



Corso di dottorato di ricerca in Studi Storico Artistici e  
Audiovisivi

Ciclo XXX

**Un moderno sentire.**


**Fonografia e culture dell'ascolto in Italia dai primi anni del  
Novecento alla fondazione della Discoteca di Stato.**

Dottorando  
Simone Dotto

Supervisore  
Leonardo Quaresima

Anno 2017-2018





*I was a line  
Here on rewind  
Living out the voices in my mind*

*Talking aloud  
Distorted in sound  
Are we all not lost in song  
Feeding back until we're found*

(Damien Jurado, *Exit 353*)

# Ringraziamenti

Come forse molte altre, questa tesi è frutto di un interesse personale maturato e “sporcatosi” nel tempo, lungo un percorso che ha contato numerose esitazioni, battute d’arresto e cambi di rotta ma anche intuizioni, incoraggiamenti e il conforto dell’intelligenza altrui. Mentre i primi sono tutti a credito di chi scrive, è doveroso condividere i secondi, come un simbolico, e comunque insufficiente, atto di risarcimento per tutto il tempo e le energie sottratte.

Il percorso non sarebbe nemmeno cominciato, e di certo non su questi temi, se non fosse stato per il sostegno ricevuto da Peppino Ortoleva: dai giorni della tesi magistrale all’Università di Torino lungo tutto il periodo di ricerca ho potuto contare sulla sua incondizionata generosità e su un confronto dialettico che non ha smesso di ispirare e provocare nemmeno quando si è fatto più amichevole. Quei suoi consigli che non ho saputo mettere in pratica lavorando a questo testo saranno, mi auguro, un pretesto per tornare a chiederne altri. A Leonardo Quaresima va invece la mia gratitudine per aver accettato di seguirmi nella mia permanenza all’Università di Udine e per aver assecondato un interesse forse distante da quelli coltivati lungo la propria carriera, ma che ha saputo assecondare e guidare con una lucidità e una curiosità che gli invidio sinceramente. Molte dei suoi insegnamenti sono venuti a margine del nostro legame istituzionale, da un lavoro svolto fianco a fianco che ritengo altrettanto, se non più, importante e formativo. Entrambi sono forieri di una “visione” della formazione universitaria che rimarrà insostituibile e alla quale sono onorato di aver preso parte, anche se solo per poco.

La tesi, così com’è ha tratto vantaggio dalla competenza e dalla disponibilità di Massimo Locatelli e di Marta Perrotta, alle cui revisioni si rifà la parte buona di quest’ultima stesura. Una consulenza “esterna” eppure confidenziale la devo anche all’esempio e al confronto concessomi da Simone Natale e Gabriele Balbi in diversi momenti del mio itinerario. Un ringraziamento va anche ad Antonella Fischetti dell’Istituto Centrale Beni Sonori e Audiovisivi, per avermi accompagnato con pazienza e passione nello spoglio dei documenti.

All'Università di Udine ho incontrato un gruppo di lavoro assortito e capace di un sostegno e una solidarietà senza le quali questa ricerca non sarebbe potuta giungere a termine. A Mariapia Comand, Francesco Pitassio devo un'attenzione e un supporto mai scontati, che vanno ben oltre i loro ruoli professionali e che hanno saputo guidarmi lungo quello che spesso è apparso un percorso ad ostacoli. Lo stesso conforto ho ricevuto dall'esperienza di Simone Venturini e dalla sua costante presenza, forse con l'aggiunta di qualche bicchiere in più.

L'urto di accidenti e interruzioni nel corso di questi ultimi tre anni sarebbe stato ben più doloroso se non avessi potuto contare su coloro che mi hanno accompagnato e spalleggiato con la lealtà di chi combatte sullo stesso fronte. Una parte significativa delle idee contenute in questa tesi viene dal confronto con i colleghi e gli amici conosciuti alla palestra del FilmForum e nella quotidianità degli studi dottorali di Gorizia, in particolare con Michael Castronuovo, Mary Comin, Mattia Filigoi, Francesco Federici, Giuseppe Fidotta, Massimo Siardi. A Sara Martin sono infinitamente riconoscente per avermi accolto per prima e aver condiviso piccoli ma fondamentali trucchi di sopravvivenza al dottorato. Infine, da Diego Cavallotti, Giovanna Maina, Andrea Mariani e Federico Zecca ho appreso la gioia e la sicurezza che si provano a stare in un gruppo che "resiste" dentro e fuori i luoghi di lavoro: l'amicizia di ciascuno di loro mi ha insegnato qualcosa di importante, soprattutto che fare ricerca si può, malgrado l'università.

Durante un lungo pezzo di vita "fuori sede" sono tornato a Torino essenzialmente per ritrovare chi conosco da sempre. L'affetto e la costanza con cui Andrea, Mariella e Claudio mi hanno sorretto, anche indirettamente, è stata impagabile e va ad allungare una serie di debiti che ho contratto con loro nel corso che gli anni. Quelli che devo saldare con Matteo, Davide, Federico, Giulia, Michela e Cecilia sono troppi anche solo per ricordarseli. Tutti loro restano il posto a cui tornare, quello che preferisco.

Questo lavoro è dedicato alla mia famiglia "allargata". Vanda, Ezio e Giulia, per coprirmi di un orgoglio che non merito; mio nonno e ai miei genitori per aver sostenuto questa ostinazione a continuare per una strada che non promette nulla di buono con una discrezione e una generosità che spero un giorno di poter ricambiare con qualcosa che non sia una dedica su carta. Infine a mia sorella Francesca, che comincia ad assomigliarmi in maniera preoccupante e continua ad ispirarmi più di quanto non sia in grado di farle sapere.

# Indice

## SEZIONE I Introduzione.

### Quadri teorici, prospettive di studio, note di metodo ..... 9

#### 1. *Come ascoltavamo e come ascoltiamo.*

*Il suono nell'esperienza della modernità* ..... 9

#### 2. *Inscrizione e diffusione*

*Le funzioni mediali della fonografia* ..... 18

#### 3. *Tra l'orecchio e la macchina.*

*Sul concetto di cultura dell'ascolto*..... 31

4. *Struttura, metodo e fonti*..... 40

## SEZIONE II Macchine per scrivere.

### La fonografia come mezzo di iscrizione dell'udibile..... 49

#### 1. *Tracciare una linea.*

*Il "suono in sé" come oggetto di conoscenza*..... 49

1.1 *L'Arte dei Rumori (1913-1916)*. .... 51

1.2 *Il Suono (1924-1925)*. .... 58

1.3 *La cultura epistemica dell'ascolto  
e l'iscrizione dei suoni come tecnica culturale*. .... 64

#### 2. *Fonografia e etnografia.*

*Il problema dell'iscrizione del suono negli studi sul folklore*..... 74

##### 2.1 "Etnofonia" e "musica naturale".

*Il suono non scritto e il suono da scrivere*. .... 75

##### 2.2 Una "questione di stato".

*Il dibattito sulla fonoteca (1911 – 1934)*..... 87

2.3.1. La costruzione del documento fonografico. Oggettività e soggettività meccanica. ....	110
2.3.2 L’oggettificazione meccanica. Come l’etnomusicologia costruisce il suo oggetto. ....	126

### **SEZIONE III. Notizie a 78 giri.**

#### **Le scene dal vero e la fonografia come mezzo di diffusione ..... 140**

##### *1. Il quadro storico.*

##### *La produzione transnazionale delle scene dal vero ..... 144*

1.1. Le cronache per il pubblico italiano (Gramophone, Fonotipia 1899 – 1916).....	144
---	-----

1.2 Missive dalla patria. Cronache per gli italiani all’estero (Columbia, Okeh, Victor, 1916 – 1928). ....	164
---	-----

##### *2. La costruzione dell’evento aurale.*

##### *Significati e temporalità nelle audiocronache. ... 183*

2.1.1. ”Riproduzioni” che rappresentano, rappresentazioni che “riproducono” Il paradigma della significazione. ....	187
--	-----

2.1.2. Voci, canti, rumori. Elementi significanti della messa in suono. ....	195
---	-----

2.2.1. Rappresentazioni che “ri-presentano”. Temporalità riferita e temporalità differita. ....	209
--	-----

2.2.2. L’altro fonorealismo. Referenzialità vs virtualità. ....	223
--	-----

### **SEZIONE IV. La storia riprodotta.**

#### **Il “libro parlante” di Rodolfo De Angelis e l’istituzione della Discoteca di Stato..... 235**

##### *1. La parola dei grandi. Il disco come libro parlante. .... 237*

1.1 La voce dei padroni. Ritratti e autografie fonografiche.....	245
---	-----

1.2 “La voce dei morti e la volontà dei vivi”. Rievocare il passato a futura memoria.....	264
--	-----

<i>2. Le due discoteche...</i>	287
2.1 Una “questione di stato”.	
La contesa intorno all’archivio nazionale (1928-1934)..	287
2.1.1. Il progetto De Angelis/A.N.M.I.G..	287
2.1.2. Il progetto di Gabriel.....	300
2.1.2. Nascita di un archivio di Stato .....	309
2.2 Documentalità e monumentalità fonografica	
La memoria sonora e le economie della traccia.....	313
<b>Conclusioni.....</b>	<b>332</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>339</b>
<b>Discografie e cataloghi.....</b>	<b>365</b>
<b>Discografia .....</b>	<b>370</b>
<b>Apparati.....</b>	<b>380</b>



# I. Introduzione.

## Quadri teorici, prospettive di studio, note di metodo.

---

### 1. Come ascoltavamo e come ascoltiamo. Il suono nell'esperienza della modernità.

There has always been a heady audacity to the claim that vision is the social chart of modernity. While I do not claim that listening is *the* social chart of modernity, it certainly charts a significant field of modern practice. There is always more than one map for a territory, and sound provides a particular path through history. [...] While writers interested in visual media have for some time gestured toward a conceptualization of *visual culture*, no such parallel construct—*sound culture* or, simply, *sound studies*—has broadly informed work on hearing or the other senses. While sound is considered as a unified intellectual problem in some science and engineering fields, it is less developed as an integrated problem in the social and cultural disciplines.<sup>1</sup>

Until recently, that long-term process of modernization was perceived as a particularly visual one, but the new aural history now demonstrates that, to paraphrase Schmidt, there is more to modernity than meets the eye. This is particularly true for the period of so-called high modernism, and the long-standing absence of the aural dimension in cultural histories of the late nineteenth and early twentieth centuries is perhaps most striking of all. To exclude acoustical technologies and sound media from scrutiny is to miss the very nature of that experience. [...] Scholars who assume that consideration of the visual and textual is sufficient for understanding modernity, seem, well, shortsighted to say the least. Restoring the aural dimension of modernity to our understanding of it promises not only to render that understanding “acoustically correct,” it also provides a means by

---

<sup>1</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past: The Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham – Londra 2003, p. 3.

which to understand, more generally and significantly, the role of technology in the construction of that culture.<sup>2</sup>

The century becomes more melliflous and racous through historiographic listening, much more animated with the inclusion of the hitherto muffled regions of the sensorium [...] Modernism has been read and looked at in but rarely heard. The historiographic interruption of sound is due in part to technical difficulties. Sound dissipates its own time and dissipates quickly. [...] Like modernism itself the phonograph represented a new day in aurality through its ability to return virtually any sound back again and again into the sensorium and into the historical register.<sup>3</sup>

Rimproverare una certa tendenza da parte delle discipline umanistiche a leggere i propri oggetti di studio privilegiandone acriticamente gli aspetti visivi è ormai un consolidato *leit-motiv*, una formula retorica pressoché obbligata che accomuna molta della letteratura scientifica, entro e oltre gli studi sui media. Gli esempi sopra riportati non sono che un'esemplificazione, parziale eppure significativa per più ragioni: si tratta di estratti da testi che, nello spazio di quattro anni, tra il 1999 e il 2003, hanno posto le pietre angolari di un ambito disciplinare al quale oggi ci si riferisce comunemente con il nome di *Sound Studies* o, nella formulazione di Michele Hilmes (alla quale si fa generalmente risalire una “presa di coscienza” da parte del campo (trans)disciplinare) *Sound Culture Studies*. Decretarne le generalità in maniera più precisa, assumendo una data di nascita e una denominazione in particolare, comporterebbe già di per sé un rischio di semplificazione: non solo, infatti, Sterne aveva già usato quello stesso nome per auspicare nuove convergenze interdisciplinari – come si legge nel passaggio sopracitato – ma proprio in sede di recensione di *The Audible Past e Modern Soundscape*, la stessa Hilmes metteva in luce il carattere sempre “emergente” e mai davvero “emerso” di un'ipotetica area di ricerca sul suono, indicando nel lavoro di Rick Altman all'Università dell'Iowa un importante precedente, sia pure ristretto

---

<sup>2</sup> Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900 – 1933*, The Mit Press 2002, Cambridge (MA) – Londra, pp. 10-11.

<sup>3</sup> Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The Mit Press, Cambridge (MA) – Londra 1999, pp. 2, 4-5.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

all'ambito degli studi cinematografici.<sup>4</sup> In questo senso anche l'introduzione della nozione di "cultura" non può rappresentare una neutrale preferenza di lessico: se da un lato suggerisce l'afferenza al più vasto contenitore dei *cultural studies* di ascendenza anglo-americana (adombrando così un approccio alla materia che, pur restando aperto a una molteplicità di strumenti metodologici e aree di interesse, si differenzia perlomeno da quello interessato esclusivamente al suono come fenomeno fisico) dall'altro lascia spazio a molteplici interpretazioni e possibili punti di ingresso.

Nell'auspicio di Sterne che abbiamo riportato, la costruzione di un'area di studi intorno alla "sound culture" è speculare a quello che ha per oggetto la "visual culture" che, stabilendo un campo di indagine allargato, mirava ad accogliere "the growing willingness to take seriously as objects of scholarly inquiry all manifestations of our visual environment and experience, not only those that were deliberately created for aesthetic effects".<sup>5</sup> Il termine "visuality" si è progressivamente imposto quale comun denominatore di approcci e interessi differenti, una conformazione transdisciplinare e inclusiva che ha portato a ridiscutere le relazioni e delle gerarchie tra arti figurative e cultura di massa: rivisitare le periodizzazioni e le intersezioni di due modalità della visione considerate agli antipodi – legate l'una all'innovazione delle avanguardie artistiche moderniste e l'altra alla rappresentazione prospettica generalmente accettata come "realista", ereditata da fotografia e cinema – come due lati di un'unica questione, quella della costruzione dell'esperienza di un "nuovo osservatore" tra diciannovesimo e ventesimo secolo, rappresentava il punto di partenza di *Techniques of the Observer* di Jonathan Crary, tra le pietre miliari nel campo dei *visual studies*.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Michele Hilmes, "Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?", *American Quarterly*, Vol. 57, N. 1, Marzo 2005, pp. 249-259. A Rick Altman viene riconosciuto il ruolo di "padrino dei Sound Studies" in virtù delle ricerche inaugurate con la curatela dello speciale monografico "Cinema/Sound", *Yale French Studies*, N. 60, 1980, sviluppate e riportate poi in Rick Altman (a cura di), *Sound Theory/Sound Practice*, Routledge, New York –Londra 1992.

<sup>5</sup> Martin Jay, "That Visual Turn. The Advent of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, Vol. I, N. 1, 2002, pp. 87-92 (88).

<sup>6</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the 19th Century*, the MIT Press, Chicago 1990

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Seguendo la genealogia tracciata da uno studioso di cinema come Thomas Elsaesser, si può affermare che l'introduzione del concetto di visualità, estesa entro i termini predicati da Jay e Crary, abbia portato in dote un nuovo modo di guardare al passato: "the emphasis of sight (where modernity equals visuality, rather than the culture of writing and script) [...] provided an alternative strategy to also keeping in mind the political tensions between elite and mass-culture, capitalism and socialism, the artist and the engineer, craft skills and techné versus industrial technology and mass production"<sup>7</sup>. Elsaesser vede l'emergere del tropo della visualità in concomitanza con quello altrettanto onnicomprensivo della modernità, una nozione che avrebbe gradualmente attenuato la polarizzazione tra i precedenti campi semantici di "modernizzazione" e "modernismo", dove il primo viene riferito ai processi di industrializzazione e urbanizzazione che hanno interessato la società occidentale mentre il secondo designa il succedersi di correnti espressioni artistiche a cavallo tra i due secoli. Ricondotti ad aree di competenza distinte, hanno creato quello che Elsaesser definisce un iato non solo disciplinare ma anche ideologico tra scienze sociali da un lato e studi sull'arte dall'altro.<sup>8</sup> Iniziare a discutere di "modernità" avrebbe invece gettato un ponte tra prospettive di ricerca tradizionalmente divergenti: la rilettura del moderno secondo i crismi di una cultura visuale succede a una riscoperta anglofona degli scritti di Siegfried Kracauer e Walter Benjamin avvenuta intorno agli anni '70 e '80, il cui interesse per le espressioni della cultura di massa va ad ampliare il contesto considerato (comprendendovi, ad esempio, gli spazi architettonici della metropoli o la cartellonistica pubblicitaria) e nel tempo stesso a rimarcare la centralità del cinema, descritto come "l'elefante nella stanza" degli studi sulla letteratura e sull'arte moderniste, sintomatico per il modo in cui incarna al contempo uno sguardo *sulla e della* modernità.<sup>9</sup> In particolare, il "primato ottico" che già Adorno diagnosticava all'approccio di Kracauer,<sup>10</sup> insieme allo spesso citato passaggio benjaminiano per il quale l'umana percezione è soggetta e determinata da

---

<sup>7</sup> Thomas Elsaesser, "Modernity: The Troubled Trope", in Deborah L. Mansen, Mario Klarer (a cura di), *The Visual Culture of Modernism*, Narr, Tübingen 2011, pp. 21-40 (25).

<sup>8</sup> Ivi, p. 23.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 25- 27.

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, "The Curious Realist: On Siegfried Kracauer"[testo da trasmissione radio, 1964], *New German Critique*, Vol. VI, N. 54, Autunno 1991, pp. 159-177 (163).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

circostanze storiche,<sup>11</sup> hanno fornito agli studiosi contemporanei una preziosa convalida a concepire la visualità come una cifra specifica dell'esperienza della modernità. Un'estensione del campo d'indagine oltre le restrizioni specialistiche che, tuttavia, è avvenuta al prezzo di inevitabili esclusioni. È sempre Elsaesser, in conclusione della propria riflessione, a rimarcare i limiti di un approccio esclusivamente “visualista” nei confronti e degli studi sul cinema e di quelli sulla modernità.

Alla tradizione che abbiamo delineato per sommi capi si rivolgono gli appunti critici dei tre testi sopra citati. Un ulteriore motivo per il quale possiamo ritenerli un punto d'avvio significativo sta proprio nel loro scegliere gli anni che vanno dalla fine del diciannovesimo all'inizio del ventesimo secolo a terreno elettivo, una scelta che si può senz'altro ricondurre a un dato storico (l'introduzione delle tecnologie per la registrazione e la riproduzione del suono, appunto) ma forse anche a una volontà più o meno esplicita di “sfidare” i *visual studies* nel loro stesso campo da gioco. Lo stesso intento da cui parte Sterne, quello di rivisitare criticamente la narrazione che vuole nell'introduzione delle tecnologie di riproduzione del suono una “rivoluzione” dell'epoca moderna, lo spinge a cercare le genealogie dei media sonori in ambiti anche molto lontani dalla cultura di massa, accludendo in un unico regime d'ascolto, la domesticazione del grammofono e le pratiche diagnostiche dell'auscultazione medica. Allo stesso modo il *Soundscape of Modernity* raccontato da Thompson vede nel processo di “modernizzazione” del campo edilizio, architettonico e urbanistico, “perceived to demonstrate man's technical mastery over his physical environment [...] in a way that transformed traditional relationships between sound, space, and time”,<sup>12</sup> una precondizione per le estetizzazioni e sublimazioni musicali tentate da Luigi Russolo e di George Antheil.<sup>13</sup> Da parte sua, Kahn rivendica una rivisitazione

---

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936], Einaudi, Torino 2000, p. 25. A proposito delle relazioni tra cinema e la nozione modernità, su entrambi gli intellettuali della Germania di Weimar, Miriam Hensen ha scritto: “They considered the cinema as part of an evolving phenomenology of modernity, and their interest was in the particular modalities of the nexus between cinema experience and the viewing public's lived experience”. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 2012, p. XVII.

<sup>12</sup> Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity*, op. cit., p. 4.

<sup>13</sup> Un'altra incursione particolarmente significativa verso uno dei troppi che Thomas Elsaesser aveva identificato come banco di prova per la costruzione di una *visual modernity* di discendenza

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

del modernismo europeo del primo Novecento che tenga in debita considerazione gli aspetti sonori, attribuendo quella che definisce la “muta visualità” delle arti figurative a un problema legato alla ricezione critica e alla storiografia artistica; quando scrive che “Modernism thus entailed more sounds, and produced a greater emphasis on listening to things, to different things and to more of them, and on listening differently”<sup>14</sup> egli propone di estendere il discorso dall’arte in sè ai rumori che percorrono il Novecento, frutto dei processi espansivi dell’industrializzazione e della cultura di massa. Tutti e tre i volumi sembrano riconoscere quale matrice comune quella di una modernità intesa come campo di tensione tra forze e processi di diversa entità già percorsa dai *Visual Studies*, contestando il primato della vista ma accogliendone implicitamente la spinta ad assumere come oggetto di analisi tutte le manifestazioni che si rendono percepibili a un dato senso. Calzare i panni dell’ascoltatore di culture passate porta a delineare retrospettivamente percorsi e itinerari che resterebbero preclusi a chi si ponesse unicamente come “osservatore”. Più che un oggetto di interesse esclusivo, qui il suono va inteso come strumento epistemologico attraverso il quale indagare i più svariati contesti, applicando a storie in parte già note una prospettiva che Sterne chiama *sonical thinking*, o una *sonic imagination*:

Haraway famously used vision metaphors to describe perspective as a constitutive feature of epistemology, but one could use audition just as easily. Depending on the positioning of hearers, a space may sound totally different. If you hear the same sound in two different spaces, you may not even recognize it as the same sound. Hearing requires positionality. [...] Sonic imaginations rework culture through the development of new narratives, new histories, new technologies, and new alternatives.<sup>15</sup>

---

benjaminiana, lo spazio urbano, viene dai Sound Studies di area europea che si sono dedicati a ricostruire il paesaggio sonoro delle metropoli del passato (a partire dalla Berlino di Weimar) Karin Bijsterveld (a cura di), *Soundscapes of the Urban Past: Mediated Sound as Cultural Heritage*, Transcript verlag, Bielefeld 2013.

<sup>14</sup> Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat*, op. cit., p. 9.

<sup>15</sup> Jonathan Sterne, “Sonic Imaginations” in Id. (a cura di), *The Sound Studies Reader*, Routledge, Londra – New York 2012, pp. 1 - 18 (4,6).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Con i *Sound Studies*, il nostro lavoro condivide questa “presa di posizione”: nelle prossime pagine ci muoveremo all’interno della stessa accezione “esperienziale” di modernità riassunta qui sopra, preferendo mettere in primo piano la nozione di cultura dell’ascolto anziché, per esempio, raccontare le origini e gli usi delle tecnologie del suono come sintomatici di un processo lineare di “modernizzazione” o “meccanizzazione” ai quali pure partecipano e dei quali sono indubbiamente materializzazioni concrete.

Non fosse che per l’oggetto che andiamo a considerare, però, i nostri riferimenti non potranno limitarsi ai soli studi di area anglo-americana. Tentando di applicare quello stesso “sonic thinking” al contesto italiano dei primi decenni del Novecento abbiamo più volte lambito territori già solcati da letteratura autoctona che intorno alla rilevanza dei media del suono ha sviluppato linee di riflessione autonome. Prescindendo dall’oggetto specifico delle loro ricerche e dalle diverse impostazioni, alcune tradizioni di pensiero hanno contribuito, più e meno direttamente a confortare i nostri intenti. Ci riferiamo in particolare alla produzione scientifica intorno alla musica e al suono cinematografico di autori quali Alberto Boschi, Stefania Carpi, Paola Valentini, Giusy Pisano;<sup>16</sup> al canone di studi sulla radiofonazione nazionale composto, fra gli altri, dai testi di Gabriele Balbi, Gianni Isola, Franco Monteleone e Enrico Menduni e, più recentemente, dai lavori di Maria Ida De Benedictis e Rodolfo Sacchettini sul radiodramma;<sup>17</sup> a una riflessione di stampo più propriamente musicologico che ha raccolto la propria attenzione sul ruolo giocato dalle tecnologie

---

<sup>16</sup> Riportiamo qui solo alcuni titoli a puro scopo esemplificativo: Alberto Boschi, *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi nel cinema degli anni della transizione*, Clueb, Bologna 1994; Stefania Carpi, *Le ombre cantano e parlano: il passaggio dal muto al sonoro nel cinema italiano attraverso i periodici d'epoca (1927-1932)*, Artdigiland Roma 2013; Paola Valentini, *Il suono nel cinema: storia, teorie e tecniche*, Marsilio, Venezia 2006; Id., *Presenze Sonore. Il paesaggio sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007; Giusy Pisano, *Une archeologie du cinema sonore*, CNRS, Parigi 2004.

