Palaver
Palaver 9 (2020), n. 1, 35-74
e-ISSN 2280-4250
DOI 10.1285/i22804250v9i1p35
http://siba-ese.unisalento.it, © 2020 Università del Salento

Daniele Palma
Università degli Studi di Firenze

"Bebè racconta la guerra". Propaganda fascista e dischi per bambini (1920-1930)

Abstract
Soon after the appointment of Benito Mussolini as Italian prime minister in 1922, the indoctrination of young people became one of the primary business of the fascist agenda. Although several studies have shown how literature, comics, and radio broadcastings broadly contributed to these processes of consensus building, the world of recordings for children has received scant attention, except for works concerning educational activities in connection with the music appreciation movement. This article attempts at casting light on this little-known sector of Italian cultural industry, starting from a general survey of recordings for children in the international market – a context to which Italian experiences must necessarily be referred. Then, products published in the 1920s and 1930s by La Voce del Padrone and Columbia are analysed, focusing in particular on two preeminent releases by the latter: a "speaking book" which narrates the rise of Fascism through texts, paintings, and recordings; and a "sound story" of Micky Mouse as a soldier in the Italo-Ethiopian War (1935-1936). The aim is to contextualise these recordings in the processes of industrialisation of the Italian cultural market, showing their contribution to the militarization of juvenile imaginaries of war.

Keywords: *Children Records; Fascism; Cultural Studies; Media studies; Music and Media.*

Subito dopo la Marcia su Roma del 28 ottobre 1922 e la conseguente nomina di Benito Mussolini a Primo Ministro, l'indottrinamento dell'infanzia e della gioventù italiana fu tra i primi punti nell'agenda politica del Fascismo. La costruzione del consenso tra queste fasce della popolazione si innestò su processi di più lungo corso, riguardanti in particolare la definizione e trasmissione di un'idea di appartenenza nazionale, e assunse modalità multiformi nel tentativo di penetrare efficacemente nei diversi domini della scuola, della famiglia e del tempo libero. A questo scopo concorsero una serie di ben note iniziative governative: in primo luogo, a partire dal dicembre 1922 fu varata una sostanziale riforma dell'istruzione di ogni grado e ordinamento, elaborata da Giovanni Gentile e Giuseppe Lombardo Radice e destinata a subire negli anni una serie di modifiche in linea con le mutevoli prerogative del regime. Quindi, con la legge 2247 del 3 aprile 1926, nacque l'Opera Nazionale Balilla (ONB), che istituzionalizzava le attività ricreative dei ragazzi tra gli otto e i diciotto anni, sostituendosi *ex lege* a qualsiasi altra organizzazione giovanile non fascista, compreso il Corpo Nazionale Giovani Esploratori ed Esploratrici Italiani (CNGEI), sciolto nel 1927.

Il contributo della nascente industria culturale italiana all'impresa di "fascistizzazione" delle masse è stato oggetto di un'ampia attenzione in sede critica. Per quanto riguarda il "mondo piccino", lavori in ambito di storia della pedagogia e dei *media* si sono concentrati su numerosi prodotti, dalla letteratura ai supporti scolastici, dalla stampa periodica alle trasmissioni radiofoniche. La fonografia per l'infanzia, invece, resta un territorio per lo più inesplorato. Ciò vale non solo per l'Italia del Ventennio, ma più in generale per questo intero settore della discografia, che è rimasto ai margini degli studi sulle

registrazioni storiche, siano essi di matrice mediale o più strettamente musicologica. Alcuni importanti lavori hanno indagato l'impiego del grammofono come strumento per la didattica a scuola, uso sollecitato negli Stati Uniti e Gran Bretagna dal movimento della *music appreciation*, e approdato in Italia a partire dalla seconda metà degli anni Dieci grazie alle pionieristiche attività di Gavino Gabriel. Vi è però una seconda tipologia di prodotti discografici per bambini che, seppur condividendo in parte gli intenti educativi dei dischi scolastici, sollecitava forme di fruizione più vicine all'intrattenimento, proponendo temi popolari, canzoncine e favole. In questo caso, i dati attualmente disponibili sono stati raccolti prevalentemente da esperti esterni all'accademia, operanti nell'articolato mondo degli amatori e dei collezionisti, e delle riviste specializzate che a essi si rivolgono. Nonostante l'operato meritorio di questi soggetti, il panorama resta lacunoso, con una situazione ulteriormente più deficitaria nel caso italiano per ragioni legate allo specifico contesto storico-culturale.

Come ha mostrato efficacemente Benedetta Zucconi, infatti, in Italia i processi di creazione di una "coscienza fonografica" furono più lenti e difficoltosi che in altri Paesi europei per via dello scetticismo degli intellettuali di marca crociana nei confronti della riproduzione meccanica e dell'assenza di case discografiche nazionali sufficientemente forti da imporsi su un mercato dominato da *labels* straniere (Zucconi 2018: 5-25). Ciò si tradusse, tra le altre cose, in lacunose e discontinue esperienze di pubblicistica specializzata, diversamente da quanto avveniva ad esempio per la britannica *The Gramophone*, fondata da Comtpon Mackenzie nell'aprile 1923 e tutt'ora in corso, oppure, tornando all'Italia, per il RadioOrario (RadioCorriere dal 1930), pubblicato regolarmente dal 18 gennaio 1925. L'assenza di

riflessioni specifiche e la difficoltà nel reperire dati sulle strategie promozionali adottate da case di produzione e distributori locali complicano il lavoro di ricostruzione storica, rendendo meno visibili i prodotti discografici per bambini (fascisti o meno) rispetto a quelli di altri settori dell'industria culturale, e ponendo interrogativi sulla reale capacità dei primi di costruire immaginari collettivi.

Nelle prossime pagine si cercherà di fare luce su questa fetta poco nota della discografia italiana, partendo da una ricognizione generale delle registrazioni per bambini nel mercato internazionale, contesto cui le esperienze nazionali vanno necessariamente riferite. Si analizzeranno quindi alcuni prodotti pubblicati negli anni Venti e Trenta dalle due principali case operanti sul territorio nazionale (La Voce del Padrone e Columbia), che partecipano per contenuti all'impianto ideologico e retorico del Fascismo. Infine, si proporrà una lettura complessiva del fenomeno, con l'obiettivo di proporre un potenziale nuovo percorso di indagine sulla fonografia italiana.

Bambole che parlano, libri che cantano

L'idea che le tecnologie di riproduzione del suono potessero essere applicate con profitto nel mondo dei prodotti per l'infanzia ha radici lontane. Già nel 1878, in un celebre articolo comparso sulle colonne della «North American Review», Thomas Alva Edison distingueva tra un potenziale impiego a scopi educativi, per cui il fonografo sarebbe stato di inestimabile valore «as an elocutionary teacher or as a primary teacher for children», e uno riguardante la "sonorizzazione" dei giocattoli:

> A doll which may speak, sing, cry, or laugh may be safely promised our children for the Christmas holidays ensuing. Every species of animal or mechanical toy – such as

> locomotives, etc. – may be supplied with their natural and characteristic sounds. (EDISON 1878: 534)

I primi esperimenti avvennero in questo secondo ambito: nel 1890, Edison ed Emil Berliner immisero in contemporanea sul mercato due modelli di bambola parlante dotata di un congegno interno che riproduceva, rispettivamente, un cilindro di cera e un disco (tecnologia, quest'ultima, brevettata appunto da Berliner nel 1887)[1]. La fragilità intrinseca di entrambi i supporti, ulteriormente inficiata dalla necessità di ridurne le dimensioni, e il fatto che non potessero essere sostituiti decretarono il fallimento commerciale delle bambole.

Qualche anno dopo, un terzo tentativo fu portato avanti con maggiore successo dall'orologiaio parigino Henri Lioret, che aveva assistito alla presentazione del fonografo e della bambola di Edison durante l'Esposizione Universale di Parigi del 1889. La bambola di Lioret, prodotta dalla famosa casa di Emile Jumeau, impiegava un più resistente cilindro in celluloide da lui brevettato nel 1893, che poteva essere estratto e sostituito tramite uno sportellino posto sul lato anteriore del giocattolo[2]. In un catalogo di vendita del 1899, il "Lioretgraph Bébé Jumeau" (questo il nome della bambola) veniva presentato come «le seul qui parle et chante des chansons infantine de 40 à 60 mots», potendo contare su una serie di ben settantasei cilindri della

[1] Mentre la bambola di Edison era prodotta nei suoi stabilimenti statunitensi, quella di Berliner era fabbricata dalla ditta Kämmer und Reinhardt di Waltershausen (Turingia), mentre i dischi, del diametro di 7,5 cm, erano stampati dalla Rheinischen Gummi- und Celluloid-Fabrik di Mannheim-Neckarau, che fornì a Berliner anche i primi dischi da 12,5 cm per il grammofono "normale".

