

INDICE

INTRODUZIONE

Per una storia socio - culturale della musica: da Bourdieu al jazz come documento	3
--	---

CAPITOLO 1

La prima diffusione

1.1 Il primo jazz attraversa l'Atlantico: tra musica e mezzi di comunicazione	11
1.2 Il jazz nelle trasmissioni radio: fra spettacolo e cultura di massa	20
1.3 Le prime "jazz band" e le tournées italiane	29

CAPITOLO 2

Il jazz come fenomeno di "moda"

2.1 Il jazz nei periodici di settore	37
2.2 Un jazz italiano: da Gorni Kramer al Trio Lescano	48
2.3 Letteratura a confronto	55

CAPITOLO 3

La musica "negroide" e l'apoteosi del regime

3.1 Si preferisca musica "fascista"!	67
3.2 Il fascismo all'attacco	80

BIBLIOGRAFIA	91
---------------------	----

FONTI	95
--------------	----

Introduzione

Per una storia socio - culturale della musica: da Bourdieu al jazz come documento

La storia culturale della musica è un filone di studi molto recente, nato dall'avvicinamento tra studiosi della musica (come storici, musicologi ed etnomusicologi), favorito a sua volta dalla moltiplicazione delle fonti sonore a disposizione. Il punto di partenza per questo tipo di indagine è costituito dalle scienze sociali, in particolare dall'elaborazione condotta da Pierre Bourdieu.

Filosofo divenuto poi antropologo e sociologo, Bourdieu si occupò delle attività relative all'ambito artistico, all'arte più in generale, tentando di avvicinare quest'ultima alla sociologia, facendo venir meno resistenze e sospetti da sempre esistenti nei rapporti fra questi due campi. Le creazioni artistiche nelle loro varie forme vengono qui analizzate e studiate come semplici prodotti. Rifacendosi ad un approccio già proposto dalla scuola di Francoforte negli anni Cinquanta, Bourdieu non le considera come frutti di un mondo artistico costellato di geni slegati dal reale, bensì come risultati del lavoro di uomini ben ancorati alla società e all'economia in cui sono chiamati ad esistere ed a produrre.¹

Bourdieu introdusse inoltre il concetto di campo, fondamentale per la nascita e lo sviluppo di una storia culturale della musica; il campo è per lui uno spazio di forze, di lotte, con proprie regole e obiettivi, in cui vanno identificati gli attori sociali, il pubblico, i meccanismi di produzione.² Scrive in proposito Peter Burke:

¹ Bourdieu Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il saggiatore, 2005.

² Bourdieu Pierre, *Sul concetto di campo in sociologia*, Roma, Armando, 2010.

Il concetto di campo (champ) – letterario, linguistico, artistico, intellettuale o scientifico – si riferisce a un dominio autonomo che, in una determinata cultura e in un determinato momento, si renda indipendente e produca convenzioni sociali sue proprie³.

In campo musicale particolarmente importante è senza dubbio il lavoro dello storico William Weber *Music and the middle class*⁴, in cui l'autore, recepita la lezione di Bourdieu, pone la propria attenzione sul pubblico dei concerti nelle tre maggiori capitali (anche culturali) europee. Weber identifica due motivi alla base dello scarso interesse dimostrato dalla storiografia per la musica: la sua stessa tecnicità e l'errata visione dell'estetica romantica, impostasi nel tempo, che vede l'arte della musa Euterpe come la più autentica, espressiva, perché non imitante la realtà e la materialità delle cose.

Nel libro *The Musician as Entrepreneur*⁵ lo storico americano si occupa della figura del musicista, del suo legame “commerciale” con la realtà in cui è chiamato ad operare, della sua capacità di affermarsi costruendo il proprio successo. Su questo filone si inserisce lo scritto di Tia DeNora⁶ dedicato alla costruzione del genio di Beethoven. La studiosa mostra come la figura “geniale” e sregolata del compositore sia il prodotto di un momento di passaggio storico da un tipo di mecenatismo artistico propriamente religioso a uno di stampo puramente aristocratico, dove la ricca e potente famiglia nobiliare diviene committente e sostenitrice dell'artista; in questa situazione nuova un'ampia rilevanza, in una prospettiva di “marketing”, viene data alla domanda e quindi al mercato⁷.

Il libro di Weber esplicita quelli che sono alcuni tra i maggiori punti di contatto fra storia e musica. Anzitutto, focalizzandosi sugli aspetti economico – sociali

³ Burke Peter, *La storia culturale*, Bologna, il Mulino, 2006, pag. 79.

⁴ Weber William, *Music and the middle class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna*, London, Croom Helm, 1975.

⁵ Weber William, *The Musician as Entrepreneur, 1700 – 1914. Managers, charlatans, and idealists*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

⁶ Tia DeNora insegna sociologia della musica presso il Dipartimento di Sociologia e Filosofia dell'Università di Exeter.

⁷ DeNora Tia, *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna, 1792 – 1803*, Berkeley, University of California Press, 1995.

del lavoro del musicista, il ruolo e lo spazio occupato nel mondo in cui opera: trasformazione esemplare è quella che, gradualmente, interessa il Settecento, con l'affermarsi di un mercato basato sulla compravendita di musica su spartito, come anche di strumentazione. Da studi di questo tipo consegue un'analisi storica della musica come pratica comune, analizzabile ad esempio anche attraverso lo studio dei diversi gusti musicali e del loro evolversi. A questo va aggiunto il legame fra musica e politica, nella costruzione di identità nazionali e, in una prospettiva filosofica, di una storia intellettuale, di musica come discorso ed elaborazione di idee.

Questo avvicinamento fra musica e storia presuppone, e presuppone, un cambiamento degli interrogativi di partenza, costringendo gli studiosi ad andare oltre, a sorpassare le semplici considerazioni di tipo stilistico o tecnico per tentare una ricostruzione storica che prenda in considerazione fattori di diversa natura.

Innanzitutto è stato necessario studiare il processo di distinzione culturale che si sviluppa fra musica alta e bassa, musiche cioè destinate a pubblici distinti socialmente, economicamente, culturalmente. Come dimostra Lawrence Levine, storico statunitense autore dell'opera *Highbrow - lowbrow*⁸, questa distinzione, data spesso come elemento ovvio e naturale, è l'esito invece di una costruzione storicamente concepita, frutto a sua volta di una ridefinizione delle gerarchie culturali databile nel XIX secolo, in risposta alla nascente società di massa e alla crescente mercificazione della produzione culturale.

Anche l'ascolto diviene in questo filone di studi un tema importante d'analisi. Anch'esso è infatti una pratica sociale codificatasi e modificatasi nel tempo. I primi studi in proposito risalgono agli anni Trenta, con lavori pionieristici di Theodor Adorno⁹ sulla *sociologia della musica*¹⁰.

⁸ Levine Lawrence William, *Highbrow - lowbrow. The emergence of cultural hierarchy in America*, London, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

⁹ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, nato a Francoforte sul Meno l'11 settembre 1903 e morto a Visp il 6 agosto 1969, fu filosofo, sociologo e musicologo. Fu esponente della "Scuola di Francoforte" e si distinse per una critica radicale alla società moderna (trionfo dell'immagine a scapito dello spirito) e al capitalismo avanzato. Oltre ai testi di carattere sociologico, nella sua opera sono presenti scritti inerenti alla morale e all'estetica,

Su questa scia si pone Alain Corbin nel suo *Les cloches de la terre*¹¹ del 1994, che analizza il paesaggio sonoro della Francia del XIX secolo; il suo approccio tuttavia è più ampiamente antropologico, legato allo studio dei diversi sensi, come dimostrato dal suo precedente libro *Storia sociale degli odori*¹².

Gli studi in materia di ascolto vengono portati avanti da studiosi come il già citato William Weber e James Johnson, professore di storia presso le università dell'Oklahoma e di Chicago. Nel suo lavoro pubblicato nel 1995, *Listening in Paris*¹³, l'autore dimostra come sia esistito un processo, storicamente ricostruibile, che ha portato da un tipo di ascolto definibile "distratto", ad uno più concentrato ed attento sulla musica. In questo modo viene messo in luce come ogni periodo sia caratterizzato da una propria specifica forma di ricezione musicale, legata e determinata anche dal luogo stesso d'ascolto.

L'esempio più interessante in proposito è rappresentato dall'evoluzione del modo di fruire delle rappresentazioni nei teatri italiani nel XIX secolo, descritto da Carlotta Sorba nel suo *Teatri*¹⁴. Il testo analizza il rapporto intercorso fra la società italiana della prima metà del XIX secolo e il melodramma in musica. È interessante notare come questo studio non muova da un'analisi dello spartito, bensì, con una prospettiva inedita, del luogo – teatro, nella convinzione che nel sistema operistico italiano di quel preciso momento storico, la relazione intercorsa fra spazio fisico, sociale e mentale sia stata effettivamente qualificante e caratterizzante. In questo caso poi l'autrice, storicizzando la relazione fra opera ed eventi risorgimentali, cerca di rivedere il legame stereotipato fra italianità e melodramma che una mitografia risorgimentale ha consolidato nel comune sentire. Tutti gli elementi della messinscena e della ricezione sono qui analizzati in prospettiva storica, anche quelli apparentemente

nonché studi critici sulla filosofia di Hegel, Husserl e Heidegger. Alla riflessione filosofica affiancò per tutta la sua esistenza un'imponente attività musicologica.

¹⁰ Adorno Theodor Wiesengrund, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1978.

¹¹ Corbin Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

¹² Corbin Alain, *Storia sociale degli odori. XVIII e XIX secolo*, Milano, CDE, 1986.

¹³ Johnson James, *Listening in Paris. A cultural history*, Berkeley, University of California Press, 1995.

¹⁴ Sorba Carlotta, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2001.

marginali come l'illuminazione delle sale teatrali. Si scopre così che, durante la rappresentazione, i teatri italiani sono illuminati per permettere al pubblico, spesso assiepato in piedi anche in platea, di vedersi in volto; il buio, oggi elemento ampiamente assodato, arriva e viene accettato in Italia piuttosto tardivamente, comunque nella seconda metà dell'800. Scrive in proposito Sorba:

Un indizio per tutti di quanto consueto e naturale doveva sembrare la piena luce a spettacolo in corso, anche a chi si preoccupava in primo luogo della scena e dell'attenzione su di essa, è lo stupore critico che ancora nel 1876 traspare in Verdi quando scrive ad un corrispondente che il pubblico viennese veniva tenuto del tutto all'oscuro durante lo spettacolo. Non c'è da stupirsi, commentava il maestro, se quello dorme e si annoia¹⁵.

Anche il silenzio non era elemento abituale delle sale teatrali della penisola. Il pubblico ascoltava spesso discutendo durante l'esecuzione, dimostrando anche, in certi casi, un'interattività col palcoscenico, che non risultava ancora una dimensione del tutto separata, come è oggi, dalla platea e dal pubblico. Cita Sorba, nel suo lavoro, un interessante galateo per la frequentazione teatrale del 1836 che recita così:

Non a tutti è lecito, mi dirà alcuno, l'entrare in discorso co' vicini [...] cui io rispondo: e perché non debbe esser lecito? Non è il Teatro un luogo di pubblico convegno, e quindi una certa qual adunanza di pubblico convegno? Anche il forastiero, anche il più ritenuto parlatore che trovasi a teatro, possono entrare in discorso con chi lor siede appresso¹⁶.

L'invenzione del fonografo (e della sua evoluzione in grammofono) assieme a quella del disco e, più in generale, della registrazione alla fine XIX secolo, trasforma la musica in una grande impresa commerciale; i grandi editori diventano i personaggi chiave del nuovo sistema. In questo periodo, nel momento in cui si delinea una società di massa, come descritta da Lawrence

¹⁵ *Ivi*, pag. 150.

¹⁶ *Ivi*, pag. 146.

Levine, si va costituendo il concetto di musica classica come musica di repertorio, emblema di gusto, di raffinatezza e d'élite. Sono processi che avvengono con tempistiche e modalità diverse nei vari casi nazionali. In Italia un ruolo fondamentale in questo passaggio è ricoperto dalla figura del maestro Toscanini al teatro a La Scala; qui, una serie di riforme come il buio ed il silenzio imposti in sala, piuttosto che l'obbligo della rappresentazione completa dell'opera (spesso in precedenza divisa ed eseguita seguendo gusti ed umori del pubblico), portano ad una progressiva "sacralizzazione" dell'opera lirica.

La registrazione porta con sé altre sensibili trasformazioni. La riproducibilità determina "l'assenza della visibilità", ossia dell'interprete (mancanza vissuta inizialmente in maniera traumatica) e rende la musica una pratica domestica, comune: la musica entra, progressivamente, nelle case delle diverse classi sociali.

Le analisi fin qui sommariamente descritte sono servite, per chi scrive, come stimolo e al contempo come guida imprescindibile per il lavoro svolto nei capitoli seguenti. Partendo da questi rinnovati approcci di storia insieme sociale e culturale della musica si è tentato di valutare la musica jazz non tanto per le sue fortune artistiche, quanto piuttosto per le sue implicazioni ed i suoi effetti nell'ambito sociale italiano, per le sue molteplici procedure di ricezione e per il ruolo da protagonista giocato nel nascente sistema massmediatico nazionale. In questa prospettiva la musica afro – americana è divenuta documento e fonte per una riflessione storica, connotata culturalmente e socialmente.

Nei capitoli seguenti è stata data rilevanza alla variabile della produzione musicale, intesa come attraversamento da parte del jazz delle grandi trasformazioni ed innovazioni tecnologiche, fra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX secolo. E' diventata punto di partenza e al contempo costante presenza nello studio la valutazione del jazz come "prodotto di consumo", e pertanto della relazione simbiotica fra la tipologia di musica e il suo contenitore – supporto: dai rulli da fonografo di fine Ottocento, al jazz dei 78, 45 o 33 giri.

Non si è tralasciata la fondamentale funzione svolta dalla radio, dal cinema (e in particolare il primo cinema sonoro), dai periodici di diversi settori, dimostrando come il jazz sia stato un'arte legata in maniera quasi indissolubile ai mezzi e strumenti del nuovo mondo mediatico.

Questi molteplici elementi, relazionati fra loro, infatti

hanno condizionato il jazz nella sua collocazione artistica. Questi potrebbe altresì rappresentare uno specchio fin troppo fedele del proprio tempo, per com'è radicato nel sociale e per i rischi che corre, esposto ai pericoli della standardizzazione commerciale e di una perdita di "senso", a fronte della propria conclamata importanza come reperto documentale¹⁷.

Le considerazioni portate avanti nell'analisi successiva non sono, quindi, concernenti le conquiste musicali e, più in generale, estetiche ed artistiche: il tema qui posto dal jazz riguarda soprattutto le sue molteplici implicazioni nella società e all'interno della nuova "industria culturale".

Il quadro fin qui delineato è stato ulteriormente precisato, calandolo all'interno del contesto politico italiano degli anni Venti e Trenta, valutando il controverso e ambivalente comportamento degli "attori istituzionali" di un regime fascista nascente e via via sempre più imperante, nei confronti della musica afro – americana. Questa impostazione ha consentito non solo di delineare le politiche culturali fasciste di censura o di valorizzazione, in una prospettiva autarchica, di ipotetici elementi nazionali, bensì ha permesso anche di individuare interessanti esiti di contaminazione o sintesi musicale, frutto del lavoro di alcuni dei primi musicisti jazz italiani.

Per il testo seguente vale la fortunata formula di Burton Peretti: "il jazz è storia"¹⁸. Nel caso specifico il jazz è considerato come fonte storica in un

¹⁷ Bergoglio Franco, *Hot jazz and cool media. Il Jazz nella società di comunicazione di massa*, "De Musica", n. 1, a. 14 (2010), pag. 10.

¹⁸ Peretti Burton, *Jazz in american culture*, Chicago, Ivan R. Dee, 1997.

momento di trasformazione tecnologica, culturale, sociale e politica da contestualizzare nei primi decenni del “secolo americano”.

Capitolo 1

La prima diffusione

1.1 Il primo jazz attraversa l'Atlantico: tra musica e mezzi di comunicazione

Il 16 marzo 1904 la musica nero – americana giunge in Italia per la prima volta: i quattro componenti della band “Louisiana Troupe”, due uomini e due donne, cantanti e ballerini, si esibirono al teatro Eden di Milano. Una di loro, Coretty Alfred, avrebbe cantato nel 1926, in Russia, con i Jazz Kings, duettando con Sidney Bechet¹⁹.

Durante la prima decade del XX secolo, in

un'età paleolitica prima che il jazz diventasse noto con questo nome²⁰,

il ragtime²¹, il più rilevante genere “pre jazzistico”, circolante su rulli di piano meccanico, dischi e partiture a stampa in buona parte dell'Europa settentrionale, non riuscì a diffondersi in maniera consistente anche in Italia.

Più facile qui fu la penetrazione di elementi neri americani nel ballo. Negli anni immediatamente precedenti allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, negli Stati Uniti si cominciò a ballare il “fox trot”²², una nuova danza legata ai ritmi

¹⁹ Mazzoletti Adriano, *Il jazz in Italia*, vol. 1, *Dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT, 2004, p. 1.

²⁰ Hobsbawm Eric John, *Gente non comune. Storie di uomini ai margini della storia*, Milano, RCS, 2000, pag. 340.

²¹ Termine americano (letteralmente: «tempo a brandelli, stracciato») con cui viene indicato un genere musicale pre – jazzistico, prevalentemente pianistico. Il ragtime trasse origine dalla fusione di diverse componenti musicali proprie del folklore nero, quali il ritmo del cake walk, la tecnica esecutiva del banjo e le coon songs. Fu una delle manifestazioni nere che contribuirono maggiormente alla formazione del jazz; la nascita di quest'ultimo decretò la fine del ragtime.

²² Danza in ritmo binario (4/4 o 2/2) sincopato, con il terzo tempo accentuato, di andamento veloce. Di origine americana, si sviluppò in Gran Bretagna attorno al 1914 e quindi si diffuse in tutta Europa. Deriva, sotto il profilo musicale, da elementi jazzistici, e in particolare dal ragtime; i suoi precedenti coreutici sono invece

sincopati del ragtime. La sua diffusione, in Italia, fu quasi immediata, grazie soprattutto all'opera di diversi maestri di ballo²³. "La Gazzetta di Torino" ci informa, non a caso, dell'arrivo nel capoluogo piemontese del professore St. Clair, esperto cultore di danze americane. L'articolo, datato 5 febbraio 1915, annuncia ai lettori

*una novità assoluta per l'Italia*²⁴,

confermando tre giorni dopo

*un successo grande in tutte le caratteristiche danze esotiche, di cui alcune apparvero al pubblico veramente nuove*²⁵.

Solo la "Grande Guerra" permise alla nuova musica nordamericana di oltrepassare le Alpi in grande quantità; il ritmo nero - americano accompagnò i soldati statunitensi che arrivavano nel vecchio continente, sotto il comando del generale John Joseph Pershing, pronti a prendere parte agli scontri.

E' intorno al 1920 che fa la sua comparsa lo "shimmy"²⁶. Questa danza nera popolare nata a Chicago all'inizio del "secolo breve" e diffusasi nel 1919 in tutta America, esplose dopo il debutto di Mae West in "Sometime" nell'ottobre del 1918 e di Gilda Gray in "Schubert's Gaieties", nel luglio dell'anno successivo. Nel bel paese lo shimmy compare per la prima volta a Torino,

rintracciabili nel cake walk di cui conserva, come tutte le danze ispirate all'andatura di animali, il passo caratteristico e nell'one step, da cui ricava invece le figure principali: la marcia strisciata e la posizione viso a viso dei ballerini.

²³Mazzoletti, *Il jazz in Italia*, vol. 1, p. 7.

²⁴ *Arriva il professor Sinclair specialista nelle danze nord - americane*, "La Gazzetta di Torino", 5 febbraio 1915.

²⁵ *Debutto del professor H. St. Clair al cinema Ambrosio*, "La Gazzetta di Torino", 8 febbraio 1915.

²⁶ Ballo popolare praticato in America tra la fine della Prima Guerra Mondiale e il 1923, e particolarmente nel 1920 - 1921. Venne così denominato dal caratteristico atteggiamento di chi lo danzava, come se stesse per togliersi la camicia dalle spalle (shimmy è termine slang, corruzione della parola francese chemise). Simile al fox - trot ma molto più veloce, veniva appunto danzato con agitati movimenti delle spalle o dell'intero corpo. Lo shimmy appartiene alla specie del ragtime ed è in ritmo binario.

*città all'avanguardia nel campo dello spettacolo e del divertimento*²⁷.

Ne dà notizia il quotidiano “La Stampa” nel gennaio del 1920, informando i lettori che al cinema Ambrosio

*debutterà la celebre coppia di danze Gherardy and Tina, campioni mondiali di danze moderne che hanno trionfato al Grafton Dancing Club di Londra e che presenteranno lo Shimmy Shake Jazz, l'ultima loro creazione*²⁸.

Il grande successo sortito nel pubblico verrà confermato solo qualche giorno dopo dallo stesso giornale torinese, attraverso un piccolo trafiletto pubblicitario che ricordava come

*Ev'rybody Shimmy Now! Tutti ballano ora lo shimmy all'Accademia di danze in via San Massimo 16 diretta dal Prof. Stocco*²⁹.

Per tutti i primi quarant'anni del secolo ventesimo, l'Italia soffrirà di una scarsa presenza di musicisti afro – americani; è innegabile, scrive Cerchiari,

*che per ragioni geografiche, economiche, culturali e politiche l'Italia fu sfavorita, nel merito, rispetto all'Inghilterra, al Belgio, alla Francia, alla Germania e anche alla penisola scandinava*³⁰.

Alcuni rari casi, anche se rilevanti, di concerti di famosi jazzisti americani nel nostro Paese, vanno quindi intesi come “importanti eccezioni” in un panorama scarsamente frequentato. In questo quadro vanno pertanto inseriti il famoso concerto a Torino di Louis Armstrong (nel 1935), unica data italiana della tournée europea del celebre jazzista, o le sporadiche visite di alcune importanti

²⁷ Mazzoletti, *Il jazz in Italia*, vol. 1, p. 28.

²⁸ *Il jazz band Cheeri'o al Cinema Ambrosio*, “La Stampa”, 16 gennaio 1920.

²⁹ *Ev'rybody Shimmy Now! Tutti ballano ora lo shimmy all'Accademia di danze in via San Massimo 16 diretta dal Prof. Stocco*, “La Stampa”, 15 gennaio 1920.

³⁰ Cerchiari Luca, *Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer*. Palermo, L'Epos, 2003, pag 15.

band, come ad esempio la Original Dixieland Jazz Band. Altro è “il cavallo di Troia”, o meglio “i cavalli”, che permisero a questo nuovo genere musicale di attraversare l’oceano e giungere fin dentro le case degli italiani: in particolare la radio e il disco. Sin dalle origini il legame del jazz con i nuovi mezzi di comunicazione “di massa” fu molto forte e stringente; Bergoglio fa notare che

*il jazz era uno degli ingredienti della moderna macchina per la diffusione delle informazioni che venivano esportate*³¹,

dimostrando ed esplicitando una forte “compenetrazione” del genere musicale con il nuovo sistema massmediatico. Questa considerazione, nata nel solco di un’analisi culturale e storica del jazz, impone, a chi scrive, una più attenta riflessione sul sistema della “cultura di massa”, sulla sua origine e, infine, sui suoi “supporti”.

Utile ad allargare, ma soprattutto a chiarire, l’orizzonte entro cui muoversi, è l’indagine di due storici culturali anglosassoni, David Forgacs e Stephen Gundle. Questi, in un loro lavoro recente, edito nel 2007, riconsiderano, in chiave squisitamente culturale, certe periodizzazioni della storia italiana sostenendo che

*la divisione normalmente operata dagli storici politici nell’Italia del XX secolo in tre distinte fasi contrassegnate dal tipo di stato prevalente - liberale fino al 1922, fascista fino al 1943 e (dopo il periodo di transizione degli anni della guerra) repubblicano a partire dal 1946 - non funziona in realtà per la storia culturale, e certamente non per la storia della cultura popolare e di massa*³².

Chiarendo inoltre i propositi del loro lavoro dichiarano di voler

³¹ Bergoglio Franco, *Jazz! Appunti e note del secolo breve*, Milano, Costa & Nolan, 2008, pag.19.