<sup>17</sup> Gabriele Balbi, *La radio prima della radio: l'Araldo telefonico e l'invenzione del broadcasting in Italia*, Bulzoni, Roma 2010; Gianni Isola, *L'Immagine del suono. I primi vent'anni della radio italiana*, Le Lettere, Firenze 1991; Id., *L'ha scritto la radio: storia e testi della radio durante il fascismo (1922-1948)*, Mondadori, Milano 1998; Id., *Abbassa la tua radio per favore... storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, La nuova Italia, Scandicci 1990; Franco Monteleone, *La radio italiana nel periodo fascista: studio e documenti 1922-1945*, Marsilio, Venezia 1976; Id., *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 1999; Enrico Menduni (a cura di), *La radio: percorsi e territori di un medium mobile e interattivo*, Baskerville, Bologna 2002; Id., *Il mondo della radio. Dai transistor ai social network*, Il Mulino, Bologna 2012; Rodolfo Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile: il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano 2011; Angela Ida de Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT, Torino 2004.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

partendo ora dai nuovi oggetti d'interesse degli studi della *popular music*, ora da un'estensione dei confini "tradizionali" dell'approccio etno-musicologico verso la musica registrata, ora guardando alla condizione dell'"ascolto mediatico" e "neomediatico" a lato delle esperienze di restaurazione e preservazione di supporti tecnologici obsoleti;<sup>18</sup> in ultimo, a quell'interesse di largo respiro verso i processi mediali precorso da Peppino Ortoleva che ha più volte toccato le tecnologie di riproduzione e trasmissione del suono e occasionalmente riflettuto a fondo sulle loro specificità sensoriali.<sup>19</sup>

Se le istanze portate dal Nord America o dal resto d'Europa sono destinate a conoscere presso di noi sviluppi nuovi e originali, sarà anche grazie al terreno preparato da queste "correnti" della produzione accademica italiana. Qualche segnale in questa direzione lo si è registrato, del resto, proprio nei giorni in cui questa tesi conosceva le sue prime stesure: per non menzionare che tre esempi significativi, a partire dalla fine del 2016 due riviste storiche come *Immagine e Imago*, che fin dal titolo rivendicano un approccio orgogliosamente visualista, hanno dedicato speciali monografici alle ricerche dedicate al ruolo sul suono e sulla musica nel cinema, nella televisione e oltre.<sup>20</sup> Contemporaneamente si inauguravano una serie di appuntamenti in esplicito richiamo ai *Sound Studies*, sulla scia di un interesse congiunto che ha

---

<sup>18</sup> Oltre ai lavori della stessa area che citeremo successivamente, segnaliamo qui: Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Il Saggiatore, Milano 2008; Id., *L'ascolto tabù. La musiche nello scontro globale*, Il Saggiatore, Milano 2017; Luca Cossettini (a cura di), *Scritture e ri-medizioni. Écritures et re-productions*, LIM, Lucca 2013; Angelo Orcalli, "Orientamenti ai documenti sonori", in Sergio Canazza, Mario Casadei Turroni Monti (a cura di) *Ri-mediazione dei documenti sonori*, Forum, Udine 2006 pp. 15-94; Roberto Calabretto, Cristina Fedrigo, *La porta incantata: introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale*, Libreria al segno editrice, Pordenone 1998.

<sup>19</sup> Oltre ai lavori citati nel resto della tesi si vedano: Peppino Ortoleva, Barbara Scaramucci (a cura di), *La memoria dei suoni*, numero monografico di *Archivi e Cultura: rassegna dell'Associazione nazionale archivistica italiana*, Vol. XL, N. 2, 2006; Giovanni Cordoni, Peppino Ortoleva, Gianni Sibilla, *La grana dell'audio. La dimensione sonora della televisione*, Rai-Nuova Eri, Roma 2002; Peppino Ortoleva, "Un mondo di suoni. La radio e il resto" in Enrico Menduni (a cura di), *La radio: percorsi e territori di un medium mobile e interattivo*, op. cit., n. p.; Id., "Fermare la voce. Usi e funzioni di un organo di stampa alle origini della comunicazione via etere", in Luigi Parola (a cura di) *E poi venne la radio. Radio Orario 1925-1929*, RAI-ERI, Roma, 1999, pp. 15-37; Id., "Fermare la voce" in Giuliana Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: le memorie della voce*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 2006.

<sup>20</sup> Elena Mosconi, Serena Facci (a cura di), *Il muto melomane. Cinema e canzone 1895-1927*, speciale monografico di *Immagine*, N. 14, Dicembre 2016; Tiziano Bonini, Marta Perrotta (a cura di), *Ears Wide Open* speciale monografico di *Imago*, Vol. VII, N. 2, secondo semestre 2016.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



unito studiosi attivi sia in campo cinematografico che musicologico.<sup>21</sup> Sono i primi, incoraggianti tentativi di sistematizzare una convergenza tra diverse discipline che, pur mutuando alcuni strumenti analitici dalla letteratura anglosassone, può mirare a rinnovare e arricchire tradizioni italiane di più lungo corso.

Con l'intenzione di portare un contributo originale all'auspicabile *sonic turn* nostrano, ci poniamo a lato delle aree più frequentate del cinema e della radio per concentrarci su una forma tecnologica, la fonografia, che pur interessando entrambe finisce spesso per restare a margine delle attenzioni loro dedicate. Scegliamo di parlarne principalmente in relazione al *suono extra-musicale*, nella duplice accezione dell'elemento che sfugge alla trascrizione notata (la registrazione del suono "naturale") e di parola parlata (i cosiddetti "dischi descrittivi" o "recitati"). La nostra ambizione è di sottolinearne la rilevanza di fonti storiche anche al di fuori della sola giurisdizione musicologica, la speranza quella di mettere in luce nuovi oggetti e sviluppare nuovi approcci che incrementino lo scambio interdisciplinare già in corso.

---

<sup>21</sup> *Sound Studies e Popular Music Studies in Italia*, giornata di studi organizzata da IASPM e IED, presso la sede dello IED di Milano, 28 Ottobre 2016; *To Each Their Own Pop*, simposio presso l'Università Cattolica "Sacro Cuore" di Milano, 23 Ottobre 2017, a cura di Alessandro Bratus, Marco Cosci (Università di Pavia, Cremona), Massimo Locatelli, Elena Mosconi, Maria Francesca Piredda (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano). A uno speciale monografico quasi omonimo, *To Each their Own Pop. Music, Cinema and Television in Europe in the Period of the Youth Movements (1960-1979)*, verrà dedicato il numero 31 della rivista *Cinema&Cie* la cui pubblicazione è prevista per il 2019.

## 2. Inscrizione e diffusione. Le funzioni medialità della fonografia.

Proprio il nostro proposito di occuparci di ascolto e modernità attraverso il suono tecnologicamente mediato ci spinge a rivisitare alcune di quelle che, per la loro tendenza a pensare le innovazioni nei sistemi di comunicazione come cesure epocali, potremmo definire le “Grandi Teorie” dei media<sup>22</sup>. Senza pretese di esaustività, sintetizzeremo di seguito due tradizioni diverse per collocazione storica e principi ispiratori, ma accomunate dal modo in cui vedono nell’avvento delle tecnologie medialità un elemento di rottura con la predominanza dell’alfabeto e della scrittura. Intendiamo, in questo modo cominciare a porre sul tavolo alcuni concetti che, debitamente rivisitati secondo gli orientamenti che abbiamo enunciato nel paragrafo precedente, andranno a informare la divisione analitica che struttura il nostro lavoro.

La prima Grande Teoria che chiama in causa direttamente la fonografia ruota intorno al concetto di *aufschreibesysteme* introdotto da Friedrich Kittler nella sua opera capitale del 1985 - un termine che l’edizione curata da Michael Metter e Chris Cullens per i lettori anglofoni cui facciamo riferimento ha tradotto come “discourse networks” per palesare le linee di discendenza dal pensiero foucaultiano ma che qui preferiamo rendere con un più letterale “sistemi di iscrizione” o di “notazione”. Il pioniere della *Medientheorie* concepisce le maggiori innovazioni del Novecento come afferenti a “the network of technologies and institutions that allow a given

---

<sup>22</sup> Fa fede qui la definizione coniata dal sociologo Cecil Wright Mills “The basic cause of grand theory is the initial choice of a level of thinking so general that its practitioners cannot logically get down to observation. They never, as grand theorists, get down from the higher generalities to problems in their historical and structural contexts”. (*The Sociological Imagination* (1959), Oxford University Press, Oxford – New York 2000, p. 40); più recentemente il termine è stato riproposto in relazione ai sistemi di pensiero dei Film Studies da David Bordwell - che alla categoria delle Grandi Teorie acclude anche il paradigma culturalista. “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, in David Bordwell, Noel Carroll (a cura di), *Post- Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison 1996, pp. 3 – 36.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

culture to select, store, and produce relevant data”.<sup>23</sup> In particolare, macchina da scrivere, film e grammofono sarebbero stati i maggiori fautori della rottura epistemica che decreta la fine del monopolio della scrittura. Alla pari dei mezzi coevi, la fonografia viene letta da Kittler come medium infralinguistico e valutata per la sua capacità di spezzare il “collo di bottiglia” dei codici se miografici: “The phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers acoustic events as such”.<sup>24</sup> Da macchina adibita alla preservazione dei fenomeni udibili, esso impone un nuovo modo di iscrizione che scardina i criteri di selezioni dei sistemi precedenti emancipandosi dai vincoli degli ordini semiotici e semantici. All’orecchio della macchina, l’universo udibile non si compone di note e fonemi ma riconosce la propria unità primaria nell’evento acustico in quanto tale: la stessa articolazione verbale, da costruito espressivo privilegiato, viene relegata ad essere niente più di “a second order exception in a spectrum of noise”.<sup>25</sup>

La conclusione cui perviene lo studioso tedesco alla luce di queste osservazioni è piuttosto netta: quando le misure della fisica e dell’acustica prendono il posto della notazione simbolica, strappando il tempo come fenomeno fisico ai metri e ai ritmi della scrittura notata che strutturano la musica scritta su pentagramma, “the real takes the place of the symbolic”.<sup>26</sup> Nella rivisitazione della triade lacaniana che struttura la sua opera *Gramophone Film Typewriter* la fonografia viene dunque associata al polo del Reale per il modo in cui ammette ai ranghi dell’iscrizione anche le emissioni fisiologiche e accidentali, precisamente ciò che resiste ai tentativi di simbolizzazione. Quando il senso dell’udito viene regolato secondo le capacità inscrivibili del fonografo l’intero universo sonoro si ricalibra sull’”evento acustico in quanto tale”, sul suono nella sua natura di entità vibrazionale, ridisegnando i confini tra ciò che definiamo musica e ciò che chiamiamo rumore, riconfigurando le distinzioni tra il dominio del “culturale” e quello del “pre-culturale”. E’ lo stesso Kittler a suggerire lo studio delle culture orali d’inizio secolo come campo di applicazione delle nuove

---

<sup>23</sup> Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900* [*Aufschreibesysteme 1800/1900*, 1985] Stanford University Press, Stanford (CA) 1990, p. 369.

<sup>24</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, [*Grammophon Film Typewriter*, 1986], Stanford University Press, Stanford 1999, p. 23.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, op. cit., p. 24.

potenzialità del mezzo, quando, ricordando l'esperienza da musicologo di Erich von Hornbostel, considera che "it is possible to fix the chaos of exotic music assailing European ears interpolating a phonograph, which is able to record this chaos in real time and then replay it in slow motion. As the rhythms begin to flag and 'individual measures, even individual notes resound on their own', occidental alphabetism with its staffs can proceed to an "exact notation."<sup>27</sup> Avvalendosi di un nuovo sistema di iscrizione, l'uomo moderno può sentire, fissare e conservare ciò che nelle epoche precedenti era rimasto perlopiù inascoltato, dal suono della propria voce alle musiche non notate.

La seconda Grande Teoria, estesa a tutti i media della parola parlata, non può essere ricondotta alla produzione di un solo autore, ma va rintracciata attraverso le ricorrenze e le varianti di un concetto che ha conosciuto particolare fortuna tra gli iniziatori e seguaci della "scuola di Toronto". Al lavoro di Marshall McLuhan e Edmund Carpenter si attribuisce l'introduzione del concetto di "preferenze sensoriali", secondo il cui ciascuna cultura pensa e "crea" lo spazio-tempo in termini eminentemente visivi o uditivi. Laddove il senso della vista porta ad astrarre e dissezionare lo spazio in singoli elementi, distinguendoli per ordini di prossimità (sfondi e figure) e concependo lo scorrere del tempo come una successione lineare e sequenziale di unità uniformi, l'orecchio adduce invece a una percezione omnidirezionale e simultanea di luoghi ed eventi. Linearità, omogeneità e consequenzialità sono i caratteri che creano uno spazio visivo, sfericità, discontinuità e risonanza quelli che distinguono uno spazio acustico: come il senso che lo domina, quest'ultimo previene dalla stabilizzazione di un "punto di vista" e di una "prospettiva", ma è in flusso costante e ricrea di volta in volta i confini della propria dimensione.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 5.

<sup>28</sup> Le posizioni sintetizzate in questo capoverso fanno riferimento a una serie di scritti pubblicati da McLuhan e Carpenter tra gli anni '50 e '60 nella rivista *Explorations* e successivamente raccolti nel volume a loro cura, *Explorations in Communication*, Beacon Press, New York 1960, pp. 67 – 68. Gli autori affrontano gli stessi concetti separatamente anche in Marshall McLuhan, "Five Sovereign Fingers taxed the Breath" in Id., *Counterblast 54 Edition* [1954], Transmediale, Berlino 2011, n.p.; Marshall McLuhan, "The Relation of Environment to Anti-Environment" in Ashley Matson, Floyd Montagu (a cura di) *The Human Dialogue: Perspectives in Communication*, Free Press, New York 1967, pp. 39–47. Edmund Carpenter, *Eskimo Realities*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1973. Per una riflessione dello spazio acustico in McLuhan da una prospettiva vicina ai Sound Studies si

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Coerentemente la propria concezione protesica dei mezzi di comunicazione, McLuhan teorizza che il passaggio da una preferenza sensoriale all'altra, avvenga sempre in concomitanza con una "frattura mediale". Le tecnologie cui ricorriamo per comunicare determinano la prevalenza di un senso rispetto all'altro, andando a scandire il succedersi di epoche differenti. Secondo questo schema, l'orientamento prevalentemente visivo della società occidentale viene ricondotto a un'eredità diretta dell'alfabeto fonetico, giunto a gettare "una luce nel buio", a visualizzare (e quindi razionalizzare) quello spazio acustico nel quale invece ancora si muoverebbero le popolazioni illetterate. Stando a quanto si legge in *Understanding Media*: "the phonetic alphabet is a unique technology [...] in which semantically meaningless letters are used to correspond to semantically meaningful sounds". Esso costituisce insomma la matrice stessa della civilizzazione, "giving to its user an eye for an ear, and freeing him from the tribal trance of resonating word magic and the web of kinship".<sup>29</sup> Quelle che riconoscono uniformità e continuità come criteri disciplinatori della conoscenza e della vita sociale sono culture letterate, che hanno accolto e interiorizzato il "messaggio" contenuto nel medium alfabetico.

Tale equilibrio oculo-centrico, allevato e sedimentato da secoli di predominanza della parola scritta, si trova improvvisamente minato dalla frattura impartita dall'avvento dell'elettricità nelle comunicazioni a distanza. I media elettrici estendono il campo percettivo dell'individuo oltre il luogo e il momento in cui esso si trova fisicamente e fungono da protesi del suo sistema nervoso, ponendolo al centro di una rete di informazioni. "Today, after more than a century of electric technology, we have extended our central nervous system in a global embrace, abolishing both space and time as far as our planet is concerned".<sup>30</sup> L'uomo alfabetizzato ripiomba così al centro di una "sfera" comunicazionale che, per l'assenza di confini definiti e per la simultaneità dei flussi di informazioni che la percorrono, si presenta a tutti gli effetti come uno spazio dominato dal senso dell'udito. McLuhan pone in questo modo le basi per le teorie sul processo di ri-tribalizzazione del mondo civilizzato e sui suoi caratteri di società interconnessa,

---

veda Veit Eirlmann, "Acoustic Space. Marshall McLuhan defended Against Himself", *The Senses and Society*, Vol. XI, N. 1, 2016, pp. 39-41.

<sup>29</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: the extensions of Man* [1964], The Mit Press 1994, p. 96.

<sup>30</sup> Ivi, p. 5.

destinate a sfociare nella celebre locuzione di “villaggio globale” che darà il titolo ai suoi scritti postumi.

Prima di allora altre trattazioni avrebbero rielaborato il concetto della realtà dominata dai media come spazio acustico. Alludiamo anzitutto al lavoro di Walter Ong che, da allievo di McLuhan alla Saint Louis University ne ha traghettato le idee in ambito antropologico: nei suoi studi sul passaggio tra oralità e scrittura adotta il termine “oralità secondaria (o di ritorno)” per indicare l’attuale “cultura tecnologicamente avanzata in cui il ritorno all’oralità è incoraggiato dal telefono, dalla radio e dalla televisione”<sup>31</sup> e dalle altre tecnologie della parola parlata. Rispetto a quella primaria, delle culture illetterate, l’oralità portata dai media si struttura in gruppi (o “uditorii”) incommensurabilmente più ampi e tuttavia guidati dallo stesso pensiero acustico verso un’organizzazione comunitaria, una “mistica partecipatoria” e un’immersione nel tempo presente. Come per McLuhan il contrasto tra i concetti di uditivo e visivo non denota una mera prevalenza di mezzi che si rivolgono all’uno o all’altro senso ma il modo in cui questi agevolano una *forma mentis* che si riflette direttamente nei modi di organizzazione psichica e sociale di coloro che interagiscono (e comunicano) in una data epoca.

Maggiore attenzione agli aspetti squisitamente sonori verrà invece posta invece da Murray Schafer, altro esponente dell’accademia canadese il cui concetto di “paesaggio sonoro” è, per molti aspetti, un’interpretazione più letterale dell’espressione “spazio acustico”.<sup>32</sup> Pur sottoscrivendo le riflessioni sulla dimensione comunitaria e inclusiva dell’oralità primaria e secondaria, egli sposta la propria attenzione dal modo in cui il senso dell’udito struttura spazi fisici e sociali agli effetti che i cambiamenti storico-sociali producono rispetto a chi ascolta. Il *World Soundscape Project* inaugurato nei tardi anni ’60 alla Simon Fraser University sotto la sua direzione si muove sulla scorta di un afflato ecologico (ed ecologista) perlopiù assente dal pensiero di Ong e McLuhan. Per gli intenti di tutela e

---

<sup>31</sup> Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, [Orality and Literacy. The technologizing of the World, 1982], Il Mulino, Bologna 1994, p. 29.

<sup>32</sup> Schafer discute i suoi debiti con il pensiero McLuhaniano in “Acoustic Space” in Id., *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Arcana, Indian Rivers 1994, pp. 29 – 44; Id., “McLuhan and Acoustic Space” In Gary Genosko (a cura di), *Marshall McLuhan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, Routledge, New York 2004, pp. 66–72.

salvaguardia dello spazio acustico che il progetto si pone, l'avvento del suono tecnologicamente mediato viene letto alla stregua di una minaccia, una fonte di "inquinamento acustico". A differenza di quelli della rivoluzione industriale che l'ha preceduta, gli effetti della rivoluzione elettrica moderna non si misurano secondo Schafer tanto da un incremento e un'alterazione delle sonorità esistenti, ma dall'inedito grado di mobilità che queste acquisiscono nel tempo e nello spazio. Nella sintesi dell'autore:

The three most revolutionary sound mechanisms of the Electric Revolution, were the telephone, the phonograph, and the radio. With the telephone and the radio, sound was no longer tied to its original point in space; with the phonograph it was released from its original point in time; The dazzling removal of these restrictions has given modern man an exciting new power which modern technology has continually sought to render more effective.<sup>33</sup>

Come gli altri pensatori che hanno riflettuto sullo spazio acustico, Schafer non manca di esporre alcune riflessioni sui modi in cui queste nuove possibilità influenzano i comportamenti sociali. Quella che adotta però è soprattutto una prospettiva "dalla parte del paesaggio", tesa a problematizzare i nuovi poteri che l'uomo acquisisce nei confronti dell'ambiente che lo circonda. All'immagine naturalizzante dei media elettrici come estensione dei sensi e del sistema nervoso, egli oppone quella patologica della "schizofonia", "the split between an original sound and the electroacoustic transmission or reproduction", in antitesi a un idealizzato tempo pre-moderno in cui "all the sounds were original. They occurred at one time and one place only".<sup>34</sup> Da questo punto di vista, l'avvento di un'oralità secondaria - in cui la parola parlata che trascende il tempo e lo spazio attraverso le tecnologie crea e unisce comunità sempre più estese - avviene solo al prezzo di uno sradicamento di suoni e di voci dal proprio *habitat* naturale e a una loro "contraffazione" su scala globale.

---

<sup>33</sup> Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester 1994, p. 89.

<sup>34</sup> Ibidem

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Data l'impostazione fortemente "sistematizzante" di questi testi e la facilità con cui ricorrono a termini paradigmatici, riesce difficile circoscrivere i macro-processi che delineano a una periodizzazione precisa. Possiamo però tentare di collocare l'oggetto della nostra trattazione (ovvero i mezzi di registrazione e riproduzione del suono nei primi tre decenni del Novecento) all'intersezione delle due tradizioni di pensiero partendo da una semplice constatazione: le rotture epistemiche e le fratture medialità individuate dai *corpora* dei due autori fanno riferimento a conformazioni cronologiche e tecnologiche non sovrapponibili. Mentre per il primo il sistema di iscrizione della modernità corrisponde sostanzialmente all'introduzione dei principi meccanici che accomunano il funzionamento della macchina da scrivere, del cinema e del grammofofono tra la fine del diciannovesimo secolo ai primi decenni del successivo, i teorici di ascendenza McLuhaniana si concentrano sul ruolo giocato dall'elettricità nei sistemi di comunicazione di massa.

Per far afferire i primi media tecnologici a una modernità meccanica che soppianta la scrittura è sufficiente, secondo Kittler, coglierne la comune natura di "early and seemingly harmless machines capable of storing and therefore separating sounds, sights, and writing".<sup>35</sup> Ad essere dirimente nel suo pensiero sulla fonografia è il concetto di "frequenza" quale unità alternativa al segno grafico per sezionare, codificare, suddividere il dominio dell'udibile come settore specifico. La rivoluzione inizia quindi fin dalle primissime manifestazioni, già dalla formulazione di un principio meccanico che permettesse la fissazione automatica dei suoni prospettata dagli scritti e nei brevetti dei precursori Charles Cros e Edouard Léon Scott. L'avvento dell'incisione elettrica, sollecitato dalla concorrenza del medium radiofonico segna già una fase di avanzamento tecnologico inoltrato, ma non arriva a distorcere la natura del medium, già che, ricorda laconicamente lo studioso tedesco, "Frequencies remain frequencies regardless of their respective carrier medium".<sup>36</sup> Al contrario, l'impulso dato dall'elettricità alla comunicazione a distanza costituisce il punto d'avvio da cui i teorici di Toronto muovono per decretare la fine del dominio della scrittura e l'ingresso nell'era dell'oralità secondaria. In questa fase dominata

---

<sup>35</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, op.cit., p. xl.

<sup>36</sup> Ivi, p. 47



dalla trasmissione di suoni in tempo reale che viaggiano via telefono, radio e televisione, la fonografia gioca il ruolo “ibrido” di una figlia prematura della rivoluzione elettrica ancora intrappolata nell’era meccanica. Nelle pagine ad essa dedicata, McLuhan tende a ridimensionare quelle “basi scritte” del medium che saranno così importanti per Kittler, liquidando gli stessi nomi di “fonografo” e “grammofono” come fraintendimenti (“misconceptions”) <sup>37</sup> della sua natura. L’invenzione del fonografo viene relegata a una sorta di incidente di percorso avvenuto nel mezzo della genesi di due mezzi di comunicazione elettrici quali il telegrafo e il telefono.<sup>38</sup> Di conseguenza, i primi usi ipotizzati per sfruttare la registrazione come ausilio tipografico o “riproduttore telefonico” nell’ambito delle attività di ufficio non sarebbero che tentativi residuali da parte dell’età tipografica di imporsi sulle potenzialità del nuovo mezzo. “Failure to foresee the phonograph as a means of entertainment was really a failure to grasp the meaning of the electric revolution in general”.<sup>39</sup> Soltanto il prevalere delle ragioni dell’industria musicale e l’ingresso dei dischi nella programmazione radiofonica permetteranno di coglierne l’autentica vocazione “rivoluzionaria”, facendone un altro mezzo per la liberazione della parola parlata e trasformandola, nelle sue incarnazioni più avanzate (il disco in vinile o il nastro magnetico) in “a means of access to all the music and speech of the world”.<sup>40</sup>

Queste letture quasi speculari del modo in cui la fonografia avrebbe segnato un distacco rispetto all’era alfabetica, risentono naturalmente delle diverse concezioni di medium che sottendono le due Grandi Teorie: da un lato la ricerca di una medialità onnipresente e sempre posta “sottopelle” che regola la possibilità stessa di qualsiasi manifestazione discorsiva, dall’altro la convinzione che i messaggi portati dai media vadano ricostruiti a partire dai loro effetti “in superficie”, dal modo cioè in cui conferiscono nuove forme alla vita sociale. Se, pur nella consapevolezza di queste

---

<sup>37</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media. The extensions of man*, op. cit., p. 305.

<sup>38</sup> Una dichiarazione dove Edison ammette di essersi imbattuto per caso nell’idea del fonografo mentre lavorava a un esperimento sul cavo atlantico, fungerebbe da efficace dimostrazione del “turning point from mechanical explosion to electrical implosion. Edison’s own career embodied that very change in our world, and he himself was often caught in the confusion between the two forms of procedure”. Ivi, p. 306.