[2] Il cilindro veniva immerso in un bagno di alcool canforato che ne ammorbidiva la superficie permettendo l'incisione. Per alcune riproduzioni fotografiche della bambola di Jumeau-Lioret, si veda MARTY 1981: 74.

durata di trenta secondi circa, il cui contenuto variava da celebri canzoni d'epoca, a marcie e cantici di Natale (LIORET 1899: XII, 37-38)[3]. Questi cilindri erano venduti alla cifra di due franchi e mezzo ciascuno e potevano essere riprodotti anche su altri due modelli economici destinati agli adulti, ossia il "Lioretgraph Le Marveilleux" e il "Lioretgraph Kiosque", quest'ultimo a forma di *colonne Morris* con stampe pubblicitarie della cioccolateria Menier.

Un ulteriore esempio relativo a questa prima fase sperimentale è quello della ditta tedesca Stollwerck, fondata nel 1839 e specializzata nella produzione di cioccolato. Nell'ottobre 1903, la multinazionale immise sul mercato un piccolo modello di fonografo, commercializzato successivamente anche in Francia col nome di "Phonographe Eureka" dalla ditta Kratz-Boussac. La vera peculiarità dello strumento erano però i dischi: di dimensioni variabili tra i 7,5 e i 12 centimetri, essi erano incisi con tecnica di taglio verticale su una barretta circolare di cioccolato rivestita da un foglio di alluminio[4]. Nelle primissime pubblicità, il prodotto fu presentato come un giocattolo per allietare la tavola di Natale («Ein physikalisches, unterhaltendes Spielzeug für den Weinachtisch»): una volta esaurito il (breve)

[3] I cataloghi discografici di vendita sono stati reperiti presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma (Fondo dei cataloghi storici), la Casa della Musica di Parma (Fondo Bergonzi) e gli archivi della British Library di Londra. Ringrazio, rispettivamente, il dott. Massimiliano Lopez, la dott.ssa Eleonora Benassi e il dott. Jonathan Summers.

[4] Il brevetto per un disco in cioccolato rivestito di cartone era in realtà già stato depositato in Gran Bretagna da Emil Heimerdinger l'11 novembre 1903 (Great Britain patent GB 190316446A), ma non se ne conoscono esiti effettivi.

ciclo di riproduzioni a disposizione, il disco poteva essere scartato e mangiato, per la gioia di tutti i commensali[5].

È importante notare come già questi primi prodotti presentassero forme di commistione a più livelli tra mondo dell’infanzia e mondo “dei grandi”. Esse furono sfruttate dal nascente mercato discografico per costruire strategie promozionali basate sull’individuazione di campi di “desiderabilità” convergenti: in altre parole, si cercava di fare leva sia sul bambino, proponendogli uno svago originale e affascinante, sia sull’adulto, cui erano suggeriti i potenziali benefici di tale svago, quindi, per traslato, l’appetibilità del disco come nuovo prodotto commerciale. Ad esempio, in un catalogo di vendita francese della Columbia, databile al 1899, viene mostrato un bambino nell’atto di ascoltare un cilindro di *audition enfantine* riprodotto dal grafofono. L’espressione beata del pargolo è sfruttata per mostrare ai genitori «à quel point son attention est captée», instillando di conseguenza l’idea che «le Graphophone amuses les enfants, pendant ce temps tranquillise les parents» (Columbia 1899: 10).

[5] Per la riproduzione fotografica di alcune pubblicità d’epoca della Stollwerck si veda https://grammophon-platten.de/page.php?475 (ultima consultazione: 9 ottobre 2019).

fig. 1 - Pubblicità delle *auditions enfantines* della Columbia francese (1899)

Se il panorama europeo appare tanto affascinante quanto frammentato, le strategie fin qui descritte iniziarono a farsi sistematiche negli Stati Uniti degli anni Dieci grazie al dominio della Victor, la *major* cui Enrico Caruso aveva concesso in esclusiva la propria voce. Nel 1911 la casa discografica si dotò di un *Educational Department*, affidandone la gestione a Frances Elliot Clark, già vice presidentessa della sezione musicale della National Education Association e forte promotrice del grammofono come strumento didattico nelle scuole (Katz 1998: 458; Keene 2010: 45-62). Clark seppe coinvolgere professionisti di alto profilo quali Georgene Faulkner, la *Mother Goose* dei dischi per i più piccoli, e Anne Shaw Faulkner, autrice di un corso di *music appreciation* rivolto alle classi superiori, pubblicato dalla Victor nel 1913 e soggetto a una fortunata serie di riedizioni fino addentro agli anni Quaranta (Shaw Faulkner 1913; Volk 1999). Come testimonia la produzione di dischi, il cui elenco passò dall'occupare poco

meno di due pagine nel catalogo di vendita del 1912 a oltre trenta in quello del 1917, gli *educational records* ebbero un successo enorme: l'esperienza della Victor raccolse e alimentò le istanze del dibattito di area anglofona sulla pedagogia musicale, arrivando a costruire un nuovo mercato le cui potenzialità furono velocemente comprese da altre case discografiche, negli Stati Uniti e in Europa (Chybowski 2017).

Così, in parallelo ai dischi educativi si svilupparono nuove forme di sperimentazione, che videro un ritorno alla dimensione ludica innestandola su un nuovo *trend* commerciale: quello delle registrazioni di dimensioni ridotte e a prezzo "popolare". Nell'ottobre del 1914, Victor Emerson, sovrintendente del *record-making department* della Columbia, e l'intraprendente editore newyorkese Henry Waterson, legato agli ambienti di Tin Pan Alley, avevano lanciato una serie da 14 cm (5½ pollici, durata massima di due minuti) dall'iconico nome di "Little Wonder" (Brooks e Sprinzen 2011). I dischi, contenenti melodie popolari e brani di musicisti legati alle attività editoriali di Waterson, erano acquistabili in grandi magazzini e negozi non specializzati al modico prezzo di dieci centesimi di dollaro contro i settantacinque dei "cugini" maggiori, arrivando a toccare, secondo alcune stime, la cifra *record* di dodici milioni di copie vendute nel solo 1915[6]. Nel 1917, dopo aver assorbito

[6] Il prezzo contenuto era reso possibile da un'attenta combinazione di tre fattori: minore durata dei supporti, che erano stampati negli stabilimenti della Columbia al costo di 6 centesimi per disco (emolumenti compresi); bassa qualità estetica dei prodotti, che erano venduti senza etichetta centrale cartacea e senza busta esterna e, soprattutto, al di fuori dei circuiti specializzati; impiego di brani di pubblico dominio o, come si è detto, di artisti legati alla Waterson, Berlin & Snyder Inc., con un considerevole risparmio sulle *royalites*. Per le stime di vendita, basate su documenti processuali relativi alla rottura tra Emerson e Waterson, cfr. Brooks e

la *Little Wonder Company* di Emerson e Waterson, la Columbia lanciò una delle più vaste campagne pubblicitarie fino ad allora viste nel mondo della fonografia: suo oggetto era un innovativo prodotto per bambini, i "Bubble Books". Si trattava di una serie di quattordici piccoli libri prodotti in collaborazione con l'editore Harper and Brothers tra 1917 e 1923. Essi contenevano una breve storia o poesiola a opera di Ralph Mayhew (l'ideatore del brevetto) e Burges Jonson, riccamente illustrata dalla mano di Rhoda Chase e, soprattutto, inframezzata da dischi dedicati della serie "Little Wonder", che proponevano canzoncine interpretate dal tenore Henry Burr. I dischi – realizzati con la tecnica di taglio verticale tipica dei "Little Wonder" – potevano essere riprodotti da qualsiasi macchina con *pick-up* adatto, ma incentivarono ben presto la costruzione di grammofoni specifici, anch'essi miniaturizzati, decorati in modo da rappresentare un tutt'uno con i libri[7].