³² Forgacs David, Gundle Stephen, *Cultura di massa e società italiana. 1936 – 1954*, Bologna, il Mulino, 2007, pag 24.

modificare l'opinione comune secondo cui il miracolo economico (1958 – 63) è stato una «grande trasformazione unica» nel suo genere, che è servita a separare un'arcaica società «tradizionale» o rurale di bassi consumi da una «moderna» società di consumi di massa³³,

rivalutando il periodo che va dal 1936 al 1954 come periodo di incubazione dello sviluppo di una produzione culturale di massa nel nostro paese.

Seguendo questa via interpretativa, l'interesse qui riposto negli anni Venti e Trenta del “secolo breve” si carica di un significato particolare. L'obiettivo non vuole essere l'analisi di una serie di rapporti altalenanti fra un nuovo genere musicale proveniente dal “Nuovo Mondo” e il regime fascista imperante in Italia, bensì un'osservazione e un approfondimento sul jazz come elemento di un sistema massmediatico “embrionale”. Queste considerazioni, richiamando nuovamente il testo di Forgacs e Gundle sopra citato, sono applicate seguendo la riflessione di Thompson³⁴, il quale

attribuisce alla sfera culturale e ai mezzi di comunicazione un ruolo centrale nel processo di modernizzazione³⁵;

una modernizzazione massmediatica lunga che include gli anni antecedenti il secondo conflitto mondiale.

Scrive Eric J. Hobsbawm:

Una discussione sul jazz deve cominciare, come tutte le analisi storiche della società sotto il capitalismo moderno, con la tecnologia e l'industria³⁶,

dove il primo dei due termini si manifesta

³³ *Ivi*, pag 25.

³⁴ Thompson John, *Mezzi di comunicazione e modernità: una teoria sociale dei media*, Bologna, Il Mulino, 1998.

³⁵ Forgacs, Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, pag. 46.

³⁶ Hobsbawm, *Gente non comune*, pag. 337.

sotto la forma della radio e del fonografo che sarebbero poi stati fondamentali per la diffusione della musica nera dagli anni Venti³⁷.

Il jazz quindi, citando Bergoglio,

interseca la “variabile” della produzione industriale, in un necessario processo di attraversamento delle grandi mutazioni tecnologiche del secolo. Il jazz, in proto – gestazione negli Stati Uniti del sud negli anni in cui Edison inventa il fonografo (1877), utilizza, subisce e si adatta in maniera originale a tutte le innovazioni operate dalla tecnologia per la diffusione seriale dei suoni; da quella radiofonica all’incisione, al tipo di supporto sul quale si incide e si trasmette la musica, che passa nel corso del ventesimo secolo dal meccanico al digitale³⁸.

Il jazz, qui inteso come *prodotto di consumo*³⁹, incastonato in una vera

*relazione simbiotica tra il tipo di musica prodotta ed il suo supporto*⁴⁰,

diventa per noi “cartina al tornasole” della società mediatizzata o, meglio, in via di mediatizzazione.

Ai fini di questo ragionamento appare utile delineare una breve e sommaria storia della radio (italiana) e del disco, cioè dei due supporti che saranno fondamentali per la diffusione italiana della musica jazz.

La radio italiana nasce il 27 agosto del 1924. A Roma viene costituita l’Uri (l’Unione radiofonica italiana), frutto della fusione fra la società Radiofono, di proprietà del Gruppo Marconi, inizialmente azionista di maggioranza, e la SIRAC; quest’ultima, ossia la Società italiana radio audizioni circolari,

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Bergoglio Franco, *Hot jazz and cool media. Il Jazz nella società di comunicazione di massa*, “De Musica”, n. 1, a. 14 (2010), pag. 9.

³⁹ Abruzzese Alberto, *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, 2004, pag. 391.

⁴⁰ Bergoglio Franco, *Hot jazz and cool media. Il Jazz nella società di comunicazione di massa*, “De Musica”, n. 1, a. 14 (2010), pag. 9.

corrispondeva alla filiale italiana della società americana Western Electric, ed era

*nata con lo scopo di assicurare il mercato italiano agli apparecchi radioriceventi*⁴¹

costruiti dall'azienda madre statunitense. Nell'aprile dello stesso anno, attraverso l'unificazione delle amministrazioni delle Ferrovie, delle Poste e Telegrafi, dei Telefoni e della Marina mercantile veniva istituito il Ministero delle Comunicazioni, alla cui guida veniva posto Costanzo Ciano.

Pur contando su una quota di capitale privato maggioritario (il 55% del totale), l'URI si trovò ad operare in una situazione liminare fra ambito privato e pubblico, a dimostrazione della precocità dell'interesse da parte del nascente regime fascista nei confronti di questo nuovo mezzo di comunicazione, e di una certa attenzione alle sue grandi potenzialità nello sviluppo di una propaganda fascista. Il regio decreto n. 655, datato 1° maggio 1924, fissava i contenuti delle radiodiffusioni e stabiliva, regolandolo, il sistema di finanziamento ai concessionari attraverso la pubblicità e i canoni versati dagli abbonati.⁴² Il decreto successivo n. 1266, datato 10 luglio 1924, all'art. 25

*fissava le norme sulla diffusione di notizie a mezzo radio che la società concessionaria non aveva il diritto di trasmettere senza un visto preventivo dell'autorità politica locale, a meno che le notizie stesse non fossero fornite dall'agenzia designata dalla Presidenza del Consiglio, ovvero la Stefani*⁴³.

La stipula di una convenzione in data 27 novembre 1924 fra l'URI e il Ministero delle Comunicazioni (regio decreto n. 2191) sanciva ufficialmente la creazione della società concessionaria: lo Stato garantiva a quest'ultima, per un periodo di sei anni, il diritto esclusivo di trasmissione su tutto il territorio nazionale.

⁴¹ Monteleone Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi. 1922-1992*, Venezia, Marsilio, 1992, pag. 18.

⁴² *Ivi*, pag. 22.

⁴³ *Ibidem*.

L'URI, in cambio, si impegnava ad incrementare il numero delle stazioni trasmettenti e ad assicurare un certo numero di trasmissioni giornaliere.

Il 15 gennaio 1928 l'URI cambiava denominazione: nasceva l'EIAR, ossia l'Ente italiano per le audizioni radiofoniche. Il gruppo degli azionisti di maggioranza non si modificava (il gruppo Marconi, la SIRAC e la FIAT), anche se a questo si andavano ad aggiungere una serie di nuovi azionisti minori. La vera novità era rappresentata dal "Comitato superiore di vigilanza sulle radiodiffusioni". Il comitato, voluto ed ideato da Costanzo Ciano, rappresentava il crescente controllo pubblico sull'ente, un controllo che partiva da un nuovo aumento di capitale statale all'interno dell'azionariato societario, ma che giungeva ora anche ad una più stringente supervisione sul palinsesto radiofonico.

Nonostante l'obiettivo del governo fascista fosse quello di estendere la rete radiofonica, in maniera omogenea, su tutto il territorio nazionale, nel periodo a cavallo fra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta, l'aumento più consistente delle emittenti riguardò solo il settentrione italiano. I fattori responsabili di questa mancata omogeneità territoriale possono essere identificati nella presenza, nel Nord d'Italia, di una maggiore densità urbana, di un reddito medio più alto e, infine, nella concentrazione dell'industria radiotecnica, circoscritta al triangolo industriale composto da Torino, Milano e Genova.

Altra importante tappa nella storia della radio italiana fu il 1933. Fu in quel momento che venne affermata, anche dal punto di vista legislativo, la natura stessa dell'EIAR: un "connubio" fra struttura privata e controllo governativo, controllo che si fece più forte dall'anno successivo, quando la radio fece capo al neonato Sottosegretariato alla Stampa e Propaganda (destinato di lì a due anni a configurarsi come nuovo Ministero). Con il regio decreto del 29 luglio 1933 venne fissata la composizione degli organi direttivi, eletti a loro volta da un consiglio di amministrazione composto da quindici membri (undici eletti dagli

azionisti, 4 delegati del governo). La normativa inoltre “protegeva” l’italianità dell’ente, stabilendo che le azioni dovevano essere riferibili solo a cittadini o società italiani⁴⁴.

L’altro mezzo diffusivo importante cioè il fonografo nasce nel 1877, frutto dell’invenzione di un cittadino statunitense, proveniente dall’Ohio: Thomas Edison. Si trattava di un rullo di ottone (di dieci centimetri di diametro e lunghezza), ricoperto da un sottile strato di stagnola, dove una fine puntina, lo stilo, sfruttando il movimento verticale, incideva il suo solco durante la registrazione. Per la prima volta un suono poteva essere registrato e riprodotto.

La svolta successiva si ebbe nel 1887, anno in cui Emile Berliner, inventore tedesco, brevettò il grammofono, dove la vera rivoluzione era rappresentata dal disco orizzontale, lanciato commercialmente nel mercato nel 1892. I dischi di Berliner, antenati dei successivi vinili, a 78, 45 e 33 giri, risultarono subito più pratici e facili da utilizzare ma, nonostante questo, i due strumenti convissero fino ai primi anni Venti del XX secolo, quando l’invenzione di Edison fu scalzata completamente dal mercato discografico.

Le potenzialità di questi nuovi strumenti, come accade spesso, non furono subito comprese. Per diversi anni la prima applicazione di Edison rimase relegata a luoghi di svago e divertimento, come i Luna Park, dove veniva proposta al pubblico come semplice curiosità, gioco in grado di divertire e affascinare adulti e bambini, o ad ambiti “amministrativi e burocratici”, come strumento di archiviazione di documentazione. Solo nei primi decenni del Novecento queste nuove invenzioni trovarono applicazione nel campo musicale, sviluppando nuove potenzialità prima del tutto inesistenti⁴⁵.

⁴⁴ *Ivi*, pag. 46 – 50.

⁴⁵ Calzini Mario, *Storia tecnica del film e del disco: due invenzioni una sola avventura*, Bologna, Cappelli, 1991.

1.2 Il jazz nelle trasmissioni radio: fra spettacolo e cultura di massa

Fin dalle sue origini la radio italiana dedicò un'ampia porzione del proprio spazio alla programmazione musicale. La musica trasmessa via etere proveniva da riprese effettuate dal vivo, attraverso collegamenti con alberghi, teatri, saloni e locali di vario genere sparsi in diverse città della penisola. La forte presenza di programmi musicali nella programmazione radiofonica italiana fra le due guerre può essere interpretata come la naturale risposta alla domanda, da parte del pubblico di uditori, di una programmazione d'intrattenimento di quel tipo.

Risulta a tal proposito interessante prendere in considerazione le risposte, come anche le domande, relative al referendum radiofonico organizzato dall'EIAR nel 1927.⁴⁶ Le domande, pubblicate sul "Radioraio"⁴⁷ in un apposito formulario da riempire erano le seguenti:

*1°. Quali programmi desiderate? 2°. Quale genere di musica e di teatro preferite? 3°. Quali corsi di cultura vorreste ascoltare? 4°. Volete aumentare o diminuire il numero delle conferenze? 5°. Secondo il vostro particolar gusto od interesse, che cosa aggiungereste ai nostri programmi? 6°. Che cosa vi piace di più e vorreste vedere di più sviluppato, e che cosa vi piace di meno dei nostri programmi?*⁴⁸

Dalle risposte date al questionario e pubblicate sul "Radiorario" affiora, a prima vista, un giudizio relativamente positivo della programmazione, basata appunto su una prevalenza di programmi musicali: un ottimo apprezzamento era riferito all'opera lirica e alle trasmissioni di prosa, mentre sembrava poco gradita la

⁴⁶ Isola Gianni, *Abbassa la tua radio, per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Scandicci, La Nuova Italiana, 1990, pag. 85 – 86.

⁴⁷ Settimanale ufficiale dell'URI, nato nel gennaio del 1925, con l'obiettivo di pubblicare il palinsesto della nascente radio italiana.

⁴⁸ *Radioreferendum*, "Radiorario", n. 7, a. 3 (1927), pag. 8.

musica jazz. Dalle dichiarazioni tuttavia, come pone in luce Monteleone, richiamandosi a sua volta al lavoro di Natale⁴⁹

si ricava la fisionomia di un pubblico ristretto quantitativamente e qualitativamente, ancora molto indefinito dal punto di vista dei gusti, delle opinioni, degli orientamenti: un pubblico non sempre giovane, di cultura medio – bassa, scarsamente politicizzato⁵⁰.

Nelle risposte al successivo referendum, indetto dall'EIAR nell'agosto del 1930⁵¹, sembra anche qui prevalere la valutazione positiva riferita alla musica. Nonostante la parte del leone, in base ai dati pubblicati dallo stesso "Radiocorriere" in un'apposita tabella⁵², sia ancora svolta dall'opera lirica e dall'operetta (sintomo piuttosto del ristretto numero di abbonati e del loro *carattere borghese*⁵³), l'elemento qui interessante è la costante preferenza nel tempo, da parte del pubblico radiofonico, per la trasmissione musicale. Ne da conferma il recente lavoro di Irene Piazzoni, in cui l'autrice ribadisce che, nel 1937

l'EIAR trasmette complessivamente per 7050 ore, il 40% delle quali è occupato da programmi musicali: 264 ore sono destinate alle opere liriche, 202 alle operette, 201 ai concerti sinfonici, 807 alla musica da camera e 1040 alla musica "varia", vale a dire ai ballabili e alle canzoni⁵⁴.

Il jazz fece la sua prima comparsa in radio il 1 febbraio 1926 con una trasmissione dalla sede di Milano della "Jazz Band" diretta dal maestro Stefano Ferruzzi e programmata dalle ore 16:30 alle ore 18:00. Nell'ora seguente si

⁴⁹ Natale Anna Lucia, *Gli anni della radio: 1924 – 1954. Contributo ad una storia sociale dei media in Italia*, Napoli, Liguori, 1990.

⁵⁰ Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, pag. 39.

⁵¹ *Referendum. Il programma ideale per le giornate estive*, "Radiocorriere", n. 31, a. 6 (1930), pag. 23.

⁵² *Il bel programma*, "Radiocorriere", n. 47, a. 6 (1930), pag. 1 – 3.

⁵³ Isola, *Abbassa la tua radio, per favore...*, pag. 87.

⁵⁴ Piazzoni Irene, *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del "boom". Cultura consumo costume*, Milano, l'Ornitorinco, 2011, pag. 25.

proseguiva dalla stazione della capitale, con un repertorio jazz dell'orchestra del maestro Amedeo Escobar, che si esibiva all'Albergo di Russia di Roma.

Va subito chiarito il fatto che non tutta la musica diffusa via etere come “jazz” fosse veramente tale e non, piuttosto, un’“arrangiata imitazione”. A tal proposito Luca Cerchiari scrive che

fino ai primi anni Trenta, stando ai documenti disponibili, si alternano ai microfoni solo complessi italiani, sulla cui “osservanza” jazzistica alcuni studiosi sollevano dubbi, mentre all'inizio del decennio successivo (al 1931, in particolare) risalgono interventi di artisti internazionali, eccezionali perché rari, e poi mai più ripetuti: sono quelli del compositore e direttore di coro Harry T. Burleigh, ospite il 7 giugno di una serata italo – americana che vede il collegamento via filo fra le stazioni di Roma e Milano, mentre l'orchestra Jazz Columbia diretta dal maestro De Risi (con ospiti Peter Packay e David Bee) è in onda dal Giardino Diana di Milano per le stazioni interconnesse di Milano, Torino e Genova, dal 12 luglio⁵⁵.

Questa riflessione, che distingue una vera musica jazz da una forma “arrangiata” nostrana non è un'esclusiva di studiosi e musicologi contemporanei; già gli ascoltatori più attenti e preparati dell'EIAR sembravano cogliere questa sostanziale differenza nelle melodie trasmesse vie etere. In un articolo apparso sul primo numero de “La Rassegna Musicale” del 1938⁵⁶ un “ascoltatore”, firmatosi Speculum, riferendosi a un concerto ascoltato pochi giorni prima nelle frequenze EIAR, si chiedeva se

vale dunque la pena di dedicare un intero concerto a queste musiche? Si aggiunga che, trasportate nel nostro clima ed eseguite da italiani, esse rivelano ancora di più la loro insanabile meccanicità. S'è sempre detto che i nostri strumentisti non hanno il temperamento “sincopato”, e mi pare che sia vero. Noi non facciamo che “eseguire”, riprodurre queste forme ritmiche in contrattempo, ma non le “viviamo”. Basta confrontare l'esecuzione di qualsivoglia jazz band americano con una delle nostre radiofoniche orchestre sincopate:

⁵⁵ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 18 – 19.

⁵⁶ Speculum, *Musica sincopata*, “La Rassegna Musicale”, n. 1, a. 11 (1938), pag. 25 – 27.

*perfette anche queste, non c'è che dire, quanto alla lettera, ma come al di sotto delle prime per agevole libertà di movimenti, per entusiasmo sonoro, per convinzione*⁵⁷.

E ancora, più in là:

*Ma pensiamo che non sia davvero il caso di nobilitare, portandoli nelle sale dove si ascolta di solito la vera musica, jazzisti contraffatti, aspiranti concertisti di pianoforte e cantanti in falso slang che sanno di imparaticcio lontano un miglio*⁵⁸.

Il panorama radiofonico italiano degli anni Venti fu caratterizzato dalla totale assenza di “programmi - conferenza”, dove la musica non fosse semplicemente strumento finalizzato allo svago e intrattenimento del pubblico di ascoltatori, bensì rappresentasse un ulteriore momento di riflessione e analisi. Questo tipo di trasmissione, nel periodo in questione, era ben presente nelle frequenze dei maggiori paesi europei; emblematico il caso tedesco, con esempi come “La musica e gli strumenti del jazz” (Radio Stoccarda, 1926), “Da Stravinskij al jazz” (Radio Friburgo, 1929), “Dal valzer al jazz” (Radio Königsberg, 1926).⁵⁹ Questa mancanza risulta un tassello significativo per comprendere il ritardo con cui il mondo dei musicologi italiani si dedicò, con pubblicazioni di stampo “scientifico”, ad un’analisi ed uno studio approfondito di questo nuovo tipo di musica, lasciando campo aperto a dichiarazioni superficiali e affrettate, determinate spesso da motivazioni esterne al campo musicale stesso.

Per tutti gli anni Venti e gli inizi dei Trenta le trasmissioni musicali radiofoniche si basarono prevalentemente su esecuzioni eseguite dal vivo; raramente la programmazione utilizzò dischi. Non si può certo escludere a priori che nel palinsesto fossero totalmente mancanti programmi dedicati alle novità su disco, ma certo è che non vi erano impegnati, né richiesti, nomi considerabili di rilievo.

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 19.

Durante gli anni Trenta si fa un più largo uso di dischi 78 giri in radio; sono gli anni dell'elettrificazione dell'incisione discografica, portatrice di una maggiore fedeltà nella riproduzione del suono. Risulta purtroppo difficile conoscere quali fossero i dischi di etichette straniere fatti ascoltare in radio, vista la mancanza di fonti in grado di ricostruire la programmazione della selezione.⁶⁰

E' possibile invece delineare i rapporti esistenti fra l'EIAR e le compagnie discografiche, a proposito di programmazione musicale. Il "Radiocorriere", nel 1932, ci da notizia di un accordo fra società produttrici e radio, che garantisce a quest'ultima

la possibilità di diffondere ogni giorno un massimo di due ore di musica riprodotta, traendola dai dischi delle seguenti Società produttrici: La Voce del Padrone, Columbia, Odeon, Parlophon, Fonodisco Italiano Trevisan, Fonografia Nazionale, Edison Bell e Fonotecnica, Società che sono firmatarie del patto ma alle quali potranno anche aggiungersene altre, sempre però che accettino le medesime condizioni che queste hanno accolto. In queste due ore con percentuali varianti (a seconda della maggiore o minore produzione delle ditte...) l'EIAR ha facoltà di trasmettere tutta quanta la produzione, scegliendola ad esclusivo suo giudizio e tenendo conto non solo delle perfezione dell'incisione, ma anche del genere di musica riprodotta⁶¹.

Dal 1927 l'URI aveva fatto affidamento su complessi chiamati ad esibirsi in alcune sale da ballo di Torino: l'orchestra "Brusaglino" dal Salone Garden, l'orchestra di Ettore Pierotti dal Select Savoia Dancing, l'orchestra di Carlo Prato dal Savoia Bagni ed ancora l'orchestra Angelini dalla Sala Gay.⁶²

Proprio quest'ultima figura, ossia Cinico Angelini⁶³, permette, a chi scrive, di compiere un passo in avanti, verso gli anni Trenta.

⁶⁰ Ivi, pag. 66.

⁶¹ *Radio e dischi*, "Radiocorriere", n. 30, a. 8 (1932), pag. 20.

⁶² Mazzoletti, *Il jazz in Italia*, vol. 1, pag. 327.

⁶³ Nome d'arte di Angelo Cinico, nato nel 1901 e morto a Roma nel 1983, direttore dell'orchestra della Sala Gay di Torino, comincia, agli inizi degli anni Trenta, a collaborare con l'EIAR. A renderlo popolare fu la contrapposizione, alimentata dalla stessa emittente, con l'orchestra diretta in quegli anni da Pippo Barzizza: mentre quest'ultima era considerata la promotrice in Italia della musica "all'americana", con una certa accentuazione ritmica ed un cauto ricorso a dosi di swing, quella di Angelini era presentata come espressione di uno stile più tradizionale, caratterizzato da una strumentazione di tipo operistico (con ampia presenza di archi ed

La sua orchestra, assieme a quella dell'amico - rivale Pippo Barzizza⁶⁴, fu uno dei primi esempi di "orchestra radiofonica" o "radio – orchestra". Cerchiari ricorda che

si tratta di orchestre stabili, a finanziamento pubblico, contrariamente a quelle statunitensi, compagnie private spesso (ma soltanto) scritturate dagli enti radiofonici, a loro volta privati. E' proprio il fatto di essere pubbliche e poste sotto l'egida statale a garantire loro continuità. Poiché, come accennato, il repertorio di queste radio – orchestre è sovente para – jazzistico, si deduce che l'intervento del fascismo a favore della loro creazione e attività è tra gli inconsapevoli motivi della diffusione della musica afro – americana negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, in Italia⁶⁵.

Negli anni Trenta, quindi, le orchestre che si dedicavano alla musica jazz o "jazzata", si fecero più solide e durature nel tempo; solidità garantita loro da un sistema che si poteva collocare a metà strada fra l'ambito privato e quello pubblico.

Queste "radio – orchestre" riuscirono a garantirsi anche un importante successo potendo contare, dagli anni Trenta, sulla presenza di un nuovo ente, la CETRA (compagnia per edizioni, teatro, registrazioni e affini). Nata il 10 aprile 1933 su iniziativa dell'EIAR, essa decise di trasformare le "Edizioni musicali Radiofono", attive dal 15 settembre 1923 (e di sua proprietà) in casa discografica, cambiandone il nome in "Cetra Società Anonima". L'avvento della CETRA

segna l'interessante coincidenza spaziale (talora anche temporale) fra discografia e radiofonia. Le macchine per l'incisione e la riproduzione dei dischi sono collocate negli

un uso moderato dei fiati e quasi nullo delle percussioni), da una scarsa sottolineatura degli aspetti ritmici e dalla selezione di canzoni molto riconoscibili per la melodia.

⁶⁴ Giuseppe Barzizza, nato a Genova nel 1902 e morto a Sanremo nel 1994, fu direttore d'orchestra, compositore e arrangiatore. Fu tra i primi in Italia ad interessarsi di jazz rimanendo, per molti anni, assieme al suo amico-rivale Cinico Angelini, un punto di riferimento per i seguaci della musica leggera, sia per le sue composizioni originali, sia per la capacità di lanciare cantanti e canzoni. Nel 1925 fondò la sua prima orchestra, la Blue Star. Grazie ai successi ottenuti, venne chiamato nel 1935 a dirigere l'orchestra dell'EIAR di Torino, incarico che ricoprì fino al 1943.

⁶⁵ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 26.

*stessi studi radiofonici a Torino e a Roma, mentre la CETRA si appoggia a Milano per la distribuzione commerciale*⁶⁶.

La società CETRA garantiva quindi a direttori come Angelini e Barzizza (ma non solo), di rafforzare ed estendere i loro successi, permettendo loro di incidere su disco, negli stessi studi radiofonici, i brani e i motivi resi celebri dalle diverse trasmissioni EIAR.

Riferendosi all'intervento statale per la creazione di "radio – orchestre" (orchestre para – statali, con repertorio jazz o "jazzato") Cerchiari parla di interventi da parte del potere costituito concepibili come

*inconsapevoli motivi della diffusione della musica afro – americana negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, in Italia*⁶⁷.

