















l Quaderni del Conservatorio **Umberto Giordano** di Foggia





V | I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia

Musica Storia, analisi e didattica

Giordano e le nuove tecnologie *cinema, radio e disco*

Atti del convegno Foggia, 28-29 ottobre 2017

a cura di Guido Salvetti

V/2017



















I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia V/2017

Comitato di redazione degli atti del convegno

Guido Salvetti curatore Patrizia Balestra segretaria di redazione Francesco Montaruli Francesco Di Lernia Lilly Carfagno

Concessione alla pubblicazione n. 4/2016, prot. 2502/28.34.01.10 del 9 settembre 2016, rilasciata dal Direttore dell'Archivio di Stato di Foggia.

Conservatorio di Musica 'Umberto Giordano'

Piazza Nigri, 5 I - 71121 Foggia Tel. 0881.723668 - 773467 Fax 0881.774687 info@conservatoriofoggia.it

Sede di Rodi Garganico Via Croce, sn I - 71012 Rodi Garganico (Fg) Tel. 0884.966580 Fax 0884.966366

www.conservatoriofoggia.it www.facebook.com/ conservatorioUG/

ISBN 978-88-8431-696-7

© 2018 Claudio Grenzi Editore

Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questa pubblicazione
può essere tradotta, ristampata o riprodotta,
in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo,
elettronico, meccanico, fotocopie, film,
diapositive o altro senza autorizzazione
degli aventi diritto.

Printed in Italy

Claudio Grenzi sas Via Le Maestre, 71 · 71121 Foggia info@claudiogrenzieditore.it www.claudiogrenzieditore.it In copertina

Grammofoni della collezione di Giuseppe Nicolò, in mostra nel foyer del teatro "Giordano" di Foggia nei giorni del convegno.

La rivista scientifica «I Quaderni del Conservatorio» è una pubblicazione periodica senza fini di lucro a cura del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia. La redazione di questo numero è stata chiusa il 10 maggio 2018.

Indice

Saluti degli enti e delle associazioni che hanno sostenuto il Convegno e la pubblicazione degli Atti

> Francesco Montaruli Direttore del Conservatorio "U. Giordano"

Francesco Di Lernia Direttore Conservatorio di Musica "U. Giordano" dal 2011 al 2017

Membro del Comitato Scientifico delle Celebrazioni Giordaniane

Franco Landella Sindaco del Comune di Foggia

Anna Paola Giuliani Assessore alla Cultura del Comune di Foggia

Aldo Ligustro Presidente della Fondazione dei Monti Uniti di Foggia

IL CONTESTO CULTURALE

- 15 Tradizione e modernità nella musica italiana ai tempi di Umberto Giordano Guido Salvetti (Milano)
- 25 Le tentazioni cinematografiche di una generazione di operisti italiani

 Cesare Orselli (Firenze)

GIORDANO E LA RADIO

45 Giordano e l'avvento della "mentalità radiofonica" Parole e musiche del compositore ai microfoni dell'EIAR Marco Targa

GIORDANO E IL DISCO

- 61 **Giordano a 78 giri**Prospettive discografiche e di storia della ricezione attraverso il disco *Andrea Estero*
- Giordano e l'impresa discografica: da Fonotipia alla discoteca di stato Patrizia Balestra

GIORDANO E IL CINEMA

- 117 Dal "Duetto delle ciliegie" al "Duetto degli altoparlanti" la generazione di Giordano e quella successiva di fronte al cinematografo

 Johannes Streicher
- 129 Il rapporto tra Giordano e il cinema nei suoi diari Carmen Battiante
- 141 Indice dei nomi

Saluti degli enti e delle associazioni che hanno sostenuto il Convegno e la pubblicazione degli Atti

I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia

9

Francesco Montaruli

Direttore del Conservatorio "U. Giordano"

Accolgo con grande soddisfazione la pubblicazione degli atti del convegno dedicato a Umberto Giordano e le nuove tecnologie, che costituisce una delle tante iniziative poste in essere dal Conservatorio in occasione delle Celebrazioni Giordaniane del 2017, organizzate in collaborazione con il Comune di Foggia, la Fondazione Monti Uniti, la Fondazione Apulia Felix e l'Accademia di Belle Arti. Ringrazio di cuore il prof. Guido Salvetti, membro del Comitato Scientifico, che si è assunto la responsabilità della curatela del volume e tutti coloro hanno contribuito alla sua realizzazione.

Francesco Di Lernia

Direttore Conservatorio di Musica "U. Giordano" dal 2011 al 2017 Membro del Comitato Scientifico delle Celebrazioni Giordaniane

La pubblicazione di questo volume che raccoglie gli atti del convegno su "Giordano e le nuove tecnologie: cinema, radio e disco" è uno dei primi frutti dell'anno giordaniano conclusosi appena cinque mesi fa, le cui Celebrazioni hanno ricevuto per decreto il riconoscimento del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

Insieme alla recentissima diffusione, attraverso i canali di Classica HD, dell'opera *Giove a Pompei* è la primizia postuma più tangibile di questo grande evento, al quale ne seguiranno certamente altre, tuttora in fase embrionale e progettuale.

Le Celebrazioni Giordaniane, infatti, rese possibili dall'apporto di tutti gli enti pubblici, le fondazioni private del territorio e i due istituti cittadini che operano nel comparto dell'Alta Formazione Artistica e Musicale, hanno avuto il grande merito di fare da volano ad una forza propulsiva costituita da idee, energie e molteplici spunti di interesse che troveranno terreno fertile per germogliare negli anni a venire.

Per questo non mi stancherò mai né di ricordare né di ringraziare tutti i compagni di viaggio che hanno prima creduto e poi reso possibile la realizzazione di un cartellone di iniziative di importanza internazionale, che, integrate nella già corposa produzione istituzionale, hanno reso indimenticabile l'ultimo anno del mio mandato alla guida del Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia.

Gli atti di questo importante convegno diventano, così, parte de "I Quaderni del Conservatorio", rivista dedicata all'affascinante mondo della ricerca e alla quale auguro un futuro glorioso.

Franco Landella

Sindaco del Comune di Foggia

Sin dai primi atti di questa consiliatura, è risultato chiaro che a tracciare la strada maestra dell'Amministrazione sarebbe stata la Cultura.

È stata una scelta consapevole, per stimolare la crescita morale, oltre che intellettuale, della comunità foggiana, nella convinzione che la proposizione del "bello" sia una leva importante di miglioramento degli animi e dei comportamenti dei Foggiani, anche di quelli più "refrattari" ai valori più sani della convivenza civile.

La riapertura del Teatro "Umberto Giordano" e il deciso impulso all'organizzazione, in questo splendido politeama, di appuntamenti quasi quotidiani, sempre di grande qualità, sono stati elementi di vanto per questa Amministrazione, che ha voluto proporre cartelloni teatrali e musicali di pregio, rassegne di valore assoluto come "Giordano In Jazz" e innumerevoli iniziative, realizzate direttamente dal Comune o in collaborazione con le istituzioni e le associazioni culturali del territorio.

Ma il progetto più ambizioso che abbiamo realizzato, in questo quadro, è stato quello delle "Celebrazioni Giordaniane", promosse dal Comune in occasione del 150enario della nascita di Umberto Giordano, con il patrocinio del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e la collaborazione del Conservatorio "Umberto Giordano", dell'Accademia di Belle Arti di Foggia, dell'Università degli studi di Foggia e delle Fondazioni "Monti Uniti" e "Apulia Felix" di Foggia.

Questo sforzo si è articolato in diversi appuntamenti di divulgazione e rievocazione dell'opera del nostro grande concittadino, tra i quali la messa in scena dell'*Andrea Chénier* con professionisti e collaboratori tutti foggiani e il primo allestimento a Foggia, dopo oltre 90 anni dalla prima ed unica edizione, dell'operetta di Giordano *Giove a Pompei*, operazione culturale di grande rilievo arricchita dalle repliche al Teatro Grande del parco archeologico di Pompei e al Teatro Marrucino di Chieti.

Tra gli eventi di questa importante ricorrenza, il convegno su "Giordano e le nuove tecnologie: cinema, radio e disco" è stato un momento particolarmente qualificante, sia per i relatori di grandissimo prestigio, sia per l'originale prospettiva di analisi scelta sull'attività del compositore foggiano.

Possiamo affermare, senza tema di smentita, che l'appuntamento del 27 e 28 ottobre 2017 ha contribuito al progresso e alla divulgazione delle conoscenze relative all'attività e alla personalità di Giordano. Anche grazie all'impegno del Comune, simili acquisizioni stanno ottenendo un ritorno di attenzione da parte degli "addetti ai lavori" e del pubblico; un'attenzione che è assolutamente meritata, data la straordinaria bellezza delle opere del nostro grande concittadino. Le istituzioni foggiane, anche in futuro, dovranno continuare in questa direzione, anche per cancellare definitivamente quelle piccole nubi che si addensarono sui rapporti tra il grande compositore e la sua città natale.

Anna Paola Giuliani

Assessore alla Cultura del Comune di Foggia

Umberto Giordano è un artista universale, di quelli che un po' tutti consideriamo come "nostri", per il solo fatto che sentiamo le loro opere come patrimonio culturale comune. Ma è naturale che la città che gli diede i natali e fu palcoscenico dei suoi anni giovanili senta un affetto particolare per quello che sarebbe diventato uno dei più grandi compositori del melodramma italiano.

Per questo, nel pianificare le celebrazioni del 150enario della nascita di Giordano, abbiamo sentito la grande responsabilità morale di allestire manifestazioni di grande prestigio e contenuto: eventi all'altezza del valore del Maestro e dell'affetto che la sua città deve continuare a tributargli.

Così, abbiamo, in primo luogo, cercato collaborazioni di alto profilo, che garantissero la qualità e il rigore delle iniziative e poi, abbiamo chiesto ed ottenuto il patrocinio del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, una garanzia di impegno e qualità che ora, a consuntivo di quanto fatto, ritengo possano esserci riconosciuti.

L'apprezzamento di pubblico e critica per i concerti e gli eventi divulgativi concepiti in questo anno giordaniano ci hanno confortato riguardo alla bontà delle scelte operate, ma tenevamo in particolar modo anche ai contenuti del convegno dedicato a Giordano perché, grazie alla presenza di esperti e studiosi, sapevamo che sarebbero stati messi in luce aspetti della sua opera troppo spesso rimasti confinati negli ambiti specialistici e che anche in terra foggiana era il caso di far conoscere ad un pubblico più vasto. Ne è emerso un quadro vivace e affascinante, che ha restituito la complessità e il valore di un uomo che ha coniugato la sapienza musicale ad un panorama culturale vasto e -almeno per alcuninaspettatamente moderno.

Al pubblico la "sentenza" sulla riuscita dei nostri sforzi: l'Amministrazione non può che ritenersi soddisfatta per aver prodotto il massimo sforzo per onorare la memoria di un personaggio illustre che resta ancora oggi principale riferimento e fonte di ispirazione per l'impegno di chi, sul nostro territorio e non solo, decide di dedicare la propria vita alla musica colta.

Giordano e le nuove tecnologie: cinema, radio e disco

Aldo Ligustro

Presidente della Fondazione dei Monti Uniti di Foggia

A nome della Fondazione dei Monti Uniti di Foggia, e anche a titolo personale, ringrazio gli organizzatori, e in particolare il Prof. Guido Salvetti, responsabile del coordinamento scientifico, per l'invito a questo importante e interessante convegno. Esso rappresenta di sicuro uno dei momenti più salienti e qualificanti del percorso delle celebrazioni del centocinquantesimo anniversario della nascita di Umberto Giordano che, durante tutto l'anno, hanno coinvolto e appassionato l'intera città, consentendole di acquisire una migliore conoscenza di questo suo figlio illustrissimo.

Data la straordinaria importanza della figura di Umberto Giordano per la cultura del nostro territorio, la Fondazione non poteva certo far mancare il proprio sostegno, accanto alle altre istituzioni oggi qui rappresentate: l'Amministrazione comunale, il Conservatorio, l'Università. L'impegno profuso insieme a tali istituzioni ha permesso di realizzare nei mesi scorsi eventi di grandissimo pregio, la cui risonanza ha decisamente valicato i confini cittadini, assumendo rilievo nazionale, e ha portato persino, in qualche caso, alla richiesta di "repliche" fuori città, e fuori regione. Alludo, evidentemente, alla messa in scena dell'opera "Giove a Pompei", realizzata prima a Foggia e, successivamente, nella stessa Pompei.

L'attenzione della Fondazione per la figura e le opere di Umberto Giordano non si esaurirà però certo con questo convegno. Del resto, mi pare che da parte di tutte le istituzioni coinvolte sia emersa chiaramente la volontà di continuare il prezioso lavoro fin qui svolto anche in futuro, ben oltre l'anno delle celebrazioni. Ebbene, a tale proposito mi fa piacere ricordare alcuni appuntamenti già programmati per le settimane a venire. Mi riferisco, innanzitutto, alla proiezione, prevista per il prossimo 11 novembre, del film *Una notte dopo l'opera*, musicato da Umberto Giordano e recuperato a cura della Fondazione Musicalia, di cui ci parlerà Carmen Battiante nella sua relazione di domani dedicata a "Umberto Giordano e la musica da film". Farà seguito la sera successiva, il 12 novembre, il concerto di brani inediti di Giordano, che si terrà nel teatro che porta il suo nome, sotto la direzione della stessa Carmen Battiante.

Da ultimo, mi fa altresì piacere render noto (ed è una novità delle ultime ore!) l'invito a presentare i diari di Umberto Giordano, il 18 novembre, presso il maggior "tempio" della musica lirica in Europa, la Scala di Milano. A discutere con la curatrice della pubblicazione, Carmen Battiante, e con rappresentanti della Fondazione dei Monti Uniti, che l'hanno finanziata, sarà il noto giornalista, specializzato in campo musicale, Arnaldo Torno. Dopo queste – spero gradite – notizie, chiudo rinnovando i miei ringraziamenti per l'invito al convegno e rivolgendo i migliori auguri di buon lavoro ai suoi organizzatori e relatori.

IL CONTESTO CULTURALE

Tradizione e modernità nella musica italiana ai tempi di Umberto Giordano

Guido Salvetti (Milano)

1. Paura o entusiasmo: la contrastata coscienza della modernità

Questa relazione, introduttiva alle tematiche del Convegno, intende tratteggiare il contesto culturale in cui si colloca l'attenzione di Umberto Giordano verso le nuove tecnologie.

Il significato di questa attenzione è tutt'altro che scontato, poiché negli anni di Giordano la cultura 'ufficiale', dove predominava la sfera letteraria e, in essa, l'estetica crociana, scontava una contraddizione di fondo tra attenzione al progresso tecnico e scientifico – e ai suoi prodotti –, da un lato, e, dall'altro, l'assimilazione di queste prospettive in termini 'poetici', con la proiezione cioè sulla macchina di sentimenti del tutto umani.

Ad illustrazione di questo assunto, credo non ci sia caso più significativo che la raffigurazione della locomotiva descritta da Giosue Carducci nell'*Ode barbara* (secondo libro, 1882) *Alla stazione in una mattina d'autunno*:

Già il mostro, conscio di sua metallica anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei occhi sbarra; immane pe 'l buio gitta il fischio che sfida lo spazio.32

Va l'empio mostro; con traino orribile. Sbattendo l'ale, gli amor miei portasi.

Ciò che rappresenta la tecnologia moderna è quindi un mostro che si contrappone al mondo degli umani portatori di poetici sentimenti. Come si vede, è una dicotomia che affonda le radici nei secoli e che aveva assunto di volta in volta le fattezze dell'*esprit de géométrie* contrapposto all'*esprit de finesse*, o delle cosiddette *arti liberali* contrapposte alle *arti meccaniche*.

Ciò che diventa attuale alla fine del XIX secolo, e ineludibile all'inizio del XX, è la coscienza di quanto sia divenuta soverchiante l'invadenza dei prodotti tecnologici nella vita quotidiana anche di coloro che vorrebbero negarne la valenza. Si delineano cioè, già negli anni giovanili di Giordano, almeno tre diverse opzioni: quella di chi ignora (o vuole ignorare) la modernità, come – per indicare un caso estremo - il Pascoli dei *Canti di Castelvecchio*; quella di chi – come abbiamo appena visto – ne ammette l'esistenza, ma come minacciosa alterità; quella di chi la accoglie positivamente nella propria dimensione umana ed artistica.

Come è ben noto questa terza opzione emerse prepotentemente nel 1909, con la pubblicazione sul *Figaro* di Parigi del *Manifesto del futurismo* di Marinetti. Non si tratta soltanto di una *presa d'atto* di un nuovo mondo che ha sostituito l'antico, ma di una *chiamata alle armi*, affinché questa modernità sconfigga la tradizione. Era stato questo, per altro, il messaggio che la generazione precedente aveva lanciato con il *Ballo Excelsior* di Luigi Manzotti con la musica di Romualdo Marenco, alla Scala nel gennaio del 1881: una lotta secolare della "Luce" del progresso contro il "Genio dell'oscurantismo". Ed ora, a quasi trent'anni di distanza, si viene chiarendo che l'ambito privilegiato di questa "lotta" è la creazione artistica, cioè l'affermazione di una nuova bellezza: 1

Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo [...], un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*.

Ne consegue l'atto distruttivo nei confronti dei musei, delle biblioteche e delle «accademie d'ogni specie», ed anche, come Marinetti scrisse di suo pugno all'interno del più pacato e generico Manifesto stilato da Francesco Balilla Pratella per la *Musica futurista*,

[Occorre] portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli aeroplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della macchina ed il regno vittorioso della elettricità.

2. "Il dominio della macchina", quindi

Questo della macchina è il punto centrale, declinato variamente in tanti ambiti quanti furono, almeno, i manifesti specifici prodotti dai futuristi nell'ambito, per citarne solo alcuni, dell'architettura e dell'urbanistica, della pittura, della letteratura e della musica. Dentro questa molteplicità si va delineando un "luogo" della modernità macchinistica: è la metropoli moderna, oggetto dell'immaginazione, nel 1914, di Antonio Sant'Elia. Da qui discende, come indicatore e metafora della vita moderna nella metropoli, il panorama sonoro che le appartiene: è il regno del rumore meccanico, il cui catalogo è ben delineato nella partitura di *Parade* di Eric Satie (1916): motori a scoppio, rombo d'aeroplano, macchina da scrivere, colpo di pistola, sirena di fabbrica. Mancano solo gli assordanti e corali clacson della Parigi o della Chicago di allora. A questo pensò Ottorino Respighi nella partitura della *Boutique fantasque*, dove – siamo nel 1918 – il fatto stesso di avere come committente Djagilev con i suoi *Ballets russes* e di dover collaborare per le scenografie con il pittore *fauve* André Derain, lo indusse a inserire i clacson nell'*Allegretto grottesco* del *Cancan*, con buon anticipo rispetto al chiassoso inizio di *An American in Paris* di George Gershwin del 1928.

La ricerca sul *rumore* inizia qui la sua storia. Dalla parte dei costruttori e dei compositori — Luigi Russolo, in specie — ebbe un esordio penoso con gli intonarumori, che si faceva fatica a sentire, tanto da essere brutalmente sostituiti da una motocicletta rombante nel retropalco dove si rappresentava *L'Aviatore Drò* di Francesco Balilla Pratella. Erano anche concettualmente impresentabili perché, in un'epoca di sperimentazione sui sistemi tonali, erano costruiti in modo da uniformarsi alla tradizionale scala temperata. Dalla parte delle idee, invece, o, se si vuole, delle intenzioni, lanciarono messaggi destinati a fecondare un futuro di innovazione. Basti ricordare il saggio di Luigi Russolo *L'arte dei rumori* del 1913, o, l'anno seguente, titoli quali il *Risveglio di una città*, con rumori e musiche dello stesso Russolo. Alcune delle tappe successive potrebbero essere indicate, oltre ai rumori del già citato balletto *Parade* (1917), nelle due eliche di aeroplano (una piccola, una grande) nella partitura del *Ballet méchanique* di George Antheil per il film di Fernand Léger (1924), o nelle sirene inserite nella partitura di sole percussioni di *Ionisation* di Edgar Varèse (1931), fino alla *musique concrète* di Pierre Schaeffer nel secondo dopoguerra.

L'uso del rumore (o di ciò che potesse essere percepito come tale) garantì in quegli anni una facile patente di modernità. Ancora Respighi, nei *Pini di Roma* (1924), inserì nell'ultima pagina di partitura del terzo episodio, *Pini del Gianicolo*, il suono di un usignolo registrato su disco («marca Gramophone, Serie "Concert Record", numero di serie R 6105»), destinato ad essere riprodotto da un grammofono collocato in orchestra.² Ed è per lo meno singolare che questi spunti di modernità ci

^{1 -} Le citazioni dai manifesti futuristi sono tratte da Francesco Tedeschi, *Il futurismo nelle arti figurative. Dalle origini divisioniste al 1916*, Milano, Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, 1995; da Daniele Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e futurismi in musica*, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1996; e da Stefano Bianchi, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lucca, LIM, 1995.

^{2 -} La prima esecuzione avvenne, con questo inserto, al Teatro Augusteo di Roma il 14 dicembre 1924, sotto la direzione di Bernardino Molinari.

vengano dal musicista più legato alla tradizione tra quelli della sua generazione.

In questo, come in altri casi consimili, è da notare che il riferimento a un "suono di natura" viene stravolto nel suo consueto significato realistico: nella percezione di questo suono, normalmente traslato in termini di notazione musicale per 'normali' strumenti dell'orchestra (fanno testo gli strumentini usati da Beethoven alla fine della "Scena al ruscello" della *Pastorale*) si frappone come una decisiva interferenza il *medium* che lo produce. La citazione letterale dell'usignolo diviene così un prodotto innaturale, latore di un messaggio di modernità.³

Questi casi sono quindi segni inequivocabili di una "moda", cioè di una esibizione, da parte dell'artista, di "saper stare al passo con i tempi". Di questo d'Annunzio fu maestro con il romanzo *Forse che sì, forse che no*, del 1910: ambientato in un moderno aeroporto tra aerei e piloti, tra gare acrobatiche e felici atterraggi, la vicenda è altrimenti decadente e tardo romantica, tra incesto, suicidio e follia.

In tanti altri casi, che si possono enumerare nel trentennio 1910-1940, il riferimento alla macchina, alla città o alla fabbrica appartiene alla sostanza della creazione artistica. Delineano cioè un mondo moderno in cui si è verificato e sta verificandosi un arretramento dell'uomo, con la sua 'anima' e i suoi 'sentimenti', di fronte alla macchina priva di anima e di sentimenti. Il concetto di "alienazione" assume i connotati sinistri di un mondo dove l'umanità ha perso il controllo di ciò che ha creato per dominare la natura.

Nella storia della musica questa verità è enunciata già a chiare lettere nell'*Apprenti sorcier* di Paul Dukas del 1897. Una volta programmata, cioè, la macchina non ha più bisogno dell'uomo. Procede autonomamente. Al punto che può provocare catastrofi prendendo iniziative non previste, per via di quello che chiamiamo "guasto". In modo più o meno cosciente, più o meno programmato, questa moda può discendere da una visione del mondo che si carica di forti significati simbolici nei confronti della crisi della soggettività individuale nel mondo moderno.

Sotto la superficie spaccona e aggressiva del futurismo si cela, a ben vedere, una riflessione tutt'altro che banale sul ruolo dell'uomo in un mondo popolato (occupato?) dalle macchine. L'esempio più evidente di questa verità è la *pièce* di Ruggero Vasari (Messina, 1898 – ivi, 1968) intitolata *L'angoscia delle macchine*, datata 1923 e rappresentata con musiche del futurista Silvio Mix a Parigi nel 1927: il conflitto, durante la catastrofe finale, viene definito dalle parole «la machine est victorieuse! – nous les créateurs! – aujourd'hui les esclaves!»; e le macchine vittoriose intonano con le loro sirene «un chant angoissant, lugubre, déchirant».

3. Un conflitto epocale

Lo spettacolo musicale in particolare, rese visibile un conflitto. Ce lo rappresenta l'inquietante presenza, nel *Rossignol* di Stravinsky, di un secondo usignolo "meccanico". Si mira alla sostituzione degli attori in carne e ossa con marionette di legno. Fortunato Depero, nel riferirsi alle marionette per i *Balli plastici* (Roma, 1917), dichiarò che aveva voluto «dimenticare addirittura l'elemento uomo e sostituirlo con l'automa inventato», al fine di «offrire un godimento mimico paradossale e a sorpresa». ⁵ In questo "godimento mimico" la musica di Casella (tratta da *Pupazzetti*) o quella di Béla Bàrtok (l'*Orso azzurro*) dimostrano di avere le qualità idonee a questa invenzione marionettistica: adottano infatti una ritmica rigida e ripetitiva, e una timbrica asciutta finalizzata a mettere a nudo tali meccanismi antilirici.

Da quest'ultima citazione emerge la vera sostanza di innovazioni che, a prima vista, verrebbe da attribuire a un *divertissement*. E invece le singole 'invenzioni' seguirono una logica costante: quella di sottrarre all'espressione artistica gli elementi che, nella tradizione romantica, l'avevano assimilata a un organismo vivente; con l'energia vitale e la sensibilità di un organismo vivente.

Si potrebbe quindi parlare, in generale, di una vera e propria *disumanizzazione*, i cui connotati variano secondo i diversi mezzi impiegati dai diversi linguaggi delle diverse arti: se per la pittura, ad esempio, il cubismo sottraeva alla figura umana la coerenza delle parti, per la poesia, con Apollinaire, è l'assenza del nesso sintattico. Per la musica è la crisi della grande forma, della continuità melodica (della cosiddetta *melodia infinita* wagneriana) a favore di una frammentazione tra l'infantile e il primitivo.

4. Le simbologie del moderno: dal *barbarico* ai rumori delle città e delle fabbriche

Le simbologie si intersecano e si sovrappongono negli anni tragici della guerra e delle rivoluzioni; che sono anche gli anni di una "modernità" aggressiva e disorientante. Gli stili artistici non sono meno disorientanti, includendo nel proprio orizzonte il mito dell'acciaio accanto al mito del primitivo, il mito della velocità accanto a quello dei rumori della metropoli moderna; il mito della fabbrica a quello dell'uomo-automa. Di tutto questo, per sentirsi al passo con i tempi, l'artista (pittore, poeta e letterato, cineasta o musicista) sente il dovere di dare testimonianza per quanto gli compete.

Il "moderno" si connota anche come regressione al barbarico, a sua volta inteso

^{3 -} Si tratta, perciò, di un caso da manuale a supporto dell'impostazione di Mc Luhan: Cfr. Herbert Mc Luhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967.

^{4 -} GIOVANNI LISTA, *Théâtre futuriste italien, anthologie critique, pièces, textes et manifestes réunis,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1976, vol. n. 2, p. 153. Ricordiamo – ma ne conosciamo soltanto il titolo, che Ruggero Vasari scrisse anche la *pièce Le sinfonie della metropoli*.

^{5 -} Letto in Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo edizioni, 1973, p. 95.

come una regressione della musica dal suono 'armonico' al rumore. Ne diede una versione scandalosa Stravinsky con le ossessive ripetizioni e le accentazioni rudi (con accordi politonali) degli àuguri primaverili, secondo episodio del Sacre du Printemps. Questo modello venne ripreso da Béla Bartók nel Mandarino meraviglioso (1919), conseguenza diretta di quanto questo autore aveva mostrato con l'Allegro barbaro fin dal 1911, e di quanto ripropose nell'Allegro molto, terzo dei quattro episodi di cui è formata la Suite op.14 (1916). Ancora: Prokof'ev si costruì una fama di "futurista" rumorista, prima come pianista e autore per il pianoforte (Suggestion diabolique op.4, n.4). e, recependo gli stimoli di Djagilev, trasferendo il mancato balletto Ala e Lolli nella Suite scita dove troviamo un Allegro feroce nel primo episodio, e una Danza dei mostri nel secondo.

Sono tratti stilistici che dilagano ampiamente. Anche nel nostro Casella, con *Scene* di guerra - 4 film musicali per pianoforte a quattro mani (1915), «la barbarie violenta e fanatica» viene attribuita, nel terzo brano (In Russia), a una «carica di cavalleria cosacca». ⁶ In questi *film musicali*, le immagini di guerra (i carri armati e gli obici) sono evocate da ritmi ossessivamente ostinati e a pesantezze opprimenti, ottenute da accordi politonali a piene mani, memori del Sacre di poco precedente, e ancora rievocato nel secondo dei Nove pezzi op. 24 del 1914: In modo barbaro.

A incarnare questa opzione verso l'antiumanesimo ci fu l'incontro della musica con il cinema. Fu, per i musicisti, un'occasione preziosa di aggiornamento sia delle proprie concezioni estetiche, sia dei mezzi tecnici per attuarle. Fu una discriminante, cioè, tra chi afferrò positivamente l'occasione (potremmo citare Alexander Mosolov con la sua Fonderia d'acciaio, poema sinfonico dal balletto Steel, 1926–1927) e chi lo mancò irrimediabilmente, come il Malipiero del film Acciaio (1933), a proposito del quale sia il regista Walter Ruttmann (l'autore di Berlino – Sinfonia di una grande città del 1927), sia il musicista parlarono di un fallito incontro. Ma si veda in questo nostro libro quanta diffidenza e quanta incompatibilità ci fu tra il cinema e molti musicisti italiani che si credevano appartenenti a un rango artistico superiore rispetto a chi esercitava i tanti 'mestieri' del cinema. Ciò che rese possibile in Italia qualche esito dignitoso nell'ambito della colonna sonora per film, fu il miraggio di lauti compensi, garantiti dall'impianto industriale della produzione e soprattutto della distribuzione dei prodotti cinematografici.

Del tutto marginale sul piano quantitativo è invece, soprattutto in Italia, l'idea stessa di una sperimentazione congiunta film-musica; quella che il già citato Fernand Léger realizzò in Francia d'intesa con George Antheil nel Ballet méchanique (1924). La scelta modernista consisteva, in quel caso, nell'assenza di un nesso narrativo e nel fatto che i meccanismi d'acciaio su cui si basano tutte le inquadrature sono sezionati in modo discontinuo e artificioso, secondo le tecniche proprie del cubismo di Braque e Picasso. Su questa stessa tecnica si basa il linguaggio musicale, segmentato e discontinuo. di Léger, erede di quanto avvenuto nella partitura di Petrouschka (1911) e del Sacre du Printemps (1913) di Stravinsky. Per non parlare della tecnica del montaggio incoerente di brevi e diverse cellule, esemplificato da Parade di Satie (1916).

5. Apocalittici e integrati

Il punto estremo di questa "modernità", carica di nevrosi per le sorti dell'uomo, può essere indicato nella riflessione sulle trasformazioni indotte dalle macchine nella soggettività umana: sull'uomo-macchina, asservito alla catena di montaggio di Tempi moderni (1936) di Charlie Chaplin; oppure la macchina-uomo, cioè l'automa o il robot, che dell'uomo ha la parvenza, ma è svuotato di autodeterminazione, come lo è la seconda Maria nel film *Metropolis* (1927) di Fritz Lang: strumento nelle mani del potere che prende il posto della Maria capopopolo. O il sonnambulo-assassino Cesare, cavia incolpevole del Dottor Caligari in Das Cabinet des Dr. Caligari (1920) di Robert Wiene.

Molti aspetti che siamo venuti declinando della "modernità" possono essere racchiusi nell'immagine del robot: estremo svuotamento dell'umano, estrema alienazione. Perché ciò avvenga non è necessario che il robot sia appositamente creato. La catena di montaggio non è solo una razionalizzazione dei tempi e dei modi di produzione; ma è anche il mezzo con cui il padrone della macchina produce un esercito di schiavi, la cui unica finalità è di accumulare i beni che potenzieranno il suo dominio.

Non meravigli quindi che l'idea di moderno abbia potuto generare convinzioni politiche opposte: si è trovata ad incarnare la rivolta bolscevica contro l'alienazione capitalistica, risuscitando il mito di Prometeo, o di Spartaco: ma ha anche rafforzato l'idea che, se uniti in uno sforzo collettivo, gli uomini avrebbero potuto esercitare un maggiore potere sulla natura. Su questo secondo versante si mossero le politiche culturali del fascismo, del nazismo e dello stalinismo; tutte propense a condannare – con parole diverse – ogni forma di individualismo "piccolo-borghese", da sostituire – imperiosamente! – con l'uomo nuovo intruppato nel più acritico dei collettivismi. Né le cosiddette democrazie garantirono meglio il libero arbitrio e il libero giudizio degli umani là dove il singolo si confuse nella "massa" etero-guidata dai meccanismi di produzione e di distribuzione delle merci. Masse Mensch si intitola molto significativamente il dramma espressionista di Ernst Toller nel clima rivoluzionario della Repubblica di Weimar (1919).

Di tanti e tali significati si caricava la coscienza del "moderno", tanto più che le innovazioni che portava con sé confluirono palesemente tutte quante nel rendere apo-

^{6 -} Casella in occasione della prima esecuzione italiana nella versione orchestrale ai concerti dell'Augusteo il 12 gennaio 1919, nel programma di sala.

calittiche le due guerre mondiali: acciaio dei carri armati, delle corazzate e dei cannoni; aerei da bombardamento; ricerca scientifica e tecnologia applicata alla creazione di armi apocalittiche subito sperimentate sugli inermi, dai gas nelle trincee fino alla "bomba" per eccellenza sganciata su Hiroshima e Nagazaki.

Naturalmente anche di fronte alla massima evidenza è sempre possibile che si inneschino meccanismi di rimozione (quelli che Sartre chiamò della "falsa coscienza")⁷, e che le scelte dei singoli avvengano *come se* tutte le mostruosità del mondo moderno, pur evidenti, non esistessero. L'arte, in questo caso, ha sempre aperta la possibilità di scegliere tra una funzione di "evasione" e un'altra di "impegno": in entrambi i casi – sia ben chiaro – si tratta di scelte del tutto metaforiche e come tali quasi mai davvero operanti sul piano "reale" della vita e della morte degli umani. Le eccezioni stanno sì e no sul palmo di una mano. A me viene in mente un solo caso: *Le mie prigioni* di Silvio Pellico, che ebbero l'onore di essere considerate come una battaglia persa da parte dell'antagonista Metternich. Ma per fermare Hitler ci vollero, più che il *Manifesto* di Marx, le montagne di cadaveri a Stalingrado; e *A survivor from Warsaw*, di Schoenberg, giunse a testimoniare l'orrore della Shoah solo a fatto compiuto.

Non sembri una digressione: l'universo culturale a cui appartenne Giordano in tutto l'arco della prima metà del Novecento è l'unico punto di riferimento possibile per valutare le sue scelte di fronte al dilemma tradizione-modernità. La sorpresa che ci riserva questo convegno è che, dietro il pacioso aspetto di un ottocentesco notabile meridionale, ci fu la capacità di applicarsi a operare nel suo tempo.

6. Dall'ideologia alla creazione artistica: il caso di Umberto Giordano

Tutti gli interventi che si susseguiranno in queste due giornate di studio ci porteranno informazioni, relative a Giordano, che dovranno scontare – nel sottoporlo alla discriminante *tradizione-modernità* – la sua appartenenza alla generazione, quella del Sessanta (del XIX secolo), che vide la morte del melodramma romantico italiano, almeno nella sua connotazione nazional-popolare rilevata da Gramsci. ⁸ Se ammettiamo, come limite cronologico di quella tradizione il 1924, in quanto anno di *Turandot*, dobbiamo ammettere che sul piano creativo gli apporti di Giordano, in quel decennio, si limitano alla *Cena delle beffe*, a *Giove a Pompei*, con Franchetti, e a *Il Re*: tutte opere

che, come tutte quelle a loro contemporanee – almeno in Italia – non sono mai entrate nel repertorio corrente. Chi ha riflettuto su queste opere, ha potuto coglierne i segni, se non di modernità, di una intenzione di modernità, nel taglio drammaturgico, o nella scelta di genere, o nella scrittura para-stravinskiana.⁹

Sul piano creativo, però, non credo che queste pur interessanti prospettive, siano sufficienti per evitare di considerare Giordano nell'alveo della *tradizione*, non foss'altro per quanto è soverchiante la sua identificazione con titoli appartenenti, come gusto, scrittura e impatto popolare, alla grande stagione romantico-ottocentesca. A diversa conclusione si approda, invece, quando ci si pone nella prospettiva indicata dall'assunto di questo convegno, dove si documenta il coinvolgimento del nostro musicista nel mondo della radio, del disco e del cinema.

Si tratta prima di tutto di una disponibilità/curiosità di per sé significativa, nei confronti della tecnologia e del nuovo mondo della comunicazione. Si tratta anche di una reale capacità di trarre le conseguenze, sul piano creativo, di questi nuovi orizzonti: non ultima l'amara considerazione che nel nuovo mondo non c'era più spazio per nuovi progetti melodrammatici, rimanendo semmai aperta la strada per nuovi utilizzi delle opere del passato, da adattare però alle esigenze delle nuove tecnologie: dai limiti di tempo tirannici del disco delle origini alla velocità della narrazione filmica in cui non c'è spazio per divagazioni musicali. 10

Trovo notevole che il film *Fedora* non utilizzi l'opera omonima nella sua interezza. E che il film *Andrea Chénier* (ancora in fase di faticosa creazione alla morte del Nostro) parta dall'ipotesi di utilizzare nella colonna sonora solo pochi brani universalmente conosciuti. L'autorevolezza di Giordano e il suo potere di Accademico d'Italia sarebbero stati più che sufficienti per ricevere sovvenzioni utili a inserire i passati suoi successi nella moda del *film-opera*.

Ancora una volta, la sua *modernità* si misura nella rinuncia a battere strade considerate ormai chiuse e impercorribili. Sarebbe ingiusto chiedere di più a chi aveva mietuto il suo maggiore successo nel secolo precedente. Nel lascito di Giordano rimane comunque – certamente da approfondire – la coscienza della posizione del musicista nella vertiginosa mutazione del mondo.

^{7 -} JEAN-PAUL SARTRE, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943. Per un approfondimento di questo concetto in sede storica, psicologica e psichiatrica, vedi JEAN GABEL, *La falsa coscienza; saggio sulla reificazione*, Bari, Dedalo libri, 1947.

^{8 -} Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Quaderno 21 (XVII): *Concetto di nazional-popolare*. sito-web < https://quadernidelcarcere.wordpress.com/il-progetto/>.

^{9 -} Vedi soprattutto il contributo di Giuseppe Rossi, in *Lettura de* La cena delle beffe, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, s.d., pp. 413-418.

^{10 -} Cfr. in questo volume, BATTIANTE, p. 129. Questa presa di coscienza dei contemporanei sulla necessità di rimodulare i generi musicali sulle nuove tecnologie fu oggetto di ampio dibattito anche nell'Italia degli anni '30. Il caso più notevole fu il Secondo congresso internazionale di musica che si tenne a Firenze e Cremona tra l'11 e il 20 maggio del 1937 (*Atti del Congresso*, Firenze, Anonima Libraria Italiana, 1937): le numerose sessioni vennero dedicate, tra le altre tematiche, al rapporto tra musica contemporanea e pubblico; alla musica per la Radio; alla musica nel disco; ai rapporti tra musica e cinema.

ABSTRACT

Guido Salvetti

Tradition and modernity in Italian music at the time of Umberto Giordano

The present report wishes to trace the cultural context in which Umberto Giordano's interest in new technologies developed.

The significance of this interest is far from obvious, because within the 'official' culture, especially in literature, there existed a fundamental contradiction between consideration for technical and scientific progress – and their products – and the 'poetic' fashion in which they were presented, that is by projecting human emotions on machines. This contradiction became all the more evident with Futurism, at a historic moment when music, theoretically and practically, felt the need to abandon the poetics of romanticism. This need led to an openness towards automatism, be it more or less technological: from the stylistic predilection of composers for mechanical repetition, to the explosion of the fad, with consumers, of reproducing sound through punch cards and all sorts of automated devices. In other words, from many clues we can infer that there was an inversion in the mentality of the day towards technology: rather than attributing anthropomorphic traits to the machine, elements of the dehumanized realm of technology were grafted onto the musical creations.

Our conference deals with these contradictions and ambiguities, investigating the significance of Umberto Giordano's interest and experience in this respect, and tracing, through Giordano, some of the most relevant characteristics of music in its passage from "yesterday's world" to the so-called "modern times".