Il successo dei "Bubble Books", almeno per quanto riguarda gli Stati Uniti, si basò non solo sull'elevata qualità del prodotto, ma soprattutto su strategie promozionali mirate alle madri. Agli albori di un'epoca di ridefinizione dei ruoli domestici delle donne, mentre le nuove tecnologie mediali destavano assieme stupore e timore per la velocità con cui cambiavano il mondo, questi "libri che cantano" furono presentati «to mothers as the vehicle for guilt-free relaxation, since children would be educated by their book-like qualities at the same time that they

SPRINZEN 2011: 27-29.

[7] Tra questi nuovi modelli, si ricordano il "Little Wonder Phonograph" costruito dalla Boston Talking Machine Co. a partire dal 1915, il fonografo "Baby" brevettato da Otto Heinemann sempre nel 1915, e un grammofono della Victor, "rivale" della Columbia, realizzato probabilmente a partire dal 1918.

would be captivated as though by a toy» (SMITH 2010: 100)[8]. Con l'avvento dei "Bubble Books", inoltre, furono stabilite tendenze che non subirono sostanziali modifiche fino all'avvento del *Long Playing* nel secondo dopoguerra. I tre decenni successivi, infatti, videro la coesistenza di tre tipologie di prodotto: in primo luogo i dischi educativi, che avevano costo e dimensioni identici a quelli di musica classica e "leggera"[9], richiedendo di essere maneggiati da un adulto e confinando di conseguenza l'attività del bambino al semplice ascolto[10].

La seconda tipologia è quella dei dischi di formato "piccolo": sulla scorta del successo dei "Little Wonder", negli anni Venti e nei primi anni Trenta, specie in Gran Bretagna e Germania, videro la luce con sorte alterna numerose etichette a basso costo, la cui memoria è appannaggio di pochi collezionisti specializzati. Queste etichette erano frutto di accordi commerciali tra case discografiche locali e imprenditori del grande commercio al dettaglio: ad esempio, a partire dal 1922 i

[8] Per ulteriori informazioni sulla storia dei "Bubble Books", si veda ancora BROOKS e SPRINZEN: 31-48.

[9] Gli *educational records* della Victor avevano dimensioni di 25 o 30 cm (10 o 12 pollici) ed erano tutti a doppia faccia. Negli Stati Uniti erano venduti al prezzo standard di 75 centesimi di dollaro, potendo però arrivare fino a un dollaro e mezzo nel caso la registrazione fosse stata effettuata da una "star". È questo il caso di *My pretty Jane* inciso da Evan Williams, uno dei più prolifici artisti fonografici primonovecenteschi, nella serie per la *high school* (n. catalogo Vic 74254).

[10] A fugare ogni dubbio, almeno nel caso delle registrazioni per i gradi inferiori della scuola, sono le indicazioni fornite dai cataloghi di vendita stessi. Nel caso dei dischi per la primaria, ad esempio, «the short songs are grouped several on one record with small spaces between, enabling the teacher to present any of the songs she may choose for teaching without the unpleasantness of guessing where it begins and getting a part of another song» (VICTOR 1912: *Educational Records*).

magazzini Woolworths iniziarono a vendere i dischi "Little Marvel" prodotti dalla Vocalion (5 3/8 pollici, ossia 13,5 cm) e i "Mimosa" della Crystalate, passando poi nel 1928 ai "Victory" da 7 pollici, quindi, negli anni Trenta, agli "Eclipse" da 8[11]. Secondo modalità già consolidate da Emerson e Waterson, questa fiorente produzione offriva al pubblico melodie popolari esenti da diritti, brani di tendenza i cui interpreti restano prevalentemente anonimi e, in molti casi, serie di *nursery rhymes* specificamente mirate a divertire il "mondo piccino"[12]. Combinati con la terza tipologia di prodotto, ossia macchine di riproduzione in miniatura come i Bingola e i Kiddyphone realizzati dalla tedesca Bing, i dischi "piccoli" e i "libri cantanti" sollecitavano un tipo di fruizione completamente diversa da quella delle registrazioni educative: al pari delle bambole parlanti di fine Ottocento, essi diventavano un giocattolo direttamente maneggiato (e, sovente, distrutto) dai bambini stessi.

[11] Per una panoramica più completa ma, come si è detto nelle prime pagine, comunque lacunosa e non sistematica, si vedano Haines 1973, Andrews 1988a e 1988b.

[12] Serie del genere sono attestate (o, in alcuni casi, solo ricordate) per le seguenti etichette: "Little Marvel", "Mimosa", "Victory", "Kiddyphone", "Pigmy Gramophone". Per ulteriori dati si veda Andrews, *The Under Tenty-Five. Part II*, cit. Una menzione a parte merita la serie AY della His Master's Voice britannica, di cui si dirà oltre.

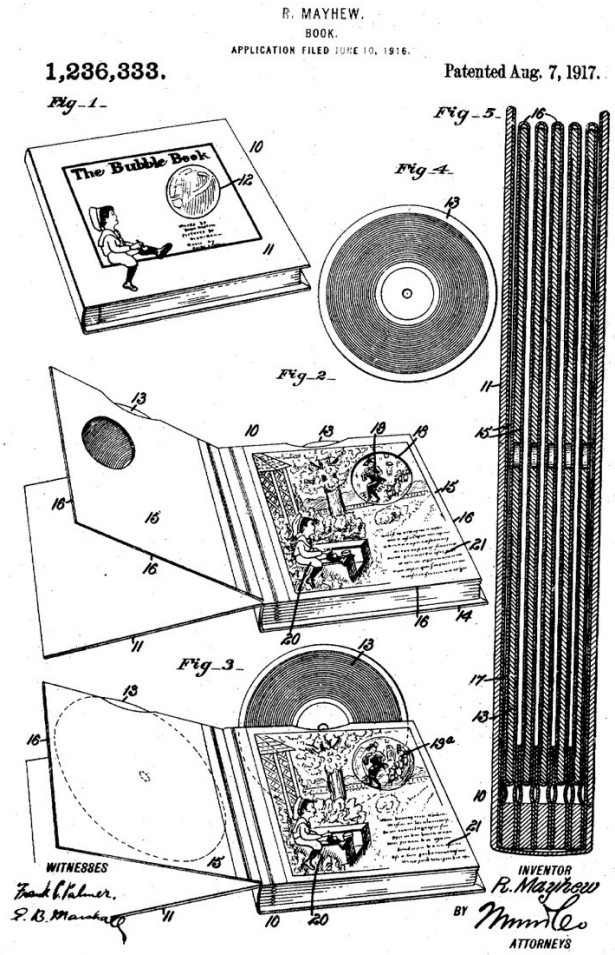

fig. 2 - Brevetto del “Bubble Book” di Ralph Mayhew

Italia anni Venti e Trenta

In virtù del già menzionato dominio delle case discografiche straniere, l’Italia tese a riprodurre questi *trend* internazionali. L’11 novembre 1923, un’ordinanza del Ministero dell’Istruzione Pubblica includeva il grammofono nella dotazione didattica

della scuola primaria, portando a compimento le esperienze maturate da Gavino Gabriel in oltre un decennio[13].

A partire da questo atto fondativo, La Voce del Padrone, succursale italiana della His Master's Voice, aprì un reparto educativo e ingaggiò quale consulente Achille Schinelli, forte promotore del canto corale nella scuola. Tra novembre 1924 e giugno 1925, la casa incise diciotto dischi di argomento vario (religioso, patriottico, e ricreativo/descrittivo), affidandone l'esecuzione a Annita Armagni-Gennari e Camilla Rota, entrambe mezzosoprano di secondo piano sulla scena milanese (La Voce del Padrone 1925: 245-247)[14]. Sempre nel 1925, in parallelo ai dischi educativi con numero di catalogo R, La Voce del Padrone lanciò una serie di dischi "piccoli" (18 centimetri, catalogo AY, etichetta arancione con vignette) sul modello degli AS prodotti da HMV in Inghilterra dal settembre 1923 come alternativa "di lusso" alle registrazioni di *nursery rhymes* in commercio nei grandi magazzini. Riprendendo la retorica promozionale già vista nel caso statunitense, questa produzione era intesa per

> ricreare [i bambini], e nello stesso tempo educarli, portando giocondamente il tepore di un raggio d'arte e di coltura nei loro cuoricini che si schiudono ai primi ritmi della vita. […] È tutta una gamma gioiosa di soggetti diversi la quale, riproducendo la vita del bambino nelle sue manifestazioni più serene e simpatiche, è certamente destinata a lasciare un

[13] Cfr. Ministero dell'Istruzione Pubblica 1923. Per il fondamentale contributo di Gabriel all'introduzione del grammofono nelle scuole italiane, si vedano Zucconi 2018: 111-145 e 195-245; Facci 2018.