Questa citazione permette di ripensare, con l'ausilio del lavoro degli studiosi David Forgacs e Stephen Gundle⁶⁸, non solo il rapporto fascismo – jazz ma, in una visione più ampia, anche quello fra cultura di massa e potere politico. Nel caso specifico

*la politica culturale fascista operò sempre in un contesto in cui altre potenti forze erano in gioco. Esse comprendevano, in primo luogo, le industrie culturali – editoria libraria e giornalistica, produzione e distribuzione cinematografica, radio, industria discografica – e i gruppi commerciali in esse coinvolti e, in secondo luogo, i consumatori stessi, che esercitavano in misura crescente le loro scelte di prodotti e attività culturali attraverso il mercato. Talvolta gli interessi di questi gruppi coincisero, altre volte si scontrarono, con quelli delle élite fasciste. Il risultato fu una complessa rete di negoziazioni, concessioni e compromessi oltre che di varie, spesso tacite, forme di opposizione, disobbedienza e resistenza*⁶⁹.

⁶⁶ Ivi, pag. 24.

⁶⁷ Ivi, pag. 26.

⁶⁸ Forgacs, Gundle, *Cultura di massa e società italiana*.

⁶⁹ Ivi, pag. 23.

L'intervento politico appare, nella prospettiva appena delineata, meno univoco, determinato da elementi diversi provenienti da ambiti spesso lontani fra loro, come quello sociale, piuttosto che quello economico. La situazione diviene più articolata, caratterizzata ed animata da nuovi "protagonisti" prima del tutto dimenticati o, più semplicemente ignorati e sottovalutati.

Di conseguenza la stessa "cultura di massa" fascista, spesso letta in maniera del tutto omologante, in grado di plasmare la mentalità degli italiani creando una "religione laica"⁷⁰ assume una connotazione nuova. In primo luogo va ricordato che i media e i prodotti mediatici, quali dischi, radio, cinegiornali, riviste ecc..., rendendo la società più trasparente, più *visibile ai suoi stessi membri*⁷¹, contribuirono alla creazione di una percezione pubblica della politica italiana più diffusa e attenta. In secondo luogo, gli stessi mezzi di comunicazione di massa e la stessa cultura di massa

*misero in circolazione parole suoni e immagini provenienti da altre società che alimentarono aspirazioni e desideri privati, cambiarono le percezioni di quelli che erano giudicati comportamenti sessuali e ruoli di genere accettabili e approfondirono il gap fra generazioni, contribuendo a creare nuove delimitazioni sociali*⁷².

Ciò chiarisce come la cultura di massa ebbe anche effetti diversi dalla semplice creazione di consenso politico o dall'incoraggiamento alla passività, connotazioni queste di carattere prettamente conservatore. Essa operò anche in modo "disgregativo"; aprì la cultura nazionale alle culture di altri paesi, portò nuove forme di comportamento culturale nelle famiglie e nelle comunità italiane. I nuovi gusti, nel caso specifico musicali, furono motivo di conflitti all'interno di diversi gruppi sociali (in particolare fra generazioni e nei gruppi

⁷⁰ Isnenghi Mario, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Bologna, Il Mulino, 2004, pag. 356.

⁷¹ Forgacs, Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, pag. 22.

⁷² *Ibidem*.

famigliari), oltre che nuovi mezzi a disposizione degli individui nel processo di definizione della propria identità.⁷³

⁷³ *Ibidem.*

1.3 Le prime “jazz band” e le tournées italiane

Tra le due Guerre Mondiali le città italiane videro la nascita di numerosi nuovi locali dove si faceva musica, come tabarin⁷⁴ e café - chantants⁷⁵; questi furono i primi luoghi dove il pubblico italiano poté conoscere il jazz.

Dal punto di vista puramente concertistico, lo sviluppo del jazz nel panorama italiano, prima con musicisti statunitensi e poi nazionali o misti, scontò un forte ritardo rispetto agli altri principali paesi d'Europa (Inghilterra, Francia, Germania e Belgio), dove quella musica arrivò ben prima. Secondo Cerchiari una delle cause di tutto ciò va rintracciata nel fatto che la penisola mancava

*di una politica coloniale alle spalle, fattore importante nell'avvicinare tradizioni e culture del Vecchio Mondo a quelle africane e americane*⁷⁶.

A questo va aggiunto il fatto che, sempre mantenendo costante il confronto con la situazione inglese, francese e tedesca, la vita teatrale italiana nel Ventennio fu caratterizzata

*dalla presenza di un numero decisamente inferiore di gruppi musicali e di spettacolo provenienti dagli Stati Uniti*⁷⁷.

Dalla metà degli anni Venti, tuttavia, il numero delle presenze di rilevanti musicisti americani su suolo italiano aumentò considerevolmente. Nel dicembre 1926 il pianista, arrangiatore e compositore nero Sam Wooding si esibì all'Eden

⁷⁴ Locale notturno di inizio Novecento, dove si assisteva a spettacoli di varietà e balletti; adibito non solamente alle rappresentazioni, ma anche al ballo degli spettatori.

⁷⁵ Noto anche come café – concert, si trattava di un locale notturno in cui si eseguivano piccole rappresentazioni teatrali e numeri di arte varia come operette, giochi di prestigio, balletti, canzoni. Il fenomeno dei café-chantant nacque a Parigi nel XVIII secolo.

⁷⁶ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 73.

⁷⁷ *Ibidem*.

di Milano; il grande successo dell'evento spinse gli organizzatori a prorogare di alcuni giorni le esibizioni.

Il 1927 fu un'annata carica di eventi. Iniziò con un avvenimento importante: il concerto dei "Fisk Jubilee Singers", tenutosi il 20 gennaio al Conservatorio di Santa Cecilia, a Roma. "Il Giornale d'Italia", in data 23 gennaio, ne riferiva così ai lettori:

La sala accademica di Santa Cecilia non ha mai avuto il piacere di vedersi onorata di tanta folla quanto quella di ieri per il concerto di un quintetto di cantori negri, provenienti da Nashville. La curiosità di vedere facce di carbone e labbra carnose e di sentire un po' di canzoni a ritmo sincopato, ed armonie bizzarre eccentriche per anticipazioni e ritardi che scuotono la sensibilità europea, tipo Jazz, è stata, senza dubbio, l'attrattiva irresistibile. E la folla cecilianica, anche se abbia provato un tantino di malinconica disillusione, ha finito con l'interessarsi dell'audizione, che ha avuto carattere elevatissimo di pura manifestazione artistica⁷⁸.

Nel giugno dello stesso anno fu la volta dei "Carolina Stomp Chasers", con spettacoli divisi in due tappe: la prima al Sempioncino, sempre nel capoluogo lombardo, e all'Excelsior di Venezia. Sempre nello stesso anno giunsero in Italia i "Black People", diretti dal celebre sassofonista statunitense Sidney Bechet, riconosciuto uno dei "padri" del jazz mondiale.⁷⁹

A Venezia, durante l'estate del 1928, venne scritturata la "Paradise Band" di Meyer Davis⁸⁰. Scriveva "Il Gazzettino" il 18 agosto:

Allo Chez – Vous dell'Excelsior, il Meyer Davis Jazz e il Lido Jazz attaccano quindi con i loro ritmi indiavolati e la folla si riversa nuovamente sulla terrazza dello Chez – Vous, nei vortici incessanti della danza, fino alle prime ore del mattino⁸¹.

⁷⁸ De Rensis Raffaello, *A Santa Cecilia canzoni di negri d'America*, "Il Giornale d'Italia", 23 gennaio 1927.

⁷⁹ Mazzeletti, *Il jazz in Italia*, vol. 1, pag. 164 – 165.

⁸⁰ Diventato multimilionario come direttore di orchestre da ballo, molto amate dal pubblico americano della fine degli anni Venti (ne controllava e dirigeva ben 25); nelle sue formazioni non volle mai ingaggiare solisti di nome e peso.

⁸¹ *Meyer Davis Jazz Band all'Excelsior Palace del Lido*, "Il Gazzettino", 18 agosto 1928.

Nel 1928 l'orchestra di Wooding tornò in Europa per una lunga tournée, con tappe previste in Germania, Svezia, Norvegia, Francia, Spagna, Belgio e Italia. Ne diede notizia il Corriere della Sera il 14 dicembre:

*L'Eden Gran Tabarin da sabato 15 corrente aggiungerà ad un programma già eccezionalmente ricco, la più celebre delle orchestre di colore, Sam Wooding, and His Chocolate Kiddies*⁸².

Il 1929 fu segnato da un importante evento: il pianista, arrangiatore e direttore d'orchestra inglese Jack Hilton, discepolo di Paul Whiteman, fautore dello stile straight, si esibì all'Eden di Milano e al Teatro nuovo di Torino. Il foglio della città piemontese raccontò, in maniera elogiativa il concerto:

*Tu o lettore, ignaro dei misteri del jazz, forse supporrai che questo innovatore e creatore della nuova musica sia americano e che i componenti del suo jazz – band siano oriundi delle Filippine, negri della Louisiana, piantatori di Cuba...manco per sogno! Jack Hylton è inglese di Londra, sempre vissuto a Londra. Le Filippine? Mai conosciute. La Louisiana? Mai vista. E gli altri componenti dell'orchestra americana sono inglesi, se non di Londra, dei dintorni, bianchi sul serio, europei garantiti. Uno solo, il trombone, è francese*⁸³.

Oltre che in locali di vario genere, sale da ballo, teatri e hotel i musicisti si esibirono, spesso, nei transatlantici che facevano la spola fra gli Stati Uniti e l'Italia. Considerata la durata del viaggio e la frequenza delle stesse attraversate oceaniche, queste navi⁸⁴ poterono offrire

ai musicisti, e in particolare a quelli italiani, una viva e importante scuola e possibilità di confronto con i colleghi americani. In questo contesto nasce nel 1927 la formazione cosmopolita degli Ambassadors, formatasi a bordo del Conte Biancamano, comprendente Milietto Nervetti al pianoforte, gli americani Ben Pickering al trombone e al mellophone e

⁸² Sam Wooding all'Eden Dancing Grand Tabarin, "Corriere della Sera", 14 dicembre 1928.

⁸³ Teatri e concerti, "La Stampa", 28 febbraio 1929.

⁸⁴ Le navi che ospitarono formazioni di jazzisti furono l'Augustus, il Conte Biancamano, il Conte Grande, il Conte di Savoia, il Rex, il Roma, il Saturnia, il Vulcania.

Ben Nib alla tromba, Loreto Ficorilli alla tromba, il leader Carlo Benzi al sax alto, Umberto Munari alla tuba e al contrabbasso, un non meglio identificato inglese “Bonzo” al banjo e alla chitarra, il belga Teddy Noise alla batteria, Giuseppe Cattafesta al sassofono contralto e basso, Antonio Flagella al sassofono e contrabbasso, Umberto Belloni al pianoforte, Cesare Galli al violino e sassofono tenore, Nino Gatti al violino e infine uno svizzero, tale Bertot. L’orchestra si esibisce anche su un’altra nave, il Conte Grande⁸⁵.

L’avventura del viaggio sull’oceano fu, come per gli “Ambassadors”, un interessante momento di contatto e contaminazione per futuri jazzisti italiani; le esperienze maturate in questi “luoghi senza patria” divennero, per molti di loro, un bagaglio essenziale per le loro future carriere una volta sbarcati in maniera definitiva. E’ interessante notare, in questo caso, come oltre all’esperienza puramente musicale ne fosse presente anche una spaziale. Il movimento, ricordano Forgacs e Gundle, citando a loro volta Meyrowitz⁸⁶,

in termini culturali, implica sia una maggiore mobilità nello spazio fisico sia cambiamenti nel proprio immaginato senso del luogo; vale a dire, la percezione individuale della propria collocazione sociale in rapporto agli altri⁸⁷.

L’anno di svolta fu il 1932. Dall’America arrivò un nuovo stile jazz, l’“hot”, con campioni come George Link e la sua orchestra, impegnati in una tournée che interessò Torino e il suo Teatro Nuovo; l’anno successivo, lo stesso Link incise dischi, per la casa discografica Columbia, assieme al chitarrista italiano Cosimo Di Ceglie, successivamente importante esponente della scena jazzistica italiana⁸⁸. Il mercato discografico, quindi, rese noto, anche al pubblico italiano, gli artisti “hot”. E’ lo stesso figlio di Mussolini, il secondogenito Vittorio⁸⁹, a

⁸⁵ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 74.

⁸⁶ Meyrowitz Joshua, *Oltre il senso del luogo. Come i mezzi elettronici influenzano il comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1995.

⁸⁷ Forgacs, Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, pag. 28.

⁸⁸ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 78.

⁸⁹ Vittorio Mussolini (1916 – 1997) fu il secondogenito di Benito Mussolini e Rachele Guidi. Appassionato di cinema fu sceneggiatore e produttore cinematografico. Diresse la rivista “Cinema” sulla quale scriveva, fra gli altri, Luchino Visconti e fu presidente dell’“Alleanza Cinematografica Italiana”, casa di produzione nella quale lavorò anche Federico Fellini. Dopo la guerra si auto esiliò in Argentina, dove visse, senza più occuparsi di

fornirne prova dalle pagine della rivista “Il disco”, nel 1934, con un articolo dal titolo “Cinque dischi hot”.⁹⁰ Scrive Vittorio, anticipando ai lettori le cinque novità discografiche:

A coloro che gustano questa specie di musica da jazz piacerà sapere che questi cinque dischi nuovi contengono tutti gli elementi che rendono interessante il disco hot: il ritmo, la perfetta tenuta del tempo, il canto non abbandonano mai queste incisioni delle più famose orchestre⁹¹.

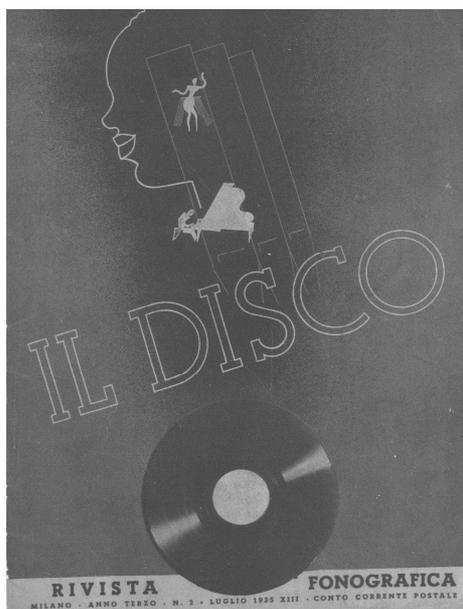


Fig. 1
Copertina della rivista “Il disco” n. 2, a. 3 (1935)

Prosegue, più in là, verso la fine della carrellata, a tratti ironica:

E veniamo alla più caratteristica delle orchestre hot, quella dei negri di Louis Armstrong. Per loro, l'hot è cosa naturale e il ritmo lo hanno nelle orecchie appena nati; quindi, se si volesse definire l'hot, si potrebbe dire che è il fox arrangiato alla Armstrong, senza paura di sbagliare. Intanto Louis suona la cornetta in maniera perfetta. Lui solo è capace di raggiungere certe tonalità da clarino o violino; canta con accento simpatico che porta al riso istintivamente: e non è meno efficace in “Georgia of my mind” o in “Lazy river”. Louis Armstrong aveva già inciso il fox “Dinah”, il vecchissimo motivo di Akst, Lewis e Young che ha avuto decine e decine di edizioni in cinque anni, e ora ne rifà l'incisione cambiando

cinema, fino al 1967, anno in cui rientrò definitivamente in Italia. Gli ultimi anni della sua vita li passò con la seconda moglie nella Villa Carpena, residenza di famiglia a Forlì.

⁹⁰ Mussolini Vittorio, *Cinque dischi hot*, “Il disco”, n. 10, a. 2 (1934), pag. 26 – 27.

⁹¹ *Ibidem*.

*qualche parte con un nuovo arrangiamento. Con questa “Dinah” della Odeon (12184 V) l’orchestra di Armstrong supera le precedenti edizioni e, a parer mio, è alla pari di quella dei Mills Brothers*⁹².

Quest’ultima digressione dà lo spunto per ricordare quello che fu il più importante evento jazzistico durante il Ventennio: il concerto di Louis Armstrong⁹³, a Torino. Il musicista si esibì al Teatro Chiarella del capoluogo piemontese, in due memorabili date: il 15 e il 16 gennaio del 1935.⁹⁴ Il quotidiano torinese, il 16 gennaio, dedica un articolo allo spettacolo così concepito:

Armstrong è grande e solo la preconcepita avversità, non combattuta da una esatta conoscenza della sua arte, ne può impedire la diffusione e la larga partecipazione del pubblico più diverso. Armstrong è negro ed ha appena trentaquattro anni: per ragione di sangue conosce, quindi, e soffre il dolore e l’aspirazione repressa della sua razza; per l’ambiente in cui è vissuto e per l’età è partecipe di tutte le ansie ed i tormenti che attanagliano l’animo di coloro che hanno aperto gli occhi sul mondo quando l’incendio della guerra lo avvolgeva e che hanno affrontato le prime esperienze virili, mentre i riverberi dell’immane rogo facevano patire l’umanità.

*Armstrong è nato a Nuova Orleans ed ha avuto per maestri King Oliver e Fletcher Henderson; ha, quindi, accolto nei sensi, mentre ancora succhiava il latte materno, il ritmo e il dramma della musica negra, ha appreso tutto quello che di profondo, di ingenuo, di orgiastico, di triste, di dolce, di antico e di antitradizionale, di fatalistico e combattivo sta nel “jazz.” da coloro stessi che ne furono i padri ed i divulgatori primi. Nessuno più di Armstrong può, quindi, amare, sentire e rendere quella musica di cui è oggi il più completo e celebrato esponente e propagandista.*⁹⁵

Analizzato in maniera approfondita questo articolo può dire qualcosa di più. Nonostante elogi sinceramente il famoso musicista americano, la sua musica, il

⁹² *Ibidem.*

⁹³ Louis Daniel Armstrong, noto anche con il soprannome di Satchmo o Pops (New Orleans, 1901 – New York, 1971), fu un trombettista e cantante statunitense. Armstrong fu, molto probabilmente, il più famoso musicista jazz del XX secolo.

⁹⁴ Mazzoletti, *Il jazz in Italia*, vol. 1, pag. 273 – 276.

⁹⁵ C. A., *Louis Armstrong. Il re del “jazz hot”*, “La Stampa”, 16 gennaio 1935.

suo modo di esprimerla, si lascia infatti trasparire un tipico cliché antiamericano, qui giunto, sembrerebbe, in maniera indiretta. Nel descrivere il carattere di Armstrong si fa esplicito riferimento a tutta una serie di emozioni e aggettivi che riconducono al “primitivismo”; elemento quest’ultimo, come spiega nel suo libro Michela Nacci⁹⁶, tipico della critica antiamericana degli anni Trenta. Inoltre, il costante riferimento del giornalista al colore della pelle del famoso jazzista, sembra avvalorare questa tesi. Emblematico diventa l’accostamento con una citazione riportata dalla stessa Nacci nel suo testo, riferita a Emilio Cecchi⁹⁷, celebre critico d’arte e letterario fiorentino:

*Tutta l’America è una formazione provvisoria e carovanesca. Ma le comunità negre, un po’ a margine, od anche nel cuore stesso delle città, rappresentano il più inquieto e formicolante vivaio di quella selvaggia nella quale la vita americana ancora attuffa le radici profonde*⁹⁸.

Nel 1935 tutto ciò si leggeva in controtuce ma rapidamente le cose cambiarono. La promulgazione delle leggi razziali segnò infatti la fine di queste tournée. Le nuove disposizioni legislative, adottate dal regime fascista, resero impossibile la presenza, sul suolo italiano, di jazzmen statunitensi, anche se non eliminarono la diffusione concertistica della musica jazz, proseguita da nuovi e sempre più numerosi musicisti italiani.⁹⁹

⁹⁶ Nacci Michela, *L’antiamericanismo in Italia negli anni trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pag. 81.

⁹⁷ Cecchi Emilio, *America amara*, Firenze, Sansoni, 1940, pag. 89.

⁹⁸ Nacci, *L’antiamericanismo in Italia negli anni trenta*, pag. 81.

⁹⁹ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 81.

Capitolo 2

Il jazz come fenomeno di “moda”

2.1 Il jazz nei periodici di settore

Interrogarsi sul jazz non significa porsi la domanda idealistica riguardo la sua natura, quanto verificarne i possibili usi. Significa allargare il discorso a tutti gli aspetti che ne hanno influenzato la ricezione, se si accetta, come affermano alcuni, che essa sia fatta anche da chi l'ascolta, ne scrive o ne legge. Poiché è vero che il jazz ha fornito un'ampia riserva di metafore per pensare la novità che rappresenta, ma soprattutto ha saputo pensare per altri e prima di altri. Con la sua inspiegabile presenza, con la sua necessità ha indicato una direzione possibile; si è fatto modello per la riflessione estetica realizzando una forma della modernità¹⁰⁰.

I primi, in Italia, a saper cogliere questo elemento di modernità, insito nel jazz, furono gli esponenti del movimento futurista guidato da Filippo Tommaso Marinetti. Nei primi dischi a 78 giri provenienti dagli Stati Uniti, il movimento identificava quei fattori libertari e di improvvisazione che erano stati teorizzati e elaborati nei celebri manifesti degli anni Dieci del Novecento. Già nel 1917 Marinetti infatti dichiarava:

Noi futuristi preferiamo Loïe Fuller e il cake – walk dei negri¹⁰¹.

La vicinanza futurista nei confronti del “Jazz Band”¹⁰² nasceva

¹⁰⁰ Rimondi Giorgio, *La scrittura sincopata: jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pag. 1 - 2.

¹⁰¹ Marinetti Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983, pag. 147.

¹⁰² Per anni si continuò a indicare in questo modo la musica jazz, confondendo chiaramente il genere musicale con il suo organico strumentale.

da una coincidenza di aspetti poetico – musicali: la libertà, l'improvvisazione, l'energia, l'inserzioni di suoni extra – musicali nel continuum espressivo, com'è il caso di suoni novelty dei clarinetti statunitensi fine anni Dieci, fra i quali aspetti, curiosamente, l'improvvisazione pareva più maturamente espressa nel corpus pur contraddittorio delle opere musicali futuriste che nelle testimonianze discografiche afro - americane¹⁰³.

Scrivendo Franco Casavola, nel 1926, sul quotidiano "L'Impero":

Il Jazz Band è il prodotto tipico della nostra generazione eroica, violenta, prepotente, brutale, ottimista, antiromantica, antisentimentale e antigraziosa. Nasce dalla guerra e dalle rivoluzioni. Rinnegarlo è rinnegarci! Alcune delle sue caratteristiche principali: la ostinazione ritmica, la tendenza all'improvvisazione, la formazione stravagante dell'orchestra, l'abbandono di strumenti umoristici, la ricerca di timbri nuovi e insoliti. La nuova musica, il nuovo ciclo musicale comincia umilmente con il Jazz Band [...]. A noi futuristi è dato presentirne i primi sviluppi e quindi dettarne le prime leggi¹⁰⁴.

Dopo questo primo forte apprezzamento, negli sviluppi degli anni Trenta e con l'adeguamento sempre più marcato del movimento di Marinetti ai nuovi dettami e alle nuove esigenze del regime fascista, il futurismo si distaccò progressivamente da queste sue iniziali posizioni.

In realtà dalla metà degli anni Venti ad occuparsi di jazz furono perlopiù riviste mondane, spesso dalla vita molto breve ed non sempre lineare, impegnate nell'attualità, nello svago, nelle attività del tempo libero. Specifica, in proposito, Rimondi:

Palcoscenici ideali per tale gusto della mondanità nottambulo furono alcuni fogli e periodici che, soprattutto negli anni Venti, funzionarono come luoghi di aggregazione di gruppi e individualità magari esclusi dal mercato del libro ma ansiosi di trovare una cassa di risonanza alle proprie velleità espressive. Su quelle pagine, nei valori che proponevano e nelle idiosincrasie che rivelavano, fu avviata la costruzione di una ingenua ma non innocente

¹⁰³ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 13.

¹⁰⁴ Casavola Franco, *Difesa del Jazz Band*, "L'Impero", 14 agosto 1926.

*società dello spettacolo. Sono esse, o almeno anche esse, a inaugurare in Italia quel processo di feticizzazione dell'apparente che si dispiega nella totale autoreferenzialità della contemporanea comunicazione mediatica, primi esempi caserecci di una vita vissuta per procura*¹⁰⁵.

