

antonio lucio giannone
**radio e letteratura:
 momenti di un (contrastato) rapporto**

Il rapporto tra radio e letteratura in Italia non è stato sempre felice, idilliaco, come forse si potrebbe immaginare. Anche per la radio infatti vale quello che è stato notato per gli altri *media*, nei confronti dei quali gli scrittori italiani hanno manifestato, soprattutto all'inizio, una certa diffidenza, se non un aperto disprezzo. "Quale che sia il *medium* in questione -ha scritto Gianni Canova- (*prima* la radio, *poi* il cinema e la televisione), l'atteggiamento non cambia: lo scrittore italiano vede in esso un potenziale concorrente o addirittura un pericoloso nemico, destinato a insidiare e a involgarire -più ancora che i *media* precedenti- il *primato* della letteratura nei processi di produzione delle forme estetiche e dell'immaginario collettivo. Ne deriva un più o meno esplicito 'rifiuto a collaborare', fondato su motivazioni che oscillano di volta in volta fra l'esorcismo astioso e la difesa corporativa della propria supposta superiorità"¹.

1. *Il Manifesto della Radio di Enzo Ferrieri e l'Inchiesta del "Convegno"*.

Una conferma di questo atteggiamento si può avere già in quello che deve essere considerato, in senso assoluto, il primo momento di riflessione sul nuovo mezzo di comunicazione da parte della cultura italiana, *l'Inchiesta sulla Radio*, bandita dalla rivista "Il Convegno" nel 1931. Non è un caso che proprio nel fervido ambiente della rivista milanese, fondata da Enzo Ferrieri nel 1920, si sia manifestato per la prima volta uno specifico interesse per la radio, ad appena sette anni dall'inizio della radiodiffusione in Italia ad opera dell'URI (Unione Radiofonica Italiana). "Il Convegno" infatti, che era affiancato dall'omonimo Circolo di cultura, dove si svolgevano spettacoli teatrali, conferenze, concerti, e da una Biblioteca, si distingueva tra le riviste di quel tempo, oltre che per l'apertura europea, per l'attenzione prestata a ogni forma di arte e di spettacolo, dalla letteratura al teatro, dalla musica al cinema, anche d'avanguardia².

Tutto nacque, dunque, da un lungo e articolato saggio del direttore della rivista, il quale diverrà anche un apprezzato regista radiofonico, dal titolo *La radio come forza creativa*³. Nel suo scritto, la cui prima parte è costituita da un vero e proprio *Manifesto della*

Radio, Ferrieri affrontava i vari aspetti di questo nuovo *medium*, che da semplice mezzo divulgativo doveva diventare, a suo avviso, una “forza creativa” di nuove forme giornalistiche, drammatiche, musicali e letterarie. Alla base del saggio c’era la convinzione infatti che se si volevano sfruttare fino in fondo tutte le potenzialità della radio si dovesse usare un linguaggio specifico nei vari campi espressivi. Fino ad allora invece la radio, secondo l’autore, si era limitata a trasmettere testi e musiche composti per altre occasioni (il palcoscenico o le sale da concerto), mentre era necessario creare opere concepite appositamente per questo nuovo mezzo, le quali dovevano avere perciò caratteri ed esigenze speciali.

Lo scritto di Ferrieri è ricco di osservazioni su tanti aspetti della radio, come la voce, la materia delle trasmissioni, lo stile radiofonico, il carattere tipicamente giornalistico del mezzo radiofonico, la musica per radio, ecc. Per quanto riguarda l’aspetto più specificamente letterario, Ferrieri si sofferma in particolare sul teatro per radio, che deve fondarsi “sulla sintesi piuttosto che sull’analisi, sul dinamico piuttosto che sullo statico”⁴ e ancora “sulla complicità del silenzio”, come elemento di grandiosa e paurosa suggestione e sul “senza limiti dello scenario”, oltre che sulla “individualità delle voci”. “Nella individualità delle voci, –scrive ancora Ferrieri– nel loro avvicinarsi e intrecciarsi, nei loro cori, nelle loro pause, starà molta della forza originale del nuovo radiodramma”⁵. La commedia per radio, a suo giudizio, non dovrà limitarsi al genere drammatico, ma anche comica, grottesca e dovrà avere un carattere popolare. Il contributo creativo dei singoli attori infine “dovrà comporsi con un altro elemento specifico: la necessità di una sorveglianza assoluta da parte del direttore o ‘régisseur’”⁶.