<sup>39</sup> Ivi, p. 305.

<sup>40</sup> Ivi, p. 307.

distanze, abbiamo voluto proporre un raffronto tra le due linee di pensiero è perché crediamo che, fuori dagli apparati teorici che sono chiamate a servire, ciascuna di esse colga una particolare “incarnazione storica” che ha effettivamente interessato i mezzi di registrazione e riproduzione del suono nei primi decenni del Novecento. Accolti entro contesti diversi ma lungo processi storici paralleli le prime tecnologie del suono hanno dato vita a quella che Elodie A. Roy di recente ha sintetizzato come una “tension between phonography as a temporal reality (a means to store history or time) and as a spatial one (a means to pervade spaces and markets)”<sup>41</sup> e che, letta alla luce del confronto tra Kittler e McLuhan, corrisponde a anche una dicotomia fra mezzo di iscrizione/archiviazione e educazione/diffusione del suono.

Come questa tensione potesse riflettersi concretamente nell’esperienza uditiva nella modernità ci viene suggerito dalla testimonianza di un ascoltatore d’eccezione, il compositore e musicologo Béla Bartók. In un saggio sulla “Musica meccanizzata”, di poco successivo agli anni da noi considerati, egli ipotizza una classificazione di quelle che chiama le “macchine musicali”, distinguendo quegli strumenti che aiutano a “conservare per l’avvenire la musica eseguita dall’uomo”, dall’altro quelli che “servono a trasmettere a distanza, nello spazio, la musica”.<sup>42</sup> Quando affronta la prima categoria, Bartók, da raccoglitore di canti popolari ungheresi, non può fare a meno di riconoscere “l’utilità del fonografo e del grammofono” come “inestimabile per le ricerche folkloriche musicali. Infatti uno studio esauriente in questo campo (e perfino la raccolta mediante notazione di un determinato materiale) sarebbe semplicemente impossibile senza l’aiuto dell’incisione.”<sup>43</sup> Di segno opposto il giudizio espresso sulla seconda tipologia di apparecchi; con toni apocalittici, il compositore lamenta che “il loro suono non è che un gracchiamento, uno strepito pestilenziale. Di questo fatto, è naturale, la gran parte delle persone prive di gusto non si preoccupa minimamente e fa suonare gli apparecchi con le finestre aperte! [...] cosicchè radio e grammofono stanno diventando un vero flagello di Dio, per lo

---

<sup>41</sup> Elodie A. Roy, *Media, Materiality and Memory. Grounding the groove*, Ashgate, Farnham – Burlington 2015, p. 76

<sup>42</sup> Béla Bartók, “Musica meccanizzata” [“Szèp Szò”, 1937], in Id. *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 272-287 (275).

<sup>43</sup> Ivi, pp. 279-280.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

meno pari a una qualsiasi delle sette piaghe d'Egitto, se non addirittura superiore tenuto conto che non c'è speranza che finiscano!”<sup>44</sup>

Malgrado parli insistentemente di “meccanismi” è chiaro che le questioni portate dal compositore vanno al di là del mero funzionamento delle macchine. Se l'oggetto dell'invettiva fosse davvero il principio della registrazione e della riproduzione dei suoni su e da un supporto materiale, il suo giudizio sarebbe rimasto univoco, si trattasse del grammofono o del fonografo. Sono invece l'uso che si fa della fonografia e il contesto entro cui la incontra a fare tutta la differenza, tanto da spingerlo a paragonare i mezzi in questione prima a forme di iscrizione meccanica (le pianole musicali) e dopo a mezzi elettrici per la trasmissione del suono nello spazio (la radio). Partito con l'intenzione di esprimersi sulla “musica meccanizzata”, Bartók finisce inevitabilmente per parlare della sua esperienza di ascoltatore moderno: come tale è in grado di servirsi delle potenzialità delle nuove tecnologie per l'iscrizione e l'archiviazione delle musiche che vuole conservare, ma è pure costretto a fare i conti con il modo in cui queste, se impiegate come mezzo di diffusione, “invadono i suoi spazi”, mettendolo a contatto anche con quelle musiche che non vorrebbe ascoltare.<sup>45</sup> Il suo intervento dà conto di una modernità in cui il sistema di iscrizione meccanico profilato da Kittler e lo spazio elettro-acustico affrontato da McLuhan si presentano come realtà tangibili e sovrapposte in un'unica esperienza. Se allargato rispetto alla vicenda personale, inoltre, l'intervento fa intravedere una delle preoccupazioni che hanno afflitto gli esponenti della musicologia comparata e gli studiosi delle tradizioni popolari fin dagli inizi del secolo, per i quali “the last vestiges of ‘original’ music had to be collected and preserved [...] before new technologies of transportation and communication delivered mass culture”.<sup>46</sup> In questo senso, proprio la circolazione sempre più ampia degli apparecchi assunti per

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 282.

<sup>45</sup> Significativo in questo senso la definizione quasi “barbarica” che dà di chi ascolta il grammofono ad alto volume, arrivando ad appellarsi alle autorità che “non si sognano nemmeno di proteggere con adeguati provvedimenti la pace di coloro che non desiderano ascoltare le radio altrui” (Ibidem), come a invocare una regolamentazione contro la tendenza innata dello “spazio dell'orecchio” di rompere i confini.

<sup>46</sup> Una considerazione che Eric Ames compie a proposito del lavoro di raccolta etnografica di Carl Stumpf, “The Sound of Evolution”, *Modernism/modernity*, Vol. X, N. 2, April 2003, pp. 297-325 (309-310).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

l'ascolto domestico viene percepita come una minaccia per i propositi di chi invece ricorreva ai mezzi tecnologici con lo scopo di raccogliere, analizzare e preservare le espressioni di culture pre-moderne. In un paradosso che è anche un “cortocircuito” tra gli apparati teorici da noi considerati, il sistema di iscrizione che si era incaricato di leggere e preservare l'oralità primaria si trova osteggiato dall'invasione dell'oralità secondaria.

Parlare di modernità e di “fonografia” in termini ampi e onnicomprensivi come stiamo facendo, è utile precisamente quando aiuta a rendere visibili frizioni di questo genere, rivelando le relazioni tra l'oggetto del nostro studio e l'ambito storico in cui ci muoviamo come campi epistemici tutt'altro che uniformi, anzi attraversati da correnti diverse e persino contrastanti. La sovrapposizione che emerge dal racconto di Bartók è persino amplificata nel contesto di cui andremo ad occuparci, quello di un'Italia che, negli anni che vanno dal 1924 al 1934, vede la fondazione dell'Unione Radiofonica Italiana come assegnataria del monopolio delle frequenze nazionali, l'inaugurazione delle trasmissioni dell'EIAR e l'istituzione di un archivio fonografico di Stato che viene a (parziale) risarcimento del prolungato disinteresse per le nuove macchine ma già all'ombra delle tensioni accentratrici del partito fascista appena salito al potere. Tutto questo mentre la discografia internazionale saluta il passaggio dall'incisione meccanica a quella elettrica grazie alle innovazioni sviluppate dai laboratori Western Electric nel 1925<sup>47</sup> dalle quali, come vedremo, l'Italia trarrà vantaggio negli anni successivi, sia per le ricerche etnografiche che per le produzioni commerciali. Complice il netto ritardo rispetto al resto d'Europa con cui la comunità ed etnografica nostrana adottò il fonografo come strumento di raccolta riesce difficile parlare di una fase meccanica “pionieristica” limitata ai soli musicologi o linguisti com'era stato, ad esempio, in Inghilterra, in Germania, in Austria o anche in Francia.<sup>48</sup> Nel nostro caso il medium fonografico consolida la propria identità di strumento per l'archiviazione e di supporto per la circolazione del suono in una sostanziale coincidenza di tempi.

---

<sup>47</sup> A quell'anno risale il primo disco registrato elettricamente e messo in commercio dalla casa discografica della Victor: un'esecuzione della *Danse Macabre* di Camille Sans Saëns eseguita dall'Orchestra di Filadelfia diretta da Leopold Stokowski. Cfr. Peter Tschmuck, *Creativity and Innovation in Music Industry*, Springer, New York – Dordrecht – Londra 2012, pp. 63-64.


<sup>48</sup>

Occorrenze storiche, queste, che ci suggeriscono non validare aprioristicamente nessuna delle linee di pensiero che abbiamo presentato fin'ora, pena pregiudicare la comprensione dell'impatto esercitato dalle nuove tecnologie limitandolo a un solo ambito. La questione che affronteremo non riguarda infatti il modo in cui i media di registrazione o riproduzione hanno influito sulle scienze del suono, né si limita a considerarne la portata innovativa sui modi di fare e di fruire musica riprodotta; interrogarsi a titolo più generale sull'esperienza del suono della modernità attraverso la mediazione tecnologica comporta un'estensione del campo di indagine e l'implicita ammissione che non esistesse un unico "ascolto moderno" veicolato dalla fonografia. Significa, in definitiva, riflettere sulla relatività implicita nel concetto di "esperienza" che, nella definizione che ne dà Francesco Casetti, "implica anche una riflessività e un insieme di pratiche. [...] è un atto cognitivo che si radica e coinvolge sempre un corpo (è *embodied*), una cultura (è *embedded*), una situazione (è *grounded*)".<sup>49</sup> Considerato in base a queste varianti, l'uso delle macchine moderne può orientare l'ascolto sia verso una percezione ravvicinata del suono in quanto tale, rivelandone la concretezza di fenomeno fisico, sia verso eventi sonori che, per essere stati fissati su un supporto, possono essere sentiti a distanza di spazio e di tempo. Che questo atto cognitivo risulti in un approccio analitico (orientato quindi a una "lettura" del fenomeno uditivo) o in una recezione più preposta ad coglierne la dimensione di "corpo sensazionale" (come una voce portata all'orecchio da luoghi e tempi lontani) dipenderà dall'equilibrio tra i diversi fattori segnalati da Casetti – la situazione e la cultura in cui si ascolta, il modo in cui i media vengono posti al centro di riflessioni e pratiche diverse.

Sulla scorta di queste osservazioni ci prepariamo ad accogliere e rielaborare le suggestioni delle teorie di ascendenza kittleriana e McLuhaniana relativamente ai nostri oggetti di studio. Nello specifico, partiremo dall'assunto che esistano più *regimi uditivi* che emergono nei primi decenni del Novecento ai quali la fonografia partecipa. Tenteremo di dimostrare che le tecnologie per la registrazione e la riproduzione cambiano la propria funzione mediale a seconda del regime che vanno

---

<sup>49</sup> Francesco Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, p. 12.



a servire, fungendo alternativamente da mezzi *di iscrizione/archiviazione* e di *diffusione/propagazione* del suono. Altre distinzioni più auto-esplicative, finirebbero, temiamo, con l'essere imprecise quando non storicamente inesatte: mettere in primo piano i settori di appartenenza, parlando ad esempio di fonografia come medium "scientifico" o "di massa", non renderebbe conto di quella parte dell'offerta delle major discografiche dedicata ad ospitare le raccolte folkloriche (che, pur esigua nei numeri, ospita di fatto l'unica sopravvivenza registrata del lavoro degli etnografi attivi tra le due guerre); allo stesso modo, se scegliessimo di essenzializzare le due identità del medium quale macchina da scrivere e macchina parlante "reificandole" in oggetti tecnici distinti (il fonografo di Edison vs il grammofono di Berliner) mancheremmo di restituire la complessità di un'ibridazione che avveniva altresì sotto il profilo degli apparecchi, e che ha visto spesso etnologi e artisti negli studi discografici condividere gli stessi "strumenti del mestiere". Come nella testimonianza di Bartók in gioco qui ci sono ben più dei semplici meccanismi: il divario tra le due concezioni del medium non può essere ridotto a questioni solo materiali o prefissato in base al settore in cui operano, ma sussiste soprattutto a livello epistemologico ed è suscettibile, come vedremo, di continui cambiamenti, evoluzioni, ibridazioni.

### 3. Tra l'orecchio e la macchina. Sul concetto di cultura dell'ascolto.

Un altro aspetto in comune tra le linee di argomentazione di Kittler e McLuhan sta nelle accuse di determinismo tecnologico loro rivolte. Anche in questo caso, a parità di diagnosi, i “sintomi” dei rispettivi tecno-determinismi sono caratterizzati da una certa specularità. Come evidenziato da molti suoi critici ed esegeti, le teorie di Friedrich Kittler tendono a presentare l'elemento umano come una derivazione delle tecnologie: la famosa (o famigerata) sentenza che apre *Gramophon Film Typewriter*, “media determine our situation”,<sup>50</sup> profila un programma radicalmente anti-antropologico stando al quale le condizioni di possibilità dell'uomo di essere tale sono, in ultima analisi, esterne al suo raggio d'azione. Sostenendo che i dati che contornano la nostra conoscenza e la nostra possibilità di azione nel mondo vengono processate da “storing machines” il cui lavoro precede e prescinde dall'individualità di chi le usa, il teorico tedesco si limita a “presupporre un'esteriorità”<sup>51</sup> che contempla anche una corporeità, una sensorialità. Con l'azione dei media calata a una profondità fisio-psicologica, “the human remains in the picture to the extent that the experiencing body is part of the network of operations through which the picture finds itself being taken”.<sup>52</sup> Il “cosiddetto uomo” viene presentato alla stregua di una superficie di iscrizione, i cui sensi sono necessari alla ricezione delle informazioni ma del quale si esclude ogni arbitrarietà nell'uso delle stesse. In altre parole, ciò che chiamiamo umano è la manifestazione di un “processo” inumano e del tutto esternalizzato – un “a priori tecnologico”. La fonografia non fa eccezione: come nota Geoffrey Winthrop Young, forse il maggiore divulgatore dell'opera dell'intellettuale tedesco in area anglofona, la caratterizzazione kittleriana del fonografo prende alla lettera alcune metafore freudiane fino a sostenere che il principio di iscrizione meccanica offra la *conditio sine qua non* della psicanalisi, il congegno che per primo ha rivelato all'uomo di non

---

<sup>50</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, op. cit., p. xxxix.

<sup>51</sup> David E. Wellbery, “Foreword” in Friedrich Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, op. cit., pp. vii – xxxiii (xiv).

<sup>52</sup> Stephen Sale, Laura Salisbury “Editor’s Introduction”, in Id. (a cura di), *Kittler Now. Current Perspectives in Kittler Studies*, Polity Press, Cambridge (MA) 2015, pp. xiii - xxxix (xxxv).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

essere in controllo del proprio eloquio: “The introduction of impassive mechanical sound recording technologies, then, constitutes the main enabling factor for a fundamental re-assessment of language at the core of which is a reversal of the traditional relationship between speaker and language: we do not speak, we are spoken”.<sup>53</sup>

Semplificando brutalmente i termini della proposizione, potremmo affermare che per Kittler la percezione umana sia un'estensione dell'operazionalità dei media: un assioma, a ben vedere, antitetico a quello “prostetico” di Marshall McLuhan - che lo stesso pensatore sassone giudicava del resto più efficace come analista dell'apparato sensoriale che non come studioso di elettronica.<sup>54</sup> Decisamente più vicino alle istanze delle scienze antropologiche, alle quali fa spesso riferimento, il canadese elabora il suo tecno-determinismo a partire da una sorta di ontologia dei sensi: per lui come per Walter Ong successivamente, le caratteristiche che strutturano la vista e l'udito restano immutabili a prescindere dal contesto e dalla contingenza storica. L'abitante di una civiltà illetterata non ode quindi diversamente da quello di una cultura “tecnologicamente avanzata”, casomai ode “di più” grazie a protesi artificiali che gli consentono di estendere il suo raggio di percezione. Cambia nel tempo soltanto la preferenza che viene accordata all'uno e all'altro senso, e lo fa unicamente in funzione dei mezzi attraverso i quali comunichiamo. Poco ci viene detto, per esempio, sulle ragioni per le quali l'uomo alfabetico abituato a pensare con “l'occhio della mente”, scelga di barattare improvvisamente il suo arsenale tipografico con i mezzi elettrici che invece sollecitano l'udito. Anche qui, l'intenzionalità umana resta un aspetto quasi del tutto trascurato e trascurabile: il medium esplicita il proprio messaggio (la propria “natura”) a prescindere dal volere di chi l'ha ideata, di chi l'accoglie, di chi la adopera. Chiunque sostenesse, come a dire un'ovvietà, che le tecnologie non sono né buone né cattive di per sé, parlerebbe “con la voce del sonnambulo”.<sup>55</sup> Le tecnologie *sono* in quanto tali e in quanto tali agiscono, utensili che, nell'estendere le capacità sensoriali, finiscono con l'interferire su quelle psico-neurologiche oltre ogni possibile controllo da parte di chi crede di manovrarla. In quella che resta ancora oggi la critica più efficace a questo apparato teorico,

---

<sup>53</sup> Geoffrey Winthrop-Young, *Kittler and the Media*, Polity Press, Cambridge (MA) 2011, pp. 68-69.

<sup>54</sup> Ivi, p. 122.

<sup>55</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media*, op. cit., p. 13.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



Raymond Williams mette in guardia dai rischi sottesi all'operazione de-socializzante di McLuhan: "If specific media are essentially psychic adjustments, coming not from relations between ourselves but between a generalised human organism and its general physical environment, then of course intention, in any general or particular case, is irrelevant, and with intention goes content, whether apparent or real".<sup>56</sup>

Per varietà e vastità, le argomentazioni portate dai detrattori sono pari soltanto all'influenza esercitata delle idee dei due studiosi sulla letteratura successiva, e sarebbe difficile darne una sintesi esaustiva in questa sede. Ciò che ci interessa evidenziare oltrepassa ancora una volta i perimetri delle scuole di pensiero e riguarda una tendenza generalizzata a semplificare i discorsi intorno al suono mediato, enfatizzandone l'*agency* puramente tecnologica o, in alternativa, la continuità con l'ascolto "naturale". Che l'apparecchio fonografico colga i fenomeni acustici diversamente dall'orecchio umano – la macchina kittleriana come ricettore a se stante - e che, per contro, l'uomo recepisca i suoni riprodotti in modo non dissimile da quello in cui percepisce quelli naturali – la macchina mcluhaniana come protesi dell'orecchio - sono convinzioni che non sono state poste sotto un efficace scrutinio critico se non in tempi recenti.

Ci si conceda di schematizzare, per esigenze di chiarezza, mettendo a fuoco alcuni *leit motiv* ricorrenti in diverse fasi della riflessione sui media che sembrano conservare una parentela concettuale con le idee degli studiosi che abbiamo appena sintetizzato.

***Retorica della non-mediazione (o dell'oggettività):*** ovvero il suono registrato, come prodotto di un processo meccanicamente oggettiva, in assenza mediazione umana. È una retorica che fa riferimento all'automaticità dell'iscrizione fonografica, il principio secondo il quale Friedrich Kittler si riferisce all'avvento della macchina di Edison come alla possibilità di una scrittura senza soggetto e di una lettura delle tracce che non riconduca necessariamente ad un autore.<sup>57</sup> La mediazione qui risulta delegata alla macchina che agisce in diretta continuità con il verificarsi di un

---

<sup>56</sup> Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form* [1975], Routledge, Londra – New York 2004, p. 130.

<sup>57</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, op. cit., p. 44.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

fenomeno naturale captando le proprietà fisico-matematiche del suono anziché filtrarle attraverso una sistema simbolico – e quindi arbitrario – e un atto chirografico – e quindi fallibile. La stessa retorica può applicarsi anche ai media meccanici coevi, basti pensare ai termini simili con i quali Bazin definiva lo stato ontologico dell'immagine fotografica: “pour la premiér fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme”.<sup>58</sup> Malgrado siano state ripetutamente ridiscusse, queste argomentazioni tornano con forza all'ordine del giorno quando si tratta di definire in termini assoluti la registrazione analogica per differenziarla da quella digitale. Lo ha brillantemente sintetizzato Erika Balsom che, relativamente al dibattito in corso nei Film Studies, riprende il concetto baziniano dell'acheiropoesi la traccia creata senza intervento umano. Nella visione di molti di coloro che hanno ragionato sul cambio di paradigma tecnologico “the transition from analogue to digital sees the miracle of acheiropoieton vanish, leaving behind only the banality of the image made by the hand of man fallible and all too human”.<sup>59</sup> A questa visione sembra ascrivere anche un saggio particolarmente influente di Eric W. Rothenbuhler e John Durham Peters che, nel tentativo di “definire” la fonografia dopo l'avvento delle nuove tecnologie, passa in rassegna le differenze tra i due sistemi di registrazione e ne conclude che: “at its heart, digital recording is as fundamentally arbitrary as analog recording is fundamentally natural”.<sup>60</sup> Partendo da distinzioni tecniche fra un processo di registrazione e l'altro i due studiosi sviluppano implicazioni profonde, fino ad affermare che “what matters to phonography is, to speak theologically, its incarnation [...] Phonography preserves the trace of events, or rather its testimony is given in an indexical voice”<sup>61</sup>. A volerci esprimere a nostra volta nello stesso registro “evangelico”, potremmo dire che l'iscrizione dei suoni in un supporto materiale assume qui la forma discorsiva di una “transustanziazione” fisico-tecnologica: al medium fonografico si guarda come al messaggero di una qualche verità, portatore di una testimonianza inconvertibile di qualcosa che è avvenuto e che senza il suo aiuto, non avremmo potuto cogliere o conservare.

<sup>58</sup> André Bazin, Id. *Qu'est ce que le cinéma* [1958], Les Editions du Cèrf, Parigi 1990, pp. 9-17 (13).

<sup>59</sup> Erika Balsom, “Film and Obsolence after Indexicality” in Alessandro Bordina, Vincenzo Estremo, Francesco Federici (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis International, Milano – Udine 2016, pp. 85-105 (90).

<sup>60</sup> Eric W. Rothenbuhler, John Durham Peters, “Defining Phonography: An Experiment in Theory”, *The Musical Quarterly*, Vol. LXXXI, N. 2, Estate 1997, pp. 242-264 (250, 252)

<sup>61</sup> *Ivi*, (258)

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Ipotizzare un'intromissione da parte di chi usa la macchina significherebbe automaticamente spezzare il legame diretto tra natura e meccanica. A corollario di questa retorica giunge quindi la capacità della registrazione di produrre una rappresentazione *oggettiva* dell'udibile o, nella più radicale formulazione kittleriana, *antisoggettiva*.

***Retorica dell'immediatezza (o della presenza):*** ovvero il suono riprodotto come *presente* secondo la definizione formulata da Ditton e Lombardo: “an illusion that a mediated presence is not mediated”.<sup>62</sup> È una retorica che sembra ricollegarsi indirettamente all'opposizione occhio-orecchio sviluppata dalla scuola di Toronto, per la quale “non è possibile fermare il suono ed averlo al tempo stesso. Posso fermare la cinepresa e trattenere l'inquadratura sullo schermo, ma se si ferma il movimento del suono non si avrà nulla: solo silenzio”; se l'occhio può distinguere l'immobilità e, anzi, la preferisce per comodità d'esame, “nessun equivalente dell'inquadratura fissa esiste per l'orecchio”.<sup>63</sup> Il paragone con la macchina da presa proposto da Ong è significativo: i caratteri che fungono da basi percettive dell'oralità trovano infatti un corrispettivo negli studi sul cinema e sui media in ciò che, molti anni prima, Adorno aveva definito “effetto auratico” per indicare la necessità di un'estensione spazio-temporale che differenzia la riproduzione sonora da quella fotografica, le cui “copie” restano invece bidimensionali e statiche; tale scopenso porta l'intellettuale di Francoforte a concludere, *contra* Benjamin, che, anche nell'epoca della riproducibilità tecnica, il fenomeno sonoro conserva la propria dimensione auratica: ogni suono, anche quando riprodotto da una macchina, è sempre un evento che accade *qui e ora*.<sup>64</sup> Una concettualizzazione simile compare negli scritti assai più recenti di Wolfgang Ernst, secondo il quale “the phonograph provided sound production with a different kind of *unhistorical* index (in terms of Walter Benjamin), preserving its unique ‘auratic’ experience, keeping the *aural*

---

<sup>62</sup> Matthew Lombard, Theresa Ditton, “At the Heart of It All: the Concept of Presence”, *Journal of Computer-Mediated Communication*, Vol.III, N.2, Giugno 1997, <[http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1111/\(ISSN\)1083-6101](http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1111/(ISSN)1083-6101)> (Ultimo accesso, giugno 2017).

<sup>63</sup> Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, op. cit., p. 60.