Molto spesso lo stesso termine “jazz” non veniva riportato negli articoli, rimanendo relegato agli inserti pubblicitari delle case discografiche, impegnate nel lancio di qualche novità su 78 giri. In queste riviste la musica sincopata non veniva approfondita dal punto di vista musicale, bensì diveniva lo spunto per brevi racconti o scritti di tipo poetico; essa sembrava fungere da motore per un'evasione sociale (o, meglio, per una distrazione) piuttosto generica, dimostrando di essere una passione in grado di trascendere i confini dell'ambito musicale.

“Il Jazz Band” fu una delle prime riviste a proporre questa sorte di versione letteraria della musica afro – americana. Il mensile, nato nel 1927 a Bari sotto la direzione di Antonio Fasano, si basava su una formula comune, ossia sulla pubblicazione di racconti molto brevi, nei quali la musica jazz fungeva da spunto o da scenografia. I racconti pubblicati nel primo numero¹⁰⁶, uscito nel gennaio 1927, sono sei: “Jazz Band” di Mura, “La consacrazione” di Antonio Fasano, “La luna, i gatti e i balli russi” di Franz Diasparro, “Il sorriso della Rosina” di Ernesto Daquanno, e “La commedia dell'uomo di paglia” firmato Kiribiri. Nel primo di questi scritti i due protagonisti, Nellina (signorina “vezzosa”) e Mister Jo (ragazzo di colore, di origini africane ma cresciuto negli Stati Uniti) si incontrano in un locale da ballo. Lei, subito presa dalla esoticità elegante di Jo, si lascia trascinare in un charleston e in un fox, divenendo per tutta la sala, e in particolare per il suo abituale “cavaliere”, motivo di scandalo ed estremo stupore. Solo con la fine del racconto, quando Nellina cercherà di

¹⁰⁵ Rimondi, *La scrittura sincopata*, pag. 91.

¹⁰⁶ “Il Jazz Band”, n. 1, a. 1 (1927).

ritrovare il suo fascinioso compagno di balli, la misteriosa figura Mister Jo, simbolo esso stesso del jazz, verrà chiarita:

L'orchestra ora taceva. Un passo cauto scese il giardino. Ella si alzò subito e all'angolo dello stabile s'imbatté in un frak rosso che le puntò sul petto due bacchette da jazz. Ella balzò indietro. Un negro alto, dagli occhi troppo neri e troppo bianchi la fissava, sorridendo un sorriso sorpreso e felino.

- Miss Nellina, oh miss Nellina, perché?

E poiché Nellina non rispondeva, sbalordita e avvilita com'era davanti a quel suonatore di Jazz che aveva fatta la sua gloria per un ora nel the – room del pomeriggio, egli, audace ora e per il buio e per la solitudine e per lo smarrimento della fanciulla, la prese tra le braccia e la baciò avidamente sul collo, presso l'orecchia.

- Miss Nellina... no... non gridate... E' stupido gridare...

- Non grido... non grido... - mormorò Nellina – Ma lasciatemi... lasciatemi... vi dico...

- Non vi faccio nulla... Non temete...

- Oh, no! Ma voi, mister Jo, voi sonate in orchestra?

- Il Jazz, miss Nellina: sono io la celebrità che è arrivata da Parigi.

Qualcuno chiamava il suonatore di Jazz¹⁰⁷.



Fig. 2
Copertina della rivista "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927)

¹⁰⁷ Mura, *Jazz Band*, "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927), pag. 8 – 9.

Qui il jazz non era utilizzato come semplice scenografia o ambientazione; qui diveniva, come Nellina derisa ma al contempo invidiata dalle amiche mentre balla il charleston con Jo, elemento e allo stesso tempo motivo di ribellione dai cliché della società. In una prospettiva più ampia, la musica afro – americana, con il “fox” e il “charleston”, con il “frak” e le “bacchette da jazz” sembrava incarnare la contemporaneità americana, ancora a quella data non espulsa dall’intrattenimento italiano.

Ne è la riprova un breve brano, comparso nella rivista “Il Tabarin”, nel dicembre del 1926:

Il Tabarin schiude i suoi scarlatti tendaggi. Risa, urla, tuoni, muggiti, detonazioni di tappi, palle elastiche che volano, giocattoli da cotillon. Si vive! O almeno tale è la parola d’ordine. Perché si dovrebbe vivere proprio qui? Perché, dicono i filosofi della mondanità moderna, il ritrovo dove imperversa il jazz band è l’immagine della vita moderna, con le sue megalomanie e i suoi megafoni, le sue brutalità e le sue illusioni, i suoi eccitamenti puerili e le sue delusioni irrimediabili, le sue donne equivoche dalle nudità inequivocabili, e i suoi volti impenetrabili¹⁰⁸.

“Il Tabarin”, mensile illustrato fondato a Torino nel novembre del 1925 da Max Manolo e Renato Sagan, presentava una forte identità mondana, prestando sempre molta attenzione al jet – set internazionale¹⁰⁹. Nella sua prospettiva tesa alla scoperta e alla promozione della novità, meglio se dirompente e sorprendente, il libretto sembrava interpretare il “jazz band” nelle sue più disparate applicazioni, come una moda ma anche un elemento decisamente anticonformista.

Sullo stesso filone si inseriva il mensile “Jazz Band”, avviato a Venezia, nel 1926, da Augusto Febeo

¹⁰⁸ Cormorano P., *Saxophoni*, “Il Tabarin”, n. 14, a. 2 (1926), pag. 7.

¹⁰⁹ Rimondi, *La scrittura sincopata*, pag. 96 – 97.

*non già per scopi reclamistici o di lucro, ma essenzialmente per sostenere la classe di coloro che vivono sul teatro di varietà, dei Direttori di orchestrina, dei giovani autori ancora ignoti al gran pubblico e per far conoscere e diffondere la nostra bella musica italiana*¹¹⁰.



Fig. 3
Prima pagina della rivista “Jazz Band”, n. 2, a. 1 (1926)

Anche in questo caso abbondavano i racconti brevi con richiami jazzistici, le rubriche dedicate agli aforismi e le inserzioni pubblicitarie, impegnate soprattutto nella promozione delle ultime novità discografiche.

“Musica d’oggi”, la rivista pubblicata dal 1919 dalla casa discografica “Ricordi” con lo scopo primario di disporre di uno strumento per la reclamizzazione dei suoi prodotti discografici, si staglia nel panorama fin qui delineato per il suo spirito meno ludico e faceto. Nella sezione “Rivista delle Riviste”, dedicata ad articoli di musicologia contemporanea e ad estratti di altri periodici del settore, italiani ma anche stranieri, veniva pubblicato, nel 1927, un interessante scritto sul jazz. Questo prendeva le mosse dal lavoro di un certo dottor Steinhard, dal titolo “Auftakt”, uscito nella rivista tedesca “Der Auftakt. Moderne Musikblätter”.

¹¹⁰ La Direzione, *Dopo il primo numero*, “Jazz Band”, n. 2, a. 1 (1926), pag. 1.

Il jazz, pure non essendo più una novità, ritorna abbastanza spesso nella letteratura sulla musica. E' oramai noto il carattere complessivo di questa che gli americani dicono "musica popolare" (come se agli Stati Uniti non vi fosse altro popolo che quello dei negri); e pure tutti sanno più o meno con quali strumenti il jazz si pratica. Ma nel "Auftakt" il dott. E. Steinhard descriveva l'orchestra condotta da Whiteman al Music Hall dei Campi Elisi a Parigi e dopo aver enumerato 60 strumenti che vengono suonati da 30 esecutori, dice: «gli artisti sono automi, che funzionano in modo incredibile. Anzi, più che funzionare, infuriano, smaniano come selvaggi sugli strumenti loro; delirano, accecano»¹¹¹.

E ancora, più in là:

La diffusione di questa musica singolare è così grande, da dar luogo ad un movimento di suonatori, di fabbricazione e di commercio di strumenti, e ad una vita editoriale quasi insospettabile. Il compositore non è più un artista libero, ma un operaio a stipendio fisso, che deve fornire ogni giorno una data quantità di lavoro¹¹².

Quest'ultima citazione permette di analizzare un elemento, spesso presente nelle riviste fin qui menzionate, tipico non solo dell'analisi della musica jazz ma, più in generale, delle premesse di quello che sarà, negli anni Trenta, il sentimento antiamericanista in Italia. La riduzione dell'artista in operaio, la "fordizzazione" della produzione musicale di cui parla l'articolo, dimostra come il ritmo afro – americano fosse diventato parte dell'immaginario stesso della modernizzazione, e pertanto

ogni insulto o apprezzamento espresso sul jazz dovrebbe essere analizzato partendo dall'assunto che chi formulava opinioni si portava dietro, magari anche inconscia, una precisa valutazione sui mezzi di comunicazione di massa. Qualunque esso fosse, il giudizio dato sul jazz ne celava sempre uno sulla modernità¹¹³.

¹¹¹ A proposito di Jazz, "Musica d'oggi", n. 2, a. 9 (1927), pag. 47.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Bergoglio Franco, *Hot jazz and cool media. Il Jazz nella società di comunicazione di massa*, "De Musica", n. 1, a. 14 (2010), pag. 15.

Questa identificazione fra jazz, mezzi di comunicazione di massa e modernizzazione assunse una forte valenza “tecnico – industriale”, diventando spesso elemento di critica da parte del mondo intellettuale italiano, impegnato a distinguere fra una meccanizzazione estrema (americana) e una via italiana, più rispettosa dell’elemento umano. Scrive in proposito Michela Nacci:

Tutta sotto il segno della tecnica era l’America visitata da Margherita Sarfatti, affascinata dallo spettacolo di “rigida geometria” che tutte le cose offrivano, ma spaventata dall’ipotesi che l’evoluzione dell’uomo potesse concludersi nella sua trasformazione in robot. Scriveva nel 1937: «Dall’alto di questi edifici, è bellissimo veder formicolare in basso il flutto incessante ma alterno di milioni di balocchi automatici». Era l’idolatria americana della macchina che spiegava, secondo la Sarfatti, l’amore di quel popolo (amore altrimenti incomprensibile) per il jazz, per le danze moderne, il suo «fanatismo per le macchine parlanti», la sua «unità sentimentale» costruita da strumenti come la radio¹¹⁴.

A confermare questa visione è un altro articolo dal titolo “Tempo di Jazz”, apparso nel 1928 su “La Rassegna Musicale”:

Lo stile del “jazz” è quello del nostro tempo, perché sacrifica alla voluttà essenziale degli uomini d’oggi: quella che li abbandona all’ebbrezza del motore. Siamo nel secolo della motricità sfrenata. E’ la grande gioia moderna. Non si tratta soltanto di questo folle bisogno d’andar presto e di bruciar la vita che le necessità economiche e sociali di una civiltà fortemente utilitaria c’impongono: parlo del piacere oscuro che prendiamo incoscientemente ad ascoltare il ronzio del macchinismo che ci sminuzza. Nostro malgrado, il rumore degl’ingranaggi d’acciaio che ci straziano è divenuto la musica allucinante della danza macabra che ci trascina. Musica lancinante ma che, a poco a poco, ci assidera e ci stordisce voluttuosamente. Sebbene non abbia nulla di meccanico, il “jazz” contenta in noi questo appetito oscuro¹¹⁵.

¹¹⁴ Nacci, *L’antiamericanismo in Italia negli anni trenta*, pag. 27.

¹¹⁵ Vuillermoz Emile, *Tempo di Jazz*, “La Rassegna Musicale”, n. 5, a. 1 (1928), pag. 306 – 307.

E' rilevante notare come alcune delle riviste fin qui considerate, attive negli anni Venti e dedite alla letteratura d'ambientazione jazz, nonostante i titoli o i riferimenti nei racconti da loro proposti, presentassero una forte impronta nazionalistica e una certa propensione "censoria" nei confronti della musica straniera.

Sorprendentemente così recitava la rivista "Il Jazz Band" nel suo primo numero, pubblicato nel 1927 a Bari:

Nonostante il titolo internazionale della nostra rivista, noi non ospiteremo lavori di scrittori stranieri. Non sapremmo che farcene. Se ne servano gli altri. Anche in letteratura noi siamo per la produzione nazionale. E adesso, signori, si comincia¹¹⁶.

Tuonava invece il "Jazz Band", l'altra rivista uscita l'anno precedente a Venezia, contro i negozianti di musica italiani:

È malattia caratteristicamente italiana quella di preferire la produzione straniera in ogni ramo dell'umana attività. [...] Guardiamo un po' al campo delle canzoni. Se c'è un ramo dell'attività musicale che è prettamente italiano, questo è proprio della canzone che sgorga dal cuore del nostro popolo, il cui sentimento non può essere fedelmente interpretato che da compositori italiani che agiscono in ambiente italiano sempre in contatto con l'anima italiana. E' triste vedere come certi negozianti non vogliano capire questo, unicamente perché credono di andare contro il proprio interesse¹¹⁷.

Questo prova come effettivamente questi fogli utilizzassero il termine jazz come semplice simbolo della nuova contemporaneità musicale, senza sapere né volere, occuparsene anche dal punto di vista musicologico.

Con gli anni Trenta queste piccole riviste "letterarie" sembrarono progressivamente sparire, per lasciare il posto a periodici più specializzati in materia. Il jazz iniziò così ad occupare sempre nuovi spazi pubblicitari, dove

¹¹⁶ "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927), pag. 1.

¹¹⁷ *Per lo smercio della musica italiana. Due parole ai negozianti di musica*, "Jazz Band", n. 2, a. 1 (1926), pag. 2.

venivano reclamizzate le novità delle principali case discografiche presenti in Italia (come citato a pag. 22 fu lo stesso figlio del Duce, Vittorio, a lanciare cinque nuovi dischi “hot”). Spesso la promozione delle novità musicali jazz veniva condotta in simbiosi con quella delle uscite cinematografiche.

FILM MUSICALI



Questi ballabili o canzoni fanno parte di film stranieri di prossima visione e arrivano in Italia coronati del più lusinghiero successo. Siamo lieti di poterli presentare con un certo anticipo.

Dal film
Metro Goldwyn Mayer
Il Mago del Jazz

- Top hat**, dal film omonimo, fox trot, orch. Ray Noble
Piccolino, dal film *Top hat*, fox trot, orch. Ray Noble GW 1202
- Isn't this a lovely day?** (Non è questa un magnifica giornata?), dal film *Top hat*, fox trot, orch. Eddy Duchin
Cheek to cheek (Guancia a guancia), dal film *Top hat*, fox trot, orch. Eddy Duchin GW 1203
- I'm in the mood for love** (Quando ti stringi a me), dal film *Every night at eight*, fox trot, orch. Dino Olivieri, con rit. Leni, s., in inglese
Tender is the night (Notte di languore), dal film *Il Mago del Jazz*, fox trot, *idem* GW 1278
- Say the word and it's yours...** (Di la tua parola ed è tuo), dal film *First a girl*, fox trot, Jack Jackson e la sua orchestra
Outside of you (All'infuori di te), dal film *Broadway gondolier*, fox trot, orch. Eddy Duchin GW 1212

8 —

Dal film musicale *Ufa*
Accordo finale
Premiato al Festival di Venezia



Musica Sinfonica

- IX Sinfonia di Beethoven** DB 2327 /2335
Largo di Händel AW 282

- La vita è una canzone** (Life is a song), dal film *Non più signore*, canzone fox trot, Allulli Olivieri, s. HN 1100
Nasce così l'amor, canzone fox lento, Allulli Olivieri, s. HN 1100
Napoli piange e ride, dal film *La gondola delle chimere*, serenata valzer, con Vaselli, t. HN 1050
Serenata spensierata (Sona ghitarra), serenata in romanesco, con Fusco, t. HN 1050
Luna vagante, dal film *Il Mago del Jazz*, canz. fox trot, Vaselli, t. HN 1051
Tutti eroi (La canzone dei Legionari), canz. marcia, Vaselli, t. HN 1051
Solo tu, Maria, dal film *Ave Maria*, Gigli, t. DA 1487
Anima mia, dal film *Ave Maria*, Gigli, t. DA 1487
Ave Maria, Bach-Gounod, dal film omonimo, in latino Gigli, t., con coro DA 1488
Agnus Dei, Bizet, in latino, *idem* DA 1488
Parata di successi Metro Goldwyn Mayer, pot-pourri di fox trot GW 1248

— 9

Fig. 4

Pagine tratte dal catalogo “La voce del padrone. Dischi, grammofoni, radio”, n. 10, a. 11 (1936), pag. 8 - 9

Nel catalogo della società “La voce del padrone” dell’ottobre del 1936, nella sezione “Film musicali”, melodie ballabili come “Tender is the night” o canzoni come “Luna vagante”, erano proposti come “estratti” dal film “Il Mago del Jazz” della “Metro Goldwyn Mayer”, in uscita nei cinematografi italiani. O ancora fox – trot come “Cheek to cheek” e “Isn’t this a lovely day?” o “I’m in the mood for love” si accompagnavano rispettivamente a film come “Top hat” o “Every night at eight”. Dichiarava esplicitamente la stessa rubrica:

*Questi ballabili o canzoni fanno parte di film stranieri di prossima visione e arrivano in Italia coronati del più lusinghiero successo. Siamo lieti di poterli presentare con un certo anticipo*¹¹⁸.

Facevano, infine, la loro comparsa anche i primi articoli specifici sul jazz, che erano per lo più opera di persone specializzate in materia. Scriveva Ezio Levi¹¹⁹ sulle pagine de “Il disco”, un periodico nato nel 1933 a Milano ad opera di uno dei più importanti proprietari di negozi di musica della Lombardia ma destinato ad una vita piuttosto breve, con gli ultimi numeri pubblicati nei primi mesi del 1935:

*Il jazz non era, qualche anno fa, che una scapigliatura del tabarin, con qualche cosa di inferiore e di proibito nel suo fondo grottesco, con qualche cosa di morbido, non dissimile da quel che apparirebbe in beguin di una nobildonna bianca per il suo servo moro. Oggi è arte: autentica e indiscutibile; domani, forse, farà la sua entrata trionfale in qualche vecchio convento adibito a Conservatorio*¹²⁰.

Si riconosceva insomma che ormai il jazz era divenuto anche in Italia un fenomeno accettato e importante, e non solo un esotico esempio di una modernità lontana e non troppo comprensibile.

¹¹⁸ *Film musicali*, “La voce del padrone. Dischi, grammofoni, radio”, n. 10, a. 11 (1936), pag. 8.

¹¹⁹ Nel 1936 sarà il fondatore, assieme a Giancarlo Testoni, del circolo “Jazz Hot” di Milano.

¹²⁰ Levi Ezio, *Il jazz – hot*, “Il disco”, n. 3, a. 1 (1933), pag. 2.

2.2 Un jazz italiano: da Gorni Kramer al Trio Lescano

La storia della musica italiana presenta molte intersezioni con la musica americana che giunse nella penisola attraverso il jazz e lo swing fra gli anni Venti e Trenta del XX secolo. Si assistette, in particolare nella seconda decade sopracitata, ad un interessante processo di diffusione di molti elementi tipici del genere musicale afro – americano: una prima contaminazione portò all'utilizzo, da parte di numerosi compositori, di ritmi tipicamente sincopati.¹²¹ E così, nei programmi EIAR, maestri d'orchestra come Cinico Angelini, Pippo Barzizza, e Gorni Kramer inserirono elementi di derivazione jazzistica nella loro orchestrazione tradizionale mentre, al contempo, interpreti come Alberto Rabagliati, Natalino Otto o il Trio Lescano offrivano al pubblico di ascoltatori pezzi in stile swing.¹²²

Va subito puntualizzato che, nonostante il crescente nazionalismo nel regime fascista durante tutta la seconda metà degli anni Trenta, la vigilanza governativa sul sistema radiofonico non fu mai in grado di discernere completamente il repertorio straniero da quello italiano, né tantomeno ad imporre uno prettamente nazionale.¹²³ Questo fu dovuto, essenzialmente, all'obiettiva esiguità della produzione discografica italiana; situazione che costrinse la stessa EIAR, allo scopo di rispondere alla domanda da parte del pubblico di un particolare tipo di musica, alla sottoscrizione di accordi commerciali con diverse società discografiche straniere. Non va infatti sottovalutato il potere che vere e proprie lobby del settore musicale riuscivano ad esercitare. Scrive, in tal proposito, Mazzoletti:

¹²¹ Siciliani Pierluigi, *La canzone jazzata. L'Italia che canta sotto le stelle del jazz*, Arezzo, Zona, 2007, pag. 17 – 30.

¹²² Biello Daniele, *E lo swing venne dal mare. La canzone italiana e l'età dei transatlantici. Il caso di Natalino Otto*, in *Parlami d'amore Mariù. Cultura, società e costume nella canzone italiana*, a cura di Bonfanti Elvira, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, pag. 43 – 46.

¹²³ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 30.

Ci si domanda per quale motivo, in un periodo, quello tra il 1938 e il 1942, così poco tenero verso la musica americana, molti dei direttori orchestrali (Barzizza, Kramer, Angelini, Semprini, Rizza) riuscissero a inserire nelle trasmissioni radiofoniche e a incidere brani jazzistici. Le ragioni possono essere di diversa natura, da un lato il desiderio di suonare una musica che per alcuni di questi musicisti era la loro musica, dall'altro le pressioni delle case editrici (soprattutto la Francis Day, la Chappell e altre che avevano uffici in Italia) per far inserire in repertorio e quindi far incidere su disco, da orchestre che in Italia avevano raggiunto una certa celebrità, brani musicali del loro catalogo. Per questa congiuntura particolarmente favorevole si incisero più jazz fra il 1937 e il 1943 che non nel decennio precedente¹²⁴.

In Italia il jazz veniva inciso sostanzialmente in due città: a Torino e a Milano.

Nel capoluogo piemontese le case discografiche impegnate in questo erano la CETRA e la Parlophon, l'etichetta anglo – tedesca, specializzata proprio in musica jazz, rappresentata in Italia dalla stessa CETRA; la sezione romana di quest'ultima era invece completamente interessata all'incisione di musica leggera.

Nella città lombarda, detentrica del primato di produzione discografica nazionale, erano attive le società americane Brunswick e Columbia, le tedesche Odeon e Telefunken, l'inglese Polydor. Qui la parte del leone era ricoperta dalla FONIT (Fonodisco Italiano), autentico laboratorio della musica sincopata incisa nella penisola, fondata nel 1911 da Mario Trevisan e destinata a fondersi, nel secondo dopoguerra, con la CETRA. Proprio nel catalogo di quest'ultima società milanese compariva molto spesso il nome Gorni Kramer.¹²⁵

Gorni Kramer, all'anagrafe Francesco Kramer Gorni (il nome Kramer gli fu dato dal padre in omaggio al ciclista Frank Kramer), nato nel 1913 a Rivarolo Mantovano, fu avvicinato alla musica fin dalla tenera età dal padre musicista. Arrangiatore, compositore, contrabbassista, direttore d'orchestra e fisarmonicista jazz, nel 1930 si diplomò in contrabbasso al conservatorio di

¹²⁴ Mazzoletti Adriano, *Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra*, Roma, Bari, Laterza, 1983, pag. 252.

¹²⁵ *Ibidem*.

Parma; quest'ultimo aspetto non è di poco conto, visto che proprio la sua formazione consentì a Kramer di fondere elementi provenienti dai balli popolari e dalle melodie della zona padana, con aspetti più sofisticati appresi nel suo percorso di studi e da lui rielaborati alla luce dei recenti capolavori del jazz di Duke Ellington e Louis Armstrong.¹²⁶

Kramer esordì nel 1933 a Milano, dove venne portato dal maestro Ferruzzi, all'Embassy Club, con un quintetto che si può definire il primo complesso swing italiano; con lui erano Armando Camera, Ubaldo Beduschi, Luigi Redaelli, Romero Alvaro e George Link.¹²⁷ Da qui iniziarono le sue fortune jazzistiche, con un numero sempre crescente di incisioni soprattutto con la FONIT, ma anche con la Odeon e la Columbia. Fra i suoi maggiori successi va ricordata la musica di "Crapa pelada", portata al successo nel 1936 da Alberto Rabagliati, e "Pippo non lo sa", pezzo indimenticabile lanciato dal Trio Lescano¹²⁸.