[14] Questi diciotto dischi, da 25 cm e a doppia faccia, furono pubblicati nella serie R (etichetta verde) e venduti al prezzo di 26 lire, contro le 54 dei dischi "Celebrità" da 30 cm (etichetta rossa).

> solco profondo nella vergine anima della fanciullezza (La Voce del Padrone 1925: 250).

In contemporanea alle attività de La Voce del Padrone, la Columbia lanciò versioni "italianizzate" dei prodotti che avevano fatto la fortuna della casa madre statunitense nel decennio precedente. Nell'agosto del 1923 comparve il primo "Libro che canta", dal titolo *Le nozze di Bamboletta* (Colantuoni 1923a)[15]. I versi di Alberto Colantuoni, uno dei più gettonati autori primonovecenteschi per l'infanzia, erano accompagnati da graziose illustrazioni in tricromia di Domenico Natoli, celebre matita del «Giornalino della Domenica» di Vamba e del «Corriere dei Piccoli» (Faeti 1972: 350-352), oltre che, ovviamente, da tre dischi da 14 cm. I cantanti erano scelti tra nomi relativamente celebri del panorama contemporaneo: i brani de *Le nozze di bamboletta* erano affidati al baritono Aristide Baracchi, precedentemente in forza alla Fonotipia, e a Clara Dehar, la cui voce era legata alla prima versione di *Giovinezza* incisa dalla Columbia nel 1922 (n. catalogo D4876). Le pubblicità d'epoca presentavano il "Libro che canta" come

> un regalo che si promette ai bambini che saranno buoni. È la più simpatica attrattiva dei trattenimenti famigliari, è un gioiello editoriale che raccoglie tutte le arti: la musica, la poesia, la pittura, le arti grafiche e quelle decorative. (Columbia 1923a: 4)

Per riprodurre i dischi, la Columbia costruì un apposito grammofono in miniatura, che prese il nome di "Piccola

[15] La copia è stata reperita nella Collezione '900 Sergio Raggi presso la Biblioteca del Centro APICE dell'Università di Milano, che contiene tutta la serie con la sola esclusione dell'undicesimo volume. A conoscenza di scrive, i "Libri che cantano" della Columbia sono stati segnalati precedentemente solo in Piazzoni 2007: 95-98.

Meraviglia" (Columbia 1923b: 6). Infine, sempre col nome "Piccola Meraviglia", nei primi anni Venti fu introdotta anche una serie di registrazioni che, ricalcando le caratteristiche dei "Little Wonder" di Emerson e Waterson, si proponeva come prodotto a basso costo per gli adulti, e non solo. Il catalogo generale Columbia del 1925 elenca trentasei dischi a doppia faccia del diametro di 15 cm: tredici presentavano una selezione delle più celebri arie d'opera, specie verdiane, mentre i restanti due terzi della produzione erano un variegato insieme di brani d'operetta, danze, e canzoncine per bambini (Columbia 1925: 114-116)[16].

[16] Brooks e Sprinzen (2011: 189-190) segnalano un catalogo "Piccola Meraviglia" di datazione incerta, ma sicuramente precedente all'elenco del 1925 (probabilmente 1921). Si tratta infatti di dischi a una faccia del diametro di 14 cm con numero di catalogo solo numerico, venduti da Francesco Passadoro (gerente della Columbia Phonograph per l'Italia) al prezzo di 4,9 lire: cfr. http://www.littlewonderrecords.com/little-wonder-catalogue-Italian.html (ultima consultazione: 5 ottobre 2019). Data la mancanza per la Columbia italiana di repertori aggiornati quali quello di Alan Kelly per La Voce del Padrone, non è possibile al momento stabilire né quando sia avvenuto il passaggio dai primi dischi semplici a quelli doppia faccia da 15 cm, né tantomeno le date di incisione di questi ultimi.

fig. 3 - Prima pubblicità del “Piccola Meraviglia” (novembre 1923)

Nonostante l’assenza di dati certi sulle vendite, la crescente consistenza di questi prodotti nei cataloghi permette di ipotizzare che essi riscossero un certo successo e consentirono l’ingresso di nuove fasce di pubblico nel mercato della fonografia, come già era avvenuto oltreoceano. Agli inizi degli anni Trenta, infatti, il numero di dischi educativi della Voce del Padrone era raddoppiato, mentre la sezione dei “Dischi per bambini” enumerava quarantotto registrazioni della serie AY, più sedici nuovi R da 25 cm con favolette, canti di uccelli e versi di animali, scene comiche infantili e giochi (La Voce del

Padrone 1931: 261-272)[17]. Ma il vero *boom* fu quello della Columbia, che riuscì a produrre nello stesso arco di tempo altri dieci "Libri che cantano" e ben duecento "Piccola Meraviglia", specializzando sempre più questa serie nell'intrattenimento dell'infanzia (Columbia 1930: 383-391).

Venendo al cuore del presente contributo, è importante notare come il relativo ritardo con cui i dischi per bambini furono immessi sul mercato italiano rispetto al resto d'Europa e agli Stati Uniti comportò che la loro epopea prebellica coincidesse di fatto con l'esperienza del Fascismo. Di conseguenza, la dialettica col regime e con i suoi interessi politici e sociali divenne un importante fattore di incremento della produzione, dando luogo in alcuni casi a esiti originali. A un primo (e più ovvio) livello, il contributo del mondo della fonografia ai processi di "fascistizzazione" delle masse riguardò principalmente la pubblicazione di dischi contenenti inni patriottici e canti del regime. Per quanto riguarda La Voce del Padrone, tra novembre 1925 e marzo 1928 la casa incise cinque nuovi AY, mentre nella sezione educativa ne compariva uno registrato dal baritono Apollo Granforte, contenente *Giovinezza* in accoppiamento con *La leggenda del Piave*[18].

N. catalogo	Brani contenuti	Data di	Interpreti

[17] È da notare che il prezzo dei dischi AY scendeva da 12 a 9 lire, e che questa serie sarebbe scomparsa nel catalogo successivo, lasciando però spazio a una nuova produzione con numero di catalogo GW (dischi da 25 cm con etichetta blu, venduti a 12 lire): cfr. La Voce del Padrone 1932: 267-273.

[18] Più tarda, e risalente precisamente al 24 giugno 1930, fu invece l'incisione di *Bimbe d'Italia*, accoppiato all'*Inno ufficiale delle Giovani Italiane*, eseguita ancora una volta da Camilla Rota con accompagnamento orchestrale e pubblicata col numero di catalogo R 10398.

		incisione	
AY 28	*Inno di Mameli* *Inno di Garibaldi*	10 novembre 1925	Banda del Grammofono
AY 29	*La leggenda del Piave* *La canzone del Grappa*	12 novembre 1925	Banda del Grammofono
DA 784	*Giovinezza* *La leggenda del Piave*	13 maggio 1926	Apollo Granforte
AY 38	*Giovinezza* *Balilla*	14 giugno 1926	Camilla Rota
AY 44	*La leggenda del Piave* *La canzone del Grappa*	31 marzo 1928	Camilla Rota
AY 45	*Saluto alla bandiera* *Alpes* (canto ginnico)	30 marzo 1928	Camilla Rota

tab. 1 - La Voce del Padrone – Inni patriottici e canti di regime per bambini

Le strategie sottese a questa produzione erano ben ponderate, situandosi al crocevia tra l'esperienza di Schinelli in materia di canto corale infantile e la necessità da parte della casa discografica di vendere i propri prodotti. In particolare, la scelta del timbro mezzo-sopranile (ma chiaro) di Camilla Rota rispondeva all'intento di agevolare l'imitazione a orecchio della linea melodica da parte dei bambini, evitando i problemi generalmente comportati dal confrontarsi con voci maschili adulte[19]. Obiettivo di queste registrazioni, infatti, era che i

[19] In questo caso, l'imitazione a orecchio pone difficoltà in termini di scelta dell'ottava in cui cantare per qualsiasi bambino in età prepuberale (quindi, prima della muta della voce). D'altronde, lo stesso principio di affidare i canti

fanciulli imparassero facilmente i brani cardine della retorica fascista, come dimostra ulteriormente la presenza di versioni strumentali (AY 28 e AY 29) che potevano fungere, all'uopo, come sorta di "base" per esecuzioni corali o solistiche, a casa come a scuola. Meno importanza avevano evidentemente gli elementi di maschia italica virilità e di accorata coralità che erano invece il fulcro delle registrazioni patriottiche per adulti (affidate principalmente a tenori e baritoni, oppure al coro della Scala), qui rappresentate dal solo disco di Granforte[20].