Questo saggio di Ferrieri diede vita, come s’è detto, a un’*Inchiesta sulla Radio*⁷, alla quale parteciparono ben trentaquattro fra scrittori, critici, commediografi, giornalisti, musicisti, più o meno noti. Non potendo dar conto in questa sede di tutte le posizioni emerse, esaminiamo brevemente quelle dei letterati presenti, che possiamo suddividere in quattro categorie: coloro che sono nettamente contrari alla radio, gli scettici, i favorevoli con riserva e gli entusiasti in senso assoluto. Decisamente ostili alla radio sono, ad esempio, Alberto Carocci e Guido Piovene, i quali non nascondono la loro idiosincrasia per questo nuovo mezzo. Piuttosto scettico e distaccato si dimostra pure Emilio Cecchi, il quale ritiene di non

poter rispondere a questo referendum, avendo “poca o punto pratica della ‘radio’”⁸.

Fiduciosi nelle possibilità artistiche della radio, sia pure con qualche riserva, sono altri scrittori come Lucio d'Ambra, Carlo Linati e Nino Savarese. Anche un grande critico teatrale, come Silvio D'Amico, nutriva qualche dubbio sul teatro radiofonico, che definiva un teatro *sui generis*, in quanto con esso si ritorna “all'esclusività della parola”⁹, a una forma di “oratorio”, ossia al dramma recitato, non rappresentato. Da questo punto di vista “può anche segnare la ripresa, e la novissima trasformazione, di un'arte antichissima”, in quanto ci riporta “*tout court* alle origini della tragedia primitiva, la greca”¹⁰. Così pure il commediografo Gino Rocca sosteneva che non si poteva parlare di teatro per la radio, mancando l'elemento “spettacolo” e l'elemento “pubblico”¹¹.

Obiezioni più o meno analoghe rivolge a Ferrieri una personalità di primo piano dell'avanguardia artistica, Anton Giulio Bragaglia, il quale fa notare che il teatro radiofonico perde “mezza rappresentazione”, quella visiva. Esso diventa perciò puro “teatro di poesia”, per cui è più appropriato il termine “auditocolo”. Ma, a suo giudizio, “il vero teatro resta quello teatrale”, perché “il teatro è un'altra cosa”¹².

Il maggiore consenso, anzi un'entusiastica adesione, alle proposte di Ferrieri venne da quegli scrittori più aperti alla modernità, come Massimo Bontempelli e F. T. Marinetti. Bontempelli approva “in pieno” il saggio di Ferrieri sulla radio “enorme trasformatrice di civiltà”¹³ e promette di tentare qualche saggio di dramma radiofonico. Il fondatore del futurismo, in un breve ma incisivo intervento, sostiene che la radio deve rompere con la tradizione letteraria e artistica e ispirarsi alla creazione futurista. Il teatro radiofonico perciò “deve forzatamente essere un teatro futurista, cioè sintetico, veloce, simultaneo, a sorpresa, senza nessuna introspezione, lungaggine, né analisi di psicologia”¹⁴. Ovviamente questo tipo di teatro deve servirsi delle parole in libertà, che sono “il suo linguaggio congenito”. Esse infatti sono le più adeguate a esprimere ciò che non si vede, contenendo “tutta un'orchestra di rumori e di accordi rumoristici (realistici o astratti)”. Al massimo l'autore di teatro radiofonico potrà esprimersi nello stile parolibero “tipicamente veloce, scattante, sinteticissimo e simultaneo”, che costituisce una variante più attenuata del parolibero.