La musica di Kramer della metà degli anni Trenta, scrive Cerchiari,

viene affiancata e quantitativamente soverchiata da una musica leggera "nazionale", più confacente ai valori italiani propugnati dal fascismo e affidata alle doti di una giovane generazione di interpreti vocali. Ma se l'italianità è salvaguardata dalla rassicurante presenza del testo, e di testi per lo più ingenui e sognanti, familiari ed innocenti, l'esistenza di elementi ritmici, strumentali, melodico – armonici e paralinguistici delle composizioni ed esecuzioni ci rivela nuovamente una insopprimibile tensione imitativa ed emotiva in direzione del jazz¹²⁹.

Una di queste nuove voci fu quella di Natalino Otto, nome d'arte per Natalino Codognotto, nato a Cogoleto, in Liguria, nel 1912. Come per diversi suoi altri colleghi la sua gavetta ebbe luogo nei transatlantici che facevano la spola fra Genova e New York; qui ebbe i suoi primi contatti con la musica jazz, da cui

¹²⁶ Franchini Vittorio, *Gorni Kramer. Una vita per la musica*, Rivarolo Mantovano, Fondazione Sanguanini Rivarolo, 1996.

¹²⁷ Mazzoletti Adriano, *Il jazz in Italia*, vol. 2.1, *Dallo swing agli anni sessanta*, Torino, EDT, 2010, pag. 4.

¹²⁸ Castaldo Gino (a cura di), *Dizionario della canzone italiana*, Roma, Curcio, 1990.

¹²⁹ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 34.

rimase profondamente segnato. Il suo debutto avvenne a Viareggio, nel 1937, accanto a Kramer, con la proposizione di un repertorio di stampo jazz, ascoltato negli Stati Uniti e durante le sue traversate oceaniche. Il repertorio di Otto riusciva ad affascinare ed incuriosire il pubblico di ascoltatori non solo per le sue derivazioni “sincopate”, ma anche grazie ad un carattere ribelle presente nel suo repertorio, che dimostrava un certo legame con il cabaret: esempi di questo aspetto sui generis sono indubbiamente “Mamma voglio anch’io la fidanzata”, “Un sassolino nella scarpa” e il più celebre “Io cerco la Titina”.

La sua personalità poliedrica lo portò anche a lavorare per il cinema interpretando, nel film del 1945 “Tutta la città canta” di Riccardo Freda, il ruolo di un cantante.¹³⁰

Proprio quest’ultimo riferimento permette una breve digressione sul legame intercorso fra cinema e jazz, nell’ambito di un’analisi di quest’ultimo come fenomeno di moda. Nell’ottobre del 1927 uscì nelle sale cinematografiche statunitensi il primo film sonoro dal titolo “The jazz singer” (“Il cantante di jazz”), prodotto dalla Warner e diretto da Alan Crosland. Il successo del film fu immediato e sensazionale; il sonoro riguardava alcuni brani cantati dal protagonista, Al Jolson. Qui il jazz mantiene tutta quella carica di modernità, come già detto in precedenza, che seppe esprimere in quegli anni, rappresentata dalle “luci” dei locali di Broadway dove il protagonista si esibisce diventando, giorno dopo giorno, sempre più famoso. Va puntualizzato che, nel caso specifico di questo film, la carica evasiva e dirompente rappresentata dal jazz e dalla sua forza trainante (il protagonista infatti lascia i genitori per inseguire il successo), viene calmierata da alcuni elementi presenti nello stesso plot, che renderanno il film accettabile e presentabile per le sale cinematografiche italiane, dove fu proiettato nel 1928. Nel film di Crosland, infatti, la famiglia rimane elemento centrale; nonostante l’iniziale rottura (il figlio che lascia i genitori per suonare e

¹³⁰ Castaldo (a cura di), *Dizionario della canzone italiana*.

cantare jazz), nel finale il nucleo affettivo si ricostituisce, pur senza che il protagonista debba rinunciare al proprio successo.¹³¹



Fig. 5
Poster pubblicitario del film “The Jazz Singer” della Warner Bros., diretto da Alan Crosland, del 1927

Nel 1935 fu la volta del musical “Top hat”, che uscirà l’anno successivo nelle sale italiane con il titolo “Cappello a cilindro”, diretto da Mark Sandrich con un cast d’assoluta eccezione: i protagonisti furono interpretati da Fred Astaire e da Ginger Rogers, il tutto su musiche di Irving Berlin. Testimonia il successo di questo film nelle sale italiane il listino mensile della società “La voce del padrone”, dell’ottobre del 1936. Il catalogo propone le melodie più note del film “Isn’t this a lovely day?” e “Cheek to cheek”, illustrati assieme ai ballabili del film “Il Mago del Jazz”, prodotto dalla società “Metro Goldwyn Mayer”.¹³²

Tornando alle voci e alla loro *tensione imitativa ed emotiva in direzione del jazz*, risulta interessante notare come spesso fosse presente un tentativo di imitazione di numerosi particolari della musica sincopata: lo “scat – vocal”, portato al successo da Louis Armstrong, consisteva nell’imitazione di strumenti musicali con la voce, tramite la riproduzione di fraseggi simili a quelli strumentali.

¹³¹ Boschi Alberto, *Dal muto al sonoro*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Brunetta Gian Piero, vol. 2.1, *Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 1999, pag. 465 – 486.

¹³² *Film musicali*, “La voce del padrone. Dischi, grammofoni, radio”, n. 10, a. 11 (1936), pag. 8.

Proprio per questo motivo non prevede l'uso di parole compiute, bensì di fonemi privi di senso dal suono accattivante, che il cantante utilizza in chiave ritmica oltre che melodica. A questo va anche aggiunto l'uso della voce bassa, ad imitazione del pizzicato del contrabbasso e il falsetto femminile¹³³, caratteristica in cui eccelleva il Trio Lescano.



Fig. 6
Il Trio Lescano, nel 1939, composto dalle tre sorelle di origini olandesi Alexandrina, Judik e Catharina Leschan

Il Trio era composto da tre sorelle di origini olandesi, Alexandrina, nata nel 1910, Judik, nata nel 1913 e la minore, Catharina, nata nel 1919, figlie di un contorsionista di origine ungherese e di una cantante d'operetta olandese, di origine ebraica. Nel 1935 le sorelle, che si esibivano in una formazione di ballo acrobatico, furono notate dal direttore artistico della sede torinese dell'EIAR Carlo Prato, che decise di prepararle anche vocalmente come un trio. Le tre sorelle furono presto messe sotto contratto dalla casa discografica Parlophon, etichetta distribuita in Italia dalla CETRA, con il nome, italianizzato, di Trio Vocale Sorelle Lescano, poi abbreviato in Trio Lescano. Nel corso della loro carriera spesso accompagnarono cantanti celebri come Enzo Aita (“Ma le gambe”, di Bracchi e D'Anzi), Maria Jottini (“Maramao perché sei morto” di Consiglio e Panzeri), Oscar Carboni (“Firenze sogna”, di Cesare Cesarini, “Ti pi

¹³³ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 42.

tin” e “Lungo il margine del fiume”) e Silvana Fioresi (“Pippo non lo sa” di Gorni Kramer e “Il pinguino innamorato” di Casiroli, Consiglio e Rastelli); loro furono invece autentici successi come “Tulipan” (cover del brano “Tulip Time” cantato dalle allora famose americane Andrews Sisters, con musica di Maria Grever e versione italiana di Riccardo Morbelli), del 1938, o “E’ quel fox – trot” dell’anno successivo.¹³⁴

Scrive di loro Mazzoletti:

Sandra, Giuditta e Caterina Leschan non furono cantanti jazz, ma possedevano un certo senso del ritmo (Sandra e Giuditta erano state ballerine) e riuscivano a copiare in modo discreto le Boswell Sisters. Ma, a parte queste considerazioni di carattere jazzistico, le Lescano hanno rappresentato per l’Italia di allora qualcosa di speciale: quel sottile senso dello swing, quel modo di dividere la melodia, così diverso da quello dei colleghi italiani, quelle voci quasi infantili ma accattivanti, quell’accento mitteleuropeo ma che risentiva dell’influenza americana, le fecero amare da un pubblico a cui piaceva la musica Swing¹³⁵.

Il Trio, come tutto il resto del mondo della musica italiana, sincopata e non, fu infine travolto prima dai preparativi, poi dagli stessi tragici eventi della Seconda Guerra Mondiale.

¹³⁴ Eschenazi Gabriele, *Le regine dello swing. Il Trio Lescano, una storia fra cronaca e costume*, Torino, Einaudi, 2010.

¹³⁵ Mazzoletti, *Il jazz in Italia*, vol. 1, pag. 333.

2.3 Letteratura a confronto

Nel 1929 la stampa italiana si occupava di jazz fundamentalmente per due motivi: la recente uscita nei cinematografi italiani (negli ultimi mesi del 1928) del film “The jazz singer”, con protagonista Al Jolson, e i concerti dell’orchestra di Jack Hylton. In quello stesso anno veniva dato alle stampe il libro di Anton Giulio Bragaglia, “Jazz Band”¹³⁶.

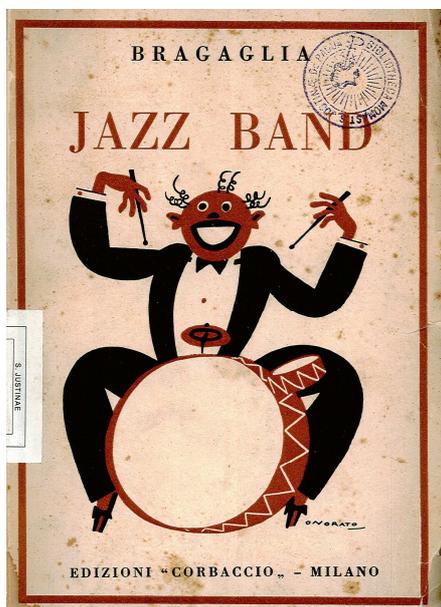


Fig. 7
Copertina del libro di Anton Giulio Bragaglia *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929

Bragaglia aveva cominciato a lavorare come aiuto regista nel 1906 presso la Cines, la casa di produzione di proprietà del padre. Nel 1916 fondò la rivista di musica, teatro, letteratura e arti figurative “Cronache di attualità”. Fin da giovane si interessò di fotografia, mettendo a punto il dispositivo della “fotodinamica”, entrando quindi, di diritto, nel movimento futurista. Oltre a scrivere alcune opere di saggistica teatrale (“Maschera mobile” del 1926 e “Il segreto di tabarrino” del 1933), assieme al fratello Carlo Ludovico, si dedicò

¹³⁶ Bragaglia Anton Giulio, *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929.

all'allestimento scenico, vicino alle avanguardie, di opere di O'Neill, Strindberg, Apollinaire ecc.¹³⁷



Fig. 8
Illustrazione di Marchal Leopold, presente nel libro di Anton Giulio Bragaglia, *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929, pag. 113

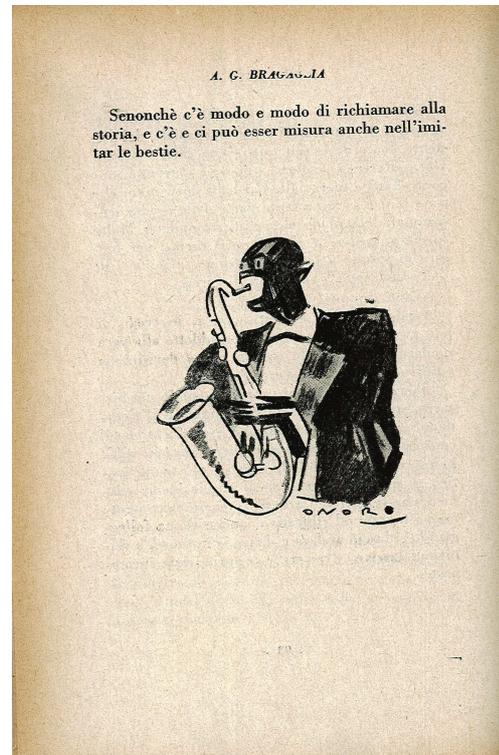


Fig. 9
Illustrazione di Onorato, presente nel libro di Anton Giulio Bragaglia, *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929, pag. 94

Il suo libro sopracitato attacca frontalmente e in maniera molto violenta la musica sincopata, senza tuttavia affrontare la questione musicologica con una metodologia scientifica. Scrive Bragaglia nel capitolo “Prodezze ritmiche del Jazz”:

Pazzie ritmiche, prodezze d'irresistibile astruseria, sono state introdotte, ed imposte quasi, ai pubblici Europei. E non bastano le stupefacenti figurazioni più o meno animalesche, più o meno morbosamente epilettoidi, il jazz – band ci ha regalato scossoni antisentimentali e

¹³⁷ Sallusti Sisto, BRAGAGLIA, Anton Giulio, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 13, Borremans – Brancazolo, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971, pag. 698 – 704.

*antiromantici, d'una crudezza sessuale assoluta. Quelle crudezze che appartengono ad ogni reazione*¹³⁸.

Oltre, nel capitolo “Danzomania”, l'autore dichiara:

*L'importanza delle mode relative al ballo da sala, insomma, segue da vicino la trionfante invasione di films d'oltre Oceano. E' un fatto incontestabile, e l'allarme è già dato, chè si danza all'americana un po' da per tutto: o danze meccaniche e animalesche, o danze di gente di colore... Cosa fa il consueto folleggiante sciame di studenti e impiegati d'ambo i sessi, la folla piccolo borghese e la eletta borghesia del danaro, rispetto a questa dilagante frenesia, per il marasma epilettico della ritmica sincopata, a base di jazz?*¹³⁹

Qui è doveroso mettere in luce due elementi: il richiamo alla responsabilità del cinema nella diffusione del jazz (il jazz inteso qui come “moda”, come elemento simbolo di una modernità dei costumi), e il riferimento all'elemento meccanico, frenetico (tipico della critica antiamericana), di cui si è già detto riprendendo l'analisi del testo di Nacci¹⁴⁰. Nel testo infatti, del tutto carente di un approfondimento e di uno studio sul piano prettamente musicale, vero e proprio leitmotiv è la costante allusione all'elemento danzante, visto però in chiave non artistica ma puramente fisica e sportiva.

*Figuriamoci adesso un connubio sportivo – danzante a base di sassofono, tamburi vari e piatti metallici, sonagliere e trombe d'automobili, klacksons e gongs. Se già guasta è la ginnastica e il giuoco muscolare è sforzato, - adattandola alle diavolerie dei ritmi novissimi, con le più ardite esibizioni acrobatiche, - chi sa mai dove giunge la follia frenetica di dimenar le membra in tutti i sensi!*¹⁴¹

¹³⁸ Bragaglia, *Jazz Band*, pag. 19.

¹³⁹ *Ivi*, pag. 106.

¹⁴⁰ Nacci, *L'antiamericanismo in Italia negli anni trenta*.

¹⁴¹ Bragaglia, *Jazz Band*, pag. 19.

Qui sembra inoltre riproposto quel modo di recepire il jazz tipico degli anni Venti, già visto nel paragrafo dedicato alle riviste coeve, come contesto d'ambientazione o come azione sociale:

Eppure larga messe di notazioni una mente accorta può ricavare da un benevolo ma acuto esame dei luoghi e delle persone, che costituiscono l'ambiente tra il borghese e l'equivoco, dove si svolge il culto spicciolo (oh! molto spicciolo e al minuto) della dea danza.... Figure allampanate spesso e segaligne, nervosamente tese e quasi scheletriche, per lo più, nelle singole sale accademiche che attraggono l'occhio a tutta prima. Le loro compagne possono essere rotondette e piccole; per legge di compensazione tipi opposti s'avvicinano, inconsapevolmente dando luogo a ibridismi spesso sempre comici e ridevoli¹⁴²

Risulta difficile riuscire a risalire all'origine di una critica così pesantemente negativa, da parte di un autore sensibile all'innovazione nel campo artistico, da intendersi nell'accezione più generale del termine. Mazzoletti risponde in questo modo:

Nei primi anni Venti l'autore si era rivelato come artista pronto a un certo rinnovamento, soprattutto in campo teatrale. Le ragioni che lo spinsero a scrivere questo libro astioso si sarebbero capite qualche anno dopo: Bragaglia voleva acquisire benemerienze presso il regime fascista. Il libro fu una prima mossa per attirare su di sé l'attenzione delle alte gerarchie del Partito. Infatti, poco tempo dopo, egli fu chiamato a far parte, come segretario del Comitato Nazionale Sceno – tecnici, del Consiglio Nazionale in seno alla Confederazione Fascista Professionisti e Tecnici. Gli fu inoltre affidata la direzione del nuovo Teatro delle Arti, creato a Roma nel palazzo della Confederazione stessa¹⁴³.

Va puntualizzato che, con una prassi tipica degli autori ostili alla musica jazz, non mancano nel libro alcune osservazioni genericamente positive, dovute ad una valutazione del ritmo afro – americano come semplice stimolo per un'innovazione da portare, però, ancora a termine.

¹⁴² Ivi, pag. 110 – 111.

¹⁴³ Mazzoletti, *Il jazz in Italia*, vol. 1, pag. 186.

Ciò che si presenta ancor più originalmente è certo la variata messe dei nuovi ritmi che il jazz introduce dovunque. Dall'apprezzamento strettamente musicale relativo alla bizzarra orchestra pazza, si passa a complicazioni graziose e buffe, quando si rifletta agli aspetti plastici della mimica della pantomima e danza modernamente sincopate, e significativamente spezzate, singhiozzanti, sconvolte e indiavolate¹⁴⁴.

Lo scritto di Bragaglia sembra attaccare, indistintamente, tutte le novità in arrivo dagli Stati Uniti; a questo proposito la questione razziale, che torna in continuazione nella narrazione, diviene molto rilevante nell'ottica di una contrapposizione fra italianità e americanità, "contaminata" dalla cultura negroide. Il problema, nel testo in questione, viene connotato addirittura in chiave antropologica nel nono capitolo, dal titolo "Darwin e il jazz":

Ebbene, questi ed altrettanti movimenti espressivi dei ruminanti e dei marsupiali, del serpente boa o delle scimmie, come gioia e affettività, sofferenza e collera, stupore e spavento, sono contraffatti a meraviglia dai balli darwiniani che sono stati e saranno tanta parte delle novità sensazionali della moda coreografica mondiale. Molte specie animalesche attendono il turno; per fornire lo spunto a balli d'occasione, a numeri di Caffè – Concerto, a spettacoli di Circo¹⁴⁵.

E' interessante notare che negli anni immediatamente antecedenti alla pubblicazione del libro di Bragaglia, ad occuparsi di musica jazz, seppur in maniera indiretta, era un personaggio di primo piano nel panorama intellettuale italiano: Antonio Gramsci. Lo studioso sardo pur non essendo un esperto di musica, colse molto lucidamente il parallelo jazz – modernità di cui fa menzione lo stesso Hobsbawm:

Gli intellettuali e gli artisti che accolsero il jazz nel continente europeo immediatamente dopo la prima guerra mondiale includevano quasi invariabilmente la modernità tra le sue

¹⁴⁴ Bragaglia, *Jazz Band*, pag. 18 – 19.

¹⁴⁵ *Ivi*, pag. 93.

*attrattive. Da qui l'assurda mania di collegare questa musica in qualche modo oscuro alla civiltà della macchina, con la quale, a esclusione delle locomotive, non aveva alcuna affinità*¹⁴⁶.

In un lettera indirizzata alla cognata Tania, datata 27 febbraio 1928, Gramsci faceva riferimento ad una discussione avuta in carcere con un altro detenuto di fede evangelica, il quale temeva un'invasione dell'idolatria asiatica nell'Europa cristiana:

*Da questo punto di vista, se un pericolo c'è, è costituito piuttosto dalla musica e dalla danza importata in Europa dai negri. Questa musica ha veramente conquistato tutto uno strato della popolazione europea colta, ha creato anzi un vero fanatismo. Ora è impossibile immaginare che la ripetizione continuata dei gesti fisici che i negri fanno intorno ai loro feticci danzando, che l'aver sempre nelle orecchie il ritmo sincopato degli jazz – bands, rimangano senza risultati ideologici; a) si tratta di un fenomeno enormemente diffuso, che tocca milioni di persone, specialmente giovani; b) si tratta di impressioni molto energiche e violente, cioè che lasciano tracce profonde e durature; c) si tratta di fenomeni musicali, cioè di manifestazioni che si esprimono nel linguaggio più universale oggi esistente, nel linguaggio che più rapidamente comunica immagini e impressioni totali di una civiltà non solo estranea alla nostra, ma certamente meno complessa di quella asiatica, primitiva ed elementare, cioè facilmente assimilabile e generalizzabile dalla musica e dalla danza a tutto il mondo psichico. Insomma il povero evangelista fu convinto che, mentre aveva paura di diventare un asiatico, in realtà egli, senza accorgersene, stava diventando un negro e che tale processo era terribilmente avanzato, almeno fino alla fase di meticcio*¹⁴⁷.

In questa lettera Gramsci identifica una fondamentale caratteristica intrinseca del jazz, ossia le sue enormi capacità di diffusione culturale, il suo linguaggio di fusione e non di imposizione. Non solo. Nel testo emerge la sua intuizione relativa alla connessione tra musica e danza, ponendo l'attenzione sui risvolti di costume, non tanto sulla musica in senso stretto.

¹⁴⁶ Hobsbawm, *Gente non comune*, pag. 339.

¹⁴⁷ Gramsci Antonio, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1965, pag. 179 – 180.

Scriveva, in una lettera indirizzata ad un amico, l'8 agosto 1927, commentando il testo di Henri Massis, "Défense de l'Occident"¹⁴⁸:

Ciò che mi fa ridere è il fatto che questo egregio Massis, il quale ha una benedetta paura che l'ideologia asiatica di Tagore e Ghandi non distrugga il razionalismo cattolico francese, non s'accorge che Parigi è diventata una mezza colonia dell'intellettualismo senegalese e che in Francia si moltiplica il numero dei meticci. Si potrebbe, per ridere, sostenere che se la Germania è l'estrema propaggine dell'asiatismo ideologico, la Francia è l'inizio dell'Africa tenebrosa e che il jazz – band è la prima molecola di una civiltà euraficana¹⁴⁹.

Proprio la consapevolezza, chiara nell'intellettuale, della funzione sociale e culturale del jazz (pur sfiorata da un certo pregiudizio razziale), sembra essere alla base del timore di fronte ad una forma artistica proveniente da una cultura diversa, dalla forte capacità di diffusione tra diversi strati sociali, in grado di dare vita ad un aspetto pericoloso: l'irrazionalità e l'evasione. La lettura gramsciana, storicamente datata, può essere considerata il tentativo di guardare, in maniera critica, ad un fenomeno culturale e sociale di massa nuovo, di cui Gramsci intuisce l'importanza nonostante i

sospetti che un dirigente comunista nutriva costituzionalmente di fronte a espressioni e comportamenti non immediatamente inquadrabili attraverso la griglia conoscitiva e valutativa della sua ideologia¹⁵⁰.

Oltre ad una letteratura poco preparata (o ideologicamente condizionata) sul jazz, e per questo in molti casi del tutto ostile, furono presenti scritti che affrontarono il nuovo genere musicale in maniera scientifica e critica, partendo da un retroterra musicologico solido; la musica sincopata non fu più letta solamente come una moda o come un fenomeno d'ispirazione letteraria, ma fu considerata, e pertanto trattata, come autenticamente musica.

¹⁴⁸ Massis Henri, *Défense de l'Occident*, Parigi, Plon, 1927.

¹⁴⁹ Gramsci, *Lettere dal carcere*, pag. 112.

¹⁵⁰ Spina Luigi, *Gramsci e il jazz*, "Belfagor", n. 4, a. 44 (1989), pag. 450 – 454.

I primi importanti scritti sul jazz si devono in Italia al musicista Alfredo Casella. Iniziato alla musica fin da giovanissimo dalla madre, a tredici anni partì per il conservatorio di Parigi, dove studiò pianoforte con Diémer e composizione con Gabriel Fauré. Tornò in Italia durante la Grande Guerra per insegnare pianoforte presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma; qui, nel 1917, fondò la “Società Nazionale di Musica”, con l’obiettivo di promuovere la conoscenza della musica contemporanea. Nel 1923, insieme a Gabriele D’Annunzio e al compositore veneziano Gian Francesco Malipiero istituì un’associazione per la diffusione della musica moderna italiana: la “Corporazione delle nuove musiche”.