Le tentazioni cinematografiche di una generazione di operisti italiani

Cesare Orselli (Firenze)

1. Nuove tecnologie e nuovi spettacoli: il ruolo della musica

Nell'ultima stagione del sec. XIX si assiste al ritorno sulle scene, dopo un silenzio di 16 anni, di Verdi con il suo *Otello* (1887), a cui risponde di lì a poco *Cavalleria rusticana* di Mascagni, che inaugura nel 1890 una sorta di rinascita dell'opera lirica, una fiorente primavera creativa che si protrarrà nei primi decenni del Novecento, sconfessando la crudele sentenza emessa nel 1887 da un Gabriele d'Annunzio in veste di critico musicale: «Il melodramma è, senza dubbio, una forma esaurita. Per una legge naturale, avendo prodotto a bastanza, deve cessare di esistere. Cosicché, qualunque tentativo per vivificare codesta forma già morta è inutile e illogico». ¹

Questo pensiero al negativo sarà prontamente contraddetto dai capolavori operistici della Giovane Scuola. D'Annunzio sembra piuttosto guardare profeticamente alla possibilità dell'emergere di altre forme di spettacolo musicale o di riproduzione sonora. Questo sembrava essere suggerito dalla recente nascita del fonografo di Edison (1877) e poi del suo cinetoscopio (1893), piccola macchina che univa immagini in movimento e musica; dalle prime riprese su pellicole Kodak realizzate dal fisiologo Etienne-Jules Marey all'Académie des Sciences nel 1888; e dal Théâtre-Optique di Émile Reynaud con quelle *pantomimes lumineuses* presentate all'Exposition internationale di Parigi del 1889 con il supporto di effetti-rumori e di musica appositamente composta da Gaston Paulin ed eseguita dal vivo da un complesso strumentale. Fin da questi "spettacoli" visivi di carattere sperimentale – che approdarono nel giro di pochi anni al

^{1 -} Gabriele d'Annunzio, *A proposito della «Giuditta»*, II, «La Tribuna», 15 marzo 1887; ora in *Scritti giornalistici 1882-1888*, I, Mondadori, Milano 1996, p. 856.

^{2 -} Presentato all'Esposizione universale di Chicago del maggio 1893 da Thomas Alva Edison, che negli anni successivi accarezzerà la possibilità di riprodurre in film intere opere liriche.

cinematografo brevettato dai fratelli Lumière (1895) e ai loro primi *sketchs* filmici proiettati su uno schermo (le scene animate di genere come la *Sortie d'usine*, *L'arrivé d'un train* o il caricaturale *L'arroseur arrosé*) – i creatori avvertirono la necessità di dare un commento sonoro alle immagini animate, ma silenziose e prive di colore. E per questa insolita esperienza visiva, percepita dal pubblico con un senso innaturale e quasi di paura, sembrò logico ricorrere a un supporto musicale che sconfiggesse il silenzio, sorta di nemico fin dal suo nascere del prodotto cinematografico, in contraddizione con gli episodi di vita vissuta rappresentati nella sequenza. Così, «una sorta d'istinto atavico - scrive Miceli - imponeva la presenza della componente musicale»³ che arricchisse di una patina di realismo il film, vincendo quel malessere che si coglie nel commento di Maksim Gor'kij a uno spettacolo dei Lumière visto in Russia:

Se sapeste com'è strano! Non vi sono né suoni né colori. Tutto - la terra, gli uomini, l'acqua, l'aria - è d'un unico colore grigio. [...] Non è la vita, ma l'ombra della vita, non è movimento, ma la muta ombra del movimento. [...] Non si ode alcun suono. Sembra che quegli uomini siano morti. E che le loro ombre siano condannate a giocare eternamente a carte, in silenzio. ⁴

In questa prima fase sperimentale, e poi negli anni della trasformazione in senso industriale della produzione cinematografica, la fascia sonora che continuava ad essere privilegiata per fornire il commento musicale al film, anche per il costo limitato del singolo esecutore, fu quella prodotta dal pianoforte (più raramente il flauto, il violino o magari una piccola orchestra), che si risolse per lo più in un collage di materiali preesistenti (opere, operette, romanze) ricorrendo, più limitatamente, all'improvvisazione "inventata" dal pianista in sintonia (ritmica o espressiva) con le scene rappresentate. Una presenza indispensabile per il film a soggetto che matura - dopo un breve periodo di crisi delle sale cinematografiche intorno al 1896-7 - negli ultimi anni del secolo e nel primo Novecento; e finalmente attinge alla collaborazione di musicisti di rango cui le case produttrici commissionano i commenti sonori: nel 1908, in Francia, per la casa Le Film d'art sarà Camille Saint-Saëns a comporre la musica che dovrà accompagnare, incisa su fonografo, la pellicola dell'*Assassinat du Duc de Guise*, soggetto di Henri Lavedan, regia di André Calmettes; ⁵ in Russia, Mikhail Ippolitov-Ivanov scrive per il film *Sten'ka Razin* (la storia di un rivoluzionario russo del Seicento) una sinfonia

che potrà essere eseguita da un coro, da un pianoforte, da un'orchestra o sul grammofono. Sono, queste, risposte (o piuttosto anticipazioni) ad alto livello alle intuizioni dell'intellettuale italo-francese Ricciotto Canudo che in quello stesso 1908 pubblica a Firenze il saggio *Trionfo del cinematografo* in cui dichiara di provare una nuova, inedita emozione di fronte al film, «arte plastica in movimento [...] conciliazione tra i Ritmi dello Spazio (Arti plastiche) e i Ritmi del Tempo (Musica e poesia)», re-incarnazione della wagneriana *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) grazie alla presenza della musica «che è la sola arte in continua incessante evoluzione». ⁶

2. Esordi italiani: Ildebrando Pizzetti e G.F. Malipiero

Pur non potendo vantare un passato paragonabile a quello della Francia, anche l'Italia si era posta nell'agone produttivo debuttando nel 1905 nel genere dei film spettacolari con *La presa di Roma*, di Filoteo Alberini, polemica ricostruzione anticlericale degli avvenimenti politici del 1870, e poi con *Gli ultimi giorni di Pompei*, produzioni di cui a tutt'oggi non si conoscono le musiche impiegate. È ancora il caso del grandioso Inferno (1909), di Giovanni Episcopo e L'innocente, sceneggiati ancora da Canudo da romanzi di d'Annunzio, i cui soggetti segnano l'avvicinamento del cinema italiano (come già era accaduto largamente in quello francese) alla letteratura illustre. Anche Gozzano, la Deledda, Verga, attratti dalla nuova forma di spettacolo, progettarono o realmente sceneggiarono loro soggetti per il cinema. Saranno però ancora Canudo e d'Annunzio a promuovere un film che sarà il primo costosissimo capolavoro della cinematografia italiana, trionfo del genere spettacolare: Cabiria. Visione storica del terzo secolo a. C., diretto dal regista Giovanni Pastrone, presentato il 18 aprile 1914 a Torino e a Milano (e poi, con enorme successo, in tutto il mondo). La pellicola narra le vicende della piccola Cabiria, che «nel suo nome porta il genio della fiamma operosa» (d'Annunzio), una bambina romana che, al tempo della seconda guerra punica, viene rapita e dovrebbe essere offerta come vittima sacrificale al dio Moloch. Il film pone in scena Annibale, Sofonisba, Massinissa, Scipione, Siface, Asdrubale, Archimede e (chi non lo ricorda?) il virulento buon servo Maciste, e raffigura eventi grandiosi come l'eruzione dell'Etna, il passaggio delle Alpi con gli elefanti, l'incendio del campo di Siface, la mostruosa statua di Moloch nelle cui fauci infuocate vengono

^{3 -} SERGIO MICELI, La musica nel film. Arte e artigianato, Discanto, Fiesole 1982, p. 37.

^{4 -} Cit. da Nicolaj Lébedev, *Il cinema muto sovietico*, trad. it., Einaudi, Torino 1962, pp. 7-8.

^{5 -} Sono cinque tableaux della durata di circa 18 minuti, la cui musica, di un suggestivo spessore narrativo e descrittivo, non corrisponde puntualmente al ritmo delle sequenze, ma genericamente al loro clima: solo nel I° la partitura ha l'indicazione dell'"ingresso del paggio" e della "uscita del Duca"; il IV è intitolato genericamente "L'assassinio" e "La scala"; il V, più precisamente, ha due didascalie rispondenti all'azione cinematografica: "si pone una croce sul corpo del Duca" e "si porta il corpo sulla strada".

^{6 -} RICCIOTTO CANUDO, *Trionfo del cinematografo*, in «Nuovo Giornale», Firenze, 23 novembre 1908; ripubbl. In *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo* a cura di Giovanni Dotoli, Schena, Fasano 1986, pp. 129-130.

^{7 - &}quot;Mario Caserini diresse [...] il colossale film *Gli ultimi giorni di Pompei*, che superava le tre ore di proiezione, Georges Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 135.

gettati in sacrificio cento bambini, gli specchi ustori di Archimede che incendiano le navi romane: occasioni di eccezionale impressione, girate in gran parte dal vivo nel Sahara, sulle Alpi, sui laghi di Avigliana, che conferiscono un carattere di kolossal al lunghissimo film (oltre tre ore di durata).

Alla definizione e al successo dell'intricato soggetto, ricavato in gran parte dai romanzi *Salammbô* di Flaubert e *Cartagine in fiamme* di Salgari, d'Annunzio contribuì soprattutto con il prestigio del suo nome, perché il Vate si limitò a inventare i nomi dei personaggi e intervenne praticamente a produzione compiuta, firmando (per un compenso di 50.000 lire oro) le "didascalie vergate" (circa 160), cioè cartoncini che s'inseriscono tra le sequenze riferendo i momenti del racconto, i commenti alle scene, le battute del dialogo, in cui profuse un suo gusto poetico piuttosto enfatico ma incisivo. Non si può condividere l'opinione di Jacques Lourcelles che siano «le più spaventosamente letterarie e mistificanti della storia del cinema», ⁸ e sembrano invece sostanzialmente intonate al registro grandioso della pellicola e all'epoca *fin de siècle* in cui fu girata. ⁹

La grande produzione di Pastrone volle assicurarsi anche la presenza di un commento musicale "firmato", e fu certo d'Annunzio a segnalare il nome di Ildebrando Pizzetti, con il quale aveva trovato una profonda intesa fin dalle musiche di scena composte per *La nave*, per *La Pisanelle*, per l'intonazione de *I pastori* e per la *Fedra* a cui Ildebrando stava lavorando: gli ingegneri della Itala Film si rivolgono così a Pizzetti il 15 luglio 1913: «Il Sig. Gabriele d'Annunzio [...] ci ha comunicato il vostro indirizzo. Poiché avremmo bisogno dell'opera di un musicista vi preghiamo dirci se potreste [...] visitarci a Torino per prendere i necessari accordi.» ¹⁰ Dieci giorni dopo, il musicista scrive al Vate: «A Torino vidi l'Ing. Pastrone, dal quale ebbi la proposta di scrivere l'accompagnamento del Suo romanzo cinematografico.» E subito emerge la difficoltà nell'accettare questa proposta, che determinerà una vera e propria crisi creativa in Pizzetti:

Dovevo rispondere subito, e non sapevo se accettare o rifiutare, data la mia profonda avversione per il cinematografo. [...] Ed ora, anzi da ieri, son in uno stato d'animo tristissimo. Maria [la moglie] cerca di persuadermi che lo scrivere musica sinfonica per una Sua opera cinematografica non è cosa della quale io possa menomamente arrossire: a me pare, quasi, di aver commesso, col porre la firma al contratto, un'azione vigliacca. Perché sento che la mia musica non potrà aggiungere nulla all'effetto della

cinematografia; sento che non riuscirò mai a commuovermi tanto da comporla con gioia, con amore. E se insistessi non riuscirei ad altro che a scrivere pagine e pagine di musica insignificante, di rumore più o meno spiacevole, musica della quale io per primo riderei o avrei schifo se portasse la firma di un altro, musica indegna di me. [...] Ella sa se io amo la Sua poesia, e la Sua opera di romanziere e di poeta drammatico. [...] Ma quel romanzo di Sofonisba sarà troppo poco Suo: sarà tutto contaminato dall'opera dei cinematografisti. [...] Posso dirLe che rinunzierò a scrivere la partitura. [...] Se scrivessi la musica per la cinematografia del Suo romanzo non le guadagnerei le 10.000 lire, le ruberei... [...] Quanto dolore mi fa pensare che Ella sta scrivendo o scriverà un'opera per il cinematografo!

Passano alcuni mesi in silenzio, e nel gennaio 1914 riprende la trattativa con Pastrone: Pizzetti s'impegna a comporre quattro pezzi; poi si riduce a uno solo, e sarà la Sinfonia del fuoco. Forse questa composizione fu utilizzata come ouverture alla proiezione. Forse, invece, accompagnò, nel secondo episodio della Visione storica, l'invocazione del pontefice a Moloch – «Re delle due zone, t'invoco» - , a cui il coro risponde con l'offerta delle vittime sacrali: «Eccoti i cento puri fanciulli/Inghiotti! Divora! Sii sazio!». È una partitura che non raggiunge i dieci minuti, introdotta da un cupo preludio sinfonico articolato in tre episodi: un'apertura violenta (archi e fiati), una sorta di imprecazione spaventevole; poi, un movimento agitato, quasi imitazione di masse in moto forse intorno all'immagine del dio; poi un frammento più languido e dolente (potrebbe alludere alla presenza dei bambini offerti in sacrificio) su cui si innesta l'intervento di una voce baritonale, nello stile del tipico declamato arcaizzante di Pizzetti (che al momento stava componendo Fedra), e forti sottolineature dei versi di barbarica intensità affidati a un coro misto, di sonorità tagliente, con vocalizzi e passaggi in stile imitativo. Il canto è concluso da un'animata sequenza che allude al moto delle fiamme, in cui si coglie un sotterraneo rimando, forse inevitabile, all'Incantesimo del fuoco della Walkvria.

Una volta firmato questo brano (scritto tra il 28 gennaio e l'11 febbraio) per coro e grande orchestra, ¹² che a dire il vero non corrisponde puntualmente ai tempi della sequenza cinematografica, non curando il perfetto "abbinamento della musica al gesto" (Dalcroze), Pizzetti abbandona la collaborazione a *Cabiria*, e cede il testimone a un

^{8 -} Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du Cinéma*, t. III (Les Films), Laffont, Paris 1992, p. 187.

^{9 -} A conferma della loro qualità non banale, le didascalie figurano nell'edizione nazionale delle opere di d'Annunzio del Vittoriale degli Italiani, al vol. 24 (1939) *Parisina. La crociata degli Innocenti. Cabiria*. Sono precedute da una breve prefazione, in cui si colgono suggerimenti a effetti di suoni e di paesaggi, pp. 183-5.

^{10 -} *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, La Pilotta, Parma 1980, p. 112.

^{11 -} *Ivi*, lettera del 26 luglio 1913, pp. 112-4.

^{12 - «}Questo dice – è il commento del figlio Bruno – che Ildebrando voleva renderne impossibile l'esecuzione nei cinematografi [...] Pizzetti non incluse mai il pezzo nei suoi concerti né mai lo lasciò dirigere a chicchessia. È nel gennaio 1931, quando Giovanni Pastrone progetta un'edizione sonorizzata di *Cabiria*, e chiede a Ildebrando di poter registrare la *Sinfonia del fuoco*, Ildebrando nega il consenso.» *Ivi*, p. 122. Infatti, Pastrone non solo inserì nuove sequenze nel film, ma commissionò una colonna sonora sincronizzata a Luigi Avitabile e José Ribas. Si veda il saggio di Emilio Sala, *Dalla 'compilazione d'autore' al 'poema lirico-sinfonico'. La musica per la versione sonorizzata di* Cabiria, «Archivio d'Annunzio», vol. 4, ottobre 2017, pp. 139-153.

suo allievo del Conservatorio di Firenze, Manlio Mazza, che compone il resto del commento sonoro secondo i *desiderata* di Pastrone. Sono ben 624 pagine di musica, ancora per grande orchestra, ¹³ ma – come riferisce la copertina della partitura conservata all'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino – "*adattata* dal M.° Manlio Mazza"; infatti, si tratta di alcuni episodi originali, ma per lo più è un montaggio di musiche preesistenti (Gluck, Mozart, Rossini...), secondo la prassi dell'antico cinematografo, ed anche se seguivano, sottolineavano ed erano finalmente "sincronizzate" con lo svolgersi delle sequenze del film, non sembra si possa parlare, per *Cabiria*, della prima colonna sonora *originale* della storia del cinema.

A questo non felicissimo incontro di Pizzetti con il mezzo cinematografico corrisponde l'esperienza di un altro maestro della Generazione dell'Ottanta, Gian Francesco Malipiero, che viene coinvolto da Emilio Cecchi, della Cines, in un film, ormai divenuto sonoro, *Acciaio* (siamo nel 1933) il cui soggetto, pubblicato sulla rivista «Sipario» con il titolo *E gioca Pietro!*, è firmato da uno scrittore altrettanto illustre che d'Annunzio (ormai a quel tempo stancamente ritirato nel Vittoriale): Luigi Pirandello, che già aveva firmato per Malipiero il libretto della *Favola del figlio cambiato*, e avrà come collaboratori alla sceneggiatura il figlio Stefano e Mario Soldati. Si trattava di una pellicola, con la regia di Walter Ruttmann, nel segno della *neue Sachlichkeit* (nuovo realismo), lontanissima dall'enfatica cinematografia storica-kolossal del primo Novecento o dalla commedia brillante italiana e americana degli anni Trenta: vi si poneva in scena

una specie di *Cavalleria rusticana* nel cuore di un grande stabilimento industriale, a Terni. Due operai si battevano per l'amore di una ragazza ed arrivavano a sfidarsi con traverse di acciaio incandescente, nel corso del loro stesso lavoro. Una traversa colpiva uno dei protagonisti, ferendolo gravemente. Il clima della vicenda, con i carabinieri nel Luna Park, il cappello piumato da bersagliere del protagonista [...], le case degli operai ed i loro posti di ritrovo, dove si mesce il vino [...], il Luna Park, le biciclette degli operai [...], era schiettamente realistico. ¹⁴

La produzione e il regista concessero a Malipiero, che poco o nulla sapeva di cinema e ci si accostò "come un condannato a morte", tempi insolitamente ampi per la composizione, che si risolse in *Sette invenzioni* terminate ad Asolo il 14 aprile 1933; a cui ne aggiunse nel settembre altre quattro che «avrebbero dovuto appartenere allo stesso film delle sette che precedono, ma vennero scartate e sostituite con musica co-

siddetta leggera». ¹⁵ Ma il rapporto tra Ruttmann e il musicista si fece subito piuttosto difficile: secondo il regista «la *Sinfonia delle macchine*, destinata alla sequenza della fonderia, era bellissima, ma alcune musiche negavano caratteri e ritmi del fotografico»; così, inserì nel film delle musiche composte da Malipiero solo le prime *Sette Invenzioni*, vi aggiunse canzoni di successo diffuse dal grammofono nella scena del Luna Park, e una sequenza di musica suonata da una banda, per sottolineare il carattere realistico della narrazione; una scelta che Malipiero proprio non condivise.

E difatti successe che io scrissi la musica per conto mio, e gli altri fecero il film per conto loro. Non andavamo d'accordo, con vari incidenti che finirono piuttosto male per la musica. A mio parere, fu tutto sbagliato. Bisogna prima fare il film, poi cronometrarlo, e poi fare la musica sopra il testo. Ruttmann fece in questa produzione il despota: giudicherete voi che risultato ha ottenuto. ¹⁶

Tuttavia, anche se il montaggio delle *Invenzioni* è piuttosto efficace e molto funzionale la «*pertinenza drammaturgica* nei confronti della *Marcia coreografica delle macchine*» forse la sequenza più pregevole del film (si vedano le accurate pagine sull'argomento di Sergio Miceli), ¹⁷ Malipiero prese rigidamente le distanze dal lavoro, e "riciclò" le *Sette Invenzioni* come pagine sinfoniche autonome, che furono eseguite integralmente all'Augusteo di Roma, dirette da Mario Rossi, il 24 dicembre 1933. Così le commenta, dopo quasi vent'anni, Malipiero:

Queste *Sette invenzioni* non sono state "composte" per un film, ma scritte così, come si trovano in questa partitura, e poi adattate a un film (*Acciaio* di Luigi Pirandello) quasi meccanicamente.

È strano: nonostante le sofferenze della collaborazione, quest'opera mi è particolarmente cara, quasi come un grato ricordo, mentre in realtà non lo è. 18

3. Le curiosità di Mascagni

Del tutto diverso è il modo di vivere il rapporto con il mezzo cinematografico di un musicista di una generazione precedente a quella dell'Ottanta, Pietro Mascagni,

^{13 -} Oltre a una stesura per pianoforte, è stata ritrovata, grazie al "Progetto Cabiria" dell'Università di Torino, a cura di Marco Targa, anche una versione per piccola orchestra (archi, flauto, clarinetto, tromba, trombone, timpano e triangolo *ad libitum*) destinata a sale piccole o medie. In tempi recenti, è stata eseguita a Jesi il 12 ottobre 2013, in occasione della proiezione di *Cabiria* nell'ambito del Festival Pergolesi Spontini.

^{14 -} Mario Verdone, *Malipiero e il cinema*, in «Chigiana», vol. XLII, Olschki, Firenze 1992, p. 310.

^{15 -} AA.VV. L'opera di Gian Francesco Malipiero, Catalogo annotato dall'autore, Canova, Treviso 1952, p. 229.

^{16 -} Memoria di Malipiero riferita da PAOLO CATTELAN, *Retroscena di "Acciaio"*, Olschki, Firenze 1993, p. 201.

^{17 -} Sergio Miceli, *Musica per film. Storia, Estetica, Analisi, Tipologie*, LIM-Ricordi, Milano 2009, pp. 308-314.

^{18 -} Catalogo annotato cit., p. 228.

che nel 1915 affronta il progetto della colonna sonora per la film (come si diceva allora) di Nino Oxilia, il celebre autore - con Sandro Camasio - di *Addio giovinezza!* (1911) divenuto regista cinematografico: *Rapsodia satanica*. Fin dai primi approcci, il prestigio internazionale di Mascagni indusse la Cines di Roma a proporlo come «unico maestro» di una serie di «films d'art», dietro un compenso più che lauto, e a consentirgli ampio spazio decisionale anche sulla scelta di contenuti e sul taglio drammatico delle pellicole. Infatti, è lo stesso Mascagni a esprimere giudizi negativi su alcuni soggetti che la Cines gli sottopone *prima* di avviarne la produzione, e la sua opinione su *Rapsodia satanica* è «buono, ma l'ultima parte (e specialmente la fine) è insulsa e stupidamente vacua». ¹⁹ E ancora: «La *Rapsodia Satanica* ha delle buone scene che si prestano a fare della buona musica [e l'] accetterei a patto di certe condizioni speciali, fra le quali l'obbligo della *Cines* di rifare tutta la terza parte della cinematografia. (...) Mi hanno risposto di formulare le mie condizioni...». ²⁰

La trattativa, dopo varie discussioni, inclina a favore di Mascagni, che strappa un «contratto colossale» e dovrebbe scrivere anche le musiche per La bambina dei fiammiferi, una vicenda di sofferenza infantile molto vicina a Iris, e per un Garibaldi, su soggetto del deputato socialista Enrico Ferri. Ma questi due progetti resteranno lettera morta; intanto, la situazione politica sta precipitando, e la guerra è scoppiata in Europa; Mascagni, che pure è già al lavoro su una nuova opera, Lodoletta, si dedica con impegno al film di Oxilia, e la Cines, che annuncia la Rapsodia satanica per il 1915, la presenta alla critica in anteprima: se ne ha notizia in un ampio articolo di Mario Corsi su «L'illustrazione cinematografica», che parla di un «prodigioso senso di sintesi musicale, che il Mascagni ha indubbiamente potuto e saputo raggiungere». ²¹ Poi, del film si perdono le tracce, e lo si ritrova solo nel 1917, quando viene proiettato con grande successo il 3 luglio all'Augusteo di Roma; ma anche allora, nonostante il richiamo costituito, forse, più che dalla musica di Mascagni, dalla presenza di una diva affascinante come Lyda Borelli, di Rapsodia satanica si trovano sparuti accenni nelle riviste di cinema, e qualche commento di critici musicali, come Alberto Gasco, che ne scrive su «La Tribuna»:

Rapsodia Satanica è più e meglio di un poema sinfonico: a parer nostro essa ha l'importanza di un primo tentativo concreto di 'dramma musicale cinematografico', affine al 'dramma musicale coreografico' creato dai compositori russi modernissimi. ²²

Il riferimento è chiaramente ai Ballets Russes gestiti a Parigi da Sergei Diaghilev. Anche Leonard Peyton ne discute su tre numeri di «The Musical Times». ²³ Si ha notizia di un'esecuzione come pezzo sinfonico al Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze, il 20 e 22 dicembre 1917,²⁴ di un mese intero di repliche con Mascagni direttore («in 22 giorni ho diretto 45 volte *Rapsodia*») ²⁵ al magnifico Salone Ghersi di Torino. Dopo queste proiezioni, sembra che la partitura sia andata perduta, sebbene Mascagni l'avesse molto cara, tanto da riscrivere un finale accorciato dello Scherzo centrale, per la versione "sinfonica"; ma soltanto nel maggio 1961 è stata ricostituita da un copista assemblando le parti separate, ²⁶ mentre pochi studiosi conoscevano la riduzione per pianoforte, compiuta dall'autore stesso, che - destinata a sale cinematografiche piccole o medie - riproduce integralmente la stesura orchestrale. Del soggetto di *Rapsodia satanica* si sapeva che l'autore era Fausto Maria Martini, in collaborazione con un personaggio che si celava sotto lo pseudonimo di Alfa (il barone Alberto Fassini, proprietario della Cines), ma questo "Poema cinema-musicale", come veniva definito nel frontespizio dell'edizione, è risultato a lungo introvabile. Non figurava neppure nella raccolta di tutte le poesie del Martini, curata nel 1969 da Farinelli; e nel 1981 Glauco Viazzi ne ha riprodotto in un'antologia²⁷ soltanto la Seconda Parte. È stato da noi pubblicato in occasione della prima ripresa italiana di Rapsodia satanica, diretta nell'ottobre 1983 da Bruno Moretti al Palazzo Vecchio di Firenze, nella stagione del Teatro Comunale. 28 Nello stesso anno, Carlo Piccardi realizzava

^{19 -} A Lina Mascagni, 28 aprile 1914, Pietro Mascagni, Epistolario, II, Lim, Lucca 1997, p. 9.

^{20 -} Alla stessa, 29 aprile 1914, *ivi.*, p. 10.

^{21 -} Mario Corsi, *Rapsodia Satanica*, in «L'illustrazione cinematografica», IV, n. 4, 15 aprile 1915, p. 12.

^{22 -} Alberto Gasco, Rapsodia Satanica - La musica di Mascagni, in «La Tribuna», 4 luglio 1917.

^{23 -} Mascagni's New Satanic Rhapsody (agosto 1917); Mascagni's Rapsodia Satanica (settembre 1917); The Mascagni Controversy (ottobre 1917).

^{24 -} Giannotto Bastianelli firma una recensione su «La Nazione» del 21 dicembre 1917, cogliendo lo specifico cinematografico della partitura: «Ridotta com'era ieri a poema sinfonico, è apparsa monca del suo naturale compimento (...) Pure, anche così, la musica presenta qua e là sprazzi di brillante colorazione, specialmente nella gavotta della prima parte, in alcune parti danzanti della 2ª e nella deliziosa pastorale per strumentini della 3ª».

^{25 -} A Anna Lolli, 13 febbraio 1918, Epistolario cit., p. 46.

^{26 - «}Questo copista, che probabilmente non era musicista, ha commesso errori di ogni tipo, come, per esempio, eliminare una parte importante di clarinetto contrabbasso (...) Non parliamo poi delle dinamiche, di tutte le note mancanti, degli sbagli d'armonia: ho, dunque, eseguito un'accurata revisione per questa esecuzione romana». "Ho cercato qualche tema per la film": nascita (e morte) di una nuova forma d'arte, intervista a Marcello Panni a cura di Luca Pellegrini, Programma di sala Rapsodia satanica – Cavalleria rusticana, Teatro dell'Opera, Roma 2005, p. 12.

^{27 -} GLAUCO VIAZZI, Dal Simbolismo al Déco, II, Einaudi, Torino 1981, pp. 391-3.

^{28 -} Accanto al testo di Martini, nel programma di sala del Teatro Comunale di Firenze 1983, figurava il saggio di Cesare Orselli, *Mascagni coglie l'occasione cinematografica*, riprodotto in «Rassegna Musicale Curci», XXXVIII, gennaio 1985, pp.7-12. Sull'argomento, si vedano poi: Sergio Raffaelli, *Mascagni e il cinema: la musica per "Rapsodia satanica"*, in «Bianco e Nero», XVIII, n. 3 (luglio/settembre 1987), pp. 43-69; Carlo Piccardi, *Mascagni e l'ipotesi del "dramma musicale cinematografico"*, in «47a Settimana Musicale Senese», Accademia Chigiana, Siena 1990, pp. 19-33, poi in «Musica/Realtà» n. 11, agosto 1991, pp. 87-109, e, ampliato, in «Chigiana», vol. XLII, cit., pp. 453-497.

accuratamente, con l'orchestra della Radio Svizzera Italiana, la postsincronizzazione delle musiche sul film; e nel 2005 *Rapsodia satanica* veniva proiettata all'Opera di Roma, con i colori della versione originale ripristinati.²⁹

4. Lo "Scenario" di Fausto M. Martini

Poeta minore di quella breve ed estenuata stagione che il Borgese definì crepuscolare, il romano Fausto M. Martini (1886-1931) fu critico teatrale, autore di molte commedie d'intonazione lirico-borghese ed anche di un curioso Ridi, pagliaccio che ha per protagonisti due malati psichici, amicissimo di Sergio Corazzini, che rievocò nel romanzo Si sbarca a New York e di cui curò l'edizione postuma delle poesie. La sua vena delicata ed intima, dapprima oscillante fra classicismo³⁰ e Pascoli (*Le piccole* morte, Poesie provinciali), si concentra sulla tematica del quotidiano, pervasa però da un certo colorito ansioso, forse causato dalla tragedia che durante la guerra mondiale lo aveva mutilato; solo in poche occasioni cede all'imperante gusto dannunziano, come nel romanzo Verginità, nel dramma Il giglio nero, interpretato dalla Borelli, e in alcune liriche di forte connotazione erotica. Questa sua Rapsodia satanica (che il Mattalia incredibilmente qualifica come "poemetto fiorito nel clima della esperienza futurista") è largamente tributaria di d'Annunzio e di tutta quella letteratura simbolista e parnassiana che ancora nei primi lustri del Novecento dominava il gusto corrente, e proprio nel cinema aveva trovato una cassa di risonanza, un'efficace amplificazione "popolare". Le maliarde, le sensuali, le vendicative, discendenti di Salomé, di Elettra, di Mila di Codro, di Basiliola invadono le sale cinematografiche con spettacoli "a basso costo"; e proprio una simile donna è protagonista della Rapsodia:

Alba d'Oltrevita, una vestale bianca della morte che, nel castello d'Illusione, senza pianto, tristemente, invecchia. Ma in una sera d'estate, passando dinanzi al vecchio quadro di Faust e Mefistofele, un'invidia fatta di desiderio le nasce nel cuore: ed allora il Demone esce umanato dalla cornice del quadro e le fa la tremenda offerta: «Vuoi tu ritornare giovane? (...) Io ti ridò vent'anni, aurora / rosata, e tu rinuncia, per la vita, / all'amare!».

Dopo questo Prologo, che abbiamo narrato con le parole di Mario Corsi, Alba rivive - nella Prima parte - la sua seconda giovinezza, e «un giorno appaiono sulla sua

strada due fratelli (...) Sergio [un evidente omaggio, il nome, all'amico Corazzini] in una sera d'estate le confessa la sua passione, ma Alba confessa a Tristano di amar lui, non il fratello. Sotto il bacio d'amore, mentre Sergio si uccide, una prima ruga le solca la fronte e la smorfia di Mefisto taglia l'ombra». Nella Seconda parte Alba «rivede in uno specchio il suo nuovo rapido andare verso l'inverno della vecchiaia, e tutte le porte fa chiudere del suo castello perché non entri la vita, non entri il sole». Ma Mefistofele la tenta, le dice che «Tristano corre al cemeterio / del fratello, ma sosta per guardare / la casa della sua non obliata». E quando Alba fa riaprire le porte per accogliere il cavaliere notturno, l'amplesso estremo sarà invece con Satana: «Al primo bacio ella tornò / la pallida vestale della morte: / giunta alla morte per la via d'amore / s'incoronò dell'ultimo diadema».

Non siamo certamente di fronte a un capolavoro letterario: anche sul piano più specificamente formale gli endecasillabi del Martini, quasi una prosa versificata (senza contare i versi dagli accenti irregolari, talvolta ipermetri), alternano preziosità di vocabolario d'accatto a banalità, momenti di tenue lirismo a enfatiche perorazioni, specie per gli interventi di Mefistofele e per le scene d'amore. Eppure, questa *Rapsodia satanica* si presenta come un'autentica *summa* di suggestioni, rimandi, vere e proprie citazioni d'autore, suggerimenti musicali; un lavoro assai funzionale alla versione cinematografica, realizzata - come ormai è appurato - *prima* e non dopo il testo di Martini, che nasce dunque come una sorta di commento in versi (ridotto poi in molte didascalie) al montaggio filmico.³¹

A parte la trasposizione al femminile del mito faustiano e di Mefistofele, cantato infinite volte, prima e dopo Goethe, da poeti e musicisti, l'altra grande suggestione che agisce sulla *Rapsodia* è il *Tristano* wagneriano: quello di Alba d'Oltrevita (si noti il trasparente, banale simbolismo di nome e cognome dell'eroina) è un vero *Liebestod*, come quello di Isotta, che viene infatti evocata negli ultimi versi del poemetto. E ancora: la notte, in cui si consumano le storie d'amore e di morte; l'amante dal nome, altrettanto emblematico, di Tristano (quello di Sergio discende da un altro personaggio del Martini, l'umbratile e tormentato protagonista del *Giglio nero*); la scena d'amore che si svolge sotto una medievale ogiva; il canto di Alba che ritorna alla giovinezza paragonato a quella di «un marinaio adolescente» che «canta dal ponte di una nave» (richiamo diretto alla prima scena dell'opera wagneriana).

La lista potrebbe allungarsi all'infinito, enumerando tutto l'armamentario di un'estenuata letteratura decadente di riporto; ma almeno altri due episodi si debbono sottolineare: l'immagine del quadro che si anima rimanda alla storia di Antonia nei *Racconti di Hoffmann*, e la fontana, elemento decorativo onnipresente in gran parte

^{29 - &}quot;Ad un'osservazione attenta dell'unica versione esistente - quella in bianco e nero della Cines di Milano - risultava chiaro come la copia di origine in nitrato dovesse essere colorata." NICOLA MAZZANTI, *Note sul restauro di "Rapsodia satanica"*, Programma di sala Teatro dell'Opera di Roma cit., p. 31.

^{30 - &}quot;In Martini c'è troppa educazione classica (il suo verso stesso è troppo tradizionale e troppo sonoro)..." Luigi Baldacci, *I crepuscolari*, ERI, Roma 1961, p. 100.

^{31 - «}Il testo di Martini è ispirato al film di Oxilia, cioè gli è successivo e proviene da esso»: Vincenzo Bagnoli / Giacomo Manzoli, *Era Alba d'Oltrevita nel castello d'Illusione...*, Programma di sala Teatro dell'Opera cit., p. 17.

della Rapsodia satanica, ha la sua illustre origine in una celebre scena del Pelléas et Mélisande di Maeterlinck-Debussy.

Non, dunque, un «tentativo letterariamente infelicissimo» come è parso alla Accame Bobbio, 32 ma il risultato un po' scomposto, eppure altamente significante dei luoghi comuni più diffusi nel teatro e nella letteratura della "tranquilla" Italia prebellica, che attraverso il mezzo cinematografico vengono trasmessi da un' élite intellettuale e fatti propri da un pubblico di massa.

5. La musica di Mascagni

A ricordare l'incontro poco felice fra un musicista "illustre" come Pizzetti e il cinema, si sarebbe indotti a pensare che anche Mascagni abbia scritta la musica per Rapsodia satanica con l'idea di un poema sinfonico da adattare genericamente alla vicenda narrata dalle immagini. Ancora una volta "il capobanda" ci sorprende: egli è il primo compositore italiano che "si piega" alle esigenze del prodotto cinematografico, e comprende, con una coscienza professionale rara per quel tempo, la necessità di una connessione fra suono e immagine, e non si lascia irretire da un malinteso senso di dignità artistica a scrivere della absolute Musik inefficace a illuminare espressivamente i vari momenti della storia. Come risulta da molte sue lettere e da un'esegesi della partitura pubblicata nel 1917 su «La vita cinematografica», Mascagni ha puntualmente cronometrato le durate delle singole scene, ³³ e sembra che perciò abbia «gettato via a fasci» melodie esorbitanti. 34 Così, Rapsodia satanica è risultata articolata in un Prologo, una Prima e una Seconda parte, come lo scenario di Martini, e all'interno di ogni "tempo", la musica si frammenta in episodi minori, in melodie che aderiscono con perfetta puntualità al personaggio e alla scena ripresi dalla pellicola. Il Prologo, ad esempio, si apre con un breve preludio, dall'inquietante impasto armonico alquanto tristaneggiante, che "raffigura" il fascino di Alba e il suo desiderio d'amore; ma appena la scena muta, e ci troviamo a una festa offerta nel castello d'Illusione, la musica diviene una Gavotta arpeggiata, con un qualcosa di languido e lieto al tempo stesso, interrotta da un tema

("Misterioso", costituito da due accordi cupi e da alcune inquietanti terzine) che, con l'impiego di ottoni, oboe, corno inglese, clarinetto e fagotto, evoca la presenza di Mefistofele. La Gavotta riprende, e ancora s'interrompe per lasciar spazio a un frammento d'intonazione grottesca (fagotto e clarinetto basso): è il patto demoniaco; poi Alba sente rinascere la giovinezza in sé, e il suo tema, su un tessuto trasparente di arpa, celesta e legni, emerge intonato dalla tromba come uno squillo di gioia e vitalità.

La Prima parte si apre con una citazione del tema di Alba, lieta della sua gioventù ritrovata: è un breve preludio che sfocia in uno Scherzo, un'ampia tessitura nella quale Mascagni, pur rimanendo fedele alla vicenda filmica, si cimenta con una sorta di poema sinfonico.³⁵ Siamo in presenza, dapprima, di due temi, uno che rimanda alla nuova ansia vitale che pervade Alba, l'altro che la dipinge, con il suo andamento cullante, popolaresco, mentre si dondola su un'altalena. Un breve episodio è dedicato all'eco di una festa sul lago, dove Sergio fa la sua dichiarazione d'amore alla donna: «con accorata voce, l'orchestra commenta la tristezza dell'innamorato, ché Alba ama Tristano e con Tristano si allontana». La scena muta: siamo nella casa di Alba, ove si tiene una festa in maschera; è musica un po' dolente, in cui si avverte la presenza di Debussy, poi a un movimento di Polacca fortemente ritmato si alterna il tema appassionato di Sergio. Ora Alba è al pianoforte, e suona la Ballata in sol di Chopin, che porta alla scena d'amore con Tristano, caratterizzata da un'ampia melodia sensuale; la situazione precipita: Sergio si uccide con un colpo di pistola, il tema di Mefistofele torna ghignante, mentre l'orchestra intona una trenodia e conclude con alcune battute lente che dipingono la desolazione di Alba.

La Seconda parte si apre con un "Mesto e sostenuto", riferito ad Alba, chiusa nel suo castello; ancora un frammento di Chopin (dal Valzer op. 34 n. 2) rotto dalla ripresa del tema di Mefistofele: ma l'amore si è radicato nel cuore di Alba, e Mascagni inventa per lei uno dei suoi caratteristici canti "sfogati" appoggiati sul fluido movimento delle arpe, cui contrappone un più lieve disegno di Pastorale e un episodio in tempo di Minuetto. È la felicità di Alba che decide di accogliere Tristano che ogni notte si aggira intorno al suo castello; per il suo richiamo amoroso Mascagni ricorre a una parafrasi di quello della wagneriana Isotta; ma l'abbraccio di Alba non trova l'amato: avvolto in un nero mantello, è Mefistofele che ha vinto la sua scommessa e con il suo tema conclude la Rapsodia satanica, mentre il volto di Alba ritorna estenuato e rugoso.

L'ottica nella quale è necessario porsi per valutare questa partitura di Mascagni non può essere quella della musica pura, e neppure del poema sinfonico: si tratta di una autentica colonna sonora che pretende, come scrisse Mario Corsi, «riunire temi, fonderli, chiuderli in un ritmo sotto il vincolo di una durata di tempo matematica e

^{32 -} Aurelia Accame Bobbio, Fausto Maria Martini, in Letteratura Italiana. I Contemporanei, III, Milano, Marzorati, 1972, p. 28.

^{33 - «}Mi sono prefisso di vedere quanto dura tutta la film: ho preso il mio bravo cronografo ed ho segnato la durata di ciascuna scena: e così ho veduto quanti saranno i pezzi di musica occorrenti». Lettera a Lina del 18 maggio 1914, Epistolario cit., II, p. 12.

^{34 - «}Trovo i temi e li sviluppo; ma poi li debbo tagliare, aggiustare, ripetere, allungare ecc. fino a tanto che non abbia ottenuto la perfezione nel far collimare la musica con la proiezione». A Lina, 22 maggio 1914, ivi, p. 13.