Tirando le fila dell'*Inchiesta*, Ferrieri poteva concludere, a giusta

ragione, che al di là dei pareri espressi nelle varie risposte pervenute, “è certo che la radio ha acquistato in Italia soltanto ora il suo diritto di cittadinanza nell’interesse degli scrittori e degli artisti. Oggi –continua– è possibile di chiedere a un autore una commedia nuova da trasmettere per radio (e anche di ottenerla!)”¹⁵. E in effetti si può dire che il merito principale di Ferrieri è stato soprattutto quello di essere riuscito a imporre all’attenzione della cultura militante questo nuovo mezzo di espressione “nella sua totale e globale presenza indicandone prerogative e limiti, forza di penetrazione e dimensione”¹⁶.

2. *La Radio e i futuristi*

La riflessione sulla radio continuò in quegli anni proprio negli ambienti dell’avanguardia e ad essa diede un contributo importante il futurismo, che aveva dimostrato interesse, fin dagli inizi, verso ogni linguaggio dello spettacolo e della comunicazione di massa e verso ogni espressione artistica nuova, che si rivolgesse direttamente al pubblico: dal teatro al cinema, dalla fotografia alla pubblicità. Per di più, nella radio i futuristi vedevano lo sbocco naturale delle loro ricerche espressive in campo letterario, teatrale e musicale, dal parolibero all’onomatopea, dal teatro sintetico all’“arte dei rumori”. Il 22 settembre 1933, sulla “Gazzetta del Popolo” di Torino, venne dunque pubblicato un manifesto specificamente dedicato a questo nuovo *medium*, *La Radia*, termine con cui i futuristi designavano tutte le manifestazioni della radio.

In questo scritto, firmato dallo stesso F. T. Marinetti e da Pino Masnata, erano riprese e ribadite alcune idee già esposte dal primo nella sua risposta all’*Inchiesta* di Ferrieri. Anche qui, infatti, è detto che la radio deve avere una sua specificità, non deve essere cioè teatro, cinema o libro, e deve essere libera da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica. Così pure si ribadiva che le parole in libertà dovevano essere lo strumento espressivo del “radiasta”, che però poteva ricorrere anche allo stile parolibero, già diffuso “nei romanzi avanguardisti e nei giornali”. In più, nel manifesto, c’è un approfondimento teorico, dovuto forse a Masnata, delle prerogative di questo nuovo mezzo che abolisce lo spazio, il tempo, l’unità d’azione, il personaggio teatrale, il pubblico. Le manifestazioni della radio dovevano tendere verso “un’Arte nuova”, “essenziale”, “senza tempo né spazio senza ieri e senza domani”, “umana universale e cosmica”, in grado di captare, amplificare e trasfigurare le

“vibrazioni emesse da esseri viventi” e “dalla materia”, di offrire la “sintesi di infinite azioni simultanee”, di restituire la “vita caratteristica di ogni rumore” e le “lotte di rumori e di lontananze diverse”¹⁷.

I due firmatari del manifesto diedero anche un contributo creativo in questo campo, componendo entrambi delle “sintesi radiofoniche”. Quelle di Marinetti sono brevi sequenze, dove suoni, rumori, note musicali si alternano ai silenzi e alle pause, che hanno spesso un valore determinante, in anticipo quasi su certa musica sperimentale¹⁸. Ad esempio, nella sintesi intitolata *I silenzi parlano fra di loro*, alcuni secondi di “silenzio puro” si interpongono, di volta in volta, a suoni di flauto, di pianoforte, di tromba, al pianto di un bambino, al rombo di un motore, ecc.¹⁹. Più ampia è la “trisintesi radiofonica” *Violetta e gli aeroplani*²⁰, dove suoni, rumori, il canto del mare, quello degli uccelli, i rumori degli aeroplani costituiscono lo sfondo sonoro della vicenda. Questo lavoro venne mandato in onda dall’EIAR nel settembre del 1932 e ritrasmesso il 19 gennaio dell’anno seguente.

Le sintesi radiofoniche di Pino Masnata, anch’esse brevissime, sono popolate invece di voci umane che danno vita a dialoghi un po’ surreali e non privi d’ironia, alternandosi a rumori, che si creano, s’intrecciano, svaniscono e si trasformano²¹. Anche di Masnata, il 20 dicembre 1931, venne mandata in onda una “radio-opera sinfonica”, *Tum tum ninna nanna*, con musiche di Carmine Guarino, in cui il protagonista è il cuore di una donna, Wanda, con i suoi battiti e il suo ritmo, che generano per l’appunto una sorta di danza e di ninna nanna²².