<sup>64</sup> Ci rifacciamo qui alla rilettura di Adorno proposta da Tom Levin in “The Acoustic Dimension. Notes on Cinema Sound”, *Screen*, Vol. XXV, N. 6, Maggio – Giugno 1984, pp. 55 – 68.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

quality (in both senses) of its time quality”.<sup>65</sup> L’archeologo dei media gioca con l’assonanza tra le due nozioni per indicare la paradossale proprietà dell’incisione fonografica di restituire ciò che è fisicamente assente (una musica eseguita dal passato, la voce di un defunto) al presente di chi la ascolta, innervando così i caratteri di non-linearità e simultaneità che abbiamo conosciuto come proprio dell’oralità secondaria. Per non creare facili confusioni, è bene specificare che l’*aurale* (ciò che pertiene all’orecchio) e l’*auratico* (l’effetto presenza che resiste nel suono riprodotto) sono concetti distinti da quello di oralità, riconoscibile soltanto verificando i modi di interazione sociale e di comunicazione su larga scala: essi però sembrano ricalcati sulla stessa psicodinamica uditiva, atta a recepire ogni fenomeno acustico come un evento che accade nello spazio e nel tempo in cui viene prodotto. Se il criterio in base al quale l’orecchio riconosce i suoni come tali sta tutto nella loro natura evenemenziale, allora esso reagirà allo stesso modo sia che a pronunciare una parola sia un interlocutore in carne e ossa, come accade nelle comunità dell’oralità primaria, sia che questa venga emessa da un mezzo tecnologico di quelli che dominano l’oralità di ritorno. La retorica della presenza postula l’udito quale senso eternamente arcaico e uguale a se stesso, insensibile alle intromissioni delle macchine.<sup>66</sup> La sua reazione resta quindi *immediata* anche perché trascende la mediazione tecnologica. Non è un caso che la differenza tra fonografia analogica e digitale, apparentemente drastica quando si guarda ai processi di iscrizione, venga quasi minimizzata quando invece si parla di ricezione: in questo fa fede la ricerca di Frances Dyson, che nei concetti di “presenza sonora” ha rintracciato una genealogia delle nozioni di immersività ed *embodiement*. Ella scrive: “the diverse technologies we associate with new media reconstitute experiences characteristic of the aural, for sound is immersive medium par excellence [...] perceived in the here and now of an

---

<sup>65</sup> Wolfgang Ernst, “Between the Archive and the Anarchivable”, *Mnenoscape*, Vol. I, N. 1, 09 Aprile 2014, <<https://www.mnenoscape.org/single-post/2014/09/04/Between-the-Archive-and-the-Anarchivable-by-Wolfgang-Ernst>> (Ultimo accesso, maggio 2017).

<sup>66</sup> A rafforzare le similitudini con il pensiero di Ong e McLuhan, nel saggio sulla musica da schermo Adorno caratterizza l’udito come senso pre-moderno, incapace di mettersi al passo con l’ordine razionale imposto dall’industrializzazione: Le riflessioni formulate insieme a Will Eisler anticipano quasi alla lettera l’idea della predominanza dell’orecchio come tratto distintivo della mentalità pre-moderna: “ordinary listening ... is ‘archaic’; it has not kept pace with technological progress. One might say that to react with the ear, which is fundamentally a passive organ in contrast to the swiftly, actively selecting eye, is in a sense not in keeping with the present advanced industrial age and its cultural anthropology”. Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Composing for the Films* [1947], Athlone Press, Londra 1994, pp. 20–21.

embodied space, sounds return to the listener in the very same qualities that media mediates. That feeling of being here and now”.<sup>67</sup> I caratteri “sferici” e coinvolgenti dello spazio dominato dall’udito, che precipita la linearità dello spazio e del tempo in un eterno presente, sembrano riemergere identici anche al cospetto di un nuovo paradigma.

Non abbiamo sintetizzato queste retoriche allo scopo di rifiutarle *tout court* o di negarne la portata euristica. Come già per i concetti di sistema di iscrizione e di spazio acustico, riteniamo invece che esse affondino le proprie radici in una dimensione discorsiva che è andata sviluppandosi in linea con la storia della fonografia. Lo dimostrano due celebri immagini promozionali adottate nei primi anni del Novecento dalla casa di produzione Gramophone: il “recording angel” che con una piuma d’oca traccia intorno a sé i solchi del disco grammofonico (marchio dell’etichetta 1888 fino al 1900)<sup>68</sup> e l’ancor più popolare cane Nipper ritratto da Mark Barraud accanto al grammofono e accompagnato dallo slogan “His Master’s Voice” (destinato a divenire il nome “ufficioso” della casa discografica dal 1910).<sup>69</sup> Sugerendo rispettivamente che il suono venga registrato su disco da una mano angelica che viene dall’alto o che, una volta riprodotto, possa sostituirsi a una presenza umana, le illustrazioni forniscono un’efficace iconografia dei concetti di “non-mediazione” e “immediatezza” prima ancora del loro ingresso in qualsiasi agenda teorica.

La problematicità che ravvisiamo in questa rappresentazione sublimata della mediazione tecnologica sta nel fatto che le funzionalità dell’iscrizione e diffusione di fenomeni acustici vengono astratte da qualsiasi specificità o contingenza d’uso. La fonografia, ci viene detto “scrive” e “parla” da sé, senza necessità di interventi

---

<sup>67</sup> Frances Dyson, *Sounding New Media. Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley 2013, p. 4.

<sup>68</sup> Vedi Alexander Rehding, “On the Record”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. XVIII, N. 1, pp. 59- 82 (21).

<sup>69</sup> L’interpretazione più popolare del dipinto vuole che nella versione originale del quadro il grammofono fosse posto al di sopra della bara del padrone, aumentando così il paradosso della presenza della voce in assenza del parlatore. Vedi Leonard Petts, *The Story of ‘Nipper’ and ‘His Master’s Voice’ Picture Painted by Francis Barraud*, Ernie Bayly for the Talking Machine Review International, Bournemouth 1983.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

manipolatori o di sforzi di comprensione da parte di chi se ne avvantaggia. L'impressione che le macchine agiscano su un piano alieno all'intervento umano può certamente aumentare l'efficacia di un messaggio pensato a scopi promozionali, ma risulta piuttosto indigesta a chi si ponga il problema nel contesto di un'indagine storica: se davvero con la fonografia il suono viene iscritto in assenza di ogni nostra azione, e davvero ci viene restituito come in presenza della sua fonte originaria, poco resta da fare e da dire rispetto alla sua mediazione se non credere acriticamente a ciò che sentiamo.

Presentare queste caratterizzazioni alla stregua di una “metafisica dei media” apparirà probabilmente una maniera un po' estrema di porre la questione. Eppure, è anche per via del continuo intorcinarsi della discussione intorno ai poli tecnologici e sensoriali che la riflessione sul suono ha faticato a trovare spazio in seno agli studi culturali. Lo scriveva Peppino Ortoleva in un saggio di più di dieci anni fa, pubblicato grossomodo in concomitanza con l'emergere dei *Sound Studies*: nella sua disanima la riluttanza da parte degli studiosi a dedicarsi alle tecnologie audio trova una prima motivazione di carattere “oggettivante”, per la quale l'anti-selettività e l'omnidirezionalità dell'udito lo relegano a senso di pura ricezione: “in questo quadro, la riproduzione sonora con i mezzi fonografici [...] non si presenta come frutto di una scelta ma come pura e passiva assimilazione e preservazione di informazioni pre-esistenti”.<sup>70</sup> L'assenza di un'attività umana chiaramente riconoscibile accanto al mezzo fonografico non sta soltanto all'origine di un mancato riconoscimento di valore artistico verso chi effettua un'incisione ( “fonografo è una macchina, fotografo è una persona”)<sup>71</sup>, ma anche della carenza di strumenti d'analisi a cui appoggiarci: è possibile interrogare una registrazione audio allo stesso modo in cui si esamina uno scatto o un'inquadratura, compiendo considerazioni sulla messinscena, la posizione dell'obiettivo o su qualsiasi elemento che non sia il referente stesso della rappresentazione? “Un significato in prestito o una povertà di senso. Questo è il modo in cui la nostra cultura, ancora profondamente legata al

---

<sup>70</sup> Peppino Ortoleva, “Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento”[2006] in Id., Massimo Pistacchi (a cura di) *I suoni di un secolo, un secolo di suoni. Verso l'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi*, Minerva, Roma 2012, pp. 73-93 (80)

<sup>71</sup> Ivi, p. 81.

primato della vista, legge la riproduzione sonora”<sup>72</sup> conclude Ortoleva. Un'altra volta, l'unica soluzione pare credere a ciò che sentiamo, confidando che ciò che ha registrato la macchina sia ciò che viene riprodotto all'orecchio senza problematizzare oltre.

Parlare di cultura dell'ascolto in riferimento alla fonografia significa, dal nostro punto di vista, tentare di contestualizzare, e, in ultima analisi, “umanizzare” quello che visto altrimenti resterebbe un *culto* fideistico riposto nella dicotomia macchina-natura. Con questo obiettivo, nel paragrafo precedente abbiamo introdotto la nozione di “regime uditivo”, intendendo con essa quei sistemi generali formati da un dato apparato tecno-culturale che media la nostra percezione del mondo: si tratta di ordini non-naturali che strutturano e orientano il senso dell'udito secondo le pratiche, le tecniche e i protocolli dominanti durante un dato periodo e limitatamente a una data cultura. Parafrasiamo questa definizione di massima da quella di “regime scopico”<sup>73</sup> perché un corrispettivo di tale termine, a lungo dibattuto nell'ambito dei *Visual Studies*, resta invece ancora latente nella letteratura degli studi culturali sul suono. E' innegabile, tuttavia, che quello di una percezione sensoriale socialmente costruita e storicamente determinata costituisca uno dei presupposti da cui partono i *Sound Studies*, e una delle tare più significative rispetto agli autori delle Grandi Teorie sopracitati.<sup>74</sup> Oltre a suggerirci che possa esistere più di una tipologia di ascolto della modernità, la nozione di regime aurale muove la nostra attenzione verso ciò che sta *intorno* alle tecnologie, ritrovando quell'azione umana rimasta a lungo assente in molta della letteratura sull'argomento.

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 80.

<sup>73</sup> More ambitious theoreticians have posited general systems of visuality constructed by a cultural/technological/political apparatus mediating the apparently given world of objects in a neutral perceptual field. ‘Scopic regime’ indicates a non-natural visual order operating on a pre-reflective level to determine the dominant protocols of seeing and being on view in a specific culture” (Stephen Spencer, *Visual Research Methods in the Social Science: Awakening Visions*, Routledge, New York 2011, p. 23). Il termine, introdotto da Christian Metz, viene riformulato da Martin Jay in “Scopic Regimes of Modernity”, in Hal Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, New Press, New York 1988, pp. 3 - 23; Per una genealogia della nozione di regime scopico e la sua evoluzione nell'ambito dei visual studies si veda Antonio Somaini, “On the Scopic Regime”, *Leitmotif*, N. 5, febbraio 2006, pp. 25-38.

<sup>74</sup> Si rimanda a questo proposito alle considerazioni contenute in David Suisman, Susan Strasser (a cura di), *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia e Daniel Morat, (a cura di), *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th and 20th Century Europe*, Berghan Books, New York – Oxford (CA) 2011.

## 4. Struttura, metodo e fonti.

A partire da queste premesse, il nostro elaborato si propone di ricostruire i modi in cui diverse culture dell'ascolto in Italia hanno concepito e stabilizzato gli usi delle tecnologie fonografiche parallelamente alla costruzione di due diversi regimi uditivi, lungo un periodo compreso tra i primi anni del ventesimo secolo alla metà degli anni Trenta. Le funzionalità mediali dell'iscrizione e della diffusione del suono che abbiamo presentato poc'anzi andranno ad articolare rispettivamente le Sezioni I e II, viste l'una in relazione all'ambito scientifico e (etno)musicologico e l'altra a un filone della produzione discografica internazionale rivolto agli uditori italo-foni. La Sezione IV ripercorre le vicissitudini che portano alla fondazione e all'inaugurazione delle attività della Discoteca di Stato tra il 1928 e il 1934, che segna un momento di convergenza fra le diverse funzionalità assunte dal medium in relazione ai regimi dell'ascolto cui ha afferito fino a quel momento.

Già che mirano a investigare la fonografia in relazione a contesti differenti, si può dire che tutte le sezioni che seguiranno a questa facciano, in una certa misura, "storia a sé". A legarle, oltre naturalmente all'orizzonte di contiguità storica e di continuità di riflessione, saranno alcuni punti focali della nostra indagine. Trasversalmente a ciascuna sezione ci occuperemo di rintracciare i confini dei regimi d'ascolto concentrandoci sulle istituzioni, sui discorsi e sulle pratiche che intorno alla fonografia.

Partiamo dal quadro istituzionale. Sia pure con tutte le divagazioni che servono ad allargare lo sguardo sulle funzioni ricoperte dal medium fino al momento della fondazione, la trattazione che segue può essere letta come una storia del primo istituto italiano preposto alla produzione e alla conservazione di un patrimonio sonoro nazionale, quella che nella Germania di inizio Novecento venivano chiamate *Höranstalt*, "istituzioni dell'ascolto" o "istituzioni dell'udibile". Ce ne occupiamo più direttamente in due parti distinte che seguono un ordine cronologico: nel sottocapitolo 2.2 della Sezione I viene ripercorso il dibattito intorno alla "fonoteca folklorica" lungo un periodo che va dagli anni '10 alla metà degli anni '30, con

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



l'istituzione appunto della Discoteca di Stato - che, come spiegheremo, assolverà solo parzialmente alle richieste accampate per più di vent'anni dagli studiosi della cultura orale; nel sottocapitolo 2.1 della Sezione IV ricostruiremo attraverso corrispondenze e documentazioni d'archivio la competizione che oppose Rodolfo De Angelis, attore, musicista e autore della raccolta discografica *La Parola dei Grandi* (1927-28, Fonotipia) e Gavino Gabriel, etnografo e promotore della fonoteca etnica, diretti concorrenti la prima direzione dell'istituto. Più che uno scontro tra due personalità con retroterra differenti, si tratta di un momento che mette a confronto gli ambiti che fino a quel momento hanno spinto maggiormente per un investimento culturale sul mezzo fonografico, ovvero la scienza dei suoni e il mercato discografico delle origini; esse si confrontano a propria volta con altre conformazioni istituzionali (la scuola, il potere di governo e le diverse espressioni dello Stato), il cui intervento, a lungo richiesto, diverrà invadente e decisivo proprio lungo il primo decennio del regime fascista. In senso più lato, la nostra si pone quindi anche come una storia dell'“istituzionalizzazione” della fonografia in Italia, che partendo poco dopo la fase dei primissimi usi introdotti già a fine diciannovesimo secolo (i “giocattoli” meccanici più volte chiamati in causa dai commentatori che citeremo), ne segue la stabilizzazione e la maturazione. Lungo tutto l'elaborato illustreremo come i campi del sapere che si interessano alle nuove tecnologie e i primi professionisti attivi nell'industria discografica si sono fatti promotori di una sensibilità che tarderà a filtrare ai piani alti. Nella Sezione IV vedremo come la fondazione della Discoteca di Stato sancisce il faticoso accoglimento di conoscenze e competenze sviluppatesi lungo percorsi paralleli e, successivamente, il loro “dirottamento” ai valori e ai fini del regime dittatoriale.

A lato di questo processo di istituzionalizzazione, osserveremo che i nuovi media intraprendono un costante confronto con quelli già affermati. Qui il nostro approccio storiografico tenta una prima emancipazione dall'articolazione per grandi cesure propria delle Grandi Teorie: anziché semplicemente “soppiantarle”, le tecnologie del suono e della parola parlata attraversano una coesistenza e una competizione con quelle del segno scritto. Per mettere in luce questo aspetto ciascuna delle sezioni viene imperniata sul confronto con le pratiche e le forme della scrittura. Nella Sezione II, la fonografia consolida la sua identità di “macchina da


scrivere”, un mezzo cioè per l’iscrizione automatica del suono, in contrapposizione con la pratica della notazione a mano delle musiche “naturali”; quando si tratta di affermare la sua utilità di prodotto commerciale per la propagazione di informazioni il disco si presenta come una sorta di “giornale sonoro” o “audiocronaca”, nomi con i quali ci riferiremo alla scena del vero protagonista della Sezione III; infine, chiamata all’alto ufficio di ospitare le voci della storia nazionale recente, lo stesso formato a 45 giri viene “nobilitato” da promotori e commentatori con l’appellativo di “libro parlante” (Sezione IV). I diversi stadi identitari non vanno intesi come tappe strettamente consequenziali lungo un processo evolutivo, ma come momenti di una “negoiazione culturale” che ogni novità tecnologica deve intraprendere rispetto al panorama che le pre-esiste e nel contesto in cui viene calata.

Per seguire anche questa costruzione identitaria il nostro lavoro procederà a delineare i *discorsi* che si sviluppano intorno all’ascolto fonografico. Accoglieremo qui i suggerimenti dati da Ortoleva nel già citato saggio *Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento*. Domandandosi se la sottovalutazione dei media sonori non sia radicata in una “falsa coscienza mediatica”, cioè in un’auto-rappresentazione della società occidentale che tende a mantenere sottotraccia l’importanza delle tecnologie audio, egli ipotizza alcune vie d’uscita. Anzitutto *relativizzare*, ponendo in luce quei progetti “miranti a una diversa consapevolezza dell’universo sonoro: una consapevolezza basata sulla capacità di mettersi in ascolto su quei suoni che per tutta la vita, sentiamo ma non ascoltiamo”; in secondo luogo, *storicizzare*, evidenziando “lo scarto esistente in un’epoca fra l’auto-rappresentazione prodotta dalla cultura e i processi profondi in corso nel sistema della comunicazione”<sup>75</sup>.

Entro i limiti che si pone, la nostra trattazione cercherà di seguire entrambi gli inviti, ponendo così in primo piano un altro problema che emerge dalle Grandi Teorie di Kittler e McLuhan, quello di una coscienza mediatica sottratta al dominio antropologico. Le fonti con cui ci siamo confrontati ci portano a concedere un maggiore credito alla consapevolezza che gli attori delle nostre storie detengono rispetto ai grandi cambiamenti della propria epoca. Nelle iniziative divulgative e negli appelli alla comunità scientifica che ripercorreremo già dalla prossima sezione,

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 85



pratiche e tecnologie fonografiche sono spesso parte integrante della promozione di “un nuovo ascolto”, che alla competenza tecnica accompagna una vera e propria riscoperta di quell’universo udibile concreto escluso dallo spartito; fanno fede, a questo proposito, gli articoli pubblicati testate sorprendentemente pionieristiche come *Il Suono* (di cui parleremo diffusamente nel capitolo 1 della sezione II) e le attività di Gavino Gabriel, promotore presso varie sedi di quella che egli stesso definiva “coscienza fonografica”. Parallelamente, nel capitolo 1 della Sezione III noteremo che l’importanza del disco come mezzo di comunicazione e l’efficacia della parola parlata per “ridurre le distanze” risulta ben presente non solo all’attenzione di chi opera nel settore discografico, ma anche a quei nomi illustri che per primi si avvalgono del medium per far pervenire i propri “messaggi” agli ascoltatori d’oltreoceano.

Cionondimeno, anche sotto questa tendenza a discorsivizzare lucidamente gli aspetti innovativi del mezzo, lo scarto rispetto alle pratiche d’uso può rivelarsi consistente. Ripercorrere gli anni in cui la fonografia comincia a consolidare la propria identità da mezzo di iscrizione e diffusione implica anche raschiare sotto la superficie di quelle retoriche della “non mediazione” e dell’“immediatezza” che abbiamo delineato per sommi capi e che qui andremo a cogliere sul nascere. Nel sottocapitolo 2.3 della Sezione II ci concentreremo su alcune testimonianze da parte dei folkloristi preziose per comprendere come, al di sotto di ogni pretesa di oggettività meccanica (e quindi acheiropoietica), l’azione del medium necessitasse di venire direzionata da una sensibilità e una serie di pratiche sviluppate *ad hoc* per manovrare i mezzi; così avverrà anche per la “immediatezza” dei dischi prodotti per essere messi in commercio, puntualmente evidenziata dalla retorica dei cataloghi discografici ma destinata a infrangersi all’orecchio dell’ascoltatore contemporaneo: nel confronto tra fono-realismi proposto nel paragrafo 2.2.2 della Sezione III sosteneremo che non esiste una concezione di presenza che incontri “naturalmente” la psicodinamica dell’orecchio ma varie modalità di costruzione discorsiva che concorrono ad autenticare il realismo dell’esperienza dell’ascolto. Per richiamare i termini usati da Ortoleva, quando ci si concentra su un uso dimenticato del medium, *storicizzare* equivale a relativizzare. In altre parole, tornare a un momento in cui “things and situations were still in a state of flux, where the options for development in various

directions were still wide open, where the future was conceivable as holding multifarious possibilities of technical and cultural solutions for constructing media worlds”<sup>76</sup> sarà utile a ricordarci che la qualità dei processi con cui ci confrontiamo è tutt’altro che sovra-determinata e che l’ascolto mediato, anche quando ci pare del tutto “naturale”, sottende sempre lunghi processi di sedimentazione culturale. Andare alle origini dei “miti” dell’oggettività e della presenza fonografiche è un modo efficace, crediamo, per analizzarle da una prospettiva più laica, e quindi “smitizzarle”.

Un ultimo nucleo di interesse, più profondo, sta proprio dell’atto fonografico, l’effettivo relazionarsi dell’uomo alla macchina. Insieme alla possibilità di inscrivere quella parte dell’universo udibile escluso dalla semiografia notata e alfabetica, gli apparecchi presentano specificità e limiti ai quali chi li manovra, in ogni versante, deve imparare a fare fronte, conferendo contestualmente un “senso” al proprio porsi dietro o accanto al fonografo. Con il variare dei regimi d’ascolto questo senso si traduce in pratiche che variano non soltanto in base a “cosa” viene registrato ma al “come” e, in una certa misura, al “perché” si effettua una registrazione. Mettere su disco può significare isolare e fissare un fenomeno uditivo pre-esistente, da analizzare e conservare, o creare un insieme di sonorità affinché vengano percepite all’ascolto come un evento *ex novo*. Parleremo dunque dell’iscrizione del suono naturale che interessa le scienze etnografiche e antropologiche italiane come di una “tecnica culturale”, un atto volto a tracciare il confine tra ciò che rientra o meno nel dominio della conoscenza, tra ciò che consideriamo e non consideriamo “suono” (Sezione I, capitolo 1); relativamente alle pratiche di registrazione discografiche, partiremo da alcuni esemplari sopravvissuti di scene dal vero per individuarne le strategie di messa in scena e *messa in suono*: lungi dall’esaurirsi con una semplice “riproduzione” di un accadimento già passato, esse contemplanò un complesso processo di significazione e di articolazione temporale commisurato alle specificità del formato del disco a 45 giri (Sezione II, capitolo 2). Come specificheremo, nessuno di questi diversi modi di interpretare l’atto della registrazione è un atto

---

<sup>76</sup> Siegfried Zielinski, *Deep time of the media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* [Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, 2002], Mit Press, Cambridge (MA) – Londra 2006, p. 10.

culturalmente neutro, limitato al solo azionamento della macchina. Se intesa non come espressione di un volere individuale ma come sintomo di un modo di interpretare il medium anche l'*intenzione* in base alla quale si opera conosce un peso essenziale. Il capitolo 1 della Sezione IV, dedicata alla realizzazione della fonoteca di Rodolfo De Angelis *La Parola dei Grandi*, ci offrirà l'occasione per riflettere sul modo in cui la tecnica culturale dell'iscrizione fonografica cambia di segno se posta di fronte a "performer" tanto diversi come l'esecutore di un canto popolare registrato dai folkloristi e le alte cariche politiche e militari incontrate da De Angelis. A questo proposito tenteremo di dimostrare che ciò che dell'uomo che parla al fonografo sarà immortalato sulla cera dipende in parte anche dai rapporti di potere fra gli individui coinvolti nella registrazione.

In fase di elaborazione, gli anni che portano al primo archivio fonografico italiano hanno fatto come da "epicentro" per l'attività di ricerca delle fonti. Se le documentazioni, effettivamente conservate costituiscono infatti un ideale punto di arrivo ciò che l'istituto non preserva, o preserva solo in parte, il periodo precedente alla sua istituzione si punto di partenza per il nostro tentativo di ricostruzione degli anni precedenti. A sostegno delle nostre argomentazioni porteremo pertanto fonti di diverso ordine e di provenienza eterogenea.

La Sezione II, dedicata agli usi della fonografia in campo scientifico, poggia sul lavoro di spoglio di periodici e testate di interesse antropologico, etnografico e musicologico (*Il Suono, Rivista Musicale Italiana, Nuova Musica, Lares*) condotto soprattutto sulle collezioni del Conservatorio di Novara, della biblioteca "Andrea della Corte" di Torino, e della "Casa della Musica" di Parma (sede Centro Internazionale Periodici di Musica). I materiali mancanti sono stati integrati attraverso più sporadiche sedute di consultazione alla Biblioteca Nazionale di Firenze, alla Mediateca "Mario Gromo" presso il Museo del Cinema di Torino, alla biblioteche civica e nazionale di Torino, Braidense di Milano, "Renzo Renzi" di Bologna, "Vincenzo Joppi" di Udine. Presso le stesse sedi abbiamo proceduto alla consultazione degli atti dei congressi nazionali e internazionali di Etnografia, di Musica e delle Arti e delle Tradizioni Popolari tenutisi in Italia nel periodo interessato, anch'esse indispensabili per tracciare l'evolversi del dibattito sulla

fonoteca etnica nazionale e per trovare quei momenti di “riflessione sul mezzo” di cui renderemo conto in conclusione della sezione.