^{35 -} Se ne veda l'analisi puntuale in C. Piccardi, art. cit., pp. 27-28.

brevissima», per cui la nostra esposizione non può dar conto di tutti i ritorni leitmotivici, delle "parentesi", dei singoli effetti timbrici o incisi melodici che corrispondono puntualmente a questo o quell'episodio. Si tratta, se vogliamo, d'una "musica d'uso", che non ignora neppure la simulazione del discorso parlato, una sorta di recitativo strumentale; e in questa prospettiva si deve riconoscere a Mascagni una straordinaria capacità illustrativa-espressiva. Certamente, da un punto di vista musicale, quello che stupisce è il singolare *mélange* di stilemi, andamenti melodici, armonie, riconducibili alle più svariate fonti: se il cromatismo wagneriano investe soprattutto la musica della passione, della morte e della notte, gli imprestiti debussiani sono presenti in molte trasparenze orchestrali, in certi impasti soprattutto dei legni; d'altronde non si deve dimenticare che Mascagni usciva appena, scrivendo *Rapsodia satanica*, dalla fondamentale esperienza di *Parisina*, su testo di d'Annunzio, che aveva messo a prova tutte le sue capacità di rinnovamento e di adeguamento a una materia così lontana dalla passionalità di *Cavalleria*, come dal lirismo tenue di un *Fritz o* di uno *Zanetto*.

Ma, accanto a questi portati più vistosi, esistono altri piani stilistici sui quali il Nostro agisce: sono il popolaresco delle numerose danze (Polacca, Minuetto, la festa) pur filtrato attraverso gli esempi illustri di un Ciaikovskij o di uno Chopin (che viene citato anche nel poemetto del Martini), e una vena di canto inequivocabilmente mascagnana che affiora, ma con notevole discrezione, in vari momenti. È una sorta d'improprietà, o meglio di eclettismo stilistico, segnale di un orientamento di un Mascagni ormai in una fase discendente della sua carriera, ma che colloca questo lavoro in quel più vasto disorientamento e polistilismo che sarà di tutta la musica italiana degli anni Venti, non solo operistica ma anche sinfonica e della lirica da camera: in più occasioni, i maestri della Giovane Scuola e della Generazione dell'Ottanta, l'un contro l'altro armati, si sono trovati, magari inconsciamente o obtorto collo, ad adottare comuni soluzioni stilistiche o a impastoiarsi in analoghe difficoltà nel rapporto canto-tessuto orchestrale. Nel caso della Rapsodia satanica, il meno colto, il pragmatista Mascagni è riuscito dove i più giovani, ideologizzanti Malipiero e Pizzettì avevano ceduto il campo: un risultato forse non straordinario sul piano strettamente musicale, che tuttavia pone una serie di interrogativi sul rapporto fra musicista e arte del proprio tempo. Mascagni, a suo modo, lo seppe quasi sempre risolvere positivamente; in questo caso fu un esito che ci fa apparire questo eroe della "vecchia scuola" in felice sintonia con le esigenze dei nuovi mezzi espressivi, impegnato in quella "nobilitazione" del linguaggio cinematografico promossa e sostenuta a livello teorico da Sebastiano A. Luciani fin dal suo primo intervento del 1913 su *Il cinematografo e l'arte*. ³⁶ Fu una bella lezione per i progressisti, crocianamente poco inclini a riconoscere dignità d'arte al cinema, arroccati in torri d'avorio sostenute solo dall'intellettualistico consenso della critica e destinate a crollare con la fine del ventennio.

Dopo questo faticoso ma suggestivo esperimento, il mondo del cinema tornò a chiedere la collaborazione di Mascagni, proponendogli di comporre nel 1919 le musiche per il "poema sinfonico-corale-visivo" ispirato a Pierrot Fantasia Bianca di Alfredo Masi e Severo Pozzati; ma il compositore declinò l'invito, che venne accettato da Vittorio Gui.³⁷ Trascorre più di un decennio e finalmente Mascagni accetta di nuovo (per evidenti motivi economici) di farsi incantare dalla sirena cinematografica: nel 1930, con *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, è nato il film italiano sonoro, e nel 1933 si lavora a una coproduzione italo-tedesca con Vittorio De Sica, per la regia di Max Neufeld, La canzone del sole: un tipo di film, molto in voga in quegli anni, il cui soggetto era pensato come un seguito di occasioni per le performances di un famoso artista del canto (anche Beniamino Gigli sarà protagonista di molte pellicole del genere). Per questa produzione, la voce prescelta è quella del tenore Giacomo Lauri Volpi, che vi interpreta famose arie da Gli Ugonotti (nella cornice dell'Arena di Verona), I Puritani, Guglielmo Tell: per lui, Mascagni ricicla integralmente, cambiando solo il testo, la Ballata di maggio, già utilizzata nel dramma Dante di Maso Salvini, che diviene il motivo conduttore del film. Con i nuovi versi, firmati da Targioni-Tozzetti, La canzone del sole, inneggiante alle bellezze d'Italia (che Lauri Volpi canta nel film, come scrive Mascagni, «tre o quattro volte») e l'autore ottengono una grossa affermazione popolare ed economica.

L'ultimo incontro del Maestro con il cinema matura nel 1937 e prende le mosse dall'estrema sua creazione teatrale, il *Nerone*, andato in scena due anni prima a Milano: è *La regina della Scala*, un film-opera di Guido Salvini e Camillo Mastrocinque che intende rendere omaggio al tempio milanese della lirica, intrecciando un'esile trama con una serie di spezzoni operistici, fra cui due scene del *Nerone* dirette da Mascagni stesso («alla *Canzone di Egloge* ho voluto aggiungere un brano della scena del triclinio al 3° Atto [...] il brano è breve e termina con la morte d'Egloge» ³⁸). Nel film, voluto dal sovrintendente Jenner Mataloni, grande sostenitore di Mascagni, fu impegnata come comparsa «la più bella aristocrazia milanese che si divertì un mondo a farsi accecare dai riflettori»; ³⁹ proprio come avverrà qualche decennio più tardi alla nobiltà palermitana nella scena del ballo del *Gattopardo* viscontiano.» ⁴⁰ Nello stesso 1937, in

^{36 -} Pubblicato su «Il Marzocco» del 10 agosto 1913. Sull'impegno di Luciani nei confronti del cinema, si veda Cristiana Marrocchi, *Sebastiano Arturo Luciani: attualità di un antesignano*, in «Civiltà musicale», XIX, gennaio-agosto 2004, pp. 9-34.

^{37 -} Sulle musiche di Gui, si veda CARLO PICCARDI, *Pierrot al cinema. Il denominatore comune dalla pantomima al cinema*, in «Civiltà musicale», XIX, cit., pp. 68-72 e 135-9.

^{38 -} Ad Anna Lolli, 17 ottobre 1936, *Epistolario*, II, p. 270.

^{39 -} Genesio Samperi, in «Cinema», 25 novembre 1937.

^{40 -} Sergio Licursi, "E allora si avrebbe il film lirico: che manca ancora". Mascagni, Puccini e il cinema, in Puccini e Mascagni, "Quaderni della Fondazione Festival Pucciniano", n. 2, Pacini, Lucca 1996, p. 150.

settembre, a Mascagni viene proposto di scrivere la musica per un film su Santa Barbara (la Santa dell'Artiglieria), ma il fatto molto truce è la lotta del paganesimo contro il cristianesimo; e la santa viene nientemeno decapitata dal suo babbo. «A me non piace troppo…». ⁴¹ Non se ne farà niente.

È curioso che, nonostante questi ripetuti approcci, mentre Verga aveva dato spazio a riletture cinematografiche - mute - della sua *Cavalleria rusticana*, il vecchio Mascagni si sia decisamente rifiutato, nonostante l'insonorizzazione del film, a una trasposizione del suo capolavoro, così che uno dei più bei film dell'epoca, *Cavalleria rusticana* di Amleto Palermi, del 1939, non conterrà una sola nota di musica mascagnana, poiché l'autore aveva rinunciato a un favoloso contratto di due milioni propostogli dalla casa Scalera: «che io vi affidi l'opera perché ne prendiate un pezzetto qua, un pezzetto là, con dei soggetti che fate a modo vostro, no». ⁴² Mascagni affermava così non solo la "totalità" dell'opera d'arte, ma anche, individuando una specificità della musica da film, dava a questo rifiuto una giustificazione "ideologica", rifacendosi - è da credere - all'operazione compiuta con *Rapsodia satanica*: «Il film musicale non deve essere un'opera filmata. L'opera è fatta per il teatro e solo per il teatro. Bisognerebbe fare della musica per il cinematografo, non copiare il palcoscenico. E allora si avrebbe il film lirico, che manca ancora». ⁴³

ABSTRACT

Cesare Orselli

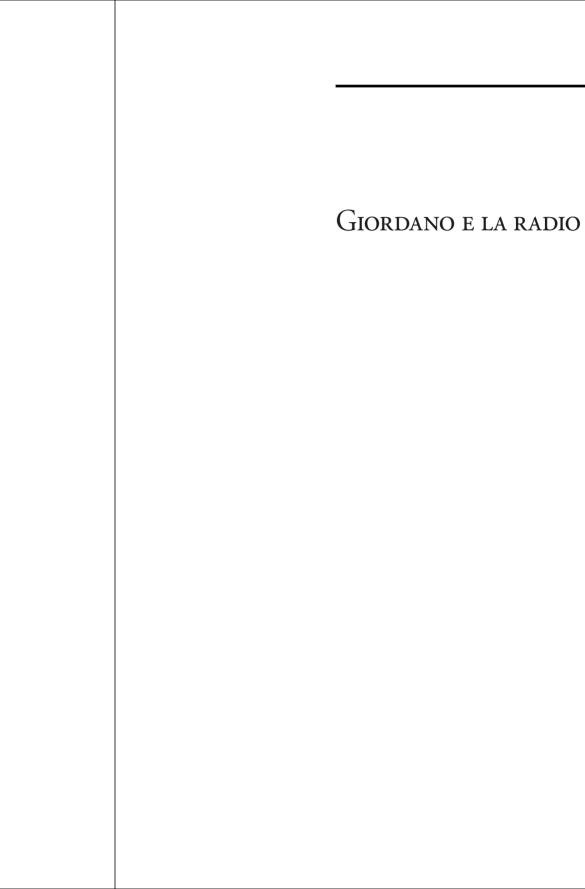
The technological temptations of a generation of Italian operatic composers: Mascagni's, Pizzetti's and Malipiero's approach to cinema

This is a survey of some aspects of the movie show's fight against silence, its archenemy: after the first attempts, in the last decade of the 19th century, through improvisation or the editing of pre-existing music, some great composers of the day began to address the issue, starting with Saint-Saëns and his music for *L'assassinat du duc de Guise*, and Ippolitov-Ivanov's for *Sten'ka Razin*. A closer look is given to Ildebrando Pizzetti's contribution to Italian cinema, his laboured composition of the "Sinfonia del fuoco", for the historical "colossal" movie *Cabiria* (1914), the soundtrack of which would be completed by Manlio Mazza; and to Gianfrancesco Malipiero, whose music for the sound film *Acciaio* (1933) was not designed as a comment to specific scenes but was freely used by the director Ruttmann. Only with Pietro Mascagni and his music for *Rapsodia satanica* (1915) would there be perfect expressive and temporal synchronization with each single movie sequence, and the first soundtrack in the history of Italian cinema was thus born.

^{41 -} Lettera alla Lolli del 30 settembre 1937, Epistolario, II, pp. 289.

^{42 -} De Carlo, Mascagni parla, cit., p. 218.

^{43 -} S. Licursi, *art. cit.*, p. 150.



Giordano e l'avvento della "mentalità radiofonica"

Parole e musiche del compositore ai microfoni dell'EIAR

Marco Targa



1. Umberto Giordano ascolta la radio, «Radiocorriere», n. 29, 1949, p. 3.

La nascita e il primo sviluppo della radio in Italia fu un fenomeno che intrecciò la sua storia con quella del ventennio fascista. La gestione e lo sfruttamento di questo nuovo *medium* di massa furono infatti settori strategici per il regime, che su di essi poté costruire la base del proprio consenso. Il primo ente radiofonico statale, l'Unione Radiofonica Italiana (URI), fu fondato a Torino nel 1924, e quattro anni dopo fu trasformato nell'Ente italiano per le audizioni radiofoniche (EIAR)¹. Già in questi primissimi anni la musica svolgeva un ruolo fondamentale all'interno del palinsesto

^{1 -} Cfr. Рерріно Октоleva, *Mass media. Nascita e industrializzazione*, Firenze, Giunti, 1995, IDEM, *Il secolo dei media*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

delle trasmissioni². Tale ruolo fu poi ratificato nel 1933 con la costituzione delle due orchestre radiofoniche con sede a Torino e a Roma e la conseguente nascita di una stagione operistica e una stagione concertistica. Si trattò di un progetto culturale che ebbe un grande impatto sulla vita musicale del paese, sia per la quantità di musica eseguita che per la qualità degli interpreti coinvolti. All'interno della programmazione musicale, l'ente radiofonico diede ai compositori della Giovane Scuola ancora in vita (Mascagni, Giordano, Cilea) e ai compositori della generazione successiva (Zandonai, Respighi, Alfano, Wolf-Ferrari ecc.) uno spazio di primissimo piano. L'indirizzo politico della compilazione del palinsesto era duplice: da un lato, incrementare la produzione musicale di autori italiani, in linea con l'applicazione di una politica autarchica anche in ambito artistico, dall'altro, assecondare i gusti della più ampia parte del pubblico, dando sostegno a un tipo di repertorio considerato nazional-popolare, nonostante il regime non abbia mai negato un certo appoggio anche alle tendenze artistiche orientate verso la sperimentazione.³

Alla musica di Giordano, autore fra i più eseguiti in ambito operistico e molto noto al grande pubblico, l'EIAR accordò quindi un notevole spazio, programmando con regolare frequenza l'esecuzione radiofonica delle opere del suo catalogo e coinvolgendo il compositore anche in veste di direttore d'orchestra. La collaborazione di Giordano con l'ente radiofonico nazionale non si limitò però unicamente all'ambito performativo: presso l'EIAR infatti egli ricoprì incarichi dirigenziali e fu incaricato di comporre musiche espressamente pensate per la fruizione radiofonica. Rilasciò inoltre varie interviste, dalle quali emerge chiaramente la sua idea circa le peculiarità dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, soprattutto in riferimento alla loro capacità di plasmare nuove abitudini di ascolto, tutte da capire e da sfruttare, più che da demonizzare.

1. Il cartellone operistico in epoca fascista

Per illustrare le vicende radiofoniche della musica di Giordano, è necessario ricordare sinteticamente quale fosse la composizione del repertorio operistico in epoca fascista, la quale differiva in modo marcato rispetto a quello che attualmente ci è più familiare. I dati più rilevanti sono la forte sproporzione fra autori italiani e autori stra-

nieri – a svantaggio di questi ultimi – e la netta maggioranza della presenza di autori viventi (o da poco scomparsi) rispetto agli autori considerati "classici". Il nocciolo più consistente delle opere rappresentante era quindi costituito dai titoli della Giovane Scuola, il cui repertorio peraltro non aveva ancora conosciuto quell'assottigliamento attorno a una singola opera o coppia di opere per ciascuno autore. Dalla tabella n. 1, si evince come, fatto salvo il primato delle opere di Verdi e di Puccini, le rappresentazioni di opere di Mascagni superino quelle di Donizetti, mentre i titoli di Giordano o di Respighi sono più presenti di quelli di Rossini; ugualmente Zandonai, Cilea, e Wolf-Ferrari sono più rappresentati di Bellini, che si colloca a pari merito con Alfano. Quasi tutti questi compositori, del resto, erano stati accolti fra le file della corteggiata Accademia d'Italia. Si trattava di un ruolo istituzionale, che si traduceva necessariamente in una maggiore esposizione attraverso i mezzi di comunicazione statali.

Verdi	105
Puccini	87
Mascagni	42
Donizetti	34
Giordano	33
Respighi	27
Rossini	27
Zandonai	21
Cilea	19
Wolf-Ferrari	19
Alfano	12
Bellini	12
Pick-Mangiagalli	10
Leoncavallo	6

Tab.1 Numero per autore delle opere rappresentate in Italia tra il 1935 e il 1942.4

Queste cifre, che fotografano la situazione della produzione dei teatri lirici, rispecchiano da vicino la composizione del cartellone della stagione operistica dell'EIAR, che vantava una fitta programmazione di opere trasmesse dal vivo con varie repliche e completate spesso da una messinscena, cui assisteva il pubblico presente alla messa in onda. Il calendario prevedeva più di cinquanta opere all'anno. A partire dal 1933

^{2 -} La prima trasmissione radiofonica dell'URI, che ebbe luogo il 6 ottobre 1924, si aprì con l'esecuzione dal vivo dei primi due movimenti del Quartetto op.7 di Haydn.

^{3 -} Cfr. Marco Targa, La fortuna della Giovane Scuola nelle trasmissioni dell'EIAR di Torino negli anni Trenta e Quaranta, in La politica sinfonica della Rai. Storia delle orchestre radio-televisive italiane, a cura di Andrea Malvano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 13-28. Cfr. anche Guido M. Gatti, L'Orchestra Sinfonica e il Coro di Torino della Rai 1933-1983, Torino, ERI, 1983.

^{4 -} La fonte di questi dati è FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 22-24.

fino all'interruzione della stagione operistica imposta dagli eventi bellici del 1944, il nome di Giordano fu presente tutti gli anni con più titoli per ogni stagione. Quasi l'intero catalogo fu trasmesso, ad eccezione delle inedite *Marina* e *Regina Diaz* e de *Il voto*.

Anche i concerti della stagione sinfonica annoveravano spesso il nome di Giordano, dal momento che si sopperiva alla scarsità del repertorio sinfonico di autori italiani compilando un programma da concerto costituito da brani orchestrali estrapolati dalle opere (preludi, intermezzi o anche fantasie in forma di *pot-pourri*). Inutile dire che fra i brani di più frequente esecuzione vi erano gli intermezzi dalla *Fedora* e da *Siberia*. Frequenti erano anche i concerti di grandi nomi della lirica (Iva Pacetti, Magda Olivero, Pia Tassinari, Aureliano Pertile, Ferruccio Tagliavini, Toti Dal Monte, Tito Schipa, Sara Scuderi, Lina Pagliughi) che proponevano antologie di arie d'opera tratte dal repertorio più praticato, all'interno del quale si ritrova con ampia frequenza il nome di Giordano.

2. Giordano sul podio dell'EIAR

Un aspetto notevole del rapporto di Giordano con EIAR è rappresentato anche dal suo coinvolgimento come interprete delle proprie opere. Se per altri compositori come Mascagni, Zandonai, Respighi, che furono spesso attivi in veste di direttori d'orchestra, era scontato l'ingaggio in veste direttoriale, per Giordano questa attività risulta invece più eccezionale. In diretta radiofonica da Torino l'autore diresse una Cena delle beffe nel 1935, una Fedora nel 1937, e un Andrea Chénier nel 1941; da Roma una Madama Sans-Gêne nel 1935, una Fedora nel '36 e nel 37, un Mese mariano nel 1940 e un Andrea Chénier nel 1943.

Da un commento riportato nei suoi diari veniamo a conoscenza del fatto che, come altri direttori d'orchestra dell'epoca che dovettero confrontarsi con il mezzo radiofonico, Giordano fosse ben consapevole che l'esecuzione via etere dovesse rinunciare alla ricerca di finezze esecutive, a favore di una maggiore efficacia nella resa delle dinamiche musicali attraverso gli altoparlanti. A proposito di una prova in occasione della recita dello *Chénier* del 1943, Giordano annota nel diario: «Naturalmente concertazione un pò [sic!] sommaria. Cercherò dopo poter raffinare, benché per queste trasmissioni le raffinatezze sono perdute attraverso gli apparecchi». ⁵



2. Giordano sul podio dell'orchestra EIAR, «Radiocorriere».

Di questa attività direttoriale rimane anche un'interessante traccia sonora costituita da due dischi che conservano un'esecuzione trasmessa dal vivo da Torino nel 1934. Si tratta di dischi dell'etichetta Parlophone, consorziata con la Cetra, la casa discografica attraverso la quale l'EIAR avviò la pubblicazione di una serie di incisioni dei concerti radiofonici. I due 78 giri contengono l'intermezzo dall'opera *Il Re*; l'aria del tenore «Dolce notte misteriosa» dal terzo atto di *Marcella*, cantata da Gino del Signore; l'intermezzo da *Mese mariano* e la "Danza del Moro" da *Il Re*. Quest'ultimo brano, oggi uscito completamente dal repertorio, conobbe una certa diffusione anche grazie all'incisione che Toscanini ne avrebbe fatto nel 1949 con la NBC. Si tratta forse della pagina dal linguaggio più avanzato di tutto la produzione di Giordano, che ne *Il Re* (1929), suo ultimo lavoro operistico, tenterà qualche saggio di uno stile memore dello Stravinsky neoclassico.

3. Musiche di Giordano per la radio

Come è stato già ricordato, il coinvolgimento di Giordano nelle attività musicali dell'EIAR non si limitò unicamente al ruolo di compositore-esecutore: egli fu infatti invitato a collaborare attivamente alla gestione dell'emittente, ricoprendo alcuni ruoli all'interno degli organi amministrativi. Fra questi incarichi è da ricordare la nomina a membro della commissione di vigilanza insediatasi il 3 dicembre 1934. Come effetto

^{5 -} Umberto Giordano, *Diari di Umberto Giordano*, vol.3, a cura di Carmen Battiante, Foggia, Fondazione Banca del Monte, 2016, 6 giugno 1943, p.62.

^{6 -} Il numero di serie è Parlophone E 11413.

di questo diretto coinvolgimento, l'EIAR si rivolse a Giordano in varie occasioni per commissionare al compositore musiche destinate all'utilizzo radiofonico. Un esempio è lo "Squillo" per il bollettino di Guerra del 1943,7 un brano che avrebbe dovuto fungere da sigla introduttiva al notiziario di guerra. Giordano assolse a questo incarico componendo una brevissima fanfara militare dal carattere solenne e trionfale. Questa micro-composizione fu però oggetto di un piccolo screzio con la dirigenza dell'emittente: la sua trasmissione fu infatti vietata dopo poche messe in onda, senza che il compositore ne fosse avvertito. A fronte di una richiesta di spiegazioni inoltrata da Giordano al ministro Polverelli, si venne a conoscenza che l'ordine di soppressione della breve sigla giunse direttamente da Mussolini. La sua presenza fu reputata inidonea: «Lo squillo ha carattere solenne e vittorioso, e pur troppo in questo momento i Bollettini di guerra sono tristi per le gravi perdite che abbiamo. Questa musica quindi "stona", e il Bollettino viene trasmesso senza note musicali». 8 Non fu questa l'unica censura che la musica di Giordano dovette subire da parte del regime. Nel 1944, in periodo post-armistizio, fu fatto divieto da parte del governo della Repubblica Sociale di eseguire o trasmettere l'opera *Il Re*, per l'inopportunità del titolo.

Si trattò però di divieti di poco conto, che il compositore accettò senza troppi rammarichi. In quello stesso anno Giordano ricevette infatti la commissione più ingente da parte dell'EIAR, ovvero l'incarico di comporre tre canzoni espressamente pensate per la trasmissione radiofonica, per le quali gli fu corrisposto un compenso di 45.000 lire. Giordano non fu l'unico compositore ingaggiato dall'EIAR: in questo progetto furono coinvolti anche Alfano e Pick-Mangiagalli. Anche in questo caso l'intento dell'emittente era duplice: da un lato, incoraggiare la composizione di canzoni di autori italiani, prive di elementi di derivazione afroamericana (sempre nell'ottica di dar vita a una politica autarchica anche in ambito artistico) e, dall'altro, incoraggiare un maggiore contatto tra il genere della canzone leggera e la musica d'arte. Questi propositi si leggono espressamente enunciati nell'annuncio pubblicato nel Radiocorriere:

Su invito dell'EIAR, i maestri Franco Alfano, Umberto Giordano e Pick Mangiagalli hanno composto nuovissime canzoni che verranno trasmesse dalla radio lunedì 25 settembre, alle ore 20,20. Le nuovissime canzoni dimostreranno che, anche nel campo della musica qualificata leggera, si possono creare dei capilavoro. Esse rappresentano, soprattutto, una reazione al gusto americaneggiante e negroide e dimostrano che anche illustri compositori quali Alfano, Giordano e Mangiagalli non hanno disdegnato il tema, anzi vi sì sono dedicati con gusto e passione per offrire agli italiani canzoni italiane. 10

Bisogna ricordare che, proprio attraverso la radio, la musica jazz aveva raggiunto negli anni Trenta massima diffusione anche in Italia e, sebbene l'EIAR cercasse di limitarne la trasmissione, non poteva ignorare completamente i gusti del largo pubblico e non soddisfarne le richieste. Significative a questo riguardo sono le lettere di radioascoltatori pubblicate nelle pagine del Radiocorriere, le quali fotografano un pubblico costituito da fasce di consumo già ben distinte, suddivise in base al genere musicale: tra quelle, gli amatori del jazz costituiscono un'ampia fetta. La tradizione che, nelle valutazioni della dirigenza radiofonica, poteva rappresentare un valido avamposto contro la diffusione della musica popolare di derivazione statunitense era certamente quella della canzone napoletana, con la quale infatti si misurarono i tre autori ingaggiati dall'EIAR. Giordano compose tre canzoni intitolate Serenata, Tarantella, Caruli, su testi di Fulvio Palmieri¹¹, che furono interpretate da Rina Ferrari, Tito Schipa e Antenore Reali, accompagnati dall'orchestra EIAR diretta da Arturo Basile. Le tre canzoni furono incise su dischi Cetra, ¹² sebbene il compositore non fu soddisfatto dell'esecuzione, tanto che, a guerra finita, progettò di inciderne una nuova versione sotto la propria direzione¹³.

Nello scrivere questi brani destinati all'ascolto radiofonico, Giordano cercò di perseguire un ideale di estrema semplicità e immediatezza, senza cercare mediazioni tra lo stile commerciale e uno stile più ricercato. Le tre canzoni presentano infatti caratteri di elementarietà tanto nella struttura formale che nel linguaggio armonico. In tal modo Giordano riteneva di andare incontro alla richiesta dell'EIAR di creare brani adatti all'ascolto radiofonico, al contrario di quanto egli riteneva avessero fatto Alfano e Pick-Mangiagalli, All'indomani della messa in onda dell'intera raccolta di canzoni dei tre compositori Giordano scrisse infatti nel suo diario: «La sera alla radio hanno per la prima volta trasmesse le nuovissime canzoni mie, di Pich [così Giordano usava italianizzare il nome dell'amico compositore], e di Alfano, di questi due non erano canzoni, le mie sì. Sono rimasto soddisfatto di me stesso». ¹⁴ Questo giudizio negativo sullo stile delle composizioni dei due colleghi fu ribadito anche da Fulvio Palmieri, l'autore delle parole, il quale osservò che: «Le sue composizioni [di Giordano] sono piaciute moltissimo e sono state giudicate delle vere e proprie canzoni sia pure nella forma eletta, mentre le altre composizioni sono state giudicate come pezzi accademici più che delle vere e proprie canzoni». ¹⁵ In effetti, in confronto alla semplicità del lin-

^{7 -} Umberto Giordano, Diari di Umberto Giordano, cit., 20 maggio 1943, p.58.

^{8 -} *Ibidem*, 3 giugno 1943, p.62.

^{9 -} Ibidem, 21 giugno 1944, p.168.

^{10 - «}Radiocorriere», n. 5, 1944, p. 11.

^{11 -} Fulvio Palmieri era dirigente dell'EIAR di Milano. Subito dopo la guerra rischiò una condanna a dieci anni per collaborazionismo con la Repubblica Sociale. Giordano temette che la sua collaborazione in occasione della composizione delle canzoni potesse dare adito a un suo stesso coinvolgimento in quest'accusa. Il che non avvenne.

^{12 -} Il numero di catalogo Cetra è AA393, AA395.

^{13 -} Umberto Giordano, Diari di Umberto Giordano, cit., 25 settembre 1944, p.188.

^{14 -} Ibidem, p.188.

^{15 -} *Ibidem*,19 ottobre 1944, p.193.

guaggio musicale dei brani di Giordano, le composizioni di Alfano e Pick-Mangiagalli si presentano più come eredi della romanza da salotto ottocentesca che della canzone popolare. Si veda, ad esempio, la cadenza conclusiva di *Nennella*, una delle due canzoni composte da Alfano, insieme ad *Assunta*. Si noti come la melodia vocale sia sorretta da una progressione armonica che, seppur sia sostenuta da un pedale di dominante, segue un complesso percorso enarmonico.



Es.1 Franco Alfano, Nennella, canzone composta per l'EIAR, cadenza conclusiva.

4. Parole di Giordano alla radio

Per completare il quadro dei rapporti di Giordano con la radio è necessario aggiungere qualche cenno a proposito degli interventi che il compositore fece a più riprese ai microfoni dell'EIAR. Non solamente la sua musica fu infatti diffusa via etere, ma anche la sua voce fu udita più volte dai radioascoltatori. L'EIAR era infatti solita invitare i compositori più in vista a tenere discorsi radiofonici sulla propria attività artistica. In seguito, tali interventi trovarono spesso forma scritta nelle pagine del Radiocorriere. L'11 marzo 1943 Giordano fu invitato a registrare un intervento radiofonico a proposito della nascita dello *Chénier*: «Stamane sono stato all'EIAR per incidere un disco che verrà trasmesso domani per radio dove racconto come è nato Andrea Chénier. Il disco verrà trasmesso domani per radio e gli ascoltatori avranno l'impressione che io in quel momento parlo al microfono». ¹⁶ Si tratta di uno dei diversi interventi che il compositore, in realtà sempre poco propenso a parlare in pubblico, si lascerà convincere a fare a partire dal 1943. Una fotografia del 1941, ad esempio, lo immortala mentre tiene un discorso di incoraggiamento morale per i soldati al fronte, all'interno di Radio Igea, una trasmissione finalizzata all'intrattenimento dei degenti. Di maggiore interesse musicale è invece il discorso commemorativo che Giordano tenne al teatro Lirico di Milano, ¹⁷ in occasione del ventennale della morte di Puccini e trasmesso alla radio ¹⁸.



3. Giordano ai microfoni dell'EIAR per la trasmissione "Radio Igea", «Radiocorriere», n. 52, 1941, p.5.

5. La "mentalità radiofonica"

L'immagine che emerge da queste sintetiche informazioni è quella di un musicista attento agli sviluppi che i nuovi mezzi di comunicazione di massa stavano seguendo e curiosamente aperto al confronto con essi. Questa immagine trova conferma in uno scritto di Remo Giazotto del 1948, che si presenta come una sorta di intervista postuma a Giordano, pubblicata nelle pagine del Radiocorriere poche settimane dopo la sua morte. ¹⁹ Si tratta di un articolo in cui Giazotto commenta alcune idee che Giordano aveva avuto modo di comunicargli sia in forma scritta sia sotto forma di conversazione personale. Vi si leggono riflessioni che ci informano circa il pensiero che l'anziano compositore aveva maturato nei confronti della radio e, in particolare, la sua convinzione che il livello di diffusione raggiunto dal nuovo *medium* avesse ormai

^{16 -} Ibidem, 11 marzo 1943, pp. 43.

^{17 -} Il Teatro Lirico divenne la sede provvisoria delle rappresentazioni scaligere, dopo che, nell'agosto 1943, il massimo teatro milanese era stato bombardato.

^{18 -} Di tale discorso si conserva copia manoscritta, all'interno del fondo privato di documenti giordaniani posseduto a Foggia da Lello Santoro.

^{19 -} Remo Giazotto, *Influenza della radio sul melodramma nel pensiero di Umberto Giordano*, «Radiocorriere», n. 52, 1948, p.5. Se ne riporta il testo integrale in appendice.

avviato un profondo rivolgimento delle modalità di fruizione musicale, un rivolgimento che avrebbe avuto importanti ripercussioni anche sul teatro musicale. Questa consapevolezza del potere rivoluzionario raggiunto dalla radio non si risolse però, in Giordano, in un atteggiamento di chiusura difensiva, bensì di interesse verso le sue potenzialità e di riconoscimento dei meriti e delle responsabilità:

La radio, sono d'accordo con te, capovolgerà i gusti musicali e, a lungo andare, in musica, ragioneremo con una mentalità radiofonica. Grandi responsabilità, pertanto, incombono sulla radio. I suoi compiti sono estremamente delicati e bisogna riconoscere che lodevoli sono molte delle sue iniziative.

Accanto al riconoscimento del valore positivo della radio, Giordano avverte però, con rassegnata consapevolezza, del suo possibile potere distruttivo, capace di minare alle basi l'esistenza stessa del tradizionale teatro d'opera:

Poiché, è chiaro che il giorno in cui si ragionerà con una mentalità radiofonica, Chénier resterà null'altro che il nobile, contegnoso custode del suo passato glorioso, ma fatto muto.

Quello tracciato da Giordano con queste parole è uno scenario apocalittico per un compositore d'opera, che fortunatamente oggi non pare ancora essersi compiuto, se è vero che, a settant'anni dalla sua morte, ancora non si può dire che *Chénier* sia uscito dalla programmazione corrente. In ogni caso, la convinzione circa l'incapacità delle opere della secolare tradizione operistica di poter parlare alle future generazioni, che ragioneranno con "mentalità radiofonica", viene espressa con serena rassegnazione. Il tono che emerge da queste considerazioni circa i futuri sviluppi della musica rimane infatti del tutto ottimistico. Tale ottimismo si fondava sulla convinzione secondo la quale l'instaurarsi di nuove abitudini d'ascolto, se da un lato avrebbe comportato la liquidazione del repertorio tradizionale, dall'altro avrebbe dato vita a nuove forme di creatività, a una nuova estetica musicale, a nuove opere musicali di valore. Una convinzione che rende ragione anche del paradossale giudizio secondo il quale il genere del cartone animato disneyano fosse per Giordano molto più interessante sotto il profilo artistico, che non il genere del filmopera, erede cinematografico del melodramma ottocentesco, che, stando alle parole di Giazotto, l'anziano compositore aveva ripudiato.20

Questa intervista che raccoglie gli ultimi pensieri di Giordano non fa quindi che confermare come, anche negli ultimi anni della sua vita, egli avesse mantenuto vivo quell'interesse per i nuovi *media* che aveva accompagnato tutta la sua vicenda personale e artistica. Si tratta di un aspetto della personalità di Giordano insospettato, se si considera quanto, all'interno della sua produzione, egli rimase legato a una concezione tradizionale del teatro d'opera e ad un linguaggio musicale quasi impermeabile alle novità della modernità musicale novecentesca. Il curioso interesse e l'apertura mentale nei confronti dei nuovi media fu invece ben superiore di quello che altri compositori musicalmente più progressisti dimostrarono. È questo un paradosso interessante, che ci ridona un'immagine del compositore più complessa di quella cui eravamo abituati.

M. Targa · Giordano e l'avvento della "mentalità radiofonica"

Appendice

Remo Giazotto, Influenza della radio sul melodramma nel pensiero di Umberto Giordano, «Radiocorriere», n. 52, 1948, p. 5.

La fine recente di Umberto Giordano non ha ancora prodotto (invero, è troppo presto) quella tipica letteratura d'occasione fatta di ricordi personali, di aneddoti, di rievocazioni intime, che accompagna la morte dei musicisti più amati, più cari al popolo da cui son nati. Morto Mascagni, tre anni fa, i giornali e le riviste stabilirono subito una gara di velocità in quel senso. Per Giordano ciò non è ancora accaduto o, per lo meno, tutto è stato moderato, più pacato e, non esito a dirlo, più nobile. Non vorrei, pertanto, essere il primo spifferatore della letteratura giordaniana in memoriam. Dio me ne guardi! D'altra parte, due lettere del maestro piuttosto recenti non rappresentano solamente un invito o un incitamento a scrivere di lui, ma suonano per un impegno vero e proprio: e questo impegno desidero osservare anche perché ricordo con quanto calore tutte le volte che lo incontravo nei pressi di casa sua, in via Durini, o nei corridoi scaligeri, mi chiedeva: «Allora, hai pubblicato, hai pubblicato il mio credo?». Per ragioni varie io procrastinavo la pubblicazione del suo credo: prima di tutto perché attendevo di raccogliere molti altri credo, dettati da diverse religioni, da contrastanti fedi. Ma ora non attendo più oltre e lo pubblico, scegliendo questa sede perché, per più ragioni, come vedremo, la riguarda direttamente. Nello scorso marzo parlavo con Giordano ed altri amici degli orientamenti musicali delle nuove generazioni, della predilezione di queste per la musica strumentale da camera e sinfonica, della decadenza delle scuole liriche, della carenza dei cantanti, dell'importanza dei mezzi di diffusione, come la radio, sull'evoluzione stessa di gusti musicali. Temi di interesse estremo, di attualità vivissima. Giordano ammise che i giovani sono oggi, per tendenza spirituale, orientata verso le forme e le espressioni strumentali, riconobbe che al teatro (romantico, storico, impressionista, verista, neoclassico ecc.) i giovani d'oggi non riescono più a vibrare come quelli delle generazioni precedenti: convenne che la crisi lirica è pericolosa per le sorti del teatro. Finì con queste parole: «Ti scriverò presto su questi argomenti: poche idee ma chiare». E mantenne la parola. Mi scrisse

^{20 -} Cfr, in questo volume, le informazioni al contrario fornite da Carmen Battiante.

così, dopoché io gli ebbi inviato un promemoria: «Caro Remo. Rispondo alla tua. Accontentati di poche parole. Oggi, come sempre, si ribatte sullo stesso tasto: musica vecchia, musica moderna, musica dell'avvenire, musica futurista, passatista, filosofica, armonica, enarmonica, cacofonica, dodecafonica, atomica e via di seguito. Parole inconcludenti usate dagli impotenti per darla da intendere. Sono della stessa opinione del grande Berlioz che diceva: "non esistono che due specie di musica, quella che diverte e quella che annoia". Anticamente la modesta orchestra funzionava da umile servetta alla musica vocale. Beethoven, più degli altri, la emancipò con la potenza del suo genio. Oggi un mondo nuovo ci rivela la musica strumentale e il concerto sinfonico regna sovrano, non l'opera e l'oratorio. Il teatro non morirà mai. Dagli antichi greci a Shakespeare a Molière a Goldoni agli autori moderni, dalla Serva Padrona a Falstaff, il teatro ha subito e subirà evoluzioni ma non morirà mai perché il teatro è il riflesso della vita che viviamo. La radio, sono d'accordo con te, capovolgerà i gusti musicali e, a lungo andare, in musica, ragioneremo con una mentalità radiofonica. Grandi responsabilità, pertanto, incombono sulla radio. I suoi compiti sono estremamente delicati e bisogna riconoscere che lodevoli sono molte delle sue iniziative. Il cinema non danneggerà mai il teatro. Non è arte ma sapienza, meno i cartoni animati di Walt Disney che sono l'espressione geniale di un grande artista. Il cinema potrà essere utile al teatro per effetti di messa in scena come già abbiamo degli esempi. La scarsezza di nuove forze vocali dipende molto dalla mancanza di studi. I giovani cantanti vogliono guadagnar presto e trascurano i lunghi anni di scuola». Il primo giugno ricevevo una seconda breve lettera così concepita: «Caro Remo, hai seguito il concorso lirico della Radio? Sono sempre più convinto che le buone voci esistono ancora, manca solo la volontà di studio. È stata un'iniziativa veramente felice; bisognerebbe che il Governo e soprattutto i Sopraintendenti di teatro non la lasciassero cadere nel nulla. Se ancora non hai pubblicato il mio credo, cerca di inserirvi anche questa. Dobbiamo ad ogni costo difendere la nostra musica e l'unica arma sicura per farlo sono le buone voci. Ti stringo con affetto la mano. Tuo U. G.». Letti questi due scritti che penso siano tra gli ultimi del caro Maestro, apparirà chiara la ragione che mi ha spinto e riportarli entrambi. Due scritti semplicissimi quali, del resto, avremmo dovuto attenderci da uno spirito e da una mente come quelli di Giordano, ma che pretendono d'essere meditati. Non so qual sacrifizio sarà costato a Giordano scrivere che «il concerto sinfonico regna sovrano, non l'opera e l'oratorio...». In questa sua asserzione é un dato di fatto troppo evidente perché potesse sfuggire alla obiettiva constatazione del Giordano, esponente di un mondo musicale in funzione esclusivamente teatrale. E se ho scritto sacrifizio, gli è perché l'attaccamento fisico al suo ambiente d'arte, e quindi di vita, esplode interamente subito dopo (quasi dimentico della precedente ammissione) quando afferma essere il teatro imperituro perché «riflesso detta vita che viviamo». Ed è quasi per una inconsapevole ma precisa interpretazione dl questa sua affermazione che egli ha scritto quelle parole sulle funzioni orientatrici della radio

nella società moderna. «A lungo andare ragioneremo con una mentalità radiofonica». Siamo nel vero. Egli intendeva, penso, per mentalità radiofonica un rinnovamento estetico in seno ai complessi, alle forme e alle espressioni musicali. Il suo amore per il teatro non gli impediva di intuire un nuovo costume musicale, una nuova estetica, quindi nuove espressioni e nuove strutture, dettate dalla consuetudine delle masse popolari con questo potente mezzo di diffusione e di penetrazione che è la radio. Una nuova mentalità radiofonica portata dunque come elemento determinante per il decisivo rinnovamento dei complessi strumentali, delle forme, dei generi; e poiché è lo spirito che detta e suscita generi e forme, implicitamente Giordano ammetteva, in quelle parole, una rinnovata etica (da lui definita mentalità) musicale nella quale il teatro come prodotto diretto, avrebbe dovuto subire mutamenti radicali se non distruttivi: distruttivi, s'intende, se soppesati alla bilancia della tradizione melodrammatica, proprio quella tanto cara a Puccini e a Giordano, ma vitali come prodotto della rinnovata estetica radiofonica. Di ciò ebbi occasione di discutere a voce col Maestro e ricordo con quale calda effusione egli parlava di questo futuro, con quale schietta rassegnazione egli vi leggeva. Poiché, é chiaro che il giorno in cui si ragionerà con una mentalità radiofonica, Chénier resterà null'altro che il nobile, contegnoso custode del suo passato glorioso, ma fatto muto. Per ora, e chissà per quanto ancora Chénier (e con lui tante altre personalità melodrammatiche) resta vigile amministratore, arbitro influente anche nell'attività più viva della moderna società: quelle radiofonica. Per tale ragione, quasi a trarre conforto da questa constatazione, Giordano applaudì a quel modo al concorso lirico della radio; e avrebbe voluto che l'attenzione degli interessati, le cure, le preoccupazioni di quanti ancora traggono ragione di godimento estetico al contatto diretto con quelle creature, si accentuassero, quasi si esasperassero nella tutela di esse. L'opera di rinnovamento egli la vedeva, chiara, inevitabile, e con freddezza giudicava gli strumenti che la radio possiede, crea, utilizza nell'attuazione di quell'opera. Uno strano destino è stato riserbato ai musicisti delle nostre generazioni e a quelli che sopravvivono delle generazioni antecedenti. Nelle altre epoche, compiuta una rivoluzione artistica, l'artefice rivoluzionario aveva la sensazione di aver gettato le basi per qualcosa di definitivo e di duraturo o, per lo meno, suscettibile di nuove applicazioni, di ulteriori conquiste; ed erano mezzi puramente artistici quelli che potevano sconvolgere o debellare il loro operato, trasformare i risultati delle loro conquiste, renderli semplici inutili tentativi. Oggi la scienza si fa seguire e rispettare dall'arte e le sue leggi, le sue rivoluzioni incidono profondamente, e sempre più profondamente incideranno, sui sentieri dell'arte. Tanto profondamente che, nel caso di un artista della tradizione, Giordano in un ritrovato della scienza, nel cinema, ammette solo ciò che è audacia rivoluzionaria, il cartone animato, e ripudia ciò che è trasposizione e compromesso del passato: il melodramma filmato. Nella radio, inoltre, egli vuol vedere (e forse ha il coraggio di sperarci) le risoluzioni dell'arte futura e di fronte a queste visioni egli tende simbolicamente la sua mano amica alla rinnovata

M. Targa · Giordano e l'avvento della "mentalità radiofonica"

Giordano e le nuove tecnologie: cinema, radio e disco

mentalità musicale che egli definisce, non si dimentichi, *mentalità radiofonica*. In questa realtà, in questa definizione, sta, secondo me, tutto il dramma dell'arte contemporanea; perché musicisti d'oggi, inconsapevoli, attendono che maturi definitivamente quella mentalità, prima di poter aprirsi i grandi sentieri maestri della nuova arte. Remo Giazotto

ABSTRACT

Marco Targa

Giordano and the onset of the "radio mentality": the composer's words and music at the microphones of EIAR

The "Giovane Scuola" composers had diverse relationships with the new mass media which had exploded during the first decades of the 20th century (cinema, records and radio). Some of them, though intrigued in terms of enjoyment, were not interested in exploring their still undiscovered potential, as is the case of Puccini, who denied the rights to transform his operas into films. Others, instead, felt a definite attraction, such as Mascagni, one of the first composers to be directly involved in cinema and radio. Giordano proved to be equally interested in the gramophone and radio, and only later also in cinema. Like Mascagni, he more than once climbed the podium of EIAR (Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche) to conduct the live broadcasts of his operas, excerpts of which were also marketed on record; we still have traces of this. His collaboration with the public service broadcaster was not limited to the role of performer: within EIAR Giordano had managerial tasks, and he composed music specifically for radio broadcast. He moreover granted several interviews: in the last one he speaks of the peculiarity of the new mass media and of their ability to create new listening habits, suggesting that they ought to be fathomed and exploited, rather than demonized.

