

- 8) Nella relazione *La cultura lombarda e la letteratura italiana*, tenuta al Congresso di Bari dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana (marzo-aprile 1970); ristampata da Isella, col titolo *La cultura letteraria lombarda, ne I Lombardi in rivolta*, cit., pp. 3-24.
- 9) *Le poesie di Carlo Porta*, Edizione critica integrale a cura di Dante Isella, Firenze, La Nuova Italia, 1954, vol. II, p. 277.
- 10) Si veda l'introduzione di Isella alla pubblicazione dello stesso saggio ne "L'Italia Dialettale", XXXVIII, n. s. XV, 1975, pp. 1-46.
- 11) Cfr. *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*. Atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia, Milano 16-17-18 ottobre 1975, Milano, Feltrinelli, 1976.
- 12) Pier Vincenzo Mengaldo, *La "discoverta" del Maggi*, "Belfagor", XXI, 1966, pp. 563-592.
- 13) Sotto il titolo "*L'è pur la mala cossa ess servitor*". *Un Prologo milanese del Seicento*, nella miscellanea *Feconde venter le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Casagrande, pp. 419-428.
- 14) Il volumetto è arricchito di un disegno di girasoli della Brianza, opera di Ennio Morlotti: "un omaggio ai Parini in cui ci uniscono le nostre comuni radici lombarde" (così Isella, ringraziandone l'autore).
- 15) Si veda al riguardo la recensione di Paolo Bongrani, *I tesori della "Lombardia stravagante"*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLXXXIII, fasc. 603, 3° trimestre 2006.
- 16) Isella pubblicherà nel 1988 un'edizione riveduta; del 1999 è la ristampa in due volumi, sempre da Einaudi, nella "Collezione di poesia". Altri autografi tessiani sono emersi di recente, come i due quaderni affidati dal Rosti a Emilio Guicciardi, il cui figlio, Luigi Maria, li cedette nel 2002 alla Biblioteca Comunale di Milano: cfr. Mauro Novelli, *Delio Tessa. Abbozzi e inediti*, Milano, Palazzo Sormani, 2011.
- 17) Riproposta da Isella nella sua raccolta di saggi *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 138-164.
- 18) *Per La meccanica in francese*, nel volume *L'idillio di Meulan*, pp. 165-178.
- 19) Così Luca Danzi nel volumetto *Le postille del Manzoni al Vocabolario della Crusca*, che accompagnò nel 1998 l'esposizione dei tomi acquisiti dalla Biblioteca di Brera (p. 54).
- 20) Nel 2012 è uscito il secondo volume del progetto, *Gli Sposi Promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni; si attende il terzo.
- 21) Cade qui opportuno ricordare che Isella ha diretto tesi di laurea e affidato ricerche su autori dialettali lombardi; a suoi allievi si devono le edizioni delle poesie milanesi del Grossi nel 1988, del Tanzi nel 1990, di Francesco Bellati nel 1996 e del Balestrieri nel 2001. Nel 2010 la Biblioteca di Brera ha organizzato, dedicandola al ricordo di Isella e riprendendo una sua idea, una seconda mostra, che proseguiva cronologicamente la rassegna del 1999; e nell'occasione, in collaborazione con Metamorfofi Editore, ha pubblicato il volume "*Rezipte i rimm del Porta*". *La letteratura in dialetto milanese dal Rajberti al Tessa e oltre*, con schede relative a quaranta autori (molte delle quali redatte, anche in questo caso, da allievi italiani e svizzeri di Isella).
- 22) Così nella *Presentazione di Lombardia stravagante*, dove Isella ristampa il suo saggio introduttivo e il testo del poemetto.
- 23) Citata nella nota 8.

Un capitolo significativo di arte radiofonica

Un "Faust ticinese" nel percorso di Felice Filippini a Radio Monteceneri

Assunto dalla Radio della Svizzera italiana come archivistica musicale nel 1938, diventato nel 1944 responsabile della Sezione sperimentale e nominato nel 1945 capo del Servizio parlato (carica che mantenne fino al 1969)¹⁾, Felice Filippini (1917-1988), artista ben noto per il suo ruolo primario di pittore e di scrittore nella scena culturale ticinese, è sicuramente una delle figure maggiori nella storia del nostro ente radiofonico. Egli partecipò a quella stagione unica che vide il coinvolgimento di una schiera di intellettuali locali nella radio a saggiare l'occasione di esprimersi creativamente, motivati dalla scoperta di un promettente mezzo di comunicazione (Guido Calgari, Piero Bianconi, Vinicio Salati, Pericle Patocchi e altri).

A quell'epoca la radio era ancora un mezzo alla ricerca della propria forma, un terreno di scoperta che aveva fatto credere nella possibilità di un'autonoma arte radiofonica. Nella Svizzera italiana in particolare era un campo vergine che permetteva alla RSI di essere in prima fila a livello nazionale e internazionale, oltre che ad agire come fattore di modernizzazione ad allargare gli orizzonti, confrontandosi con le altre e più moderne realtà. Filippini vi fu protagonista a più livelli, a partire dalla sua apparizione come pianista il 12 marzo 1940 ad improvvisare su "Swing Low Sweet Chariot" ("Dolce carro del paradiso") – negro spiritual erroneamente annunciato come di Duke Ellington il quale ne fu solo uno dei numerosi interpreti –, eseguendo un altro go-

spel non meglio precisato ("Acque dormienti" indicato come "di Norman") e addirittura interpretando "Due studi futuristici" di Erwin Schulhoff non meglio identificati²⁾.

Fu una stagione intensamente e proficuamente creativa, che tentava abbinamenti inediti, quali le *Serate musico-letterarie* al Circolo di cultura di Lugano, aperte quindi sul territorio con momenti di rilievo internazionale quali la *Settimana culturale* del 30 marzo - 5 aprile 1947, in occasione della quale, sfruttando il potere evocativo del mezzo, Filippini concepì un "film radiofonico" basato su multipli piani d'azione, intitolato *Il canale di Panama*.

Le sue doti furono immediatamente riconosciute da Felice Antonio Vitali, primo direttore della RSI il quale, in una lettera rivoltagli due mesi prima della morte alla notizia del male che lo aveva colpito (fatalmente rimasta senza risposta), così ne avrebbe ricordato il ruolo:

Sto pensandoti negli anni lontani passati insieme a Radio Monte Ce-



Il giovane Felice Filippini trentenne colto di scorcio dall'obiettivo del fotografo luganese Christian Scheifer all'interno degli studi radio del Campo Marzio, in occasione di una prova del Coro dell'emittente per il *Festival Arturo Honegger* del 1947 (si ringrazia l'Archivio di Stato per la gentile concessione). Filippini era nato ad Arbedo il 20 giugno 1917. Avviò dapprima la formazione al Technicum di Friburgo (1933), mentre l'anno successivo sarà al Liceo Maria Hilf di Svitto. Nel 1937 si diplomò alla Scuola magistrale di Locano. Fin dal 1934 era entrato in contatto con il pittore Ugo Zaccheo lavorando nel suo atelier, e a questo primo maestro in campo artistico si aggiunse presto l'insegnamento di Carlo Cotti. Nel 1938 fu assunto quale archivista musicale a Radio Monteceneri per poi diventarvi responsabile della sezione sperimentale nel 1944 e, dall'anno successivo fino al 1969, responsabile dei programmi parlati, adoperandosi in modo particolare per chiamare in Svizzera gli uomini e le voci della cultura italiana. Nel 1943 aveva suscitato scalpore il suo romanzo d'esordio *Signore dei poveri morti*, vincitore del Premio Lugano 1942 e subito tradotto in tedesco e in francese. Nel 1950 uscì in contemporanea presso l'editore Salvioni di Bellinzona e presso Mondadori a Milano, *Ragno di sera*. Morì il 9 settembre 1988 a Muzzano.

neri, alla grande fortuna di aver incontrato in te l'estroso giovane predestinato a dare un indirizzo emozionante alle nostre trasmissioni culturali. Ti si è attribuito il merito di essere partito su due fronti: quello della pittura (aggiungerei le tue magnifiche silografie) e quello della narrativa. Ti hanno riconosciuto di possedere una straordinaria vena espressionistica su fondo neorealista. Ma tutti i tuoi biografi dimen-

ticano ciò che hai fatto ai nostri microfoni per arricchire la cultura degli ascoltatori³⁾.

Oltre alla realizzazione di documentari egli fu tra i pochi artisti locali impegnati a considerare la RSI come strumento tecnico avanzato per inserirsi nella pratica del radiodramma anche curando traduzioni da Dürrenmatt, Max Frisch, Jean

Giraudoux, Georg Büchner, ecc. La sua apertura culturale lo portò ad approfittare dello spazio sovregionale in cui il nuovo mezzo di comunicazione si collocava per promuoverlo a ponte con la realtà culturale europea, allacciando contatti e partecipando a manifestazioni importanti, in particolare alle annuali *Rencontres internationales* di Ginevra, testimoniate nelle interviste ad André Maurois, De Saussure, György Lukás, Ortega y Gasset, Gaston Bachelard, ecc.

Certamente Filippini non avrebbe potuto dar seguito al proprio istinto creativo senza la libertà che la giovane RSI gli concedeva in quanto palestra di idee, di nuove forme svincolate dal rispetto della cultura accademica. In un certo senso proprio la carenza di alti istituti formativi nel relativo territorio di riferimento, se da una parte le faceva mancare l'appoggio nell'aspirazione ad innalzarsi al di sopra dell'elementare e generico livello culturale di un pubblico di periferia, dall'altra la sottraeva al possibile condizionamento di incombenti e severi confronti. Inoltre il fatto di agire nell'etere valicando i confini della provincia, e quindi obbligandola a competere con i prodotti simili diffusi altrove, la obbligava a misurarsi con quanto allo stesso stadio erano capaci di realizzare le stazioni concorrenti. Nei propositi che accompagnavano l'avvio di quella nuova stagione, nel giustificato spirito di avventura che la nutriva, riscontriamo l'effetto di tali sollecitazioni:

In questo campo tutto è nuovo e se si vuol progredire occorre tentare, osare. Ecco perché è stata sentita un po' in tutti i Paesi la necessità di creare, in seno a uno studio radiofonico, una sezione sperimentale, incaricata appunto di tentare gli esperimenti più arditi in materia di radiofonia, nell'intento di trovare una forma di programmi che soddisfi alle particolari esigenze della radio. Questo lo scopo della sezione sperimentale creata circa un anno e mezzo fa in seno allo studio di Lugano, d'attività che ha il vanto di essere stato il primo studio svizzero a disporre di una palestra di esperimenti. Non ci diffonderemo qui ad enun-



Felice Filippini venne assunto dalla RSI come archivistica musicale nel 1938, l'anno in cui l'ente insediato dal 1933 al Campo Marzio inaugurò orgogliosamente lo stabile ampliato e ristrutturato su progetto dell'architetto Americo Marazzi, dotato di attrezzature tecniche aggiornate e in uno stile razionalistico che ne esaltava la modernità (la fotografia di Christian Schiefer si conserva presso l'Archivio di Stato di Bellinzona). L'inaugurazione il 6 novembre 1938 fu aperta dalla *Jubel-Ouverture* op. 59 di Carl Maria von Weber eseguita dalla *Radiorchestra* diretta da Otmar Nussio, a cui seguirono i discorsi di circostanza del consigliere di Stato Guglielmo Canevascini, del vicesindaco di Lugano Americo Marazzi e del presidente del Comitato centrale della SSR Franz von Ernst. La cerimonia si concludeva con la *Sinfonia del Guglielmo Tell* di Rossini. Per l'occasione la RSI aveva commissionato una composizione apposita al maestro austriaco Ernest Krenek (1900-1991), personalità primeggiante nel panorama musicale d'allora che, oltre a risiedere occasionalmente a Caslano, più volte era stato invitato a dirigere musiche sue a Radio Monte Ceneri. *Campo Marzio* era il titolo della composizione pubblicata dall'Universal Edition di Vienna, che nel catalogo dell'autore porta il numero di op. 80, ma che probabilmente non fu eseguita in quanto non annunciata nel "Radioprogramma".

ciare i meriti guadagnati dalla nostra sezione sperimentale in questo primo anno: chi del resto segue con interesse i nostri programmi si sarà reso conto da sé di quanto è stato compiuto allo scopo di trovare uno stile prettamente radiofonico nell'allestimento delle diverse emissioni, e allo scopo anche di stabilire un proficuo e cordiale contatto fra la radio e il pubblico degli ascoltatori⁴⁾.