La Sezione III trae vantaggio dallo spoglio dei materiali conservati presso il Fondo Cataloghi Storici dell’Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi di Roma e relativi alla produzione italiana della Gramophone/Grammofono/La Voce del Padrone (1919 – 1936) Columbia Italia (1926-1939) e Società Italiana Fonotipia – Odeon (1923 – 1936); i dati sulla produzione americana italoфона provengono dai cataloghi della Columbia R.C.A. (1917-1933) e della Victor Italian Records (1924-1930). Laddove mancanti o incerti, i dati così ottenuti sono stati incrociati tramite la consultazione dei portali internazionali *CHARM* (Ahrc Research Centre for the History and the Analysis of Recorded Music), *DHAR* (Discography of American Historical Recordings) e *Europeana Sound Heritage*; le schede raccolte nei volumi di Alan Kelly e Richard K. Spottswood rispettivamente per le produzioni in lingua della Gramophone Company e della Columbia hanno rappresentato un ulteriore strumento di completamento per la ricognizione della produzione discografica internazionale. Per il raffronto con le cronache nazionali che attraversa l’intera sezione (e in particolare il capitolo 2) abbiamo condotto le nostre ricerche sull’archivio digitalizzato reso disponibile on-line del *Corriere della Sera* assumendolo a testata rappresentativa della copertura di stampa dei fatti di cronaca e di attualità italiane. Le incisioni a 78 giri di cui parleremo più diffusamente all’interno della sezione sono conservate e rese disponibili all’ascolto tramite copia d’accesso digitale presso lo stesso Istituto dei Beni Centrali Sonori e Audiovisivi grazie al lavoro di raccolta attuato dal musicologo Paquito Dal Bosco per la raccolta *Fonografo Italiano*; fa eccezione soltanto *Il Funerale di Rodolfo Valentino*, conservato nel formato originale a 45 giri presso la fonoteca del Museo del Cinema di Torino.

Nella Sezione IV faremo ancora ampio riferimento ai periodici e ai quotidiani consultati nelle sedi sopraelencate, con l’aggiunta di alcuni estratti dal *Radiorario* e dal *Radiocorriere* il cui storico abbiamo potuto consultare, perlopiù in forma digitalizzata presso il Centro Documentazione “Dino Villani” associato alle Teche Rai di Torino. Gli articoli pubblicati da Rodolfo De Angelis su *La Domenica del Corriere*, *Corriere d’Informazione* e *L’Ambrosiano* provengono dai già citati archivi

del Corriere della Sera, Museo del Cinema e dalla Biblioteca Nazionale di Firenze. Le documentazioni, la corrispondenza e gli appunti dattiloscritti su cui vertono i capitoli dedicati alla realizzazione de *La Parola dei Grandi* e alla costituzione della Discoteca di Stato sono ancora frutto di ripetute visite all'Istituto dei Beni Sonori e Audiovisivi, in particolare delle ricerche condotte sul fondo Voci Storiche e fondo De Angelis. Presso lo stesso istituto sono state inoltre ascoltate le incisioni realizzate da De Angelis, a tutti gli effetti il primo *corpus* della Discoteca di Stato riacquisito nel 2010 a seguito della donazione del resto dei materiali appartenuti all'autore.

L'abbondanza di documenti scritti contro la relativa scarsità di fonti registrate può apparire un aspetto contraddittorio per una ricerca che vorrebbe occuparsi di culture dell'ascolto. Una prima ragione per questo scompenso è di carattere materiale, e si intreccia paradossalmente con la storia che andremo a raccontare: proprio la prolungata assenza di un istituto interessato alla conservazione di supporti fonografici, infatti, contribuisce a relegare il periodo in cui il medium conosce le sue prime applicazioni, a ostaggio di una memoria in gran parte "mutila" (o, nel nostro caso, "muta") il cui pieno recupero ai fini del lavoro storiografico è ostacolato proprio dalla lacunosa disponibilità di registrazioni. Esiste però anche una ragione propriamente metodologica che raccogliamo ancora dalle istanze degli studi culturali sul suono e da quei suoi esponenti che, seguendo diverse tracce, hanno tentato di ricostruire un paesaggio sonoro storico. In molti hanno già fatto notare che, se pure, per assurdo, la totalità dei suoni che hanno abitato le epoche passate fossero sopravvissuti intatti, adeguatamente registrati e conservati, sapremmo comunque ben poco di quel che hanno rappresentato e significato per chi li ascoltava all'epoca. Anche a una fronte di una maggiore disponibilità di dati, quindi, i confini dell'esperienza del suono nella specificità culturale e storica della modernità novecentesca continuerebbero a restare muti al nostro orecchio.<sup>77</sup> Tali suggerimenti valgono a maggior ragione per un lavoro come il nostro che assume a primo oggetto d'interesse la fonografia, vale a dire il medium che quei suoni avrebbe dovuto

---

<sup>77</sup> Si vedano fra, gli altri, Carolyn Birdsall, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, p. 12; Mark. M. Smith, Mitchell Snay, Bruce R. Smith, "Coda: Talking Sound History" in Mark M. Smith (a cura di) *Hearing History: A Reader*. University of Georgia Press, Athens 2004, pp. 365-405.

raccogliarli per tramandarli: la sopravvivenza di registrazioni sonore non basta, di per sé, a raccontare la storia che vi si nasconde dietro, il come e il perché quei suoni, e non altri, sono stati considerati degni di essere preservati, e se davvero “registrare” ha sempre voluto dire “preservare”. Quando non fungono più convenzionalmente da fonti contestuali, paratestuali o da pezze d’appoggio per alcune vicende che ci interessa ricostruire, i documenti scritti possono comunque portare un importante elemento d’integrazione per pervenire ai discorsi e, in una certa misura, anche alle pratiche che si muovevano intorno alle tecnologie; in alcuni casi essi costituiscono la manifestazione di una “verbal culture of sound”, da ricomporre con la “sounded culture of sound”<sup>78</sup> incontrata dal fonografo, a ricordarci che anche l’esperienza di colui che ascolta un’incisione non risponde soltanto agli stimoli del nudo senso o agli effetti della macchina, ma si costituisce in relazione a una gamma di competenze culturali che passano anche attraverso testi scritti, anzi, attraverso gli atti stessi dello leggere e dello scrivere un testo.<sup>79</sup> Per le stesse ragioni per le quali abbiamo considerato utile soffermarci sul periodo che precede la fondazione della Discoteca di Stato al fine di capire meglio le funzioni sociali che da questa verranno ricoperte, riteniamo che anche ricorrere alle fonti scritte che discutono gli usi e le applicazioni della fonografia sia un passaggio indispensabile per contestualizzare e saper meglio interrogare quelle sonore. Nell’ultimo capitolo della tesi, a ricognizione ormai conclusa, discuteremo di come i regimi d’ascolto da noi individuati possano prodursi in due regimi della traccia d’archivio. Sosterremo che, come le macchine che le hanno prodotte, anche le poche incisioni del periodo sopravvissute fino a noi non vanno recepite per l’apparente auto-evidenza di ciò che riproducono. Se valutati come rimanenze di culture dell’ascolto del passato, esse mettono in discussione i nostri *habitus* di ascoltatori “naturalizzati” al suono tecnologico e ci portano a riflettere sui modi affatto scontati nei quali la fonografia continua a “mediare” attraverso il tempo.

---

<sup>78</sup> Sam Halliday, *Sonic Modernity. Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2013, p. 3.

<sup>79</sup> Josephine Dolan, “The Voice That Cannot Be Heard: Radio/Broadcasting and the ‘Archive.’”, *The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media*, Vol. I, N.1, 2003, pp. 63-72.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



## II. Macchine per scrivere. La fonografia come mezzo di iscrizione dell'udibile.

---

### 1. Tracciare una linea. Il “suono in sé” come oggetto di conoscenza.

In un saggio di recente pubblicazione, lo studioso inglese Brian Kane ha rimarcato l'importanza dirimente dell'uso del termine “cultura dell'ascolto” in polemica con una serie di altri lavori condotti nell'alveo dei *Sound Studies*. Sotto accusa la tendenza da una parte di alcuni esponenti di quest'area a parlare di suono in termini puramente “affettivi” (ovvero per il modo in cui produce una reazione corporea) oppure ontologici (secondo un naturalismo filosofico per cui ogni manifestazione acustica é un'esemplificazione di un'essenza vibrazionale). A queste visioni Kane ribatte che né l'ascolto né il suono esistono in totale isolamento rispetto al contesto. Se siamo portati a reagire diversamente a un suono rispetto ad un altro non è soltanto per le sue proprietà intrinseche di fenomeno fisico, ma per il modo in cui siamo stati educati a sentire: “*The capacities of the body are cultivated at the same time that cultures become embodied.*”<sup>80</sup> Allo stesso modo, l'atto stesso di isolare un suono dall'altro, per riconoscerli, distinguerli e poterli riferire ad essi interloquendo con un altro ascoltatore implica necessariamente un “network of practices that communities of listeners participate in when they hear relevant features of the auditory world, communicate them to others, and pass them on through training”.<sup>81</sup>

Per quanto inevitabilmente generica, usare la nozione di “cultura” resta utile a non assolutizzare o ridurre la posizione che l'ascolto gioca rispetto alla nostra esperienza ai termini della fisiologia. Il fatto che etichette quali *Sound Studies* o *auditory cultures* siano stati a lungo abbinati fino ad essere scambiati per sinonimi ha portato

---

<sup>80</sup> Brian Kane, “Sound Studies without Auditory Culture: a Critique of the Ontological Turn”, *Sound Studies*, Vol. I, N. 1, febbraio 2016, pp. 2-21 (6).

<sup>81</sup> Ivi, p. 15.

a un graduale allontanamento dai propositi originariamente espressi da Michelle Hilmes, quando, nell'auspicare la nascita di un filoni di studi sulla valenza culturale del suono, suggeriva di dirigere le attenzioni al contesto piuttosto che al "suono in sé".<sup>82</sup> Tale contesto, argomenta ancora Kane, si radica anche in una dimensione sociale, la condivisione più o meno estesa di un insieme di pratiche d'ascolto che costituisce la pre-condizione per parlare di culture uditive. Adottando questo approccio si sarà quindi portati a rilevare le similitudini e negoziazioni tra diversi modi di sentire, i processi attraverso cui questi vengono trasmessi come competenze culturali, i valori di cui vengono investiti all'interno di una comunità.

Anche se non sono volte in senso storico, le considerazioni di Kane confortano molte delle premesse che abbiamo esposto nella sezione introduttiva parlando dell'importanza di ridare un posto all'azione umana intorno ai discorsi sulla fonografia. Allo stesso tempo, ci pongono in una posizione peculiare, in un certo senso problematica: i testi di cui andremo a parlare nelle prossime pagine fanno parte di un regime discorsivo che poggia proprio sull'idea di "suono in quanto tale"; in essi sarà facile riconoscere la stessa tendenza naturalizzante e essenzializzante che il saggio qui citato rimprovera ad alcuni studiosi contemporanei, tesa proprio ad escludere ogni sovrastruttura culturale o significativa per arrivare al mero dato fisico. Non è fuorviante, ci si potrebbe chiedere, che uno studio sulle passate culture dell'ascolto, interessato pertanto alla loro dimensione sociale, faccia rientrare tra i suoi oggetti d'interesse anche quei campi del sapere che, come la fisica, l'acustica, e la fisiologia, si sono occupati di definire che cos'è "il suono in sé"? E, anche ammettendo che non lo sia, come si sostanzia il loro "lavoro culturale"? Dove possiamo individuare quella di pratiche e quella trasmissione di conoscenze descritte da Kane?

Per rispondere a questi interrogativi vogliamo cominciare a introdurre alcuni oggetti di studio che ci aiuteranno a delineare lo scenario di questa seconda sezione della tesi. Da questi partiremo per ricavare una definizione più precisa di ciò che, in questa

---

<sup>82</sup> Brian Kane, "Sound Studies without Auditory Culture: a Critique of the Ontological Turn", *Sound Studies*, Vol. I, N. 1, febbraio 2016, pp. 2-21.

sede, intendiamo per “cultura dell’ascolto” e di quale posizione vi occupano i mezzi per la registrazione del suono.

### 1.1. *L’Arte dei Rumori* (1913-1916)

Voglio portarti, o lettore passatista, che avrai riso leggendo del mio manifesto [...] a capire e ad ammirare i rumori, quali ci sono offerti dalla natura e dalla vita. In questa mia breve rassegna dovrò naturalmente limitarmi a farti analizzare un piccolo numero di rumori, poiché questi sono innumerevoli. Ma sarò soddisfatto se riuscirò a convincerti che il rumore non è sempre fastidioso e sgradevole come tu credi e affermi, e che anzi, per chi lo sappia capire il rumore è una fonte inesauribile di sensazioni a volta a volta squisite e profonde, grandiose ed esaltanti.<sup>83</sup>

Chiamare in causa Luigi Russolo quando ci si accinge a parlare di suono e modernità in Italia non è propriamente una scelta originale. L’artista, compositore ed esponente del primo futurismo è già stato argomento di una vasta e variegata letteratura che ne ha celebrato il ruolo di innovatore e pioniere per le avanguardie musicali del Novecento. Da autore del manifesto su *L’Arte dei rumori* del 1913 e dell’omonimo volume, di tre anni successivo, il primato che gli viene tradizionalmente accreditato è quello di aver accolto nelle pratiche compositive l’universo sonoro in tutta la sua ampiezza, comprendendovi i fragori provenienti dal tardo processo di industrializzazione italiano e dei grandi conflitti armati. L’aspirazione a “liberare il rumore dalle necessità che lo producono” per dominarlo, “trasformandone a voler nostro il tono, l’intensità e il ritmo, lo sentiamo venire subito materia autonoma, malleabile, pronta ad essere plasmata dalla volontà dell’artista”<sup>84</sup> esprime una volontà di potenza tutta moderna e modernista e sottoscrive il suo profilo da “espansionista”, uomo che attenta al territorio vergine del suono extra-musicale per piegarlo ai propri fini.

Possibili correlazioni tra questa estetica del rumore che prende forma nei primi del secolo e le potenzialità portate in dote dal fonografo qualche anno prima hanno iniziato ad essere prese in seria considerazione solo in tempi relativamente recenti.

---

<sup>83</sup> Luigi Russolo, *L’Arte dei Rumori*, Edizioni Futuriste di ‘Poesia’, Milano 1916, p. 33.

<sup>84</sup> Ibidem.

D'altra parte nella sua esegesi delle macchine Russolo non fa mai esplicita menzione delle tecnologie di registrazione e riproduzione del suono: un legame, se c'è, deve sussistere a livello implicito, forse addirittura inconscio. Così sembrano pensarla gli autori che se ne sono occupati inerentemente all'area degli studi sui media e sulle culture del suono. In un quadro interpretativo sorprendentemente vicino alle teorie kittleriane, Douglas Kahn riconosce ne *L'Arte dei Rumori* l'epitome della capacità uditiva allargata a "tutti i suoni" propria della modernità, introdotta proprio dall'avvento del fonografo. "Because phonography didn't just hear voices – it heard *everything* – sounds accumulated along a discursive diapason of one sound – all sounds, from isolation to totalization".<sup>85</sup> Ai mezzi acustici, dunque, è conferita la responsabilità di aver tracciato una nuova linea di demarcazione nell'universo udibile, una rottura epistemica che troverà eco anche nelle rinnovate prassi musicali e compositive del tempo. Come già Kittler con gli autori della letteratura modernista, Kahn legge la comparsa del rumore nelle opere di Russolo come una manifestazione discorsiva di un inconscio sollecitato dai media tecnologici, distinguendo tra una linea "grafica" tracciata dalle macchine e quella "concettuale" cui si rifanno le riforme dell'arte dei suoni che si sono succedute nello scorso secolo. Secondo questa interpretazione, anche la proposta di una notazione enarmonica avanzata dal compositore italiano nelle partiture per l'orchestra di Intonarumori denuncia da un lato la difficoltà delle belle arti di incorporare quella parte dell'universo sonoro catturata dal fonografo, e dall'altro costituisce un modo per venirne a capo, un compromesso tra i sistemi di notazione già esistenti e una materia che esige di essere maneggiata secondo nuovi parametri. Su questo punto insiste anche lo storico delle avanguardie Arndt Niebisch il quale, in diretto riferimento alla Grande Teoria di Kittler, interpreta la "linea-nota" introdotta dal futurista per trascrivere i suoni nella loro continuità dinamica, come un riflesso condizionato del passaggio dal sistema di iscrizione simbolico-discreto ottocentesco a quello reale-analogico (e quindi fonografico) novecentesco. La lettura avanzata da Niebisch postula un'effettiva familiarità di Russolo con il fonografo, data in parte dalla sua volontà di manipolarne le fattezze con la costruzione degli Intonarumori, e dalla sua tendenza, più o meno consapevole, a replicarne il funzionamento nell'atto della scrittura.

---

<sup>85</sup> Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat*, op. cit., p. 9.

Sempre a proposito della grafia enarmonica egli considera che “the shift from discrete to continuous signs was not only a technical development but geared toward perceptual patterns.[...] The act of reading music became similar to the phonograph—a progressive scanning of a graphical line”.<sup>86</sup>

Dal momento che la nostra ricerca non ha toccato che lateralmente gli ambienti dell'avanguardia modernista, non disponiamo qui di documentazioni aggiuntive per capire se il fonografo avesse agito da effettivo termine di confronto per Luigi Russolo nella stesura del suo manifesto. Di conseguenza non possiamo validare o smentire le ipotesi di una fonografia che agisce a livello discorsivo (come una sorta di “motore immobile” a guidare a distanza le sue attività creative) o quella di un presunto “incorporamento” dei suoi meccanismi di lettura, che pure bene si addice all'immaginario uomo-macchina promulgato dai futuristi. Ciò che ci pare di poter offrire sul testo di Russolo, in coerenza con i contesti da noi indagati, è una diversa chiave di lettura dei suoi rapporti con le innovazioni coeve della fonografia, magari più prosaica, una che eviti l'azzardo di assumere una presenza dei nuovi apparecchi nella sua quotidianità senza averne una comprova.

Intendiamo sostenere che, nelle stesse pagine che ospitano le sue “voluttà acustiche” a celebrazione del suono meccanico, vi è un Russolo meno provocatoriamente avanguardista e dal piglio, per così dire, più analitico, che individua linee da solcare non solo per estendere, ma anche per riorganizzare, ri-scrivere e ri-leggere il dominio dell'udibile. Un aspetto che diviene immediatamente più evidente quando si fa attenzione a quei passaggi del manifesto che riguardano tutti i fenomeni acustici destinati ad essere esclusi dallo spartito, a partire da quelli che nella citazione che abbiamo riportato vengono chiamati “i rumori della natura e della vita”. Alla dichiarazione d'intenti di cui sopra segue infatti un'improbabile analisi di comuni fenomeni atmosferici e vari accidenti sonori: il vento “ulula con passaggi ascendenti e discendenti che non superano una quinta”,<sup>87</sup> nelle cascate e nelle onde si possono udire “le note di un accordo perfetto: fa-do-mi-sol”, attraversando la strada di una

---

<sup>86</sup> Arndt Niebisch, *The Media Parasites in the Early Avantgarde. On the Abuse of Technology and Communication*, Palgrave MacMillan, New York 2013, p. 121. In generale la teoria di Niebisch guarda a Russolo e ai futuristi italiani ipotizzando un uso “parassitico”, nella concezione di Michel Serres, delle tecnologie a loro contemporanee.

<sup>87</sup> Luigi Russolo, *L'Arte dei Rumori*, op. cit. p. 33

metropolitana si può distinguere un rumore dato “dal fremito e dalle vibrazioni che i vari veicoli producono nel selciato”<sup>88</sup> che cambia tono a seconda della strada che si sta percorrendo ma che sempre funge da “basso continuo” rispetto alle “modulazioni ritmiche e enarmoniche”<sup>89</sup> rappresentate dai singoli rumori prodotti da cavalli, carrozze e motori, ciascuno dotato di una propria identità ritmica e tonale; persino tra un colpo e l’altro del ticchettare dell’orologio è dato scorgere una differenza in termini timbrici, poiché “è chiaro che le due battute, pur avendo una nota fondamentale identica variano nella composizione dei rispettivi suoni armonici”.<sup>90</sup> Il proposito di queste annotazioni non è quello di “stordire” il lettore del manifesto propinandogli una serie di cacofonie, tantomeno di rifiutare *in toto* i parametri della notazione musicale - che anzi vengono rimodulati per accogliere fenomeni a loro estranei. Piuttosto, Russolo pare interessato ad accompagnare il destinatario del suo scritto alla scoperta di un “nuovo ascolto”, partendo dal presupposto che ogni rumore possa tradursi in musica e viceversa: in altre parole, che una qualche forma melodica e armonica possa trovarsi anche in quei suoni (naturali) che suonano *senza essere stati (pre)scritti*. Tale ascolto non è abilità che possa venire da sé: per coltivarlo occorre allenare l’orecchio a liberarsi degli ordini culturali e semantici pregressi e fornirlo di nuovi strumenti di lettura, che lo mettano in grado di ascoltare ciò che generalmente non fa che percepire distrattamente. Si prenda ad esempio un altro capitolo de *L’Arte dei Rumori* intitolato “I Rumori del Linguaggio” dove il compositore cita alcuni linguisti e fisiologi che sostengono che l’intonazione dell’articolazione verbale risenta dei suoni del paesaggio naturale circostante, e che la stessa suddivisione tra consonanti e vocali potrebbe in realtà essere ricondotta a una primigenia volontà dell’uomo di imitare e riprodurre i fenomeni acustici che sente intorno a sé. Sono teorie che il compositore assume prontamente a sostegno delle proprie intuizioni: “così il rumore - che tanta ostilità ha incontrato - quando abbiamo voluto che entrasse nel dominio della musica, - rappresenta una parte importantissima del linguaggio e così anche del canto”.<sup>91</sup> Ma non gli basta riasserirlo per dimostrare le proprie ragioni: anche in questo caso Russolo invita il lettore del

---

<sup>88</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>89</sup> Ivi, p. 34.

<sup>90</sup> Ivi, p. 41

<sup>91</sup> Ivi, p. 50.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

suo scritto a testare le sue teorie mettendole in pratica, “riascoltando” le espressioni che pronuncia quotidianamente in senso squisitamente uditivo: “provate a imitare un qualsiasi rumore e vedrete che, con una consonante sola o con più consonanti, si riesce a riprodurre con intensità minore ma con perfetta rassomiglianza di timbro, tutti i rumori che si vuole”.<sup>92</sup> L’esperimento - che fornirà la base per un’esaltazione delle parolibere di Marinetti - consiste nel decostruire le articolazioni verbali e nel metterne i fonemi al servizio di un fine anti-espressivo, decodificando le unità minime del linguaggio per ricodificarle in “puro suono”. Un movimento uguale ed opposto a quello proposto nell’“esercizio” precedente, dove sonorità ambientali venivano decodificate dal loro status di “rumori di fondo” e ri-codificati come musica secondo i parametri della notazione.

Riconoscere i fenomeni atmosferici all’interno dell’ordine del musicale e riscattare quelli fonetici dalla loro funzione verbale implica un potenziale “rivoluzionario” di cui l’autore appare ben consapevole. La missione che si impone è di evitare che ciò che il senso comune o le categorizzazioni scientifiche relegano a rumore finisca col diventare trascurabile per la sensibilità umana e inservibile all’attività artistica. Fa fede la polemica a distanza contro Hermann von Helmholtz, che con il trattato del 1863 aveva voluto porre le basi fisiologiche per la teoria musicale, peccando, a dire del compositore, di una distinzione troppo netta tra suoni e rumori. Contestando la teoria che vorrebbe i primi corrispondere a una successione regolare e periodica di vibrazioni e i secondi a movimenti irregolari per tempo e intensità, Russolo procede a dimostrare che le vibrazioni secondarie che rendono il rumore “irregolare” proverrebbero da nodi e centri del corpo vibrante, formate secondo la forza della spinta impressagli. Ne concluderà che non esiste una distanza sostanziale tra suono e rumore se non quella per la quale il secondo risulta “*molto più ricco di suoni armonici che non lo sia generalmente il suono*”.<sup>93</sup> L’unica differenza sarebbe dunque quantitativa e non qualitativa: ciò che udiamo e definiamo come rumore comprenderebbe in sé una varietà di vibrazioni che è possibile riconoscere come suoni nel momento in cui se ne astrae il tono e il timbro. Si tratta di una mera “questione di meccanica [...] che rende possibile la moltiplicazione dei timbri dei

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 54.

<sup>93</sup> Ivi, p. 30 (corsivo nell’originale).

suoni (tanto limitati) riproducendo e intonando i timbri (numerossissimi) dei rumori”.<sup>94</sup> Queste conclusioni sembrano alludere a un rischio che riguarda direttamente la modalità d’ascolto moderno: laddove le categorie imposte da von Helmholtz divenissero comunemente accettate si rischierebbe di dilapidare un patrimonio di suoni (e quindi, potenzialmente, di materiale musicale) solo per averli annessi a una tipologia di fenomeni che si suppone differente “per natura”. Contro questo pericolo, l’ammonimento che viene da Russolo è di “rileggere” e, eventualmente, riscrivere i rapporti tra suono e rumore, nella consapevolezza che una loro annessione a ordini separati dell’universo udibile conoscerebbe anche immediate implicazioni culturali. Pure qui vengono suggeriti al lettore degli esperimenti empirici (ad esempio le diverse ondulazioni create da uno stesso movimento in un’acqua quieta o agitata) che mirano a dare, anche attraverso un’analogia visiva, una riprova evidente di quanto sostenuto.