Ma direttamente ispirate alla radio e anzi composte, almeno in parte, espressamente per questo nuovo mezzo sono le *Liriche radiofoniche* di Fortunato Depero²³, dove ha grande rilievo l’aspetto fonico dei testi, che sviluppa precedenti ricerche dell’autore sull’onomatopea e sull’onomalingua”. In due composizioni, in particolare, *La voce dell’antenna* e *La febbre del telegrafo*, Depero fa ricorso anche a modi di comunicazione desunti dalla radiotelegrafia, per raggiungere quelle caratteristiche di brevità, sinteticità, simultaneità esposte nella premessa del libro.

La radio inoltre è al centro dell’interesse anche di altri futuristi, come Arnaldo Ginna, che le dedica una nutrita serie di interventi, dal 1930 al 1932, sul settimanale romano “Oggi e domani”, su cui cura pure una rubrica, forse la prima in assoluto in Italia, di critica radiofonica, e poi sull’ “Impero”. In questi articoli affronta varie

questioni relative alla radiofonia, da quelle strettamente estetiche a quelle tecniche (scrive ad esempio articoli sull'acustica o su alcune invenzioni), dalla programmazione alla produzione di apparecchi radio, alla stampa specializzata, in una considerazione globale, a tutto campo, di questo *medium*.

Nei suoi interventi, in particolare, si batte a favore dell' "Arte fonica", che è una "nuova arte" e ha "sue esigenze, sue caratteristiche, suoi canoni, sue non comuni possibilità"²⁴. Nelle opere trasmesse alla radio nota, invece, lacune tecniche oppure "l'insufficienza di cultura e di studio, la mancanza di preparazione e di passione per l'arte radiofonica"²⁵. In una breve nota afferma che "con solo dialogo non si può fare una commedia fonica [...] bisogna curare i rumori, l'ambiente, la vita insomma di tutto l'intreccio"²⁶, perché "qualunque cosa si trasmetta essa deve avere qualità essenzialmente foniche"²⁷. La radiofonia insomma, per Ginna, costituisce un'arte a sé e "non deve e non può riprodurre un'opera fatta per il palcoscenico"²⁸. Auspica perciò la nascita del "radiodramma", a suo avviso non ancora sviluppato e sfruttato, in cui il problema artistico non deve essere disgiunto da quello tecnico.

Anche sull'organo ufficiale del movimento, "Futurismo", diretto a Roma da Mino Somenzi, nel 1932-33 era presente una rubrica, intitolata *Cinema Teatro Radio*, nella quale si arriva ad affermare che l'apparecchio radio "con l'aeroplano, potrebbe condividersi il diritto di costituire l'emblema del nostro secolo"²⁹. Lo stesso Somenzi interviene direttamente su questo argomento un paio di volte. Nella prima si lamenta del poco spazio dato dai dirigenti dell'EIAR al futurismo nei programmi "ultra passatisti" della radio, dove predominano "sinfonici" sonniferi, commedie da ricreatori giovanili clericali, commenti letterati interessati e novelle relative, lugubri necrologi a ripetizione (siamo arrivati al 149.), piagnistei storico-nostalgici [...] e via di seguito". Ma il pubblico intelligente, stanco di questo repertorio "si è tuffato con la nuova sensibilità nello sconfinato e sublime oceano della radio con una prepotente sete di nuovo"³⁰. Nel secondo articolo, al grido di *Futurizziamo la radiofonia*, si augura invece una netta inversione di rotta, in modo da svecchiare i programmi dell'EIAR³¹.