Opera sperimentale

In tali condizioni operative, nella possibilità di agire in un settore vergine con competenze da acquisire sul campo, ecco che la nostra radio, oltre ad allargare gli orizzonti, trovava lo scatto per superare il divario che allontanava dai centri per agganciare il treno della modernità.

Il culmine di tale esperienza è da

individuare ne *I sette peccati capitali*, programma firmato da Filippini con la musica di Otmar Nussio chiamato a rappresentare la Società Svizzera di Radiodiffusione alla prima edizione del Prix Italia nel 1949, realizzazione originale nella struttura che, basata sull'intreccio tra presente e passato facente capo alla dimensione dei documenti sonori provenienti da un immaginario archivio di testimonianze registrate – in un certo senso come radio nella radio – permetteva di uscire dalle unità di tempo, di luogo e di azione grazie all'utilizzazione delle potenzialità rappresentative del mezzo (piani sonori distinti e sovrapposti, *flashback*, suoni d'ambiente, musica, ecc.).

Nel contesto di mezzo di comunicazione tecnologicamente avanzato, che prospettava nuove forme creative, nuovi linguaggi, combinando parola, musica e suono, la

RSI si era da subito dotata di un'orchestra, di un coro, di una compagnia di attori, oltre che, a partire dal 1940, di un'orchestra di musica leggera. Inoltre per quanto riguardava i rapporti internazionali, allora la Svizzera – paese tra i pochi a non avere subito contraccolpi diretti alle sue strutture durante la guerra – si trovava in posizione privilegiata. Benché fosse da registrare ancora l'assenza della Germania e di altre nazioni, alla prima edizione del Prix Italia a Venezia nel 1949 la SSR non solo figurava fra i 13 paesi partecipanti, ma vi inviava anche due sui 21 programmi in concorso. I due programmi erano il *Saint François d'Assise* di William Aguet con la musica di Arthur Honegger, realizzato da Radio Losanna, e *I sette peccati capitali* di Felice Filippini con la musica di Otmar Nussio, realizzato appunto dallo Studio di Lugano⁵⁾. Per la RSI par-



La fotografia di Christian Schiefer è ripresa nel contesto della *Settimana culturale*, manifestazione che si tenne tra il 30 marzo e il 5 aprile 1947 in abbinamento a *Festival Arturo Honegger*: il maestro (a destra) è con il direttore della Radio Felice A. Vitali (al centro) e con l'attore Emil Hegetschweiler (si ringrazia l'Archivio di Stato di Bellinzona per la gentile concessione). Realizzata con notevole impiego di mezzi, la *Settimana culturale* fu capace di attirare l'attenzione nazionale e internazionale. Uno dei momenti salienti fu *Il Canale di Panama*, il "film radiofonico" concepito da Filippini, mentre Piero Bianconi, in un dialogo immaginario tra Cosimo e Damiano, sviluppava argomenti "Pro e contro la conferenza alla radio". Vinicio Salati vi presentò un documentario su G.F. Malipiero, quattro scrittori ticinesi (Reto Roedel, Piero Bianconi, Giorgio Orelli, Renato Regli) guidarono gli ascoltatori nel mondo dantesco, Giuseppe Albertini e Eros Bellinelli proposero un'inchiesta sui progressi della medicina nell'ultimo mezzo secolo, Guglielmo Usellini tenne una conversazione su Giacomo Leopardi. Una seconda conversazione (*Spiriti attuali della musica*) fu tenuta da Giulio Confalonieri, mentre una serie di messaggi registrati vi portò la voce augurale di Trygve Lie (segretario generale dell'ONU), William Benton (delegato degli USA all'UNESCO), David Sarnoff (presidente della RCA), Giuseppe Spataro (direttore della RAI), Yngwe Hugo (direttore della Radio svedese), William Haley (direttore della BBC), Wladimir Porché (direttore della Radiodiffusione francese), Albert Einstein, Aldous Huxley, Carlo Carrà, Elio Vittorini, Carlo Bo, Marcel L'Herbier e altri. Radio Ginevra in particolare dedicò spazio a queste manifestazioni in *Radio-Actualité*, in cui il suo direttore René Dovaz ne elogiava l'ardimento: "Avere osato, in questo studio di una piccola città, consacrare durante un'intera settimana tutti i programmi serali all'espressione della cultura, inquadrare tutti i concerti votati a magnificare l'opera di Honegger, fare appello agli specialisti più competenti per valorizzare questo sforzo, tale è l'esempio di coraggio e di fiducia offertoci dai nostri amici ticinesi. Noi vi troviamo immediatamente una grande consolazione e sapremo ricordarcene" (Luigi Caglio, *Il Festival Arturo Honegger e la Settimana culturale*, Lugano 1947, p. 10).

lava da sé il fatto di affermare una propria produzione accanto all'ennesima realizzazione dello studio losannese il quale, oltre ad avere alle spalle un decennio di esperienze regolari nel campo del "jeu radiophonique", aveva per l'occasione ricostituito la coppia canonica e illustre Aguet-Honegger⁹.

I sette peccati capitali è una delle rare registrazioni della RSI anteriori al 1950 ancora conservate, per cui è possibile verificarne la carat-

teristica che rivela subito un grande sforzo produttivo da una parte e dall'altra una concezione particolarmente finalizzata al mezzo sfruttato nelle sue varie dimensioni. Si tratta sicuramente di un lavoro di pregio che *pour cause* non poté essere ignorato dalla giuria nazionale che lo selezionò, riconoscendone l'originalità del taglio drammaturgico e l'evidente qualità realizzativa. Stimolata dai molteplici piani in cui si articola la vicenda (l'al di là di

San Pietro e del Maligno, e le varie situazioni terrene), la regia (assunta dai due autori) vi dava fondo a tutte le risorse sonore possibili sulla base di quanto l'autore del testo aveva già immaginato, animando una recitazione particolarmente tesa nelle caratterizzazioni poggianti sull'interpretazione magistrale di Marcello Giorda nelle vesti del protagonista, la cui presenza era il segno che per tale produzione si mirava in alto. A dire il vero l'intero

parco di attori impegnato nella realizzazione vi forniva una dimostrazione di tutto rispetto per caratterizzazione e qualità interpretativa⁷, ma il modo in cui spiccava la figura del noto attore italiano motivava il suo invito per l'occasione⁸.

Si trattava di un'opera radiofonica a pieno titolo, concepibile solo nei termini acustici in cui fu realizzata poiché, prima dei personaggi, era lo stesso mezzo sonoro ad esservi protagonista. San Pietro e il Maligno si confrontano nell'al di là intorno al giudizio da riservare alla vita di Beppe Calori, mercante di bestiame, al fine di stabilire se egli sia da destinare all'inferno oppure al paradiso. La sua vita risulta interamente registrata sui dischi attraverso i quali vengono via via riascoltati gli episodi del suo vissuto allo scopo di stabilirne le colpe e i meriti, disposti come una liturgia in sette stazioni. Gli episodi, ciascuno corrispondente a un vizio canonico, svolgono altrettante parabole, attraverso le quali da una parte gradatamente prende forma la vicenda esistenziale del protagonista e dall'altra vi è sintetizzata la sostanza morale di ogni singolo suo atto, di azioni soppesate nelle dosi di chiaro e di scuro, che portano a un sostanziale equilibrio fra il bene e il male al punto da lasciare sempre l'indecisione sul destino finale di Beppe. Osservando dall'al di là la propria famiglia mandata in rovina a causa del suo colpevole spreco delle risorse, San Pietro permette al protagonista di rivivere gli ultimi dieci minuti della propria vita per misurarne le vere e profonde intenzioni. E così il lavoro si conclude com'era iniziato, cioè con l'incidente automobilistico che ne aveva causato la morte ripercorso come una seconda *chance* concessa a Beppe, il quale, aiutato non dal senno di poi (poiché dalla sua memoria è stato cancellato il patto con San Pietro) bensì dalla semplice riflessione sull'amore dimostratogli dai figli e soprattutto dalla moglie, all'ultimo momento modifica in loro favore l'assicurazione sulla vita che prima egli aveva redatto a beneficio dell'amante. La salvezza di questo "Faust ticinese"⁹ – abilmente tenuta in sospenso dall'intervento

del Maligno che (nelle vesti del postino a cui viene consegnata la lettera contenente la modifica all'assicurazione) assiste tra il compiaciuto e lo stizzito all'indecisione e al tormento del protagonista – non giunge consolatoria a sciogliere in lieto fine la parabola. La conclusione, interrotta nel momento in cui Beppe saluta la moglie per salire sulla camionetta che sappiamo correre incontro alla morte, lascia aperto il giudizio sulla fragilità dell'uomo di fronte alle sue responsabilità:

MARIA Va piano con la macchina, Beppe. Ho fatto brutti sogni, stanotte.

BEPPE *(da lontano alla moglie)* Ne ho fatti tanti anch'io.
(piano sul microfono) Ma i sogni finiscono tutti bene¹⁰.

L'intenzione didascalica era dichiarata:

Il nostro è da considerare quale "Divertimento" cioè composizione volutamente trasportata nel campo tipicamente radiofonico della ricreazione, e dedicato alla gioia dell'ascoltatore. Tuttavia, pur rifacendosi – per quanto riguarda ritmo, espedienti, dinamismi, linguaggio espressivo insomma – alla più tipica necessità radiofonica di offrire all'ascoltatore un'ora di diletto, il nostro "Divertimento" tocca i temi dell'uomo e li mette in quella luce morale che a nostro avviso deve dar risalto a ogni forma d'arte. In tal modo abbiamo mirato a impiegare il massimo potere morale della radio: quello di mettere l'ascoltatore in condizione di giudicare i fatti che la radio impassibilmente, con estrema cura di "fedeltà", di "verità", gli comunica. Nel nostro "Divertimento" un uomo viene giudicato dal cielo e dall'inferno, unicamente in base a documenti sonori registrati su disco nel corso della sua esperienza terrena; l'ascoltatore deve immedesimarsi nella coscienza di San Pietro e del Maligno, divenire cioè lui pure un giudice. È quindi una preoccupazione di etica radiofonica quella che ispira il nostro "Divertimento"¹¹.

Il lavoro è la testimonianza di un modo d'intendere la radio ancora valido a quel tempo, che riusciva a motivare gli operatori in fun-

zione di un pubblico ritenuto in un certo senso vergine e ingenuo, per un verso quindi da sollecitare attraverso un messaggio rallegrante, non troppo impegnativo all'ascolto (il sottotitolo di "divertimento" è programmatico), e per un altro da orientare nel giudizio fornendogli gli elementi necessari a formarsi l'opinione, con la coscienza di avere nei suoi confronti un obbligo educativo, in questo caso addirittura l'obbligo di esercitare in senso positivo un "potere morale" (com'è dichiarato). In questo senso, oltre a farci capire come l'intuizione brechtiana del *Lehrstück* non sia nata per caso nello spazio radiofonico con *Der Lindberghflug* (1929), nella sua didascalicità esso rivela la sua derivazione dalla ritualità del percorso a stazioni proprio dal riferimento al pubblico generico (universale), individuato non nella fisiologica misura dell'indice di ascolto e di gradimento bensì nella tensione elementare di conoscenza richiesta a un mezzo a cui in un certo qual modo era attribuita una funzione totemica. L'impegno degli autori, a cui non mancava certo la raffinatezza che sappiamo avere essi espresso abbondantemente in altra sede artistica, era quello di essere semplici ed in linea con le modeste aspettative degli uditori, al cui livello cercarono di situarsi:

Ma nella conclusione il lavoro mostra un forte attaccamento alle condizioni pratiche della vita, e in tal modo potrà ricollegarsi a motivi e sentimenti comuni a tutti gli ascoltatori¹².