Per quanto riguarda la Columbia, sebbene il settore dei dischi di inni patriottici fosse ovviamente rappresentato, esso doveva rivestire poco interesse agli occhi della casa, come testimonia il fatto che immise sul mercato solo cinque registrazioni "Piccola Meraviglia" tra 1925 e 1936, percentualmente irrilevanti rispetto all'incremento della serie in quegli stessi anni.

N. catalogo	Brani contenuti	Data di comparsa[21]	Interpreti
PM 10	*Inno dei Balilla* *All'armi*	gennaio 1925	Tenore e Coro
PM 51	*Giovinezza* *La leggenda del Piave*	settembre 1928	/
PM 56	*La canzone d'Italia*	settembre 1928	/

patriottici a interpreti femminili era stato già adottato da Frances Clarke per gli *educational records* della Victor (Keene 2010: 52-53).

[20] Si veda ad esempio la sezione *Canti e cori patriottici e popolari* in La Voce del Padrone 1929: 217-220.

[21] In assenza, come si è detto in precedenza, di informazioni precise sulle date di registrazione, si riportano quelle di comparsa sui cataloghi di vendita della Columbia.

	Giovinezza		
PM 88	*Marcia reale italiana* *Inno di Garibaldi*	dicembre 1930	Orch. Stefano (Ferruzzi?)
PM 144	*Inno dei Balilla* *Giovinezza*	agosto 1933	G. Assante[22] e Coro

tab. 2 - Columbia – Inni patriottici e canti di regime nella serie “Piccola Meraviglia”

La produzione “fascista” per bambini più significativa della Columbia assunse invece forme al contempo maggiormente commerciali e originali. La prima iniziativa riguarda i “Libri che cantano” e risale al 1923. Nel dicembre di quell’anno (quindi, in tempo per il Natale), la casa lanciò il secondo volume della serie, dal titolo *Bebè racconta la guerra*. Versi e illustrazioni erano ancora una volta ad opera rispettivamente di Alberto Colantuoni e Domenico Natoli; i tre dischi, contenuti come di consueto in apposite tasche interne al volumetto, erano cantati da Luigi Abrate, tenore noto al pubblico italiano per una brillante carriera nel mondo dell’operetta (Columbia 1923c: 7)[23].

[22] Giovanni Assante è lo pseudonimo usato dal tenore di origine ennese Carlo Pisani per alcune registrazioni Columbia. Di Pisani si sa solo che morì suicida nel 1947: cfr. http://www.ildiscobolo.net/ASSANTE%20GIOVANNI%20HOME.htm (ultima consultazione: 9 ottobre 2019).

[23] Per ulteriori informazioni su Luigi Abrate, con una cronologia e una discografia parziale cfr. http://www.historicaltenors.net/italian/abrate.html (ultima consultazione: 7 ottobre 2019).

fig. 4 - La copertina di *Bebè racconta la guerra*

Come lascia intendere il titolo, il secondo "Libro che canta" contiene un racconto in prima persona dell'esperienza della Prima Guerra Mondiale, affidato alla "voce" di un bambino ad uso e consumo di altri bambini (prevalentemente maschi). Nella prima parte, «in un'alba di maggio» il padre di Bebè è in procinto di partire «con un segno tricolore / sul cappel da soldatino», per andare a riscattare «un lido nostro e caro ove lontani / stan dei fratelli avvinti a una catena» (Colantuoni 1923b: 3-4). La tristezza del bambino, la sua paura dinanzi all'incertezza del ritorno, sono leniti da un canto improvviso, nelle cui parole «c'è il tremar di una speranza / c'è qualcosa che si spezza / - un po' pianto un po' carezza - / c'è il pensier di un caro volto» (Colantuoni 1923b: 4).

fig. 5 - *Bebè racconta la guerra – Prendi il fucile*

«Prendi il fucile e portalo alla frontiera», canta il primo disco, «O Dio del cielo! Se fossi una rondinella / vorrei volare in braccio alla mia bella». Ma a nulla sembra valere lo sforzo bellico degli italiani: «Din-din-don fan le campane», i nemici austriaci «son di qua dal Tagliamento! / Fan le nostre terre schiave … / gittan ponti ormai sul Piave». E allora dalla «vinta, fraterna pianura» si alza un canto, «un singhiozzo qual mai non s’udì»: parte il secondo disco, e la voce di Abrate intona *La canzone del Grappa* composta nel 1918 dal generale Emilio de Bono e intonata dal capitano Antonio Meneghetti (Colantuoni 1923b: 8).

fig. 6 - *Bebè racconta la guerra – La canzone del Grappa*

Alla fine, però, l'Italia riesce a trionfare e il viso «segnato dal pianto» si apre nel «guizzo d'un riso»: Trento e Trieste «son nomi di fiamma, / son fasci di rose… / Due figlie radiose / ridate a la Mamma». Un futuro luminoso attende Bebè e la Patria, per i quali si dispiega «l'inno più santo»: «Giovinezza, giovinezza / primavera di bellezza!» (Colantuoni 1923b: 12-13)[24].

[24]I tre dischi hanno rispettivamente numero di catalogo BY 28, BY 31 e BY 27, sono a singola faccia e da 14 cm, diversamente dai dischi doppi da 15 cm della serie "Piccola Meraviglia".

fig. 7 - *Bebè racconta la guerra – Giovinezza*

Come emerge da questa parafrasi, *Bebè racconta la guerra* faceva qualcosa che i semplici dischi di canti patriottici potevano solo suggerire mediante la scelta degli accoppiamenti tra brani: il secondo “Libro che canta” esplicitava e amplificava un percorso narrativo dalla disfatta di Caporetto alla nascita del Fascismo come naturale esito del processo storico dell’Italia. Per di più, tale narrazione era imbricata in un prodotto multimediale, che sollecitava forme di interattività tra il bambino e la «macchina parlante»: il primo avrebbe potuto leggere i versi, la seconda sarebbe stata messa in moto «al punto preciso corrispondente, […] dando voce ai dischi incisi»[25].

[25] Queste indicazioni di impiego si leggono nella seconda pagina di tutti i “Libri che cantano”: cfr. ad es. COLANTUONI 1923b: 2.

Oltre che in *Bebè racconta la guerra*, ulteriori occorrenze di elementi della propaganda di regime sono rintracciabili in altri due "Libri che cantano": nell'ultima scena de *I sogni dei bambini buoni* (n. 4, pubblicato all'inizio del 1926) assistiamo a un'adunata di fanciulli al suono del tamburo di Giorgetto, che si fa generale in testa a mille «soldati alti un palmo, ma fieri d'aspetto / con tanto di zaino, giberne e moschetto» (Piccarolo 1926: 12)[26]. In *I confetti in guerra* (n. 8, pubblicato probabilmente nel 1927), nella battaglia che infuria tra panettoni e caramelle giungono anche gli "africani", che «di cioccolata han la pelle tutta rilucente» (Simoni 1927?: 12)[27]. Alla fine, però, i dolci si rendono conto che «le contese sono vane! / Non c'è dolce che valga più del pane» (Simoni 1927?: 16).

La dimensione del "fonoracconto"– già presente nel mondo della discografia per adulti con la tradizione delle "scene dal vero" (Pesce 2004) e di quella per bambini con i dischi di favole, quindi ulteriormente sollecitata dalle prime esperienze dei drammi radiofonici (De Benedictis 2004) – trovò uno dei suoi esiti più importanti in una serie di storie aventi per protagonista Topolino, pubblicate dalla Columbia in sei dischi doppi tra 1936 e 1937 (serie DQ, prezzo 15 lire). Per realizzare queste registrazioni la casa impiegò le sue forze migliori: alla Banda Columbia si unì l'orchestra di Stefano Ferruzzi, sulla cresta dell'onda grazie alla collaborazione con il celebre tenore di musica leggera Carlo Buti. Ferruzzi provvide ad arrangiare i brevi interventi musicali che puntellavano le storie scritte da Fernando Crivelli, nome di punta della discografia di regime, e

[26] Per questo e il seguente caso, chi scrive è debitore della segnalazione a Piazzoni 2007: 96-98.