Casella ebbe modo di conoscere il jazz, prima che in Italia, all’estero. Scriveva in un articolo del 1921, pubblicato sul periodico torinese “Il Pianoforte”:

Ultimamente mi venne dato di sentire all’estero certi straordinari dischi americani di grammofono, nei quali si udivano alcuni di quei fantastici jazz – band negri improvvisare in modo inverosimile attorno alla modesta trama musicale di certi fox – trot. E pensavo – udendo certe sontuose polifonie ritmiche adattate su talune notissime danze dalla mirabile genialità inventiva di quegli esecutori, capaci di trarre da un semplice fox – trot un monumento poliritmico e multi fonico suscettibile di reggere il confronto con una fuga di Bach -: che abbia a ritornare un giorno (con altri mezzi s’intende) la vecchia libertà interpretativa del ‘400 e ‘500?¹⁵¹

La sua è dunque una piena consapevolezza del ruolo potenziale di questa nuova musica. Aggiungeva in un articolo, pubblicato l’anno successivo su “Critica Musicale”, in occasione del suo ritorno dagli Stati Uniti, dove aveva potuto ascoltare e vedere Ted Lewis:

Fra tutte le impressioni sonore che un musicista può aver provato negli Stati Uniti, quella che domina ogni altra per la sua originalità, la sua forza di novità e anche di modernismo, la sua enorme dotazione infine di dinamismo e di energia propulsiva, è senza dubbio la musica

¹⁵¹ Contarini Aldo, *Alfredo Casella*, Torino, Fratelli Bocca, 1931, pag. 137 – 138.

*negra, detta jazz. Dire che cosa sia un jazz è cosa impossibile con semplici vocaboli. Ed è soprattutto impossibile perché si tratta di un'arte fatta unicamente di improvvisazione continua, di incessante sforzo ritmico, di costante mobilità energetica*¹⁵².

Casella analizzò il jazz in maniera professionale, definendone la struttura musicale e arrivò a riconoscergli lo status di nuova forma d'arte, proponendo connessioni fra la musica sincopata e repertori oramai divenuti “classici”:

*Nel jazz la liberazione dal giogo aritmetico avviene per opera di violenti spostamenti di accento ritmico, i quali creano nel vecchio “quadro” 4/4, 2/2 un mondo di contraddizioni e di conflitti ritmici. [...] una cosa nella tecnica polifonica jazzistica che avvicina quest'arte strumentale alla migliore tecnica mozartiana od alla più evoluta nostra: la assenza totale di raddoppi nella strumentazione. In questo il jazz è nettamente anti – wagneriano e tende la mano al miglior “Novecento” strumentale europeo*¹⁵³.

Il musicista torinese vide dunque nel jazz una potente forza rinnovatrice, una novità in grado di svecchiare il panorama musicale, ma non solo, del vecchio continente, prendendosela con chi, prima di lui, aveva attaccato la musica afro – americana in maniera superficiale, con giudizi non fondati su argomentazioni solide. Scriveva in proposito nell'aprile del 1929:

*Il jazz ha contribuito potentemente a ricondurre nella musica europea il ritmo che ha orientato lo spirito pubblico verso orizzonti più freschi, più sereni, e diciamo anche la parola cruda ma necessaria: più sani di quelli della decadenza romantica e dell'immediato anteguerra. [...] Per questo – e per molte altre ragioni – il jazz merita assiduo studio anziché grossolane vuote superficiali ingiurie, e mi onoro di essere stato uno dei primi musicisti europei che hanno compreso – anche prima degli stessi americani – la singolare importanza di questo grandioso fenomeno*¹⁵⁴.

¹⁵² *Ivi*, pag. 125.

¹⁵³ Casella Alfredo, *Il jazz*, “L'Italia letteraria”, n. 34, a. 1 (1929).

¹⁵⁴ Casella Alfredo, *Della musica necessaria*, “L'Italia letteraria”, n. 14, a. 1 (1929).

A due anni dalla fondazione del loro circolo “Jazz Hot” a Milano, Ezio Levi e Giancarlo Testoni pubblicarono, nel 1938, la prima monografia incentrata sulla musica sincopata¹⁵⁵, dedicata, nel tentativo di non incappare nella censura governativa, al figlio del Duce, Vittorio Mussolini, celebre appassionato di musica jazz. Gli autori dimostrarono equilibrio nella loro trattazione, anche su tematiche piuttosto spinose; il loro lavoro rappresentò l’inizio di una ricerca critica, ma soprattutto competente dal punto di vista musicologico, sulla musica sincopata. Interessante risulta, in proposito, un passo relativo alla questione razziale, fatto riferire ad un famoso sassofonista, probabilmente per non incorrere in facili contestazioni:

Don Redman, dichiarò, or non è molto: “Francamente non credo che il jazz sia applicabile a una razza più che a un’altra. Per i miei arrangiamenti e per i miei soli hot, datemi un motivo che sia un buon motivo, sia poi scritto da un Ebreo, da un Italiano o da un Irlandese”. Redman ha voluto con ciò significare che la musica hot richiede senza dubbio certi requisiti, ma che non conosce barriere di razze e paratie stagne di nazionalità¹⁵⁶.

In alcuni studiosi l’accostamento al jazz divenne manifestazione stessa di dissenso contro il regime fascista, simbolo di liberazione dalla schiavitù. E’ il caso del musicologo Massimo Mila, arrestato nel 1929 per attività antifascista, poi nuovamente nel 1935 con relativa condanna, da parte del Tribunale Speciale a sette anni di carcere.

Anche questa volta la riforma della musica venne dal canto, e fu Armstrong, cantante inimitabile, oltre che abilissimo virtuoso di tromba, che per primo iniziò la sua opera, acquistandosi fama verso il 1926. Egli restituì al canto della sua razza la libertà illimitata di uno stato sociale vergine e primordiale¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Levi Ezio, Testoni Giancarlo, *Introduzione alla vera musica di Jazz*, Milano, Magazzino Musicale, 1938.

¹⁵⁶ *Ivi*, pag. 44.

¹⁵⁷ Mila Massimo, *Jazz Hot*, “Pan”, n. 1, a. 3 (1935), pag. 84 – 96.

Lo stesso autore distinse le diverse tipologie di critiche mosse contro la musica jazz; proprio nel delineare quelle che erano state le obiezioni originarie emerse negli Stati Uniti sembra nuovamente emergere quella forza modernizzatrice della musica afro – americana, una forza in grado di scuotere, dal punto di vista morale, la base della società stessa:

Ma se gli anatemi contro la “frenetica barbarie dei ritmi negroidi” non sono esclusivo privilegio degli Italiani (critici musicali, professori di conservatorio e radioabbonati), quelli della puritana borghesia d’America sono meno ridicoli: non si levano a difesa d’antiche tradizioni d’arte, le quali si difendono egregiamente da sé, bensì si colorano d’una esplicita riprovazione morale, sono la protesta istintiva d’una società che si sente smascherata brutalmente certe ipocrisie su cui ha le fondamenta. E un’arte capace di simili ripercussioni merita d’essere meglio considerata che un ameno svago, e vuol essere seguita attentamente come una delle più significative manifestazioni musicali del nostro tempo¹⁵⁸.

Nel 1937 venne pubblicata in Italia la seconda importante monografia dedicata al jazz, opera di Augusto Caraceni¹⁵⁹. Il libro, con una struttura manualistica, risulta estremamente completo ed esaustivo rispetto agli episodici interventi visti fin qui (escludendo il lavoro di Levi e Testoni); la bibliografia finale riporta numerosi lavori in diverse lingue, a dimostrazione dell’apertura internazionale dell’autore. Nel testo, pioniere italiano nell’ambito dello studio del blues, del jazz “hot” e “straight”, l’ampia diffusione della musica afro – americana viene ricondotta alla forza innovatrice che rappresentò nel panorama musicale del vecchio continente, ancora sconvolto dalla Grande Guerra:

Creare cose del tutto nuove era divenuta una necessità prepotente dello spirito; un desiderio incessante di rinnovamento era negli animi di tutti i musicisti. Il pubblico preferì alle dissolventi forme architettoniche dell’impressionismo la solida costruttività poliritmica e contrappuntistica del jazz. Ne derivò di conseguenza che questa musica rinsanguò la esaurita vena creatrice di molti compositori europei e si crearono opere musicali su basi più solide e

¹⁵⁸ Ivi, pag. 96.

¹⁵⁹ Caraceni Augusto, *Il Jazz in Italia. Dalle origini ad oggi*, Milano, Suvini Zerboni, 1937.

*originali. [...] Così l'Europa subì inconsapevolmente il fascino delle melodie afro – americane, la preziosità dei timbri, la nuova tecnica strumentale e gli strabiliati effetti ritmici*¹⁶⁰.

Per la prima volta, nel panorama italiano, fu percepita la necessità di valutare il jazz con parametri nuovi, diversi da quelli usati per altri generi musicali. Caraceni, diversamente da alcuni suoi colleghi libero da preconcetti, ribadisce in proposito, fin dalla sua premessa al testo, come sia

*necessario dire che il jazz non può essere giudicato come la musica classica. Infatti, chi vuole intendere che cosa sia il jazz e che importanza abbia nel mondo musicale bisogna che si spogli da ogni pregiudizio estetico e da quelle nozioni tecniche che gli servono come misura per decidere della maggiore o minore bontà di espressioni liriche o sinfoniche*¹⁶¹.

Consigli che, nel panorama italiano coevo, rimasero quasi del tutto inascoltati.

¹⁶⁰ *Ivi*, pag. 96 – 97.

¹⁶¹ *Ivi*, pag. 6.

Capitolo 3

Musica “negroide” e l’apoteosi del regime

3.1 Si preferisca musica “fascista”!

Nel prima metà degli anni Venti, mentre il fascismo saliva e si consolidava al potere, in Italia si assisteva all’affermazione di un genere musicale che era figlio della tradizione melodica napoletana del XIX secolo e della ballata. L’autore più rappresentativo di questo nuovo genere fu Carlo Buti¹⁶², giunto al massimo successo agli inizi degli anni Trenta. Scrive di lui Paolo Ruggeri, storico della canzone italiana:

Il suo periodo di attività coincise con l’avvento del cinema sonoro, con un crescente ascolto della radio e con il miglioramento tecnico e la maggiore diffusione dei dischi. Pare abbia inciso ben 5000 facciate di 78 giri. Fu forse il primo, vero divo della nostra canzone, con una vasta popolarità che andò oltre i nostri confini, specie fra gli emigrati¹⁶³.

Le canzoni di Buti (fra le più note “Mamma”, “Chitarra romana”, “Reginella”), presentavano testi con temi cari al regime fascista¹⁶⁴, perlopiù vicine al binomio patria – amore, elementi ritenuti “coagulanti” dalla propaganda di regime, da opporre a quelli del jazz, motivo invece di disgregazione sociale.

Come ricorda Cerchiari, fra i più importanti divulgatori dei “sani valori” della tradizione musicale italiana ci fu Mino Maccari, senese classe 1898, disegnatore e scrittore (fu anche caporedattore de “La Stampa”).¹⁶⁵ Nel 1924 venne chiamato

¹⁶² Carlo Giuseppe Eugenio Buti (1902 – 1963) fu stornellatore di tipo popolare. A differenza di molti cantanti dell’epoca, Buti adottava uno stile maggiormente assimilabile alla canzone popolare piuttosto che a quello della classica aria da opera lirica in voga al tempo; questo stile particolare, tuttavia, non solo non penalizzò la sua carriera assai lunga e prestigiosa, ma contribuì forse a determinarne il grande successo.

¹⁶³ Ruggeri Paolo, *Canzoni italiane*, vol. 25, *Lucciole e signorelle*, Milano, Fabbri, 1995, pag. 54.

¹⁶⁴ Tiberi Maurizio, *Carlo Buti. Una vita per la canzone*, Roma, TIMAClub, 2000.

¹⁶⁵ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 92 – 93.

da Angelo Bencini a curare la pubblicazione della rivista “Il Selvaggio”, assumendone nel 1926 la stessa direzione, tenuta fino al 1942. In un articolo apparso nella rivista nel giugno del 1927, a firma di Orso Bisorco (pseudonimo di Mino Maccari), il jazz, così come l’urbanizzazione, diviene minaccia alla stabilità sociale e culturale italiana:

Mentre si tenta di europeizzare l’arte e la letteratura italiane, mentre si turbano le armonie delle nostre secolari città con osceni monumenti, mentre si portano le mode del jazz, del preservativo e del pitigrillismo anche nelle più remote contrade, noi soli abbiamo osato chiamarci selvaggi, paesani, rurali, italiani a qualunque costo. Noi soli abbiamo osato fondare Strapaese, il paese più paese del mondo, dove le donne fanno figlioli, dove gli uomini pigliano moglie, dove si beve il vino e si mangiano bistecche, dove si balla il trescone¹⁶⁶.

Tuttavia, nel primo decennio di regime mussoliniano, le forze in campo, fossero esse culturali o musicali, erano piuttosto contrastanti ed ambivalenti; la situazione appariva confusa, senza la presenza di un elemento chiaramente prevalente sugli altri. Scrive in proposito Mario Isnenghi:

*Gli anni Venti avevano visto prosperare, con «Il Selvaggio» di Mino Maccari, sotto l’alta protezione di Ardengo Soffici, altro intellettuale militante promotore di italianità regionale, l’idea di un fascismo radicato nel reticolo delle microidentità paesane: «Strapaese». Ma il «Fascio» è «Fascio», e «Stracittà» - coi futuristi e i razionalisti, le avanguardie e la modernità, Marinetti e Bontempelli – non vuole essere e non è da meno. Fascismo provinciale, fascismo metropolitano. Il problema delle gerarchie politiche è assemblare e far funzionare antagonismi e differenze, ma in fondo la *reductio ad unum* non si realizza neppure al vertice¹⁶⁷.*

Con la fine degli anni Venti il regime mussoliniano iniziò ad opporsi all’esterofilia, cominciando una campagna anti – jazz dai toni progressivamente

¹⁶⁶ Bisorco Orco, *Strapaese*, “Il Selvaggio”, n. 21, a. 4 (1927), pag. 1.

¹⁶⁷ Isnenghi Mario, *Storia d’Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Bari, Laterza, 2011, pag. 475 – 476.

sempre più forti. “Il Popolo d’Italia”, il giornale fondato da Mussolini stesso nel 1914, poi divenuto organo ufficiale del Partito Nazionale Fascista nel 1922, si allineò presto alle direttive governative. Scriveva sulle sue pagine, nel marzo 1928, Carlo Ravasio:

È nefando e ingiurioso per la tradizione, e quindi per la stirpe, riportare in soffitta violini, mandolini e chitarre per dare fiato ai sassofoni e percuotere timpani secondo barbare melodie che vivono soltanto per le effemeridi della moda! E’ stupido, è ridicolo, è antifascista andare in sollucchero per le danze ombelicali di una mulatta o accorrere come babbei ad ogni americanata che ci venga d’oltre oceano! Dobbiamo crearle noi, le nostre forme di vita, d’arte e di bellezza, così come ci stiamo creando la nostra forma di governo, le nostre leggi e le nostre originalissime istituzioni¹⁶⁸.

E ancora, più in là:

La culla del piccolo Romano, nella natia Romagna, ha cominciato a oscillare all’ombra della quercia tradizionale piantata dalle mani stesse del Padre. Oh simbolo magico del mito! Altrove, genitori infetti di snobista esterofilia avrebbero convocato missi e damerini per strofinarli al suono di un cacofonico jazz americano¹⁶⁹.

Sulla stessa linea si pone un articolo a firma di Alberto Luchini, edito su “Critica Fascista” (periodico fondato nel 1923, a Roma, da Giuseppe Bottai) nel febbraio del 1928:

L’America post – bellica, con i suoi jazz – bands, sopra i frenetici ritmi dei quali si balla in ogni sala e salotto dell’universo intero, sta metodicamente soffocando le ricche e delicate tradizioni autoctone presso i popoli che sono i depositari legittimi della saggezza e della misura antica¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Ravasi Carlo, *Fascismo e tradizione*, “Il Popolo d’Italia”, 30 marzo 1928.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Luchini Alberto, *L’America e Silvio D’Amico*, “Critica Fascista. Rivista quindicinale del fascismo”, n. 3, a. 6 (1928).

Il jazz, prodotto di un paese straniero senza storia, in questi articoli sembra in grado di mettere a rischio l'antica e prestigiosa tradizione musicale, ma non solo, italiana. L'America infatti, patria del jazz, veniva percepita come paese giovane, privo di un lungo passato (e quindi senza una propria tradizione), involto in un processo di industrializzazione e meccanizzazione rapido ma allo stesso tempo antitetico all'elemento umano. Scrive in proposito Michela Nacci:

«La civiltà moderna – si poteva leggere in un corsivo del maggio 1938 – fa schifo in tutta la sua nudità. In questa fantastica precisione di congegni, di leggi, di burocrazie, la più grande fra le macchine è ferma: l'anima». [...] L'insistenza sulla giovinezza americana come tratto negativo di quel paese va letta in questa prospettiva, nella quale risulta non solo come la ripetizione di uno stereotipo diffuso ovunque sull'America, ma anche come la riproposizione di alcuni tratti che i moderni possiedono rispetto agli antichi: mancanza di esperienza e disprezzo per gli insegnamenti che provengono da essa, presunzione, illusione di essere i migliori e definitivi, esaltazione infantile e incultura, spostamento del baricentro della civiltà dal valore all'interesse, dal trascendente al terreno¹⁷¹.

Anche il “Corriere della sera” sembrò adeguarsi al nuovo sentire, nonostante avesse ospitato per molto tempo gli articoli di Arnaldo Fraccaroli, inviato della testata milanese a New York, con articoli dedicati al jazz sempre molto illuminanti e attenti alla descrizioni dell’“ambiente jazzistico”. Il 14 dicembre del 1929 veniva dato alle stampe un articolo dal titolo esplicito, *Guerra senza quartiere al Jazz e ritorno alla melodia*¹⁷²:

Da New York giunge la notizia che si è colà costituita in questi giorni, con un capitale di 600.000 dollari, una società allo scopo di organizzare una vigorosa campagna contro il “jazz”. I due principali scrittori di musica americani, Leo Feist e Carlo Fisker¹⁷³, hanno fondato con la National Broadcasting Company una radio music company col preciso

¹⁷¹ Nacci, *L'antiamericanismo in Italia negli anni trenta*, pag. 166 – 168.

¹⁷² *Guerra senza quartiere al Jazz e ritorno alla melodia*, “Corriere della Sera”, 14 dicembre 1929.

¹⁷³ Forma italianizzata di Carl Fischer.

programma di «impegnare una lotta senza quartiere contro tutti i motivi nati dall'angoscia, dalla confusione e dall'eccitazione», affinché la musica sia riportata a un più alto livello¹⁷⁴.

Con gli anni Trenta il regime puntò ad una maggiore italianizzazione del campo culturale, e quindi anche musicale, sia sul versante melodico che su quello testuale. Per il fascismo divenne obiettivo primario instaurare una nuova consapevolezza nazionale, capace di incidere anche sui gusti e tradizioni musicali. Ettore Capriolo, esperto di storia dello spettacolo, fa notare come l'interesse fascista riposto nei testi delle canzoni sia da considerare soprattutto in relazione alla capacità di suggestione (quindi all'elemento emotivo) sul pubblico.

Volendo entrare in contatto con tutti, ci si impegna pochissimo, i sentimenti e le passioni sono ridotti alle loro componenti essenziali, le sole comunicabili a un pubblico estremamente disparato e generico, e vengono quindi espressi in termini quanto più possibile vaghi. Che oltretutto corrispondono benissimo al clima del tempo, dove la retorica è l'arte più apprezzata, e in ogni settore, a cominciare dalla politica, le parole altisonanti servono benissimo a mascherare il vuoto delle idee o a nascondere le miserie della realtà¹⁷⁵.

Anche la radio diventò espressione di questo nuovo atteggiamento adottato dal governo fascista. Riporta il "Radiocorriere" nel 1939:

La questione della musica straniera potrà riguardare i programmi delle orchestre dei pubblici locali, ma non i programmi dell'EIAR, che ha ridotto nelle sue trasmissioni la musica straniera ad una percentuale assolutamente trascurabile (come è stato riconosciuto dalle Superiori Autorità che controllano la radio) ed ha eliminato le musiche di autori ebrei e negri¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Guerra senza quartiere al Jazz e ritorno alla melodia, "Corriere della Sera", 14 dicembre 1929.

¹⁷⁵ Capriolo Ettore, *Le canzoni più belle. Viaggio sentimentale nel tempo della canzone*, vol. 1, *La canzone americana in Italia al tempo del fascismo*, Milano, Fabbri, 1973, pag. 397.

¹⁷⁶ Ancora della musica leggera, "Radiocorriere", n. 12, a. 15 (1939), pag. 5.

Nel rapporto fin qui descritto fra musica nazionale, intesa come espressione più o meno autentica della tradizione e della tipicità italiana, e musica straniera (in particolare il jazz con le sue diverse declinazioni e ibridazioni), si innesta la problematica relazione fra melodia commerciale e musica politica, ossia musica caratterizzata da elementi e tematiche vicine alla propaganda fascista. Le due questioni, pur essendo distinte in termini strettamente teorici e qui valutativi, vanno considerate in maniera concomitante, vista la collocazione in parecchi casi obbligatoriamente “trasversale” di molti brani: le canzonette erano spesso provenienti da oltre oceano, come molti testi e ritmi tipicamente italiani vanno considerati come portatori di un’ideologia più o meno esplicita.

Va puntualizzato che dalla fine degli anni Venti la musica leggera, e in particolare la canzone, la faceva da padrona nel panorama radiofonico italiano.

Gli anni Trenta del resto furono quelli che consacrarono definitivamente la canzonetta come genere musicale di vasto consumo. E la radio fu spesso presente se non addirittura promotrice della rapida accelerazione di questo genere di consumi di massa¹⁷⁷.

La canzonetta e i “ballabili” divenivano simbolo di evasione dalla realtà, spesso opprimente, permettevano di immaginare un mondo diverso, privo delle gravi incombenze quotidiane, ricco invece di amori, piaceri, lussi ed elementi esotici che ampliavano ulteriormente il panorama immaginifico.

¹⁷⁷ Isola, *Abbassa la tua radio, per favore*, pag. 204.

NOVITÀ BALLABILI SUCCESSI INTERNAZIONALI

I dischi contrassegnati con asterisco (*) hanno il ritornello cantato

Eddy Duchin e la sua orchestra

Isn't this a lovely day? (Non è questa una magnifica giornata?), Irving Berlin, dal film *Top hat*, fox trot
Cheek to cheek (Guancia a guancia), Irving Berlin, dal film *Top hat*, fox trot *GW 1203



Eddy Duchin

Lights out (Luci spente), Billy Hill, fox trot
Moon over Miami (Luna su Miami), Leslie-Burke, fox trot *GW 1233

Outside of you (All'infuori di te), Warren-Al Dubin, dal film Warner Bros *Broadway gondolier*, fox trot

Say the word and it's yours (Di la parola ed è tuo...), dal film *First a girl*, fox trot, Jack Jackson e la sua orchestra *GW 1212

Ray Noble e la sua orchestra

Top hat, Irving Berlin, dal film omonimo, fox trot
Piccolino, Irving Berlin, dal film *Top hat*, fox trot *GW 1202

«Fats» Waller e il suo Ritmo

Truckin (Barattando), Koehler-Bloom, dalla 26ª ed. rivista *Cotton Club Parade*, fox trot
Twelfth Street rag (Chiasso della 12ª strada), Summer-Bowman, fox trot *GW 1236

12 —

Scriverò io stesso una lettera (I'm gonna sit right down and write myself a letter), Young-Ahlert, fox trot, orch. «Fats» Waller
È in giro la musica (The music goes' round and 'round), Farley-Riley-Hodgson, dal film omonimo, fox trot, orch. *Tommy Dorsey* *GW 1238

Dino Olivieri e la sua orchestra

Parata dei successi Metro Goldwyn Mayer, pot-pourri di fox trots, p. I-II GW 1248

I'm in the mood for love (Quando ti stringi a me), Mc Hugh-Fields, dal film *Every night at eight*, fox trot, con rit. *Leni, s.*, in inglese

Tender is the night (Notte di languore), Donaldson-Adamson, dal film *Il Mago del Jazz*, fox trot, *idem* *GW 1278

Annabella, Leonardi-Rastelli, canz. tango, con rit. *Mori, t.*

Lagrima (Tränen), Cergoli, tango argentino *GW 1241

Scrivimi, Raimondo, orchestrazione Giacomazzi, tango
Non voglio amore, Mascheroni-Marf, tango, con rit. *Mori, t.* *GW 1239

Giuseppe Garino, assoli di fisarmonica

Calamandrana, Garino, polka
Come una volta, Alluto, valzer GW 1268

(*) Dischi già pubblicati

Tout va très bien

Tout va très bien (Madame la Marquise), Misraki-Bach-Laverne, one step, *Michel e Mayet*, con acc. orch. di *fisarm. De Prince*, in francese
Les trois mandarins, Misraki, canz. umor., *Michel, idem* HN 1110

Les trois Mandarins

— 13

Fig. 10

Pagine tratte dal catalogo "La voce del padrone. Dischi, grammofoni, radio", n. 10, a. 11 (1936), pag. 12 - 13

A favore e contro questo tipo di intrattenimento si sviluppò, inizialmente, una polemica interna allo stesso pubblico radiofonico, manifestatasi anzitutto nelle rubriche di corrispondenza dei maggiori quotidiani italiani. Interessante a questo proposito una testimonianza riportata da Gianni Isola, tratta dalla rubrica "La Posta della Direzione", datata 1934:

Non tutte le gambe diciottenni d'Italia amano unicamente la musica da ballo, brillante e leggera; vi sono molte teste diciottenni (la mia per esempio) alle quali tale musica urta terribilmente i nervi. Quando alzo la testa dai libroni di latino, odoranti di muffa e mi accosto alla Radio, sono opere, concerti sinfonici di violino e di piano (la cosiddetta musica seria insomma) che la testa e lo spirito affaticato domandano per riposarsi¹⁷⁸.