Ciò spiega la scelta del lieto fine, nella misura in cui una condanna del protagonista all'inferno sarebbe stata sì una punizione ma l'avrebbe innalzato ad eroe capace di sfidare l'assoluto, mentre alla fine della sua parabola egli ne esce come un uomo comune, mediocre per non dire anonimo, scelto a caso tra la moltitudine e destinato a trapassare nell'umiltà della sua origine. Prima che essa entrasse nel gorgo della banalizzazione, quando l'ascoltatore era trattato come soggetto responsabile delle proprie scelte e quando ci si rivolge-

In cielo ---
 Maligno ... eccetera, eccetera .
 San Pietro Ti preme, eh ? di abbreviare . Ora che il tempo dello smarrimento sta per finire .
 Maligno Beste così, non ti pare ? Ne abbiamo udito più del necessario per...
 San Pietro Stà buono. Quello che segue, anche come disco, è di gran lunga il più riuscito : tutto condotto sul motivo di una goccia d'acqua.

Undicesima sequenza

SUONO MONOTONO, MOTIVO MUSICALE, SORDO, ANNOIATO
 Annunciatore Discoteca celeste, documento B 64.712.
 Ascoltate
 A O C I D I A
 Nel cielo "Vita di Beppe Calori, mercante di bestiame".
SUONO NASCE UN RUMORE IMPORTANTE PLIC..PLOC
 UNA GOCCIA DI ACQUA CHE DAL TETTO PENETRA
 NEL SOLAIO E BATTE AL SUOLO
 Beppe In solaio. Il famoso Beppe Calori di Boschera, consigliere comunale... che buffo. Il conquistador... In solaio. Con i topi. Per avere un po' di pace .
 (sospira)
 Maria (dal basso) Beppe. E' giorno di mercato... Non vai ?
 Beppe Lasciami in pace .
 I tre bimbi Non ci conduci sul camion ?
 Beppe (in un sospiro tedisto) Che volete, avete.
 Maria Come faremo ? Non resta nulla...
 Beppe C'è tempo (svogliato, sul ritmo della goccia)
 C'è tempo. Tempo. Tempo...
 Maria (piano, in primo piano) Ecco. Siamo tornati poveri e non abbiamo mai riparato quel tetto.

SUONO LA GOCCIA ACQUISTA IMPORTANZA
 Gino Papà i (salendo le scale) Papà, c'è un signore che ti vuole.
 Beppe Mandatelo via i (piano)
 L'usciera... Tutte quelle carte i... Dio, ce n'è di certe al mondo,
 Giannina Ha telefonato un certo Bosia . Ti aspetta al mercato .
 Beppe Che aspetti i
 Maria Mi fai pena .
 Gino Ha detto quel signore che non si muove fin che non scendi .
 Beppe (stadiaglia)
SUONO RIPRENDE IL MOTIVO MONOTONO DELLA MUSICA SENZA LA GOCCIA PER INDICARE IL TRASCORRERE DEL TEMPO
 SUL MOTIVO
 Usciere Un tavolo di noce, stile ticinese.
 Poo. Non avete una matita come si deve?
 E poi un cassettoncino. Diavolo, com'ho fatto a dimenticare la mia stilografica ? Scrive così bene... Un buffet a vetri scorrevoli, una testa di bue in legno dipinto, con l'iscrizione "Beppe Calori, mercante di bestiame".
 Roba da due soldi! (tac) Ecco, s'è rotta la punta. Una marsina nera - to i ancora un garofano secco infilato all'occhiello... Ah se avessi la mia stilografica...
 Una bombetta...
SUONO LA MUSICA CI RIPORTA AL SOLAIO PRESSO LA SQUADRARIA GOCCIA CHE CADE
 Maestro Su Beppe. Ognuno ha la misura che il cielo gli ha dato.
 (pausa)

Episodio dell'*Accidia* dal copione dattiloscritta originale del lavoro radiofonico del 1949 *I sette peccati capitali*, scritto da Felice Filippini e conservato presso la Fonoteca nazionale svizzera di Lugano. La musica composta dal maestro Otmar Nussio non obbedisce a un'impostazione orchestrale di base, ma muta di combinazioni strumentali e vocali a seconda dei luoghi e dei momenti della vicenda: celestiale (esageratamente ed ironicamente) nei cori dell'al di là e materiale nell'esistenza terrena, identificandosi con la banda di paese (carnevalesca e beffarda) ad esaltare la frenesia dell'affarismo nell'episodio dell'Avarizia, con il valzerino in tono popolare ad accompagnare ogni stacco sulla dimensione familiare, con la languida e maliziosa canzone francese di Mady Duclos (*l'entraineuse* che fa perdere la testa al protagonista) nell'episodio della Lussuria, con lo scatenato *shimmy* nell'episodio della Gola, con il *cliché* del pianoforte sentimentale salottiero che si insinua nella mente di Beppe quando è roso dal ricordo nel momento in cui gli capita sotto gli occhi la fotografia dell'amante, con il mesto rintocco di carillon che fa da sfondo alla miseria della famiglia abbandonata, e via dicendo. Nell'episodio della Lussuria, all'accenno di Beppe di voler danzare con Mady, s'insinua anche un valzer, profilato sul modello sospensivo del ricordo viennese riconducibile al *Rosenkavalier* dell'amato Richard Strauss, che Nussio aveva ospitato a Lugano l'anno prima invitandolo a dirigere un concerto nel giorno del suo compleanno ed ottenendo da lui la promessa di comporre un pezzo per l'Orchestra della RSI (su tale episodio si veda C. Piccardi, *Richard Strauss: tramonto a Lugano*, "Il Cantonetto", febbraio 2014, n.1-2, pp. 19-26).

va al mezzo di comunicazione con il rispetto dovuto a un'istituzione, la radiofonica è quindi stata per gli artisti una scuola di umiltà e un luogo di concreta verifica del loro linguaggio, nel senso di indurli alla chiarezza senza tarpare loro le ali della fantasia. Anzi il teatro dell'ascolto, la dimensione dell'"Hörspiel", che nell'epoca in cui la televisione non era ancora penetrata nelle abitudini prometteva l'apertura su spazi di sviluppo insperati, poteva attivare le energie dei creatori più esigenti. Per Filippini

e Otmar Nussio, l'autore della musica, non era quindi in gioco solo il compito di operatori di un mezzo al servizio del pubblico, ma anche la motivazione creativa impegnata a ricavare dalle nuove possibilità tecnologiche soluzioni avanzate.



Radio nella radio

L'intuizione principale stava appunto allora nello sfruttare la più importante innovazione offerta dal

mezzo, quello della registrazione, in grado di sovvertire il tradizionale ordine spazio-temporale. Se dal cinema la radio aveva ereditato un tipo di svolgimento che, grazie al montaggio, era in grado di accelerare o dilatare i tempi, di alternare situazioni contrapposte nello spazio e nel tempo, di proprio aveva sviluppato la preregistrazione che, grazie al disco, poteva attualizzare il passato all'interno dello scorrimento del tempo reale. Su questo principio si basano *I sette peccati capitali* in cui Beppe, ormai

Maestro Coraggio.
 Beppe (sbadiglia)
 Maestro E vuol picovere an core? Non siete capace di mettere almeno un catino sotto quella goccia?
 SUONO UN CATINO VIENE SPINTO SOTTO LA GOCCIA
 RUMORE DELLA GOCCIA IMPROVVISAMENTE DIVERSO, ANCHE PIU' CALDO, ACIDO
 Beppe Come quel giorno che me ne stavo appoggiato al palo della luce, "Pericolo di morte"... Come si fa in fretta, tante volte. Non sono passate sette settimane, come dice la canzone. Ma sono ancora forte come prima.
 SUONO RUMORE FORTE DELLA GOCCIA
 Beppe Che fastidio quella goccia! Con questo straccolo tacerà.
 SUONO IL SUONO DELLA GOCCIA SI FA OTTUSO
 Beppe Ho sempre ancora 35 anni; tre figli...
 SUONO RIPRENDE LA GOCCIA CASCANTE NEL CATINO PIENO
 Beppe Che noia... Voglia attaccare un secchiello ad un chiodo, giusto sotto il foro.
 SUONO SECCOIO CHE BATTE CONTRO LE PIODE DEL TETTO
 Beppe Dev'essere quella letta che ho preso a calci, un giorno.
 SUONO LA GOCCIA BATTE ORA PIU' BREVE, SECCA, SONORA
 Beppe E ho tre figli; e quella povera Maria. Come ho fatto l'altra volta? Ho venduto mucche e vitelli. Non è poi così difficile. Che m'è rimasto della mia prosperità? Una prima annualità dell'assicurazione pagata... Una fotografia di donna.
 SUONO SCROSCIO D'ACQUA DAL SECCOIO A TERRA
 Beppe Ehi, Carluccio (grida) Portami su una cazzuola, un po' di calce; e sabbia. Almeno questo l'uscire me l'avrà lasciato.

30

Carluccio Tò, papà!
 SUONO L'UOMO LAVORA AL TETTO E DA' ORDINI BREVI AL RAGAZZO
 Beppe Porgimi quel sasso.
 (pausa)
 SUONO RUMORI DELLA CAZZUOLA
 Beppe Quel plico plico m'ha dato ai nervi. Dai Carluccio, impara come si fa a riparare un tetto!
 Corri!
 SUONO D'UN TRATTO SUBENTRA NEL DISCO UN CORO DI VERSACCI, GRIDA E RISATE DANNATE

In cielo

Beppe (cercando di soverchiare quel frastuono eterogeneo)
 Me questo non c'entra! Nessuno mi derideva, allora!
 Zufolavo, anzi!
 San Pietro Eh, qui scorge quel che si dice lo zampino del diavolo.
 Maligno (falso) Io? Che c'entro io?
 San Pietro Non deve garbarti troppe quello che segue. (ordina)
 Portatemi la copia regolarmente custodita negli archivi speciali.
 Angelo Tenete.

Dodicesima sequenza

SUONO RUMORI DEL LAVORO
 MOTIVETTO ALLA CRE
 BEPPE ZUFOLA ANCORA IL MOTIVO DI MARY
 Beppe (interrompendosi) No; non questa canzone!
 (zufola un motivo popolare)
 Maria (con riconoscenza) Beppe... Caro, sapessi come stai bene su quella cassa, con la tua cazzuola in mano...
 SUONO I BAMBINI FANNO FESTA INTORNO A BEPPE
 Beppe (confuso, felice) Perdonami, cara.
 SUONO LA MUSICA CRESCE E SI APRE, FELICE

31

trapassato, riascolta la propria voce e quella di coloro che lo contornano negli episodi incriminati della sua vita, in una dimensione di realtà multipla che solo la radio era in grado di attuare. Era probabilmente questa la prima volta che il procedimento veniva applicato a un'operazione drammaturgica, essendo posteriore di un decennio il magnetofono introdotto da Samuel Beckett nel monologo intitolato *L'ultimo nastro di Krapp*, in cui il protagonista si confronta con il suo passato riascoltato dalla propria voce narrante, recuperata dalle bobine in cui in tempi diversi egli aveva registrato la cronaca del proprio vissuto in una specie di diario sonoro. È interessante notare che Beckett ambienta l'azione 'nel futuro' per il semplice fatto che all'epoca della stesura del testo e della prima rappresentazione l'uso del magnetofono come strumento domestico diffuso era recente e non poteva realisticamente giustificare l'ascolto

di testimonianze sonore realizzate trent'anni prima¹³⁾. Questo problema non si poneva a Filippini, non solo in quanto lo strumento tecnico in questione era il disco di ceralacca e non il nastro magnetico, ma anche per il fatto di collocare il procedimento nell'al di là, al di fuori del tempo e dello spazio. In ogni caso è rilevante il fatto che egli anticipi perfettamente tale procedimento che gli consente di estendere i livelli nell'operazione drammaturgica, sconvolgendo i rapporti temporali. I piani d'azione (quello proveniente dall'archivio sonoro e quello del giudizio conseguente dato nell'al di là) corrono paralleli e si intrecciano in un'articolazione che avvince l'ascoltatore. Se già di per sé la radio, svolgendo il suo messaggio al solo livello auditivo, ha inaugurato una drammaturgia che sollecita la fantasia dell'ascoltatore in un processo chiamato a integrare interiormente l'immaginazione visiva, qui lo stimolo

è doppio. Oltre al riporto dei singoli episodi riferiti ai sette peccati subentra infatti la loro messa in discussione in cielo.