GIORDANO E IL DISCO

Giordano a 78 giri

Prospettive discografiche e di storia della ricezione attraverso il disco

Andrea Estero

Come si sa, quello di Giordano fu un atteggiamento di grande apertura: diresse una casa discografica importante come la Fonotipia, determinandone le scelte artistiche; patrocinò e sostenne, come Accademico d'Italia, l'istituzione dell'allora Discoteca di Stato, della quale a lui si deve in sostanza la fondazione; scrisse composizioni ideate per il disco a 78 giri, per le sue peculiarità e accettando i suoi limiti: siamo molto curiosi di poter attingere documentazioni e prospettive storiche da quello che si dirà nell'intervento successivo. A me basterà ricordare come questo atteggiamento 'progressivo' nei confronti di uno dei mezzi di quella che un giorno si sarebbe chiamata la comunicazione di massa fu inversamente proporzionale alla considerazione 'regressiva' che le generazioni più giovani ebbero del suo lascito artistico.

Se Alberto Abruzzese individua nell'esperienza wagneriana uno dei fondamenti ideologici dell'ostilità nei confronti della diffusione di massa della creazione artisticomusicale (l'idea di Bayreuth come comunità, *élite* nazionale e internazionale)¹, questa
idea, dopo Wagner, è raccolta dalle avanguardie storiche come fondamento stesso
della loro identità. Non è un caso che il Futurismo non ebbe contatti significativi con
lo sviluppo dei media. E non è irrilevante che la teorizzazione più articolata e forte
contro la «riproducibilità tecnica» della musica provenga da un ambiente contiguo
alla Seconda scuola di Vienna (ricordiamo che Adorno era allievo di Berg),² la quale
- insieme ad altre esperienze determinanti delle stesse avanguardie storiche - ha avuto
un ruolo e una presenza nella storia e nella espansione dei primi 60 anni di fonografia
molto limitati.³

^{1 -} Alberto Abruzzese, Forme estetiche e società di massa, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 25-32.

^{2 -} Tra i diversi interventi sul tema, a partire da quello fondativo di Walter Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966), si ricorda Theodor W. Adorno, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, Torino, Einaudi, 1969 e quelli contenuti nella raccolta *Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1981.

^{3 -} Nella Discography of American Historical Recordings, che raccoglie tutte le matrici a 78 giri

Dunque, se a differenza di altri generi musicali che nascono in simbiosi con i mezzi di comunicazione di massa (si pensi al pop o al rock)⁴, la tradizione musicale colta vi si adatta, quasi 'resistendo' loro, si può ipotizzare la presenza di due diversi atteggiamenti nei confronti di questa dimensione - tecnologica e di massa - in irresistibile ascesa: il compromesso profittevole, la curiosità per le potenzialità dei nuovi mezzi, da una parte (è l'atteggiamento di Giordano e di alcuni compositori della Giovane Scuola); dall'altra - e più diffusamente - il rifiuto, l'ostilità, oppure la diffidenza e l'accettazione solo 'a determinate condizioni'. Romanze, duetti, intermezzi sinfonici - nella loro condensazione e profilazione 'veristica' - erano d'altra parte più compatibili con i supporti fonografici di prima generazione rispetto alle forme generate dai linguaggi musicali della sperimentazione.

Milano e la produzione discografica del primo Novecento

Più che l'atteggiamento di Umberto Giordano nei confronti del disco, qui si proverà a collocare la sua produzione all'interno del nascente contesto discografico, dall'ultimo decennio dell'Ottocento fino al secondo dopoguerra, cioè fino alla svolta del microsolco. Il periodo preso in considerazione – dal 1897 al 1955 - riguarda dunque l'era del cilindro fonografico e del disco a 78 giri, comprende le registrazioni acustiche e - a partire dalla seconda metà degli anni 20 - quelle elettriche, e coincide grossomodo con quello di attività di Umberto Giordano come compositore.

Tra coloro che studiano lo sviluppo dei *media* si tende a sottovalutare l'impatto del disco nella storia del primo Novecento italiano. I numeri, infatti, almeno per i primi decenni del ventesimo secolo, non sono tali da testimoniare quella fruizione di massa contenuta nella stessa definizione dei nuovi media. Si considera molto più incisivo, dal punto di vista dell'*audience*, il cinema; anche se troppo spesso si dimentica che nello stesso periodo in realtà si riscontra (leggendo le riviste discografiche dell'epoca) una fruizione collettiva, privata e pubblica, anche per i dischi. Il mensile «Il disco» metteva a disposizione il suo redattore - siamo negli anni Trenta - per speciali ma non inusuali «serate grammofoniche».

La stessa antica consuetudine di trasmettere per radio le registrazioni grammofoniche suggerisce di non considerare radio, disco, cinema come compartimenti stagni, indipendenti l'uno dall'altro. In ogni caso il punto di vista su cui vorrei chiamare l'attenzione non è sulla sociologia dei fruitori, quanto dei produttori. Da questo punto di vista l'Italia ha una centralità indiscutibile, che forse non è stata sufficientemente considerata. All'inizio del Novecento la produzione e distribuzione discografica funzionava in modo 'federativo'. La casa madre - nel caso delle realtà più organizzate e rilevanti, paragonabili alle attuali *major* discografiche - aveva una sede centrale, amministrativa e strategica, ma braccia operative sparse ovunque esistesse un mercato.

Ouesta delocalizzazione poteva assumere forme diverse: l'alleanza tra società e *label* operanti in ambiti geografici complementari, quando la caratura dell'etichetta non permette forme d'integrazione più strutturate (è il caso del legame tra l'italiana Fonotipia e la francese Odéon); la presenza di agenti sparsi nei territori da esplorare discograficamente, quindi una forma di integrazione che oggi definiremmo flessibile (è il caso della Columbia); l'istituzione di vere e proprie filiali in grado di interagire coi mercati nazionali con una presenza sul territorio attiva (è la strategia della britannica Gramophone nei confronti di numerose nazioni di Europa e Asia). 7 I grandi imprenditori del disco ritenevano che la produzione dovesse essere sensibile ai gusti nazionali e dovesse recepire *in loco* questi gusti appoggiandosi sulle forze artistiche locali. Solo alcuni prodotti erano destinati a una circuitazione internazionale, e tra questi il principale - per ragioni che preesistono alla storia del disco - era il prodotto discografico di tipo operistico. L'Italia veniva a trovarsi così in una situazione unica: il repertorio destinato al suo mercato interno coincideva con l'unica produzione fonografica autenticamente globale. Le forze artistiche e produttive mobilitate per costituire e animare questo mercato erano dunque in massima parte italiane.

Al centro della produzione mondiale di dischi destinata al mercato internazionale (oltre che a quello locale italiano) c'erano in particolare Milano e il Teatro alla Scala. I cantanti che transitavano nel palcoscenico del Piermarini, i professori dell'orchestra scaligera, i coristi, i pianisti accompagnatori, i direttori di stanza a Milano furono protagonisti di questi repertori discografici. Per quanto riguarda i dischi d'opera, dunque, si incideva in Italia, a Milano, con artisti e gruppi italiani, si stampava in Europa e in America, si distribuiva in tutto il mondo. 9

prodotte negli Stati Uniti, Arnold Schoenberg è presente 50 volte, ma esclusivamente con *Gurrelieder* e con *Verklärte Nacht*; Berg e Webern non sono presenti.

^{4 -} Per una definizione del pop come genere contraddistinto «dalla diffusione intermediale su supporti fonografici e mezzi di comunicazione» cfr. Gianni Sibilla, *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani, pp. 29-31.

^{5 -} Richeri nota che nel 1924 la vendita di grammofoni in Italia fu di 1.314 pezzi e quella di dischi solo di 10.458. Cfr. Giuseppe Richeri, *Italian Broadcasting and Fascism 1924-37*, «Media Culture and Society», 2 1980, p. 50.

^{6 - «}Il disco», II 1934, n. 2, p. 36.

^{7 -} Per quando riguarda il mercato Usa la Gramophone aveva firmato un accordo con la Victor che assicurava la disponibilità reciproca di tutte le incisioni nei mercati europeo e americano. Cfr. Alan Kelley, *His Master's Voice. La voce del padrone. The italian catalogue*, New York-Wesport, Connecticut-London, Greenwood, 1988, p. VII.

^{8 -} Fred Gaisberg, storico produttore della Gramophone all'inizio del Novecento, lo racconta in *La musica e il disco*, Milano, Bocca 1949 (tit. orig. *The music goes round*, New York, Macmillan, 1942).

^{9 -} Per un inquadramento generale, in italiano, cfr. Luca Cerchiari, *Il disco. Musica, tecnologia*,

L'altro centro importante era Napoli, che permetteva di aggiungere al vivaio operistico quello derivante dalla tradizione di Piedigrotta e della canzone napoletana, destinata al mercato internazionale e dell'immigrazione oltreoceano. Ma mentre quest'ultimo ambito ha registrato di recente una certa attenzione storiografica, 10 c'è da stupirsi che l'ambiente milanese - cioè uno dei centri nevralgici della discografica internazionale dal punto di vista artistico e organizzativo - non abbia ancora ricevuto una stessa considerazione. ¹¹ Invece già nel 1899 la «Rivista fonografica italiana» (la prima pubblicazione europea del genere, come annunciato nella presentazione del 1º ottobre 1899) dava notizia che nelle fabbriche di Milano si producevano duemila cilindri al giorno. 12 Tra l'altro nello stesso 1899 il «Teatro illustrato» (ripreso poi nel «Disco» del 1934) raccontava nei dettagli la prima audizione fonografica di fronte al pubblico della Scala, con dimostrazioni della registrazione delle voci dei presenti. ¹³ E non è un caso se ancora nel 1932 la «Rassegna fonografica» - un'altra delle sparute pubblicazioni di settore italiane - definiva Milano «Mecca fonografica». ¹⁴ A inizio secolo un'etichetta come la Zonophone, presente in Europa come label della International Zonophone Company (pubblicizzata da Mascagni sulla «Domenica del Corriere» del 21 giugno 1903 per la «naturalezza con cui rende la voce umana») 15, in soli tre anni di esistenza come realtà industriale autonoma, incise a Milano 1.023 matrici discografiche di repertorio operistico in accordo con l'Anglo-Italian Commerce Company, la prima società italiana a occuparsi di fonografi e cilindri, poi di grammofoni e dischi. 16 La Odeon, etichetta berlinese appartenente al gruppo International Talking Machines che poi sarà consorziata con la Fonotipia, annovera tra tutte le registrazioni dell'era acustica (fino al 1925) ben 4.806 matrici incise a Milano. 17

Un altro censimento significativo è reperibile attraverso la Discography of American Historical Recordings che raccoglie tutti i master prodotti da compagnie americane nel periodo del 78 giri, assemblando dati che provengono da cataloghi di Columbia, Victor, Edison e altri. Delle sole produzioni riferibili a etichette d'oltreoceano risultano 674 matrici incise tra Milano (539) e altre città italiane (Roma, Napoli, Ospedaletti).

La Gramophone resta però l'esempio più significativo della centralità italiana nella costituzione di un catalogo discografico internazionale. Questa società, nata dalla volontà di Emil Berliner di trapiantare in Europa la sua precedente attività, fu la principale realtà industriale discografica ad applicare il principio della localizzazione del repertorio e fondò filiali e relativi cataloghi discografici distinti per nazione. Soltanto quello italiano può contare però su una presenza predominante di titoli che per loro stessa natura avevano una distribuzione in prevalenza internazionale: queste matrici, che poi venivano vendute in tutto il mondo, erano prodotte quasi esclusivamente a Milano. Per dare un'idea delle proporzioni, basti dire che soltanto la categoria dei «solo male records» (arie solistiche per tenore, baritono o basso) nel catalogo delle matrici corrispondente al periodo dal 1898 al 1929, conta 3.092 unità, incise quasi del tutto nel capoluogo lombardo. 18 Poi ci sono, in ordine decrescente, le registrazioni di voci femminili, cori (quasi sempre formati da membri del coro della Scala), orchestre (varie formazioni assimilabili a quella scaligera), bande (la Banda civica milanese), oltre che strumentali, per un totale che si può immaginare superiore ai diecimila pezzi. A queste vanno sommate quelle della Green Label, linea economica della stessa Gramophone, e della Zonophone, che a partire dal 1904 fu assorbita dalla Gramophone. Una quantità davvero abnorme di incisioni italiane destinate al commercio mondiale.

Grazie ai registri della casa discografica, riconsiderati da Alan Kelly nella sua poderosa ricostruzione del catalogo italiano della «Voce del padrone», sappiamo che fino al 1929-30, si realizzarono 105 sessioni di registrazione e per ciascuna di esse possiamo indicare il luogo esatto di 'presa' (Milano soprattutto, ma anche Napoli, Roma, Trento, Trieste e perfino Susa e Loreto), stimare il lasso di tempo in cui fu realizzata, stabilire quale esperto seguì quella sessione (a partire dalle prime, leggendarie, affidate a Fred Gaisberg) e conoscere per ciascuna di esse gli artisti coinvolti, nonché i dischi effettivamente prodotti, la destinazione di ciascuna matrice nelle fabbriche italiane ed europee, infine la presenza - per ciascuna matrice e ciascun disco - nei circuiti distributivi nazionali o internazionali.

mercato, Firenze, Sansoni, 2001 e - più attento agli esordi della discografia - Anita Pesce, La sirena nel solco. Origini della riproduzione sonora, Napoli, Guida, 2005. Per il mercato discografico italiano cfr. Beatrice Birardi, I primi anni della rivoluzione fonografica in Italia, in Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Epoque, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e Associati, 2014 (Musica nel Novecento italiano vol. 6), pp. 145–172.

^{10 -} Anita Pesce, Napoli a 78 giri. La produzione discografica all'inizio del '900, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999.

^{11 -} Milano emerge come città centrale della discografia operistica, dunque internazionale, in uno dei più recenti e documentati contributi sul mercato della musica 'colta' nel periodo considerato: DAVID N.C. PATMORE, *Commerce, Competition and Culture: The Classical Music Recording Industry 1923-1932*, «ARSC Journal», 46 2015, pp. 43-69.

^{12 - «}Rivista fonografica italiana», I 1899, n. 1, p. 7.

^{13 -} Un'audizione pubblica alla Scala è raccontata nel periodico «Il disco», *Il fonografo nel ridot-to della Scala*, II 1934, n. 1, pp. 2-4.

^{14 - «}Rassegna fonografica», 4 1932, n. 34, p. 1.

^{15 -} Pesce, La sirena nel solco, p. 83.

^{16 -} Cfr. il catalogo dell'International Zonophone all'indirizzo www.truesoundtransfers.de/disco.htm.

^{17 -} Ibidem. Il dato comprende i titoli Fonotipia.

^{18 -} Cfr. Kelly, His Master's Voice.

La discografia storica di Umberto Giordano

Queste possibilità sono state decisive per formulare, o riformulare, una discografia delle incisioni a 78 giri di Umberto Giordano. La ricerca si basa su un precedente censimento discografico, pubblicato da Raffaele Vegèto nel 1968, ¹⁹ dunque in un periodo precedente allo sviluppo della discologia come disciplina autonoma, dotata di strumenti di catalogazione sempre più raffinati. A partire dagli anni Ottanta, fino a oggi, la catalogazione ha infatti percorso altre strade: la fonte non è più il reperto discografico in quanto tale, povero di informazioni soprattutto sulla sua datazione e i percorsi reali di diffusione nel mercato discografico, ma i registri nei quali le varie società e aziende discografiche annotavano la vita dell'incisione: dalla presa del suono alla generazione di matrici, delle cosiddette 'madri' e poi dei master, fino alla duplicazione o stampa e alla commercializzazione. ²⁰ Questi registri mettono al centro il cosiddetto 'take', il cui numero è collegato a una data e un luogo di registrazione che dunque ora si può fissare con molto minore approssimazione di prima.

Il numero di matrice non è da confondersi con il numero di catalogo, anche se in alcune situazioni può coincidere. L'unità minima è dunque rappresentata da questa 'presa', che andava a riempire una facciata del disco (che chiameremo a 78 giri, anche se lo standard si impose solo nel corso dei primi anni del Novecento). Questo vale anche dopo il 1905, quando tutti i produttori seguirono il modello inaugurato da Odéon, che prevedeva l'incisione di entrambi i lati del disco, non solo di uno, com'era stato nei primi anni. Il numero di catalogo di una unità è dunque da riferire, nella maggior parte dei casi, a una singola facciata, dalla durata massima che nel tempo varia da 2 minuti a 4 minuti circa.

I cataloghi riportano poi il cosiddetto «coupling number», il numero che identifica l'accoppiamento dell'incisione con un'altra, a costituire il disco. Queste associazioni potevano cambiare. Ma non solo: le facciate, non necessariamente combinate allo stesso modo, trasmigravano in serie discografiche della stessa etichetta o di cataloghi associati, come indicato da specifiche numerazioni.

Grazie a tali strumenti la discografia precedente è stata integrata con esemplari mancanti e soprattutto definita nella datazione (luogo e anno di registrazione e produzione): senza il confronto con i nuovi cataloghi discografici di Gramophone, Victor, Columbia, Zonophone, Odeon e Fonotopia, Berliner, Edison e molti altri, questo aspetto sarebbe rimasto al livello

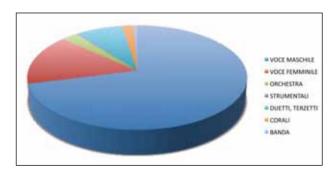
di genericità con cui si presenta negli archivi discografici. Inoltre la digitalizzazione dei dati, possibile solo in anni recenti, permette una valutazione quantitativa e statistica di queste informazioni che prima, con le liste cartacee, risultava molto più complessa.

È quello che mi sono riproposto di fare: prima attraverso una valutazione quantitativa in grado di descrivere il «mercato» discografico dal suo interno; poi chiedendomi quali relazioni si possano istituire, dal punto di vista dello storico, tra produzione discografica e vita musicale, se cioè si possono ipotizzare elementi esterni alle logiche di produzione discografica, in grado di influenzarle.

In questa discografia compilata in formato Excel sono presenti 1.003 entrate, corrispondenti ad altrettante matrici, ovvero facciate di 78 giri, dalla fine Ottocento al 1955, prodotte da circa 50 case discografiche. Sono state escluse le matrici non pubblicate, le riedizioni in altre collane della stessa etichetta discografica, mentre sono rappresentate quelle condivise in cataloghi di società tra loro 'alleate'. La data si riferisce alla sessione di registrazione, che il più delle volte non si distanziava troppo da quella della pubblicazione.

Impostando come dato-guida l'anno di registrazione risulta che le prime note di Giordano incise (su cilindro) sono del 1897 da *Andrea Chénier*. Seguono, dal 1898, brani da *Chénier*, da *Fedora*, e nel 1902 *O Salutaris Hostia*. Scorrendo avanti, troviamo *Crepuscolo triste*, una composizione ideata per il grammofono, che prima della versione per Fonotipia - l'etichetta di proprietà di Giordano - fu incisa nel 1904 per la Gramophone dalla stessa solista, Nini Frascani, con il compositore al pianoforte.

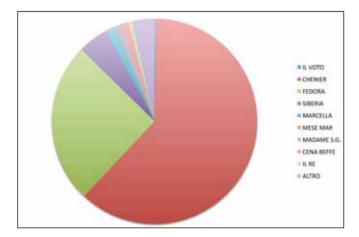
Riordinando i dati per generi musicali emerge che più del 60% delle incisioni è destinato alla voce solistica maschile, a conferma di una predilezione del compositore per la corda del tenore e del baritono (sappiamo che durante l'era acustica quella voce solistica era la tipologia che assicurava la resa migliore). Seguono a grande distanza i brani per voce femminile (142), quelli per pezzi d'insieme (70), le incisioni orchestrali (24), le corali (18), quelle strumentali (3), tra cui la trascrizione per clavicembalo dell'*Idilio* per pianoforte del 1890 pubblicata nel 1942 dalla Voce del padrone, mentre la banda, con sole 5 facciate, non sembra aver fatto molto per divulgare discograficamente la musica di Giordano, che forse si prestava meno di altre a questo tipo di arrangiamenti.



^{19 -} Cfr. *Discografia giordaniana* a cura di Raffaele Vegeto, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1968, pp. XLVII-LXXIII.

^{20 -} Cfr. l'introduzione a Kelly, *His Master's Voice*. Si veda anche Ted Fagan, William R. Moran, *The Enciclopedic Discography of Victor Recordings*, Westport, Cunnecticut-London, 1983, pp. XII-XXII. Della stessa serie si segnala Brian Rust, *The Columbia Master Book Discography*, Westport, Cunnecticut, Greenwood, 1999.

Ordinando le unità per titoli troviamo un'identica sproporzione: i brani da Chénier sono 614, quelli da Fedora 252. La tendenza del disco alla esplorazione dell'identico è già evidente in queste cifre, ribadite dall'osservazione delle tre uniche edizioni integrali: due di Andrea Chénier (1920, Gramophone; e 1941, La Voce del padrone) e una di Fedora (1931, Columbia), divise in 34 facciate nel caso del primo Chenier, e in 26 nel caso del secondo e dell'unica Fedora. La stessa tendenza si conferma all'interno di ciascun titolo operistico: nel caso di Chénier più di un terzo (210) sono incisioni dell'Improvviso tenorile «Un dì all'azzurro spazio», 159 dell'arioso del baritono «Nemico della patria», 129 della «Mamma morta». Tra le ulteriori testimonianza discografiche relativi ad altri titoli del catalogo operistico, solo le 48 registrazioni di Siberia si ritagliano lo spazio di un corpus a sé stante, non le 14 di Marcella, le 13 della Cena delle beffe, le 8 di Madame sans-gêne, le 6 del Re, le 3 del Voto o le sole 2 facciate di Mese mariano. Sotto la voce «altro» sono invece raggruppate tutte le composizioni che non appartengono a un titolo operistico: romanze e canzoni, pezzi per pianoforte, oppure l'Inno del decennale diretto nel 1933 dallo stesso Giordano con l'orchestra della Scala; oppure Che fai tu Luna in ciel?, su testo di Giacomo Leopardi registrata postuma nel 1950. In tutto 35 facciate.



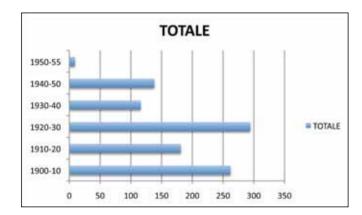
La polarizzazione del repertorio obbedisce alle richieste del mercato discografico, ma anche a logiche interne della discografia, dettate in primo luogo dall'avvicendamento dei formati e dei mezzi impiegati. Così le ripetizioni di più incisioni dello stesso titolo, con il medesimo interprete, a distanza di pochi anni, sono riconducibili prima al passaggio da 7 a 10; poi a 12 pollici. I nuovi formati consentivano versioni più estese, e non brutalmente tagliate o adattate alle lunghezze temporali massime, e dunque gli stessi brani venivano incisi di nuovo per consentire questi ampliamenti. È il caso di «Amor ti vieta» da *Fedora* inciso da Bonci per Columbia nel 1906, nel 1907, nel 1912,

nel 1926. All'incisione con accompagnamento di pianoforte (con Giordano), succede quella orchestrale, poi una nuova incisione su formati più ampi. La nuova registrazione del 1926 è frutto di un cambio a suo modo decisivo, quello dall'incisione acustica a quella elettrica. Senza dilungarci sugli aspetti tecnici e tecnologici, basterà dire che questa nuova modalità procurò una svolta decisiva alla credibilità delle registrazioni e dunque a una vera e propria impennata del mercato discografico. Mentre nella fase acustica i brani venivano registrati in adattamenti che stravolgevano la conformazione strumentale d'origine per favorire la ripresa del suono (il basso tuba sostituiva i contrabbassi, il pianoforte l'arpa, ²¹ talvolta «il violino risuona spesso come uno splendido flauto»), ²² con l'avvento della registrazione elettrica, a partire dal 1925, era diventato possibile restituire il suono orchestrale nella sua strumentazione originale, con una fedeltà di riproduzione lodata da tutti i commentatori dell'epoca come valore assoluto. ²³ In effetti, a guardare l'andamento per quantità della discografia giordaniana, si registra il picco proprio negli anni venti, in corrispondenza della mutazione da acustico a elettrico: così nel primo decennio del secolo si hanno 259 unità di dischi giordaniani; nel secondo ci si assesta su 181, con le limitazioni (o 'distrazioni' di repertorio) imposte dalla guerra; negli anni '20 si impenna fino a 294, più del decennio fondativo della discografia; nel decennio successivo invece la produzione quasi si dimezza, in linea con la crisi del mercato discografico innescata dal venerdì nero e dalla crisi del 1929, che cambierà gli assetti proprietari e sancirà l'alleanza delle *major* con la radiofonia; nel decennio successivo si risale nonostante la guerra fino a 138 esemplari, con una certa vivacità del mercato nel periodo post bellico e il fenomeno del recupero delle registrazioni storiche; mentre dopo il 1950 le cifre sono residuali (9 titoli) e coincidono con l'avvento del microsolco, di cui qui non ci occupiamo.

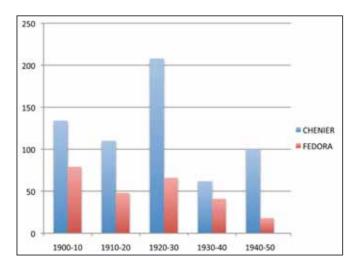
^{21 -} Piero Coppola, *La funzione educatrice del disco*, in *Atti del secondo congresso internazionale di musica* (Firenze-Cremona, 11-20 maggio 1937), Firenze, Le Monnier, 1940, p. 167.

^{22 - «}Musica d'oggi», IV 1922, n. 3, p. 78. D'altra parte la «Rivista fonografica italiana» suggeriva - per costituire un'orchestra adatta a incidere su cilindro qualunque tipo di repertorio - di comprendere 11 strumenti: «flauto, ottavino, primi clarini (2) e secondi clarini (2), prima e seconda cornetta, basso, trombone e pelittone», a cui si potevano aggiungere ancora altri strumenti: «in generale gli strumenti d'ottone si prestano meglio di tutti gli altri per l'incisione. [...] e infine quelli a corda, compresi le arpe e il pianoforte». Cfr. II 1900, n. 8, pp- 5-6.

^{23 -} COPPOLA, La funzione educatrice, pp. 167-168.



Il grafico successivo mostra come questo andamento sia, nel caso di Giordano, riferibile quasi esclusivamente alle registrazioni relative ad *Andrea Chénier*, secondo questa serie storica di registrazioni in rapporto ai medesimi decenni: 134, 110, 208 (avvento dell'incisione elettrica), 62 (crisi del mercato), 100 (ripresa postbellica). Al contrario per *Fedora* la successione di incisioni prodotte per decennio appare declinante: 79, 48, 66 (fase elettrica), 41 (di cui 26 destinate alla registrazione integrale), 18. La *Fedora* discografica peraltro ricalca un modello emblematico per gli altri titoli, che - dal punto di vista delle incisioni - vivono solo nella dimensione della novità, come registrazione e testimonianza della nuova creazione, e poi spariscono (a differenza che nella produzione dal vivo, che presenta andamenti diversi).



Nella costituzione della discografia giordaniana a 78 giri non sono peraltro da

escludere fattori esogeni, che si rilevano intrecciando i dati della produzione discografica con quelli della coeva produzione teatrale. ²⁴ Impostando come dato ordinatore l'anno di incisione, si rileva che la produzione discografica relativa a un titolo s'inizia lo stesso anno o l'anno successivo rispetto alla *première*, con un'immediata risposta da parte del sistema-disco alle sollecitazioni del sistema-teatro. Il nesso tra i due ambiti in seguito si fa più sfumato. Per esempio dopo il 1910 gli allestimenti di *Andrea Chénier* si riducono drasticamente: appena 5 fino al 1920, contro le diverse decine programmati nel primo decennio del secolo e oltre; al contrario la produzione discografica dello stesso decennio, con i suoi 181 titoli, se è inferiore a quella dal 1900 al 1910, resta cospicua, assestata su un calo che diremmo fisiologico. La mancanza di nessi vale anche al contrario: il ventesimo anniversario della prima rappresentazione, festeggiato con le attese recite alla Scala dal 9 marzo 1916, non sembra aver avuto particolari ricadute nella produzione di dischi nel periodo 1915-17, che resta nella media. E d'altra parte è proprio nel periodo di calo nella produzione dal vivo che la Gramophone incide nel 1920 la prima edizione integrale dell'opera.

L'evento teatrale del decennio successivo è il debutto di *Chénier* al Metropolitan di New York, il 7 marzo 1921 con un cast da grandi occasioni. Di nuovo stupisce che, a differenza di tante produzioni dell'etichetta inglese che in Usa venivano pubblicate dalla consorziata Victor, proprio questa integrale non sia stata duplicata per il mercato statunitense, e che invece venga concepita come immissione da rilasciare nel solo mercato italiano, senza rientrare nelle serie di distribuzione internazionale.²⁵

Anche per questo si è portati a interpretare l'exploit del decennio successivo (ben 134 edizioni tra il 1926 e il 1930) come frutto della svolta elettrica, nonostante le 22 rappresentazioni sceniche registrate nello stesso periodo in importanti palcoscenici internazionali. La stessa sfasatura disco/teatro si riscontra in Fedora, laddove dopo il vero e proprio lancio iniziale, che segue l'onda della prima rappresentazione, i due meccanismi della produzione impresariale e industriale sembrano seguire percorsi diversi: la ripresa della fortuna dell'opera con le rappresentazioni del 1923/24 al Metropolitan e all'Opera di Vienna non procurano accelerazioni discografiche; e d'altra

^{24 -} È stata presa in considerazione la cronologia delle prime rappresentazioni e degli allestimenti successivi alle «prime» nei palcoscenici più importanti e influenti della scena internazionale pubblicata in *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali jr, vol. 2 (*Cronologia delle opere*, a cura di Mario Morini e Piero Ostali jr), Milano, Sonzogno, 1995.

^{25 -} Lo dice il numero di catalogo Cfr. Kelly, *His Master's Voice*. D'altra parte l'impennata di dischi dedicati a brani dell'opera negli anni 20-25 (prima della svolta elettrica) - 110 edizioni contro le 76 del periodo 1910-1019 - potrebbe essere legata alla permanenza del titolo per cinque anni nel palcoscenico del Metropolitan, anche se proprio in quel periodo le etichette discografiche americane (Columbia e Victor) rimangono - per la produzione di dischi dedicati a *Chénier* - nella media: rispettivamente 12 e 5, contro i 12 e 7 del decennio precedente.

parte la pioggia di produzioni a partire dal 1926 avviene in assenza di rilevanti coincidenze con le scene teatrali. Il rutilante debutto alla Scala con la direzione di Victor De Sabata arriverà infatti sei anni dopo, nel 1932: in concomitanza con l'uscita discografica della versione integrale per Columbia, è vero, ma quando la produzione discografica mondiale è già entrata in crisi dal punto di vista quantitativo.

Se il ritmo produttivo dell'industria discografica sembra relativamente sganciato dalle occasioni esecutive di un titolo, relazioni più strette tra i due ambiti si presentano quando si devono scegliere gli interpreti a cui affidare una registrazione. In realtà nel periodo acustico la discografia mostra una certa incapacità a intercettare le voci protagoniste nei palcoscenici internazionali. I cantanti ingaggiati per la prima rappresentazione (Borgatti, Carrera) non si ritrovano in nessuna delle centinaia di incisioni del primo decennio²⁶, né vi figurano i protagonisti dei debutti di *Chénier* nei grandi teatri italiani e internazionali (Apostolu, Durot, Tamagno, Vignas, Alberti). Per le incisioni vengono impiegate voci solide ma di seconda fila, che negli stessi anni interpretano il ruolo nei teatri della provincia italiana: Cunego, Ventura, Martinez-Patti, tutti creatori della parte in piazze come Como, Perugia, Cremona, Pisa, Foggia.

Ci sono ovviamente delle eccezioni, e il collegamento 'promozionale' teatro/disco sembra attivo soprattutto in America: *Andrea Chénier* debutta a New York nel 1896, a qualche mese dalla 'prima' milanese, e la voce di Ughetti che canta «Nemico della patria» è intercettata nel 1897 dai cilindri di Bettini; e la 'prima' di *Chénier* al Metropolitan con Gigli nel 1921 ha un immediato riscontro nella sua incisione di «Come un bel dì di maggio» e «Un dì all'azzurro spazio» per l'americana Victor (duplicata poi anche da Gramophone).

Per la verità le sinergie non sono solo sul suolo americano: Zenatello è protagonista delle recite al Covent Garden nel 1905 e incide brani dell'opera otto volte tra il 1903 e il 1910; De Muro è protagonista degli allestimenti di *Chénier* dal 1917 al 1923 a Roma, Napoli, Torino e Bologna parallelamente alla sua fortuna discografica in questo stesso titolo d'opera (con ben sei incisioni pubblicate). Tale 'regola' (con le sue eccezioni) si può riscontrare – scorrendo la discografia e incrociandola con la cronologia degli allestimenti – anche per il soprano e il baritono,

Dopo il 1925 il rapporto tra disco e teatro cambia: nella stagione elettrica della produzione discografica queste sparute coincidenze tra teatro e disco diventano la norma. Si potrebbero citare tanti casi: Lauri Volpi canta Chénier a Londra, New York, Buenos Aires nel '25 e '26 e incide brani dall'opera nello stesso periodo; Pertile invade i palcoscenici tra il '25 e il '31 (a partire da quello della Scala) e incide 10 volte brani da *Chénier* dal '26 al '30. Lotte Lehman canta in *Chénier* alla Staatsoper di Vienna nel 1927 e incide la stessa aria di Maddalena (in tedesco) nel 1926 per la Parlophone.

Lo stesso si potrà dire per Muzio, Bruna Rasa e Cigna, tutte in auge come Maddalena tra il '26 e i primi anni Trenta, e tutte protagoniste di incisioni della «Mamma morta» in quegli anni: le ultime due - significativamente - sono presenti nel cast della seconda e terza incisione integrale dell'opera (a differenza della prima che era acustica e pure sguarnita di interpreti di grido). Infine il caso più eclatante di sinergie produttive, oltre a quelli della Pampanini e della Caniglia, riguarda Renata Tebaldi: il soprano è lanciato dalla Scala come nuova eroina giordaniana nell'immediato secondo dopoguerra, con l'edizione del 1949 diretta da De Sabata, in coincidenza con l'uscita di tre pubblicazioni discografiche dal 1949 al 1954, dunque con tempestiva strategia promozionale da parte della Decca.²⁷

È possibile che negli anni dell'incisione acustica gli artisti di rango non considerassero adeguati gli standard di registrazione e di resa sonora, per i quali si rendevano disponibili soltanto interpreti non di primo piano? ²⁸ Ed è ipotizzabile che con l'avvento della stagione elettrica, invece, le grandi voci si rendessero disponibili e di conseguenza le etichette discografiche fossero nelle condizioni di impostare una strategia che intercettava la popolarità scaturita dalle esecuzioni dal vivo, considerandole un volano efficace per la commercializzazione? In alcuni casi, che si potrebbero documentare, ²⁹ appare evidente che si approfittasse proprio del transito di questo o quel cantante nel palcoscenico milanese, a pochi metri dalla sala d'incisione, per ottimizzare i costi della registrazione.

Questo sistema di coincidenze si basava sull'esposizione che il sistema impresariale garantiva, in determinati periodi e per titoli ben precisi, ad alcuni cantanti, i quali per un certo lasso di tempo finivano per identificarsi in Chénier, Maddalena o Gérard, prima di cedere il passo a nuove e più giovani voci che a loro volta si sarebbero affermate come interpreti di riferimento nel quinquennio successivo. Il mondo discografico approfittava di questa visibilità costante e profilata su una parte in un periodo circoscritto di tempo, con un tempismo relativamente perfetto.³⁰

^{26 -} Solo Sammarco incide «Nemico della patria» nel 1908 per Fonotipia e Columbia.

^{27 -} Il caso di *Fedora* sembrerebbe apparentemente diverso, perché due dei protagonisti della prima rappresentazione e di molti debutti dell'opera d'inizio secolo in palcoscenici internazionali, Bellincioni e Caruso, incidono dischi relativi al medesimo titolo nel 1903 e nel 1905. Similmente accade per voci di lusso che hanno interpretato nei palcoscenici l'opera nei primi anni: De Lucia (prime a Vienna, Napoli, Palermo, Milano tra il 1900 e il 1903 e disco per Gramophone nel 1902); Cavalieri (Parigi, New York, Londra, incisione per Victor nel 1906); Titta Ruffo che canta il titolo nella capitale francese nel 1905, ed è subito ripreso dalla casa Pathé. Ma queste incisioni-strenna («International celebrity» le etichettava la Gramophone) non cambiano la dinamica sfasatura/coincidenza tra disco e teatro nella fase acustica ed elettrica se consideriamo la massa delle registrazioni, che ricalca la dinamica analizzata nel caso di *Chénier*.