L'accusa più comune mossa contro l'EIAR da chi considerava la programmazione dell'ente radiofonico italiano troppo dipendente dalle

¹⁷⁸ Ivi, pag. 205 - 206.

canzonette, faceva esplicito riferimento al scarso impegno profuso nella costituzione del palinsesto per la qualità della musica trasmessa (accompagnata spesso, sempre secondo la critica, dalla modestia degli interpreti), rispetto invece ad una privilegiata politica di quantità, sia per i brani che per i programmi trasmessi.

La Radio italiana ne abusa senza guardare tanto per il sottile: che nei versi non ci sia senso comune, un minimo di buon gusto, rima e metrica, non importa; purché si canti a suon di jazz. E intendiamoci il jazz, il vero jazz, a nostro parere è cosa seria e interessante: è l'ibridismo insulso degli orecchianti che credono di aver scoperto l'America per aver messo insieme quattro accordi sconnessi che purtroppo dilaga e invade e come prima cosa aspira alle trasmissioni radio, e, purtroppo, ottiene¹⁷⁹.

Questa *querelle*, riguardante il pubblico radioascoltatore italiano (diviso al suo interno socialmente, economicamente e culturalmente), sfociò e si concretizzò in una nuova azione di governo. Le canzoni non si potevano occupare solo di svago, ma dovevano adeguarsi alle direttive fasciste, al culto del Duce, omaggiare le sue conquiste africane. Negli ultimi anni precedenti lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, l'embargo discografico prima, il rapido susseguirsi di provvedimenti e direttive provenienti dal Minculpop poi (tesi soprattutto all'esclusione dalla programmazione di interpreti ebrei o afro-americi), trasformarono il panorama radiofonico EIAR. Il rapido mutare dei tempi fu colto dallo sceneggiatore e commediografo Cesare Zavattini, in una sua lettera aperta del settembre 1939, indirizzata al consigliere delegato dell'EIAR Raul Chiodelli:

Ricomincia la campagna contro le canzonette – troppe, dicono – nei programmi radio. Vi lasciate impressionare? Io no. Io mi metto a Vostra disposizione: con alcuni milioni di cittadini, piantoneremo l'EIAR e dentro faremo suonare cento volte “Tornerai”, “Settembre ti dirà”, “Non sei più la mia bambina”, “Reginella campagnola”. Quando torno a casa,

¹⁷⁹ Savarino Santi, *Cronache del teatro e della radio. Altoparlante*, “La Stampa”, 20 marzo 1936.

piuttosto stanco dal lavoro e, aperta la porta, m'investono gli allegri ritmi di Barzizza, mi metto a ballare il tip – tap. Sul “Secolo sera” un collega ha scritto «basta con l'amore blu, con l'amore rosa, con l'amore, l'amore, l'amore...». Con tutto il rispetto possibile, temo che il valoroso collega del “Secolo sera” non si più giovanissimo. E del resto, quando sente “Francesca Maria”, cambia stazione. Sentirà Zavattini per esempio, noioso, come tutti i conservatori alla radio¹⁸⁰.

Nonostante la direttiva fosse quella di creare una via nazionale alla musica, sia nell'impianto melodico che nei soggetti delle canzoni, aderente ai valori che il regime mussoliniano intendeva imporre, negli anni della più forte retorica goderon di un grande successo brani che facevano riferimento a *delicati ritratti di vita borghese*¹⁸¹. Molti pezzi famosi e continuamente ricorrenti in radio esplicitavano sogni quotidiani molto comuni, soprattutto di agiatezza e tranquillità economica, di serenità familiare e di felicità in campo amoroso, tralasciando del tutto, o quasi, i motivi bellicisti e militaristi richiesti e propagandati dal fascismo.

Scrivo in proposito Roberto Leydi, citato da Piazzoni:

*Nelle parole (e nelle note) di “Mille lire al mese”, di “Ba – Ba – Baciarmi piccina”, di “Parlami d'amore Mariù” è il disegno povero ma non impreciso di un'Italia rassegnata che non crede né ai colli fatali, né agli otto milioni di baionette. E' l'Italia modesta e piccolo borghese che al sabato si mette la camicia nera per prepararsi a conquistare un posto al sole, che durante la settimana, negli uffici, nei negozi, nelle fabbriche si batte per raggiungere la meta agognata delle mille lire al mese, che alla domenica va a Venezia con il treno popolare, o al Sestiere con il Dopolavoro*¹⁸².

Interessante per una valutazione della musica “fascista” risulta l'antologia curata da Olivo De Bortoli¹⁸³, edita nel 1940; si tratta di una raccolta di canti improntati all'esaltazione del Duce, dell'imperialismo, del militarismo. Gli interpreti, che

¹⁸⁰ Zavattini Cesare, *Lettere di Zavattini. A Raoul Chiodelli*, “Il Settebello”, n. 273, a. 6 (1939), pag. 23.

¹⁸¹ Piazzoni, *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del “boom”*, pag. 30.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ De Bortoli Olivo (a cura di), *Canti della patria e della rivoluzione*, Milano, La Prora, 1940.

prestarono la loro voce per queste canzoni, con testi spesso di Giuseppe Blanc¹⁸⁴, furono le grandi star del panorama musicale italiano d'allora: da Carlo Buti a Beniamino Gigli, da Daniele Serra a Natalino Otto.

La guerra d'Etiopia, iniziata il 3 ottobre del 1935, segnò un momento anche musicalmente importante; canzoni come "Ti saluto e vado in Abissinia", "Adua" o "Etiopia" invocavano, con toni costantemente trionfalistici, le imprese delle truppe fasciste nel continente africano, impegnate a ritagliare all'Italia un "posto al sole".

Emblematica in proposito "Cara Mamma" che riprende in chiave imperiale la retorica del martire per la patria già di memoria risorgimentale:

Mamma, è giunta l'ora più desiderata

Mamma, comincia infine l'avanzata!

S'io non tornassi,

non maledire il mio destino:

sul campo dell'onor

io morirò così...

*col nome tuo nel cuor!*¹⁸⁵

La vittoria, nel 1939, della guerra di Spagna diviene il pretesto per la canzone "I legionari tornano":

Ma dalla Spagna, travagliata terra,

barbarie, orrori giungono: è la guerra.

Il legionario ardito non riposa,

senza depor la giubba già fregiata

accorre, lotta, vince ed un'armata

¹⁸⁴ Giuseppe Blanc (1886 – 1969) fu uno dei più prolifici autori di canzoni e inni fascisti. Fra questi, oltre *Giovinazza*, nella versione "trionfale", ufficialmente assunta dal Partito Fascista, si ricordano *Balilla!*, *Bimbe d'Italia!*, di cui fu autore anche del testo. A partire dagli anni Venti del XX Secolo iniziò una proficua collaborazione col poeta Vittorio Emanuele Bravetta, sui cui testi scrisse le musiche dell'*Inno degli universitari fascisti*, dell'*Inno dei Giovani Fascisti*, della *Marcia delle Legioni*, degli inni *il Decennale*, *Etiopia*, *Inno dell'Italia imperiale*, *Inno Mediterraneo*, *Adesso viene il bello*. Sul testo del poeta futurista Auro d'Alba scrisse, nel 1935, l'inno *Preghiera del Milite*.

¹⁸⁵ De Bortoli (a cura di), *Canti della patria e della rivoluzione*, pag. 49.

*ritorna un'altra volta vittoriosa*¹⁸⁶.

Non mancavano infine i canti dedicati al Duce, alla venerazione della sua figura come in “Dux” di Pettinato, al suo ruolo di guerriero come in “Impero” di Blanc, o più spesso al suo ruolo di guida, paragonabile a quello di un Dio come in “Saluto al Duce”:

Benedetto dal sole dalla terra,

Dalla terra

Dal pane

Dalle mani materne

Dal sorriso infantile

Dalle zappe lucenti

Dalle navi lontane

*Benedetto da Roma il Ventuno Aprile*¹⁸⁷.

Queste canzoni venivano trasmesse in continuazione dall'EIAR, la quale, verso la fine degli anni Trenta, modificò appositamente il proprio palinsesto, ricavando più spazio per i brani “politici” sottraendolo ai ballabili. Segnale di un cambiamento fu una precisa statistica, pubblicata dal “Radiocorriere” nel 1939, a dimostrazione di un attento studio, da parte dell'ente radiofonico italiano, sulla quantità delle canzonette trasmesse:

*Nel bimestre settembre – ottobre (tanto per fare qualche cifra) le orchestre delle sue Stazioni hanno eseguito 3386 “pezzi” di musica leggera composti da autori italiani, contro 528 “pezzi” di compositori stranieri. Nello stesso periodo sono stati girati 4376 dischi di canzonette, ballabili, ecc..., di autori nostri contro 918 di autori stranieri*¹⁸⁸.

¹⁸⁶ *Ivi*, pag. 51.

¹⁸⁷ *Ivi*, pag. 8.

¹⁸⁸ *L'Eiar e la musica leggera*, “Radiocorriere”, n. 1, a. 15 (1939), pag. 5.

Proprio facendo riferimento ai dati appena citati, scriveva Santi Savarino su “La Stampa”:

Una media di 153 pezzi al giorno di musica leggera! A nostro parere sono troppi [...]. E poi vediamoci chiaro in tutte codeste musiche leggere di gezz o giazzi che si voglia (ma perché non ci decidiamo a chiamarle italianamente “musica ritmica” visto e considerato che si tratta di musiche in cui prevale il ritmo?), perché è ora di chiarire qualche equivoco in cui si può cadere magari involontariamente. Si dice: musica italiana. Ora per musica italiana non si può e non si deve intendere che la musica di compositore italiano, di autore delle parole italiano (per carità, non chiamiamolo poeta!), di editore italiano¹⁸⁹.

Va puntualizzato allora che i brani “sponsorizzati” dal regime non riuscirono mai a soppiantare la musica leggera, ma si posero in una posizione a questa parallela. I grandi pezzi di Buti e Gigli, che in quegli anni canta “Mamma”, piuttosto che quelli sincopati del Trio Lescano, non vennero mai scalzati dalla loro posizione dominante dalla musica più politica, grazie al grande successo riscosso dal pubblico italiano.¹⁹⁰

Ciò conferma le tesi di Forgacs a Gundle, secondo cui il caso italiano fu in fin dei conti assimilabile a quello degli altri maggiori paesi europei per quanto concerne

la compresenza di interventi statali e di un crescente settore privato di cultura di massa diffusa commercialmente¹⁹¹.

Le grandi etichette discografiche attive in Italia continuarono in sostanza a promuovere i grandi interpreti con cui avevano sottoscritto contratti anche molto rilevanti (come la Parlophon con il Trio Lescano), pubblicizzando le nuove incisioni e premendo per la trasmissione di queste in radio.

Riportano in proposito i due studiosi anglosassoni:

¹⁸⁹ Savarino Santi, *Cronache del teatro e della radio. Altoparlante*, “La Stampa”, 7 gennaio 1939.

¹⁹⁰ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 143.

¹⁹¹ Forgacs, Gundle, *Cultura di massa e società italiana*, pag 386.

Gli operatori culturali privati [...] esercitarono attivamente pressioni lobbistiche sulle varie agenzie statali o contrastarono la loro azione, e non si limitarono semplicemente a “subire” le direttive statali. Cercarono di aggirare i vincoli legali o di fare modificare le leggi restrittive esistenti o di impedire l’introduzione di nuovi strumenti legislativi; chiesero ai rappresentanti dello stato di favorire o proteggere i loro interessi. Singoli cittadini, o gruppi di essi, cercarono di produrre o procurarsi materiali o informazioni non approvati dallo stato, o di fare inasprire o attenuare la censura in un particolare settore o di assicurarsi maggiori offerte pubbliche di attività ricreative e di tempo libero¹⁹².

¹⁹² *Ibidem.*

3.2 Il fascismo all'attacco

Con gli anni Trenta il carattere totalitario del regime fascista, basato sul partito unico e sull'irreggimentazione delle masse, si fece sempre più marcato. La vittoria nella guerra d'Etiopia (3 ottobre 1935 – 5 maggio 1936) e la fondazione dell'Impero d'Italia (9 maggio 1936), con il conseguente punto culminante del consenso al regime e al suo leader, permisero al fascismo di accelerare il processo totalitario per ottenere maggiore autonomia d'azione, rispetto ad altre istituzioni presenti nel paese. Momenti fondamentali di questo processo furono la fondazione della Gioventù italiana del Littorio il 27 ottobre 1937, l'accrescimento dei poteri del Partito nazionale fascista, l'eliminazione della Camera dei deputati, sostituita dalla Camera dei fasci e delle corporazioni il 19 gennaio 1939. Rilevante fu inoltre l'istituzione del Ministero della Cultura popolare il 27 maggio 1937, guidato, inizialmente da Dino Alfieri poi, dal'ottobre 1939, da Alessandro Pavolini, evoluzione del primo Ufficio Stampa del Capo del governo (creato nel 1922), divenuto nel settembre del 1934 Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda ed infine, nel giugno del 1935, elevato al rango di Ministero.¹⁹³

L'operato del regime, non solo attraverso quest'ultimo Ministero, fu improntato alla penetrazione dell'ideologia all'interno delle istituzioni, con una prospettiva d'intervento statale, in ambito artistico, non solo restrittiva e impositiva, ma anche e soprattutto di tipo pedagogico. Dichiarava nel 1939 Giuseppe Bottai, alla guida del Ministero dell'Educazione Nazionale, in un convegno dedicato all'educazione musicale e presieduto da Vittorio Emanuele III:

Altezza Reale,

prima di inaugurare questo Convegno desidero chiarire gli intendimenti con i quali ho convocato, con l'intervento dei principali rappresentanti della musica e della cultura

¹⁹³ Gentile Emilio, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma, Bari, Laterza, 2002, pag. 27 – 28.

musicale italiana, i capi dei Regi Conservatori e dei Licei Musicali. Questo è un convegno di tecnici, cioè di artisti e di educatori, di persone insomma, nel cui pensiero l'esigenza dell'arte è tanto presente come fatto estetico e come fatto morale, da potersi e più ancora doversi esprimere in azione formativa e didattica.

Quando si obietta, e qualche decina di anni fa il ritornello si sentiva ad ogni cantone, che l'artista si fa da sé e non ha bisogno di scuole di Stato, si dimentica un fatto di elementare chiarezza: che lo Stato mantiene le scuole d'arte non solo per produrre annualmente un certo numero di artisti, ma soprattutto perché ha riconosciuto nell'arte una forza educatrice, che non può essere lasciata all'arbitrio dei singoli, ma deve essere utilmente impiegata e controllata dallo Stato stesso. Il nostro problema pedagogico ha così due aspetti: educazione all'arte ed educazione attraverso l'arte¹⁹⁴.

Il fascismo impose un maggiore controllo sul patrimonio musicale italiano, con l'obiettivo di tutelarlo da repertori stranieri; il progetto autarchico venne esteso anche al piano artistico e culturale, e nello specifico alla musica.

Con la fine degli anni Trenta il fascismo avviò e intensificò progressivamente la sua politica razziale. Nel 1934 Mussolini dichiarava ancora fiero ed orgoglioso:

Trenta secoli di storia ci permettono di guardare con sovrana pietà talune dottrine di oltre Alpe, sostenute dalla progenie di gente che ignorava la scrittura con la quale tramandare i documenti della propria vita, nel tempo in cui Roma aveva Cesare, Virgilio e Augusto¹⁹⁵.

Nonostante queste parole la nuova politica estera italiana, sempre più aderente alle linee guida dettate dalla Germania hitleriana e il ritrovato accordo con la Chiesa cattolica (siglato con il Concordato del 1929), spinsero il governo italiano verso un'azione legislativa fortemente razziale. L'intervento di stato, esplicitatosi in provvedimenti siglati fra il 1937 e il 1939, rese l'Italia uno stato ufficialmente, oltre che ufficiosamente, razzista e, nello specifico, antisemita.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Bottai Giuseppe, *La politica delle arti. Scritti 1918 – 1943*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009, pag. 169.

¹⁹⁵ Rossi Gianni Scipione, *La destra e gli ebrei. Una storia italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pag. 9.

¹⁹⁶ Isnenghi, *Storia d'Italia*, pag. 481 – 483.

Il nazismo era intervenuto già nel 1935 sulla diffusione della musica jazz, come riporta “Il Messaggero” di Roma:

*Berlino, 12 notte. Il Commissario del Reich del servizio radioaudizioni ha proibito oggi la trasmissione di concerti jazz band affermando che questo tipo di musica fu importata in Germania da intellettuali ebrei e bolscevizzanti*¹⁹⁷.

Il jazz, in questo periodo, non pagò più per la sua natura musicale (ritmica e sincopata), e quindi dal punto di vista strettamente critico, bensì per le sue origini “negre”, se non di un melting pot etnico – culturale da aborrire.

I nuovi ruggiti xenofobi del regime in breve tempo si riversano nei giornali e nelle riviste, trasformando il rifiuto nei confronti del jazz da fatto occasionale ed isolato, a norma.

Scrivendo un non precisato Tristano su “La Gazzetta del Mezzogiorno”, nel gennaio del 1939:

*Imperversa, a getto continuo, peggio d'una pioggia intermittente e fastidiosa, nei caffè e in altri luoghi ameni, il jazzismo e il canzonettismo. Non v'ha tregua, nel pomeriggio e di sera, ché gli orecchi non siano rallegrati da un jazz impertinente, da una canzonetta dalla melodia stiracchiata. [...] Tutti protestano; ma quella musica insiste, a danno del buon gusto, dall'educazione musicale. [...] Il jazzismo alla radio sarà colpito in pieno, verrà abolita quanto prima la trasmissione di musica jazzistica, perché larga parte della produzione è in mani e in menti ebraiche. Non verranno più riprodotti dischi riproducenti composizioni di giudei: lunga e scabrosa sarà l'indagine di accertamento. Si diceva ch'era ebreo anche Strawinski. Ma non lo è. In Italia appartiene a razza non ariana Alberto Franchetti; all'estero Bloch. Moltissimi risulterebbero gli esecutori stranieri non ariani*¹⁹⁸.

Gli attacchi iniziarono a riguardare compositori come Alfredo Casella e tutta una lunga serie di autori vicini alla musica contemporanea. Le accuse rivolte a Casella, definito spesso “musicista senza patria”, lo ritenevano colpevole di

¹⁹⁷ *Concerti jazz banditi dalle radioaudizioni germaniche*, “Il Messaggero”, 13 ottobre 1935.

¹⁹⁸ *Tristano, Mentre imperava il jazz*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 16 gennaio 1939.

ammirazione nei confronti di personaggi come Stravinskij, Milhaud o Honegger. Interessante risulta in proposito un articolo citato da Cerchiari, uscito sulla rivista “Perseo” il primo gennaio 1938:

Perché questi presunti innovatori della musica, malgrado il disinteresse e l'ostilità del pubblico seguitano a tenere le mani nel piatto e s'abbarbicano ad ogni dove, come l'edera parassita? Oltre i loro comodi rifugi vi è un mondo giovanile che incalza e che si agita, che vuol vivere, che ha diritto di dire la propria parola. Questi “caca spilli” scelgono altre patrie ove il sensibilismo istrionico riesce ancora ad abbambolare i viziosi dello spirito. Non ci vogliono più falsi profeti ed equivoci battistrada che raccattano nel pattume internazionale i loro alimenti indigesti con la pretesa di smerciarli poi per cibo sano a gente come noi, dallo stomaco intatto¹⁹⁹.

Gli interventi statali in campo musicale non furono appannaggio esclusivo degli anni Trenta. Già nel 1926 il regime aveva preso dei provvedimenti legislativi atti alla difesa e alla promozione della produzione nazionale. Ne da notizia, ad esempio, la rivista “Jazz Band”, che nel secondo numero dello stesso anno riporta la deliberazione presa dal Consiglio dei Ministri il primo gennaio:

Su proposta del ministro dell'Economia Nazionale il Consiglio approva uno schema di provvedimento che fa obbligo alle Amministrazioni civili e militari dello Stato, agli Enti autarchici, agli Enti sottoposti alla tutela e vigilanza dello Stato, nonché alle aziende annesse o comunque dipendenti dalle Amministrazioni ed Enti predetti, di dare la preferenza ai prodotti dell'industria nazionale negli acquisti da effettuarsi, sia direttamente, sia per proprio conto o commissione, di materiali, di apparecchi, di macchine e strumenti e di manufatti e prodotti finiti e semi – lavorati di ogni genere²⁰⁰.

¹⁹⁹ Cerchiari, *Jazz e fascismo*, pag. 132.

²⁰⁰ *Deliberazione presa dal Consiglio dei Ministri il 1° gennaio 1926, “Jazz Band”, n. 2, a. 1 (1926), pag. 4.*

*la musica vera che può essere ancora rimasto. Forse il jazz vincerà e l'opera sarà tagliata fuori, ma io spero che il gusto del pubblico guarisca presto dalla sua indisposizione*²⁰¹.

Nonostante l'ostilità non velata di personaggi molto rilevanti, provvedimenti di questo genere non erano riusciti a scalzare il jazz né dai programmi radiofonici, né tantomeno nel gusto del pubblico. Questi interventi mancavano della capacità pratica d'azione determinata, spesso, dalla sola presenza di dichiarazioni d'intenti, senza una politica a monte in grado di indirizzare l'operato sul campo. Era assente anche una reale volontà d'agire, in un momento in cui il fascismo mancava ancora degli elementi ideologici che avrebbero guidato la sua attività negli anni successivi.

Solo con la seconda metà degli anni Trenta, con un consenso molto ampio e un bagaglio ideologico più compiuto, il fascismo poté portare avanti la sua politica in maniera più netta e decisa, con interventi mirati ed efficaci.

Il provvedimento più rilevante fu preso nell'aprile del 1935: il Regio Decreto Legge del 1° aprile 1935 – XIII, n.327.²⁰² Con questo vennero devolute

*al Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda tutte le attribuzioni spettanti, precedentemente, al Ministero dell'Interno, delle Corporazioni e dell'Educazione Nazionale in materia di censura teatrale, vigilanza governativa e di provvidenze relative ad ogni forma di attività teatrale e musicale*²⁰³.

Le molteplici competenze, spettanti a ministeri diversi, venivano in questo modo convogliate verso un'unica istituzione, rendendo quindi la capacità d'intervento più precisa e meglio coordinata. Con lo stesso decreto, inoltre (con particolare riferimento all'articolo 6), veniva istituita una commissione per la censura, presieduta dallo stesso Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, nella quale anche il partito giocava un particolare ruolo; il Pnf partecipava al lavoro

²⁰¹ Mascagni Pietro, *L'opera ha fatto il suo tempo*, "Il Popolo d'Italia", 3 agosto 1929.

²⁰² Scanni Giuseppe (a cura di), *Musica e società. Leggi e disposizioni dal 1935 ad oggi. I disegni e le proposte di legge. Riassunto statistico e finanziario*, Bari, Dedalo libri, 1975, pag. 237 – 246.