L'ascolto dei documenti sonori è quindi soggetto a manipolazione. Può essere normalmente interrotto per essere commentato, oppure ripreso a caso in un altro punto della storia (nell'episodio della Lussuria). Non manca il riferimento agli inconvenienti legati alla nuova pratica, come quando l'ascolto dell'episodio relativo all'Avarizia si interrompe a causa dell'inceppamento della puntina bloccata sullo stesso solco (nell'episodio della Superbia) e via dicendo.

Se il principio del doppio piano in cui si sviluppa l'azione drammatica proviene dalla pratica cinematografica del flashback, vi risulta evidente lo sfruttamento intenzionale di risorse proprie della riproduzione sonora e delle possibilità specifiche della radiofonia.

Ne *I sette peccati capitali* la real-

tà tecnologica della radio ha indotto gli autori ad immaginare un al di là tecnologizzato, dove la vita è regolata da voci autoritarie sprigionate dagli altoparlanti.

L'apporto di Otmar Nussio era il più appropriato che si potesse immaginare, nella misura in cui il compositore grigionese si è sempre contraddistinto per l'abilità altamente artigianale nella caratterizzazione delle situazioni sonore, qui a suo agio nel passare da una all'altra sfoggiando un campionario di soluzioni di indubbia forza icastica.

I diversi ambienti in cui sorgevano, si sviluppavano e si esaurivano i fatti principali, implicavano l'impiego di tutte le possibilità sonore. Anziché castigarsi in un piccolo complesso strumentale, creando con ciò la necessità di una 'stilizzazione' certo nociva al vastissimo orizzonte dei 'Sette peccati', lo scrivente preferì cointeressare alla riuscita sonora tutti gli elementi di cui la RSI disponeva. Dal trio d'angeli che in un cantuccio di Paradiso fanno un po' di musica da camera, al coro osannante l'apparizione di S. Pietro, dal solo di cembalo caratterizzante con il suo suono secco e acidulo l'anima gretta e racchiusa dello spilorcio, alla roboante atmosfera di festa paesana che inneggia al contadino a cui vanno bene gli affari, dall'assoletto di pianoforte – ricordante i film muti – che melanconizza intorno ad una fotografia di donna, all'ambiente greve di miasmi mondani del Dancing odierno, tutto questo – e molto di più – venne messo nella musica scritta per il Divertimento filippiniano¹⁴.

La sua capacità icastica, di sfoderare in ogni scena de *I sette peccati capitali* la carica gestuale della musica, rispecchia la tecnica illustrativa della musica cinematografica, in particolare del tipo di ciò che è praticato nel commento sonoro dei disegni animati, del procedimento del *mickeymousing* dove essa è chiamata in causa come prolungamento del gesto, vincolata all'immanenza al punto da acquisire una dimensione corporea, plastica, di pura oggettività. Proprio l'oggettività di questa musica le ha consentito di declinarsi sen-

za contraddizione nel flusso sonoro popolato di voci, rumori e suoni d'ambiente, di cui viene ad essere la componente maggiore fungendo da nerbo, dettando essa accenti, sfumature, accelerazioni e rallentamenti. Nella prima scena della vita di Beppe, quando si avvia sulla camionetta destinata ad uscire quasi subito di strada, il suo motore rombante viene a coniugarsi con una sfrontata musica di fiera che gli fa da prospettiva d'ambiente con pari aggressività, per poi assegnare all'orchestra il compito di muoversi in progressione armonica sempre più accelerata, attraverso l'accumulazione di dissonanze che sfociano nel frastuono dell'ammasso di ferraglia a cui è ridotto il veicolo nell'incidente. Autore prolifico di composizioni di modernità apparente, dove l'arditezza dissonante che produce visioni sfigurate si applica a una struttura discorsiva che rimane sostanzialmente intatta nel suo assetto tradizionale di base, il vero aspetto avanzato della sua estetica è da individuare nella fisiologicità del suono, nel senso del suo essere alieno da sottintesi psicologistici. Generalmente spinto a comporre da motivazioni rappresentative egli non è mai descrittivo, nella misura in cui il descrittivismo, nell'indugiare sul pretesto scelto per l'osservazione, alla fine si colloca più nella dimensione soggettiva che in quella oggettiva. Egli è invece neutro nella riproduzione delle atmosfere del reale, spesso crudamente spersonalizzate.

La musica vi tende ad essere oggetto, a costituire un arredo sonoro, una quinta acustica che completa il rumorismo. Acquistando una portata fondamentale nell'azione – poiché ad essa è affidato il compito di stabilire la profondità dello spazio acustico e la sua articolazione in funzione drammatica – essa si riduce ad ambientazione, perdendo nel contempo la capacità di dettare lo sviluppo della vicenda. Di ciò lo stesso Nussio si rivelava consapevole, quindi non vivendolo come adeguamento bensì dichiarandolo come scelta:

Voler imporre la propria volontà di compositore disertando l'esatta

traccia segnata dal letterato, significava distruggere la possibilità di fusione fra testo e suono¹⁵.

A dettare quest'ultima tuttavia è ancora un fatto sonoro, non però gestito dal compositore bensì dallo sceneggiatore. Oltre ad essere inquadrato dalla musica le sequenze di vita terrena del protagonista risultano colorite di "un forte tessuto sonoro di rumori dell'esistenza"¹⁶.

In effetti il lavoro è stato significativamente concepito in termini 'sonoriali', capace di agire al confine tra musica e rumore, al punto di attirarvi l'attenzione dello stesso ascoltatore nella presentazione dell'episodio dell'Accidia:

MALIGNO	Basta così, non ti pare? Ne abbiamo udito più del necessario per...
SAN PIETRO	Stà buono. Quello che segue, anche come disco, è di gran lunga il più riuscito: tutto condotto sul motivo di una goccia d'acqua.
<i>Undicesima sequenza</i>	
SUONO	MONOTONO MOTIVO MUSICALE, SORDO, ANNOIATO
ANNUNCIATORE	Discoteca celeste, documento B 64.712. Ascoltate ¹⁷ .

Attraverso i procedimenti tecnici che abbiamo visto – il ricorso alle interruzioni dell'ascolto e ai vari accidenti che possono capitare nella riproduzione sonora – *I sette peccati capitali* costituiscono un campionario esemplare del potere della radio di esaltare le sue possibilità di contraddire le unità di spazio, di tempo e d'azione, a cui il teatro ha sempre avuto difficoltà a sottrarsi e che il cinema aveva superato ma solo entro certi limiti. Oltre allo sconvolgimento dell'unità di tempo, sovrapponendo il commento *post mortem* al riascolto della registrazione del vissuto di Beppe, è soprattutto lo spazio a perdere l'or-



PALPITI DEL MONDO

Il 18 maggio, giorno dell'Ascensione, alle ore 20,30, i microfoni della Radio della Svizzera italiana trasmetteranno in collegamento con gli studi della Svizzera romanda « Palpiti del mondo », il lavoro scritto da William Aguet e musicato da Arturo Honegger e dedicato alle sofferenze del mondo in guerra e alle più alte aspirazioni dell'umanità. Una settimana dopo, il 25 maggio, verrà data la versione italiana. Ragioni tecniche ci hanno impedito di preparare per la sera dell'Ascensione la trasmissione in lingua italiana. C'erano troppo pochi giorni per la messa in onda di un lavoro di quella portata, esisteva un solo materiale orchestrale e bisognava quindi registrare preventivamente la trasmissione su dischi; e Ansermet, il direttore dell'orchestra della Svizzera romanda, ci aveva comunicato la sua impossibilità di venire a Lugano. Questi motivi ci hanno consigliato il rinvio di una settimana della versione italiana curata da Renato Regli, così che l'opera di Aguet e Honegger potrà essere presentata in modo più degno.

I due autori, William Aguet e Arturo Honegger. (Fot. Pressediffusion)

L'idea per l'opera *I sette peccati capitali* – per quanto riguarda in particolare la personificazione del diavolo – in Filippini è forse maturata a partire da un evento radiofonico nazionale, il “jeu radiophonique” *Battement du monde* dello scrittore teatrale e attore francese William Aguet con musica di Arthur Honegger (i due sono qui ripresi in una fotografia pubblicata nel “Radioprogramma”, 13 maggio 1944, p. 4), promosso dall'UISE (Union Internationale du Secours aux Enfants) e prodotto da Radio Losanna. In effetti la vicenda, che si svolge nell'aldilà in una sorta di purgatorio in cui le anime attendono la sorte che sarà loro riservata, risulta fondata sull'aspro confronto tra “l'Homme” e “le Diable” come parabola ispirata dal male prodotto dalla guerra ancora in corso. Alla prima esecuzione losannese del *Battement du monde* seguirono quelle della Radio della Svizzera tedesca a Zurigo e della RSI a Lugano nelle rispettive lingue, entrambe dirette da Ernest Ansermet con i complessi dei relativi studi. Renato Regli curò la traduzione italiana del poema di Aguet musicato da Honegger, a cui fu dato per titolo *Palpiti del mondo*. Gli attori chiamati a sostenere le parti furono Vittorio Ottino, Romano Calò, Lina Paoli, Tino Erler, Maria Rezzonico e lo stesso Renato Regli, con la partecipazione dell'Orchestra e del Coro della RSI, oltre a quello dei Bambini ticinesi.

ganicità tridimensionale attraverso la varietà dei poli sonori attivati, a volte simultanei ma non comunicanti. Quando a Beppe è concesso di ritornare in vita allo scopo di verificarne le ultime intenzioni, per seguirne l'agire San Pietro ordina all'angelo di collegarlo direttamente con la Terra. Qui la sintonizzazione precaria perde il filo della comunicazione lasciando entrare in campo interferenze di ogni genere prima di stabilizzarsi e di consentire un ascolto intelligibile.

Era la radio stessa quindi ad essere incorporata come attore in questo lavoro che, grazie a lei, dilatava le sue direzioni di sviluppo stimolando la fantasia oltre il prevedibile.

Programmaticamente l'aveva fatto Honegger nel pezzo composto per il decennale di Radio Ginevra nel 1935, *Radio-Panoramique* appunto, per piccola orchestra, soprano, tenore, coro e pianoforte, chiamato a riprodurre in partitura l'effetto del sintonizzatore che, passando da una stazione all'altra, segue l'emersione casuale di voci e suoni di diverso genere senza relazioni gli uni con gli altri¹⁸⁾. Evidentemente i collegamenti con luoghi diversi, oggi moltiplicati grazie ai satelliti al punto da non più nemmeno lasciar percepire la distanza enorme tra noi e gli accadimenti simultanei in capo al mondo (come se le pareti della nostra camera si fossero dilatate alla dimensione

planetaria), allora costituivano motivo di fascino proprio in virtù del senso di lontananza manifestata in proporzione al grado di definizione (chiaro o flebile) della fonte sonora. Marinetti, il quale aveva riconosciuto nella radio “un'arte senza tempo né spazio senza ieri e senza domani” aveva provveduto a esaltare il fenomeno nel 1933 nel manifesto intitolato *La radia*, proponendo l’“utilizzo delle interferenze tra stazioni e del sorgere e della evanescenza dei suoni”, oltre che “la possibilità di captare stazioni trasmettenti poste in diversi fusi orari”. Deprecando il fatto che il nuovo mezzo di comunicazione si accontentasse di rimanere allo stadio “realista” (“chiusa in una scena



Autore della musica per *I sette peccati capitali*, Otmar Nussio (1902-1990) nacque a Grosseto da genitori grigionesi e crebbe tra Genova, Reggio Emilia e Schiers nel Canton Grigioni dove frequentò un collegio evangelico in lingua tedesca. Nel 1918 si iscrisse al Conservatorio di Milano, dove studiò flauto e pianoforte, nonché composizione con Renzo Bossi, Giacomo Orefice, Giulio Cesare Paribeni e Carlo Gatti. Negli anni 1924-1925 fu allievo di composizione di Ottorino Respighi all'Accademia di Santa Cecilia a Roma. Dopo esperienze varie a Milano, nel 1927 si stabilì a Zurigo, distinguendosi per un'intensa attività come flautista, come accompagnatore di pianoforte e ottenendo la cattedra di professore di flauto nel locale Conservatorio. Nel 1938 divenne primo maestro dell'Orchestra della Radio della Svizzera italiana, in cui fu attivo fino al 1968. Nel 1953 fondò i *Giovedì musicali* di Lugano, subito dopo diventati i *Concerti di Lugano*, a cui, tra gli altri, per due volte di seguito (1954 e 1955), invitò Igor Stravinsky a dirigere musiche sue con la *Radiorchestra*. La fotografia riprodotta è di Vincenzo Vicari, che ha colto il maestro sul podio dell'auditorio della Radio nel 1941 (si ringrazia l'Archivio storico della Città di Lugano per la gentile concessione).

istupidita da musica che invece di svilupparsi in originalità e varietà ha raggiunto una ributtante monotonia negra o languida”), il padre del Futurismo vi aveva visto il potenziale di un’arte nuova “che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la narrazione”. Con-

siderando che questa rimase teoria, un certo rilievo assume quindi il lavoro di Filippini in cui si rispecchia non poco di tale intuizione (“immensificazione dello spazio. Non più visibile né incorniciabile la scena diventa universale e cosmica”¹⁹).