Sotto la rivalutazione estetica dei rumori di Russolo ne soggiace una scientifica (o almeno presentata in questi termini) che dall’analisi del suono come fenomeno fisico procede alla sua annessione alle forme espressive. Nel citare - dimostrando una conoscenza perlomeno aggiornata del dibattito corrente - le ricerche di fisiologi e fonetisti come Aristide Fiorentino e Silvestro Baglioni o quelle più datate di von Helmholtz egli tenta di calarsi nel loro stesso territorio e di adottare gli stessi *modi operandi* per sottoscrivere oppure rifiutare le loro posizioni. Malgrado minimizzi un confronto con le scienze accademiche che doveva apparire fin troppo ravvicinato per i suoi propositi di futurista (“ma lasciamo queste ricerche agli studiosi e agli esumatori di cose preistoriche. Noi ci occupiamo soltanto di rumorismo nell’arte”)<sup>95</sup> esso gli è funzionale a fare il suo ingresso in una sorta di “guerra di confine” tra i domini del culturale e del pre-culturale, a tracciare a sua volta una linea per ridefinire l’universo udibile. Si tratta, insomma, dell’incursione di un artista visivo e compositore improvvisato nell’orizzonte epistemico di quelle scienze - come l’acustica, la fisica o la fonetica - che ad altre latitudini e in tempi antecedenti ai suoi avevano contribuito a mettere a punto gli stessi principi su cui poggia la fonografia e

---

<sup>94</sup> Ivi, p. 31.

<sup>95</sup> Ivi, p. 57.



che dell'iscrizione meccanica del suono si sarebbero poi serviti per la dimostrazione di precetti scientifici. Che Russolo fosse all'altezza di questo dialogo, che le sue comprensioni di quei precetti fossero adeguate o le sue obiezioni fondate poco importa per noi. Il suo manifesto conta piuttosto perché ci prova che all'altezza dei primi anni Dieci in Italia era possibile per un artista - perlopiù estraneo agli ambiti scientifici in senso stretto - "sintonizzarsi" con altri campi del sapere, condividendo o emulando le loro pratiche d'ascolto per poi eventualmente "negoziare" con esse una propria, personale concezione dell'udibile. Oltre a questo i suoi scritti costituiscono un tentativo di divulgare ed educare un pubblico, magari elitario ma presumibilmente estraneo agli ultimi ritrovati in fatto di acustica, l'idea di un universo udibile fatto di sole vibrazioni, emancipandolo dalle leggi della musica colta per addestrarlo a cogliere e apprezzare il "suono in quanto tale" attraverso un esercizio pratico.

Non è necessario presupporre che le nuove tecnologie fossero all'origine delle teorie di Russolo al punto da spingerlo a scrivere e leggere come una macchina, né serve limitare l'inferenza che queste avrebbero esercitato sulle sue idee a un livello puramente discorsivo - postulando una diffusione del mezzo forse più ampia di quanto non fosse al tempo. La tensione che emerge da alcune porzioni del suo manifesto è piuttosto pragmatica, anzi, portata verso un atteggiamento empirico. Quello che ispira l'autore de *L'Arte dei Rumori* non deve essere un medium stabilizzato al punto tale di poter formare l'ascolto a un'epoca intera: la fonografia con la quale egli ha senz'altro confidenza è quella in forma ancora "laboratoriale" che avevano conosciuto i primi sperimentatori, "a site of intersection for technology, experimental practices and ways of hearing and listening, none of which was stable. Rather they continually changed in the course of experimental work and the means of recording and the means of listening were constantly adjusted to each other".<sup>96</sup> Gli stessi Intonarumori potrebbero essere visti come il risultato concreto di questa intersezionalità, non la versione "parassitaria" di un congegno già dato e già noto, come sostiene Niebitsch, ma una materializzazione alternativa di idee e pratiche vicine, di una maniera di ascoltare abbastanza simile da poter pervenire a elaborazioni altrettanto somiglianti. Che il fonografo sia o meno una realtà

---

<sup>96</sup> Julia Kursell, "A Gray Box: the Phonograph in Laboratory Experiments and Fieldwork 1900 – 1920" in Karijn Bisterveld, Trevor Pinch (a cura di), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford New York 2012, pp. 176-197, (178).

abbastanza influente su Russolo da costruirci sopra una dirimente teoria del rumore, resta il fatto egli arriva a sperimentare (e predicare) un nuovo ascolto grazie a un dialogo con le pratiche e le idee che avevano contribuito a dare una forma alla fonografia.

## 1.2 *Il Suono* (1924-1925)

Allo stesso scambio e allo stesso orizzonte epistemico esplorato da Russolo sembra guardare un'altra pubblicazione, successiva di quasi un decennio, significativamente intitolata *Il Suono*. Si tratta di un periodico a cadenza mensile, una "Rassegna di Ricerche e di Studi" sotto la direzione di Pier Antonio Gariazzo, eclettica figura che tra gli anni Dieci e gli anni Venti attraversa i campi delle arti plastiche e figurative, in qualità di pittore e scultore, per arrivare a firmare da regista e sceneggiatore alcune produzioni cinematografiche italiane e tedesche.<sup>97</sup>

Nell'editoriale di presentazione del primo numero, si illustra la linea della rivista e l'intento di costituire una sorta di piattaforma condivisa tra ricercatori professionisti e dilettanti, studiosi e semplici curiosi:

Il risveglio delle ricerche e delle applicazioni scientifiche e pratiche intorno ai fenomeni sonori, che vanno dall'affinamento del gusto musicale (imposto finalmente anche nelle scuole elementari), sino all'educazione istintiva dell'udito richiesta a telegrafisti e motoristi, giustifica il nostro tentativo di accentrare e coordinare, con criterio scientifico e pratico, in uno specifico organismo le ricerche più accurate e le applicazioni più serie. [...] A rendere più accessibile e comprensibile questo intento ci parve non inopportuna una pubblicazione periodica nella quale i maggiori problemi dell'industria del suono fossero accolti e studiati nella loro più ampia portata [...]. Iniziamo noi, con questa Rassegna Mensile, il primo solco. Tutti, scienziati e artisti, studiosi e curiosi di questa amplissima dottrina sono i grandi

---

<sup>97</sup> Autore, tra il resto, di saggi sulla scultura (*La stampa incisa. Trattato dell'arte d'incidere all'acquaforte, al bulino, all'acquatinta, alla maniera nera e di intagliare il legno*, Lattes, Torino 1907) e sul teatro (*Il teatro muto*, Lattes, Torino 1918). Al suo percorso di regista e sceneggiatore fa riferimento Silvio Alovio in *Voci del Silenzio: la sceneggiatura del cinema muto italiano*, Il Castoro, 2005 Milano, p. 116.

arteri spàrgoli che noi desideriamo avvicinare in un'opera comune: e tutti invitiamo cordialmente a collaborare, comunicandoci risultati di ricerche severe e di scoperte casuali: di osservazioni e di commenti; di problemi e di dubbi. E a tutti, nella misura della collaborazione, daremo quanto più ci sarà possibile di assistenza materiale e morale: confidando che da questa risvegliata coscienza collettiva di un così vasto problema insieme pratico e spirituale, possa derivare non piccolo conforto alla disciplina e all'equilibrio delle energie nazionali.<sup>98</sup>

L'operazione rivendica un taglio che potremmo qualificare come "divulgativo". Una parte significativa dei contenuti è dedicata ad aggiornare il lettore sugli ultimi ritrovati nei campi della fisica, dell'acustica, della fonetica e della musicologia e, non ultimo, dell'educazione musicale. Un contributo non firmato sul tema e intitolato "Quello che c'insegnano i popoli giovani" raccoglie una serie di aneddoti da oltreoceano, dall'appello di Edward Albert Winship<sup>99</sup> rivolto ai produttori di "macchine parlanti" sulla necessità dell'educazione musicale nelle scuole pubbliche all'attività di Cora Wilson Stewart e Jessie Gaynor,<sup>100</sup> impegnate rispettivamente nella crociata contro l'analfabetismo e nell'elaborazione di composizioni e didattiche musicali per l'infanzia. L'articolo accosta all'opera di educatori ed educatrici statunitensi il caso del "signor Ernesto Partridge", abitante delle montagne del Wasatch nello Utah che, durante una camminata sulle montagne si imbatté in una singolare scoperta: battendo alcuni pezzi di roccia l'uno contro l'altro, si accorse che essi "rispondevano a ogni tono della scala musicale [...] Per migliaia di anni quelle pietre avevano giaciuto laggiù. E né esse né il mondo avevano saputo che dei canti erano racchiusi nei loro cuori di pietra".<sup>101</sup> Considerati nell'insieme, pur nella loro diversità, i casi riportati perorano la causa della "presa di coscienza uditiva" predicato dai redattori nell'editoriale. Conclude l'anonimo autore, parafrasando le parole di Winship:

---

<sup>98</sup> N.a., "In Levare", *Il Suono*, Vol I, N. 1, 1924, p. 1.

<sup>99</sup> Redattore del *Journal of Education*, aveva iniziato anni prima la sua campagna per l'educazione musicale con un discorso pronunciato alla National Education Association e poi ripubblicato dalla rivista con il titolo "The Mission of Music in Public Schools", *The Journal of Education*, Vol. XIX, N. 26, p. 260, 21 settembre 1916, p. 397.

<sup>100</sup> Cfr. Yvonne Honeycutt Baldwin, *Cora Wilson Stewart and Kentucky's Moon Schools*, The University Press of Kentucky, Lexington 2006.

<sup>101</sup> N.a., "Quello che c'insegnano i popoli giovani", *Il Suono*, op. cit., p. 3.

Nessuno, egli disse, è così sordo come quelli che non vogliono ascoltare: ma la tragedia sta qui: che quelli che non vogliono ascoltare ascolterebbero assai volentieri se solo sapessero *come* ascoltare. [...] NOI NON ABBIAMO MAI ESERCITATO L'ORECCHIO NELLE SCUOLE! [...] L'orecchio deve essere svegliato, eccitato, spalancato. Nessun altro senso ha tanta possibilità di esercizio e nessun altro viene tanto trascurato.<sup>102</sup>

Si noti come in questo contesto la prece per una corretta educazione dell'udito oltrepassa i fini di un'alfabetizzazione musicale convenzionalmente intesa: il parallelo tra i suoni delle rocce "riscoperti" da Ernest Partridge e i metodi didattici che Jessie Gaynor usa per "disciplinare" l'udito dei suoi allievi insegnando loro a distinguere e riconoscere i rumori che vengono fuori dalla finestra, è piuttosto significativo. Educare l'ascolto significa, qui, abituarlo a recepire "tutti i suoni", oltre a quelli umani, e anche "il suono in quanto tale" nelle forme culturali che siamo più abituati a (ri)conoscere.

A questa "rivelazione" allude anche un curioso articolo satirico che troviamo nelle stesse pagine, firmato con lo pseudonimo de Il Duca di Chabrand. Esso presenta "un uomo di scienza" intento a interloquire provocatoriamente con una "gentile signora", cercando di persuaderla che la vera ragione per la quale le giovani donne si innamorano e fuggono con i tenori e i divi dell'opera "ha assai poco a che fare con la musica sapiente del compositore"<sup>103</sup> o, se è per questo, con la personalità carismatica dell'interprete. A scatenare un'attrazione irresistibile sarebbe unicamente "una questione di "timbro", una speciale forma d'onda sonora". Dice il personaggio del dialogo: "dobbiamo ammettere che c'è qualche cosa in fondo al nostro sistema nervoso, che risponde, o meglio si sintonizza con quella forma d'onda; e vibrando, o comunque commovendo, determina in noi la reazione del desiderio come un ordine imperioso".<sup>104</sup>

A questa allegoria umoristica si riconosce quasi la valenza didattica di una sorta di "dialogo socratico": vi si cela l'intento di spostare la nostra attenzione di ascoltatori

---

<sup>102</sup> Ivi, pp. 3-4. Maiuscolo nell'originale. Buona parte del testo appare tradotta e mutuata da un articolo statunitense risalente a quasi dieci anni prima e che a propria volta consisteva in una redazione di alcuni scritti di E.A. Winship pubblicati sul *Musical Observer*. Cfr. Phoebe F. MacKenzie, "In the realm of music", *Marin Journal*, Vol. LV, N. 40, 4 ottobre 1917, p. 6.

<sup>103</sup> Il Duca di Chabrand, "Del timbro e delle fughe...", *Il Suono*, op. cit., p. 8-9, (8).

<sup>104</sup> Ivi, p. 9.

dai parametri di giudizio musicali alle proprietà fisiche del suono e in particolare al timbro, quel “qualche cosa, nei suoni e anche nella musica, che sfugge all’analisi [...] non abbiamo saputo fare nulla per decifrare il mistero di quelle semplice ‘forme di suono’ che in poche parole ci commuovono o ci persuadono di una loro arcana virtù”.<sup>105</sup> Qui come in Russolo si identifica nel timbro il *trait d’union* tra il rumore e il suono musicale, il punto di divisione tra il significante e il significato, tra preculturale e culturale; una proprietà della musica che sfugge alle semiografie notate e alfabetiche – altrove descritto, non a caso, come “l’asterisco sonoro”, ciò che non ci è dato leggere dal testo sul pentagramma.<sup>106</sup> Qui come in Russolo, si propongono nuove modalità di codificazione e di decodifica, di scrittura e lettura del suono che ne contemplino la dimensione vibrazionale, la “forma dell’onda”.

Anche la conoscenza del suono in quanto tale predicata da *Il Suono* implica, oltre a una più attenta contemplazione e un programma educativo istituzionale, un’attività pratica. La sezione del periodico più espressamente “laboratoriale”, prescrive a chi legge esercizi ispirati alle sperimentazioni nei campi dell’acustica e della fisica. Per avere riprova concreta di ciò che si intende quando si parla di “onde sonore”, ogni lettore potrà, per esempio, seguire le istruzioni che trova sul giornale per costruire un modello cartaceo del Disco di Crova, un supporto circolare sul quale inscrivere linee ondulari e non concentriche e che, inserito in un meccanismo rotatorio, rende visibile una simulazione del moto longitudinale dell’onda sonora.<sup>107</sup> A un tipo simile di “evidenza” sarebbe giunto anche il lettore che avesse seguito le istruzioni contenute di “Note di Fonetica”: come con il Russolo che si cimentava con i “rumori del linguaggio”, qui si prendono le mosse dalla teoria della fonetica sperimentale per indurre ad ascoltare le proprie parole con “orecchie diverse”. Sulla scorta degli scritti del medico inglese Henry Sweet, si suggerisce a chi legge di “imparare a intonare ogni suono [...] pronunziarlo, per quanto si può, fuori dal suo contesto e conservarlo

---

<sup>105</sup> Ivi, pp 8-9.

<sup>106</sup> N.a., “Asterischi Sonori”, *Il Suono*, op. cit., p. 14.

<sup>107</sup> N.a.; “Il Disco di Crova”, *Il Suono*, op. cit., p. 14. Progettato per le sperimentazioni del fisico André Crova durante la sua permanenza all’Università di Montpellier, l’apparecchio figura come sussidio didattico nel manuale del costruttore E. Leybold’s Lafcholger, *Catalogue des Appareils pour l’Enseignement de la Physique*, Paul Gehly, Colonia 1900-1905, p. 227. Poche pagine più avanti si trova una sezione appositamente dedicata agli apparecchi fonografici per “l’analyse des sons” (pp. 267 – 274).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

inalterato attraverso tutte le variazioni di lunghezza e di forza e in tutte le combinazioni di suoni”;<sup>108</sup> successivamente, si sarebbero potute analizzare le trasformazioni, allungando le consonanti della parola “fave” fino a quando non sarebbe riuscito a percepire “la vibrazione della voce”.<sup>109</sup> Obiettivo dell’esercizio è, una volta ancora, prendere coscienza attraverso l’udito del “suono in sé” latente al parlato per divenirne padroni: “noi ascoltiamo pazientemente perché gli orecchi sono, per modo di dire immersi nel suono, e poi, con esercizi ripetuti, ritroviamo l’esatta posizione degli organi fonetici con i quali possiamo riprodurre il suono con la soddisfazione di un oratore”.<sup>110</sup> Alcuni strumenti avrebbero potuto fungere da sussidio analitico a chi si fosse cimentato nell’esercizio: l’articolo annovera indistintamente tra i “sistemi di notazione” del parlato tanto i calchi di creta della palatografia quanto l’incisione su cilindro fonografico: quel “fonetico dilettante” alla lettura che fosse stato provvisto di fonografo avrebbe infatti potuto provvedere all’analisi della curva della parlata così come era stata impressa dall’incisione, un’analisi che “oltrepassa la potenzialità e i dati dell’udito umano”.<sup>111</sup> Tuttavia, ammonisce l’autore, “bisogna ricordare sempre che la meccanica è un *aiuto*, non un surrogato. Un orecchio esercitato di uno studioso esperto è l’ultimo e definitivo giudice di ogni problema di fonetica”.<sup>112</sup> L’intento resta quello di proporre una de-semantizzazione dell’articolazione verbale per renderla “leggibile” altrimenti: in questo caso però la ri-codifica non è praticata attraverso l’uso della parola onomatopeica promosso delle parolibere dei futuristi ma nell’atto dell’iscrizione su un supporto materiale le tracce del fenomeno fisico, vuoi “catturando” l’impronta del palato, vuoi registrando direttamente la vibrazione attraverso un apparecchio fonografico.

Sta qui, accanto alle tante similitudini che abbiamo notato, la differenza fra gli intenti di questo testo e quelli palesati dal manifesto futurista. Non solo il fonografo, come oggetto tecnico, viene qui più volte citato, ma è di fatto l’articolo che queste pagine intendono promuovere. *Il Suono* appartiene infatti al marchio Phonos, casa

---

<sup>108</sup> N.a., “Note di Fonetica”, *Il Suono*, op. cit., p. 3.

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Ibidem

<sup>112</sup> Ibidem

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

produttrice di apparecchi fonografici e radiotelefonici e componenti per il grammofofo finanziata dal senatore Giovanni Treccani: le pubblicazioni cesseranno nel giro di soli quattro numeri, tra il novembre del 1924 e il gennaio del 1925, a seguito di alcune difficoltà finanziarie sofferte dal suo promotore. Le poche pagine date effettivamente alle stampe sono tuttavia sufficienti tuttavia a consentirci un prezioso spaccato sulle convergenze intellettuali in atto all'epoca che sarebbe stato difficile ricostruire altrimenti. Come responsabile di un'apposita sezione, chiamata appunto "fonografia", troviamo infatti il nome di Gavino Gabriel, studioso di folklore sardo la cui attività di educazione incontreremo più volte incontreremo nel corso dell'elaborato.

Oltre a ospitare diverse inserzioni pubblicitarie della suddetta sigla, una parte consistente della rivista è logicamente indirizzata al possessore di grammofofo: gli articoli sulla giovane storia della fonografia, le rubriche dedicate a consigliare le puntine e i diaframmi più indicati per un corretto uso del grammofofo, o la "Pagina del principiante", che appronta per il lettore un breve manuale illustrato su "La costruzione di un apparecchio radio-ricevente a cristallo" appartengono a un regime discorsivo che oggi assoceremmo facilmente alle pubblicazioni per audiofili e appassionati di alta tecnologia.<sup>113</sup> Contrariamente a ciò che ci si potrebbe attendere, però, a questo consumatore vengono ascritte aree di interesse che non riguardano la fruizione di musica registrata in commercio sul mercato discografico bensì gli aspetti tecnici e scientifici correlati alla possibilità stessa di inscrivere i suoni. Nella visione dei redattori e dei dirigenti della casa produttrice, un profilo del potenziale acquirente doveva passare attraverso la formazione di un "nuovo ascoltatore", sufficientemente a suo agio con le nozioni di fisica e di fonetica da poter sviluppare le competenze che gli avrebbero permesso di maneggiare le nuove macchine in maniera adeguata. In più occasioni si insiste infatti sull'alta valenza "culturale" dell'apparecchio fonografico il quale, come garantisce una delle inserzioni Phonos, non è la macchina dalla voce tremolante "buona per eccitare lo stupore dei negri o per far ballare dei selvaggi" ma un articolo, che perfezionamento dopo perfezionamento, ha trovato un proprio posto anche nelle case "degli uomini di gusto e sostituiti molte volte l'elemento dell'arte a

---

<sup>113</sup> N.a., "La Storia del Fonografo", p. 5; N.a., "La questione della puntina" p.6; N.a., "La costruzione di un apparecchio radio-ricevente a cristallo", p. 9 ne *Il Suono*, op. cit.

quel desiderio di musica e di bellezza che le battagliese cure della vita moderna impediscono oggi a gran parte del pubblico di apprendere direttamente”.<sup>114</sup> In un contesto che non fosse stato direttamente interessato alla vendita delle macchine tali considerazioni sarebbero bastate per allarmare sulla perdita di musicalità dell’uomo moderno, lanciando strali contro una “meccanizzazione” colpevole di volersi sostituire alle belle arti. Qui, al contrario, si pone l’accento sulla formazione che presiede anche l’ascolto delle macchine le quali, come gli altri strumenti, richiedono di essere “fatte suonare” con una tecnica adeguata. Giocando sul concetto dell’accordo armonico come pratica musicale e metafora umanista, le firme della testata rivestono le “competenze medialità” che servono ad azionare una radio o un grammofofono di un valore nobilitante. Occorre saper “*accordare* il nostro apparecchio a quella data lunghezza, a quella determinata *forma sonora*. Allora soltanto il nostro apparecchio intenderà i suoni voluti, tanto più chiaramente e tanto più limpidamente, senza intorbidamenti di voci estranee, quanto più accurato e perfetto sarà l’accordo”.<sup>115</sup>

### **1.3 La cultura epistemica dell’ascolto e l’iscrizione dei suoni come tecnica culturale**

Il paragone tra i due testi che abbiamo proposto è, per molti aspetti, arbitrario. È evidente infatti che un manifesto d’arte avanguardista e una rivista di interesse scientifico-culturale sponsorizzata da una casa di produzione non possono condividere gli stessi intenti: ciò che interessa a Luigi Russolo, promulgare la necessità di una nuova arte dei suoni che soppianti quella della musica notata, non corrisponde certo alla volontà della Phonos di promuovere e “nobilitare” il consumo degli apparecchi fonografici. Eppure, anche se diversi negli orientamenti, essi condividono la necessità di “formare” un ascoltatore moderno, di renderlo cosciente dei suoni che sente dalla natura e di quelli che egli stesso emette quando canta o semplicemente parla. La loro comparsa in Italia, lungo un arco di più di dieci anni e entro contesti differenti, può essere letta come un tentativo episodico ed elitario ma

---

<sup>114</sup> N.a., “Le Macchine Parlanti”, *Il Suono*, Vol. II, N. 2, Gennaio 1925, n. p.

<sup>115</sup> N.a., “L’accordo”, *Il Suono*, Vol. II, N. 2, op. cit., p.1.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



comunque significativo di far filtrare nel tessuto sociale quella rete di pratiche che, parafrasando Kane, erano già condivise da altre comunità di ascoltatori, rappresentata dagli educatori e gli scienziati citati nei testi. Nella diversità dei rispettivi campi d'azione, tutti loro trovano un sostanziale accordo quando si tratta di cogliere gli elementi "rilevanti" dell'universo udibile, e quindi le unità attraverso cui leggerlo, non tanto e non solo in ciò che era già considerato degno d'ascolto (per esempio la musica) ma in ogni espressione dell'universo sonoro. È vero, al contrario di quelli cui ci rifacciamo sul piano metodologico, questi "studi del suono", sembrano principalmente interessati a riconfigurare l'udibile secondo la sua comune matrice di fenomeno fisico, a ridurre il canto e la parola alle loro radici fisiologiche, astraendole dalla dimensione espressiva; come "l'uomo di scienza" nel dialogo satirico del Duca di Chabrand, la visione dell'universo udibile che propongono potrebbe essere a buona ragione tacciata di rispondere al "più odioso materialismo", dal momento che tenta di "far dell'anima, del canto, della musica [...] che son le cose più alte e belle della vita, un giuoco di 'forma d'onda'!!!".<sup>116</sup> È però altrettanto vero che per poter essere emancipato da veicolo delle forme espressive della musica e del linguaggio parlato e imporsi finalmente come oggetto di interesse autonomo, il suono necessita comunque di un *lavoro culturale* che deriva dallo sforzo congiunto di diversi campi del sapere disposti a riconoscere in ciò che pertiene all'udito un ambito d'interesse condiviso. Sotto il comune ombrello del "nuovo ascolto" finiscono per radunarsi percorsi partiti dall'interesse per l'anatomia umana e i fenomeni naturali, così come dalla lingua parlata e dalla pagina notata: anacronisticamente si potrebbe applicare a questo caso la massima di Roland Barthes secondo la quale l'interdisciplinarietà consiste nella creazione di un nuovo oggetto di conoscenza che non appartenga in via esclusiva a nessuno degli ambiti che contribuiscono a formarla.<sup>117</sup>

L'ammissione a questo nuovo sentire avviene, per l'ascoltatore comune, al prezzo di una trasmissione di conoscenze teoriche e competenze pratiche, un saper leggere e riscrivere l'udibile che ammette il ricorso a strumenti differenti. Per loro tramite

---

<sup>116</sup> Il Duca di Chabrand, "Del timbro e delle fughe...", *Il Suono*, op. cit., p. 8.

