

estremamente precisa e documentata il rapporto col cinema e la televisione di una figura di rilievo nel panorama culturale italiano del Novecento. Ma anche perché il percorso biografico ed artistico di Indro Montanelli intercetta una galassia di addetti ai lavori e di «lavori» – intesi come film, soggetti, sceneggiature, adattamenti, progetti abbozzati, ecc. – che ben riflette la disordinata ma fertile produttività del cinema italiano nel periodo migliore della sua storia, dagli anni quaranta ai primi sessanta. Col carattere spigoloso che si ritrova, Montanelli in quest'epoca litiga quasi con tutti, anche perché le sue opinioni sul cinema italiano sono tutt'altro che lusinghiere: «L'Italia non ha mai trasudato tanto sesso, tanta volgarità, tanto sudiciume come dal giorno ch'è rinata Cinecittà», scrive ad esempio sul «Corriere della Sera» nel giugno 1956. Né più teneri sono i giudizi sul cinema più venerato e beatificato dell'epoca, quello neorealista: «A me è venuto da tempo in uggia: mi par che stia al cinematografo vero come il dialetto sta alla lingua», scrive nel 1953. Eppure l'assenza di diplomazia e il moralismo non gli impediscono di contribuire in modo significativo al cinema italiano, a testimonianza di una passione che non viene mai del tutto scalfita dai giudizi complessivi. Possiamo così ad esempio leggere di un Montanelli interessato a seguire le riprese de *Il generale della Rovere*, tratto da un suo racconto e da lui co-sceneggiato, film dal quale pure prese poi le distanze. O della decisione di portare sullo schermo *I sogni muoiono all'alba*, tratto da un suo testo teatrale, sebbene Ennio Flaiano, da lui interpellato al riguardo, ritenesse il dramma più

adatto al palcoscenico. Insomma quello di Montanelli col cinema è un rapporto di amore-odio, che Vignati ricostruisce in maniera puntuale, attraverso un meticoloso lavoro sulle fonti, restituendoci il ritratto di un uomo che prova a ritagliarsi un ruolo in un panorama dominato – sul piano teorico, critico e pratico – dal paradigma neorealista, al quale non si sente affine, e col quale pure deve fare i conti. Nello stesso tempo, come si diceva in principio, il percorso di Montanelli, quale viene delineato dall'autore, lascia intravedere sullo sfondo la magnifica turbolenza del cinema italiano, fatta di dissidi, di litigi e di una cronica incapacità a procedere, nella realizzazione dei film, in modo industriale, ovvero fluido e spedito. In apparenza un difetto, alla prova dei fatti, considerata la qualità del nostro cinema in quell'epoca, un pregio. (Leonardo Gandini)

**Jazz all'italiana. Da New Orleans all'Italia fascista e a Sinatra**, di Anna Harwell Celenza, traduzione di Anna Maria Paci, Roma, Carocci, 2018, pp. 264.

Dedicato alla storia del jazz italiano, dalle origini a New Orleans all'Italia fascista, è il primo studio angloamericano su uno stile musicale che filtrava le influenze del jazz americano attraverso la tradizione lirica e la tradizione del canto popolare. Visto inizialmente come una forma musicale indigena e caratterizzato da un'orchestrazione molto diversa da quella dei modelli americani, arrivò in Italia alla fine della Prima guerra mondiale intrecciandosi con i temi

dell'identità nazionale, della tecnologia, dell'immigrazione. Si trattava di un mondo musicale che influenzò profondamente un artista del calibro di Frank Sinatra, la cui formazione l'autrice ritiene sia stata un prodotto del nord Italia: le sue radici nel jazz italiano si erano infatti sviluppate in città come Genova, Milano, Torino e tracce di quella musica vivono ancora nella storia delle sue prime incisioni.