Un precedente sarebbe potuto essere un radiodramma di Bertolt Brecht realizzato da Radio Berna nel 1940, *Der Verhör des Lukullus* (Il processo di Lucullo), ambientato nel regno dei morti in cui il condottiero romano è chiamato a discolarsi per le città saccheggiate, le devastazioni prodotte dalle sue guerre, ecc.²⁰. Ma qui non troviamo allusione al mezzo tecnico, che invece, sottoforma dell’“horloge retrograde” è riscontrabile nella *Coquille à planètes* realizzato da Pierre Schaeffer alla radio francese nel 1946, apparecchio immaginario in grado di riportare indietro nel tempo²¹ che in un certo modo evoca il mezzo di registrazione su cui Filippini ha costruito il suo originale lavoro.



Film radiofonico

In quel contesto aperto alla sperimentazione il modello era costituito anche dal cinema. Nella primavera del 1947 egli vi fece esplicito riferimento denominando “pellicola radiofonica realizzata negli studi della Radio della Svizzera italiana” il già menzionato programma *Il Canale di Panama*, particolarmente curato nella realizzazione che non solo sfruttava la varietà dei piani sonori ma che si proponeva come sintesi di vari generi, fondendo il livello della fiction con quello del documentario. Così lo definiva Luigi Caglio:

Tali doti cinematografiche si riscontrano senza dubbio in questa complessa favola nella quale elementi didascalici e di fantasia, rievocazioni storiche, riferimenti ad un passato recente, balzi dal Ticino al Panama e da qui a Parigi e altrove compongono un insieme iridescente che raggiunge senza dubbio uno degli obiettivi cui tendeva l'autore: quello di divertire. La cinematografia è anzitutto ritmo, e nel *Canale di Panama* il ritmo è ottenuto con un montaggio accorto che ha il potere di tenere desta, senza soluzione di continuità, l'attenzione dell'ascoltatore²².

Questo lavoro è il più ‘antico’ del genere della RSI conservato nella



Una bella fotografia del giornalista RSI Fabio Jegher in piena azione (sulla sinistra, con il microfono in mano), in occasione di un'intervista 'volante' al consigliere federale Giuseppe Motta favorita dalla sua visita a Lugano il 2 ottobre 1938 alla Fiera di Lugano, manifestazione presieduta da Giovanni Conza (qui al centro della fotografia; si ringrazia la figlia Maja Broadbent per avercela favorita). Jegher apparteneva a quella generazione di giovani e scalpitanti uomini di radio che negli anni Quaranta cavalcarono il nuovo mezzo tecnologico per uscire dal provincialismo 'rurale' in cui la Svizzera italiana si trovava ancora confinata. Pur fedeli alle loro radici in un paese assediato dalla guerra, minacciato nella sua indipendenza e perciò indotto a valorizzare le proprie tradizioni, la piattaforma radiofonica in cui si trovavano ad operare era un mezzo per mettersi in sintonia col mondo esterno e per importare valori e comportamenti che furono un fattore di primaria importanza per la sua apertura alla modernità: "[...] Ne sono espressione – stimolati dal direttore Vitali – Geo Molo, Fabio Jegher, Alberto Barberis: collaboratori eclettici, capaci di passare dall'intervista alla regia teatrale, dalla radiocronaca alla produzione d'un programma musicale. È di Fabio Jegher per esempio l'intervista – un'intervista che in quei giorni [1940] fa parlare – con Summer Welles, inviato del presidente statunitense Roosevelt in Europa, di passaggio nel Ticino: un'intervista che viene trasmessa nella rubrica *Voci del giorno*" (G.P. Pedrazzi, *50 anni di Radio della Svizzera italiana*, Lugano 1983, p. 77). Con Alberto Barberis, Jegher fu tra l'altro autore di *Una canzone va per il mondo*, una rivista che la RSI produsse nell'ottobre 1942 come spettacolo realizzato nell'ambito della Fiera Svizzera di Lugano di quell'anno, seguito l'anno successivo sempre nello stesso ambito da *Così è... Così era...*, firmato dalla stessa coppia di autori, a determinare una svolta significativa in senso moderno della tradizione del *Festspiel* (C. Piccardi, *La rappresentazione della piccola patria. Gli spettacoli musicali della Fiera Svizzera di Lugano 1933-1953*, Lugano-Milano 2013, pp. 162-174). Secondo Vinicio Salati è da ascrivere a Fabio Jegher la denominazione di "Orchestra Radiosa" [all'inizio "Orchestra Radiosa"] al complesso di musica leggera sorto alla RSI nel 1940 (cfr. "Il Cantonetto", novembre 2016, n. 5-6, p. 243).

sua resa sonora, non a caso esibito nella menzionata *Settimana culturale* di Radio Monteceneri, a coronamento di un percorso che Filipini iniziò alla fine del 1944 quando prese avvio in forma ufficiale la produzione dei "programmi sperimentali" con una serie di trasmissioni introduttive a tale problematica vertenti su l'"arte di entrare in discorso", sul "dialogo interio-

re", che ebbe il suo terzo momento appunto ne "Il film radiofonico", di cui si è conservato il copione nel quale, trattando delle differenze specifiche tra lavoro teatrale, lavoro cinematografico e lavoro radiofonico, l'autore si avventurava in un'esemplificazione, richiamando il caso della riduzione cinematografica 'recente' di *Scampolo* di Dario Niccodemi.

Come poté il cinema, che non è teatro, valersi di quel lavoro per girare una pellicola buona, e di stile cinematografico? È semplice: avrà evitato di fermarsi con l'obiettivo su tre scene, corrispondenti ai tre atti: ma avrà variato il più possibile le sequenze visive, avrà reso fluido il racconto uscendo con la "camera" sulla strada, correndo dietro a Scampolino che sfarfalleggia per Roma, salendo scaloni ignoti, spostandosi

continuamente da un locale all'altro della casa, da un volto all'altro, da un oggetto all'altro.

Se la radio volesse riprendere a narrare la dolce vicenda di Scampolo, è chiaro che dovrebbe a sua volta trasformare il copione di Niccodemi. E non alla maniera del cinema: poiché quello si è valso del commento visivo dell'azione, cosa che al microfono, strumento cieco, è negata. La radio si varrà delle sue risorse acustiche e di altri espedienti, i quali, tagliando là dove il dialogo si sprofonda e arrischia di annoiare senza il conforto della visione, spostandosi con ancora maggior rapidità da ambiente ad ambiente, dando "piani" alle diverse voci, e commentando infine con musiche e rumori tutto il racconto, riusciranno a fare di "Scampolo" un "film radiofonico"²³.

Nel lavoro radiofonico in questione si svolgeva un'azione, ambientata nel Canale di Panama nella primavera del 1945, quando la guerra in Europa non era ancora giunta alla fine e quella tra Stati Uniti e Giappone era ancora ferocemente in corso, con minacce di bombardamenti anche in quell'area. Il punto di partenza sottolineante la funzione pedagogica della radio era un concorso di giovani scolari chiamati a competere sulle loro conoscenze di storia e di geografia, al fine di selezionare i quattro ragazzi a cui sarebbe toccato il privilegio di compiere il viaggio sul transatlantico Cucaracha fino alla zona americana del Canale di Panama appunto insieme con due inviati della RSI. Da una parte quindi lo svolgimento era quello di una "radioscuola" con domande e risposte miranti a contestualizzare storicamente e geograficamente la situazione del canale (con riferimenti alla sua storia ottocentesca, al coraggio del primo progetto francese fallito economicamente, ai dati tecnici dello scavo, ai diecimila operai italiani che vi lavorarono e che in parte vi perirono come vittime della malaria e della febbre gialla, alla complessità del progetto ingegneristico, alla situazione politica e militare del momento, ecc.). Dall'altra vi si intrecciava abilmente la dimensione di sceneggiato coinvolgente i personaggi (scolari, corrispondenti radiofonici, turi-

sti, ecc.) in una vicenda drammaticamente segnata da un attentato annunciato, poi sventato, con una bomba che sarebbe dovuta esplodere sul transatlantico nel momento del suo passaggio nella chiusa di Gatun, allo scopo di causare col disastro il blocco dell'attività del canale. La sonorizzazione vi assumeva un ruolo importante come sollecitazione della fantasia (sciabordio dell'acqua, sirena del bastimento, segnali d'allarme, orchestra di bordo e via dicendo) accanto al ricorso alle operazioni di memoria, ai flashback chiamati a concretizzare la narrazione e a stimolare il ricordo (il nome di Gatun pronunciato da un passeggero nel sofferto dormiveglia)²⁴. La radio stessa vi era a un certo punto evocata nella sigla della RSI di quegli anni (le due battute d'attacco al pianoforte della canzone popolare *Ora valmaggina*) preannunciante un concerto dei Bambini ticinesi ad intonare *l'Inno al Ceresio*. L'impronta cinematografica, oltre che dichiarata, fu rilevata da Luigi Caglio non come semplice ricorso a uno specifico procedimento narrativo ma come una sua 'rigenerazione':

Ci troviamo quindi di fronte ad un saggio di genuina cinematografia nella quale l'assenza dell'immagine porta quella nota metafisica di cui il cinema si è spogliato dopo il passaggio dal bianco e nero alla sensualità talvolta pacchiana del colore²⁵.

Orbene, non è un caso che la vicinanza delle due estetiche (radiofonica e cinematografica), qui riscontrata e in generale capace di informare gli altri prodotti radiofonici di Filippini, l'abbia in seguito indotto a concepire concretamente lo sbocco de *I sette peccati capitali* in un progetto cinematografico vero e proprio. Nel Fondo Filippini presso la Biblioteca cantonale di Lugano giace infatti un incarto contenente alcune lettere che nel 1959 l'autore scambiò con Fabio Jegher (1912-1994), personalità di rilievo alla RSI negli anni Quaranta. Nato a Trieste da famiglia grigionese, dopo gli studi liceali Jegher si trasferì a Zurigo e poi a Lugano, come rappresentante della Lindt &

Sprüngli e collaboratore esterno della radio. Col tempo le sue collaborazioni crebbero fino a venirvi assunto come capo del servizio parlato. Vi fu attivo quale radiocronista, giornalista, critico cinematografico, autore di adattamenti di romanzi e di radiodrammi, regista e produttore di spettacoli. Nel 1944 lo troviamo fra i promotori della *Rassegna internazionale del film di Lugano*, proseguita nel 1946 a Locarno come Festival del film. Nel 1945, col collega Geo Molo pure attivo presso l'ente luganese, lasciò Radio Monteceneri per fondare la società Sisal che portò il gioco del Totocalcio in Italia, dove fu anche produttore cinematografico portando al successo nel 1959 *Europa di notte* di Alessandro Blasetti. Ebbene, la corrispondenza che egli intrattenne con Filippini fa appunto stato del progetto di trasposizione de *I sette peccati capitali* in termini cinematografici, non solo confermando le potenzialità del soggetto in questa direzione ma rivelando il ruolo da lui detenuto già nella concezione della versione originale radiofonica. Una bozza di dichiarazione relativa alla ripartizione dei diritti del lavoro fa infatti stato di un lavoro di coppia²⁶. Lo confermerebbe altresì la lettera del 22 febbraio 1959 spedita da Jegher da Parigi, che chiedeva al collega di mandargli una prima stesura della versione cinematografica "in forma di synopsis":

In generale vorrei che la vita di Giuseppe Calori, pur rotta nei sette episodi dei sette libri, risultasse un tutto unico che scorre via legato. Oso dire che dovrebbe essere un racconto che starebbe da sé. Naturalmente per la edizione filmistica va molto bene aprire ogni episodio (o quasi) e chiuderlo con una immagine fotografica – e vanno bene gli intervalli in cielo.