3. Scrittori al microfono

Al di fuori del futurismo, in questi anni, è soprattutto Massimo Bontempelli che, dopo aver approvato in pieno il saggio di Ferrieri,

si occupa a più riprese, anche se in maniera un po' contraddittoria in verità, della radio. In un articolo del 1934³² confessa di avere una "vaga fiducia" nel "radiodramma", invitando al tempo stesso i "radioautori" a non perdere tempo in tentativi inutili e a tener conto di alcune peculiarità di questo mezzo. Qualche anno dopo invece, intervenendo in un dibattito sul "radioteatro", sviluppatosi sulle pagine del "Radiocorriere", a cui aveva incominciato a collaborare fin dal primo numero, esprime forti dubbi sulla possibilità di creare un vero e proprio genere radiofonico, per la mancanza dell'elemento visivo e del pubblico, che sono invece tipici del teatro³³.

Nonostante le perplessità di Bontempelli però, il radiodramma, vale a dire il genere creativo per eccellenza della radio, si era sviluppato già dalla fine degli anni Venti. Il primo tentativo risale al 18 gennaio 1927, allorché l'URI mandò in onda il giallo *Venerdì 13* di Gigi Michelotti, ma il primo esempio di radiodramma è considerato *L'anello di Teodosio*, con cui il drammaturgo Luigi Chiarelli, iniziatore del cosiddetto "teatro del grottesco", vinse il concorso bandito nel 1929, dopo che nel 1927 la prima edizione era andata deserta. Ma questa radiocommedia, in trenta "fonoquadri", è stata giudicata un'opera piuttosto "modesta" e superficiale da un esperto come Franco Malatini, che ha ricostruito la storia di cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia³⁴. L'esempio di Chiarelli comunque, negli anni Trenta, venne seguito da altri commediografi, come Gino Rocca, Alessandro De Stefani e Ettore Giannini, e da scrittori come Lucio d'Ambra e Carlo Linati, che avevano partecipato all'*Inchiesta* promossa dal "Convegno".

Ma è soprattutto dal secondo dopoguerra e dagli anni Cinquanta che la produzione di radiodrammi si intensifica dal lato quantitativo e migliora sotto il profilo qualitativo. Accanto a un gruppo di autori che si dedicano quasi esclusivamente alla creazione di opere radiofoniche, scrivono per la radio infatti scrittori e commediografi di prestigio. Tra questi ricordiamo Diego Fabbri, Vasco Pratolini, Alberto Savinio, Giovan Battista Angioletti, Riccardo Bacchelli, Nicola Lisi, Dino Buzzati, Raffaele La Capria, Luigi Compagnone. Questa tendenza prosegue negli anni Sessanta e Settanta, allorché compongono opere per la radio, fra gli altri, Primo Levi, Arpino, Rea, Bigiaretti, Dessì, Fruttero e Lucentini, Cassieri, Palumbo. Anche scrittori della neoavanguardia o comunque vicini ad essa, come Sanguineti, Balestrini, Pagliarani, Malerba, Manganelli, Volponi, Ottieri si cimentano in questo campo, spesso con la collaborazione di

musicisti importanti, da Berio a Nono, da Bussotti a Maderna.

Ma dal secondo dopoguerra aumenta anche il numero di letterati che collaborano in vari modi alla radio, curando rassegne o rubriche, componendo testi originali o riduzioni e adattamenti di opere preesistenti, presentando o traducendo testi altrui. Ciò è dovuto anche al maggiore spazio che viene ora riservato alla cultura dai dirigenti della RAI. In questo periodo nascono infatti alcune rubriche culturali, come "L'Approdo", "Il contemporaneo", "Il teatro dell'usignolo"; al 1949 risale la prima edizione del Premio Italia, a cui, nelle varie edizioni, partecipano scrittori e musicisti di fama mondiale; il 1° ottobre 1950 viene creato infine il Terzo programma con finalità specificamente culturali.

Tra gli scrittori che collaborano alla RAI, il più famoso è senza dubbio Carlo Emilio Gadda, che prende servizio il 1° ottobre del 1950 come praticante giornalista ai servizi culturali del Giornale radio, di cui era redattore-capo Giovan Battista Angioletti. Dal 1° giugno 1952 diventa redattore ordinario e passa al Terzo programma, dove rimane fino al 31 marzo 1955, allorché lascia volutamente la RAI, anche se continua a collaborare come esterno³⁵. Il catalogo dei lavori gaddiani, in questi cinque anni, è assai vario e comprende: serate a soggetto, come quella su Cristoforo Colombo; conversazioni; recensioni parlate; interventi in dibattiti; interviste; traduzioni e rifacimenti, come quello intitolato *Hàry Jànos*³⁶, che lui definì in una lettera "un radiodramma per modo di dire"³⁷. Cura inoltre il ciclo *I Luigi di Francia* e dirige le rubriche "L'osservatore dello Spettacolo" e "L'osservatore delle Lettere e delle Arti".