Il jazz italiano ebbe negli anni Trenta la sua diffusione con il sostegno di Mussolini che lo definiva «la voce della gioventù italiana», e già a metà decennio era arrivato al di là dell'Atlantico, in una fortunata combinazione tra il *sound* americano e le voci dell'Italia del regime rappresentate dal Trio Lescano, Natalino Otto, Alberto Rabagliati. Nato dalla cultura afroamericana, nella sua essenza è una forma artistica sviluppatasi nella New Orleans degli anni Dieci del Novecento conquistando il pubblico per l'improvvisazione, per il sincopato ritmo in levare e per la straordinaria sintesi di tutte le sue caratteristiche musicali impregnate di varie etnie, inclusa la italiana. Il fascino di quelle sonorità all'avanguardia spinsero tanti musicisti ad abbandonare i conservatori per popolare le sale da ballo e i night club; simbolo di modernità, venne diffuso da radio e grammofono e annoverò tra i suoi rappresentanti di spicco l'italoamericano Nick La Rocca, l'italiano Gorni Kramer, il citato gruppo olandese-ebraico del Trio Lescano (composto dalle sorelle Alexandra, Judith e Katharina «Kitty» Leschan), l'afroamericano Louis Armstrong.

Sullo sviluppo del jazz italiano e il suo declino giocheranno molto l'influenza politica, i modelli d'immigrazione, l'economia e la tecnologia. Un primo dettagliato resoconto uscì nell'agosto 2019 su «La Lettura», supplemento illustrato del «Corriere della Sera», grazie a un articolo, *Musiche e danze americane del diplomatico italiano Bruno Zuculin, console generale a New Orleans*, che descrisse la scena jazz di quella città individuando due tipi di band: una in maggioranza nera che si esibiva in alberghi, ristoranti, sale da ballo dei circoli e della società elegante; l'altra, spesso italiana, che suonava nei cinema, nei teatri di varietà e in quelli della commedia musicale. Il primo serviva per ballare, il secondo era musica d'ascolto più tendente alla modernità. L'autrice fa risalire questa realtà alla storia delle interazioni socio-culturali degli italiani e di altri gruppi etnici avvenute, fra Ottocento e Novecento, a New Orleans, New York, San Francisco e Chicago, complici le nuove tendenze letterarie e artistiche, legate soprattutto al Futurismo, che gli italiani introdussero in America. Tra i temi fondamentali del movimento letterario di Marinetti, oltre al cambiamento dello stile letterario tradizionale, c'erano la velocità dei mezzi di trasporto (locomotiva, automobili, aeroplani), l'industria moderna, l'elettricità, i mezzi di comunicazione quali grammofono, telefono, radio e cinema. Gli americani ne vennero a contatto attraverso i resoconti della stampa popolare, rendendosi presto conto che il movimento aveva invaso non solo la letteratura, ma tutti i campi: pittura, scultura, architettura,

politica, teatro, musica, pubblicità e perfino cucina, promuovendo così la rinascita politica e artistica dell'Italia moderna. Anche il jazz divenne una parola futurista e, tra i suoi eroi, Guglielmo Marconi, Nobel per la Fisica nel 1909 e volto della nuova Italia nelle più recenti realizzazioni nel campo sonoro, ebbe un ruolo rilevante per l'industria musicale e la commercializzazione del jazz.

Il termine apparve per la prima volta su carta stampata il 2 aprile 1912 sul «Los Angeles Times», dove Ben Henderson, giocatore di baseball dei Portland Beavers, lo adoperò per descrivere un lancio di sua invenzione, la palla jazz equivalente di energia, fuoco, brio, entusiasmo, ma solo negli anni tra il '15 e il '18, a Chicago, la parola venne ufficialmente associata alla musica in un articolo dell'11 luglio 1915 pubblicato sul «Chicago Daily Tribune», dal titolo *Blues Is Jazz and Jazz Is Blues* (*Il blues è jazz e il jazz è blues*). L'autore Gordon Seagrove lo descrisse come un genere derivato dal blues afroamericano, ma ormai saldamente legato ai musicisti bianchi e a balli come il foxtrot. La diffusione del nuovo stile coincise con l'arrivo a Chicago, nello stesso periodo '14-'15, di musicisti neri e bianchi di New Orleans in cerca di lavoro, ma anche tanti di Chicago e New York, neri e bianchi, diedero il loro contributo allo sviluppo del jazz negli anni della prima guerra mondiale. Gli artisti afroamericani si esibirono regolarmente in Italia a partire dalla seconda metà degli anni Venti e Josephine Baker fu una delle prime straniere a visitare il nostro Paese.