[...] Ci terrei molto che fossi tu a fare questa prima stesura perché, se il progetto va in porto e se tu ti sentissi, potrei proporti di stendere il trattamento dapprima e magari lo scenario dopo: è un mettere il carro avanti ai buoi, il parlarne ora, ma è sempre una cosa possibile. E tu che hai curato la edizione alla radio sei meglio qualificato di altri per farlo: esperienza e tecnica a parte²⁷.

Quanto alla progettata versione cinematografica de *I sette peccati capitali* è rilevabile un dissidio tra i due autori nel passaggio dal soggetto radiofonico a quello cinematografico, nel senso che, mentre abbiamo visto Jegher proporre la sostituzione della discoteca dell'al di là con immagini fotografiche, Filippini si orientava (in modo a dire il vero assai più originale ed efficace) a sostituirlo con una "cineteca celeste".

Ricordo che avevamo previsto di passare da episodio a episodio mediante la visione di una fotografia, che tosto si mette in movimento ... Per la Radio, ho immaginato una 'discoteca' (o nastroteca) celeste, Nel caso del cinema, non si potrebbe passare decisamente a immaginare una 'cineteca' celeste? Sarebbe più naturale impostare il giudizio su un uomo, facendo passare i brani filmati della sua vita, no?²⁸⁾

Nella sua replica il collega ribadiva la sua preferenza:

Per LE SETTE VERITÀ [sic] non sono d'accordo con te sulla cineteca: sarebbe più logico, ma mi sembra più suggestivo la fotografia che si anima, l'episodio che rivive non si sa bene dove, nella memoria forse di Dio e del Diavolo. Se puoi attenerli a quella soluzione tanto meglio²⁹⁾.

A stretto giro di posta, dichiarando che "ormai il lavoro è finito", Filippini rispondeva attirando l'attenzione sul fatto che "l'espedito in Paradiso è stato imperniato proprio sulle bobine cinematografiche", non solo per rispettare "la preoccupazione, giustissima di veder scaturire dal 'soggetto' l'arco completo dell'avventura di Beppe Calori", ma anche per potenziarla. Per di più, tirando fuori altra farina del suo sacco, sollecitava il collega a leggere in dettaglio la sinossi: "Vedrai che vi sono parecchie sequenze anche alla Televisione, indispensabili per seguire le azioni contemporanee su terra, l'avvenire, ecc.: tutte cose non risolvibili con la foto che si anima"³⁰⁾. Come la versione originale, attraverso la discoteca "celeste" aveva impostato originalmente il tutto sul procedimento della 'radio nella radio',



Enrico Rocca (1895-1944), giornalista e scrittore, fu tra i primi in Italia ad occuparsi di estetica radiofonica. Nel 1938, l'anno in cui apparve la sua opera pionieristica con un generale *Panorama dell'arte radiofonica* (Bompiani), lo studioso fu invitato dalla RSI a tenere un ciclo sul radioteatro, i cui testi di presentazione furono pubblicati dal suo settimanale: E. Rocca, *L'ascesa del radioteatro italiano*, "Radioprogramma", 8 gennaio 1939 pp. 2-3, e *Il radioteatro nel 1938*, "Radioprogramma", 15 gennaio 1939, pp. 2-3. Ma già l'anno prima il periodico orgogliosamente si vantava dell'attenzione che il Rocca riservava all'emittente luganese, citando un suo articolo intitolato *Decalogo del radiocronista* apparso sul "Lavoro fascista": "Ogni popolo ha in questo campo una sua tecnica particolare e quella italiana è tanto apprezzata che alla fine del luglio scorso la Radio Svizzera Italiana, così favorevolmente nota agli ascoltatori per la modernità e coscienziosità delle sue iniziative, ha creduto di chiamare a far parte della Commissione incaricata di tenere un corso di radiocronisti da essa indetto l'avvocato Franco Cremascoli della Direzione dell'EIAR, da noi già una volta, e a buon conto, definito radiocronista maestro e maestro di radiocronisti. Accanto all'avviamento teorico e pratico dato ai sette giovani aspiranti dal Dott. Prof. Guido Calgari e da Arturo Welti, il Cremascoli ha avuto modo di comunicare ai suoi allievi svizzeri tutte le esperienze di cui a suo tempo hanno fatto tesoro a Roma gli allievi radiocronisti del Centro di Preparazione Radiofonica" (*Una voce autorevole. Enrico Rocca e un'iniziativa della RSI*, "Radioprogramma", 10 settembre 1938, p. 2).



Enzo Ferrieri (1890-1969), fondatore della rivista "Il Convegno", entrò alle dipendenze dell'EIAR nel 1929 fondando la prima Compagnia stabile della Radio italiana. Era ben noto in Ticino fin dai suoi primi contatti con lo scrittore Francesco Chiesa, il quale già nei primi anni Trenta lo invitò a tenere regolarmente conferenze (cfr. il contributo di G. Costa in "Il Cantonetto", luglio 2016, n. 3-4, pp. 189-209). Nel 1945 fu invitato da Radio Monte Ceneri con la compagnia di prosa di Radio Milano da lui diretta a mettere in scena *Il berretto a sonagli* di Pirandello. La sua presenza è registrata anche nei *Corsi serali* della seconda metà degli anni Quaranta (N. Valsangiacomo, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Bellinzona 2015, p. 79). Il suo rapporto personale con Filippini risalente a quell'epoca è documentato dal diario manoscritto inedito di Luciano Sgrizzi (1910-1994), conservato presso lo scrivente: "Molti piccoli viaggi e nuove conoscenze, tra cui Enzo Ferrieri: il 9 febbraio [1948] siamo stati suoi ospiti a Milano [...]. Il 24 sono andato ancora a Milano con F.F. [Felice Filippini], Ferrieri ci ha fatto avere delle camere in Corso Sempione, alla RAI [...]. Sono andato ancora una volta a Milano il 2 marzo: e il 4 Ferrieri e Enrica C. sono venuti con me, F.F., Achille Campanile, il dottor Fr. ecc. al Sanatorio di Ambri, dove la radio ha organizzato uno spettacolo ricreativo" (p. 98). Sgrizzi ricordava anche "quell'*Intermezzo* [di Jean Giraudoux] che Ferrieri aveva inscenato a Lugano verso il 1948 o 1949 nella Sala della Casa d'Italia" (p. 130). Luciano Sgrizzi, noto pianista e clavicembalista che si sarebbe affermato internazionalmente a partire dagli anni Sessanta con i numerosi dischi di musica scarlattiana prodotti da Erato, non solo in quegli anni iniziava la sua collaborazione alla RSI come pianista accompagnatore e con il programma *Fantasticando al pianoforte*, ma proprio da Filippini era stato sollecitato a scrivere radiodrammi, a partire da *Bohero*, 1951 (p. 122). (La fotografia si conserva nel fondo Ferrieri presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano).

così nella versione cinematografica aveva coerentemente previsto il principio del 'film nel film'. Evidentemente la prospettiva della realizzazione di un'opera cinematografica aveva stimolato l'autore al punto da indurlo a sfoderare tutte le sue risorse – come si vede piuttosto fondate – sfidando addirittura il collega, assai più pratico ed esperto in questo campo.

Tuttavia dovette esserci stata una concordanza tra i due per quanto riguarda l'impostazione estetica del lavoro:

Forse – se interpretata nel senso da noi inteso, in un neo-realismo magico – non sarà un film di cassetta... Ma è un film che a me piacerebbe d'andare a vedere, questo è sicuro³¹⁾.

D'altra parte, come in queste parole è evidente il riflesso della poetica che informava la sua pittura, così dall'occhio del pittore dipendeva la sensibilità visiva manifesta nel copione cinematografica al quale probabilmente si applicò anche in virtù della comunanza con la disciplina artistica che lo vide pur sempre prioritariamente impegnato.

Filippini si spingeva fino a suggerire dettagliate soluzioni registiche:

Ho provveduto a inserire largamente invenzioni 'visive', ma molte altre se ne potrebbero aggiungere: ti farò un solo esempio. A pag. 29 c'è un usciere che sta facendo l'elenco delle poche cose rimaste, per pignorar-

le, giù al pianoterreno: mentre nel solaio c'è il nostro Beppe che, a pag. 29 in fondo e 30, fa l'inventario dei beni che ancora gli rimangono.

Le due elencazioni, debitamente rese visive, potrebbero esser ravvicinate e correre in parallelo, a pianterreno l'usciere che dice: 'Un tavolo di noce, stile rustico. Val poco'...

E in solaio Beppe che dice: 'Ho sempre ancora 35 anni';

a pianterreno: 'Un buffet a vetri scorrevoli',

e in solaio: 'tre figli';

a pianterreno: 'Un buffet a vetri scorrevoli',

e in solaio: '... e una schiava, povera Maria';

a pianterreno: 'Una testa di bue in legno' ecc.,

e in solaio: 'un mestiere, la salute';

a pianterreno: 'Una giacca nera, una bombetta',

e in solaio: 'L'assicurazione pagata ... una fotografia di donna'. E sarebbe un grazioso balletto della camera di presa, ora su, ora giù, mostrando chi parla, o gli oggetti nominati³²⁾.

Nell'esposizione del "soggetto" in apertura Filippini si dimostrava più esplicito nell'indicare l'orientamento estetico:

I valori profondi di questo lavoro verranno posti in risalto da una interpretazione parodistica, da balletto comico: tra Fernandel e [Jacques] Tati. Andrebbe meglio, ovviamente, quest'ultimo: per quella punta di paradosso allucinato, per la potenza del suo richiamo e perché tutti gli altri elementi della vicenda – grazie a quel suo assurdo giocherellare con la realtà – si farebbero ad un tempo più trasognati e più credibili. Con Tati il taglio delle scene, gli oggetti (con i quali qui si fa così spesso narrazione), i caratteri, ecc., rientrerebbero in quella convenzione surreale che dispensa i realizzatori dall'osservanza di una logica troppo pedante. Ma sembra che Tati interpreti solo i soggetti suoi: bisognerà forse cercare, in quella direzione, altrove.

[...] Incontreremo San Pietro e il Diavolo dei poveri: San Pietro bonaccione, con barba e redingote: e un Diavolo simile a un autentico gangster – un tipo alla Edward G. Robinson.

Questi emblemi popolari della potenza del bene e del male saranno serviti da una folla di tecnici e operatori angelici in blue-jeans con cin-



Felice Filippini ritratto in compagnia del compositore tedesco Wladimir Vogel (1896-1984), che fin dal 1936 risiedeva ad Ascona (la fotografia si conserva nel fondo dell'Associazione Ricerche musicali della Svizzera italiana, che deposita i suoi materiali presso l'Archivio di Stato di Bellinzona). Qui siamo in occasione dell'inaugurazione del nuovo studio radio di Besso, quando a Vogel fu commissionata la *Meditazione sulla maschera di Amedeo Modigliani*. La cantata, su testo di Felice Filippini, venne eseguita il 31 marzo 1962 dal soprano Annelies Gamper, dal contralto Verena Gohl, dal tenore Herbert Handt, dal basso James Loomis, dal recitante Anton Gronen-Kubitzki, dal Coro e dall'Orchestra della RSI diretti da Edwin Loehrer. I discorsi furono tenuti dal consigliere federale Willy Spühler, dal presidente del Comitato centrale della SSR Hans Oprecht, dal direttore generale della SSR Marcel Bézenson. Dal romanzo di Filippini *Signore dei poveri morti* Wladimir Vogel ricavò il soggetto di un "meloromanzo in 3 atti e un prologo" (probabilmente un "dramma-oratorio" secondo il modello di altri suoi lavori, come *Thyl Claes*, *Flucht*, *Gli Spaziali*, ecc.), intitolato *Battista Ombra scalpellino*. Tale progetto non prese mai corpo, ma il libretto dattiloscritto in versione tedesca e francese (con la collaborazione di Aline Valangin) è conservato nel Nachlass Wladimir Vogel depositato nella Zentralbibliothek di Zurigo sotto la segnatura Mus NL 116: Ca 38.

ture-lampo per lasciar passare le ali, caschette con visiera di celluloido, ecc. Questa sinossi è stata sviluppata senza perdere mai di vista lo spettacolo visivo; ma per quanto riguarda i cambiamenti di stili cinematografici, qui suggeriti, fra episodio ed episodio, se ne può facilmente fare a meno, se si vuole mantenere al racconto la massima unità³³.