<sup>117</sup> Roland Barthes, "Jeunes Chercheurs", [1972] in Id., *Essais Critiques. Le Bruissement de la Langue*, Seuil, Parigi 1984, pp. 97-103 (100).

l'uomo moderno può acquisire le capacità che servono per conoscere, riconoscere e “fermare” porzioni dell'universo sonoro e, in ultima analisi, divenirne “padrone”. Si tratta, come abbiamo notato, di un lavoro di de-codificazione e ricodificazione dell'udibile, fuori dalle regole già note dei metri e delle note musicali che richiede, almeno inizialmente, un approccio pragmatico a qualche altra forma di grafia e fissazione dei suoni. Anche l'ascolto del suono in quanto tale va “coltivato” imparando a “ri-accordare” l'orecchio o a inscrivere l'udibile nei solchi di un cilindro fonografico. Così facendo, di quei fenomeni che i “lettori passatisti” di Russolo conoscevano solo per le loro qualità semantiche, automaticamente ricondotti agli ordini culturali della “parola”, del “canto” o della “musica”, l'uomo del nuovo secolo avrebbe saputo riconoscere le componenti fisiche e le qualità vibrazionali anche per averle viste iscritte in un supporto materiale. Da padrone di tutti i suoni, a fronte di un'esperienza insoddisfacente con il grammofono, avrebbe poi saputo discernere se il problema fosse da attribuirsi alla puntina, al disco piuttosto che al diaframma, senza per questo essere “né un ingegnere di chimica metallurgica né un tecnico meccanico”.<sup>118</sup> Lungi dall'essere limitata un'astratta nozione scientifica da apprendere la presa di coscienza di un nuovo ascoltatore alle prese col fonografo dipende dalla sua introduzione a un “new field of experience” e dal modo in cui sarebbe stato in grado di maneggiare i “new modes of knowledge and rationality based on the possibilities of the common *articulation between hearing, seeing and writing*”.<sup>119</sup>

Intorno a questa “coscienza del suono in se”o meglio, al processo che presiede la sua formazione, vorremmo dunque ordinare la concezione di cultura dell'ascolto che tratteremo in questa parte dell'elaborato. Da una prospettiva storica, l'“ontologia della vibrazione”, a cui *L'Arte dei Rumori* e *il Suono* vorrebbero riconfigurare l'universo sonoro può essere parametrata e relativizzata come il risultato di una particolare conformazione di pratiche, mezzi e conoscenze. La nostra proposta, in questo senso, è di parlare delle istanze che stanno dietro entrambi i testi come facenti

---

<sup>118</sup> N.a., “In Levare”, *Il Suono*, Vol. I, N. 1, op. cit., p. 1.

<sup>119</sup> Ovidiu Tichendeleanu, *The Graphic Sound: an Archaeology of Sound, Technology and Knowledge at 1900*, tesi di dottorato in Philosophy, Interpretation and Culture, State University of New York, 2008.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

parte una *cultura epistemica dell'ascolto*, riprendendo la formulazione originariamente proposta da Karina Knorr Cetina in riferimento alle scienze fisiche e naturali e, in senso lato, a tutte quelle culture che “fabbricano conoscenza”. Nel suo seminale testo del 1999, la sociologa la definisce come: “amalgams of arrangements and mechanisms bonded through affinity, necessity, and historical coincidence-which, in a given field, make up *how we know what we know*. Epistemic cultures are cultures that create and warrant knowledge”.<sup>120</sup> Alla nozione di culture epistemiche si associano in particolare i “sistemi del sapere”, descritti come “regioni particolarmente dense” delle società della conoscenza: da un lato infatti, secondo Knorr Cetina, le culture epistemiche producono rotture nell’uniformità delle pratiche sociali, segnalando l’esistenza di nuove “tecnologie dal sapere”, dall’altro esse vengono coinvolte nella creazione e nella stabilizzazione dei significati e delle componenti simboliche che regolano i comportamenti e le abitudini condivise da un più ampio gruppo sociale.<sup>121</sup> Relativamente al nostro caso, potremmo quindi pensare a una cultura epistemica dell’ascolto come a una sorta di ideale “epicentro” di ciò che generalmente si intende per *auditory culture*: all’interno di una vasta comunità che regola i propri comportamenti in risposta a determinate sonorità e che a queste riconosce un significato sociale e culturale condiviso, agisce un gruppo più ristretto di esperti o “addetti ai lavori” che si dedica ad esplorare e occasionalmente ridisegnare i limiti dell’udibile, sperimentando nuove pratiche dell’ascolto. Lo scopo delle pubblicazioni in questione era proprio di tramandare una rottura dei modi di ascoltare nel tentativo di attribuire un nuovo significato al nostro fare esperienza del mondo: parafrasando Cetina Knorr, esse fanno parte di una cultura che mira a *(ri)definire il modo in cui sentiamo ciò che sentiamo*.

Resta da stabilire qual è, in questo contesto, il ruolo giocato dai mezzi per la registrazione del suono. Come abbiamo notato, la fonografia con la quale entra in dialogo Russolo assomiglia a un insieme eterogeneo di pratiche “in via di definizione”, e nella stessa forma viene evocato anche ne *Il Suono*, sebbene convogliato intorno al fonografo e ad altri media acustici presenti sul mercato e più

---

<sup>120</sup> Karina Knorr Cetina, *Epistemic Cultures: How Science make Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – Londra 1999, p. 1.

<sup>121</sup> Ivi, pp. 8 -11.

famigliari al lettore di quanto non lo fossero dieci anni prima. Per rendere conto del modo in cui queste pratiche e questi oggetti tecnici continuano a definirsi reciprocamente nel tempo ci appelliamo a un concetto che ha interessato il dibattito sulla teoria dei media in Germania proprio in riferimento all’eredità intellettuale kittleriana e che di recente ha trovato estensione anche verso la comunità anglofona e internazionale. Quella di “tecnica culturale” (o *Kulturtechniken*) è una nozione che in molti accreditano al tardo periodo dell’intellettuale tedesco ma che nel dibattito che gli è seguito ha contribuito ad ammortizzare le tendenze tecno-deterministe della sua visione della storia dei media. Un invito a considerare la fonografia come tecnica culturale viene direttamente da alcuni degli autori che più si sono dedicati a sistematizzare il concetto di *Kulturtechniken*. Facendo riferimento al passaggio da semiografia notata a registrazione analogica, Siegert scrive:

Upon closer scrutiny it becomes apparent that musical notational systems operate against a background of what elides representation and symbolization – the sounds and noise of the real. Any state-of-the-art account of cultural techniques – more precisely, any account mindful of the technological state of the art – must be based on an historically informed understanding of electric and electronic media as part of the technical and mathematical operationalization of the real. It will therefore by necessity have to include what under Old European conditions had been relegated to the other side of culture: the erasure of distinctions as well as the deterritorialization and disfiguration of representations – the fall of the signifier from the height of the symbolic to the depths of the real.<sup>122</sup>

La linea di demarcazione tracciata dalla fonografia contro quella della notazione musicale sposta il confine tra natura e cultura nel momento stesso in cui acclude a quest’ultima anche i suoni e rumori che eccedono lo spartito. Come le altre tecniche culturali è una “operationalizing distinction of the real”, che può corrispondere ad un atto di culturalizzazione o, se usata in senso trasgressivo, di de-culturalizzazione. In ogni caso, essa contribuisce a determinare cosa appartiene al dominio del culturale e dello scrivibile, presentandosi come “code-generating or code-destroying interfaces

---

<sup>122</sup> Bernhard Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, Fordham University Press, New York 2015, p. 15.

between cultural orders and a real that cannot be symbolized”.<sup>123</sup> Non è difficile applicare queste definizioni ai vari esercizi che abbiamo visto nei testi di Russolo e negli articoli de *Il Suono* per il modo in cui spingono a *culturalizzare* i rumori del reale (accludendoli nell’ordine della musica) e *de-culturalizzare* il linguaggio parlato e il canto (ridurre ciò che stato imbrigliato nel codice alfabetico o notazionale alla dimensione pre-culturale dell’emissione sonora). Anche se non fanno riferimento agli stessi mezzi materiali, essi partono da un’unica tecnica culturale, quella di inscrivere i suoni-in-sé, rendendoli leggibili come fenomeni fisici.

In questo passaggio di Siegert è ancora evidente l’influenza del pensiero di Kittler nel suggerire una rottura epistemica decisiva tra il regime del “simbolico” e quello del “reale” nell’iscrizione dei suoni. Parlare però di tecniche culturali, anziché di sistemi di iscrizione ci consente di concedere al soggetto che opera queste distinzioni un maggior margine di arbitrarietà. Le ricostruzioni di Siegert e Bernard Dionysus Geoghegan ravvisano infatti nell’uso di questa nozione un atteggiamento più inclusivo, da parte della *Medientheorien*, verso istanze fino a quel momento sviluppate esclusivamente in ambito antropologico: la spinta, insomma, a includere l’essere umano nel discorso sui media non più come una mera emanazione della conoscenza raccolta da tecnologie, istituzioni e sistemi di iscrizione e archiviazione di dati esistenti *a priori*, ma riconoscendogli un ruolo nel tracciare le linee di demarcazione che separano il regime del preculturale da quello culturale, nell’estrarre (e astrarre) il simbolico del significato dalla materialità del significante.<sup>124</sup> In assenza di una definizione universalmente condivisa di “tecnica culturale”, la letteratura di riferimento parte spesso da alcuni esempi archetipici, il più noto dei quali chiama in causa la radice etimologica di “cultura” nell’ingegneria rurale. Il solco dell’aratro tracciato nel terreno è un’operazione che fa della natura cultura: nel momento stesso in cui avviene essa crea un oggetto (il territorio adibito alla coltivazione), un soggetto che esegue l’operazione (l’aratro) una competenza (quella dall’arare) che non pre-esistevano a quel solco nel terreno ma che possono

---

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Bernhard Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, op cit., pp. 1-18; 33- 53; Bernard Dionysius Geoghegan, “After Kittler: On Cultural Techniques of Recent German Theory”, *Theory, Culture & Society*, Vol. XXX, N. 6, novembre 2016, pp. 66-82.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

definirsi in quanto tali solo rispetto a questo. Se accettiamo di definire l'iscrizione dei suoni come tecnica culturale, faremo corrispondere il suo oggetto (il "terreno arato") a una certa delimitazione dell'universo uditivo; l'umana competenza che richiedono ("l'arare") corrisponde alla capacità di scrivere e leggere i suoni mentre il soggetto ("l'aratro") è lo strumento manovrato per inscriverli. Quest'ultimo è il termine fondamentale e insieme il più variabile, perché consta di una dimensione strumentale e di una soggettiva. L'attenzione si sposta dal solo mezzo alla sua funzione mediale, ovvero concepire il medium secondo il suo carattere processuale-operativo. Per dirla con Cornelia Vismann, "If media theory were or had a grammar, that agency would find its expression in objects claiming the grammatical subject position and cultural techniques standing in for verbs".<sup>125</sup> Uno strumento/oggetto diventa medium in base a ciò che fa: non esiste, tornando al nostro esempio, qualcosa che possa definirsi "aratro" fuori dell'atto di arare. Di conseguenza, non esiste un aratro che non sia manovrato per arare un terreno: il suo essere medium è inestricabilmente legato al modo nel quale esso viene "praticato" e fatto funzionare. In sostanza, i teorici delle tecniche culturali riannettono l'apporto umano nel raggio d'azione delle tecnologie tenendosi equidistanti da una sopravvalutazione del fattore soggettivo o di quello tecnologico: non è un individuo ("l'inventore dell'aratro") a decidere che cos'è un aratro, né l'aratro definisce da sé le proprie funzioni; è l'azione del solco tracciato nel terreno ad "assegnare le parti" agli attori coinvolti, decidendo cos'è l'aratro e chi è l'aratore. Allo stesso modo l'atto di inscrivere i suoni decide cosa e chi è il "l'inscrittore" dell'udibile, inteso sia come lo strumento che lo rende leggibile sia come il soggetto che attinge alla competenza di saper scrivere e leggere i suoni. Nella definizione dell'agency di un medium, pratiche e mezzi materiali sono quindi indistinguibili.

Riconsiderare in questo modo i termini della questione ci pare importante per evitare di vedere una cultura dell'"ascolto moderno" come un semplice effetto dell'avvento di nuove macchine, e, al contempo, per dare alle competenze messe in risalto dai testi di cui sopra la giusta importanza. L'insieme di apparecchi meccanici, elettrici,

---

<sup>125</sup> Cornelia Vismann, "Cultural Techniques and Sovereignty" ("Kulturtechniken und Souveränität", 2010), *Theory, Culture & Society*, op. cit., pp. 83-93 (p. 83).

ottici e magnetici in grado di registrare e riprodurre i suoni non sono che una materializzazione particolare e storicamente circoscritta di una tecnica culturale che le prescinde e pre-esiste il loro avvento, quella dell'iscrizione dei suoni come vibrazioni. Non è dunque il fonografo in sé, come oggetto tecnico, a cambiare la percezione dei suoni della modernità né il concetto di frequenza stabilizzato dalle scienze dell'acustica e della fisica ma, casomai, il modo in cui una data cultura epistemica dell'ascolto ha reso diversamente leggibile l'udibile, convenendo su un'unica unità di lettura alternativa alle note e ai segni grafici e attribuendo al fonografo la sua identità di mezzo scrittivo. Chiamiamo qui in causa un'ultima volta la seconda parte della formula di Hilmes: "cultural contexts out of which sound media emerged and which they in turn work to create".<sup>126</sup> Nella fattispecie, la fonografia si forma anche nel contesto della cultura epistemica dell'ascolto da cui è emersa e che, al tempo stesso, ha aiutato a creare, offrendo una tecnica e uno strumento per l'iscrizione dei suoni che va oltre le possibilità concesse al senso dell'udito ma che impone anche una diversa educazione di quest'ultimo. Se il fonografo è divenuto il fonografo, il medium capace di registrare "tutti i suoni" e "i suoni in quanto tali", è anche per il modo in cui diverse branche della scienza interessate all'udibile l'hanno adoperato per renderlo leggibile; al tempo stesso sarebbe difficile immaginare una scienza che ponga al centro delle proprie preoccupazioni "suono-in-sé" senza qualche forma di iscrizione che fungesse da prova dell'esistenza dei fenomeni acustici.

Le nozioni di cultura epistemica e tecnica culturale vanno dunque intese come complementari. Le seconde rappresentano l'attività pratica che sottende ai nuovi oggetti di conoscenza formulati dalle culture epistemiche, ne sono, per così dire, il "braccio armato", i metodi operativi attraverso i quali si tracciano distinzioni e si producono evidenze di ciò che, di volta in volta, viene riconosciuto come reale. Esse costituiscono a un tempo le condizioni di esistenza e i limiti di attuazione empirica di un sistema di conoscenza: se, come suggerisce Siegert, "humans as such do not exist independently of cultural techniques of hominization, time as such does not exist

---

<sup>126</sup> Michele Hilmes, "Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does it Matter?", op. cit., p. 249.


independently of cultural techniques of time measurement, and space as such does not exist independently of cultural techniques of spatial control”,<sup>127</sup> allo stesso modo “il suono in sé” non esiste all’infuori delle tecniche culturali di iscrizione, misurazione, e fissazione del suono entro limiti definiti.

Alcune ulteriori specificazioni vanno compiute prima di applicare queste nozioni al contesto che ci interessa. Il concetto di tecnica culturale dell’iscrizione dei suoni che abbiamo presentato può essere legittimamente assimilato a quelle che Jonathan Sterne, rifacendosi alle “tecniche corporali” di Marcel Mauss, ha definito *audile techniques* ma non va sovrapposto ad esse. Anche l’ascolto predicato dai divulgatori de *Il Suono* in relazione agli apparecchi fonografici si presenta come un’aculturazione del senso dell’udito, “articulated to notions of science, reason, and rationality” e perfezionato per divenire “a technical skill, a skill that can be developed and used toward instrumental ends”. In aggiunta, però, le tecniche dell’iscrizione presuppongono un *output*, un supporto materiale che conservi memoria dell’atto con cui si è voluto fermare il suono e che possa rendere comunicabile la propria articolazione dell’udibile ad altri ascoltatori che si suppongono provvisti delle stesse competenze di lettura. Dalla nostra prospettiva, la necessità di una scaturigine che renda l’operazionalità della tecnica culturale in una forma permanente (piuttosto intuitiva quando si parla di fonografia) non limita in alcun modo una varietà dei “fini strumentali” individuati da Sterne. Proprio perché nell’iscrizione dei suoni l’atto umano e le capacità del supporto materiale si compenetrano l’un l’altro, questa tecnica culturale può essere orientata a tanti fini quante sono le variabili dell’incontro tra i due fattori. Nelle prossime sezioni cercheremo di dimostrare come la registrazione dei suoni possa essere finalizzata alla produzione di eventi sonori o a ritrarre le fattezze fisiche e psicologiche di un individuo. Al momento, continueremo la linea di riflessione inaugurata con gli esempi de *Il Suono* e *L’Arte dei Rumori* per sondare come, nel servire gli scopi di una cultura epistemica dell’ascolto, la tecnica dell’iscrizione dei suoni sia stata

---

<sup>127</sup> Bernhard Siegert, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, op. cit., p. 57.





diretta a fornire “evidenze sonore”, prove leggibili dell’esistenza di suoni che si vogliono includere nel dominio culturale.

## 2. Fonografia ed etnografia. Il problema dell'iscrizione del suono negli studi sul folklore.

Il periodo entro il quale i testi di cui sopra vengono pubblicati coincide pressapoco con l'emersione e la crescita degli studi sul folklore musicale italiano e la discussione intorno alle tecnologie audio quali strumenti "scientifici" di raccolta, documentazione e audizione; è anzitutto in questo contesto, infatti, che prende piede, in Italia, l'idea del supporto fonografico come medium inscrivibile e supporto per l'archiviazione. Nel ripercorrere il dibattito che abitò svariate sedi convegnistiche e occupò diverse pagine dei periodici musicali, non intendiamo però delineare la formazione di una disciplina - itinerario peraltro già tracciato in più occasioni e in maniera assai più titolata da alcuni degli studiosi che a quella disciplina afferiscono e ai quali ci rifaremo in misura significativa nelle prossime pagine.

Parlare di cultura epistemica dell'ascolto, come intendiamo fare, porta allo stesso tempo ad allargare e restringere la prospettiva sulla prima stagione di ricerche sulla musica etnica. Allargarla perché ci costringe a guardare agli studi sul folklore per quello che sono a questa altezza, ovvero un campo "nel suo farsi", una terra contesa, un ambito epistemico ancora in via di definizione che si distingue progressivamente per il modo in cui si emancipa da campi del sapere limitrofi o, viceversa, per come ne mutua istanze teoriche, metodi, pratiche d'indagine.<sup>128</sup> Lungo questo stadio transitorio, il filone di ricerca sul folklore incarna una possibile intersezione delle convergenze interdisciplinari che animano la cultura epistemica dell'ascolto: se la "generazione di mezzo" dei folkloristi italiani, quella che secondo la periodizzazione di Carpitella è attiva tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, può essere considerata tale non è soltanto perché si pone cronologicamente a metà strada fra i pionieri di inizio secolo e una vera e propria istituzionalizzazione della disciplina nel secondo dopoguerra; essa è "di mezzo" anche per via delle delimitazioni (e limitazioni) disciplinari in cui si trova costretta, ai margini dal regime strettamente

---

<sup>128</sup> Sulla prospettiva degli studi sulla scienza, oltre a quelli già citati, si vedano anche gli orientamenti impartiti da Bruno Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1987.

musicologico ma con una precisa volontà di emanciparsi dagli studi letterari e umanistici.

La restrizione della prospettiva cui accennavamo si deve invece al fatto che non guarderemo alle problematiche poste dal campo di studi nella loro totalità ma baderemo soprattutto al “come” e al “cosa ascoltavano” e al “facevano ascoltare” i folkloristi. Consapevoli che il solo discorso sul suono non esaurisce la complessità che sta dietro alla nozione di “cultura orale”, cercheremo di limitare le nostre considerazioni agli aspetti che più ci competono, quelli che pertengono direttamente alla caratterizzazione della fonografia come strumento operativo e dell’ascolto, all’idea di “aurale” che sottende i discorsi sull’“orale”. È vero che oltre che di suono qui si parla di musica, ma è una musica che deve ancora essere riconosciuta come tale: il solo ammettere la possibilità di una “musica naturale”, (quasi un ossimoro che lega le nozioni di cultura e natura) porta a leggere diversamente l’udibile, interrogandosi su ciò che, richiamando Siegert, è stato relegato dall’altra parte della nostra cultura - al “suono in quanto tale” come al comun denominatore di linguaggi e canti che eccedono i nostri alfabeti e sistemi di notazione.

L’interrogativo fondamentale che guida gli studi sul folklore e la musica etnica, se interpretati come manifestazioni di una cultura epistemica dell’ascolto, è il seguente: esiste una musica che precede e prescinde ogni forma di scrittura? E se esiste, come lo si può rendere leggibile? È anche dalle tecniche con cui si cerca di ri-delineare il confine tra culturale e pre-culturale e di darne un’evidenza sonora attraverso i media di iscrizione del suono che dipende il destino della nascente disciplina e la delimitazione di uno specifico campo di competenza che la distinguesse dalle altre.

## **2.1 “Etnofonia” e “musica naturale”. Il suono non scritto e il suono da scrivere.**

In un paragrafo del suo *L’Altra Musica* intitolato “Viva il fonografo, ma abbasso i folkloristi”, Roberto Leydi ripercorre una “guerra di secessione” tra la musicologia comparata di scuola berlinese insediatasi negli Stati Uniti e gli studiosi di matrice folklorica attivi in Europa: La distanza tra i due campi nei primi del Novecento è dovuta a una questione di metodi e di mezzi impiegati. Secondo Leydi,

infatti, “la giusta constatazione che lo studio scientifico delle manifestazioni orali e sonore era possibile soltanto con l’utilizzazione della macchina che Edison aveva reso disponibile, escludevano naturalmente dall’orizzonte della musicologia comparata quanti non utilizzassero il fonografo”.<sup>129</sup> Dietro la “questione del fonografo” si cela in realtà una distanza ideologica, un diverso modo di intendere il paradigma evolucionista: i comparatisti partivano dalla premessa che le musiche “altre” si trovassero fuori dall’Europa e dall’Occidente, e che le espressioni popolari sorte su territorio continentale non fossero che cascami del regime della musica d’arte, stadi arretrati di un’unica tradizione che nella sua manifestazione colta aveva raggiunto il proprio apice di perfezionamento. La frattura con chi, al contrario, aveva ritenuto che una musica altra potesse svilupparsi tra le culture popolari che abitavano il Vecchio Continente secondo regole autonome, rimase insanata per lungo tempo, determinando una marginalizzazione del contributi dei folkloristi e una conseguente difficoltà ad aggiornarsi ai metodi di quella che, solo in tempi più maturi e gradualmente smarcata dai pregiudizi ideologici, si sarebbe chiamata con il nome onnicomprensivo di “etnomusicologia”. Un’ipoteca, questa, che va a colpire anche e soprattutto gli etnografi italiani: non solo, come vedremo, essi rimangono sprovvisti di mezzi e metodi adeguati, ma scontano la “concorrenza filologico-letteraria interessata alle espressioni liriche orali come “poesia popolare”. Come ricorda Pietro Sassu, le parentele disciplinari sono il vero dilemma del nuovo campo di studi e la ragione per la quale “ quel terzo ambito di interessi legati alla fisica acustica, alla fisiologia e alla psicologia e che indagava la *musica naturale*” che era andato formandosi nei primi anni del secolo anche nel nostro paese subì un significativo rallentamento durante gli anni successivi: “questa piena affermazione delle scienze dell’uomo era impensabile in un clima di netta divaricazione tra l’indirizzo ‘positivo’, scienziato, e quello più marcatamente umanistico”.<sup>130</sup>

Proprio la marginalità della ricerca sul folklore e la necessità di ricavarsi uno spazio di esistenza a discapito di discipline più consolidate può però portare a cercare

---

<sup>129</sup> Roberto Leydi, *L'altra musica : etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche* (1991), Ricordi, Lucca 2008, p. 52.

<sup>130</sup> Pietro Sassu, “Dall’etnofonia all’etnomusicologia. Un secolo di studi sulla musica popolare”, *Archivio di Etnografia*, Vol. VI, Nn. 1-2, 2011, pp. 37-68 (35).

alleanze altrove, con gli studiosi di scienze naturali o, eventualmente, con i compositori d'avanguardia.<sup>131</sup> La continuità che abbiamo individuato con un periodico mensile finanziato da una casa di produzione di apparecchi meccanici e, in via indiretta, con il manifesto futurista, si fa meno singolare quando vista da questa altezza: se i legami con la prima sono in un certo senso “certificati” dalla già accreditata presenza nelle colonne della rivista di Gavino Gabriel, pioniere dell'etnomusicologia sarda, non va dimenticata la duplice attività di Francesco Balilla Pratella, che agli interessi per il folklore e l'etnofonia romagnola, alterna quella di compositore ufficiale futurista nonché dedicatario de *L'Arte dei Rumori* di Russolo.<sup>132</sup> Al di là delle individualità coinvolte e dei “movimenti” d'appartenenza, l'interesse mostrato sulle pagine de *Il Suono* per questioni “tecnologiche” e il suo approccio scienziato sono spia di un pensiero controcorrente nell'Italia segnata dallo storicismo idealistico di Benedetto Croce e della conseguente svalutazione delle scienze naturali - una condizione minoritaria che potrebbe spiegare la breve vita del progetto editoriale di cui abbiamo parlato e che senz'altro spiega, almeno in parte, le ulteriori resistenze incontrate nell'ottenere un sostegno istituzionale alle ricerche dei folkloristi.<sup>133</sup>

Secondo Krämer e Bredekamp le tecniche culturali danno fondamento a “scientific innovations and new theoretical objects” e che aprono “exporatory spaces” di comunicazione e cognizione, “which come into view where disciplinary boundaries become permeable and lay bare phenomena and relationships whose profile precisely

---

<sup>131</sup> Cfr. Pietro Sassu, “L'alterità musicale” *Sonus. Materiali per la musica contemporanea*, Vol. VIII, Nn. 2-3, 1996, pp. 10-19.