Un evento in particolare fu determinante per la diffusione di questa musica nel nostro territorio. Il 27 giugno 1918, 1700 membri della USAAS (United States Army Ambulance Service) approdarono a Genova a bordo del transatlantico Giuseppe Verdi, fornito dal governo italiano per coadiuvare il 332º reggimento, l'unico drappello statunitense di stanza in Italia nella prima guerra mondiale. Portarono camion, automobili, ambulanze e sidecar, ma anche strumenti musicali e spartiti per tre ensemble con lo scopo di sollevare il morale della gente, andando in giro per la penisola a esibirsi in locali pubblici aperti sia ai militari sia ai civili. Il genere piacque e spinse molti imprenditori, anche nel primo dopoguerra, a investire nel jazz, tanto che nel '24 sorsero innumerevoli locali da Roma in su, rivolti ai giovani benestanti e all'aristocrazia; uno dei più famosi impresari di night club fu Arturo Agazzi che a Milano aprì il Mirador's. In Francia e in Germania fu accolto come una forma artistica all'avanguardia, mentre in Italia era considerato una forma d'arte più commerciale legata alla ricchezza, alla moderna tecnologia e alla moda italoamericana. Presero piede gli ultimi balli importanti dall'America come il foxtrot e l'one-step, i balli afroamericani come il cake-walk, il cortometraggio, i night club, l'industria discografica come la Cetra (casa discografica di Stato, creata da Mussolini nel '33), il grammofono e la radio che portavano la musica nelle case e che facevano breccia nella cultura popolare italiana. Da noi la

nascita del jazz fu regionale, non nazionale: il sud ne restava ancora fuori per ragioni sociali e culturali connesse alle tradizioni locali. La produzione era concentrata a Torino e a Milano (che era anche il centro dell'editoria musicale con Ricordi, Suvini, Zerboni, Curci, Monzino, Garlandini), dove c'erano le sale d'incisione più importanti, mentre a Roma restava il primato dell'attività cinematografica. In Europa i grandi fulcri discografici si trovavano in Germania, Inghilterra e Francia, negli Stati Uniti etichette come Columbia, Victor, Brunswick, Okeh e Gennett produssero nei primi decenni del '900 una serie d'incisioni dedicate a gruppi di provenienza specifici: tra il 1910 e il 1940, Victor e Columbia realizzarono più di ottomila dischi di musicisti italiani, senza contare la quantità di dischi d'opera.

La radio italiana contribuì a diffondere negli ascoltatori l'interesse per il nuovo genere, come Radio Araldo di Roma che nell'ottobre del '22 trasmise la prima esecuzione radiofonica di un sestetto, gli Young Men Jazz. La fondazione dell'EIAR nel '28 coincise con la comparsa sul mercato italiano di musicisti afroamericani come Armstrong ed Ellington, Sam Wooding e Harry Fleming, ma vi fu anche chi avversò la nuova moda musicale, come il compositore Pietro Mascagni che arrivò a proporre di bandirla dal suolo italiano; le polemiche che ne nacquero portarono a un acceso dibattito popolare e a un'iniziativa promossa nel '29 dall'EIAR, con un programma radiofonico dal titolo *EIAR-Jazz* la cui prima trasmissione

andò provocatoriamente in onda la domenica di Pasqua del 31 marzo.

Durante il fascismo, che adottò il jazz quale simbolo di modernità e di rilevanza del nostro Paese all'estero, molti nomi erano in auge con quel genere: i più famosi direttori d'orchestra italiani di quegli anni furono Cinico Angelini, che dirigeva l'Orchestra da Ballo dell'Eiar, e Pippo Barzizza alla guida dell'Orchestra Cetra, ma il jazz dell'Italia fascista era espresso anche da Piero Rizza (Odeon), Alfredo Spezialetti (Columbia), Alberto Semprini e Gorni Kramer (Fonit). Nel '37 era ancora possibile ascoltare Armstrong ed Ellington alla radio, ma ancora per poco; con l'avvio del conflitto in Etiopia l'Italia dipendeva sempre più dagli aiuti finanziari della Germania e Mussolini, di conseguenza, si vedeva sempre più costretto ad allineare la sua politica culturale a quella di Hitler, cosicché con l'emanazione delle leggi razziali del '38 si pose un limite all'influenza della cultura americana e si promosse un tipo di jazz soprattutto italiano che avrebbe influenzato il sound americano di artisti come Sinatra. L'alleanza tra il Duce e Hitler e gli eventi bellici che seguirono furono all'origine della deliberata rimozione di quel periodo ma, nonostante alcuni studiosi abbiano ritenuto il jazz italiano un'esperienza fallita, l'autrice sostiene al contrario che da noi prosperò fino alla fine della seconda guerra mondiale proprio grazie a Mussolini che ne era entusiasta: Romano, il suo quarto figlio, fu tra i più celebri e apprezzati jazzisti del dopoguerra.