[27] Circa l'associazione tra uomini di colore e cioccolata, impiegata già a partire da pubblicità francesi Ottocentesche, e più in generale per dati sulla costruzione di una iconografia razziale in Italia, cfr. Righettoni 2018.

da lui stesso recitate e cantate assieme ai membri della sua compagnia[28]. I dischi erano vendute singolarmente, oppure a coppie in appositi album che contenevano in seconda e terza di copertina illustrazioni a colori relative alle storie narrate.

In questi prodotti, il personaggio di Topolino era presentato ora come prototipo del monello che tira la coda al Gatto Bidello e prende in giro la Maestra Oca (*Topolino a scuola*, DQ 1473), ora come impavido eroe forte come Carnera (*Topolino sportivo*, DQ 1472) e pronto a salvare Pluto dalle grinfie di un bandito (*Topolino e lo sfregiato*, DQ 2244). Il tutto, ulteriormente condito con le tinte dell'esotismo e dell'avventura (*Topolino cacciatore*, DQ 1472), oltre che di un anti-americanismo latente[29].

Queste caratteristiche trovarono una sintesi perfetta nel secondo "fonoracconto": diversamente dagli altri album, le quattro storie che lo componevano (una per ogni faccia dei dischi) formavano un ciclo unitario in cui Topolino, dopo essersi unito ai balilla per partecipare alle Gare del Littorio, andava in Abissinia come soldato volontario per guadagnare all'Italia il suo impero[30]. In questo percorso, emergono spiccatamente

[28] Nei cataloghi, gli interpreti compaiono spesso con gli pseudonimi di Sefer e Crivel. L'ultimo dei tre album, lanciato nel giugno 1937, vedeva invece la collaborazione tra Crivelli e Frati, mentre la Banda Columbia era diretta da Martinelli. Fernando Crivelli, personaggio di indubbio interesse storiografico, è spesso indicato come "il cantore del Fascismo": nel 1935 incise le "colonne sonore" della campagna in Libia, tra cui *La canzone dell'Africa* e *Ti saluto, vado in Abissinia* (disco Columbia DQ 1578), e *Faccetta nera* (DQ 1726).

[29] Ad esempio, alla fine di *Topolino nell'arca di Noè* (DQ 2243), allorché la vedetta avvista terra americana Noè esclama: «Via, via! A quella civiltà preferisco il diluvio universale!».

[30] Il ciclo è così composto: *Topolino balilla* e *Topolino soldato* (DQ 1579), *Topolino in Abissinia* e *Topolino alla guerra* (DQ 1580). La prima menzione

elementi della propaganda di regime legati da un lato alla seconda campagna africana, dall'altro all'idealizzazione del modello di gioventù fascista incarnato dal balillismo. Innanzitutto, Topolino viene "naturalizzato": «benché residente all'estero», si unisce ai bambini suoi connazionali perché, come afferma egli stesso, «l'appello della patria è sacro per ogni italiano». A un fanciullo che lo ha sempre «ammirato al cinematografo» ed è stupito del suo interesse per lo sport, Topolino risponde che

> «Lo sport è emblema di forza e di coraggio, e come tutti gli italiani io sono forte e coraggioso. Se devo fare il soldato e difender la patria, devo pure abituarmi a tutto!».
>
> «Come potrai fare il soldato se sei così piccolo?».
>
> «Sono piccolo di statura ma grande di valore! […] Partirò volontario per l'Abissinia: vedrai che strage farò di quei mori!».
>
> «Sarai poi capace?».

---

appare nella sezione "Fonosketch e sceneggiate" di COLUMBIA 1936: 241, ma è interessante notare come questi dischi fossero chiaramente segnalati nell'Indice del catalogo, assumendo quindi un rilievo peculiare. Nei successivi cataloghi di vendita, i tre album di Topolino furono invece inclusi definitivamente tra i "Dischi per bambini". Tutte le dodici registrazioni che formano la serie sono ascoltabili *online* sul portale "Canzone Italiana 1900-2000": http://www.canzoneitaliana.it (ultima consultazione 8 ottobre 2019). Ringrazio Piero Cavallari (ICBSA) per avermi segnalato questi dischi.

> «Son tutti di cioccolato e me li mangerò uno per uno!»[31].
> *(risate)*

Quindi, a ulteriore suggello intona *La bandiera dei tre colori*, canto del Risorgimento italiano, cui si unisce ben presto la folla festante. Dopo aver ricevuto i rudimenti della vita militare, trascolorati in innocente gioco mediante battute nonsense e *gag* (*Topolino soldato*), il topo più famoso del mondo approda sulle coste libiche. «Il più bel tipo di militare che sia sbarcato nell'Africa orientale» si è armato da solo:

> «Ho la spada, il fucile, una mitragliatrice sulle spalle, e mezzo litro di gas asfissianti nella borraccia.»
>
> «E che cosa intendete fare?».
>
> «Appena vedo il Negus lo servo a dovere. Se è nero lo faccio diventar bianco dallo spavento!».
>
> «Bravo, soldato Topolino!»[32].

Complice la giovane età e l'ardimento senza pari che ne deriva, Topolino trasalisce a ogni segnale, sia esso il colpo di cannone che indica il mezzogiorno o lo squillo di tromba che

---

[31] *Topolino balilla* http://www.canzoneitaliana.it/topolino-balilla.html (ultima consultazione: 8 ottobre 2019). La menzione esplicita all'uso dei gas, lungamente negato fino all'incontrovertibile ricostruzione storica di Angelo Del Boca, non è l'unica nel ciclo: sul tema ritorna anche *Topolino alla guerra*, allorché il protagonista spiega al suo compagno Pluto l'utilità delle maschere anti-gas. Che questa tipologia di armi agitasse i pensieri del regime lo dimostra anche una serie di dischi dal titolo *La guerra aerochimica*, incisi «sotto il controllo ufficiale del Ministero della Guerra, Direzione del Servizio Chimico Militare» e commercializzati per concessione da La Voce del Padrone a partire dal 1934.

[32] *Topolino in Abissinia*: http://www.canzoneitaliana.it/topolino-in-abissinia-357887.html (ultima consultazione: 9 ottobre 2019).

chiama le truppe al rancio, prendendolo per l'inizio delle operazioni militari. Il nostro ha molta premura:

> «Ho promesso alla mia mamma di mandarle una pelle di un moro per farsi un paio di scarpe».
>
> *(risate)* «Benissimo!».
>
> «A mio padre manderò tre o quattro pelli per fare i cuscini della sua Balilla. Ed a mio zio un vagone di pelli, perché fa il guantaio»[33].

Così, sulle note di una marcia intonata da Crivelli («Su muoviamo con ardore / il nemico a sterminare. / E il vessillo tricolore / dovrà sempre trionfare!»), Topolino va in battaglia. Tra i fischi dell'artiglieria pesante, con un gesto eroico darà la carica e sconfiggerà da solo cinquanta mori, tenendo fede alla promessa fatta al suo arrivo in Italia al fanciullo balilla, che non potrà che guardarlo (anzi, ascoltarlo) ammirato.

fig. 8 - Albo a colori dei dischi di Topolino

[33] *Ibid.*

Letture

Questo primo tentativo di tracciare una panoramica della produzione discografica per bambini negli anni del Fascismo ha cercato di mostrare la presenza di un mercato vivace e stratificato, basato su modelli provenienti dall'estero ma rielaborati per rispondere efficacemente alle necessità dell'industria culturale italiana, da un lato, e alle esigenze del contesto socio-politico, dall'altro. L'immissione in commercio di prodotti a prezzo "popolare", tra i quali figurava la maggior parte delle registrazioni qui prese in esame, incoraggia nuove riflessioni circa la capacità di questi dischi di concorrere alla costruzione di immaginari collettivi, sia nel caso della propaganda di regime, sia, più in generale, in quello del consumo di musica. Le conclusioni non possono dunque che essere in apertura: molto lavoro resta da fare, specie per estendere il discorso alle esperienze di altre case discografiche operanti sul territorio nazionale (quali, ad esempio, la Durium e la Cetra)[34], o per stabilire se ci siano state o meno ingerenze dirette da parte del governo fascista, nell'arco cronologico qui analizzato e oltre.