Nonostante l'impegno profuso e la convinzione – "Spero che il lavoro svolto sia di utilità per la lettura e una decisione"³⁴ – la trasposizione filmica de *I sette peccati capitali* non andò in porto.



L'ascolto trasceso

Anche se, a confermare la motivazione legata alla prospettiva cinematografica sta pure una serie di progetti che Filippini elaborò negli anni immediatamente successivi (in parte concepiti in funzione dell'operatività della Televisione della Svizzera italiana insediata nel 1961 a Lugano dopo il suo periodo 'sperimentale' svolto a Zurigo e a Ginevra)³⁵, l'interesse e la pratica di teatro radiofonico rimasero in lui dominanti e fedeli alla concezione estetica propugnata dai più avveduti operatori e studiosi di quell'ambito creativo. Non a caso negli anni Sessanta egli avrebbe inaugurato alla RSI una ras-

segna intitolata *Maestri del fantastico*³⁶, mentre non è senza significato che la concezione de *I sette peccati capitali* sia maturata quasi in parallelo con la stagione memorabile del *Teatro dell'usignolo*, ciclo varato dalla radio italiana da un manipolo di operatori guidato da Sergio Pugliese³⁷, come preannuncio di quello che sarebbe stato il Terzo Programma. Nella convinzione che il mezzo, oltre a godere di un primato di diffusione, fosse pienamente in grado di affermare attraverso l'etere un potere espressivo incontrastato, con quell'esperienza la RAI tentò l'avventura di colonizzare lo spazio estremo del programma, certa che (nelle parole di Gino Modigliani) "nelle ore notturne"

ne l'anima è portata alla generosità, al godimento del bello, alla maggiore elevazione estetica forse perché il corpo affaticato si sente vicino al sonno cugino della morte, e per questo la mente è condotta a pensieri alti³⁸⁾.

Evidentemente allora continuava ad agire il principio di ciò che potremmo chiamare l'ascolto trasceso³⁹⁾ riscontrabile nei primi trattati sulla ricezione del messaggio radiofonico che in Italia ebbero eco negli scritti di Enrico Rocca, nelle pagine riservate alle riflessioni sulla parola nella condizione dell'invisibilità caratterizzante la radio, di uno studioso che non per niente fu chiamato anche a collaborare con la RSI:

Essa comincia, per così dire, a perder di peso specifico e tende a volatilizzarsi. [...] Appartiene ad un essere umano, ma non è che voce, significato, espressione. L'elemento invisibile in cui è immersa, lo spazio irraggiungibile in cui risuona l'hanno come sciolta dalla persona fisica del parlatore. Per tornare ora alla voce non sarà difficile constatare che l'invisibilità radiofonica, provocando il divorzio, prima piuttosto raro, tra l'individuo che parla e la sua parola, offre alla voce così isolata le più nuove occasioni di nuovi sponsali. [...] Un'inflessione mutata farà di un uomo in carne ed ossa un trapassato, di una donna un angelo, di un clima reale un'atmosfera di sogno⁴⁰⁾.

In questo senso Filippini fu sicuramente ispirato anche da Enzo Ferrieri, teorico e operatore sul campo come funzionario dell'E-IAR, con il quale ebbe a collaborare in più occasioni:

Il silenzio è l'immenso sfondo a tutte le voci, che vengono a noi per Radio, suscitando immagini, paesaggi, movimenti, conflitti reali e fantastici. Tutto il rilievo di questi avvenimenti è dato dalla possibilità di interporre un attimo di pausa, di togliere per un attimo alla nostra immaginazione qualsiasi punto di appoggio, di lanciarla in un baratro pauroso, da cui la parola sopravviene a liberarla⁴¹⁾.

A ciò si aggiunge la possibile influenza di un lavoro del collega Carlo Castelli, *Gli innamorati dell'im-*

possibile, vincitore del terzo premio per radiodrammi bandito dalla RSI nel 1950 ma risalente al 1948⁴²⁾. Ciò è presumibile per l'originale taglio drammatico del lavoro menzionato, nel senso che vi mette in scena una coppia di personaggi giapponesi i quali, sorpresi dallo scoppio della bomba atomica di Hiroshima, sono stati di colpo disintegrati, lasciando solo un'impronta sul muro e le voci perdute nello spazio: "A questo punto essi incominciano a cercarsi per far fronte, insieme, alla diabolica realtà di un mondo egoista, pieno di malizia e di violenza, che li ha distrutti". Nella condizione di una trasparenza ormai ridotta alle sole voci, a cui li ha condannati il destino, la purezza e il candore dei due sono messi alla prova da un losco personaggio che promette di ridar loro il corpo in cambio di alcuni favori poco puliti che potrebbero assicurargli sfruttando l'invisibilità che li contrassegna. Opponendovi una risposta negativa essi affermano l'accettazione definitiva della loro condizione ultraterrena, lasciando alle spalle ogni rimpianto⁴³⁾. Si trattava di una prospettiva d'ascolto che di lì a poco – con l'avvento della televisione – sarebbe stata rimossa, fino a ridurre la radio a un mezzo di comunicazione contrassegnato dal contatto immediato, in presa diretta. Complice il perfezionamento tecnologico mirante all'alta fedeltà della trasmissione, privato dell'aura determinata dalla lontananza, dell'effetto prodotto dalle insufficienze del segnale, all'origine percepite non come un deficit bensì come la sottolineatura della distanza dalla fonte del messaggio, il mezzo radiofonico con ciò è venuto a perdere la capacità di sollecitare la fantasia a compensare con l'immaginazione il senso di vuoto e di assenza di dati denotativi prodotto dalla tipologia della trasmissione delle origini.

Di significativo è da constatare come tali traguardi fossero possibili per la rilevanza raggiunta da una stazione che, nonostante la piccolezza e la marginalità, si era assicurata una posizione di rispetto nel contesto europeo e un riconoscimento riservatole già nei primi anni pionieristici⁴⁴⁾.

In conclusione, nel quadro generale della poliedrica creatività di Felice Filippini, per le implicazioni estetiche *I sette peccati capitali* – al di là della dichiarata declinazione per certi versi scherzosa in termini autorappresentativi della dimensione radiofonica – sono da considerare l'opera più compiuta realizzata dalla RSI in quell'aureo periodo, a un grado di integrazione delle componenti sicuramente alto e non inferiore al livello di qualità raggiunto da ben più importanti e più dotate stazioni.

Carlo Piccardi

- 1) Gian Piero Pedrazzi, *50 anni di Radio della Svizzera italiana*, Lugano, Edizioni della RTSI, 1983, p. 88.
- 2) "Radioprogramma", VIII, n. 11, 9 marzo 1940, p. 11.
- 3) Lettera datata 7 luglio 1988, riportata in Felice Antonio Vitali, *Radio Monte Ceneri. Quello scomodo microfono*, Locarno, Armando Dadò editore, 1990, p. 183.
- 4) *La radio cerca la sua forma*, "Radioprogramma", XIV, n. 23, 8 giugno 1946, p. 1.
- 5) Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, De Sono / EDT, 2004, p. 163.
- 6) Sull'esperienza del "jeu radiophonique" a Radio Losanna cfr. Carlo Piccardi, *La musica moderna alla radio svizzera*, in AA.VV., "Entre Denezes et Denezzy...". *Documenti sulla storia della musica in Svizzera*, a cura di Ulrich Mosch e Matthias Kassel, Basilea-Lucca, Paul Sacher Stiftung-LIM editrice, 2001, pp. 123-125, anche in versione tedesca e francese (ampliato in Carlo Piccardi, *Tra creatività e realtà quotidiana. La musica moderna alla radio svizzera*, in "AAA – TAC Acoustical Arts and Artifacts -Technology, Aesthetics, Communication", I, 2004, pp. 33-36).
- 7) Gli interpreti principali in ordine di apparizione, secondo l'annuncio nella registrazione e secondo il copione dattiloscritto conservato alla Fonoteca Nazionale Svizzera (LIB 1624), erano: Romano Carlò (San Pietro), Vittorio Ottino (il Maligno), Marcello Giorda (Beppe Calori), Maria Rezzonico (moglie di Beppe), Giuseppe Galeati (il vicino), Enrica Corti (Mady Duclos), L'ingegnere (Francis Borghi). Dalla registrazione (HR 4123 e HR 4231)