^{28 -} Il caso di Caruso vale come conferma più che come smentita: nel caso di *Andrea Chénier* è voce solo discografica.

^{29 -} Tebaldi in *Chénier* del 1949 (inciso nello stesso periodo per Decca, Cetra e Fonit), oppure Pertile nella stessa opera allestita nel 1928 (e pubblicati in quegli anni da Gramophon e Victor).

^{30 -} Non è stato possibile documentare la presenza di accordi specifici tra dirigenze teatrali e

I titoli dalla diffusione ridotta, in sostanza di quelli riferibili a tutti gli altri lavori teatrali, si comportano, dal punto di vista discografico, in maniera diversa. In questi casi il fattore interno - di organizzazione endogena del catalogo - non ha modo di svilupparsi, e la produzione discografica appare sempre sollecitata da quella teatrale: le edizioni proliferano a ridosso della prima rappresentazione, per sfruttarne il battage promozionale (significativo il caso per La Cena delle beffe, con nove dischi tutti a ridosso delle recite alla Scala e al Met, tra il '24 e il '28). Le eventuali nuove incisioni cadono in stretta correlazione con il ritorno, o il recupero, sui palcoscenici che per qualche motivo assume la rilevanza di un evento: è il caso dell'approdo alla Scala di Marcella nel 1938, che vede la pubblicazione di 6 nuove registrazioni nello stesso anno; di Mese mariano inciso nel 1942 per la Voce del padrone, dopo il debutto alla Scala nel 1940 con la stessa Augusta Oltrabella come protagonista; o del Re, ripubblicato a ridosso delle recite scaligere del 1940 con Pagliughi, protagonista delle riproposte del titolo nelle stagioni EIAR degli stessi anni (alcune dirette dallo stesso Giordano). Altresì emblematico è il caso di Siberia, i cui primi interpreti (Storchio, Zenatello, De Luca) registrano immediatamente su disco, laddove un secondo passaggio discografico di Maria Caniglia nel 1938 coincide con la sua presenza nel ritorno dell'opera alla Scala meno di due anni prima, nel 1936.31

Prospettive di storia della ricezione attraverso il disco

Non ho l'ambizione di impostare dalle fondamenta un discorso sui primi albori in Italia dei mezzi di comunicazione di massa. Basterà dire però, in un tentativo di sintesi estrema, che la prima parte di questo intervento, se inteso come parte che sta per un tutto più vasto, potrebbe compendiare quel capitolo sulla musica che David Forgacs si rammarica di non aver scritto nell'introduzione del suo notevole libro

sull'*Industrializzazione della cultura italiana*. ³² Il paradigma della manipolazione pervasiva dei *media* da parte del fascismo (radio, cinema, editoria) è entrato in crisi con la crisi stessa delle ideologie, e quello di Forgacs è stato un primo tentativo di sviluppare e documentare nuove prospettive storiografiche su questi temi. Le analisi non precostituite (e i dati citati dall'autore) dicono che la radio e l'editoria del primo Novecento in Italia hanno conosciuto uno sviluppo industriale basato su conflitti e coincidenze di interessi tra politica di regime e grande capitale e che la retorica della nazionalizzazione della cultura è coesistita con una realtà in cui «buona parte di consumo culturale - di cultura alta come di cultura di massa - era di prodotti non nazionali» (Forcgas cita la preponderanza massiccia di film americani fino al 1939). ³³

Moderna industrializzazione e apertura ai mercati esterni sono pure i tratti predominanti della manifattura del disco così come si afferma prima, durante e dopo il fascismo. Ma più che le strutture, conta il modo di interpretarle, recepirle, utilizzarle e giudicarle da parte delle élites culturali e da parte del pubblico di fruitori. Questi atteggiamenti diffusi, che lasciano traccia in strategie di utilizzazione e in modalità di ricezione, sono stati di recente studiati nelle loro dinamiche conflittuali, o viceversa sinergiche, da Fausto Colombo, che - con fantasia terminologica - ha distinto nella sociologia della cultura italiana quattro possibili orientamenti culturali: del grillo, del corvo, del topo e del gatto. 34 I primi due si muovono all'interno di strategie pedagogiche: il «grillo» rappresenta la variante liberale dell'educazione alla cultura alta (ci si riferisce al Grillo parlante del *Pinocchio* di Carlo Collodi, che in questa narrazione rappresenta la scuola, la lettura, contro il Paese dei balocchi incarnato da Mangiafuoco, ovvero la società dello spettacolo); il corvo evoca invece la posizione propagandistica e nazionalista tipica del fascismo. Il terzo e il quarto orientamento appartengono alla sfera dell'intrattenimento, rappresentata in primo luogo dal topo, cioè dalle strategie artigianali tipiche di molta industria culturale italiana ai suoi esordi (il *Topolino* 'rimediato' e adattato al fumetto nostrano), e in secondo luogo dal gatto quando quell'impresa culturale si trasforma in più avanzate e spregiudicate - ma anche libere da tentazioni pedagogiche - industrie del divertimento, in cui la logica promozionale prende il sopravvento sull'identità del prodotto e la produzione tende all'omologazione su standard globalizzati (il riferimento è ai valori imposti dalla televisione commerciale e celebrati dai Telegatti). Il profilo di questo secondo versante era stato delineato con assoluta chiarezza da Gramsci a proposito della letteratura di consumo, quando notava che i mezzi che essa utilizza «non sono

discografiche. Si deve ritenere, però, che le sinergie fossero poco strutturate se gli stessi compositori giudicavano la produzione discografica, per così dire, dall'esterno (a differenza di quanto avveniva in rapporto alla produzione teatrale). Così annota Giordano nei suoi diari: «A tarda ora la Radio ha trasmesso i primi due atti di *Fedora*, dischi vecchi Columbia. Direzione Molajoli. Un orrore. Tempi sbagliati fino all'inverosimile. Pessima la parte vocale. Andrebbe rifatta» (27 ottobre 1943). «Michele ha portato dei dischi da farmi sentire. Un Improvviso di *Chénier* cantato da Tamagno che non conoscevo, pessimo per l'interpretazione: tempi a modo suo e per nota finale un mostruoso si bemolle acuto. [...] Ottimi quelli di De Muro dell'Improvviso e del IV atto di *Chénier*» (1º novembre 1943). Cfr. *Diari di Umberto Giordano*, a cura di Carmen Battiante, Foggia, Fondazione Banca del Monte (4 voll.), 2013-2016.

^{31 -} Non si rilevano registrazioni, invece, intorno al 1927, anno della rappresentazione alla Scala della versione riveduta.

^{32 -} DAVID FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 10 (tit. orig. *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1990. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester e New York, Manchester University Press, 1990).

^{33 -} Forgcas, L'industrializzazione, p. 114.

^{34 -} FAUSTO COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni novanta*, Milano, Bompiani, 2009⁴, pp. 16-21.

necessariamente artistici, ma non sono neanche 'non artistici'. Dal punto di vista dell'arte essi sono in un certo senso 'indifferenti', cioè extra artistici: sono dati di storia della cultura e da questo punto di vista devono essere valutati». ³⁵

Nell'Italia della prima metà del Novecento coesistono - a livello di produzione culturale - retaggi pedagogizzanti (l'editoria libraria e scolastica, la stampa specializzata), strategie propagandistiche e del consenso (l'uso della radio e del cinema da parte del fascismo) e la manifattura del primo intrattenimento culturale, tra industria e artigianato. Una delle pochissime esperienze in cui predominano i tratti 'felini' di una matura dimensione industriale è, ancor più che l'impresariato editoriale ed operistico, la fonografia agli esordi, dove si rintracciano tutte le caratteristiche dell'impresa culturale moderna: dimensione globale, prevalenza della promozione sul prodotto, priorità del giudizio del pubblico, apparente serialità nelle scelte editoriali, emersione dello *star-system*.

Ora quello che è mancato a questa moderna industria dell'intrattenimento culturale - e che ha condizionato pure gli sviluppi italiani di questo tipo di impresa - è stata una dimensione culturale fiancheggiatrice. Questo *deficit* si riscontra scorrendo le pubblicazioni periodiche italiane dedicate al cilindro e al disco della prima metà del Novecento, oltre le due censite da Roberto Giuliani in un esteso contributo sulla pubblicistica discografica italiana. ³⁶

Prima della «Rivista del grammofono» edita a Milano nel 1904 nella sede italiana della casa discografica Gramophone Company, si trova la «Rivista fonografica italiana» pubblicata sempre a Milano a partire dall'ottobre 1899 come organo della Anglo-Italian Commerce Company: si tratta, come dichiarato dagli stessi redattori, della prima pubblicazione periodica europea dedicata ai grafofoni, ai cilindri fonografici e all'universo della musica incisa. Le intenzioni sono quelle di affiancare La promozione alla produzione attraverso una sorta di 'didattica della fonografia' (come formare un'orchestra fonografica - dieci o dodici strumenti, a quanto si legge, in cui ai fiati venivano spesso affidate le parti degli archi - o come collocare il pianoforte rispetto all'imbuto del fonografo)³⁷.

Ci sono pure articoli dedicati ai produttori italiani di cilindri, o i guadagni che gli artisti fonografici possono realizzare, come in una sorta di bollettino economico del settore. Ma poi predominano gli «articoli briosi: novellette, poesie giocose, scenette comiche e altre infinite varietà», per non dire degli articoli tecnici redatti dal «Dottor

Tubo, pseudonimo sotto il quale si cela uno dei più facondi avvocati del foro partenopeo»³⁸ Come dire: l'impronta del nostro gatto, cioè il presupposto industriale, è apparente, o convive con quella più artigianale e amatoriale di tanta pubblicistica di settore. L'altra, fragile, pubblicazione che dà voce alle ragioni dell'intrattenimento fonografico è, oltre al citato foglio della Gramophone Company, la «Rassegna fonografica», sottotitolata Rivista popolare indipendente di propaganda edita anch'essa a Milano dal 1929 e, pare, sostenuta dalla American Chamber of Commerce for Italy. Carica di pubblicità delle diverse case discografiche, di cui pubblica le uscite mese per mese distinte per generi (compresi quelli 'leggeri'), nel numero che ho potuto leggere (febbraio 1932) si rammarica che non si producano abbastanza dischi di opera e sinfonica, in particolare che la Voce del padrone non ristampi tutte le pagine che Tito Schipa incise già per la Pathé, dando voce alla richiesta dei lettori. Sono gli unici, sparuti, casi di sostegno editoriale rispetto a quel fenomeno e della sua dimensione industriale. Nelle élites intellettuali, nella cultura musicale alta, predomina la diffidenza, in alcuni casi attenuata dall'alibi educativo e pedagogico. La «Rivista musicale italiana» inaugura una rubrica di «musica incisa» solo nel 1936, indirizzandola «a quelle sole manifestazioni musicali che per noi hanno un interesse artistico e che sono distinte da tutta quella enorme produzione di indole commerciale che spesso si confonde con le produzioni di autentico valore». ³⁹ Vi abbondano dunque recensioni di grandi imprese discografiche, come la Passione di San Matteo incisa dalla Cetra, mentre l'album contenente «Vedi io piango» dalla Fedora, c'è da credere tra i più diffusi, è liquidato da Luigi Rognoni come «disco di carattere commerciale»: «in questo ramo della musica incisa vi è ancora molto cammino da percorrere in fatto di educazione, di tecnica e di senso dell'incisione». 40 Per altro la rubrica, mentre monta il successo della fonografia, viene sospesa per alcuni anni e riprende poco prima della guerra come elenco di uscite discografiche senza commenti, collocato alla fine come trascurabile appendice.

L'altro autentico manifesto di pedagogismo in rapporto alla discografia è rappresentato dai due congressi internazionali di musica celebrati a Firenze negli anni Trenta, con diverse sedute dedicate a disco, radio e cinema. L'atteggiamento di fondo è riassunto nel titolo della relazione di Piero Coppola pronunciata in occasione del secondo convegno: «La funzione educatrice del disco». Nella stessa occasione André Schaeffner spiega le ragioni per cui il disco non può ambire alla dimensione artistica attinta dalla fotografia. ⁴¹ Nel primo congresso si deplora la diffusione troppo rapida degli apparecchi meccanici «e specie del grammofono che si è democratizzata divenendo un

^{35 -} Antonio Gramsci, Quaderni dal carcere, Torino, Einaudi, 1975, p. 587.

^{36 -} ROBERTO GIULIANI, Periodici discografici e critica musicale in Italia nel XX secolo, in Canoni bibliografici (Atti del convegno internazionale IAML-IASA, Perugia, 1-6 settembre 1996), a cura di Licia Sirch, Lucca, Lim, 2001, pp. 247-329. Si veda anche Benedetta Zucconi, Esordi della riflessione discografica in Italia: «Il disco. Bollettino discografico mensile» 1933-1937, «Forum Italicum», 49 2015, n. 2, pp. 474-490.

^{37 - «}Rivista fonografica italiana», II 1900, n. 8, pp. 5-6; I 1899, n. 1, pp. 3-4.

^{38 - «}Rivista fonografica italiana», dépliant pubblicitario annesso al fascicolo del 1899, n. 1.

^{39 - «}Rivista musicale italiana», XL 1936, n. 1-2, p. 181.

^{40 -} Ibidem, n. 3-4, p. 377.

^{41 -} André Schaeffner, Le Disque: sa porté, ses défaillances, ses conséquences, in Atti del secondo congresso internazionale di musica, pp. 156-165.

giocattolo popolare», con un abbassamento delle qualità tecnologiche che «depravano in vario modo la musica riprodotta», si giudica la concorrenza tra produttori di dischi «accanita e sterile», per concludere con la necessità dell'istituzioni degli archivi pubblici, destinati a raccogliere tutto il patrimonio fonico della nazione. 42

Accenti nazionalistici di critica discografica sono presenti nel periodico bolognese «Il Pensiero musicale» che nel 1928 inaugura uno spazio dedicato alle recensioni discografiche, in particolare alle produzioni della Società italiana di Fonotipia: qui la presenza di un lettorato «popolare» consente di recensire senza remore anche le qualità interpretative dei grandi cantanti, ma all'interno di quel «programma di schietta italianità» che la rivista aveva già enunciato nel suo primo numero. Anche nel più strutturato periodico discografico dell'epoca, «Il Disco», edito a Milano dal 1933 al 1937, domina un certo paternalismo disorientato dallo «sterminato numero di cataloghi di dischi che escono a ogni momento, variopinti e sconclusionati» 43. In questa pubblicazione è preponderante l'attenzione, anche pubblicitaria, alle incisioni strumentali, orchestrali, di composizioni in lingua straniera (colpisce l'evidenza attribuita all'incisione delle *Noces* di Stravinsky dirette dall'autore, per esempio), perfino di primizie barocche, mentre le recensioni dei dischi «celebrità» sono ridotte a poche righe: «per quanto lo stato attuale della discografia italiana non giustifichi per l'ennesima volta le recisioni dei pezzi più celebri del nostro repertorio lirico [...]», è il mantra di ogni breve nota critica lirica, come in questa dedicata alla «Mamma morta» eseguita da Claudia Muzio⁴⁴; mentre in altre pagine ci si appella alla «coscienza fonografica» ⁴⁵ delle etichette discografiche per una diversa selezione delle composizioni da incidere: non - appunto - a un realistico piano industriale.

Manca insomma, in Italia, una pubblicazione simile alla britannica «Gramophone» che dal 1923 pubblica recensioni dei dischi più popolari, con la capacità dei critici di sviscerarne pregi e difetti assecondando senza pregiudizi le predilezioni del lettore; accostando loro profili di direttori e cantanti (la rubrica s'intitola Gramophone Celebrities), discografie operistiche comparate, dibattiti sull'arte vocale e la presunta crisi dell'opera incisa. Si tratta cioè di una pubblicazione che interpreta culturalmente quella realtà industriale (senza cercare di educarla), ma che allo stesso tempo risulta tutt'altro che compromessa dai molteplici conflitti proprietari e commerciali, come con pragmatica trasparenza dichiara nell'editoriale del primo numero. E verrebbe da dire: a

differenza delle coeve pubblicazioni italiane. Una tradizione informativa e formativa, quella inglese, che genera fin dagli anni venti guide alla discografia sconosciute in Italia, dove a proposito delle incisioni di Giordano si può tranquillamente leggere che «tuttavia quando un grande attore-cantante nella tradizione italiana come Gigli, Ruffo o Lauri-Volpi è ingaggiato nell'*Andrea Chénier*, la migliore delle opere di Giordano, è perfettamente comprensibile perché deve aver conseguito un enorme successo in Italia e un grado di popolarità davvero considerevole in tutto il mondo» ⁴⁶.

Dunque un punto di vista consapevole, integrato, libero sull'industria culturale e l'intrattenimento musicale è stato decisamente carente nell'Italia della prima metà del secolo scorso e degli esordi della fonografia. Per questo l'atteggiamento di un Giordano, così aperto e curioso nei confronti delle potenzialità di questa stessa industria, oggi - guardando indietro e al contesto culturale in cui si è manifestato - appare ancora più sorprendente.

ABSTRACT

Andrea Estero

78 rpm Giordano: Umberto Giordano's music between the theatre and the recording hall

Italy, and in particular Milan with its Teatro alla Scala, was, at the beginning of the 1900s, the centre of the world's budding record industry with respect to opera. The great American and European labels engaged Italian artists and orchestras to record works and produce masters on site, which were then duplicated and distributed throughout the world as cylinders or, mostly, records. The protagonists of this scene were Umberto Giordano and the other members of the "Giovane scuola". If we analyse the most important international labels' catalogues (Gramophone, Victor, Columbia, Zonophone), but also those of minor ones, we understand the influence that the music of Giordano, Mascagni, Leoncavallo and Franchetti – unlike that of other composers - had on the new delocalised and global audience. We shall address the question of whether and how the promotional strategies pursued by publishers interwove with the record industry's business logics. Umberto Giordano's discography of acoustic and electric recordings from 1896 to the composer's death – updated with the latest acquisitions – gives us the opportunity, in particular, to verify the correspondences and discrepancies between live and recorded music, as well as the composer's attitude towards the latter.

^{42 -} ÉMILE VUILLERMOZ, *La musica meccanica e la cultura musicale*, in *Atti del primo congresso internazionale di musica* (Firenze, 30 aprile-4 maggio 1933), Firenze, Le Monnier, 1935, pp. 100-103. Del grammofono come mezzo per lo studioso «che desidera sentir bene la musica ed intenderla pienamente» si legge pure in «Musica d'oggi», IV 1922, n. 3, p. 79.

^{43 - «}Il disco», II 1934, n. 1, p. 1.

^{44 - «}Il disco», II 1934, n. 3-4, p. 28.

^{45 - «}Il disco», II 1934, n. 6, p. 2.

^{46 -} David Hall, *The Record Book*, New York, Oliver Durrell, 1948, p. 606.

Giordano e l'impresa discografica: da Fonotipia alla discoteca di stato

Patrizia Balestra

Nei primi trent'anni del Novecento, Giordano fu uno dei protagonisti della nascita e dello sviluppo della discografia italiana: è questo un aspetto importante della sua intensa attività su cui si è poco indagato e da cui emergono notevoli e impensabili capacità manageriali. A Milano egli ebbe modo di conoscere vari personaggi, tra cui industriali e banchieri, che lo coinvolsero come socio e direttore artistico della nascente Società Italiana di Fonotipia. Una collaborazione intensa, quasi ventennale, a cui dedicò profonde energie; una progettualità caratterizzata da spiccate doti intuitive nei confronti del futuro mercato discografico musicale, che trovò il momento propizio e il principale sbocco commerciale nell'impiego dei maggiori interpreti lirici teatrali, gran parte dei quali risiedevano in Italia.

Le origini del disco, così come l'avvento del precedente fonografo, ¹ costituirono, almeno inizialmente, un fenomeno essenzialmente estraneo alla cultura e all'ambiente musicale italiano. La sua geografia culturale si riferiva alla frenetica economia industriale degli Stati Uniti, espansa in seguito in Francia e in Inghilterra: erano soprattutto queste le nazioni più coinvolte nell'industria discografica in Europa, almeno sino a fine Ottocento e primissimi anni del Novecento.²

In questa nuova fase europea del disco a 78 giri, la scelta del repertorio operistico creò un vero e proprio fenomeno divistico dei cantanti, che assunsero un ruolo di

^{1 -} Quando Thomas Edison inventò il fonografo a cilindro nel 1877, non immaginava nemmeno lontanamente la sua ampia realizzazione che poi avrebbe avuto nel settore musicale; piuttosto pensava ad una sua applicazione nella riproduzione della voce, in particolare ad un uso professionale dei lavori d'ufficio, in sostituzione dello stenografo.

^{2 -} Tra le pubblicazioni sulla storia del disco cfr. Frederik William Gaisberg, *La musica e il disco*, traduzione di Leo Brugnatelli, Milano, Bocca, 1949; ed. orig. F. W. Gaisberg, *Music on record, foreword by Compton Mackenzie*, London, Robert Hale, 1947; Thimoty Day, *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.

primo piano contrattuale con le società discografiche impegnate ad accaparrarsi le migliori voci con contratti favolosi. Naturalmente l'Italia era il Paese privilegiato per valorizzare questo repertorio, non solo per la presenza di interpreti lirici di grande valore, ma anche perché le valutazioni di mercato prevedevano grandi profitti di vendite ad un pubblico abituato al divismo teatrale.³

Sin dalla primavera del 1902, Giordano ebbe modo di apprezzare personalmente le potenzialità del disco, grazie ad una coincidenza fortuita: le prime registrazioni milanesi di Enrico Caruso, che furono organizzate presso il Grand Hotel de Milan di proprietà del suocero, Giuseppe Spatz. ⁴ Le registrazioni furono affidate al tecnico Fred Gaisberg per conto della *Zonophone*, un'azienda discografica internazionale nata poco dopo la *Gramophone Company*. ⁵ Entrambe le aziende erano interessate al mercato italiano e alla realizzazione di un repertorio di arie d'opera e da camera che si prospettava come un ottimo investimento; anche Giordano, che era molto attratto dalla nuova tecnologia, dovette intuire tutto questo.

Gaisberg arrivò a Milano nel mese di marzo con l'attrezzatura necessaria per effettuare le registrazioni, ma le trattative economiche con Caruso si prospettarono più lunghe e difficili del previsto; infatti richiesero, da una parte l'intervento del direttore della filiale italiana *Gramophone*, Alfred Michaelis, e dall'altra l'intermediazione di Giordano, grande amico di Caruso che nel 1898 era stato l'acclamato interprete di *Fedora*. Ufficialmente, l'accordo fu raggiunto grazie ad un'intesa commerciale tra la *Zonophone* e la *Gramophone Company Italy Ltd.*, che operava nel mercato italiano già dal 1899.⁶

Giordano intuì subito le nuove e future potenzialità che poteva offrire il disco, non

solo come prodotto commerciale ma anche culturale, inteso come memoria e testimonianza dei repertori. Questa convinzione lo spinse a impegnarsi, sia nella progettualità artistica di Fonotipia, sia nella composizione per il disco. Quest'ultimo aspetto emerge con evidenza nelle incisioni della sua produzione non operistica; infatti, in alcuni suoi brani pensati appositamente per il 78 giri, è come se gli aspetti tecnici e meccanici della registrazione, siano parte integrante dell'esecuzione.

Fu in questo contesto che pochi giorni prima delle registrazioni del celebre tenore italiano, avvenute l'11 aprile 1902, si inserì anche l'incisione di un brano sacro di Giordano composto per il disco: *Salutaris Hostia* (master X 439), interpretato dal tenore Nicola Fasciolo. Giordano scelse il testo di questo celebre inno liturgico per la sua breve durata che si adattava bene al disco più piccolo che fu utilizzato: 7 pollici (7 inches), 17 centimetri e mezzo, che consentiva una registrazione massima di un minuto e cinquanta secondi.

L'amicizia con Alfred Michaelis e la reciproca stima che ne scaturì furono determinanti nella volontà di Giordano a collaborare per l'impresa discografica italiana. Sette mesi dopo quelle registrazioni, Giordano, in una lettera indirizzata ai dirigenti *Gramophone*, esprimeva tutto il suo entusiasmo nei confronti della nuova tecnologia: «entusiasmato dal meraviglioso Grammofono Monarch, accondiscendo con piacere di far cantare la mia *Fedora* all'amico Caruso sedendo per di più io stesso al pianoforte»⁷

L'interesse per la discografia incoraggiò Giordano a scrivere o adattare altri suoi brani per il disco, come la romanza *Crepuscolo triste*, su testo di Romeo Carugati, ⁸ registrata a Milano dalla *Gramophone Company Italy Ltd* nell'aprile del 1904. (fig. 1).

^{3 -} Per approfondimenti sull'analisi del disco in rapporto con i media e il sistema produttivo cfr. Luca Cerchiari, *Il disco. Musica, tecnologia, mercato,* Milano, Sansoni, 2001.

^{4 -} Giordano aveva sposato Olga Spatz Wurms a Milano nel 1896, poco dopo il grande successo di *Andrea Chénier*.

^{5 -} L'International Zonophone Company fu fondata nel 1899 da Frank Seaman per contrastare il mercato discografico americano della Gramophone. Le registrazioni italiane più importanti furono le cinque serie di incisioni realizzate a Milano con la voce di Caruso, dal mese di aprile 1902 all'aprile del 1903. Poco dopo, il 6 giugno 1903 - a seguito di varie controversie e accordi con la concorrenza - la Zonophone fu rilevata dalla Gramophone Company. Per maggiori dettagli sulla storia di questa azienda cfr. Ernie Bayly - Michael Kinnear, The Zon-o-phone Record, of recordings produced by the International Zonophone Company and associated companies in Europe and the Americas, 1901-1903, Heidelberg, Victoria, 2001; Alan Kelly – Jacques Klöters, His masters voice: the Dutch catalogue [...], Westport (Connecticut), Greenwood press, 1997.

^{6 -} Per una storia delle prime incisioni italiane, cfr. la dettagliata autobiografia del primo tecnico discografico Frederick William Gaisberg, *The music goes round: an autobiography*, Macmillian, New York 1977; ripr. dell'ed. New York, Macmillan, 1942 e l'accurata ricostruzione della discografia a Napoli nel primo Novecento di Anita Pe<sce, *La Sirena nel solco. Origini della riproduzione sono-ra*, Guida, Napoli, 2005.

^{7 -} Lettera del 12 novembre 1902, pubblicata sulla rivista *Gramophone* del 27 febbraio 1903. Con questa frase Giordano alludeva alle nuove potenzialità di durata del disco più grande, denominato 'serie Monarch' (cfr. più avanti).

^{8 -} Romeo Carugati (1861-1911), giornalista, critico teatrale e librettista, oltre a scrivere vari testi per liriche da camera scrisse anche alcuni libretti d'opera, fra cui *Il fidanzato del mare* (1897) per Ettore Panizza, e *Il Carbonaro* (1900) per Vincenzo Ferroni.



1. Prima stampa del disco Gramophone, *Crepuscolo triste* (1904), romanza di Umberto Giordano per mezzosoprano e pf.

Crepuscolo triste, per canto, pianoforte, armonium e campane è un brano più lungo rispetto al precedente, della durata di 3'30" (matrice 053048), che richiese un disco di dimensioni più grandi (12 pollici), di circa 30 cm., denominato serie Monarch. Il brano risulta inciso due volte con l'interpretazione del mezzosoprano Ninì Frascani, ma la prima registrazione (XPh 4309) non fu pubblicata; si può presumere che l'esecuzione non soddisfece Giordano che nutriva grandi aspettative per questo brano. Come si può notare nella figura 1, sulla prima etichetta il nome di Giordano fu stampato con la finale errata, poi corretta nelle successive ristampe del disco. Il brano ebbe una grande fortuna: fu inciso (anche in versione orchestrale) in italiano, in francese e in inglese. 9

Inizialmente questa romanza era stata scritta per il tenore Giuseppe Borgatti (il primo interprete di *Andrea Chénier*) e un complesso da camera più ampio, che prevedeva anche l'arpa, il violoncello e il contrabbasso. Per il disco però dovette ridurre l'organico, a causa della difficoltà che in quegli anni incontrava la registrazione acustico-meccanica a catturare il suono di vari strumenti, soprattutto quello degli archi. ¹⁰

Inoltre nell'incisione Giordano affida il canto al registro del mezzosoprano, riservando alla voce del tenore solo una breve introduzione. La partitura della lirica incisa fu pubblicata poco dopo, certamente entro l'estate del 1904, dalla stessa azienda discografica: la *Gramophone Company (Italy) Limited*, Milano (fig. 2).¹¹



2. Copertina della partitura di *Crepuscolo trist*e di Giordano, Milano, editore The Gramophone Company, 1904.

La romanza *Crepuscolo triste* è costruita con una forma musicale astrofica (*dur-chkomponiert*) in cui la melodia della prima e dell'ultima parte («ora gli stessi bronzi in mesti accenti») è realizzata su uno scarno accompagnamento di poche note o di semplici accordi, in modo da far emergere i rintocchi delle tre campane. In entrambe

^{9 -} La versione inglese è riportata nel catalogo *His Master's Voice* del 1924 con il titolo *The Bells of Evening* (B1668), interpretata dal tenore Sydney Coltham. Si tratta di una versione più breve perché fu utilizzato un disco di soli 10 pollici a doppia facciata, con un'etichetta color prugna.

^{10 -} Per ovviare questo problema, nei primi anni del Novecento l'ingegnere Augustus Stroh in-

ventò e costruì un violino dotato di un sistema di amplificazione laterale del suono a forma di tromba (detto violino Stroh), che permetteva di produrre maggiore intensità sonora con una buona timbrica assimilabile a una sezione orchestrale di violini. Questi strumenti, che peraltro avevano un costo elevato, furono quasi esclusivamente usati nelle sale di registrazione discografica fino all'avvento della registrazione elettrica e del microfono con cui si risolsero tutti i problemi della precedente tecnologia. Il nuovo sistema, infatti, consentì di incrementare l'ampiezza spaziale dell'informazione registrabile, a tutto vantaggio dei repertori orchestrali.

^{11 -} Nello stesso anno la *Gramophone* pubblicò le partiture di altre quattro liriche di successo che aveva inciso su disco: *Canto d'anime* di Puccini, *Mattinata* di Leoncavallo, *Verso l'aurora* di Alberto Franchetti (tutte e tre su versi di Luigi Illica) e *Ascoltiamo* di Mascagni (testo di Guido Menasci).

le parti la musica segue l'organizzazione di una vera e propria corda di recita, all'inizio per gradi ascendenti e alla fine per gradi discendenti (esempio 1).





Esempio 1. Romanza per voce, campane e pianoforte, Crepuscolo triste (1904) di Umberto Giordano, bb. 1-8

La parte centrale («Era nell'aria fragrante»), invece, presentandosi con l'indicazione espansivo ci suggerisce un lirismo più avvolgente per valorizzare il testo che adesso rievoca ricordi felici. Per sostenere questo momento, Giordano organizza la musica in una grande linea melodica ad arco sostenuta da una serie di arpeggi al pianoforte.

Crepuscolo triste

Melanconicamente le campane lontane, lontane, salutano, vibrando, il sol morente. E imploran pace sull'afflitta gente! Ma i miei ricordi tristi non fugate, la calma non date a questo cor infranto dall'amore; E il vostro squillo rinnova il dolore!

Era nell'aria fragrante, sottile l'aroma d'aprile sfolgorava lo sguardo fascinante Ed ei mi strinse al sen tutta vibrante. Parevan le campane dir la festa dell'alma ridesta. Ora gli stessi bronzi in mesto accento Non ricordano più che un tradimento!

P. Balestra · Giordano e l'impresa discografica: da fonotipia alla discoteca di stato

Sempre nell'aprile del 1904 Giordano incise su disco un'altra sua lirica per canto e pianoforte, *Alla mia bambina*, della durata di due minuti e trenta (disco di circa 25 cm, 10 pollici, con numero di matrice 53362). 12 Entrambi i dischi furono incisi nella sede milanese della *Gramophone* dal tecnico W. S. Darby¹³e con l'interpretazione del mezzosoprano Ninì Frascani, accompagnata al pianoforte dal compositore. Tre anni dopo, il 7 febbraio del 1912, Giordano incise di nuovo questo brano con Fonotipia (interprete Elisa Petri, matrice 92882, XPh 4789) e con il titolo originale, Amor di *madre*. Si tratta della stessa lirica su testo di Arnaldo Fusinato. ¹⁴ Giordano la compose in occasione dell'Epifania del 1901 per la figlia Fedora, forse per allietare una festa famigliare. Musica e testo furono pubblicati sulla rivista *Il Secolo Illustrato* il 6 gennaio di quell'anno, ma non ci fu una ristampa della musica con le edizioni Gramophone; probabilmente fu questo il motivo della scarsa diffusione del brano.

Del lungo testo (17 strofe in quartine di settenari a rime alternate) di Fusinato, Giordano ha utilizzato solo tre strofe, rispettivamente la prima, l'undicesima e la sedicesima:

Amor di madre

Vieni la mia bambina. Vieni, mio solo amor.

^{12 -} Oltre ai cataloghi delle aziende discografiche, un utile strumento di confronto dei dati relativi alle incisioni sono: l'accurato repertorio discografico per interpreti realizzato da ROBERT JO-HANNESSON (Kristianstad, Svezia) reperibile in rete (http://www.78opera.com) e il catalogo Fonotipia curato da Christian Zwarg, Truesound online Discographies. Società Italiana di Fonotipia (http:// www.truesoundtransfers.de/fonotpia.htm).

^{13 -} William Sinkler Darby (1878-1950), direttore tecnico-artistico della Gramophone Company sino al 1920. Anche lui come Fred Gaisberg entrò a far parte dello staff discografico di Emile Berliner nel 1895 e fece una carriera simile a quella del collega (viaggi, incontri, registrazioni rimaste storiche), condividendo spesso con Gaisberg impegni e difficoltà.

^{14 -} Poeta e patriota italiano, Arnaldo Fusinato (Schio, 1817 - Verona, 1888) scrisse varie raccolte di poesie, soprattutto patriottiche, tra cui L'ultima ora di Venezia (1849). Nel 1855 collaborò con Giuseppe Verdi traducendo dal francese I vespri siciliani (Les vêpres siciliennes), opera rappresentata a Parma nel dicembre di quell'anno con il titolo Giovanna di Guzman.

Quella tua testina Ch'io me la baci ancor!

Quando ti vedo in festa Ho il paradiso in cor. Ma se ti veggo mesta Dio come soffro allor.

Dimmi che m'ami tanto, che mi vuoi tanto bene, che non conosci il pianto quando ti stringo al sen.

La musica, un Allegro moderato in fa maggiore, è costruita secondo lo schema A-B-A', con consistenti modifiche nella ripetizione della prima sezione e una parte centrale modulante. (esempio 2)



Esempio 2. Lirica Amor di madre (1901) per voce e pianoforte di Umberto Giordano, bb. 1-8.

Nell'estate del 1904, Michaelis ebbe dei contrasti con i dirigenti inglesi della *Gramophone Company*, che provocarono il suo licenziamento come direttore della filiale italiana. ¹⁵ A seguito di questo evento anche Giordano si allontanò dalla *Gramophone*, preferendo seguire Michaelis nella sua nuova iniziativa imprenditoriale. Infatti, poco dopo Michaelis creò i presupposti per la nascita di una nuova impresa discografica che doveva contrastare il mercato discografico inglese: fu così che il 12 ottobre del 1904 nacque la Società Italiana di Fonotipia, con un accordo tra Michaelis e l'ing. Dino Foà. ¹⁶

Quattro mesi dopo, il 13 febbraio 1905, anche Giordano entrò come socio nell'azienda, con una quota di £ 5000, garantendosi una percentuale sugli utili netti di Fonotipia. ¹⁷ L'accordo fu stipulato nel Grand Hotel de Milan, dove in quel periodo risiedeva Giordano.

Con quest'operazione Michaelis si assicurò subito nell'azienda la consulenza artistica di un noto compositore, che stimava e conosceva bene da alcuni anni, con un grande interesse per le nuove tecnologie. Giordano quindi iniziò già dagli inizi del 1905 a dirigere artisticamente Fonotipia, oltre un anno prima della sua nomina ufficiale come direttore artistico, che avvenne con la trasformazione dell'azienda in Società a Responsabilità Limitata.

Giordano direttore artistico di Fonotipia Limited

Il 13 febbraio 1905 la 'Società Italiana di Fonotipia in Accomandita' di Milano assunse nuovi soci, tra i quali il barone Federico Alfredo d'Erlanger (1868-1943), noto banchiere e musicista dilettante. In questa nuova fase il capitale venne portato a £ 300.000, ma fu solo l'inizio di un lungo percorso di crescita. Infatti, il mese successivo furono accolti altri importanti soci che permisero un aumento del capitale sino a £ 502.000.

L'apporto più considerevole fu quello della Ditta G. Ricordi che sottoscrisse una quota di £ 85.000. 18 Nella delibera, però, risulta chiaramente come la Ditta Ricordi

^{15 -} Alfred Michaelis ricoprì il ruolo di dirigente *Gramophone* della sezione italiana di Milano dal 30 settembre 1899 sino al 20 giugno 1904.

^{16 -} Fonotipia nacque come Società in nome Collettivo e un capitale di £.35.000, ma all'inizio del nuovo anno, il 6 gennaio 1905, si trasformò in Società in Accomandita. Per maggiori dettagli sulla storia della Fonotipia si rimanda all'accurata ricerca di H. Frank Andrews, *A Fonotipia Fragmentia*. *A history of the Società Italiana di Fonotipia – Milano, 1903-1948*, Ernie Bayly ed., Bournemouth (UK), 1977.

^{17 -} Camera di Commercio di Milano, n. 652 del Rep, n. 191, del 13 febbraio 1905: "Assunzione di nuovi soci in Società in Accomandita Semplice".

^{18 -} L'apporto in denaro degli altri soci era nettamente inferiore rispetto alla quota versata dalla Ditta Ricordi, con somme comprese tra le cifre di 2000 e 25.000 Lire.

cercò di evitare la concorrenza della nuova impresa nell'ambito dell'editoria musicale, imponendo alla Società una propria preventiva approvazione all'acquisto e alla stampa delle musiche:

[...] nell'assemblea straordinaria dei soci tenuta il 7 marzo 1905 [...] entrando la Ditta G. Ricordi e C. quale Socio Accomandante, la Società Italiana di Fonotipia in persona dei suoi gerenti ha dichiarato di obbligarsi, come effettivamente si obbliga di non acquistare dagli autori opere e lavori musicali per farne edizioni su carta senza previo consenso della Ditta G. Ricordi e C. Tutto ciò premesso [...] i Signori qui sottoscritti stipulano quanto segue: 1. [...] La Società Italiana di \Fonotipia [...] si obbliga di non acquistare da oggi in poi dagli autori opere e lavori musicali per farne edizione coi metodi ordinari di stampa su carta senza previo consenso della Ditta G. Ricordi e C. [...] 19

Nel corso del 1905 altre importanti novità - tra cui l'affiliazione alla *International Talking Machine* di Berlino e l'espansione in Gran Bretagna - accrebbero il prestigio dell'azienda. La presenza di un celebre compositore operistico tra i soci dell'impresa favorì l'orientamento di Fonotipia verso i repertori strumentali e le voci di cantanti d'opera di alto livello. ²⁰ Nei quasi vent'anni di direzione artistica, Giordano non risparmiò energie: dalla documentazione consultata emerge la figura di un compositore molto ricettivo alle novità tecnologiche del suo tempo, che affronta il suo incarico con impegno, intuito e determinazione. Fu una progettualità ambiziosa e lungimirante nella quale ottenne notevoli risultati e il cui repertorio inciso traccia un quadro molto chiaro sugli orientamenti musicali in Italia nel primo trentennio del secolo scorso.

Un altro importante passaggio per la crescita dell'azienda avvenne tra l'11 e il 12 aprile del 1906, quando si costituì la 'Fonotipia Limited' «azienda madre dalla quale dipenderà anche l'originaria Fonotipia milanese, che da allora assunse la denominazione di Società Anonima». ²¹ Ci furono nuovi ingressi di soci, tra cui quello di Giuseppe Spatz, e una riorganizzazione interna dell'azienda. Ai fini della nostra ricerca, è importante sottolineare il conferimento di due incarichi: la nomina ufficiale di Umberto Giordano come direttore artistico della Società e l'entrata di Tito Ricordi nel Consiglio di amministrazione; fu anche necessario modificare gli accordi presi in precedenza con i primi tre azionari della Società in Accomandita, Michaelis, Foà e

Giordano, che rinunciando alle quote originarie ottennero in cambio nuove percentuali più redditizie.

In questa fase fu anche rivisto l'accordo del 7 marzo 1905, secondo il quale la Società Italiana di Fonotipia non poteva acquistare e pubblicare per proprio conto le opere musicali senza il consenso di Casa Ricordi. In quel momento di così grande espansione, all'azienda urgeva soprattutto accordarsi sulle leggi del copyright e sulle percentuali dei diritti di vendita. Infatti, secondo quanto riferisce Frank Andrews, ²² il 19 luglio 1906 Fonotipia Ltd. e Ricordi stipularono un accordo secondo il quale l'editore musicale, ottenendo un adeguato corrispettivo in denaro e una percentuale del 5% sulle vendite, concedeva a Fonotipia i diritti esclusivi sulla pubblicazione delle partiture musicali incise.