Ma il risultato più noto di questa collaborazione è costituito da uno scritto, apparso nel 1953, le *Norme per la redazione di un testo radiofonico*³⁸, in cui Gadda affrontava il problema del linguaggio radiofonico, indicando alcune regole improntate all'estrema semplicità e chiarezza nella sintassi e nel lessico (periodi brevi, uso della paratassi, eliminazione di parentesi, incisi, allitterazioni involontarie, parole desuete, forme poco usate, ecc.). In esso insomma lo scrittore italiano, che è quasi il simbolo, l'esempio più alto del *pastiche*, del plurilinguismo novecentesco, consigliava di usare un linguaggio e uno stile del tutto antitetici a quelli da lui adottati nelle sue opere. Forse soltanto allora i letterati italiani incominciavano a capire le specifiche necessità del mezzo radiofonico e poteva finalmente nascere una maggiore intesa tra radio e letteratura.

Note

¹ G. Canova, *Gli usi multimediali della letteratura*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. 4, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 711. Sul rapporto radio-letteratura cfr. anche A. Abruzzese e F. Pinto, *La radiotelevisione*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 837-870.

² Su questa rivista cfr. AA.VV., *Il "Convegno" di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940. Manoscritti, Immagini e Documenti*, Pavia 1991.

³ In "Il Convegno", a. XII, n. 6, 25 giugno 1931, pp. 297-320.

⁴ Ivi, p. 306.

⁵ Ivi, p. 307.

⁶ Ivi, p. 309.

⁷ In "Il Convegno", a. XII, n. 7-8, 25 agosto 1931, pp. 361-437.

⁸ Ivi, p. 385.

⁹ Ivi, p. 400.

¹⁰ Ivi, p. 401.

¹¹ Ivi, p. 424.

¹² Ivi, p. 373.

¹³ Ivi, p. 368.

¹⁴ Questa come le altre citazioni di Marinetti sono a p. 416.

¹⁵ Ivi, p. 367.

¹⁶ F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, ERI, Torino 1981, p. 27.

¹⁷ F. T. Marinetti-P. Masnata, *La Radia*, in "Gazzetta del Popolo", 22 settembre 1933; poi, col titolo *Manifesto della radio*, in "Futurismo", a. II, n. 55, 1 ottobre 1933.

¹⁸ Le "sintesi radiofoniche" del fondatore del futurismo sono comprese in F. T. Marinetti, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, Vito Bianco editore, Roma 1960, vol. I, pp. 221-225.

¹⁹ Ivi, p. 224.

²⁰ Ivi, pp. 228-261.

²¹ Alcune "sintesi radiofoniche" di P. Masnata si possono leggere in "Autori e Scrittori", Mensile del Sindacato nazionale, a. VI, fasc. 8, agosto 1941, pp. 8-10.

²² Ora in "Carte segrete", a. VIII, aprile-giugno 1974, n. 25, pp. 122-124, in appendice a M. Verdone, *Radia fonica visionica*, pp. 105-112.

²³ F. Depero, *Liriche radiofoniche*, Morreale, Milano 1934; di questo volume esiste una ristampa anastatica (Firenze, S. P. E. S., 1987), con una postfazione di L. Caruso, appendice documentaria ed interventi critici di A. L. Giannone e C. Wagstaff.

²⁴ A. Ginna, *L'arte della radiofonia*, in "L'Impero d'Italia", 23 gennaio 1932.

²⁵ A. Ginna, *Considerazioni polemiche sul radiodramma*, in "Oggi e domani", 9 giugno 1930.

²⁶ A. Ginna, *Radio ascolto - 1 R. O.*, in "Oggi e domani", 9 dicembre 1931.