²⁰³ *Ivi*, pag. 237.

della commissione attraverso un suo stesso rappresentante e un delegato dei Gruppi universitari fascisti (i Guf), nominato dal Segretario del Pnf.

Specificava l'articolo:

*Non possono darsi o recitarsi in pubblico opere, drammi e ogni altra produzione teatrale che siano, dal Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, a cui devono essere comunicati per l'approvazione, ritenuti contrari all'ordine pubblico, alla morale o ai buoni costumi*²⁰⁴.

Il regime godeva, da questo momento, di un preciso appoggio legislativo (rappresentato dai nuovi poteri del Sottosegretariato e dalla commissione), in grado di sorreggere la sua politica aggressiva e, di lì a poco tempo, fortemente razzista nei confronti della musica jazz, accusata ora per le sue origini giudee o negroidi.

Il 10 giugno 1940, dopo un anno di “non belligeranza” l'Italia entrò nel Secondo Conflitto Mondiale, dichiarando guerra a Francia e Regno Unito. Per impedire a qualsiasi voce fuori dal coro di esprimersi contro il conflitto, il giro di vite del Duce si fece sempre più forte e stringente, accrescendo il proprio impegno nella propaganda.

Pochi giorni dopo l'inizio delle ostilità, il 13 luglio 1940, un nuovo decreto legge imponeva all'Istituto Nazionale LUCE, all'ENIT, agli Enti Provinciali per il Turismo e all'EIAR la totale mobilitazione civile.²⁰⁵ In questo modo i musicisti divenivano, de facto, “mobilitati civili”; resi più vulnerabili, risultavano punibili, anche per casi ritenuti non particolarmente gravi, attraverso la sospensione (parziale o totale) dal servizio o dalla paga.

La connotazione della musica jazz come entità nera, africana e pertanto barbara si fece sempre più diffusa. Così recitava un manuale di musica del 1940:

²⁰⁴ Ivi, pag. 239.

²⁰⁵ Mazzoletti, *Il jazz in Italia*, vol. 2.1, pag. 173 – 174.

Con il fox – trot comparvero da lì a poco le sue numerose filiazioni, danze dal ritmo ancora più svelto e sincopato, come il charleston , il black – bottom e il blues. Quest’ultimo doveva colpire la sensibilità bianca, con il carattere spiccatamente negro della melodia, attinta agli antichi spirituals, dell’epoca secessionista. Di negro la melodia blues aveva per l’appunto lo strisciare quasi animalesco della frase, una frase angosciata, singhiozzante, da bestia prigioniera fra le sbarre uguali e insormontabili del ritmo²⁰⁶.

L’attenzione posta al palinsesto EIAR e in particolare modo alle canzonette e ai ballabili veniva dimostrata anche dal discorso tenuto il 23 novembre del 1941 da Alessandro Pavolini, in qualità di Ministro della Cultura Popolare, davanti ad alcuni giornalisti, citato da Tranfaglia:

Ci sono stati provvedimenti ministeriali nel campo della musica leggera per il miglioramento della canzonetta. L’argomento è meno leggero di quanto si può ritenere perché la canzonetta è un indice come un altro della mentalità di un popolo e la sua voce in certe occasioni è anche utile. Ora in questa campagna diversi organici ci hanno aiutati e fra questi anche l’EIAR. Viceversa si è avuta l’impressione che nel commentare questa cosa tutti si siano a poco a poco appuntati contro l’EIAR come se fosse il responsabile del malcostume canzonettistico in questo campo. Questo non è vero, l’EIAR trasmette le canzonette perché i combattenti le richiedono continuamente. Quanto al gusto del pubblico l’EIAR può influire beneficamente e a poco a poco vi influisce, ma bisogna andare per gradi perché se trasmette esclusivamente musica melodica (non dico classica) coloro che hanno un gusto un po’ perverso della musica esclusivamente ritmica, o sincopata, praticamente andrebbero a sentire altre stazioni straniere. In realtà a poco a poco è nata una musica leggera nostra in cui una certa vena melodica è risorta sullo sfondo ritmico che ha invaso il mondo compreso la Germania e il Giappone e quindi si tratta, insistendo, di avvicinarsi sempre più a un tipo di musica nostra o che possa anche diffondersi all’estero. Volevo testimoniare che l’EIAR ci affianca in questo lavoro e non merita di essere presa a bersaglio²⁰⁷.

Le parole del ministro lasciavano trasparire una presa di coscienza del diffuso gusto per un determinato tipo di musica leggera, palesato dall’accettazione della

²⁰⁶ Colacicchi Luigi, *Musica leggera*, in *Il libro della musica*, Firenze, Sansoni, 1940, pag. 180.

²⁰⁷ Tranfaglia Nicola, *Ministri e giornalisti. La guerra e il Minculpop (1939 – 1943)*, Torino, Einaudi, 2005, pag. 202 – 203.

necessità di una politica di cambiamento “per gradi”, al fine di evitare che il pubblico da educare potesse cercare nuove fonti per il suo intrattenimento.

L’italianità, secondo Pavolini, andava ricercata in particolare nel linguaggio musicale, nella sua melodia contrapposta al ritmo sincopato jazz americano. Dichiarava in proposito il ministro, sempre attento alla gradualità del processo, il 9 marzo del 1942:

Si è a poco a poco cercato di italianizzare il tipo della musica leggera corrente, quella di creazione italiana che ha ripreso la sua via di espansione e si diffonde un po’ dappertutto e questo è controllato anche dai diritti d’autore. Si è passato poi dalla musica sincopata dell’America a una musica con prevalente carattere ritmico in tutto il mondo. Su questo sfondo ritmico è rinata nella musica leggera italiana una vena melodica che designa queste canzoni come italiane. Si è cercato anche a poco a poco di modificare il modo di cantarle, la composizione delle orchestre, ecc.... Tutto questo però entro certi limiti perché il pubblico non è chiuso in una stanza ed obbligato ad ascoltare quello che noi trasmettiamo. Ora se questo non è di suo gusto gira la valvola e va a cercare altrove il suo pasto ed evidentemente in radio estere amiche (lo si spera) se non nemiche e quindi è assai meglio che ascolti la nostra musica a cui sono intramezzate le nostre parole²⁰⁸.

La lotta al jazz raggiunse l’apice con la legge n. 615 dell’aprile del 1942, sulla “Disciplina della diffusione del disco fonografico”, che vietò la vendita e radiodiffusione in Italia di dischi 78 giri provenienti da paesi non alleati del regime fascista.²⁰⁹ Vennero inoltre vietate, sul suolo nazionale, le incisioni o le pubbliche esecuzioni di musica sincopata. Il jazz sopravvisse in alcuni piccoli circoli locali semi – clandestini, come il Circolo Jazz Studenti (CJS), costituito da Gianfranco Madini (1918 – 1921) a Milano, nel 1940. Il circolo, noto ufficialmente come “Bar Cristina”, dal luogo in cui si svolgevano le prime riunioni, pubblicava la rivista quindicinale “Tutto sul Jazz”, un dattiloscritto di

²⁰⁸ Ivi, pag. 237 – 238.

²⁰⁹ Cavallo Pietro, *Vincere. Vincere. Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà. 1935 – 1943*, Roma, IANUA, 1981, pag. 47.

poche pagine distribuito ai soli soci, con massime raccomandazioni di riservatezza.²¹⁰

Nonostante la dura repressione il jazz riusciva a sopravvivere, approfittando anche di una censura spesso incapace di intervenire, non per volontà, bensì per mancanza di conoscenza degli autori e dei loro repertori musicali. L'esempio in proposito più interessante è rappresentato dall'imposizione della traduzione in lingua italiana dei nomi dei cantanti e dei compositori come, al contempo, dei titoli dei pezzi americani. Dichiarava Gorni Kramer a Franchini:

Proponevamo “Strada al sole” di Giovanni Ugo e in realtà suonavamo “On the Sunny Side of the Street” di Jimmy McHugh. [...] Benché nessuno ammettesse di ascoltare temi jazzistici, li conoscevano tutti. Ma era un bene per noi perché in tal modo eravamo costretti a cercare sempre nuovi song. Passavo ore nel retro del negozio di dischi: dato che, apertamente, il jazz non poteva vendere, frugavo in ogni cassa, ascoltavo tutto, prendevo appunti e poi di corsa alla radio con un arrangiamento buttato giù all'istante e provato cinque minuti²¹¹.

Duke Ellington, Benny Goodman e Louis Armstrong, Coleman si italianizzarono presto come Del Duca, Beniamino Buonuomo, Luigi Braccionforte e Coléma; il quintetto “Hot Club de France” si trasformò ne “I cinque indiatolati del ritmo”. Molti brani seguirono la stessa sorte: “Honeysuckle Rose” divenne “Pepe sulle rose!”, “Sonny Boy” “Dormi mio bimbo adorato” e “Stompin’ at the Savoy” fu contestualizzato nell'Italia monarchica come “Savoiardì”. La carente preparazione in ambito jazzistico, e in più in generale in ambito musicale, dei censori permise a molte canzoni di non essere riconosciute e, pertanto, proibite. Come fa notare Kramer nella citazione precedente spesso il pubblico percepiva la presenza di un ritmo e di elementi timbrici o strumentali tipici della musica sincopata, ma non conosceva (o semplicemente fingeva di non conoscere) l'origine dei brani.

²¹⁰ Mazzoletti, *Il jazz in Italia*, vol. 2.1, pag. 182 – 183.

²¹¹ Franchini, *Gorni Kramer*, pag. 89 – 90.

Il 10 luglio 1943 gli Alleati sbarcarono in Sicilia facendo precipitare le sorti del conflitto per l'Italia. Il 25 luglio dello stesso anno il Gran Consiglio del Fascismo, attraverso l'ordine del giorno Grandi, otteneva la rimozione di Mussolini dalla carica di governo, riponendo i relativi poteri al re; Vittorio Emanuele III, subito dopo l'arresto del Duce, affidava l'incarico di governo a Badoglio, il quale, attraverso l'EIAR, annunciava agli italiani il proseguimento del conflitto. Il 3 settembre il nuovo Primo Ministro firmava con gli Alleati l'armistizio, che sarebbe stato reso noto solo l'8 settembre.²¹²

Con le truppe di liberazione giunsero in Italia i V – Discs, abbreviazione di Victory – Discs, ossia i dischi della vittoria. Questi 78 giri, incisi fino al 1947, furono promossi e lanciati dal Music Branch della Special Division del Dipartimento della Guerra americano nel settembre del 1943, in accordo con la RCA (Radio Corporation of America) e la Columbia Records. Il loro obiettivo era quello di accompagnare le truppe americane durante le campagne del secondo conflitto mondiale, dallo scenario europeo allo scacchiere del Pacifico. In totale si trattò di circa 905 incisioni per 2700 brani che andavano dal jazz agli spiritual, dalla musica strumentale a quella sinfonica, dalla leggera alla lirica; queste incisioni americane servirono, molto spesso, a riempire i palinsesti radiofonici delle stazioni “libere”, come Radio Bari e Napoli.²¹³ Con questi dischi, nuova linfa in un panorama estremamente povero, il jazz americano, “puro”, tornava in Italia, paese da dove, forse, non se n'era mai del tutto andato.

²¹² Detti Tommaso, Gozzini Giovanni, *Storia contemporanea*, vol. 2, *Il Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pag. 204 – 205.

²¹³ Piazzoni, *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del “boom”*, pag. 35 – 36.

BIBLIOGRAFIA

- Abruzzese Alberto, *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, 2004
- Adorno Theodor Wiesengrund, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1978
- Bergoglio Franco, *Hot jazz and cool media. Il Jazz nella società di comunicazione di massa*, "De Musica", n. 1, a. 14 (2010)
- Bergoglio Franco, *Jazz! Appunti e note del secolo breve*, Milano, Costa & Nolan, 2008
- Biello Daniele, *E lo swing venne dal mare. La canzone italiana e l'età dei transatlantici. Il caso di Natalino Otto*, in *Parlami d'amore Mariù. Cultura, società e costume nella canzone italiana*, a cura di Bonfanti Elvira, San Cesario di Lecce, Manni, 2005
- Boschi Alberto, *Dal muto al sonoro*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di Brunetta Gian Piero, vol. 2.1, *Gli Stati Uniti*, Torino, Einaudi, 1999
- Bottai Giuseppe, *La politica delle arti. Scritti 1918 – 1943*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009
- Bourdieu Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il saggiatore, 2005
- Bourdieu Pierre, *Sul concetto di campo in sociologia*, Roma, Armando, 2010
- Burke Peter, *La storia culturale*, Bologna, il Mulino, 2006
- Calzini Mario, *Storia tecnica del film e del disco: due invenzioni una sola avventura*, Bologna, Cappelli, 1991
- Capriolo Ettore, *Le canzoni più belle. Viaggio sentimentale nel tempo della canzone*, vol. 1, *La canzone americana in Italia al tempo del fascismo*, Milano, Fabbri, 1973
- Castaldo Gino (a cura di), *Dizionario della canzone italiana*, Roma, Curcio, 1990
- Cavallo Pietro, *Vincere. Vincere. Vincere. Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà. 1935 – 1943*, Roma, IANUA, 1981

- Cerchiari Luca, *Jazz e fascismo. Dalla nascita della radio a Gorni Kramer*. Palermo, L'Epos, 2003
- Corbin Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX siècle*, Paris, Albin Michel, 1994
- Corbin Alain, *Storia sociale degli odori. XVIII e XIX secolo*, Milano, CDE, 1986
- DeNora Tia, *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna, 1792 – 1803*, Berkeley, University of California Press, 1995
- Deti Tommaso, Gozzini Giovanni, *Storia contemporanea*, vol. 2, *Il Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2002
- Eschenazi Gabriele, *Le regine dello swing. Il Trio Lescano, una storia fra cronaca e costume*, Torino, Einaudi, 2010
- Forgacs David, Gundle Stephen, *Cultura di massa e società italiana. 1936 – 1954*, Bologna, il Mulino, 2007
- Franchini Vittorio, *Gorni Kramer. Una vita per la musica*, Rivarolo Mantovano, Fondazione Sanguanini Rivarolo, 1996
- Gentile Emilio, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma – Bari, Laterza, 2002
- Hobsbawm Eric John, *Gente non comune. Storie di uomini ai margini della storia*, Milano, RCS, 2000
- Isnenghi Mario, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Bologna, Il Mulino, 2004
- Isnenghi Mario, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Bari, Laterza, 2011
- Isola Gianni, *Abbassa la tua radio, per favore...Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Scandicci, La Nuova Italiana, 1990
- Johnson James, *Listening in Paris. A cultural history*, Berkeley, University of California Press, 1995
- Levine Lawrence William, *Highbrow – lowbrow. The emergence of cultural hierarchy in America*, London, Cambridge, Harvard University Press, 1990

- Mazzoletti Adriano, *Il jazz in Italia*, vol. 1, *Dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT, 2004
- Mazzoletti Adriano, *Il jazz in Italia*, vol. 2.1, *Dallo swing agli anni sessanta*, Torino, EDT, 2010
- Mazzoletti Adriano, *Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra*, Roma – Bari, Laterza, 1983
- Meyrowitz Joshua, *Oltre il senso del luogo. Come i mezzi elettronici influenzano il comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1995
- Monteleone Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi. 1922-1992*, Venezia, Marsilio, 1992
- Nacci Michela, *L'antiamericanismo in Italia negli anni trenta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989
- Natale Anna Lucia, *Gli anni della radio: 1924 – 1954. Contributo ad una storia sociale dei media in Italia*, Napoli, Liguori, 1990
- Peretti Burton, *Jazz in american culture*, Chicago, Ivan R. Dee, 1997
- Piazzoni Irene, *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del "boom". Cultura consumo costume*, Milano, l'Ornitorinco, 2011
- Rimondi Giorgio, *La scrittura sincopata: jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 1999
- Rossi Gianni Scipione, *La destra e gli ebrei. Una storia italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003
- Ruggeri Paolo, *Canzoni italiane*, vol. 25, *Lucciole e signor elle*, Milano, Fabbri, 1995
- Sallusti Sisto, *BRAGAGLIA, Anton Giulio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 13, *Borremans – Brancazolo*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1971
- Salvatori Dario, *Il grande dizionario della canzone italiana*, Milano, Rizzoli, 2006
- Siciliani Pierluigi, *La canzone jazzata. L'Italia che canta sotto le stelle del jazz*, Arezzo, Zona, 2007

Sorba Carlotta, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2001

Spina Luigi, *Incontinental Jazz: Antonio Gramsci*, "Belfagor", n. 4, a. 44 (1989)

Thompson John, *Mezzi di comunicazione e modernità: una teoria sociale dei media*, Bologna, Il Mulino, 1998

Tiberi Maurizio, *Carlo Buti. Una vita per la canzone*, Roma, TIMAClub, 2000

Tranfaglia Nicola, *Ministri e giornalisti. La guerra e il Minculpop (1939 – 1943)*, Torino, Einaudi, 2005

Weber William, *Music and the middle class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna*, London, Croom Helm, 1975

Weber William, *The Musician as Entrepreneur, 1700 – 1914. Managers, charlatans, and idealists*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2004

FONTI

Riviste di settore consultate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Bollettino bibliografico musicale

De Paoli Domenico, *Jonny spielt auf. Opera in due atti di E. Krenek*, "Bollettino bibliografico musicale", n. 1, a. 3 (1928)

Il disco

Levi Ezio, *Il jazz – hot*, "Il disco", n. 3, a. 1 (1933)

Mussolini Vittorio, *Cinque dischi hot*, "Il disco", n. 10, a. 2 (1934)

Levi Ezio, *Hugues Panassié: Le Jazz Hot*, "il disco", n. 1, a. 3 (1935)

Mussolini Vittorio, *Un album di dischi hot, e altre novità*, "Il disco", n. 1, a. 3 (1935)

La lucerna senza l'olio, "Il disco", n. 2, a. 3 (1935)

Jazz Band

Deliberazione presa dal Consiglio dei Ministri il 1° gennaio 1926, "Jazz Band", n. 2, a. 1 (1926)

La Direzione, *Dopo il primo numero*, "Jazz Band", n. 2, a. 1 (1926)

Per lo smercio della musica italiana. Due parole ai negozianti di musica, "Jazz Band", n. 2, a. 1 (1926)

Zagara 2°, *Per quelli che dovrebbero intendere*, "Jazz Band", n. 4, a. 1 (1926)

Una Chanteuse, *La...cittadina che protesta*, "Jazz Band", n. 5, a. 1 (1926)

The melody jazz – band, "Jazz Band", n. 5, a. 1 (1926)

Il Jazz Band

Daquanno Ernesto, *Il sorriso della Rosina*, "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927)

Diasparro Franz, *La luna, i gatti e i balli russi*, "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927)

Fasano Antonio, *La consacrazione*, "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927)

Grande Sandro, *Museo in famiglia*, "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927)

Kiribiri, *La commedia dell'uomo di paglia*, "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927)

Mura, *Jazz Band*, "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927)

Saxophone, *Black bottom*, "Il Jazz Band", n. 1, a. 1 (1927)

Musica d'oggi

Jazz, Ragtime, Blues, "Musica d'oggi", n. 10, a. 6 (1924)

A proposito di Jazz, "Musica d'oggi", n. 2, a. 9 (1927)

Un Requiem in jazz, "Musica d'oggi", n.6, a. 10 (1928)

Debiti e crediti del jazz, "Musica d'oggi", n. 1, a. 12 (1930)

Origine e vita del jazz, "Musica d'oggi", n. 6, a. 14 (1932)

La Rassegna Musicale

Orchestre Jazz e danze moderne, “La Rassegna Musicale”, n. 3, a. 1 (1928)

Vuillermoz Emile, *Tempo di Jazz*, “La Rassegna Musicale”, n. 5, a. 1 (1928)

Speculum, *Musica sincopata*, “La Rassegna Musicale”, n. 1, a. 11 (1938)

Radiocorriere

Referendum. Il programma ideale per le giornate estive, “Radiocorriere”, n. 31, a. 6 (1930)

Il bel programma, “Radiocorriere”, n. 47, a. 6 (1930)

Radio e dischi, “Radiocorriere”, n. 30, a. 8 (1932)

L'Eiar e la musica leggera, “Radiocorriere”, n. 1, a. 15 (1939)

Ancora della musica leggera, “Radiocorriere”, n. 12, a. 15 (1939)

Radorario

Radioreferendum, “Radorario”, n. 7, a. 3 (1927)

Il Tabarin

Cormorano P., *Saxophoni*, “Il Tabarin”, n. 14, a. 2 (1926)

Altre fonti

Arriva il professor Sinclair specialista nelle danze nord – americane, “La Gazzetta di Torino”, 5 febbraio 1915

Bisorco Orco, *Strapaese*, “Il Selvaggio”, n. 11, a. 3 (1927)

Bottai Giuseppe, *La politica delle arti. Scritti 1918 – 1943*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2009

Bragaglia Anton Giulio, *Jazz Band*, Milano, Corbaccio, 1929

C. A., *Louis Armstrong. Il re del “jazz hot”*, “La Stampa”, 16 gennaio 1935

Caraceni Augusto, *Il Jazz in Italia. Dalle origini ad oggi*, Milano, Suvini Zerboni, 1937

Casavola Franco, *Difesa del Jazz Band*, “L'Impero”, 14 agosto 1926

Casella Alfredo, *Il jazz*, “L'Italia letteraria”, n. 34, a. 1 (1929)

Casella Alfredo, *Della musica necessaria*, “L'Italia letteraria”, n. 14, a. 1 (1929)

Cecchi Emilio, *America amara*, Firenze, Sansoni, 1940

Colacicchi Luigi, *Musica leggera*, in *Il libro della musica*, Firenze, Sansoni, 1940

Concerti jazz banditi dalle radioaudizioni germaniche, "Il Messaggero", 13 ottobre 1935

Contarini Aldo, *Alfredo Casella*, Torino, Fratelli Bocca, 1931

De Bortoli Olivo (a cura di), *Canti della patria e della rivoluzione*, Milano, La Prora, 1940

De Rensis Raffaello, *A Santa Cecilia canzoni di negri d'America*, "Il Giornale d'Italia", 23 gennaio 1927

Debutto del professor H. St. Clair al cinema Ambrosio, "La Gazzetta di Torino", 8 febbraio 1915

Ev'rybody Shimmy Now! Tutti ballano ora lo shimmy all'Accademia di danze in via San Massimo 16 diretta dal Prof. Stocco, "La Stampa", 15 gennaio 1920

Film musicali, "La voce del padrone. Dischi, grammofoni, radio", n. 10, a. 11 (1936)

Gramsci Antonio, *Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 1965

Guerra senza quartiere al Jazz e ritorno alla melodia, "Corriere della Sera", 14 dicembre 1929

Il jazz band Cheeri'o al Cinema Ambrosio, "La Stampa", 16 gennaio 1920

Levi Ezio, Testoni Giancarlo, *Introduzione alla vera musica di Jazz*, Milano, Magazzino Musicale, 1938

Luchini Alberto, *L'America e Silvio D'Amico*, "Critica Fascista. Rivista quindicinale del fascismo", n. 3, a. 6 (1928)

Marinetti Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983

Mascagni Pietro, *L'opera ha fatto il suo tempo*, "Il Popolo d'Italia", 3 agosto 1929

Massis Henri, *Défense de l'Occident*, Parigi, Plon, 1927

Meyer Davis Jazz Band all'Excelsior Palace del Lido, "Il Gazzettino", 18 agosto 1928

Mila Massimo, *Jazz Hot*, "Pan", n. 1, a. 3 (1935)

Ravasi Carlo, *Fascismo e tradizione*, "Il Popolo d'Italia", 30 marzo 1928

Sam Wooding all'Eden Dancing Grand Tabarin, "Corriere della Sera", 14 dicembre 1928

Savarino Santi, *Cronache del teatro e della radio. Altoparlante*, "La Stampa", 20 marzo 1936

Savarino Santi, *Cronache del teatro e della radio. Altoparlante*, "La Stampa", 7 gennaio 1939

Scanni Giuseppe (a cura di), *Musica e società. Leggi e disposizioni dal 1935 ad oggi. I disegni e le proposte di legge. Riassunto statistico e finanziario*, Bari, Dedalo libri, 1975

Teatri e concerti, "La Stampa", 28 febbraio 1929

Tristano, *Mentre imperava il jazz*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 16 gennaio 1939

Zavattini Cesare, *Lettere di Zavattini. A Raoul Chiodelli*, "Il Settebello", n. 273, a. 6 (1939)