Dopo quest'intesa, l'azienda Fonotipia inizierà anche a stampare le musiche che incideva: fu così anche per la partitura del nuovo brano di Giordano, inciso il 5 maggio 1906: *Canzone guerresca*²³ (fig. 3).



3. Copertina della partitura *Canzone guerresca* di Umberto Giordano, Milano, editori Società Italiana di Fonotipia, 1906.

^{19 -} Per maggiori dettagli sulla nascita della Fonotipia e della fonoriproduzione in Italia, cfr. l'articolo di prossima pubblicazione di MASSIMILIANO LOPEZ, *I primi anni dell'industria fonografica italiana: il caso Phonodisc Mondial - La Fonografia Nazionale*, «Accademie e Biblioteche d'Italia». Ringrazio vivamente l'autore per avermi fornito in anteprima questi dati.

^{20 -} Tra le iniziative pubblicizzate in quell'anno, la firma autografa degli artisti sui dischi e la registrazione del celebre violinista Kubelik che suonava su uno Stradivarius che valeva 30.000 franchi (Frank Andrews, *A Fonotipia Fragmentia*, p. 8).

^{21 -} MASSIMILIANO LOPEZ, Società italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 1-4/2015, p. 176.

^{22 -} Andrews, A Fonotipia Fragmentia, p. 14.

^{23 -} Incisione su disco di 27 cm, ODN xPh 1855-2 1906.05. MIL X39726 (catalogo da 39000 a 39999 della Società Italiana di Fonotipia, registrazioni ottobre 1904-gennaio 1907, *Truesound online discography project*, http://www.truesoundtransfers.de/odn039.htm).

Questo brano patriottico per voce, pf e trombe in sib, su testo di Romeo Carugati²⁴ resta un *unicum* non solo nella produzione da camera di Giordano, ma anche in quella della produzione italiana di quegli anni perché questo genere esplose in Italia solo cinque anni dopo, in concomitanza della campagna di Libia del 1911. Quindi il contenuto del testo è solo un pretesto per creare una situazione teatrale di grande effetto, adatta ad un pubblico abituato a scene d'opera simili:²⁵

Canzone guerresca

Trombe squillate!
A noi la vittoria sorrida festosa, tamburi rullate.
Le spalle rivolga la turba paurosa.
Al sole brillate o spade, messaggi di morte gloriosa...
Felice chi muore sul campo d'onor!

Sia pronto l'assalto, al vento spiegate le nostre bandiere, Le veggon dall'alto Varcare lo spazio lanciarsi d'un salto distrugger le schiere.

Avanti! Avanti È la Gloria! Vittoria! Vittoria!

Giordano dedicò la partitura delle 93 battute di questa lirica al suo insegnante di composizione Paolo Serrao, ²⁶al quale era rimasto legato da profonda amicizia ma

scrisse il pezzo per il tenore Giuseppe Borgatti²⁷, forse per permettergli di sfoggiare le sue doti canore. Infatti al cantante si richiede un tipo di emissione che possa arrivare in piena potenza ad un si bemolle acuto (nel finale, sulle parole *Gloria-Vittoria*) e che possa gareggiare con la fanfara di tre trombe in si bemolle (esempio 3).



Esempio 3. Lirica per voce trombe e pianoforte, Canzone guerresca, (1906), bb. 79-84.

Per la registrazione, invece, si utilizzò il tenore Amedeo Bassi. È molto improbabile però che sia stato accompagnato al pf. da Giordano: sul disco non c'è scritto e nemmeno nei registri Fonotipia, dove invece c'è un'annotazione che riguarda la registrazione, avvenuta due volte perché Giordano inizialmente non l'approvò. Infatti, nei registri Fonotipia, nella colonna a fianco il rigo corrispondente al brano, si può leggere: «Non approvato. Non resiste» (alludendo al tenore) e poi, nel rigo di sotto, accanto all'annotazione della seconda registrazione: «Resiste. Approvato dal M° Giordano». ²⁸

Per questo brano, della durata di 1'49", fu utilizzato un disco di 27 cm (XPh 1855-2 -MIL X39726). Probabilmente Giordano lo fece incidere perché lo riteneva commerciale e infatti non si sbagliò, perché negli anni successivi ci furono varie ristampe del disco (fig. 4).

^{24 -} Romeo Carugati (Verona, 1861-1911), cronista e critico teatrale giornalistico, scrisse vari testi per musica da camera e libretti d'opera, tra cui *Il fidanzato del mare* (1897) per Ettore Panizza e *Il Carbonaro* (1900) per Vincenzo Ferrone.

^{25 -} Un grande esempio di successo in questo genere in quel periodo era stato l'*Esultate* nell'*O-tello* di Verdi.

^{26 -} Paolo Serrao (Filadelfia (Catanzaro), 11 aprile 1830 – Napoli, 17 marzo 1907), compositore, docente della cattedra di Armonia e Contrappunto e in seguito anche direttore presso il Real Collegio di Musica (oggi Conservatorio di musica) di Napoli. Tra i suoi numerosi allievi, molti hanno raggiunto una notevole notorietà: oltre a Giordano, si ricordano Francesco Cilea, Giuseppe Martucci, Ruggero Leoncavallo, Alessandro Longo, Camillo De Nardis, Leopoldo Mugnone, Attilio Brugnoli.

^{27 -} Giuseppe Borgatti (Cento, 1871 - Reno di Leggiuno, 1950), primo grande interprete di *Andrea Chénier* alla Scala di Milano (1896). Fece una brillante carriera in tutto il mondo, affermandosi soprattutto nel repertorio wagneriano.

^{28 -} La pubblicazione del catalogo Fonotipia da XPh 1 a XXPh 7261 è stata curata da MICHA-EL E. HENSTOCK, *Fonotipia Recordings*, Cambridge University Press, 2004, p.101.



4. Disco Fonotipia, *Canzone guerresca* per tenore e pf. (1906), di Umberto Giordano

Certamente l'intraprendenza manageriale di Alfred Michaelis fu di grande stimolo per Giordano che sin dall'inizio del suo mandato avviò un'avanzata progettualità artistica per la tecnologia discografica di quei tempi, come l'utilizzo dell'orchestra negli accompagnamenti delle voci soliste d'opera. Fu questo il principale obiettivo perseguito da Giordano nei suoi primi anni di direzione artistica, che riuscì a realizzare nel giro di poco più di un anno dalla costituzione di Fonotipia Limited.

Le novità e le tappe più importanti in questo senso si ebbero tra il 1906 e il 1907: nel luglio del 1906 ci furono le prime registrazioni del corpo bandistico della Regia Marina Italiana, diretta dal compositore Seba Matacena, che proponeva al pubblico, sia un repertorio originale per banda, sia trascrizioni di brani strumentali e operistici. Dal mese di ottobre entrarono con regolarità nel repertorio anche brani con i coristi del Teatro alla Scala di Milano²⁹ e le interpretazioni di un altro organico bandistico, quello del Corpo di musica municipale di Milano, diretto dal Cav. Pio Nevi.

Varie difficoltà, però, accompagnarono queste novità, problemi che sorsero con la

gestione di una serie di norme legate ai diritti di autore. ³⁰ Una serie di accordi e controversie contraddistinsero il primo periodo di direzione artistica di Giordano, ma l'impresa Fonotipia, nonostante tutto, continuava a crescere, negli investimenti e nella progettualità. La storia di Fonotipia di quegli anni annovera tante novità che si susseguono, tra queste l'idea di offrire agli ascoltatori, insieme al disco, l'autografo e un poster del cantante in abito di scena. ³¹

La buona accoglienza sul mercato delle interpretazioni bandistiche aprì la strada all'orchestra. Nel mese di ottobre del 1907, Giordano riuscì ad organizzare nello stabilimento discografico di Milano, in Via Dante, n.4, le prime incisioni di lirica con accompagnamento orchestrale. Fu questo un grande lavoro di strategia da parte del nostro direttore artistico: le resistenze che egli dovette affrontare da parte degli amministratori non furono poche e riguardavano soprattutto l'aspetto economico e la ricerca di nuove tecnologie. Si pensava infatti che l'impiego di tanti interpreti potesse incidere sulla politica dei bassi costi che prevedeva una distribuzione di massa del prodotto; inoltre si era ben consapevoli che la presenza di molti strumenti avrebbe diminuito la resa qualitativa del suono.

Come già accennato, il problema riguardava i limiti di profondità orizzontale della presa di suono di tromba e diaframma che si risolsero definitivamente solo dopo l'avvento della registrazione elettrica e l'uso del microfono. Fonotipia usò raramente il violino Stroh (cfr. nota 15), tra l'altro molto costoso, eppure già dal 1907 riuscì a registrare con l'orchestra (solo brevi interventi di accompagnamento delle voci soliste nelle arie d'opera), posizionando gli strumenti, rispetto alla tromba, nella giusta direzione. Questo risultato fu certamente un merito anche di Giordano, delle sue vaste conoscenze musicali e della sua esperienza di direttore d'orchestra.

I dirigenti della casa discografica inglese non mancarono di elogiare gli eccellenti risultati della direzione artistica di Giordano, ottenuti con la qualità tecnica delle incisioni orchestrali. Il primo supplemento del nuovo catalogo della società Odeon-Fonotipia, stampato nel settembre del 1908, così si esprimeva:

Per ottenere la registrazione di un accompagnamento orchestrale veramente perfetto l'azienda si è impegnata in un grande lavoro di ricerca e ottimi risultati sono stati ot-

^{29 -} Questi avevano inciso per la prima volta nel 1905: ODN XXXPh 291 MIL XXX 69016. Edoardo Garbin/Oreste Luppi/Coristi del Teatro alla Scala/pf: AIDA (Verdi), 1/2c: Finale (Radamès, Ramfis) *Nume custode e vindice* (69000 series, 14" discs).

^{30 -} In questo periodo, l'azienda Ricordi aveva vinto una causa contro la *Gramophone Company* (*Italy*) *Ltd.* sulla violazione dei diritti d'autore in cui si stabiliva che ai compositori spettavano i diritti di copyright per i primi quarant'anni; alla scadenza di questo periodo, chiunque poteva pubblicare ma all'autore, o ai suoi eredi, doveva essere corrisposta una percentuale del 5% sugli utili di pubblicazione.

^{31 -} Quest'iniziativa rientra nella decisione dell'azienda discografica di iniziare ad investire anche sul ruolo del lancio pubblicitario degli artisti celebri che si esibivano nei grandi teatri d'opera: sui principali quotidiani, una serie di articoli di recensione, organizzati dallo staff di Fonotipia, informavano i lettori sulle *performance* dell'artista durante le prime operistiche teatrali consigliando le incisioni discografiche su cui poter ascoltare le interpretazioni.

tenuti solo dopo lunghi esperimenti. Solo alla fine dell'anno scorso il direttore artistico di *Fonotipia Company*, il famoso Maestro Umberto Giordano, ha finalmente ottenuto una buona registrazione e si prevede che quasi tutti i futuri dischi Fonotipia avranno queste nuove caratteristiche. Gli accompagnamenti orchestrali di Fonotipia sono di ottima qualità e il risultato giustifica pienamente gli sforzi e l'impegno dei produttori. ³²

Nel 1907 Giordano pubblicò con Edizioni Fonotipia la partitura di un'altra sua lirica per canto e pianoforte su testo francese di Filippo Tommaso Marinetti: *Carillon de Noël (Campane di Natale)*. ³³ La casa discografica incise però questo brano solo tre anni dopo, il 28 ottobre del 1910, con l'interpretazione del soprano Laura del Lungo; sul catalogo la lirica è annotata anche con il titolo *O Natale, o giorno santo* (XPh 4402-2 d:o 92655). ³⁴

Probabilmente Giordano conobbe il testo in francese di Filippo Marinetti sulla rivista milanese «Poesia» dove la lirica fu pubblicata in quello stesso anno, ma non è escluso che avesse già conosciuto il poeta in uno dei salotti milanesi che frequentava.

Carillon de Noël

Voice que l'enfant Jésus descend du blue firmament sur une échelle d'argent que les Anges ont tendue!...
Ouvre donc tes bras blanches car il vient pour ta joie, entasser sous ton toit des jouets éclatants.

Viens, ma petite, viens recueillir les cadeaux merveilleux du Bon Dieu! Viens, ma petite, oh! viens couvrir de baisers les pieds nus de Jésus!...
La voix des cloches s'envole, oiseau bleu, à tire d'aile, qui va planant dans le ciel, en effleurant les coupoles.

Vois l'aurore qui flamboie!... Entends! Le carillon d'or Exalte sa grande voix d'échos en échos sonores!...

Viens, ma petite, viens recueillir [...]

Anche questa lirica ebbe un notevole successo, forse per il tema delle campane realizzato dalla voce e per il suo impianto melodico-armonico piuttosto semplice e ripetitivo, tale da identificarsi come un canto popolare natalizio (esempio 4)



Esempio 4. Lirica per voce e pianoforte, Carillon de Noël (1907), bb. 9-13.

Il 7 febbraio 1912, il brano fu reinciso con la voce di Elisa Petri e il titolo *O Natale, o giorno santo (Carillon de Noël)*, XPh 4788-92881. L'edizione musicale, invece, è stata ristampata nel 1986 da Sonzogno, con la stessa grafica dell'edizione Fonotipia (fig. 5)

^{32 - «}The produce a really perfect orchestral accompaniment has caused the firm a great deal of study, and perfect results have only been obtained after many lengthy esperiments. It was only at the end of last year that the artistic director of the Fonotipia Company, the well known Maestro Giordano, at last obtained a well organised reproduction, and it is expected that nearly all future Fonotipia records will appear in the new form. The Fonotipia orchestral accompaniments are really exceptionally fine, and the result thoroughly justifies the pains and care the makers have put in», in Andrews, op. cit., p. 25.

^{33 -} La notizia della composizione della lirica fu pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 249 del 21 ottobre 1907.

^{34 -} Questa lirica doveva essere pubblicata già l'anno precedente in abbinamento ad un altro brano natalizio composto da Giordano nel 1909, *Zampugnata pugliese* (cfr. più avanti), invece fu pubblicata l'anno successivo e abbinata al *Natale* di Augusta Holmes (XPh 4401 92656).



5. Copertina della partitura Carillon de Noël di Umberto Giordano, Milano, Sonzogno, 1986.

Dopo i primi tre anni di attività, nel novembre del 1909, Giordano riuscì a coinvolgere nelle registrazioni anche l'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, diretta dal Maestro R. Bracale, che eseguiva brani orchestrali. Ma l'intraprendenza artistica di Giordano non mancò di suscitare rivalità con un nuovo direttore Fonotipia, Mr. Kenneth Muir, che entrò nell'azienda nel settembre del 1909. Secondo le fonti citate da Andrews, ³⁵ Muir, sfruttando l'idea di Giordano, creò una nuova orchestra per lanciare un repertorio diverso da quanto già programmato dal direttore artistico. Nella questione dovette intervenire il direttore generale di *Fonotipia Limited*, Mr. Emil Rink, che trovò un compromesso: fermò la programmazione artistica di Muir per l'etichetta su cui aveva già lavorato Giordano, riservandogli però un altro spazio in una nuova etichetta che fu chiamata Odeon De Luxe Records.

Fu in questo contesto che Giordano compose la sua prima composizione per orchestra di fiati destinata al disco, in occasione del Natale del 1909: il brano è *Zampugnata pugliese*, inciso il 28 novembre (disco di 27 cm, n. 92835, XPh 4424 92835). Durata 1 minuto e 45 secondi.



6. Disco Fonotipia, Zampugnata pugliese per orchestra di fiati (1909), di Umberto Giordano.

Con Zampugnata pugliese per Grammofono Giordano volle sperimentare personalmente le potenzialità tecniche e sonore del disco con la registrazione orchestrale. Si tratta di un brano per un'orchestra di fiati: un oboe solista, 4 clarinetti in do e due fagotti, ma Giordano previde anche l'introduzione degli archi: infatti alla fine della prima pagina del manoscritto c'è una sua annotazione a proposito dell'utilizzo degli strumenti: «volendola strumentare per orchestra al posto della seconda coppia di clarinetti si metteranno le viole divise». Giordano dovette riprendere questo brano molti anni dopo perché il manoscritto è scritto integralmente a matita (compresa l'annotazione), invece firma e dedica sono scritte a penna.

Certamente Giordano non si accontentava facilmente dei risultati sonori: il brano fu inciso tre volte prima di ottenere la sua approvazione e fu composto anche per essere abbinato al suo *Carillon de Noël* di due anni prima; ³⁶ invece fu abbinato alla canzone *Carmè* di Pasquale Amato (disco di 27 cm, matrice XPh 4424XPh 3907), probabilmente a causa della diversa durata dei brani e del diverso disco utilizzato. ³⁷

^{35 -} Op. cit., p. 29.

^{36 -} La nota nel catalogo Fonotipia così specifica: «Approvata. Da accoppiarsi col suo Natale».

^{37 -} Una copia di questo disco si trova presso l'archivio sonoro della Bibliothèque Nationale de France, pubblicato in Europeana l'08/06/2016: http://rdvocab.info/termList/RDACarrierType/1001.

La partitura di questo brano è rimasta inedita: esistono due abbozzi autografi del 1909 di una pagina e un manoscritto musicale autografo completo di sei pagine firmato e datato *26 agosto 1921*, con dedica *'alla mia cara Sara'*. ³⁸

L'introduzione dell'orchestra fu certamente la conquista più anacronistica dei primi anni di attività Fonotipia, ma Giordano pensava anche ad altre iniziative che potessero coinvolgere l'intero mercato e le varie fasce di età del pubblico italiano. Pensava cioè a un'offerta discografica ampia che tenesse conto anche dell'enorme favore che la canzone napoletana riscuoteva in Italia, sconfinando anche in Europa e negli Stati Uniti. ³⁹ Anche se il repertorio lirico continuò a rimanere il principale obiettivo della produzione Fonotipia, il genere napoletano risulta essere ben presente con interpreti e titoli di consolidato successo, soprattutto negli anni 1906-1910. ⁴⁰

L'interesse di Giordano per la canzone napoletana risale al 1901, quando pubblicò sul periodico *Piedigrotta for ever! Le musiche*, una sua composizione per voce e pianoforte, *Serenata malinconeca* su testo di Salvatore Di Giacomo.⁴¹

Serenata malinconeca

Te sì mmisa penziria cun'ato, Carmè! Ma pecchè? Ma pecchè? Chiù de me Non te vuò tu proprio allicurdà? Ma nun mme importa Carmè, l'ammore è fatto accussì, Mò se nne fuie, mo po turnà, mo va lontano e mo sta ccà.

Cu chist'ato si nzieme io te vedo, Carmè! Non te saccio che dì! Ma vurria nnanze a te sott'a st'uocchie murì. Ma quanno io vedo Ca tu t'avuote pe mme, pe mme vedi, pe mme guardi, stu core io sento murmurà.

Sì cu ttico 'sta pace vo' fa!

Serenata malinconeca è strutturata in forma strofica, con una chiusa alla fine della seconda strofa. La musica è costruita su un accompagnamento sincopato e una gradevole melodia in Andantino mosso. (esempio 5)



Esempio 5. Canzone per voce e pianoforte, Serenata malinconeca (1901), bb. 1-11.

Nella seconda parte della prima strofa («Ma nun mme importa Carmè, l'ammore è fatto accussì») la melodia della voce, organizzata con un disegno ad arco in progressione discendente, sale verso l'acuto per sottolineare un momento di particolare tensione.

Molti anni dopo, questa canzone diventerà celebre nella versione orchestrale. Giordano la riprese nella primavera del 1944 per un incarico dell'EIAR che gli commissionava tre canzoni da trasmettere in radio. Fu così che *Serenata malinconeca* per voce e pianoforte diventò *Serenata in tempo di Valzer*.

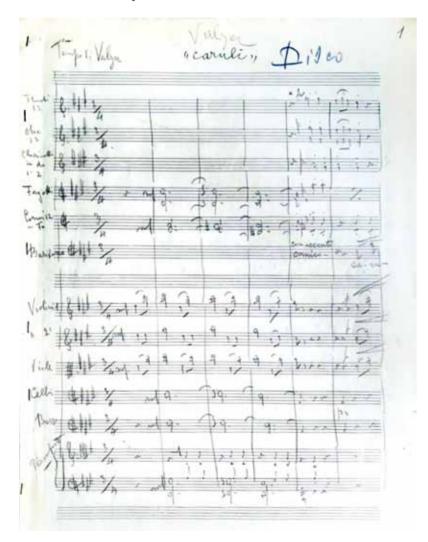
^{38 -} Collezione privata di Lello Santoro.

^{39 -} La canzone napoletana era già presente nei cataloghi della produzione fono-discografica italiana sin dal 1900. Per una conoscenza approfondita sulla discografia napoletana si rimanda alla pubblicazione di Anita Pesce, *Napoli a 78 giri. La produzione discografica all'inizio del Novecento*, Roma, Avagliano editore, 1999.

^{40 -} Un'accurata analisi dei principali cataloghi e dei vari generi della produzione discografica del primo Novecento è stata realizzata da MASSIMILIANO LOPEZ, *L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'archivio ICBSA (1900-1917), Roma*, ICBSA, 2015.

^{41 -} Salvatore Di Giacomo (Napoli, 1860 – 1934), noto poeta, drammaturgo e scrittore napoletano del primo Novecento, fu particolarmente apprezzato per le sue poesie in lingua napoletana, molte delle quali furono poi musicate. Nella raccolta intitolata *Piedigrotta for ever! Dedicata ai lettori del Secolo XX* scrisse una serie di articoli dedicati alla festa di Piedigrotta a Napoli con vivaci descrizioni di persone e situazioni.

Probabilmente anche la seconda canzone per baritono pf. e orchestra, *Carulì*, fu composta molti anni prima per Fonotipia, forse nello stesso periodo di *Zampugnata pugliese*: infatti il manoscritto musicale di 16 pagine (firmato ma non datato) ha nella prima pagina, a fianco il titolo la scritta «Disco» e a fine pezzo l'indicazione *Valzer per ensemble di strumenti a fiato*.



7. Partitura della canzone per baritono, pf. e orchestra Carulì di Umberto Giordano, bb. 1-6.42

Di *Tarantella*, invece, la terza canzone strumentale, non si conoscono versioni precedenti; probabilmente Giordano la scrisse direttamente in quella primavera del '44. Per i testi si avvalse della collaborazione del giornalista radiofonico Fulvio Palmieri. ⁴³

Le tre canzoni furono trasmesse in radio la sera del 25 settembre del 1944, con l'interpretazione del baritono Antenore Reali (*Caruli*) e del tenore Emilio Renzi (*Serenata* e *Tarantella*), accompagnati dell'orchestra RAI diretta da Arturo Basile. Il giorno dopo i brani furono incisi con la casa discografica Cetra su dischi di cm. 25 (*Serenata* AA 393, *Tarantella* e *Caruli*, AA 395).

Per l'esecuzione Rai e l'incisione su disco i testi furono rivisti perché nei cataloghi Cetra dal 1947 in poi⁴⁴ le tre canzoni risultano pubblicate con gli autori Giordano - Mauri. Una traccia di questi adattamenti sono rimasti in una copia di altra mano (16 pagine) del manoscritto della partitura orchestrale del Valzer *Carulì*, in cui sulla prima pagina si può leggere «*su testo di Mauri*». ⁴⁵ In questa fonte risulta modificata la seconda strofa: i primi tre versi sono interamente riscritti rispetto alle parole di Salvatore Di Giacomo e gli altri quattro versi («*Ma nun mme importa Carmè, l'ammore è fatto accussì*», ecc.) riprendono integralmente quelli della seconda parte della prima strofa. Nel 1945 Giordano pensò anche di pubblicare le partiture di queste canzoni con l'editore e impresario teatrale Paolo Giordani, ma il progetto non si realizzò. ⁴⁶

Sempre durante la guerra, nel 1943, Giordano scrisse le sue ultime tre romanze per voce e pianoforte: *Che fai tu luna in ciel?*, *Era il maggio odoroso* e *Rimembranze*. Il testo di queste due prime liriche è tratto dalle poesie di Leopardi: *Che fai tu luna in ciel?* dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e *Era il maggio odoroso* dalla poesia *A Silvia*. L'autore del testo di *Rimembranze*, invece, è lo stesso Giordano che si firma con l'anagramma del suo cognome Dino Rago⁴⁷.

Queste romanze furono scritte a Pescia, luogo in cui Giordano si trovava con la moglie Sara, ospite nella villa dei coniugi Romano e Graziella Gazzera. Nei mesi cruciali di guerra il Nostro compositore pensò di trovare, per un breve periodo, nella residenza del suo amico una maggiore sicurezza e tranquillità, ma il soggiorno si pro-

^{42 -} Ringrazio il proprietario del manoscritto, Lello Santoro, per avermi concesso la riproduzio-

ne della prima pagina.

^{43 -} Per queste tre canzoni Giordano ricevette dal direttore dell'EIAR, Cesare Rivelli, un compenso di £ 45.000 ed ottenne anche la proprietà e i diritti di autore sulle musiche. Un'utile fonte documentaria sulla produzione di Giordano nel periodo 1926-1947 è costituita dai *Diari di Umberto Giordano*, di proprietà del Museo Civico di Foggia, pubblicati in 4 voll. a cura di Carmen Battiante, Fondazione Banca del Monte *Domenico Siniscalco Ceci*, Foggia, 2013-2016.

^{44 -} I cataloghi degli anni 1943-1946 sono andati perduti.

^{45 -} Collezione privata di Lello Santoro.

^{46 -} Diari di Giordano, Milano, 28 agosto e 4 novembre 1945.

^{47 -} Le tre romanze appartengono al Museo Civico di Foggia. Ringrazio il dirigente per la cortese disponibilità e per avermi permesso lo studio e la riproduzione degli esempi delle partiture.

lungò oltre il tempo previsto, dal 19 settembre del 1943 riuscì a ritornare a Milano il 28 gennaio del 1944. Nei quattro mesi di permanenza, Giordano trovò anche il tempo di scrivere altre composizioni. 48 Inoltre dava lezioni quotidiane di canto a Graziella (che tre mesi dopo, il 20 gennaio del '44, sarà la prima interprete delle sue nuove romanze), leggeva molto e si divertiva a disegnare paesaggi sotto la guida del suo amico Romano Gazzera, che era un valente pittore.

Queste tre liriche della maturità manifestano le riflessioni e l'interesse giordaniano per le poesie di Leopardi, infatti anche il testo di Rimembranze sembra ispirarsi al poema Ricordanze del poeta di Recanati. 49 Inizialmente Giordano intitolò questa lirica *Rimpianto*: questo è il titolo della prima versione manoscritta della partitura che contiene anche diverse correzioni nella musica, ma il testo è già quello definitivo. 50 Nella seconda stesura Giordano ebbe un ripensamento, infatti il titolo Rimpianto appare cancellato e riportato sotto quello di *Rimembranze*, che è quello della terza stesura definitiva.

Rimembranze

M'apparve la tua beltà L'angelico tuo sorriso Come un raggio divino. Per i boschi andavamo Nell'odorosa primavera, per le verdi rive dal profumo di viole e di rose. E quando di notte la luna Scendea sulle torri e sul mar Amore palpitava in cuor tuo Delirio movesti in me. Pur quell'ardor è spento L'amore svanì.

Probabilmente le parole rievocano un episodio amoroso della vita giovanile del compositore, in cui il passato oggetto della rimembranza viene riflesso dal sentimento e dall'ispirazione poetica del presente. Lo stesso Giordano, citando queste tre composizioni nei suoi diari, scrive espressamente di aver composto: «tre romanze da camera sui versi ricavati da Romano dalle poesie di Leopardi». 51

P. Balestra · Giordano e l'impresa discografica: da fonotipia alla discoteca di stato

Nell'ultimo anno di vita Giordano decise di pubblicare i lavori composti a Pescia: il Largo e fuga per archi, organo e arpa che uscì con edizione Ricordi nel 1949⁵² e le tre romanze che dovevano essere incise da Cetra. Ma la sua morte, avvenuta il 12 novembre del 1948, interruppe questo progetto. Delle tre romanze fu pubblicata solo una, Che fai tu luna in ciel?, che compare nel catalogo discografico Cetra (TI 7058) del 1949, con interprete il soprano Graziella Valle. La romanza fu incisa l'anno precedente, tra il mese di maggio e ottobre del 1948.

Il manoscritto della partitura di Che fai tu luna in ciel? è composto da tre fogli pentagrammati di cm. 30 x 23. Alla fine della romanza ci sono firma, luogo e data della composizione: Pescia – Novembre '43. Villa "Il mago".

Il testo è scritto in terza pagina, alla fine della musica e dopo la firma: è composto da una strofa libera (endecasillabi e settenari) di nove versi ricavati dalla prima e ultima stanza del lungo poema di Leopardi:

Che fai tu luna in ciel

Che fai tu luna in ciel? Dimmi, che fai, Silenziosa luna? Sorgi la sera, e vai: indi ti posi. Ancor non sei tu paga di mirar queste valli? S'avess'io l'ale da volar su le nubi. E noverar le stelle ad una ad una Più felice sarei, candida luna.

Rispetto al testo del Canto notturno di Leopardi, Che fai tu luna in ciel? non presenta differenze sillabiche di parole. C'è solo un taglio al verso 133 («Forse s'avessi'io l'ale») e alcune varianti nelle punteggiature, dettate dall'esigenza di riunire, accorciandoli, due versi: alla parola «vai», una virgola che diventa un punto e virgola per unificare terzo e quarto verso di Leopardi e una virgola eliminata alla fine delle parole «ad una ad una». In definitiva, Giordano utilizza i versi 1, 2, 3, 4, 5, 8, 133, 134, 135 e 138 del poema.

La musica, un Andantino in 6/8 in do maggiore, è organizzata in 45 battute. La

^{48 -} Oltre alle tre romanze, anche un Canone per pianoforte, sinora rimasto inedito, e un Largo e fuga per archi, organo e arpa.

^{49 -} I tre poemi sono compresi nel gruppo dei canti pisano-recanatesi che Leopardi scrisse fra il 1828 e il 1830.

^{50 -} Il manoscritto appartiene alla collezione privata di Lello Santoro.

^{51 -} Diari, Pescia, note del mese di novembre 1943.

^{52 -} Il contratto di cessione alla Ricordi è del 2 aprile 1948.

melodia vocale, rinforzata dall'accompagnamento pianistico accordale, è racchiusa nell'ambito di una decima, da mi³ al sol⁴. Dopo l'indicazione di Andantino iniziale, sono assenti nel brano altri segni di agogica, mentre le indicazioni dinamiche si limitano ad un *piano* iniziale e finale, quest'ultimo preceduto da un *rallentando*. Forse Giordano con queste indicazioni essenziali vuole suggerire al cantante un'interpretazione molto controllata ed espressivamente concentrata sulla parola.



8. Romanza di Umberto Giordano per voce e pf., Che fai tu luna in ciel?, bb.1-4.

Trattandosi di un'unica stesura pervenuta, la partitura presenta poche abrasioni, alle bb. 5, 7, 11, 12, 13, 15, 19, 20. All'inizio di b. 11, a fondo pagina, c'è un'annotazione in rosso dell'autore che indica la struttura delle frasi musicali: A [bb. 1-10] e B [«Sorgi la sera», bb. 11-38] con una chiusa finale [«candida luna», bb. 39-45]. La b. 13, con evidenti segni di abrasioni, è interamente riscritta con penna rossa. Altri interventi in rosso riguardano le bb. da 20 a 25 e 26-27, in cui Giordano aggiunge una nota tenuta nella mano destra del pf. e raddoppia la nota principale nella parte grave degli accordi pianistici.



9. Romanza Che fai tu luna in ciel?, bb. 21-25.

Giordano Presidente del Comitato Permanente della Discoteca di Stato

Molto probabilmente l'incarico di direzione artistica di Giordano decadde agli inizi degli anni Venti: nel corso di quel decennio Fonotipia subì numerosi cambi societari e di proprietà che portarono l'azienda a fondersi con Odeon e ad essere controllata dalla *Columbia Graphophone* Co.⁵³

Ma il coinvolgimento di Giordano nel mondo discografico non si limitava solo alla Fonotipia: in quegli anni egli progettava già la nascita di una Discoteca di Stato, collaborava per la Fonit⁵⁴ - un'altra azienda discografica italiana nata a Milano nel 1911 - ed era in trattative con la *Brunswich* di Chicago (un'azienda discografica specializzata nel repertorio jazz) per la formazione professionale di alcuni dipendenti Fonit sulla tecnologia dell'incisione elettrica.

^{53 -} L'ultimo catalogo Fonotipia fu registrato nel 1925. In seguito, e sino al 1930, sull'etichetta dei dischi comparve la menzione 'Odeon – serie Fonotipia', poi sparì sul disco la citazione 'Fonotipia' e le registrazioni furono riesportate sull'etichetta Odeon.

^{54 -} Il fondatore di questa casa discografica fu Mario Trevisan (il nome dell'azienda è l'acronimo del suo cognome, FONodisco Italiano Trevisan) che abbandonò la Fonit nel 1957, quando si fuse con la Cetra, e qualche anno dopo, nel 1964, fondò la R.T.Club, un'altra azienda discografica italiana attiva negli anni '60 e '70.

Inoltre, nei suoi *Diari* del 1926, ci sono vari accenni a delle trattative in corso con un incaricato della *Edison Gramophone* di Londra (Mr. A. Bernard Goodman), alcuni rappresentanti di banca, e Gavino Gabriel per la creazione di una nuova sede in Italia. Dai suoi appunti s'intuisce subito che Giordano, sebbene in quel periodo fosse preso da molti impegni professionali, dedicò molto tempo per la buona riuscita di questo affare ma le trattative non erano facili, anche a causa di controversie con gli altri interessati: «Si discute sempre dell'affare Edison, passo le sere con Goodman. Non si va d'accordo con Trevisan il quale rompe ogni trattativa». ⁵⁵

Certamente Giordano doveva avere un ruolo importante in questi preliminari ma prese le distanze da un suo coinvolgimento diretto nella gestione del progetto: il 29 luglio 1926 rifiutò una proposta economica ricevuta da Goodman e il giorno dopo annotò sul suo diario: «telefono a Gabriel di non occuparsi con Goodm di me perché sono preso dal lavoro e non accetterei a qualsiasi prezzo».

Furono due mesi intensi di trattative⁵⁶ma il progetto non decollò perché non si raggiunse l'accordo economico tra le parti: il primo settembre del 1926, a Milano, Giordano scrisse: «Fatto colazione qui con Goodm [Goodman]. Non accettato sue condizioni».

Come si accennava, agli inizi degli anni Venti Giordano iniziò ad impegnarsi per il progetto della costituzione di una Discoteca di Stato, da un'idea del suo amico compositore ed etnomusicologo Gavino Gabriel. ⁵⁷ Con questo personaggio, molto conosciuto nell'ambiente discografico milanese, ⁵⁸ Giordano strinse una salda amicizia sin dal 1922 e si presume che risalga a questa data la prima fase di progettazione di un Archivio sonoro nazionale che potesse raccogliere e conservare i canti regionali popolari e le voci di personaggi illustri d'Italia.

Alcuni anni prima dell'effettivo funzionamento della Discoteca di Stato, nel 1924, decollò un altro progetto simile, quello di Rodolfo De Angelis, chiamato *La parola dei Grandi*, il cui obiettivo era incidere su disco la voce dei protagonisti della recente

storia italiana. ⁵⁹ La realizzazione di questo progetto inizialmente fu possibile grazie ai finanziamenti privati provenienti dall'azienda discografica Fonotipia, la quale fornì anche il supporto tecnico necessario al progetto. Quest'iniziativa, però, ebbe vita breve a causa di varie difficoltà economiche e di gestione: circa tre anni dopo De Angelis cedette le sue registrazioni all'Associazione nazionale mutilati ed invalidi di guerra (Anmig), con la promessa che questa si sarebbe impegnata al riconoscimento della Discoteca come Istituzione di Stato. ⁶⁰

Le influenze tra il progetto di De Angelis e quello di Gavino sono evidenti, considerato che i due si conobbero a Milano nei primi anni '20 e si scambiarono idee in merito. Ma ogni progetto mirava a finalità diverse: commerciali il progetto di De Angelis, culturali quello di Gabriel.

Giordano fu un abile negoziatore nell'intricato *entourage* di personaggi politici intorno al capo del governo che doveva stanziare i finanziamenti; inoltre era un personaggio molto conosciuto e apprezzato per la sua attività artistica. ⁶¹

I suoi diari, tra il 1929 e il 1934, testimoniano le fasi principali del suo impegno nella lunga attuazione della Discoteca e nei due anni di presidenza del Comitato. Concretamente, egli raccolse e sostenne l'idea della Discoteca di Stato dopo l'emanazione del regio decreto-legge del 10 agosto 1928, n. 2223: *Istituzione di una Discoteca di Stato in Roma*.

Il nostro compositore seguì e caldeggiò la vicenda personalmente; la fase di attuazione richiese quattro anni di lavoro, di trattazioni, non solo per ottenere i finanziamenti, ma anche una sede (all'inizio fu la stessa dell'Anmig) e un Comitato di gestione. Gallo Quest'organo, denominato Comitato permanente della Discoteca di Stato, fu istituito con decreto del capo del governo il 21 giugno del 1931, ma di fatto iniziò

^{55 -} Diari, Milano, 24 luglio 1926.

^{56 -} Ivi, Milano, 27 agosto 1926: «alle 14 abbiamo avuto allo studio di Baisini una seduta con Prinetti. Trevisan. Clerici. Mariani Sala, Gabriel per proposta da fare alla Grammofono di Londra. Non ho nessuna fede nella conclusione».

^{57 -} Su questo poliedrico personaggio gallurese (Tempio Pausania, 15 agosto 1881 – Roma, 28 novembre 1980) è stato di recente organizzato un convegno, a cui si rimanda per gli approfondimenti: *Musica, valori, identità: l'universo di Gavino Gabriel*, Cagliari, 17-18 novembre 2015.

^{58 -} Tra il 1922 e il 1925, a Milano, Gabriel si impegnò in un'intensa attività divulgativa a scopo didattico sulle nuove tecnologie di riproduzione sonora. Il progetto ottenne anche l'approvazione del ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile Su questo argomento Gabriel pubblicò in quegli anni dei manuali didattici: Il "Grammofono" educativo, Programma discografico analitico per l'impiego del "Grammofono" educativo nelle scuole elementari italiane e La discoteca scolastica.

^{59 -} Rodolfo De Angelis (Napoli, 27 febbraio 1893 – Milano, 2 aprile 1965) fu un artista eclettico molto conosciuto sulle scene teatrali italiane del primo Novecento: attore, autore di diverse commedie, cantautore e pittore futurista. Abbandonate le scene, dal 1924 al 1927, s'impegnò completamente nel progetto *La Parola dei Grandi*.

^{60 -} La storia del progetto di De Angelis è stata ricostruita e analizzata nell'approfondito lavoro di PIERO CAVALLARI – ANTONELLA FISCHETTI, *Voci della Vittoria. La memoria sonora della grande guerra*, con cd audio contenente le registrazioni originali, Donzelli editore, 2014.

^{61 -} Diari, Roma, 3 dicembre 1930: «Alle 11 vado al Palazzo Viminale. Parlo con Beer [segretario e capo di gabinetto Presidenza Consiglio dei Ministri, n.d.r], che mi riceve molto cortesemente. Gli
parlo della Discoteca: gli mostro i libri e i giornali che parlano delle discoteche estere. Resta sorpreso.
Mi ringrazia di averlo illuminato. Prende appunti e parlerà della cosa al Duce».

^{62 -} Dopo l'emanazione di questo decreto-legge, Giordano presentò personalmente il progetto di Gabriel al Duce e questi rispose: «chi ha fatto questo progetto, lo metta in atto». Intervista a Eliodoro Gabriel, di Roberto Rossetti, Roma, 6 maggio 1989, ICBSA, coll. P35/14 e P35/15.

^{63 -} Come Accademico d'Italia, Giordano propose la questione del funzionamento della Discoteca alla Regia Accademia: il 31 gennaio 1931 presentò una relazione in cui illustrava le sue convinzioni. Egli la vedeva come, «Maestro regolatore» di tutte le Arti e dell'industria italiana del grammofono, in connessione con l'educazione scolastica.

a funzionare il 16 novembre dello stesso anno: «alle 16 ho seduta al Ministero dell'educazione naz. Si è formato un consiglio per la fondazione della Discoteca di Stato. Il consiglio è formato da me, Paribeni, Ruberti e Belli e (?) Mi nominano presidente. Si discute, presenterò dei progetti». ⁶⁴

Ma dopo quasi un anno il Comitato non si era ancora messo d'accordo per la nomina del direttore della Discoteca:

Alle 17 al Min. Ed. Nazione il consiglio della Discoteca: Paribeni, Mari, Armentano, Birelli, Ruberti. Sono un po' nervoso ed allora un po' impetuoso: impongo che si nomini il direttore della Discoteca nel nome di Gabriel con duemila lire mensili diversamente mi dimettevo perché stanco di perdere il mio tempo. Breve discussione ed opposizioni specialmente di Paribeni sulla nomina e sulla cifra. Alla mia fermezza finiscono per cedere. Condizioni: due anni per esperimento; mensile duemila. Entrare in carica 1º agosto. 65

I proventi della Discoteca furono ceduti all'Anmig, così l'uso dei dischi che l'Associazione destinò per propri scopi celebrativi e propagandistici, per es., l'inaugurazione delle nuove sedi dell'Associazione mutilati; obiettivi, questi, molto lontani da quelli di Gabriel.