Tuttavia, è possibile proporre alcune letture preliminari, la prima delle quali riguarda la posizione delle registrazioni "fasciste" per bambini nel sistema mediale ad esse contemporaneo. *Bebè racconta la guerra* e i dischi di Topolino mostrano evidenti legami col fumetto e con la radiofonia, ossia

[34] Nel 1933, la succursale italiana della Durium, ditta britannica che stava sperimentando nuovi supporti in cartone, pubblicò un cofanetto illustrato con *Le avventure di Pinocchio*. La Cetra-Parlophone, invece, incise su disco le "radiofiabe" di Topolino di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, le celebri voci della parodia radiofonica de *I quattro moschettieri*, con inserti musicali di Egidio Storaci.

con due settori dell'industria culturale che videro un rapido sviluppo durante gli anni del Fascismo. Per quanto riguarda il fumetto, l'introduzione del *balloon* da parte di Nerbini nei primi anni Trenta, come pure l'importazione di strisce e personaggi dei *comics* statunitensi permisero all'editore fiorentino di sperimentare nuove strategie di produzione e distribuzione, grazie in particolare al successo de «L'Avventuroso». Con una tiratura media di trecento (e punte di seicento) mila copie per numero (Colombo 1998: 167), il successo dell'albo convinse Nerbini a cedere i diritti di Topolino ad Arnoldo Mondadori nel 1935, dopo avergli dato (illegalmente) i natali italiani nel 1932. In virtù di questo successo, e dato l'interesse del Fascismo per i temi dell'avventura, dell'esotismo e del coraggio infantile, fino alla stretta autarchica degli anni Quaranta il regime tollerò il *balloon*, nonostante fosse un'alternativa "straniera" al modello tutto italiano del «Corriere dei Piccoli», che prevedeva un più "educativo" distico a piè di illustrazione (Faeti 1972: 321-352; Colombo 1998: 165-177; Meda 2007: 15-62; Antonutti 2013).

Per quanto riguarda la radio, in un recente contributo Carla Ghizzoni ha ricostruito la programmazione per ragazzi delle principali emittenti nazionali dagli esordi del 1924 al 1933, anno di fondazione dell'Ente Radio Rurale, che intendeva promuovere una distribuzione capillare del mezzo nelle campagne italiane[35]. Nonostante il relativo ritardo con cui il regime riconobbe il potenziale educativo della radio assumendone di conseguenza un controllo più centralizzato, la studiosa ha rilevato la presenza sempre più pervicace di contenuti ideologici e retorici di stampo fascista, con esiti che potevano travalicare la dimensione aurale della trasmissione in

[35] Sul tema della radiofonia per ragazzi durante il Ventennio, si vedano anche Mencarelli 1993 e Zambotti 2007.

sé. Caso emblematico furono i concorsi a premi indetti nel 1926 e 1927 dal *Giornale radiofonico del fanciullo*, programma dell'emittente romana condotto da Cesare Ferri, in cui ai giovani ascoltatori era richiesto di dimostrare competenze teoriche e pratiche in fatto di aereonautica italiana (Ghizzoni 2018: 233-235). Sempre attorno al meccanismo del premio erano incentrati i "radioraduni" organizzati periodicamente dalla stazione di Trieste, che a partire dal 1° ottobre 1931 mandò in onda *Balilla a noi!*. Al giovedì, il conduttore "Mastro Remo" (alias Mario Granbassi) proponeva il gioco del disegno, in cui i più piccoli dovevano riprodurre su carta un soggetto ignoto, descritto via etere, quindi spedire il risultato per partecipare a un concorso. Veniva poi il "radioraduno", come quello organizzato nell'estate del 1932, in cui

> gli ascoltatori del programma, chiamati «combriccolini», marciarono vestiti con la divisa da Balilla o da Piccola italiana fino alla stazione radio. Qui era stata celebrata la messa da campo e, alla fine del rito, dopo un breve discorso, «Mastro Remo» aveva consegnato i premi previsti ai giovani presenti. La cerimonia si era chiusa con l'esecuzione di inni fascisti e di canti di trincea. (Ghizzoni 2018: 243)

Questi brevi esempi mostrano come l'immissione sul mercato di prodotti mirati specificamente all'infanzia sia stata di importanza capitale non solo per il regime, che poteva così diffondere capillarmente i propri messaggi e la propria retorica tra le nuove generazioni, ma anche per l'industria culturale stessa, sollecitandola a sviluppare nuove strategie di produzione e di *marketing* per i "consumatori di domani" (Forgacs 1990: 55-82; Colombo 1998: 15-21, 141-197). Le stesse dinamiche valsero anche nel caso della discografia per bambini, ma con una caratteristica specifica: essa insisteva su forme di fruizione

complesse, relative alla compresenza di più *media*, specie nel caso dei "Libri che cantano" e della serie di Topolino. I dischi compensavano l'assenza intrinseca al fumetto di una dimensione sonora, mentre il loro accoppiamento con testi e/o illustrazioni in un unico oggetto fisico sopperiva alla naturale volatilità della trasmissione radiofonica, dando ai bambini la possibilità di reiterare a piacimento la riproduzione delle musiche e del gioco in cui esse erano inserite.

Un gioco del quale, come si è detto, le pubblicità italiane (e non solo) rimarcavano la natura "educativa": ad esempio, la Columbia presentava *Bebè racconta la guerra* come efficace nel formare «lo spirito dei bimbi ed infiammarli di santo amore verso la Patria, rendendo loro consuetudinarie le canzoni eroiche o quelle della vigilia» (Columbia 1926: 139). A questa "fluidità in orizzontale" che riguardava le forme e gli scopi della comunicazione – in linea, del resto, con le istanze della pedagogia italiana primonovecentesca – se ne sommava una "in verticale" strettamente collegata al formato ridotto delle registrazioni. La storia di questi dischi è fatta di confini mobili e facilmente valicabili tra "grandi" e "piccini": così come un adulto poteva usare il "Little Wonder Phonograph" (o il suo cugino italiano "Piccola Meraviglia") per riprodurre i suoi dischi di *jazz* (o di arie d'opera), un bimbo avrebbe potuto decidere di mettere momentaneamente da parte le sue favolette e "sentirsi grande" ascoltando uno dei "Little Wonder" (o dei "Piccola Meraviglia") dei suoi genitori.

Si tratta ovviamente di un'ipotesi che necessita di ulteriori approfondimenti: tuttavia, oltre ad avere un fondamento nell'evoluzione della produzione discografica negli anni

Trenta[36], essa è in linea con le trasformazioni dei comportamenti infantili durante il primo Novecento. Come molti storici hanno notato, infatti, l'esperienza della Grande Guerra portò a una sostanziale ridefinizione del ruolo dei bambini nella società, con esiti variabili dalla loro mobilitazione "affettiva" (nelle lettere ai soldati in trincea, o nelle iniziative per gli orfani di guerra) a una vera e propria militarizzazione nelle fasi finali del conflitto (AUDOIN-ROUZEAU 1994; GIBELLI 2005). Tale processo fu rispecchiato, codificato e rilanciato dai *media*, che selezionarono e amplificarono temi ricorrenti quali «quello del monello che diviene eroe bruciando le tappe ed entrando repentinamente nel mondo degli adulti, spesso identificato in un mondo di combattenti» (GIBELLI 2005: 22).