- è altresì riconoscibile la voce di Serafino Peytrignet nel ruolo del maestro. Nell'archivio sonoro della RSI è conservata la registrazione montata delle 14 sequenze provenienti dai rispettivi acetati, con la segnatura CP 41379. Essa è disponibile anche alla Fonoteca Nazionale Svizzera con la segnatura CD63690, pure ascoltabile online nei relativi terminali delle biblioteche cantonali. Vi si può accedere anche attraverso il sito web della RSI: <https://www.rsi.ch/cultura/arte-e-architettura/Felice-Filippini-7797761.html>
- 8) Marcello Giorda (1890-1960), attore assai noto sia in teatro, sia alla radio (prima all'EIAR, in seguito alla RAI), sia successivamente in campo televisivo, fu protagonista in numerosi film, anche di successo.
 - 9) Così lo denomina Otmar Nussio nel testo di presentazione della musica da lui composta per il lavoro (*I sette peccati capitali*, "Radioprogramma", XVII, n. 43, 22 ottobre 1949, p. 39).
 - 10) Felice Filippini, *I sette peccati capitali*, copione cit., p. 38.
 - 11) *I sette peccati capitali*, "Radioprogramma", XVII n. 43, 22 ottobre 1949, p. 3.
 - 12) *Ibidem*.
 - 13) L'originalità del lavoro di Beckett risiede nel fatto che il vecchio Krapp, nel confrontarsi con la propria testimonianza di anni anteriori, realizza un caso unico di monologo con se stesso, azionando a volontà l'apparecchio: avviandolo, interrompendolo per commentare ciò che ha ascoltato, riavviandolo, ecc. In traduzione italiana *L'ultimo nastro di Krapp* è stato pubblicato in Samuel Beckett, *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 179-191).
 - 14) *I sette peccati capitali*, "Radioprogramma", XVII, n. 43, 22 ottobre 1949, p. 3.
 - 15) *Ibidem*.
 - 16) *Ibidem*.
 - 17) Felice Filippini, *I sette peccati capitali*, copione cit., p. 28.
 - 18) Carlo Piccardi, *La musica moderna alla radio svizzera*, cit., p. 125 (anche Carlo Piccardi, *Tra creatività e realtà quotidiana*, cit., p. 36). Un'esecuzione moderna di *Radio-Panoramique* si trova nel CD pubblicato nel 2005 da Cascavelle (RSR 6187) con l'Orchestre de la Suisse romande diretta da Guillaume Tourniaire interamente dedicato a Honegger.
 - 19) Filippo Tommaso Marinetti, Pino Masnata, *La radia*, in Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1968, pp. 177-181.
 - 20) In versione operistica, con la musica di Paul Dessau, il lavoro sarebbe andato in scena alla Staatsoper di Berlino nel 1951 e successivamente col nuovo titolo di *Die Verurteilung des Lukullus* (John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht*, London, Methuen, 1959 [trad. it. *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Milano, Lerici, 1955, p. 65-67]).
 - 21) Pierre Schaeffer, *La Coquille à Planètes*, testo integrale ricostruito, con album di 4 CD, Arles, INA / Ades, 1990, p. 74.
 - 22) Luigi Caglio, *Il Festival Arturo Honegger e la Settimana culturale*, Lugano, Tipografia Cesare Mazzucconi, 1947, p. 84. "[...] Instancabile indagatore delle possibilità del microfono oltre che uomo di lettere operoso, Felice Filippini ha voluto provare a quali effetti si prestì la radiofonia per rendere l'aspetto fantastico e avventuroso di memorabili vicende. Per il conseguimento di tali intenti gli sono stati di ausilio Carlo Castelli, investito delle funzioni di regista, Giuseppe Albertini sonorizzatore, Antonella Petrucci, Dino di Luca e il piccolo Sergio alla testa di un gruppo di interpreti comprendente tra altri Raniero Gonnella, Tino Erler, Renzo Boldini e Ugo Fasolis". Nell'annuncio in apertura della registrazione conservata alla Fonoteca Nazionale Svizzera (HR532) come attori sono menzionati anche Giuseppe Galeati e Mario Saladin (*Ivi*, pp. 32-33).
 - 23) Felice Filippini, *Trasmissione sperimentale: Il film radiofonico*, dattiloscritto datato 22 marzo 1945, Fondo Felice Filippini, AP FFil/1/D/5, p. 3.
 - 24) Nel Fondo Felice Filippini (AP FFil/1/D/67) è conservato il relativo copione dattiloscritto.
 - 25) Luigi Caglio, *Il Festival Arturo Honegger e la Settimana culturale*, cit., p. 85.
 - 26) "Lugano 22 febbraio 1959 / Dichiarazione: / Il lavoro "SETTE PECCATI CAPITALI", uscito in edizione radiofonica sotto il nome di FELICE FILIPPINI, è stato scritto in collaborazione con FABIO JEGHER. I diritti d'autore sono stati di comune accordo ripartiti come segue: / - per l'edizione radiofonica tutti i diritti, nessuno escluso, sono riservati a Felice Filippini. / - per l'edizione cinematografica, nessuno escluso, tutti i diritti sono riservati a Fabio Jegher. / Pertanto,
- col presente atto, Fabio Jegher rinuncia a qualsiasi diritto proveniente dalla edizione radiofonica, e Felice Filippini a qualsiasi diritto proveniente dalla edizione cinematografica" (Fondo Felice Filippini, AP FFil/1/C/1, cart. 1, doc. 1).
- 27) *Ibidem*.
 - 28) Lettera di Filippini a Jegher datata Savosa, 25 febbraio 1959, Fondo Felice Filippini, AP FFil/1/C/1, cart. 1, doc. 2.
 - 29) Lettera di Jegher a Filippini, datata Parigi, 15 marzo 1959, Fondo Felice Filippini, AP FFil/1/C/1, cart. 1, doc. 3.
 - 30) "[...] se, dopo la lettura, rimpiangi ancora l'idea della foto che si anima, io potrei facilmente riscrivere i collegamenti in tale senso, poiché in definitiva si tratta solo di pochi e brevi passaggi" (Lettera di Filippini a Jegher datata 15 marzo 1959, Fondo Felice Filippini, AP FFil/1/C/1, cart. 1, doc. 4).
 - 31) Lettera di Filippini a Jegher datata Lugano, 22 marzo 1959. Fondo Felice Filippini, AP FFil/1/C/1, cart. 1, doc. 6.
 - 32) Lettera di Filippini a Jegher datata Lugano, 18 marzo 1959, Fondo Felice Filippini, AP FFil/1/C/1, cart. 1, doc. 5.
 - 33) *Ivi*, pp. 1-2.
 - 34) Lettera di Filippini a Jegher datata Lugano, 18 marzo 1959, Fondo Felice Filippini, AP FFil/1/C/1, cart. 1, doc. 5.
 - 35) Si tratta di sette progetti, la cui documentazione si trova nel Fondo Felice Filippini della Biblioteca cantonale di Lugano, nella sezione 'Testi per la televisione e per il cinema' (AP FFil/1/C): *Rondò milanese*, (1970?), *Intervista*, (1975?), *Amore al primo sguardo*, s.d., *La cadillac dei comici*, s.d., oltre a tre progetti commissionati per la produzione di una serie mai realizzata, intesa come prosecuzione (col titolo di *Controsentenza o Superverdetto*) del ciclo di programmi di successo *Verdetto*, in cui era previsto l'intervento del pubblico e di esperti chiamati a dare un giudizio su singoli casi umani presentati, cioè *La sorpresa*, s.d. (1968?), *Gli anelli della catena* (1968-69?), *Controsentenza o Superverdetto* (1969-70).
 - 36) Per questo ciclo, comprendente alcune decine di titoli, egli adattò alla radio racconti di Ray Bradbury, Daniel Keyes, Claude Veillot, Friedrich Dürrenmatt, Anatolij Dneprov, Arthur Porges, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Richard Matheson, Howard Fast, Robert Sheckley,

Mack Reynolds, Fredric Brown, John Boynton Priestley, Pierre Ver-sins.

- 37) Nel "Radiocorriere", XXVI/52, 1949, Pugliese scriveva: "Si continua da parte di molti scrittori che collaborano ai programmi radiofonici a considerare l'ascoltatore come un 'cieco' e quindi a concepire il copione semplicemente con delle preoccupazioni visive, cercando di sostituire ciò che non si vede con battute e didascalie. Sarebbe meglio forse immaginare l'ascoltatore non come un cieco ma come un 'super auditivo', e il radiodramma pensarlo non destinato a spettatori che non possono vedere, ma ad ascoltatori che chiudono gli occhi perché le scene e i personaggi che si sono creati nella loro immaginazione sono ben più significativi e persuasivi di quelli che poteva loro fornire un volto di attore o un macchinista di palcoscenico" (riportato in Fausto Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, ERI Edizioni RAI, 1981, p. 79).
- 38) *Ivi*, p. 84.
- 39) Un saggio dello scrivente dal titolo *L'ascolto trasceso del "nuovo Orfeo"*, in cui questo tema è esteso alle esperienze radiofoniche di tutto il continente, sarà pubblicato in "Annuario svizzero di musicologia", n. 36.
- 40) Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, pp. 27-28.
- 41) Enzo Ferrieri, *La radio, forza creativa*, "Il Convegno", giugno 1931, riportato in Enzo Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Greco & Greco Editori, Milano 2002, p. 39. Nel Fondo Filippini presso l'Archivio Prezzolini alla Biblioteca cantonale di Lugano varie lettere tra Filippini e Ferrieri testimoniano del reciproco scambio di favori: "Ho il piacere di annunciarti che la tua RASSEGNA TEATRALE ITALIANA (di Enzo Ferrieri - con incisioni originali di interpreti e di scene) è in programma martedì 28 gennaio 1948 dalle 20,00 alle 20,20". E nella stessa lettera (s.d.) l'artista luganese ringraziava il collega "per la programmazione del 17 gennaio 1948 ore 21,15/22,00" di un suo lavoro realizzato negli studi di Milano, che pregava di annunciare in modo completo: "LA FUGA IN EGITTO / di Felice Filippini / Capriccio radiofonico tratto da due novelle di Jules Supervielle (ed. NRF), Parigi / nella presentazione dell'autore /

Regia di Enrico Convalli". Da parte sua Ferrieri, in una lettera dell'anno dopo, gli comunicava: "Ho messo in programma *Ritratto di Unamuno*", lavoro di Filippini effettivamente trasmesso dalla Rete Azzurra della RAI di Milano l'11 gennaio 1949. Inoltre, sempre in una lettera di Filippini del 17 gennaio 1949 al collega milanese, si faceva stato della trasmissione di "martedì 11 gennaio 1949 dalle ore 22,00 alle 22,40 di VECCHI PASSEI, due tempi radiofonici di Felice Filippini ispirati al racconto 'Una burla riuscita' di Italo Svevo, ed. Corbaccio", concessa "in prima esecuzione assoluta". Tale occasione fu all'origine di un contenzioso con gli eredi di Svevo per la questione dei diritti d'autore.

- 42) Pubblicato in Carlo Castelli, *Radiodrammi*, Chiasso, Elvetica, 1968, pp. 79-143, *Gli innamorati dell'impossibile* sono riferiti al 1952, intendendo la data di realizzazione del lavoro. In Carlo Castelli, *Drammi per la radio e la televisione*, Locarno, Edizioni Pedrazzini, 1981, pp. 1-32, il riferimento è al 1948, presumibile data della stesura del copione.
- 43) Roberto Aletti, *Il radioteatro in Ticino: aspetti e problemi di una realtà culturale*, Mémoire di licenza presentato alla Facoltà di lettere dell'Università di Ginevra, 1983, p. 122. Si veda anche Roberto Aletti, *Carlo Castelli, ad vocem in Dizionario teatrale svizzero*, Zurigo, Chronos Verlag, I, 2005, pp. 355-356. Carlo Castelli alla RSI ricoprì vari ruoli nel programma come annunciatore, radiocronista, programmatista, attore, regista fino a diventare nel 1956 responsabile del "servizio prosa". Fu vincitore tra l'altro del Prix Italia nel 1956 con *Ballata per Tim pescatore di trote*: "La sua ballata, attentissima a sfruttare tutte le possibilità espressive del mezzo radiofonico, era una sorta di lotta, con la sconfitta finale di Tim, di un grande pescatore con una trota gigante, dotata di una straordinaria scaltrezza nel sottrarsi a tutti i tentativi di cattura. Una lotta fra l'uomo e la natura non disposta a sottomettersi alla sua intelligenza e abilità" (Giovanni Antonucci, *Prix Italia 1948 1998. La Radio e la Televisione del mondo*, Roma, RAI-ERI, 1998, p. 35). Tale lavoro è stato pubblicato in Carlo Castelli, *Radiodrammi*, cit., pp. 15-73, e successivamente in Carlo Castelli, *Drammi per la radio e la televisione*, cit., pp. 33-63 (con la riproduzione della "Musica per il coro degli scoiattoli [su un canto popo-

lare ticinese]" composta da Luciano Sgrizzi per fagotto, 3 corni, 3 tromboni, timpani, tam tam, 2 violoncelli, contrabbasso).

- 44) Nel bilancio che il Rocca tracciava della produzione italiana di radiodrammi nel 1937 significativamente non mancava la menzione del ruolo dell'emittente svizzera: "E qui potremmo far punto se non ci sembrasse doveroso almeno un accenno all'attività svolta in campo radioteatrale dalla Radio Svizzera Italiana che, sotto il fervido impulso del regista e soggetto Guido Calgari, non solo ha creato nei suoi ascoltatori il gusto del radioteatro genuino con numerose trasmissioni di radioteatro straniero, ma ha messo insieme, dal 1934 ad oggi, un piccolo repertorio dialettale e italiano di radiosintesi, di radiobiografie drammaticizzate, di radiocommedie e di radiodrammi, dovuto in parte ad autori regnicoli come Angelo Frattini, ma in grandissima maggioranza ad italiani della Svizzera tra cui il Calgari stesso, Vittore Frigerio, Pietro Voga [pseudonimo di Felice Antonio Vitali], Giovanni Ferretti, Virgilio Chiesa e diversi altri" (Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., pp. 254-255). E più vicino a noi Fausto Malatini: "Non è possibile chiudere questa serie di citazioni senza ricordare l'apporto dato al radioteatro dagli scrittori svizzeri di lingua italiana, in primo luogo Carlo Castelli, di cui, già nel 1936, veniva trasmesso da Radio Monteceneri il radiodramma *Mille e non più mille*, scritto in collaborazione con G. Calgari. [...] Accanto a lui, tra i radioautori della Svizzera italiana, spicca il nome ben noto di Felice Filippini, spirito irrequieto, aperto alle espressioni artistiche più varie. E ancora Bixio Candolfi, Francis Borghi, Felice Vitali" (Fausto Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia*, cit., p. 82). La notorietà di Filippini in ambito italiano, oltre a quanto già menzionato, spiega l'invito estesogli dalla RAI a partecipare nel 1951 a una puntata del ciclo *Scrittori al microfono* (Pier Silverio Pozzi, *La radio di Antonio Baldini*, in Antonio Baldini, *Siparietti radiofonici*, Pesaro, Me-tauro Edizioni, 2014, p. XXXVI).