²⁷ A. Ginna, *Questioni radiofoniche. "Stampa radiofonica italiana"*, in "Oggi e domani", 6 gennaio 1932.

²⁸ A. Ginna, *Problemi d'attualità. Teatro e radiofonia*, in "Oggi e domani", 24 dicembre 1931.

²⁹ *Cinema Teatro Radio, Radiopiccinerie*, in "Futurismo", a. I, n. 14, 11 dicembre 1932.

³⁰ M. Somenzi, *Spettacoli radiofonici futuristi*, in "Futurismo", n. 1, 1° gennaio 1933.

³¹ Cfr. M. Somenzi, *Futurizziamo la radiofonia*, in "Futurismo", n. 18, 8 gennaio 1933.

³² M. Bontempelli, *L'ultimo venuto (avvertimenti ai radioautori)*, in *L'avventura novecentista*, a cura e con introduzione di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1974, pp.291-294.

³³ M. Bontempelli, *Radioteatro? No! non ci credo*, in "Radiocorriere", a. I, n. 5, 2-8 dicembre 1945.

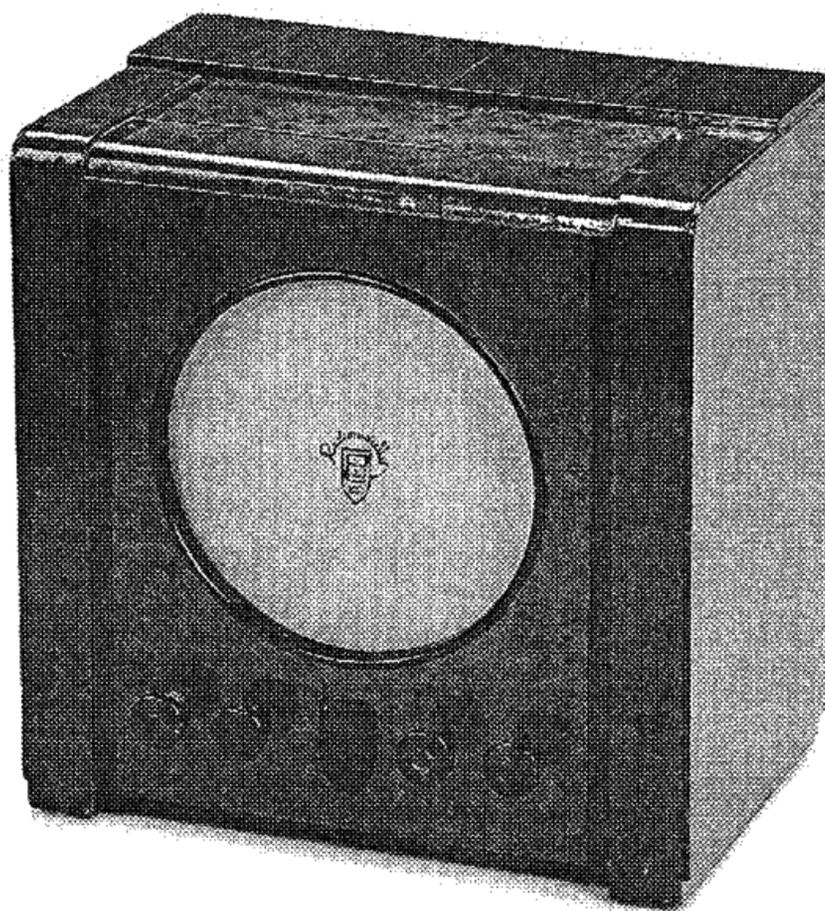
³⁴ Cfr. F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico...*, cit., p. 21.

³⁵ Sulla collaborazione di Gadda alla radio cfr. G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, Einaudi, Torino 1991; *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai 1950-1955*, a cura di G. Ungarelli, Nuova ERI, Torino 1993.

³⁶ Ora in C. E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vella, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 1993, pp. 1037-1091.

³⁷ *Ivi*, p. 1437.

³⁸ Ora in C. E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1999, pp. 1081-1091.



Radoricevitore
RADIOMARELLI
mod. Faltusa, 1936