In quest'ottica emerge tutto il potenziale dei dischi "fascisti" per bambini: la propaganda di regime si inseriva comodamente alla convergenza tra "fluidità orizzontale" e "verticale", educando i bimbi mentre li faceva divertire, e facendoli divertire grazie alla possibilità di immedesimarsi e proiettarsi nel "gioco da grandi" della guerra. Scandendo le tappe fondamentali della vita del Fascismo (la sua nascita, la fondazione dell'ONB, la battaglia del grano, la campagna libica), i dischi "fascisti" per bambini subirono nel corso del tempo un'evoluzione dalla dimensione di un "incanto della tecnologia", fondamentale per comprendere i "Libri che cantano" e i dischi AY della Voce del Padrone, a quella di una "tecnologia dell'incanto", centrale nella serie di Topolino. *Bebè racconta la guerra* era un percorso di memoria teso a suscitare nei più piccoli (ma anche nei più grandi, magari resi orfani da Caporetto) sentimenti di affetto

[36] In questo decennio, a livello internazionale i dischi da 14/15 cm iniziarono ad essere affiancati, e poi sostituiti, da nuovi prodotti da 20 cm che univano maggior prestigio (interpreti famosi e, soprattutto, nominati sulle etichette e nei cataloghi) e forme esplicite di intrattenimento per ogni fascia d'età.

filiale verso la Mamma/Patria, indirizzandoli poi verso la speranza nella nuova Era. *Topolino in Abissinia* fu invece il risultato maturo dei processi di militarizzazione degli immaginari di gioco infantili avviati tempo prima del Fascismo e da esso inglobati e istituzionalizzati. La seducente promessa in suoni di un cimento che, di lì a poco, molti dei suoi ascoltatori avrebbero realmente affrontato sul campo di battaglia.

Bibliografia

1. Andrews, Frank (1988a) *The Under Twenty-Fives: A History of British Disc Records of Less than 25 cm (10 Inch) Diameter. Part I*, «Hillandale News», n. 161, pp. 6–11;
2. Andrews, Frank (1988b) *The Under Twenty-Fives: A History of British Disc Records of Less than 25 cm (10 Inch) Diameter. Part II*, «Hillandale News», n. 162, pp. 40–46.
3. Antonutti, Isabelle (2013) *Fumetto et fascisme: la naissance de la bande dessinée italienne*, «Comicalités. Histoire et géographie graphiques», https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01589521
4. Audoin-Rouzeau, Stéphane (1994) *La guerre des enfants 1914-1918* (Colin, Paris)
5. Brooks, Tim e Sprinzen, Merle (2011) *Little Wonder Records and Bubble Books: An Illustrated History and Discography* (Mainspring Press, Denver)
6. Chybowski Julia J. (2017) *Selling Musical Taste in Early Twentieth-Century America: Frances E. Clark and the Business of Music Appreciation*, «Journal of historical research in music education», vol. 38, n. 2, pp. 104-127
7. Colantuoni, Alberto et al. (1923a) *Le nozze di Bamboletta* (Columbia Graphophone, Milano)

8. Colantuoni, Alberto et al. (1923b) *Bebè racconta la guerra*, (Columbia Graphophone, Milano)

9. Colombo, Fausto (1998) *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta* (Bompiani, Milano)

10. Columbia (1899) *Répertoire des cylindres de chants et orchestres français* (Columbia Graphophone, Paris)

11. Columbia (1923a) *Supplemento dischi Columbia e Cigale agosto 1923* (Columbia Graphophone, Milano)

12. Columbia (1923b) *Supplemento dischi Columbia e Cigale novembre 1923* (Columbia Graphophone, Milano)

13. Columbia (1923c) *Supplemento dischi Columbia e Cigale dicembre 1923* (Columbia Graphophone, Milano)

14. Columbia (1925) *Catalogo generale dischi doppi Columbia e Cigale gennaio 1925* (Columbia Graphophone, Milano)

15. Columbia (1926) *Catalogo generale dischi doppi Columbia e Cigale gennaio 1926* (Columbia Graphophone, Milano)

16. Columbia (1930) *Catalogo generale dischi dicembre 1930* (Columbia Graphophone, Milano)

17. Columbia (1936) *Catalogo generale dischi gennaio-giugno 1936* (Columbia Graphophone, Milano)

18. De Benedictis, Angela Ida (2004) *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia* (EDT, Torino)

19. Edison, Thomas Alva (1878) *The Phonograph and Its Future*, «North American Review», n. 126, pp. 530-536

20. Facci, Serena (2018) *Il grammofono educativo: un progetto di Gavino Gabriel*, in *Musica e identità nel Novecento italiano: il caso di Gavino Gabriel*, a cura di Susanna Pasticci (Libreria Musicale Italiana, Lucca) pp. 55-69

21. Faeti, Antonio (1972) *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia* (Einaudi, Torino)

22. Forgacs, David (1990) *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980: Cultural Industries, Politics and the Public* (Manchester University Press, Manchester and New York)

23. Ghizzoni, Carla (2018) *La radio per ragazzi nei primi anni del fascismo (1925-1933)* «History of Education & Children's Literature», vol. 13, n. 2, pp. 219-250

24. Gibelli, Antonio (2005) *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò* (Einaudi, Torino

25. Haines, D. E. (1973) *The British 'Toy' Gramophone Records of the 1920s*, «Talking Machine Review International», nn. 20-21, pp. 111-118

26. Katz, Mark (1998) *Making America More Musical through the Phonograph, 1900-1930*, «American Music», vol. 16, n. 4, pp. 447-476

27. Keene, James A. (2010) *Giants of Music Education* (Glenbridge Publishing, Centennial)

28. La Voce del Padrone (1925) *Catalogo generale dischi originali "Grammofono" 1 dicembre 1925* (Società Anonima Nazionale del Grammofono, Milano)

29. La Voce del Padrone (1929) *Catalogo generale dischi 1 ottobre 1929* (Società Anonima Nazionale del Grammofono, Milano)

30. La Voce del Padrone (1931) *Catalogo generale dischi 1 gennaio 1931* (Società Anonima Nazionale del Grammofono, Milano)

31. La Voce del Padrone (1932) *Catalogo generale dischi 1 ottobre 1932* (Società Anonima Nazionale del Grammofono, Milano)

32. Lioret, Henri (1899) *Lioretgraph: Répertoire des cylindres enregistrés et description des differentes modèles de Lioretgraph* (Lioret, Paris)

33. Marty, Daniel (1981) *Illustrated History of Talking Machines* (Edita, Lausanne)

34. Meda, Juri (2007) *Stelle e Stripes. La stampa periodica italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935-1955)* (Edizioni Università di Macerata, Macerata)

35. Mencarelli, Antonio (1993) *Radiobalilla. Le trasmissioni radiofoniche per ragazzi nel period fascista*, in *Il bambino nella storia*, a cura di Maria Cristina Giuntella e Isabella Nardi (Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli) pp. 211-233

36. Ministero dell’Istruzione Pubblica (1923) *Ordinanza ministeriale relativa ai programmi, gli orari, le prescrizioni didattiche, in applicazione del R.D. 1 ottobre 1923, n. 2195*, «Bollettino Ufficiale del Ministero dell’Istruzione Pubblica», n. 51, 22 novembre 1923, p. 4625.

37. Pesce, Anita (2004) *La scena dal vero per disco* (Quaderni dell’I.R.T.E.M., Roma)

38. Piazzoni, Irene (2007) *I libri sonori: leggere e ascoltare fiabe negli anni della guerra*, in *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, a cura di Lodovica Braida et al., (Università degli Studi di Milano - Skira, Milano) pp. 95-104.

39. Piccarolo, Anna Elisa et al. (1926) *I sogni dei bimbi buoni* (Columbia Graphophone, Milano).

40. Righettoni, Vanessa (2018) *Bianco su nero. Iconografia della razza e guerra d’Etiopia* (Quodlibet, Macerata)

41. Simoni, Renato et al. (1927?) *I confetti in guerra* (Columbia Graphophone, Milano)

42. Shaw Faulkner, Anne (1913), *What We Hear in Music: A Laboratory Course of Study in Music History and Appreciation* (Victor Talking Machine Company, Camden)

43. Smith, Jacob (2010) *The Books That Sing*, «Journal of Children and Media», vol. 4, n. 1, pp. 90-108

44. VOLK, Terese M. (1999) *What We Hear in Music: Anne Shaw Faulkner's Music Appreciation Text, 1913-1943*, «The Bulletin of Historical Research in Music Education», vol. 20, n. 3, pp. 155-169

45. ZAMBOTTI, Sara (2007) *La scuola sintonizzata: pratiche di ascolto e immaginario tecnologico nei programmi dell'Ente Radio Rurale 1933-1940)* (Trauben, Torino)

46. ZUCCONI, Benedetta (2018) *Coscienza fonografica. La riflessione sul suono registrato nell'Italia del primo Novecento* (Orthotes Editrice, Napoli-Salerno)