Con la caduta del regime e la fine del conflitto iniziò una riscrittura della storia del jazz italiano, molti artisti presero le distanze da quel periodo storico e questo provocò importanti cambiamenti, tra cui l'introduzione di musica americana, il recupero della musica leggera più legata alla nostra tradizione melodica e la nascita di nuovi eventi, come il Festival di Sanremo nel 1951 e il ritorno della canzone napoletana messa in ombra dal jazz negli anni del fascismo. (*Claudia Antonella Pastorino*)

***Lettere d'amore di un eccentrico. Epistolario tra Gian Carlo Fusco e Floriana Maudente*, di Dario Biagi, Roma, Avagliano, 2020, 123 pp.**

Da diversi anni, il giornalista Dario Biagi va componendo un originale mosaico dal quale, una dopo l'altra, prendono forma varie figure della cultura italiana di diverso ambito d'azione e di diversa caratura, accomunate però dal fatto di essere difficilmente inquadrabili entro percorsi di vita e d'arte standardizzati e lineari. A volte dei «marginali», sempre degli «irregolari». Ecco dunque la *Vita scandalosa di Giuseppe Berto* (Bollati Boringhieri, 1999), Gian Carlo Fusco (*L'incantatore*, Avagliano, 2005), *Cagnaccio di San Pietro* (Gaffi, 2015), Piero Manzoni (*Il ribelle gentile*, Stampa Alternativa, 2013), la *Vita semieroica di Franco Valobra* (Odoya, 2017) e *Adelina Tattilo* (Odoya, 2018). Ricostruendo i percorsi di questi personaggi, Biagi mette in luce aspetti poco noti della vita culturale del nostro paese. Il destinatario di questi libri è in primo luogo il lettore

curioso, ma anche lo studioso accademico – che pure rinuncerebbe in alcuni passaggi alla godibilità del racconto a favore di un maggiore approfondimento sulle fonti di archivio, anche a costo di qualche pedanteria in più – apprezzerà lo scandaglio di fonti spesso inedite e la capacità di delineare un ritratto a tutto tondo di questi personaggi.

Tra le figure che ha posto sotto i suoi riflettori si capisce che a Biagi ce n'è una che sta particolarmente a cuore: Gian Carlo Fusco. Dopo la biografia del 2005, gli ha infatti dedicato un importante saggio posto in appendice all'edizione Sellerio (2017) de *La botta in testa*, libro firmato dal pugile Tiberio Mitri ma scritto (parzialmente) dallo stesso Fusco in qualità di *ghost writer*. E ora, con questo libriccino, ritorna su un periodo importante della vita del giornalista, tra il 1962 e il 1963, quando abbandonò Milano e «Il Giorno», col quale aveva raggiunto le vette della celebrità giornalistica, e si trasferì a Roma, lasciandosi tentare dal cinema. Biagi ricostruisce questa fase della sua vita a partire da sette lettere inviate a Floriana Maudente, la donna con cui visse una breve e intensa storia d'amore. Oltre a ritornare, approfondendoli, sugli snodi della vita di Fusco, Biagi ha così modo di tratteggiare un sintetico profilo di Pasquale Prunas, principale compagno di Fusco nelle avventure cinematografiche (fra l'altro, una prima sceneggiatura ideata in vista dell'esordio sul grande schermo di Soraya), e di abbozzare una biografia della Maudente, figlia dell'alta borghesia bolognese, poi giornalista soprattutto in campo cinematografico (fu, tra l'altro, collaboratrice di «Cinema nuovo» e successivamente tradusse i film di Paul Vecchiali, di cui