Il 16 aprile del 1934 fu chiesto anche a Giordano di incidere la propria voce per la Discoteca di Stato: per quell'occasione pronunciò un breve discorso di due minuti sulla *Nazionalità della musica*, in cui celebra le varie peculiarità della musica delle nazioni europee, esaltando infine la tradizione musicale italiana (fig. 10).



10. Disco sul discorso di Umberto Giordano, Nazionalità della musica, realizzato dalla Fono-Roma per la Discoteca di Stato il 25 aprile 1934.

Nazionalità della musica (testo della fonografia di Umberto Giordano, Sala Sgambati, 16/04/1934, ore 22).

Tra le arti belle, la musica è quella che maggiormente ha il carattere della nazione dove nasce. Perché? Per il clima: il sole d'Italia, le nebbie dei mari del Nord, le nevi e i ghiacci della Russia hanno una potente influenza sull'ispirazione dei grandi maestri compositori. Prima dei loro capolavori citerò l'esempio di quella musica che nasce dal cuore del popolo: la canzone.

La canzone luminosa e sentimentale napoletana e veneta è ben diversa da quella gaia e spensierata austriaca e da quella triste, angosciosa, ritmica russa. Per i capolavori dirò che la musica italiana del *Falstaff* è ben diversa e ha ben altro carattere dalla musica tedesca del *Tristano* e dalla musica russa del *Boris* e dalla musica francese del *Pelléas*. Non è quindi ammissibile la teoria di certuni i quali vogliono che la musica non abbia nazionalità. Qui voglio consigliare i giovani a tenere in altissimo pregio la tradizione: è perciò deplorevole che i nuovi musicisti italiani invece di ispirarsi ai capolavori nazionali inseguano tutte le mode che ci vengono dall'estero. Quelli che non hanno nell'arte il sentimento della propria Nazione non lo hanno neppure nella vita. Costoro io li classifico tra i disertori e i rinnegati.

Umberto Giordano⁶⁶

Il discorso di Giordano doveva essere abbinato alla registrazione dell'*Inno del Decennale*, da lui composto nel 1932, su testo di Gavino Gabriel. La vicenda, però, andò diversamente perché Giordano, dopo aver dato disposizioni di incidere l'Inno, non approvò l'esecuzione del coro messo a disposizione dalla Phono-Roma, organico da lui ritenuto non adeguato e con le dovute garanzie.⁶⁷

Come accennato, all'inizio del suo funzionamento la Discoteca ebbe numerosi problemi legati soprattutto ai finanziamenti e all'indifferenza degli organi ministeriali di controllo; inoltre si crearono dei seri contrasti tra Gabriel e il segretario nazionale dell'Anmig, Adriano Mari, sulle finalità della Discoteca. ⁶⁸. Queste incomprensioni si aggravarono a causa della Phono-Roma, l'azienda che produceva i dischi per la Discoteca: Gabriel venne accusato di speculazione per aver tratto benefici dall'incisione dei suoi canti di musica popolare sarda con questa casa discografica.

^{64 -} Diari, Roma, 16 novembre 1931

^{65 -} Ivi, Roma, 30 giugno 1934.

^{66 -} ICBSA, Discorso di Umberto Giordano, 25 aprile 1934: *Nazionalità della musica*, coll. 10/889/12. Si ringrazia il direttore dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (IBCSA) per la cortese concessione allo studio e alla riproduzione dei materiali pubblicati in questa relazione.

^{67 -} Lettera del 20/04/1934 inviata dal direttore della Discoteca, Gavino Gabriel, al segretario nazionale dell'Anmig, Comm. Adriano Mari, Archivio storico Discoteca di Stato, sez. 1, busta 9. Per la consultazione dei documenti relativi alla vicenda di Giordano nel Comitato della Discoteca, si ringrazia la responsabile dell'ufficio catalogazione per la gentile disponibilità.

^{68 -} Per maggiori approfondimenti sulla storia della Discoteca di Stato, cfr. Roberto Rossetti, La voce della memoria: la discoteca di stato, 1928-1989, Editore Palombi, Roma, 1990.

112

Quest'ultimo avvenimento, e lo scandalo che si creò, fecero irritare molto Giordano:

Alle 17 viene da me Gabriel. È un incosciente. Non vuol persuadersi di aver commessa una grave scorrettezza nella Discoteca per cui ha perduto il posto di direttore. Non doveva prendere denaro dalla Fonoroma (Tanlongo) fornitrice della Discoteca, o per lo meno non doveva mettersi in urto con Tanlongo. ⁶⁹

Dopo i due anni di direzione previsti dal contratto, alla sua scadenza, il 31 luglio del 1934, non fu più rinnovato l'incarico a Gavino Gabriel. Fu un brutto colpo anche per Giordano che all'inizio tentò di reagire proponendo come successore un altro compositore che apprezzava, Fernando Liuzzi, ⁷⁰ ma l'Associazione mutilati voleva alla direzione un loro rappresentante, Cesare Colbertaldo, mutilato di guerra e deputato fascista. Giordano rifiutò questo nome: «gli domando se conosce la musica. Mi dice di no. Allora non accetto la sua proposta.» ⁷¹

La vicenda si concluse con le dimissioni di Giordano dalla carica di presidente del Comitato (fig. 11).



 Lettera di dimissioni di Giordano dall'incarico di presidenza del Comitato permanente della Discoteca di Stato, 16/11/34.⁷²

Giordano si era ormai stancato delle varie pressioni che riceveva, anche da parte del Partito, per l'elezione di Colbertaldo: «perdo finalmente la pazienza per tali imposizioni e decido di mandarli tutti al diavolo e smettere di essere il Presidente del comitato della Discoteca». ⁷³ Il 16 novembre lascia la presidenza e qualche mese dopo, ringraziando e rispondendo con un telegramma al nuovo presidente della Discoteca, Emilio Bodrero, manifesta ancora una volta il suo grande impegno profuso in questo settore: «Ringrazio Vostra Eccellenza et componenti Comitato discoteca gentile pensiero. Lieto che istituzione alla quale dedicai tutte mie energie progredisca sotto Vostra vigile et illuminata direzione. Cordialmente. Umberto Giordano». ⁷⁴

Trent'anni di grande impegno nel settore discografico, di significative decisioni portate avanti con convinzione e determinatezza: questa è una delle eredità che ci ha lasciato la poliedricità di Umberto Giordano.

^{69 -} *Diari*, Roma, 30 giugno 1934.

^{70 -} Fernando Liuzzi (Senigallia, 19 dicembre 1884 – Firenze, 1940), compositore, musicologo e docente di storia della musica in varie università italiane. Studioso della musica medioevale e sull'estetica musicale, ha pubblicato vari volumi e scritti su questi argomenti. Tra le sue composizioni, primeggiano le musiche strumentali e le liriche da camera.

^{71 -} Ivi, Roma, 10 novembre 1934.

^{72 -} ICBSA, Archivio storico Discoteca di Stato, sez. 1, busta 9...

^{73 -} *Diari*, Roma, 13 novembre 1934.

^{74 -} Telegramma di Giordano inviato al presidente del Comitato permanente della Discoteca di Stato Emilio Bodrero, ICBSA, Archivio storico Discoteca di Stato, sez. 1, busta 9.

Giordano e le nuove tecnologie: cinema, radio e disco

ABSTRACT

Patrizia Balestra

Giordano and the record industry: from Fonotipia to the State Record Library

In the first three decades of the 1900s, Giordano was one of the protagonists of the birth and development of the Italian record industry: this is an aspect of his activity that has hardly been investigated and which has revealed remarkable and surprising managerial skills on the composer's part.

This study focuses especially on the 1906-1934 period, when he was busy first as artistic director of the Società Italiana di Fonotipia and then as one of the architects of the State Record Library, of which he would be the Standing Committee's chairman.

The documents examined reveal a Giordano who was very responsive to the technological innovations of his time, who faced his new assignments with dedication, insight and determination; he had boldness and far-sightedness in planning, which helped him achieve remarkable results, and the repertoire he recorded draws a very clear picture of the musical tendencies in Italy in the first three decades of the 20th century.

Another important aspect of Giordano's involvement in the record industry is his music output specifically created for sound reproduction. From 1902, in particular, and for several years, he was able to test first-hand the potential and progress of recordings with works and forces specifically tailored to the advancement of the recording technology: it is the case, for example, of *Zampugnata pugliese* for orchestra (1910), composed and recorded in a period when the acoustic recording methods had developed new devices to overcome the horizontal depth limitations in captured sound. Like other composers of his day, the works Giordano composed for the recording hall are, however, mainly chamber ones, without forgetting the sacred genre and Neapolitan song.

GIORDANO E IL CINEMA

Dal "Duetto delle ciliegie" al "Duetto degli altoparlanti"

la generazione di Giordano e quella successiva di fronte al cinematografo

Johannes Streicher

C'è chi ha accostato in modo suggestivo le lunghe didascalie del libretto di Illica per l'*Andrea Chénier* a un'ipotetica sceneggiatura cinematografica. ¹

Sui titoli di testa una ripresa dall'alto ci mostra il "Castello della signoria dei conti di Coigny" [..]. Poi l'obiettivo si stringe e vediamo i particolari [...]. Poi la voce fuori campo ci spiega [...].

Quello stesso autore ci ricorda un progetto filmico, mai realizzato, elaborato da Illica e Giordano:

Chissà a quali risultati avrebbe portato l'incontro tra il versatile librettista e i nuovi mezzi di riproduzione dell'immagine: subito dopo la guerra Illica e Giordano hanno progettato un'opera da trarre dall'*Eneide*, intitolata *Italia*, nella quale era previsto l'uso di materiale filmato. Ma Illica morì nel 1919 e il progetto non divenne mai realtà.²

La disponibilità verso il cinematografo poggia su una sostanziale affinità: non possiamo non rammentare la "rapidità" con cui scorre la vicenda cruenta della *Cena delle beffe* (1924), che a tutt'oggi suscita paragoni con i "tempi" filmici. È questo il punto di forza con cui Giordano è riuscito, nella *Cena delle beffe*, a non cedere nei confronti del dannunziano Sem Benelli, confezionando un prodotto forse non definibile come capolavoro, il quale pur tuttavia regge alla prova del teatro (come si è anche potuto

^{1 -} Susanna Franchi, *I libretti rivoluzionari di Luigi Illica*, in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, Ismez (Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno), s. a. [stampa 1999], pp. 319-333: 319-320.

^{2 -} Ivi, p. 320; cfr. anche Agostino Ruscillo, *La «Stella di Venere» di Luigi Illica: un incompiu-to progetto giordaniano di epoca fascista sul mito di Enea*, in *Risonanze. Forme e contenuti della memoria dell'antico*. Atti del Convegno "Note sul mito, il mito in note" (Foggia, 26-27 novembre 2013), a c. di G. Cipriani e A. Tedeschi, Campobasso – Foggia, Edizioni Il Castello, 2014 (Echo, 16), pp. 467-489.

constatare in tempi recenti al Teatro Comunale di Bologna nel 1999 e al Teatro alla Scala di Milano nel 2016).

Al contrario delle tanto affascinanti quanto inefficaci "operazioni culturali" delle collaborazioni operistiche dannunziane – *La figlia di Iorio* (1906) di Alberto Franchetti, *Parisina* (1913) di Pietro Mascagni –, le sfide dei nuovi media (cinema, radio) hanno costituito un fertile terreno di sperimentazione per molti dei compositori della generazione di Giordano, come di quella successiva.

Il compositore italiano più anziano che si sia mai provato a comporre per il cinema – dopo che il francese Camille Saint-Saëns (1835-1921) aveva sdoganato la "colonna sonora" come arte già nel 1908, con le musiche per *L'assassinat du duc de Guise* di André Calmettes e Charles Le Bargy – dovrebbe essere il direttore d'orchestra (e anche operista) orvietano Luigi Mancinelli (1848-1921), cui si deve un "poema sacro" per orchestra e cori, abbinato a quella che all'epoca si volle chiamare «restituzione francescana in quattro canti» di Mario Corsi e Ugo Falena, presentata in pompa magna, fatto allora singolare, il 7 giugno 1918 all'Augusteo di Roma, e quindi non in un cinematografo, bensì in una sala da concerto, con replica al palazzo della Cancelleria di Roma per un pubblico di alti prelati. Essendo previsto un organico massiccio (diretto alla 'prima' dallo stesso compositore), la diffusione della partitura è stata necessariamente limitata.³

L'anno precedente, esattamente cento anni fa, nel 1917, era stata terminata, dopo due anni di preparativi, *Rapsodia satanica*, una film, come si diceva allora, diretta da Nino Oxilia, ispirata a un poema di Fausto Maria Martini, in cui si narrano le vicende di una variante al femminile del mito di Faust: la protagonista Alba d'Oltrevita fu impersonata dalla diva Lyda Borelli poco prima del suo abbandono delle scene. ⁴ L'interesse maggiore del film oggi, tuttavia, risulta dal contributo musicale di Pietro Mascagni (1863-1945), il secondo compositore italiano di nome dedicatosi al cinema, perché egli, come risulta anche da documenti inoppugnabili, non si limitò a fornire un qualunque brano, pur bello, destinato a essere poi adattato da altri, ma si impegnò a sincronizzare i singoli segmenti con le varie scene del film, per cui il debutto della generazione dei veristi nel cinema coincide con l'inizio dell'autentico lavoro dell'autore di musiche d'accompagnamento cinematografico, che si caratterizza proprio dal lavoro a stretto contatto di gomito con il regista e, si presume, con il montatore.

Con ogni evidenza Mascagni aveva accettato di compiere questo lavoro allettato

dall'offerta finanziaria della casa di produzione Cines, ma si era poi appassionato al nuovo lavoro, tanto da fornire una partitura estesa e assai variegata, il cui maggiore vanto è costituito dalla splendida orchestrazione (mentre la recente riproposta veneziana si è limitata a fornire un sostegno musicale affidato a un trio formato da violino, violoncello e pianoforte).⁵

Nello stesso anno 1917, ma qualche mese prima, era stato il turno di Don Giocondo Fino, classe 1867 – coetaneo, dunque, di Giordano –, che scomparirà nello stesso anno di Cilea, ovvero nel 1950. Godette di una certa celebrità nel 1906 con l'azione sacra in tre parti e quattro quadri su versi di Savino Fiore *Il Battista*: edita da Ricordi, eseguita a Torino e ripresa a Bologna e Roma. Fu considerata da alcuni come una specie di contraltare pio della *Salome* (1905) straussiana. Per un decennio dovette sembrare predestinato a un'impresa filmico-religiosa non meno ambiziosa del già citato *Frate Sole*. Leggiamo la breve nota apparsa il 15 aprile 1917 nella rivista romana «Musica», a proposito della musica per il film *Christus*:

Una volta tanto anche per una *film* cinematografica si può essere ispirati al punto da creare un'opera d'arte. Tale può dirsi la musica di don Giocondo Fino, per cori ed orchestra, scritta per lo adattamento a rappresentazioni cinematografiche della leggenda biblica tratta con mano maestra e spirito di poeta dalle istorie sacre da Fausto Salvatori. *Christus* ha riportato un successo crescente in tutta Italia, specialmente nella quaresima al Teatro Nazionale. Quivi, il successo davvero trionfale, è dovuto in non piccola parte alle non comuni qualità di direttore provetto e concertatore coscienzioso del maestro Steccanella. 8

Christus, «iconografia evangelica in tre misteri» edita dalla casa Cines, si avvalse di un «commento sinfonico» di Giocondo Fino, che non era «parte essenziale dello spettacolo» come poi in Frate Sole, che però lasciò trasparire il musicista provetto, ormai divenuto uno specialista di soggetti consimili, essendosi nel frattempo cimentato anche con Noemi e Ruth, un poema biblico in tre parti per soli, coro e orchestra (1908), cosa che alla fine non permise una facile fruizione del Christus a causa, ancora una volta, dell'organico oneroso richiesto.

Quanto a Manlio Steccanella, sconosciuto ai repertori tradizionali, ¹⁰ ci viene in soc-

^{3 -} Il 3 dicembre 2017 a Cagliari venne presentata la 'prima' di una nuova versione, a cura di Rossella Spinosa, per coro, violino e pianoforte, abbinata alla proiezione del film *Frate Sole*.

^{4 -} Avendo la Borelli poi sposato il conte Vittorio Cini, la fondazione intitolata a loro figlio Giorgio Cini presentò nell'autunno 2017 una mostra in suo onore, allestita al palazzo Cini di Venezia, curata da Maria Ida Biggi. Cfr. STEFANO NARDELLI, *Lyda satanica a Venezia*, http://www.giornale-dellamusica.it/blog/?b=817 (9 settembre 2017).

^{5 -} Cfr. Carlo Piccardi, Mascagni e l'ipotesi del "dramma musicale cinematografico", «Chigiana», XLII, n.s., 22, pp. 453-497.

^{6 -} Cfr. Ermanno Comuzio (con la collaborazione di Antonella Iadanza, Chiara Supplizi e Marilia D'Addio), *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, s. l. [Roma], Ente dello Spettacolo, 2004, pp. 283-284.

^{7 -} Cfr. Carlo Piccardi, Cabiria, Christus, Giuliano l'Apostata: incunaboli della coralità nel cinema, «Musica/Realtà», xxvii, 81, novembre 2006, pp. 19-59, e xxviii, 82, marzo 2007, pp. 25-69.

^{8 -} Il «Christus» di Salvatori e Fino, «Musica» (Roma), x1, 7, 15 aprile 1917, p. 4.

^{9 -} Mario Corsi, «Cinema», fascicolo 43, 10 aprile 1938.

^{10 -} Marco Targa rammenta che fu «conductor at the Moderno cinema in Rome»; cfr. MARCO

corso Renzo Rossellini, che nel suo volume Addio del passato (1968) ci rammenta che

allora i film erano muti e le proiezioni accompagnate dal suono di un pianoforte: più tardi si arrivò ad una parvenza di funzionale commento con l'intervento di una piccola orchestra (i maestri Steccanella, Consorti, cito a caso un paio di nomi, furono gli specialisti assai applauditi, di quel genere musicale: chi non li ricorda, tra i vecchi romani?).¹¹

E qui si potrebbe forse spezzare una lancia a favore del maestro di Rossellini, legato anch'egli alla musica per film, seppure *sui generis*. Giacinto Sallustio, «scomparso circa trenta anni fa» (alla fine degli anni Trenta, quindi), era «nativo di Molfetta, da famiglia modesta, ma onoratissima», ¹² e studiò al Liceo musicale di Santa Cecilia a Roma, città che non avrebbe più lasciato. Renzo Rossellini ricorda: «Dopo la colazione domenicale, nostro nonno ci conduceva al Cinema Radium [...]», ¹³ «sotto i portici dell'Esedra» ¹⁴ (nell'attuale piazza della Repubblica, quindi, all'inizio di via Nazionale).

Fu lì che ascoltai le prime indirette lezioni di pianoforte di colui che divenne più tardi il mio maestro: specialista nell'accompagnare i film d'avventura con sue personali divagazioni musicali a sfondo contemplativo e di gusto armonico debussiano. È chiaro che la musica ed il commento non andavano affatto d'accordo, ma il maestro Sallustio di questo non si preoccupava, forte del consenso di alcune vecchie signore, che lì si davano convegno, puntualmente ogni giorno, per ascoltare la musica del loro beniamino e non vedere la pellicola. Bizzarra sala da concerto. ¹⁵

ecc. Attualmente lavora intorno ad un'opera in tre atti». Successivamente compose anche un Inno a

Mussolini (1935).

Era «un piccolo angolo di poesia, che durò vario tempo». ¹⁶ Rossellini ricorda poi, sempre nel capitolo *Il maestrone* del suo volume parzialmente autobiografico:

La vita del maestro Sallustio si svolgeva, quotidianamente, con puntualità cronometrica. Si levava tardi al mattino e rimaneva in casa a leggere, a studiare, a comporre. Mangiava in latteria, per ragioni di strettissima economia. Andava al cinema Radium per il primo spettacolo; poi nel negozio di Casa Ricordi, allora situato in corso Umberto I, a leggere, per suo diletto ed interesse, spartiti d'opera, partiture d'orchestra. Verso le otto di sera veniva a casa nostra per la cena (e poteva così, finalmente, placare i crampi dello stomaco): poi ritornava per l'ultimo spettacolo al cinema Radium e concludeva il tran-tran della sua giornata. Nel corso delle sue abituali visite a Casa Ricordi, che durarono tutta la vita e senza un giorno di vacanza, conobbe tutti i maggiori musicisti del tempo: da Martucci a Sgambati, da Mugnone a Mancinelli, da Mascagni a Puccini, da Giordano a Cilea, da Zandonai ad Alfano, da Montemezzi a Respighi, da Edoardo Vitale a Molinari, da Perosi a Casella e potrei continuare con una sfilza di nomi da fare girare la testa. Insieme ai musicisti, i musicologi ed i critici: Torrefranca e Giannotto Bastianelli, Alaleona e De Rensis, Nicola D'Atri e Matteo Incagliati. Divenne amico di tutti: ma fu l'ombra inseparabile di Molinari, Respighi, Alfano, Zandonai – tra i musicisti – che lo amarono come un fratello e lo tennero in grandissima stima. 17

Sallustio venne ritenuto da Rossellini quasi alla pari di altri maestri della generazione dell'ottanta, il che, detto da un musicista della sua preparazione, dovrebbe forse indurre a riconsiderarlo.

Sallustio nacque nel 1879, nello stesso anno di Respighi, quindi; la vicinanza temporale fa sì che ora andrebbe citato Ildebrando Pizzetti (1880-1968), con cui molti storici iniziano le loro considerazioni sul rapporto tra musicisti e cinema nel primo Novecento italiano.

Il fatto è, però, che – come è stato dimostrato in maniera assai convincente da Emilio Sala¹⁸ – la *Sinfonia del fuoco* in realtà non dovrebbe essere considerata un'autentica musica per film, essendo stata eseguita quasi sicuramente solo come una sorta di *ouverture* alla 'prima' di *Cabiria* (1913), o tutt'al più, secondo Sala, come intermezzo prima del quadro del tempio. Non solo la collaborazione di D'Annunzio risulta quindi un po' posticcia, avendo egli steso le didascalie per il film di Pastrone solo in un secondo tempo (quasi fuori tempo massimo), ma anche il coinvolgimento di Pizzetti risulta quindi più una ciliegina sulla torta che non un ingrediente essenziale del *Gesamtkunstwerk*.

TARGA, Reconstructing the Sound of Italian Silent Cinema: The "musica per orchestrina" Repertoires, in Film music. Practices, Theoretical and Methodological Perspectives. Studies around «Cabiria». Research Project, edited by Annarita Colturato, Torino, Edizioni Kaplan, 2014, pp. 135-167: 148 (cfr. anche p. 159, nota 1).

11 - Renzo Rossellini, Addio del passato. Racconti ed altro, Milano, Rizzoli Editore, 1968, p. 170.

^{12 -} Ivi, p. 169. Alberto De Angelis, L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti, Roma, Ausonia, 1918, pp. 301-302: «Nato a Molfetta (prov. di Bari) il 15 agosto 1879, fece gli studi classici nel seminario locale dedicandosi privatamente alla musica sotto la guida del M. R. Rasori. Recatosi a Roma frequentò il Liceo musicale di S. Cecilia studiando il canto gregoriano col M. F. Mattoni e conseguendo il diploma con menzione di primo grado. Ha scritto un'opera, L'Ultima Rosa (su libretto di U. Fleres), un poema sinfonico, diverse trascrizioni, armonizzazioni, strumentazioni, fra le quali due Madrigali di Lotti le quali vennero eseguite, sotto la direzione del M. G. Tebaldini (Concerti storici), a S. Cecilia e all'Augusteo. Ha scritto inoltre alcune romanze per canto e pianoforte, corali,

^{13 -} Renzo Rossellini, Addio del passato, Milano 1968, p. 65.

^{14 -} Ivi, p. 170.

^{15 -} Ivi, pp. 65-66.

^{16 -} Ivi, p. 170.

^{17 -} Ivi, p. 171.

^{18 -} Cfr. Emilio Sala, For a Dramaturgy of Musical Reuse in Silent Cinema: The Case of «Cabiria» (1914), pp. 73-109.

Al contrario, uno dei principali colleghi di Pizzetti, Gian Francesco Malipiero (1882-1973), venne coinvolto dalla produzione del film di Walter Ruttmann (1887-1941) *Acciaio* (1933: *Stahl*, ma la versione tedesca non venne autorizzata dal regista) fin da subito. Per vero dire, non fu Luigi Pirandello in persona a raccomandare Malipiero, come questi credette in un primo momento; lo scrittore (soggettista, in questo caso) avrebbe desiderato come collaboratore musicale, a quanto pare, Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). ¹⁹

Malipiero fu invitato da Ruttmann a effettuare il lavoro di sincrono con le sue musiche originali, ma l'operazione fu effettuata con lentezza e approssimazione perché Malipiero non voleva sottostare alla tabella di marcia della produzione. Le musiche, inoltre, non sono paragonabili a un poema sinfonico dirompente come *In acciaieria* (*Zavod*, op. 19, 1927) di Aleksandr Mosolov (1900-1973): abbiamo a che fare con un Malipiero per così dire "addomesticato". Ribadisco anche in questo caso che molta musica per film è caratterizzata da un costante "tono medio".

A riascoltare l'*Intermezzo* da *Assassinio nella cattedrale* (1958), per esempio, Pizzetti appare qui meno distante da Giordano di quanto vorrebbe la leggenda autoalimentata da parte dei protagonisti "duri e puri" della generazione dell'Ottanta. Il "tono alto", l'alto sentire del dannunziano eletto, cozzano un po' con la vicinanza con stilemi "veristi"; e infatti Giordano e Pizzetti sembrerebbe che a un certo punto, dopo iniziali polemiche da parte del compositore più giovane in veste di critico musicale, siano stati legati da stima reciproca.²¹

Senza arrivare alla condanna apodittica dello stile "basso" dei *Pagliacci*, espressa senza appello da Rossana Dalmonte nel 1982, ²² sarà lecito stabilire qualcosa che assomigli a una classifica dei livelli stilistici dei veristi e dei loro contempornaei; laddove il gradino più alto del podio, anche nei momenti meno indovinati, dovrebbe spettare per – ormai – comune sentire a Puccini, e il gradino più basso a Leoncavallo. E Giordano, allora? Non può che collocarsi in mezzo, con uno stile che emoziona vivamente e che nei momenti migliori può anche spiccare il volo, ma che nei molti passaggi "ri-

empitivi", in un certo qual *tran-tran*, corrisponde a quel "tono medio" che poi si ritrova in molta musica per film. Il sentimentalismo innato in molte partiture (non solo operistiche) degli anni a cavallo tra Otto e Novecento viene trasportato "di peso" – forse sarebbe meglio dire: trasferito "per naturale simpatia" – nel sottofondo musicale dei prodotti "medi" del cinema degli anni Trenta e Quaranta, cosicché lo stile "attardato" di molto melodramma conferisce una peculiare patina *d'antan* a tanto cinema nazionale italiano, oggi difficilmente proponibile.

Da *Cabiria* (1913) a *La rosa di Bagdad* (1949), il primo film d'animazione a colori italiano con musiche di Riccardo Pick-Mangiagalli (1882-1949), l'elenco dei compositori coinvolti nel cinema appare come una sfilata dei più bei nomi del mondo musicale italiano del primo Novecento

Tra di essi nel 1919 vi si inscrive anche Vittorio Gui (1885-1975), che, universalmente noto come direttore d'orchestra, fu attivo anche come compositore; e compositore per il cinema. Nel 1919, nel periodo del muto, realizzò le musiche per un film d'avanguardia diretto da Severo Pozzati (*Fantasia bianca*). Lo si ricorda anche come compositore e sceneggiatore di due pellicole nel periodo sonoro: *Pergolesi* (1932) e *Rossini* (1942).

Gui, a quanto pare, aveva anch'egli intenzione di evitare che il film potesse rimanere ancorato ai suoi inizi legati all'avanspettacolo, ma, a giudicare da una recensione di Bruno Barilli, alle nobili intenzioni non corrispose un risultato artistico convincente.

Ieri sera abbiamo assistito al nuovo spettacolo; dirigeva la propria musica il maestro Vittorio Gui. La innovazione intitolata *Fantasia bianca* non ci persuase da nessun punto di vista. [...] Il Poema sinfonico di Vittorio Gui ci ha detto ben poco e noi non possiamo riferire che quel poco, tanto più che quando l'ascoltate vi addormenta e quando dormite vi risveglia, così che siete continuamente in viaggio verso queste due soluzioni senza poterle raggiungere definitivamente mai. Lungo questo itinerario graduato di sonnolenze che scompaiono e ritornano, per questi andirivieni di sognatoio, vi accompagnano i *temi conduttori* i quali hanno l'aria di ammonirvi come in una allucinazione: questo è il tema del dolore e quest'altro quello dell'amore di Pierrot. [...] Ci sono alcune parti semplicemente musicali scritte molto bene e di effetto eccellente come quella quando il coro canta a bocca chiusa, ma per il resto ci sembra che questa musica sia debole e prepotente, priva di autorità e arrogante, misera e altezzosa, insignificante e perentoria; rimpinzata e delicata di stomaco. Il Gui non ha pensato che il fracasso al buio fa paura anche ai più intrepidi. 23

Passata l'epoca del film muto, accompagnato di norma dal solo pianoforte e unicamente nelle grandi occasioni da un'orchestra intera (cui, volendo, si poteva aggiun-

^{19 -} Cfr. Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica. Catalogo della retrospettiva (Rovereto, 17-21 novembre 1992), a cura di Leonardo Quaresima, Calliano (Trento), Manfrini, 1994.

^{20 -} Al contrario, per quel che riguarda l'impostazione generale del film, è innegabile la tendenza opposta: «Dietro la "splendida plasticità" delle immagini dell'acciaieria, messa in evidenza dalle originali musiche di Malipiero, dietro l'esaltazione del "lavoro degli uomini e dell'olocausto di vita umana che il suo culto richiede", avverti una tecnica efficentissima ma quasi fastidiosa, una irrefrenabile tendenza verso la magniloquenza, verso la grande parata di marca nazista» (cfr. Claudio Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 69).

^{21 -} Cfr. *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e Bibliografia*, a cura di Bruno Pizzetti, Parma, La Pilotta Editrice, 1980 (Materiali, 1), pp. 39-43, 233, 303 e 403.

^{22 -} Cfr. Rossana Dalmonte, *Il prologo de «I Pagliacci». Nota sul verismo in musica*, «Musica/Realtà», III, 8, agosto 1982, pp. 105-114.

^{23 -} Cfr. Bruno Barilli, «Fantasia bianca» di Vittorio Gui al Costanzi, «Il Tempo», 27 novembre 1919; ora in Bruno Barilli, Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche, a cura di Cristina Bragaglia, Prefazione di Attilio Bertolucci, Parma, Pratiche Editrice, 1982, pp. 11-14: 13-14.

gere anche il coro, come nel caso di Gui), laddove quindi si veniva o innalzati alle stelle (raramente) o sballottati a terra (più spesso), con l'avvento del sonoro (già preconfezionato) si entrò in una fase di "normalizzazione", che ebbe evidenti ripercussioni anche sul gusto medio.

Il sentimentalismo innato di una parte cospicua della produzione degli anni tra le due guerre e dei primi anni Quaranta – nel cui ambito andrebbe fatto un discorso a sé sulla cinematografia di Beniamino Gigli, ²⁴ amatissimo anche in Germania, ²⁵ si riflette da un lato, certamente, nella vocalità ovattata di certi divi tenoral-cinematografici (oltre a Gigli, si pensi anche a Tito Schipa o Giuseppe Lugo – ma, a parte qualche riserva stilistica, non si può che pensare: avercene, di questi tempi!), dall'altro in un certo tipo di sonorità degli archi (molte volte un po' sfocati) nelle musiche di accompagnamento dei film, fornite, a mero titolo di esempio, da autori quali Alessandro Cicognini (1906-1995), cui si devono le musiche per *Ettore Fieramosca* (Alessandro Blasetti, 1938), *La corona di ferro* (1941), *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) e *Umberto D.* (1952); Giuseppe Rosati (1903-1962), che firmò le colonne sonore di *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942) e *Quartieri alti* (1945); o Angelo Francesco Lavagnino (1909-1987), cui si devono *Che tempi!* (G. Bianchi, 1947), *Un americano a Roma* (1954) e vari *peplum*.

Temo che le orchestre italiane durante l'Ottocento non abbiano sempre avuto quello *standard* assai alto che talune partiture potrebbero suggerire, e da quando disponiamo di documentazione fonografica, temo che la mia tesi circa la pericolante qualità di certe esecuzioni trovi riscontro anche auditivo. Essendomi – anni addietro – macchiato del delitto di suonare in pubblico in orchestre la cui qualità non era necessariamente altissima, posso testimoniare da ex pseudo orchestrale che la "pulizia" degli "attacchi" era un *desideratum* cui la realtà non sempre corrispondeva. Notoriamente molto dipende dalla perizia dei direttori, ma molto dipende anche dal numero di prove, dall'affiatamento delle compagini e dal livello tecnico-strumentale raggiunto

dai singoli strumentisti. Ora, le cosiddette "sincronizzazioni" – espressione che il mio maestro, il compianto Cerio de Luisi (1919-1998), violoncellista dell'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI, usava ancora negli anni Ottanta come sinonimo di "registrazioni di colonne sonore" – erano di norma considerate una gradita integrazione dello stipendio, ma, al contempo, non un impegno artisticamente serissimo. Di conseguenza la "prassi esecutiva" era affidata solo di rado a eccellenze come Franco Ferrara (1911-1985) – la cui singolare malattia a un certo punto, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, lo costrinse a riparare in questo segmento dell'attività musicale, a discapito della carriera operistica o concertistica propriamente detta – ma spesso, se non di regola, a direttori volenterosi e a orchestre tendenzialmente raccogliticce.

Ora, un'orchestra siffatta produrrà giocoforza un suono meno compatto e omogeneo che non una compagine sinfonica in piena regola, magari anche meglio stipendiata, come, per dire, risultano essere le grandi orchestre londinesi, anch'esse (almeno un tempo) assai impegnate nella registrazione di "colonne sonore". Il sound – soprattutto degli archi – di molte orchestre presenti nelle colonne sonore di molto cinema italiano, a partire dall'avvento del sonoro, diciamo dagli anni Trenta agli anni Sessanta, sarebbe, secondo me, un argomento che meriterebbe un'indagine più approfondita. Mi sembra di poter affermare, tuttavia, che questo sound sarebbe inconcepibile senza l'operato della generazione di Umberto Giordano – essenzialmente, senza quello di Puccini, Mascagni e dello stesso Giordano. (Mi pare che Leoncavallo e Cilea, e forse eventualmente Franchetti, abbiano contribuito a "creare" quel determinato tipo di suono in misura assai minore.) Intendo quella cantilena degli archi – talvolta all'unisono – la cui origine si può individuare forse in certi passaggi della *Gioconda* (1876) di Amilcare Ponchielli, ma che poi venne sviluppata dagli autori di Cavalleria rusticana (1890), Manon Lescaut (1893) e Andrea Chénier (1896), fino a farne – a mio modo di vedere – la loro principale cifra stilistica; forse ciò vale di meno per Puccini, ma sicuramente per Mascagni e Giordano.

Se si pensa all'orchestrazione degli archi nelle battute introduttive di "Mamma, quel vino è generoso" nell'ultima uscita solistica di Turiddu, si ha un esempio della "novità" della scrittura di Mascagni (tremoli raffinati, "mobili", tensione, ma senza strafare nell'orchestrazione, anzi, andando a risparmio); se si pensa all'*Intermezzo (Andante cantabile*) di *Fedora* (1898), specie a uno degli ultimi passaggi (per la precisione, all'ottava battuta dopo la cifra 38 dello spartito, quella con l'indicazione «cresc. ancora»), ²⁶ si ha un esempio di quel che intendo per musica progenitrice di certe colonne sonore (io almeno vi colgo un chiaro anticipo del tema principale di *Via col vento [Gone with the wind*, 1939] di Max Steiner, o, per meglio dire, esattamente in questa battuta potrebbe inserirsi il tema di Tara, senza alcuno scarto stilistico, per cui

^{24 -} Già nel lontano 1976 Sergio Grmek Germani aveva suggerito di rivalutare Giuseppe Fatigati regista del film *I pagliacci* (1943) con Gigli; cfr. Sergio Grmek Germani, *Introduzione a una ricerca sui generis*, in *Cinema italiano sotto il fascismo*, a cura di Riccardo Redi, Venezia, Marsilio Editori, 1979 (Ricerche, 38; Nuovocinema/Pesaro, 1 (76)), pp. 81-98: 96-97. Cfr. anche Tullio Kezich, *Hanno fatto pace col nonno fascista*, «la Repubblica», 12 ottobre 1976 (intervento rist. nel citato volume curato da Redi nel 1979, pp. 251-251): «Nella sua relazione il triestino Sergio Grmek Germani ha addirittura proposto la riscoperta di Giuseppe Fatigati regista di Beniamino Gigli. È vero che l'infame rideva, nel proporre il suo paradosso provocatorio; ma il discorso estremista di questi giovani critici è chiaro: un rimprovero ai predecessori per aver sbagliato tutto, per non aver voluto conservare e capire».

^{25 -} Cfr. anche Francesco Bono, *Tenor in doppelter Version. Beniamino Giglis Filme zwischen Berlin und Rom*, in *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, a cura di Jan Distelmeyer, München, edition text + kritik, 2006, pp. 39-50.

^{26 -} Cfr. Umberto Giordano, *Fedora*, spartito, Milano, Sonzogno, 1898 (sigla editoriale м 984 s), р. 115, battuta 9 prima della fine dell'*Andante cantabile*.

ho l'impressione che Steiner potrebbe essersi ispirato a Giordano, forse anche inconsciamente o involontariamente).

Se rispetto al cinema dei "telefoni bianchi" della produzione fascista il neorealismo ha costituito una ventata di novità, apprezzata in tutto il mondo, in realtà, per quel che riguarda l'aspetto musicale dei film, anche grazie – per esempio – al coinvolgimento di Renzo Rossellini (1908-1982), il fratello musicista del regista Roberto, che firmò le musiche di tutti i suoi film più celebri, da *Roma, città aperta* (1945) a *Vanina Vanini* (1961), si coglie una sostanziale continuità con la produzione d'anteguerra (e con le posizioni estetiche del Respighi dei *Poemi*). ²⁷

Un paragone tra l'Italia e la Germania si impone non solo per via del parallelismo nella tardiva unità nazionale (conseguita, rispettivamente, nel 1861/1870 e nel 1871) e della vicinanza delle due nazioni nel cosiddetto "Asse" (1936), ma anche in ambito cinematografico – basti pensare a un musicista come Giuseppe Becce (1877-1973), attivo soprattutto in Germania, anche come attore: recitò la parte del protagonista in uno dei primi film biografici dedicati a un compositore (Richard Wagner, 1913). Al netto della propaganda nazista, infatti, il cinema degli anni Cinquanta, imperniato su vicende sentimentali che tentano di far dimenticare gli orrori della guerra, il cosiddetto Heimatfilm non si distingue sostanzialmente dalla produzione degli anni Trenta. Sarà solamente il cosiddetto Oberhausener Manifest (1962) a dare il "la" al nuovo cinema tedesco degli anni Sessanta e Settanta (Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Margarethe von Trotta...). Fenomeno analogo potrebbe rintracciarsi in ambito musicale con l'avanguardia di Darmstadt, che faticò a lungo per imporsi contro il predominio della tradizione almeno nel grande pubblico: quello degli addetti ai lavori di un certo qual potere aderì istantaneamente, si direbbe, tanto da bandire dai programmi radiofonici e dalle sale da concerto i compositori di una Moderne solo moderata: Zemlinsky, Schreker, Korngold, Goldschmidt, a favore della Neue Musik propriamente detta, quella, per intenderci, propagata dappima a Donaueschingen e poi a Darmstadt.

Nonostante l'operato di Guido M. Gatti, strenuo promotore della modernità in ogni suo aspetto, il quale cercò di coinvolgere musicisti d'avanguardia (Dallapiccola, Petrassi) nel cinema, il paesaggio cinematografico musicale degli anni Cinquanta non è del tutto dissimile da quello degli anni Trenta-Quaranta: se la supposta frattura della "generazione dell'Ottanta" rispetto alla produzione "verista" alla prova dei fatti in ambito operistico (*Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti, 1958) si rivela meno netta di quanto si volesse far credere, anche nel cinema si può constatare una sostanziale continuità, dovuta anche all'evidente carattere commerciale di molta produzione media,

non dissimile dalla fucina operistica dei decenni della fioritura fino alla prima guerra mondiale.

Se *Turandot* (1926) costituisce il culmine e la fine del "repertorio" operistico, forse non a caso nell'anno successivo alla prima milanese, postuma, dell'ultima opera di Puccini vede la luce il primo film sonoro (*The Jazz Singer*, 1927, con Al Jolson). Giordano non fa in tempo ad aggiornarsi sostanzialmente, chiudendosi la sua produzione alla fine degli anni Venti, ma *Il re* (1929) documenta evidentemente la sua apertura verso il giovane Stravinsky (quello di *Pétrouchka*, per intenderci). Se i suoi gusti musicali fanno sì che – pare – abbia raccomandato Pick-Mangiagalli come successore di Pizzetti alla direzione del Conservatorio di Milano (1936), Giordano resta un testimone attento degli sviluppi della modernità. Il cui inesorabile avanzamento si potrebbe far risaltare con lo *slogan* "Dal 'Duetto delle ciliegie' al 'Duetto degli altoparlanti". ²⁸ La posizione di Giordano, quindi, forse si potrebbe definire come di una cauta apertura verso il Novecento.

^{27 -} Cfr. anche Christoph Flamm, Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus, Laaber, Laaber-Verlag, 2008 (Analecta musicologica, 42), pp. 793-799.

^{28 -} I quali Duetti, per la cronaca, si trovano, rispettivamente, nell'*Amico Fritz* (1891) di Pietro Mascagni e nella *Donna serpente* (1932) di Alfredo Casella; nel secondo caso si tratta del n. 49 della partitura, collocato nel terzo atto, affidato a "La voce di Demogorgòn" e a "La voce del mago Geònca". Ne fummo privati nella recente – peraltro assai meritoria – riproposta torinese dell'aprile 2016 (non so però come sia stato realizzato al debutto dello spettacolo, in coproduzione, andato in scena per la prima volta al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca nel luglio 2014), o, per meglio dire, il brano fu, sì, eseguito al Teatro Regio di Torino, ma senza amplificazione alcuna, mentre invece lo spartito (Milano, Ricordi, 1932) chiede espressamente di eseguirlo «A traverso un forte altoparlante elettrodinamico. I due apparecchi dovranno essere collocati alle due parti opposte del boccascena. I due cantanti si troveranno il più distante possibile dietro la scena, onde della loro voce non pervenga in sala che l'amplificazione (la quale dovrà essere potentissima) dell'altoparlante».

ABSTRACT

Johannes Streicher

The approach to cinema of Giordano's generation and of the following one

The challenge of new media (cinema, radio) provided a fertile experimental ground for many composers of Giordano's generation, as well as the one that followed. From Pizzetti's *Sinfonia del Fuoco* for *Cabiria* (1913) to Mascagni's music for *Rapsodia satanica* (1917); from *Acciaio* (1933) by Walter Ruttmann, who sought the collaboration of Malipiero, to *La rosa di Bagdad* (1949, Italy's first colour animation film with music by Riccardo Pick-Mangiagalli, the list of composers who were involved in cinema is a parade of the finest figures of the Italian early 20th-century music scene, with a strong continuity – regarding music – between the years preceding and following the Second World War. Think, in particular, of the musician Renzo Rossellini (1908-1982), who composed the soundtracks of all the most famous films of his director brother Roberto, from *Roma*, *città aperta* (1945) to *Vanina Vanini* (1961), in significant continuity with the pre-war production and in clear conflict with the novelties brought by neorealism in cinema as a reaction to the "white telephones" films of the fascist era.

Our report will analyse the traits of this continuity, with special regards to those who, like Giordano, in the age of modernism, conveyed the values of tradition.

Il rapporto tra Giordano e il cinema nei suoi diari

Carmen Battiante

Nel corso dei miei studi su Umberto Giordano, ho avuto la fortuna di poter approfondire la sua biografia attraverso i diari autografi, tramite i quali è stato possibile ricostruire, oltre ad aspetti della sua vita personale e professionale, anche il momento creativo che diede origine ad alcune sue opere ed il *backstage* sotteso alla loro rappresentazione in pubblico.

Il presente saggio è frutto di un lavoro che si propone di valorizzare la reale dimensione storica del maestro Giordano e delle sue opere minori composte per il cinema, molte delle quali rimaste quasi del tutto sconosciute, anche nel suo tempo. In esso cercherò di tracciare sinteticamente la storia dei primordi della cinematografia in Italia, approfondendo tutte le annotazioni che il maestro riporta nei suoi diari, a partire dal primo approccio che egli ha avuto con la "lanterna magica con pellicole istruttive",¹ antenata degli apparecchi cinematografici, per poi passare ai commenti e interrogativi ch'egli si pose sulle modalità di rappresentazione del 'fonofilm'.

Il contesto storico, durante il quale Giordano redige i suoi diari, include buona parte del ventennio fascista e l'intera fase bellica, proseguendo nel dopoguerra sino all'anno precedente alla sua scomparsa, avvenuta nel 1948. In quest'arco temporale l'ormai noto compositore ha raggiunto l'apice della sua carriera musicale e sembra condurre una vita equilibrata ed agiata, continuando a ricevere gratificazioni e soddisfazioni soprattutto dal punto di vista professionale. In realtà Giordano non si è lasciato mai ingannare dai propri successi, avendo percepito il peso dei problemi che la musica dell'avanguardia storica avrebbe portato con sé. Nelle sue annotazioni, infatti, si rammentano certe amare considerazioni sulle incomprensioni cui il suo sforzo di rinnovamento era andato incontro, lasciando a tratti intravvedere i lineamenti di un ma-

^{1 -} CARMEN BATTIANTE, *Diari di Umberto Giordano*, Vol. 1, Foggia, FBM s.r.l. della Fondazione Banca del Monte, 2013, p. 238.

linconico commiato che lo avrebbero poi spinto, nell'ultimo ventennio della sua vita, alla grande rinuncia.

Sempre attento ai cambiamenti epocali della società, segnati dal progresso industriale, il maestro ama aggiornarsi e approfondire le proprie conoscenze in campo scientifico e tecnologico. Critico acuto di ogni forma d'arte, Giordano dimostra costante interesse per l'evoluzione tecnologica, in particolare per il cinema che, proprio in quel momento storico, si evolve attraverso varie forme di sperimentazione. La variazione e la modificazione degli schemi compositivi diventa, quindi, una prassi necessaria per Giordano, al fine di soddisfare le primarie esigenze visive ed uditive del nuovo pubblico al quale si rivolge.

Con lo scopo di disegnare una rivisitazione dell'ultimo Giordano ritengo interessante tentare di rileggere il noto compositore non soltanto nel clima critico del suo tempo, ma attraverso i nuovi strumenti di indagine fornitici dalle neuroscienze.

La storia *tout court*, a mio parere, va ripercorsa nel tentativo costante di intenderne lo spessore, che oggi può essere individuato nel "sentimento del simile", rispetto al quale la musica di Giordano si rivela come una sorta di sinfonia inneggiante all'autenticità del sentire, impegnata nella prova cui le emozioni vanno incontro, indissolubilmente associate nello spazio e nel tempo al mondo della vita.

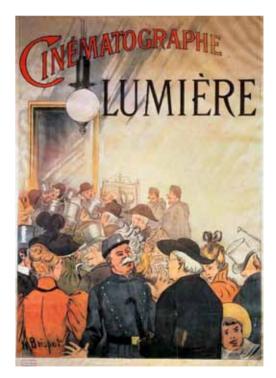
Benedetto Croce, che nulla sapeva di scienza, e il neuroscienziato Erik Kandel arrivano con assoluta congruenza a chiarire la natura dell'arte. Nel 1929 il filosofo sostiene che l'arte è determinata da due elementi, «un complesso d'immagini e un sentimento che lo anima», dove «il sentimento si è tutto convertito in immagini, ed è un sentimento contemplato».²

La passione per le immagini è un tratto importante della personalità artistica di Umberto Giordano, siano esse dipinte, scolpite, fotografate o filmate. Questo stesso processo mentale è all'origine della creazione di un'opera musicale, meccanismo tanto familiare al maestro, in quanto capace di sentire interiormente l'idea musicale generatrice della rappresentazione mentale. Giordano, infatti, carica la sua musica di un potere allusivo straordinario, trasformandola in qualcosa di simile a un generatore di immagini. Si potrebbe dire che la sua musica diventa il più potente degli obiettivi che si posa su ogni cosa, su ogni luogo, su ogni personaggio, esplorandone i contorni, illuminandoli e rendendoli metaforicamente tangibili attraverso le emozioni. L'amore per l'estetica e per il collezionismo, soprattutto di quadri e sculture d'autore, incita il Maestro a realizzare nella sua villa Fedora un vero e proprio museo. Così come il desiderio di fissare il proprio tempo e ogni più piccolo avvenimento della sua vita quotidiana intima, spinge Giordano a non fare un passo senza portare in tasca il suo apparecchio fotografico. Ma mentre la fotografia immobilizza il tempo, divenendo

memoria che si protende nel passato, il cinema è racconto nel presente orientato verso un futuro, aspetto che sin da principio affascina il maestro al punto tale da creare con la settima arte un rapporto intenso, come da lui stesso raccontato in tutti i suoi diari.

In conclusione, in un'indagine sui meccanismi nervosi dell'esperienza artistica, scienza e arte si fondono. «Ogni processo percettivo, emotivo, mentale o motorio si basa», afferma Kandel, «su gruppi distinti di circuiti neuronali specializzati localizzati. Le strutture cerebrali sono anatomicamente e funzionalmente legate l'una all'altra e quindi non possono essere separate fisicamente».³

Nel tentativo personale di creare un'interconnessione "cerebrale artistica", ritengo che per Giordano diventi un'esigenza ormai ineludibile applicare all'opera lirica le innovative caratteristiche cinematografiche, che, come da lui stesso affermato, si concretizza nel traslare nel teatro un'azione scenica più varia e rapida, evitando di inserire anche il brano di musica più bello ed ispirato che potrebbe rallentarne il movimento, compromettendone inevitabilmente il successo.



1. Pubblicità del cinematografo Lumière, 28 dicembre 1895

^{2 -} Benedetto Croce, *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce*, Milano, Adelphi, 1990 (*Piccola biblioteca Adelphi*, a cura di G. Galasso).

^{3 -} E. R. KANDEL, Arte e neuroscienze. Due culture a confronto, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

La prima pagina della storia del cinema è datata convenzionalmente 28 dicembre 1895, quando i fratelli Lumière presentano a Parigi il primo programma cinematografico con la proiezione del film *L'uscita degli operai*.

Giordano all'epoca aveva già 28 anni. Affascinato dalla tecnologia seguì sin dall'esordio l'evoluzione di questa straordinaria nuova arte, che in Italia giunse soltanto nel 1905, molto in ritardo rispetto ad altri paesi europei. In diversi passaggi dei suoi diari, infatti, sono innumerevoli le annotazioni riportate sulla sua assidua frequentazione dei cinema di ogni città d'Italia sin dal 1926.

L'introduzione di queste nuove tecniche cinematografiche ha modificato radicalmente l'essenza della rappresentazione teatrale, in quanto veniva a mancare la caratteristica autenticità *hic et nunc* dell'opera, che la rende unica ed irripetibile. L'autenticità e l'unicità sono, infatti, concetti sostenuti da Giordano ma estranei al cinema, contesto nel quale si perde anche la possibilità, riservata all'attore di teatro, di adeguare l'interpretazione al pubblico durante lo spettacolo: «La pellicola ha un successo limitato nel tempo, mentre l'opera per le sue diverse interpretazioni può essere eterna». ⁴ Questo è quanto afferma il Maestro nel 1930, dopo aver assistito al cinema ad uno spettacolo noioso per la «monotonia del suono meccanico», ovvero un accompagnamento musicale riprodotto da dischi fonografici con particolari grammofoni.

Negli anni Venti del secolo scorso il cinema è muto, anche se è risaputo che sia più afono e sordo che silenzioso. Gli attori parlano, ma al movimento delle labbra non corrisponde emissione vocale, così che gli spettatori sono costretti a leggere in didascalia quei dialoghi. Eppure gli elementi acustici in sala esistono, rendendola, anzi, particolarmente caotica: il pubblico manifesta spesso ad alta voce le proprie emozioni, a cui si sommano il ronzio dei proiettori in cabina e i commenti sonori e musicali di pianisti, di strumentisti e di rumoristi.



2. Primo manifesto del film The jazz singer, USA 1927.

Pochi anni dopo, l'ideale lungamente vagheggiato di un cinema sonoro diventa finalmente realtà. «Sento al Cinema Corso per la prima volta – scrive Giordano – il fonofilm. Lo trovo meraviglioso. Chi non vede l'avvenire grandissimo del fonofilm e insiste per il cinema muto, è un cieco». ⁵

La nascita della settima arte ed il suo continuo evolversi determinò in quegli anni una serie di dibattiti tra gli intellettuali, in particolare sulla maggiore attrattiva che esercitava sul pubblico rispetto al teatro. Personalità come Pirandello sostenevano che la ragione della crisi del teatro risiedeva proprio nelle caratteristiche del cinema e, in una comunicazione pubblicata nel 1929, affermava persino che l'avvenire del fonofilm sarebbe stato di breve durata, a favore del cinema muto tradizionale. Di tutt'altro parere era invece Giordano che, incuriosito dalle nuove proiezioni, rimase profondamente colpito dall'avvento del sonoro, cui augurava un radioso avvenire, commentando negativamente la critica del noto letterato.

^{4 -} Battiante, vol. 1, p. 167

^{5 -} Ivi, p. 127

^{6 -} Oreste Rizzini, *Contro il film parlante*, intervista a L. Pirandello, «Il Corriere della Sera», 19 aprile 1929.

Nel ripercorrere le tappe dell'arrivo del sonoro nelle sale da cinema italiane, credo Giordano, in tale occasione, abbia assistito alla proiezione del famosissimo film *Il cantante di Jazz* (titolo originale *The Jazz Singer*) diretto da Alan Crosland e interpretato da Al Jolson, prima pellicola sonora di tutti i tempi prodotta negli Usa nel 1927.

A differenza del film sonoro, non vi è stata una vera e propria rivoluzione per il passaggio dal bianco e nero al colore. Un solo sintetico commento, sempre nel diario del 1929, Giordano dedica a questo tipo di pellicola: «Sono stato al supercinema a vedere un fonofilm tedesco colorato con molta musica di Wagner impasticciata. Non mi piace il film a colori preferisco il solito: ma mi sono molto divertito».⁷

Nel Novecento il teatro tentò di fornire una risposta alle esigenze del pubblico del cinematografo attraverso i cosiddetti "film d'arte", pellicole mute dedicate ad un testo teatrale conosciuto (Shakespeare, Schiller, ecc.) a cui poteva essere fornito un accompagnamento musicale da eseguire in sala dal vivo. Col sonoro esplose, invece, il filmopera, un genere cinematografico che riproduce più o meno liberamente sullo schermo un'opera lirica. «Perché il film di un'opera possa interessare occorre una grande varietà di scene dal vivo. Se l'opera musicalmente ha le sue esigenze il cinema ha le sue importanti esigenze visive». La riuscita di un film sull'opera sta dunque per Giordano nell'equilibrio tra teatro, musica e cinema, in cui il linguaggio del film si innesti su quello dell'opera, non forzandola dentro i propri meccanismi, ma trovando una misura per cui il film non rinunci a certe sue proprietà a scapito dell'opera stessa. Questa visione premonitrice di Giordano troverà la sua realizzazione negli anni Settanta del Novecento, quando l'azione verrà spogliata degli elementi troppo teatrali per essere calata in scenari reali e l'opera musicale verrà interamente eseguita.

Di certo nell'interesse di Giordano per il film-opera pesa la segreta speranza che le sue opere possano ricevere una maggiore popolarità attraverso il cinema. Già a partire dal 1930 Giordano tenta con la Paramount una trattativa per «proporre la composizione da parte mia di un fonofilm originale», 9 mentre con la Bote Boch si discute, insieme alla casa editrice Sonzogno, la possibilità di realizzare un fonofilm, previo consenso di Sem Benelli, su *La cena delle beffe*. Il maestro decide, quindi, di incontrare il regista-simbolo di questo genere, Carmine Gallone, al quale esprime il desiderio di realizzare il fonofilm dell'unica sua opera incompiuta *La festa del Nilo*.

Nel mese di maggio del 1931, Giordano scrive a Parigi ad Edoardo Sonzogno, per ottenere dal figlio di Sardou, autore del libretto, il permesso per realizzare il fonofilm sull'opera. Permesso su un'opera incompiuta? L'enigma sembra sciogliersi il mese successivo quando Giordano, oltre a chiedere nuovamente la concessione, dà incarico ad Ugo Gheraldi di cercare una casa cinematografica disposta ad affidargli l'incarico.

Probabilmente la mancanza di un riscontro spinge Giordano a depositare l'opera nel cassetto dell'oblio, lasciandola per sempre incompiuta.

In quegli anni il Governo vara una serie di provvedimenti per il cinema italiano, nuovo potente strumento di propaganda, finalizzato ad ottenere il consenso del popolo. Il primo film di chiara ispirazione propagandistica è *Camicia nera*, prodotto dall'Istituto Luce e diretto da Giovacchino Forzano, realizzato per celebrare il Fascismo a dieci anni dalla marcia su Roma, il 28 ottobre 1932. Per complicate vicende produttive, il film finì per essere distribuito l'anno successivo, così come riportato dal maestro nei suoi diari, che, dopo l'insuccesso della prima proiezione pubblica, fu ritirato. Legato da rapporti d'amicizia con il regista, Giordano fu invitato all'Istituto Luce per una visione privata del film, che giudicò, per l'interesse e la commozione suscitati, come la più importante realizzazione cinematografica dell'epoca fascista. In quella stessa circostanza Forzano promise al maestro, ancora una volta, di inserire il suo inno nel film, impegno al quale Giordano non diede credito, conoscendo ormai l'inaffidabilità dell'amico.

Trovandomi di fronte a fonti discordanti e, soprattutto, alla mancanza di notizie nei diari sulla presenza di musica giordaniana nella colonna sonora del film, ho recuperato e visionato *Camicia nera* dove, con mia grande sorpresa, il giudizio di Giordano su Forzano è palesemente smentito. Dedicati pochi secondi agli inni più in auge nell'epoca fascista, Forzano inserisce nel film, per quasi un minuto, l'*Inno del Decennale* del maestro Giordano, nella versione trascritta per banda, scegliendo il momento più significativo dei festeggiamenti del decennale della rivoluzione fascista: la Marcia su Roma del 28 ottobre. Partendo da via dell'Impero, mentre le note dell'inno scorrono vigorose, l'esercito fascista sfila in marcia tra la folla, insieme alle più importanti cariche politiche e militari dell'epoca, per giungere dinanzi al Palazzo delle Esposizioni, che idealmente costituiva il punto di riferimento di tutta una serie di manifestazioni collaterali: la Mostra della Rivoluzione Fascista. Il filmato prosegue all'interno del palazzo, in una sala con tremila finestrelle illuminate, ciascuna delle quali contrassegnata dal nome di un martire della rivoluzione fascista, che, con le intense note finali dell'inno giordaniano nel sottofondo, ne onorano la memoria.

Finalmente nel 1935 l'industria cinematografica italiana inizia a valutare la trasposizione delle opere liriche più famose di Giordano, per cui Casa Sonzogno propone al maestro di rilanciare sul grande schermo *Andrea Chénier*, previa riduzione del libretto: «Prima di ogni definizione desidero leggere la riduzione del libretto [...] ¹⁰. C'è da lavorare e rifare molto [...] ¹¹. Mi accorgo che oggi l'azione dev'essere rapida e continuamente varia. Il pezzo statico, per fare della musica, annoia e accascia [...]. Ci siamo troppo abituati alla rapidità del Cinema. L'opera, oggi, non può più avere il

^{7 -} CARMEN BATTIANTE, IVI, p. 141.

^{8 -} CARMEN BATTIANTE, Vol. 3, 2016, p. 453.

^{9 -} Carmen Battiante, Vol. 1, 2013, p. 164.

^{10 -} Battiante, vol. 2, 2014, p. 48.

^{11 -} Ivi, p. 52.

136

taglio vecchio. Le esigenze Cinematografiche vanno applicate all'opera lirica: azione, varietà, rapidità. Guardarsi bene dal rallentare l'azione per ficcarci un pezzo di musica, sia esso anche bellissimo». ¹²

Stabiliti gli accordi, il cinque maggio del 1935 Giordano firma un contratto con la Società Anonima Grandi Films di Verona per la realizzazione del film che venne più volte rimandata. Dalla lettura dei diari, a questo punto, si apre un vero e proprio giallo. Firmato un contratto con la Scalera nel 1943, Giordano e Sonzogno stringono accordi anche con un'altra casa cinematografica per la regia di Mario Costa. La diatriba non poteva che finire nelle aule di un tribunale. La questione si concluderà per la morte improvvisa del maestro nel 1948. Il film verrà comunque realizzato nel 1955 da una terza casa cinematografica, la Lux Film Roma-Parigi, regista Clemente Fracassi, attori protagonisti Raf Vallone e Antonella Lualdi. Per le scenografie il giovanissimo architetto Franco Zeffirelli.



3. Cartoncino pubblicitario originale del film animato Pinocchio della Walt Disney, 1947.

12 - Ivi, p. 31.

Tra i generi prediletti dal maestro i cartoni animati della Walt Disney che lo appassionano sebbene "non più giovane", al punto tale da affermare di trovarsi di fronte all'unica espressione artistica originale del Novecento: «Pinocchio. È un capolavoro. Il più bel cartone che io abbia veduto di questo genio che ha inventato una nuova arte e che nessuno potrà imitarlo». ¹³



4. Manifesto del film Fedora, 1942

Con la morte della sua adorata Olga, nel marzo del 1940, Giordano interrompe il suo quotidiano rapporto col diario.

Dopo un buio di quasi due anni, il 1942 inizia con il racconto di Giordano sul set del film *Fedora*, prodotto dalla Generalfilm con la regia di Camillo Mastrocinque e gli attori protagonisti Amedeo Nazzari e Luisa Ferida. Ma il noto regista sta mettendo in scena una versione del dramma non conforme all'originale di Sardou, falsificando, a parere di Giordano, la natura dell'azione e dei personaggi. Si accende una vivace po-

^{13 -} Battiante, vol. 3, 2016, p. 503.

lemica riguardo la trasposizione filmica del dramma che induce il maestro foggiano a minacciare di non concedere la musica, in assenza delle modifiche richieste. Trovato l'accordo, Giordano consegna, dopo alcuni giorni, tre brani: *Canzonetta francese, Marcetta del ritrovo notturno* e *La suoneria dell'orologio*, per poi, a distanza di poco più di un mese, concertarli e dirigerli a Cinecittà. La prima visione del film avviene il 14 novembre dello stesso anno al Supercinema di Roma, registrando incassi eccezionali.



5. Libretto originale del film Una notte dopo l'opera, 1942.

Ancora impegnato sul set di *Fedora* di Sardou, il 21 gennaio del 1942 Giordano assiste alla proiezione privata del suo primo film interamente musicato, *Una notte dopo l'opera*: «Certo tutta l'azione nel suo complesso non è interessante. Mi ha fatto una buona impressione e credo che piacerà perché vi è qualche situazione (con la bambina) commovente». ¹⁴ Dopo più di un anno, il notevole successo e i fortissimi incassi del film *Fedora* non muteranno l'opinione del maestro: «Il soggetto – dice – non è interessante in nessun punto, diluito e monotono eseguito da artisti non quotati. Quasi tutta la musica mi sembra ben riuscita». ¹⁵ Eppure Giordano annota più volte nei diari di aver visto al cinema il film, dandone sempre un giudizio positivo.

Rimasto conservato negli archivi, il film *Una notte dopo l'opera* è stato da me ritrovato nella Cineteca Nazionale a Roma ancora su pellicola originale. Sottoposto ad una serie di interventi necessari a ripristinare l'opera nella sua forma originaria, il film è stato acquisito, su richiesta della Fondazione Musicalia della Fondazione dei Monti Uniti, su supporto digitale, al fine non soltanto di presentarlo nuovamente sul grande schermo, ma soprattutto di far conoscere ed ascoltare al pubblico, dopo settantacinque

anni di oblio, l'unica colonna sonora originale inedita di Giordano. In questa sede non vengono trattati gli aspetti tecnico-compositivi dei brani inseriti nel film, che mi riservo di analizzare, trascrivere e studiare in un prossimo futuro.

C. Battiante · Il rapporto tra Giordano e il cinema nei suoi diari

Una notte dopo l'opera è stato girato negli studi della Titanus di Roma nel 1941, per la regia di Nicola Manzari e Nicola Fausto Neuroni. Tra gli attori protagonisti Beatrice Mancini, Mino Doro, Neda Naldi, Renato Cialente, Luigi Almirante e Vira Silenti, oltre alla partecipazione straordinaria del Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma e della ballerina Attilia Radice.

Il film appartiene al genere cinematografico dei "telefoni bianchi", commedia di carattere sentimentale nella quale si descrivono storie di famiglie ricche e nobili, in cui l'idea del benessere è comunicata da immancabili telefoni bianchi in case di lusso con arredamenti alla moda.

Nella prima scena del film *Una notte dopo l'opera* l'esibizione del corpo di ballo dell'Opera di Roma. Protagonista una ballerina che, stanca di un amore che la opprime, esce una sera sola da teatro per godersi un po' di libertà. Incontra per caso un maestro di musica vedovo, un tempo un noto compositore, che, a causa della morte della moglie, ha perduto la sua vena ispiratrice, riducendosi in condizioni economiche molto precarie. Al suo rientro il maestro trova a casa la sua bambina, un prodigio nel canto, tornata dal collegio con l'insegnante di pianoforte. Ne nasce un intricato intreccio amoroso: mentre l'insegnante si innamora in segreto di lui, tra il maestro e la ballerina nasce una relazione sentimentale. Durante un viaggio il maestro viene raggiunto dalla notizia che la figlia è in pericolo di vita. Ritornato immediatamente a casa viene a sapere che la piccola è stata salvata da un incendio dalla sua insegnante di canto. Tra lei e il maestro si intreccia un idillio che condurrà presumibilmente al matrimonio.

Durante il convegno a cui si riferiscono i presenti Atti, sono state proiettate in anteprima alcune scene del film: l'esibizione canora della bambina, l'incidente che provoca l'incendio e una danza eseguita dalla nota ballerina Attilia Radice, tre momenti musicalmente rilevanti, in cui è stato possibile ascoltare brani inediti della colonna sonora composta da Giordano.

Desidero concludere questo mio breve saggio con una "immagine" romantica del maestro Giordano. Nel 1943 il maestro vide al cinema il film *Pagliacci* con il celebre tenore Beniamino Gigli. Tra i personaggi vi era anche la figura di Ruggero Leoncavallo. Questa novità cinematografica impressionò molto il maestro, a tal punto che nel suo immaginario ebbe la "visione anticipatrice" di quanto sarebbe potuto accadere dopo la sua morte: «Verrà il giorno – dice – che anch'io comparirò in doppiaggio sullo schermo». ¹⁶ Personalmente è ciò che mi auguro possa accadere in un prossimo futuro: credo che il maestro ne sarebbe felice ed orgoglioso.

^{14 -} Idem, vol. 2, 2014, pp. 367-368.

^{15 -} Idem, vol. 3, 2016, p. 67.

^{16 -} CARMEN BATTIANTE, *Diari di Umberto Giordano*, Vol. 3, Foggia, FBM s.r.l. della Fondazione Banca del Monte, 2016, p. 35.

141

ABSTRACT

Carmen Battiante

Umberto Giordano's last conquest: cinema and film music

This report illustrates the following:

- · Giordano's almost daily attendance of cinema halls from the 1930s.
- · some comments found in the Maestro's diaries regarding technical evolution in cinema, and the various film genres, including Walt Disney's cartoons, of which Giordano was particularly fond.
- · Giordano's point of view on the relationship between opera and cinema, which changes over time: at first Giordano believed that cinema could not achieve the status of a modern work of art because of the monotony of its mechanism. In 1935, instead, he stated: "[...] I have realized that [in opera] the action must be fast and constantly moving [...] we have become too used to the quick pace of cinema".
- · The film *Una notte dopo l'opera*: the only film for which Giordano composed the entire soundtrack. The Maestro's impressions after the first screening and in following vears.
- · The film *Fedora:* his relationship with Scalera Film, the actors and the director. From the film's planning to its realization.
- · The film Andrea Chénier: the failure to implement it because of problems with the film company and the outbreak of World War Two. The project would be resumed after the war, never to be completed, unfortunately, because of Giordano's sudden death.

Indice dei nomi

Abruzzese, Alberto, 61	Carugati, Romeo, 83
Adorno, Theodor L. W., 61	Caruso, Enrico, 73n,
Alaleona, Domenico, 121,	Casella, Alfredo, 19,
Alberini, Filoteo, 27	127n
Alberti, Willy, 72	Caserini, Mario, 27n
Alfano, Frank, 46, 50, 52, 121	Cattelan, Paolo, 31n
Amato, Pasquale, 99	Cavallari, Piero, 109n
Andrews, H. Frank, 89n, 90n,	Cecchi, Emilio, 30
96n, 98	Cerchiari, Luca, 63n,
Antheil, George, 17, 20	Chaplin, Charlie, 21
Apostolu, Joannis, 72	Chopin, Frédérik, 37,
Archimede, 28	Cigna, Gina, 73
Armentano, 110	Cilea, Francesco, 46,
Avitabile, Luigi, 29n	121, 125
Bagnoli, Vincenzo, 35n	Cini, Vittorio, 118n
Bartók, Béla, 20	Cipriani, Giovanni, 1
Basile, Arturo, 51, 103	Colbertaldo, Cesare,1
Bastianelli, Giannotto, 33n, 121	Collodi, Carlo, 75
Bayly, Ernie, 82n, 89n	Colombo, Fausto, 751
Beethoven, Ludwig van, 18, 56	Coltham, Sidney, 841
Belli, 110	Colturato, Annarita,
Bellini, Vincenzo, 47	Coppola, Piero, 69n,
Benelli, Sem, 117, 134	Corazzini, Sergio, 34
Benjamin, Walter, 61n	Corsi, Mario, 32, 35,
Berg, Alban, 61	Cunego, Egidio, 72
Bianchi, Stefano, 18n, 124	D'Annunzio, Gabriel
Biggi, Maria Ida, 118n	27, 28, 30, 34, 38, 12
Birelli, 110	D'Atri, Nicola, 121
Bodrero, Emilio, 113	D'Erlanger, Federico
Bonci, Alessandro, 68	89
Borelli, Lyda, 32, 34, 118	Dal Monte, Toti, 48
Borgatti, Giuseppe, 72, 84, 93	Darby, William Sink
Borgese, Giuseppe Antonio, 34	Day, Timothy, 24, 81
Bracale, Raffaele, 98	De Angelis, Alberto,
Braque, Georges, 21	De Angelis, Rodolfo,
Čajkovskij, Pëtr Il'ič, 38	De Lucia, Fernando,
Calmettes, André, 118	De Muro, Francesco,
Caniglia, Maria, 73, 74	De Rensis, Raffaello,
Canudo, Ricciotto, 27	De Sabata, Victor, 74
Carducci, Giosuè, 15	De Sica, Vittorio, 39
• •	

Carugati, Romeo, 83, 92n			
Caruso, Enrico, 73n, 82,			
Casella, Alfredo, 19, 20, 121, 127n			
Caserini, Mario, 27n			
Cattelan, Paolo, 31n			
Cavallari, Piero, 109n			
Cecchi, Emilio, 30			
Cerchiari, Luca, 63n, 82n			
Chaplin, Charlie, 21			
Chopin, Frédérik, 37, 38			
Cigna, Gina, 73			
Cilea, Francesco, 46, 92n, 119, 121, 125			
Cini, Vittorio, 118n			
Cipriani, Giovanni, 117n			
Colbertaldo, Cesare,112			
Collodi, Carlo, 75			
Colombo, Fausto, 75n			
Coltham, Sidney, 84n			
Colturato, Annarita, 120, 121			
Coppola, Piero, 69n, 77			
Corazzini, Sergio, 34			
Corsi, Mario, 32, 35, 37, 118			
Cunego, Egidio, 72			
D'Annunzio, Gabriele, 18, 25,			
27, 28, 30, 34, 38, 121			
D'Atri, Nicola, 121			
D'Erlanger, Federico Alberto, 89			
Dal Monte, Toti, 48			
Darby, William Sinkler, 87			
Day, Timothy, 24, 81, 114			
De Angelis, Alberto, 120n			
De Angelis, Rodolfo, 108, 109			
De Lucia, Fernando, 73n			
De Muro, Francesco, 72, 74			
De Rensis, Raffaello, 121			
De Sabata, Victor, 74,			

Debussy, Claude, 36 Deledda, Grazia, 27 Depero, Fortunato, 19 Derain, André, 17 Di Giacomo, Salvatore, 68, 100, Djaghilev, Serghej, 33 Donizetti, Gaetano, 47 Dotoli, Giovanni, 27n Dukas, Paul, 18 Durot, Eugène, 72 Edison, Thomas, 25, 65, 66, 81n, 108 Edoardo Vitale Fagan, Ted, 66n Fasciolo, Nicola, 83 Ferrari, Rina, 51 Ferri, Enrico, 32 Fino, Giocondo, don, 119 Fischetti, Antonella, 109n Flaubert, Gustave, 28 Fleres, Ugo, 120n Foà, Dino, 89, 90 Forgacs, David, 74 Franchetti, Alberto, 22, 79, 85n, 125 Franchi, Susanna, 117n Frascani, Ninì, 67, 84, 87 Fusinato, Arnaldo, 87 Gabriel, Gavino, 108, 110, 112 Gaisberg, Fred, 63n, 65, 81n, 82, 87n Garbin, Edoardo, 94n Gasco, Alberto, 32 Gatti, Guido M., 46n, 126 Gazzera, Romano, 103, 104 Gershwin, George, 17 Giazotto, Remo, 53, 54, 58 Gigli, Beniamino, 39, 72, 79, 124, 139

Giordani, Paolo, 103 Giuliani, Roberto, 76 Gluck, Christoph Willibald, 30 Goldoni, Carlo, 56 Goodman, Bernard, 108 Gor'kii, Maksim, 26 Gozzano, Guido, 27 Gramsci, Antonio, 22, 75, 76n Gui, Vittorio, 39, 123, 124 Hall, David, 79n Henstock, Michael E., 93n Holmès, Augusta, 96n Illica, Luigi, 85n, 117 Incagliati, Matteo, 121 Ippolitov-Ivanov, Mikhail, 26, Jacques-Dalcroze, Émile, 29 Kelly, Alan, 63n, 65, 66n, 71n, Kinnear, Michael, 82n Lang, Fritz, 21 Lauri Volpi, Giacomo, 39, 72, Lavedan, Henri, 26 Le Bargy, Charles, 118 Lébedev, Nicolai, 26n Lehman, Lotte, 72 Leoncavallo, Ruggero, 47, 79, 85n, 92n, 122, 125 Leopardi, Giacomo, 68, 103, Licursi, Sergio, 39n, 40n Lista, Giovanni, 18n Liuzzi, Fernando, 112 Lolli, Anna, 33n, 40 Lombardi, Daniele, 16n Lopez, Massimiliano, 90n, 100n Lotti, Antonio, 120m Lourcelles, Jacques, 28 Luciani, Sebastiano Arturo, 38n Lumière, Auguste e Louis, 26, Luppi, Oreste, 94n

Maeterlinck, Maurice, 36 Malipiero, Gian Francesco, 20, 27, 30, 38, 41, 122, 128 Mancinelli, Luigi, 121 Mancini, Franco, 19n Manzari, Nicola, 139 Manzoli, Giacomo, 35n Manzotti, Luigi, 16 Marenco, Romualdo, 16 Mari, Adriano, 110 Marinetti, Filippo Tommaso, 16, 96 Marrocchi, Cristiana, 38 Martinez-Patti, Gino, 72 Martini, Fausto Maria, 33, 34 36, 38, 118 Martucci, Giuseppe, 121 Marx, Karl, 22 Mascagni, Lina, 36n Mascagni, Pietro, 25, 31, 32, 36, 38, 40, 46, 48, 55, 58, 64, 79, 85n, 118, 121, 125, 127n, 128 Masi, Alfredo, 39 Mastrocinque, Camillo, 39, 137 Matacena, Seba, 94 Mataloni, Jenner, 39 Mattoni, F. 120n Mazza, Manlio, 30, 41 Mazzanti, Nicola, 34n McLuhan, Herbert Marshall, Miceli, Sergio, 26, 31 Michaelis, Alfred, 82, 89, 90, 94 Mix, Silvio, 18 Molajoli, Lorenzo, 74n Molière, 56 Molinari Bernardino, 17n, 121 Montemezzi, Italo, 121 Moran, William R., 66n Moretti, Bruno, 33 Morini, Mario, 66n, 71n Mozart, Wolfgang Amadeus, 30 Mugnone, Leopoldo, 121 Muir, Kenneth, 96

Mussolini, Benito, 50 Muzio, Claudia, 73, 78 Nardelli, Stefano, 118n Neufeld, Max, 39 Nevi, Pio, 94 Ortoleva, Peppino, 45n Ostali, Nandi, 71n Ostali, Piero jr., 71n Oxilia, Nino, 32, 35n, 118 Pacetti, Iva, 48 Pagliughi, Lina, 48, 74 Palermi, Amleto, 40 Palmieri, Fulvio, 51 Pampanini, Rosetta, 73 Panizza, Ettore, 83n, 92n Panni, Marcello, 33n Paribeni, Giulio Cesare, 110 Pascoli, Giovanni, 16, 34 Pastrone, Giovanni, 27, 28, 30, Pellegrini, Luca, 33n Perosi, Lorenzo, 121 Pertile, Aureliano, 48, 72 Pesce, Anita, 84n, 100n Petri, Elisa, 87, 97 Peyton, Leonard, 33 Picasso, Pablo, 21 Piccardi, Carlo, 33, 37n, 39n, Pick-Mangiagalli, Riccardo, 47, 50, 52, 123, 127, 128 Pirandello, Luigi, 30, 122, 133 Pizzetti, Bruno, 28n, 122n Pizzetti, Ildebrando, 27, 28, 30, 36, 38, 41, 121, 122, 126 Polverelli, Gaetano, 50 Pozzati, Severo, 39, 123 Pratella, Francesco Balilla, 16 Puccini, Giacomo, 47, 53, 57, 58, 85n, 121, 122, 125, 127 Raffaelli, Sergio, 33n Rasa, Bruna, 73 Rasori, R., 120n

Reali, Antenore, 51, 103

Renzi, Emilio, 103 Respighi, Ottorino, 17, 46, 48 121, 126 Reynaud, Émile, 25 Ribas, Iosé, 29n Richeri, Giovanni, 62 Righelli, Gennaro, 39 Rink, Emil, 98 Rivelli, Cesare, 103n Rognoni, Luigi, 77 Rossellini, Renzo, 120, 126, 128 Rossellini, Roberto, 126 Rossetti, Roberto, 109n, 111n Rossi, Giuseppe, 23n Rossi, Mario, 31 Rossini, Gioacchino, 30, 47 Ruberti, 110 Ruscillo, Agostino, 117n Russolo, Luigi, 17 Rust, Brian, 66n Ruttmann, Walter, 20, 30, 41, 122, 126 Sadoul, Georges, 27n Saint-Saëns, Camille, 26, 41, Sala, Emilio, 29n, 121 Salgari, Emilio, 28 Sallustio, Giacinto, 120, 121 Salvini, Guido, 39 Salvini, Maso, 39 Samperi, Genesio, 39n Sant'Elia, Antonio, 17 Santoro, Lello, 53n, 100n, 102n, Sartre, Jean-Paul, 22 Satie, Eric, 17, 21 Schaeffer, Pierre, 17 Schaeffner, André, 77 Schipa, Tito, 48, 51, 77, 124 Scuderi, Sara, 48 Seaman, Frank, 82n Serrao, Paolo, 92 Sgambati, Giovanni, 121

Shakespeare, William, 56, 134

I Quaderni del Conservatorio Umberto Giordano di Foggia

Sibilla, Gianni, 62n Soldati, Mario, 30 Spatz, Giuseppe, 82, 90 Spatz, Olga, 82n, 137 Steccanella, Manlio, 119, 120 Stravinsky, Igor, 19, 20 Streicher, Johannes, 23 Tagliavini, Ferruccio, 48 Tamagno, Francesco, 72, 74n Targa, Marco, 30n, 46n, 119n, 120, Tassinari, Pia, 48 Tebaldi, Renata, 73 Tebaldini, Giovanni, 120n Tedeschi, Antonella, 117n Tedeschi, Francesco, 16n Toller, Ernst, 21 Torrefranca, Fausto, 121 Valle, Graziella, 105 Vasari, Ruggero, 18 Vegeto, Raffaele, 66n Ventura, Elvino, 72 Verdi, Giuseppe, 25, 47, 87n, Verga, Giovanni, 27, 40 Viazzi, Glauco, 33 Vignas, Francesco, 72 Vitale, Edoardo, 121 Vuillermoz, Émile, 78n Wagner, Richard, 61, 134 Webern, Anton, 62n Wiene, Robert, 21 Wolf-Ferrari, Ermanno, 46 Zandonai, Riccardo, 47, 48, 121 Zenatello, Giovanni, 72, 74

Zucconi, Benedetta, 76n