<sup>132</sup> Tra i suoi lavori in campo folklorico vanno ricordati *Etnofonia di Romagna*, Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine 1938 e *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine 1941, entrambi pubblicati sotto gli auspici dell'Ordine Nazionale del Dopolavoro. Prima ancora di Russolo (ma senza mai fare cenno alla questione del “rumore”) aveva riflettuto sulla conquista futurista dell'enarmonia e sull'estensione dell'udibile incoraggiando a “portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura” (*La Musica Futurista- Manifesto Tecnico*, Redazione di Poesia, Milano 1911, p. 4).

<sup>133</sup> Una tesi suggerita, rispetto allo stesso periodo storico anche da Benedetta Zucconi in “Radio e grammofono nell'Italia del primo Novecento. Un excursus nella pubblicistica italiana” in Stephanie Klauk, Luca Aversano, Rainer Klenertz (a cura di), *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven / Musica e musicologia all'epoca del fascismo. Prospettive Italo-tedesche*, Studio Verlag, Sinzig 2015, pp. 177 – 186 (181).

does not coincide with the boundaries of specific disciplines”:<sup>134</sup> partendo dalla fine ci interrogheremo su quali sono i nuovi oggetti di conoscenza che rendono i folkloristi esponenti di una cultura epistemica dell’ascolto in rottura con quella precedente e quali gli spazi esplorativi su cui si formano alleanze e divergenze con altri campi del sapere.

Parliamo quindi di quella concezione del “suono in sé” che abita gli studi sul folklore che coincide con il “suono naturale” o, per meglio dire, con il suono “non-scritto”, intendendo con esso ogni espressione uditiva che non risponde a un segno grafico prestabilito. Per contestualizzare queste nozione nell’ambito storico cui facciamo riferimento ci avvaliamo della produzione teorica di due personalità che, pur anticipando la “generazione di mezzo” propriamente detta, continueranno ad essere attivi negli anni tra le due guerre Giulio Fara e Silvestro Baglioni, rispettivamente letterato/musicologo e medico/fisiologo, sono autori di due opere, *L’Anima Musicale del Popolo Italiano* del 1922 e *Udito e Voce* del 1924 che capitalizzavano sulle ricerche inaugurate nel decennio precedente e che, per molti aspetti, costituiranno i fondamenti su cui si baserà la produzione della generazione successiva. Da punti d’attacco differenti, entrambi si ritrovano a condurre una battaglia contro il pensiero crociano.

Per Fara l’oggetto del contendere è se in principio fosse il suono o il verbo, ovvero se l’esigenza per l’uomo di esprimersi attraverso la voce fosse nata in nome della sua concretezza sonora o della sua astrazione semantica. Partecipando al dibattito evoluzionista sulla genesi della musica che aveva preso piede in ambito internazionale, Fara si ritrova ad avversare le posizioni assunte da Benedetto Croce<sup>135</sup> per le quali la musica deriverebbe da una particolare accentuazione del

---

<sup>134</sup> Sybille Kramer, Host Bredekamp, “Culture, Technology, Cultural Techniques - Moving Beyond Text”, op. cit., p. 27.

<sup>135</sup> Le teorie cui fa riferimento Fara sono quelle esposte in Benedetto Croce. *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*, Laterza, Bari, 1916. Le divergenze tra Croce e folkloristi continueranno negli anni successivi andando a vertere soprattutto sulla questione della genesi dei canti: laddove Croce postulava un “autore” dietro la circolazione di un motivo musicale, la gran parte degli studiosi di musica popolare sostennero la tesi della creazione collettiva da parte del popolo. Si veda a questo proposito Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d’arte. Considerazioni teorico-storiche*, La Terza, Bari 1930 e le obiezioni espresse in diversi punti da Cesare Caravaglinos in *Folklore Italiano*, op. cit..

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

linguaggio parlato e dalla poesia: al contrario, sostiene, è la parola, e per estensione la scrittura, a discendere da una sorta di canto primigenio che è possibile, a posteriori, recuperare al regime della musica nel suo stadio “primitivo”. Secondo il naturalismo universalista del musicologo sardo lo sviluppo di forme d’espressione parlate e musicali risponde infatti a una rigida stratigrafia che vede la pura emissione di suoni come il sostrato fondamentale che accomuna l’intero genere umano, lo stadio preistorico di un canto che precede ogni forma più evoluta di organizzazione razionale e di scrittura.<sup>136</sup> Per questa ragione sostiene la necessità di allargare l’ambito d’indagine del folklorista a quella che chiama “etnofonia”, nel tentativo di liberarsi delle implicazioni portate dal concetto di musica. In nota a un saggio di organologia sulla musica popolare sarda egli specifica di essere ricorso al termine perché:

non ha bisogno dell’aggettivo ‘musicale’ che ne restringerebbe il significato al solo campo della musica, quale oggi s’intende, cioè alla parte più piccola della etnofonia, perché è composto col termine più generico ‘suono’ che abbraccia tutta la musica o semplicemente il suono allo stato nascente dall’urlo, dal mormorio, dal sibilo, dal singhiozzo, dal fruscio, dallo scoppio, dal rumore tutto.<sup>137</sup>

Fara tornerà più volte a ribadire il concetto durante gli anni successivi, e in maniera più compiuta proprio nel già citato testo del 1922:

[L’etnofonia] risale sempre oltre la storia o ai primi periodi protostorici. Essa deve cioè, per essere tale, essere spontanea estrinsecazione fonica della psiche umana, di quei bisogni morali che hanno base naturale nella gioia e nel dolore, nell’amore e nella morte, con le rilevate impronte della patria in cui nacque. Deve cioè nel suono, costruzione melodica o armonica o più specialmente caratteristiche esecutive, rispecchiare quegli stessi caratteri etnici che si rivelano nel tipo della razza, nella

---

<sup>136</sup> Fara inizia a esporre le sue tesi in una serie di saggi verso la metà degli anni Dieci. Si vedano soprattutto “Unità di essenza e di forma nella musica primitiva”, *La Cronaca Musicale*, Vol. XIX, N. 12, 1915, pp. 135-182.; “Genesi e prime forme della polifonia”, *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XXIII, Nn.3-4, settembre - dicembre 1926, pp. 343-362; 530-550; “Contributo alle ricerche sulla genesi della musica”, *La Nuova Musica*, Vol. XXII, N. 310, 1917, pp. 307-315.

lingua, in tutti i manufatti e in tutte le ornamentazioni di questi, di un dato popolo e di una data regione.<sup>138</sup>

A tale formulazione (espressa in aperta opposizione a certi “professoroni sulla cui gran barba è già caduta molta neve”<sup>139</sup> dietro il cui profilo pare di scorgere l’estetica musicale di ascendenza crociana) segue un cenno polemico contro un musicologo tedesco che aveva sostenuto l’impossibilità di recepire correttamente quelle armonie che non rispondono alle leggi della scala temperata e che per questa ragione sarebbero state meglio intese se recitate più che cantate. Fara, che in questo parere vede un rigetto della musicologia “ufficiale” ad occuparsi di un universo sonoro che non obbedisce alle leggi prescritte dalla notazione semiografica, ribatte rivendicando il diritto a rimettersi in ascolto con ciò che, in quanto esseri umani, non può esserci alieno, ma piuttosto resta sepolto sotto la nostra coscienza di ascoltatori letterati e musicalmente alfabetizzati, “che può esserci piacevole perché alla base di tutta la musica [...] E grazie al Creatore se non ci avrà dotati di un ‘senso armonico’ Straussiano!”<sup>140</sup>

Anche al netto delle idiosincrasie da comparatismo evolucionista, è facile comprendere quale portata potesse avere questa particolare ipotesi di una “preistoria etnofonica” rispetto alla divisione tra i diversi campi del sapere. Attestare che ogni forma semantica di espressione uditiva deriva da una primigenia attitudine ad articolare i suoni senza significato comporta in primo luogo riconoscere l’accezione implicitamente sonora di ciò che fin lì era andato sotto il nome di “poesia popolare” “strappando” quindi un oggetto di studio era stato di dominio della letteratura per traghettarlo al tavolo di lavoro dell’analista musicale. In questo, la convinzione di Fara per cui “poeta popolare, contadinesco, selvaggio, primitivo, che reciti i suoi versi senza elevare il tono a decisa musicalità non esiste”<sup>141</sup> farà scuola per tutta la generazione di studiosi a seguire, in particolare per coloro che si occuperanno di

---

<sup>138</sup> Giulio Fara, *L’anima musicale del popolo italiano*, Ausonia, Roma 1922, p. 14.

<sup>139</sup> Ivi, p. 12

<sup>140</sup> Ivi, p. 16.

<sup>141</sup> Ivi, p. 24.



riqualificare i componimenti “spontanei” del popolo quali “canti e gridi” contro una tradizione storiografica che, mettendoli su carta, li aveva resi muti.<sup>142</sup>

Inoltre, ascrivere a una parte del dominio del musicale tutti i suoni prodotti dall'uomo significa fare dell'uomo materia di analisi e di studio, nella sua realtà biologia e psicoacustica: supponendo che fosse possibile ricavare dall'etnofonia del popolo le tracce di un passato atavico e infine giungere ai caratteri originari del canto e della musica tutta, restava il problema di condurre una ricerca di interesse sostanzialmente archeologico attraverso “fonti vive”, una capacità che andava ben oltre gli strumenti a disposizione dell'analisi musicologica o di qualsiasi ascoltatore dotato di “senso dell'armonia straussiano”.

Su questo le scienze naturali venivano in aiuto nella persona di Silvestro Baglioni: “fisiologo umanista” titolare di una cattedra all'Università di Roma, anch'egli interessato ad esplorare e i confini della musica naturale, tanto da aver preso parte, come vedremo, a quel Primo Congresso di Etnografia in cui Pietro Sassu vedrà una svolta epocale che segna “il tramonto del ‘naturalismo positivista’ e la prima, sia pure non organica, affermazione dello ‘storicismo idealistico’”.<sup>143</sup> Schierato dalla parte “sbagliata” delle due fazioni, Baglioni sintetizza le avversità che lo oppongono ai crociani (e le alleanze con gli scienziati della musica e del linguaggio) con un generico accenno nella sua opera maggiore, *Udito e Voce*:

Le obiezioni e le critiche non ci vengono dagli studiosi eruditi delle scienze del linguaggio e della musica che ci considerano anzi graditi compagni e collaboratori nei complessi problemi: con loro abbiamo infatti comuni, se non i metodi specifici di ricerca, il metodo generale che informa le scienze, ossia la riduzione logica di

---

<sup>142</sup> Un'influenza che risalta particolarmente negli scritti di Cesare Caravaglios sul folklore dei venditori napoletani e della guerra: pur concedendo che nella formazione spontanea e collettiva di canti popolari si potesse distinguere tra un elemento poetico e musicale, a quest'ultimo veniva riconosciuta una predominanza sul primo, specie di fronte a un canto che si componesse di parole onomatopeiche, ad imitare i suoni dell'ambiente circostante (ad esempio il rombo del cannone in uno scenario bellico). Tali espressioni a-semantiche, che servivano soprattutto un “fine acustico e ornamentale” vengono interpretate dal folklorista siciliano seguace di Fara come sopravvivenze di un tempo arcaico, “espressioni istintive, tramandate per atavismo, di quello che dovette essere, in epoche assai remote, il canto degli uomini, quando la parola non sapeva o non poteva esprimere tutto il concetto che la mente desiderava manifestare”. Cesare Caravaglios, *I Canti delle Trincee. Contributo al Folklore di Guerra* (1930), Comando del Corpo di Stato Maggiore, Roma 1935, pp. 38-39.

<sup>143</sup> Pietro Sassu, “Dall'etnofonia all'etnomusicologia. Un secolo di studi sulla musica popolare”, op. cit., p. 35.

problemi e fatti complessi al gioco di fattori più semplici. [...] Le obiezioni critiche sull'utilità pratica dei nostri studi ci vengono invece dal campo degli artisti e da alcuni, cosiddetti, filosofi estetici. [...] il rimprovero che si usa fare allo spirito generale che anima le scienze moderne [è] di aver cioè soffocato la spontanea e libera ispirazione artistica da cui solo provengono le vere opere d'arte: la sterilità dei nostri tempi in opere eccelse di arte letteraria, musicale o figurativa sarebbe una conseguenza dell'eccessivo sviluppo e gusto per gli studi naturalistici o di alessandrinica erudizione.<sup>144</sup>

Alla tesi dei detrattori, che qui vestono i panni della “signora gentile” inscenata nel dialogo de *Il Suono* dal Duca di Chabrand, l’“uomo di scienza” Baglioni, ribatte con un invito ad ascoltare diversamente, proponendo un ribaltamento di prospettiva. Riconoscendo che la musica, come ogni arte, si basa sull’“intuizione espressiva”, concetto cardine della filosofia crociana, mentre la scienza parte da presupposti analitici, egli sostiene tuttavia che la distanza tra un approccio estetico e uno scienziato si riduce nel momento in cui si è disposti a riconoscere quanto di analitico c'è già *in pectore* al lavoro dell'interprete musicale. Così, scrive, se è vero che al musicista “poco interessa sapere che il la della piccola (o terza) ottava ha 435 vibrazioni doppie al secondo, o che il suono si propaga nell'aria con una velocità di 340 m al sec” è altrettanto vero che “la conoscenza sintetica dell'artista dei suoni a un attento esame si risolve in un'attività analitica, sia pure incosciente e per così dire istintiva od automatica”.<sup>145</sup> Anche quando alle prese con uno spartito che prescrive tempi, altezze e tonalità, il cantante e il musicista necessiteranno di controllare l'emissione dei suoni-come-vibrazioni, trovandosi a maneggiare “ad orecchio” una materia sonora della quale non si dà del tutto conto sullo spartito.

Partito da premesse ben diverse da quelle di Giulio Fara, anche Baglioni insiste dunque sull'esistenza di un “suono non scritto”, che in questo caso corrisponde a un “saper fare” che prescinde dal testo musicale: implicita in questa contro-argomentazione è la possibilità di una musica naturale, l'eventualità di una capacità di organizzare i suoni anche in assenza di semiografie prescrittive.

---

<sup>144</sup> Silvestro Baglioni, *Udito e voce. Elementi fisiologici della parola e dalla musica*, Alberto Stock editore, Roma 1924, p. XII.

<sup>145</sup> Ivi, p. XIII.

Con una chiara contezza dei precetti della musicologia comparata e del dibattito internazionale sulla genesi della musica, egli ammette che “se è vero che le leggi che regolano la comparsa e il mantenimento di determinate scale musicali non dipendono dai ferrei e incoercibili fattori fisici della natura dei suoni e delle onde sonore, non è men vero che le scale dei diversi popoli siano il prodotto di leggi di altra natura, ossia fisiologiche e psicologiche”.<sup>146</sup> Come Fara, è convinto che le singole vocalità possano essere ricondotte a una matrice universale, “una forma di tipo generale umano, che presenta appunto, come in tutte le altre manifestazioni fisiche delle varie civiltà, varietà nazionali e persino individuali, che a tutta prima possono dare l’impressione di irregolarità, arbitrarietà e artificiosità”.<sup>147</sup> La deduzione di una regola generale attraverso la comparazione di singoli casi richiede però un lavoro di rilevazione che solo la fisiologia e dell’acustica hanno gli strumenti per affrontare: se la notazione non è preparata a “registrare” le infinite variabili della singola emissione etnofonica, allora “possa essere assunta a materia di ricerca fisica e fisiologica ogni e qualsiasi specie di suoni, siano quelli usati dalla più fine arte musicale, siano essi il prodotto più rozzo e antimusicale dei rumori e stridori”.<sup>148</sup>

Quegli scoppi, mormorii e “rumori tutti” che intessevano l’etnofonia teorizzata da Fara incontrano una validazione empirica nei metodi delle scienze naturali, per le quali, posti di fronte agli strumenti adeguati, “rumori e stridori” sono misurabili al pari delle più nobili espressioni musicali. Il concetto di suono etnofonico quale stadio evolutivo che precede la parola viene qui a coincidere con le nozioni dell’acustica e della fisiologia, con il suono inteso come vibrazione. Esso rappresenta ad un tempo, il suono che precede (storicamente) la scrittura e il suono che la scrittura non riesce a rendere su pagina.

Non sfuggirà, a questo punto, l’affinità con il pensiero esposto da Russolo ne “I rumori del linguaggio” dove si parlava della possibilità di “studiare le origini del linguaggio e delle parole alle quali probabilmente i primi uomini dovevano ricorrere

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 145.

<sup>147</sup> Ivi, p. 146.

<sup>148</sup> Ibidem.

per intendersi”<sup>149</sup> ma anche della permeabilità della vocalità umana alla natura circostante: “colui che parla intona la propria voce ai rumori dell’ambiente. Da ciò, quindi, l’influenza che esercitano i rumori naturali dell’ambiente, come le cascate d’acqua, le onde del mare, il vento ecc. sul timbro e sull’intonazione della voce”.<sup>150</sup>

Il riferimento del futurista riportava effettivamente a una ricerca fonetica di Baglioni, presentata due anni prima della pubblicazione de *L’Arte dei Rumori*<sup>151</sup> e che il docente di fisiologia riformulerà, in termini più astratti, nella sua opera capitale:

è data essenzialmente una somiglianza tanto grande della scala con lo spazio che noi percepiamo e le variazioni dell’altezza (che già spesso indichiamo come movimento della voce verso l’alto e verso il basso) come similissime ai movimenti nello spazio. Con ciò è anche possibile che un movimento musicale possa imitare anche le proprietà caratteristiche delle forze che producono il movimento nello spazio, dando un’immagine delle cause di questo movimento: su ciò essenzialmente è basata la proprietà di esprimere le emozioni.<sup>152</sup>

Il precetto psico-fisiologico che vede una contaminazione diretta tra forze ambientali e vocalità umana trova un corrispettivo nel metodo di rilevazione proposto da Fara: quando traccia le coordinate ambientali entro le quali va esaminata l’etnofonia, egli presenta gli elementi naturali, della temperatura e dell’altitudine come “fattori influenzanti”. A proposito della musica naturale che si ode nelle zone marittime egli scrive: “la voce dell’uomo, che in mare, remi o no, intoni un canto, si risente del moto dell’onde e ne acquista quell’alterno e continuo abbassamento ed innalzamento di suoni, nella stessa ottava, sulle stesse note cogli stessi intervalli propri alle barcarole”,<sup>153</sup> un ondeggiare di altezze destinato a farsi meno evidente quando le acque si fanno più placide o sono stagnanti; egli riscontra poi una sostanziale identità tra i canti di regioni calde e regioni fredde, dal momento che, sostiene, “il più aspro gelo, il più torrido calore intorpidiscono e nervi e cervello, rendono l’uomo del pari indolente [...] È per questo che i canti di zone gelide o torride, dei campi di ghiaccio

<sup>149</sup> Luigi Russolo, *L’Arte dei Rumori*, op. cit., p. 51

<sup>150</sup> Ivi, p. 50

<sup>151</sup> Silvestro Baglioni, *Influenza dei suoni sull’altezza del linguaggio: un fattore di aggruppamenti linguistici*, Tipografia degli Olmi, Scansano 1914.

<sup>152</sup> Silvestro Baglioni, *Udito e voce*, op. cit., p. 84.

<sup>153</sup> Giulio Fara, *L’anima musicale del popolo italiano*, op. cit., p. 27.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

o delle distese di ardenti sabbie, della Russia o dell'Arabia sono entrambi dai suoni di valori lunghi e se non sempre uguali privi però di note puntate”;<sup>154</sup> conclude infine che l'uomo di montagna canterà diversamente da quello di pianura: infatti, per il primo “nel continuo esercizio, e spesso aspra e vera lotta per superare le asperità del suolo, [...] il petto s'allarga a più profondo e possente respiro e la mente anche imbalanzisce e il canto più in alto lanciato imita lo sbalzo che porta su su in cima ai monti”;<sup>155</sup> al contrario chi vive in pianura viene sarebbe dotato di una fisicità più gracile e un temperamento tendenzialmente malinconico, puntualmente riflesso dal canto “in più grave registro, spoglio di ghigheri, non lieto, triste anzi, addolcito da portamenti, profondo di espressione, materiato di malinconia e di sentimento La montagna crea i tenori, la pianura i baritoni”.<sup>156</sup>

Il concetto, con diverse varianti, diverrà un motivo ricorrente della prima letteratura folklorica. La stessa identità tra conformazione territoriale e tonalità della voce verrà infatti riscontrata a più riprese dai componenti della generazione di mezzo a partire dal conterraneo di Fara, Gavino Gabriel. In apertura di uno dei suoi primi studi sulla musica popolare sarda, teorizza una connessione diretta tra ambiente naturale e apparato uditivo, postulando che “l'organo fonetico dà la materia bruta, come la cava dà il marmo all'artista o al mesteriante. L'orecchio adatta a piacimento suo la sonorità e gli effetti”.<sup>157</sup> Il modo in cui l'ambiente circostante ci si rende udibile dipende ancora dall'altitudine e dalla sua “natura geografica (granitica, calcarea, vulcanica ecc.)”: la vocalità umana vi si adatterebbe di conseguenza, “omogeneamente con tutte le miriadi di vibrazioni sonore che formano l'immensa orchestra di una particolare regione”.<sup>158</sup> Con queste premesse, Gabriel distingue fra “vibrazione esterna” (propria di un ambiente scosceso, dove la voce riecheggia tra pareti montuose formando così una “cavità di risonanza nella quale si ‘imposta’ o si plasma il suono vocale prima che venga emesso”) e una “interna” che corrisponde al melisma: più facilmente udibile nei luoghi desertici e quindi senza eco, essa viene descritta come “’effetto della tensione di tutto l'organismo umano ed è indizio, direi

---

<sup>154</sup> Ivi., p. 28.

<sup>155</sup> Ivi., p. 27.

<sup>156</sup> Ivi., p. 31.

<sup>157</sup> Gavino Gabriel, *Canti di Sardegna*, Italcara Ars, Milano 1922, p. 10.

<sup>158</sup> Ivi., pp. 10-11.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

quasi, di un ‘concerto molecolare’, nel quale ogni cellula del nostro corpo vibra e opera in canorità”.<sup>159</sup> Da parte sua, Cesare Caravaglios, facendo riferimento ai testi succitati, dedicherà una parte della sua scheda di raccolta del canto popolare sugli elementi che vi influiscono, consigliando di annotare “esaurienti cenni sul clima, l’altitudine, la configurazione del luogo ove il canto è stato raccolto”.<sup>160</sup>

Gli stralci che abbiamo riportato fin qui servono a comprendere più da vicino quali fossero i nuovi “percorsi esplorativi” che i raccoglitori di voci popolari si trovavano d’innanzi, percorsi che si snodano nel tempo storico così come nello spazio. Al cuore di una geografia che prevedeva itinerari che ri-mappassero il suolo nazionale in base alla circolazione di canti e di gridi e un’attenta selezione degli spazi socio-culturali considerati più fertili per la presenza di canti arcaici, stava un ambiente naturale che era al contempo elemento “esterno” e “interno” alla voce umana. In questo assume un’ulteriore sfumatura il ridimensionamento della voce nell’universo dell’udibile che Kittler e Kahn ravvisano come tratto distintivo del regime aurale della modernità. Si tratta sì di una vibrazione in un’”orchestra di vibrazioni”, uno dei tanti elementi del paesaggio sonoro, ma costituisce anche una preziosa fonte di informazioni storiche da sottoporre ad analisi. Per lo studioso di musiche e canti popolari di questa epoca, la voce diviene a un tempo il più superficiale e il più recondito dei materiali da analizzare, un reperto primitivo da estrarre da una fonte viva: le teorie del pensiero evolucionista e naturalista vogliono che il suo strato primordiale, etnofonico, che pure resiste anche nell’uomo alfabetizzato, si presenti con maggiore chiarezza nelle popolazioni illetterate: il momento della raccolta etnografica implica perciò l’incontro con una materialità fonica e sonora che va rilevata “così com’è”, con la delicatezza che si usa in uno scavo archeologico, per venire poi misurabile ed analizzabile a posteriori.

Ne consegue che trascrivere un canto adattandolo alle maglie del pentagramma equivale quasi sempre a perdere un dato sensibile: l’altezza di tono della voce, ammonisce Fara, contiene informazioni sulla regione e sul “paesaggio e l’indole

---

<sup>159</sup> Ivi, p. 11.

<sup>160</sup> Cesare Caravaglios, *Il folklore musicale in Italia*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1936, p. 201.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

degli abitanti e l'anatomia e fisiologia dei loro organi respiratori e vocali e i caratteri dialettali".<sup>161</sup> Se nell'arte musicale il cambio di tonalità rappresenta una scelta intenzionale o tutt'al più una leggerezza filologica da parte dell'interprete, "in fatto di scienza la bisogna corre altrimenti. Negli studi di etnofonia comparata, in quelli di fonetica sperimentale è indispensabile tener conto di tutto".<sup>162</sup> Prendere le misure dell'etnofonia non è solo un problema di metrica musicale, ma anche "una questione di barometro [...] una questione di termometro".<sup>163</sup> In ogni caso una questione di metro.

Il suono primitivo, etnofonico, che precedette il segno e il significato è quello che la semiografia, alfabetica o notata, fa difficoltà a trascrivere. Per divenire leggibile, esso chiede il ricorso a quegli strumenti della fisica "che, come il microscopio per gli oggetti visivi, mirano ad accrescere la potenzialità analitica e discriminativa dell'organo di senso nudo, ossia, nel caso nostro, dell'orecchio, quali [...] i mezzi registratori delle vibrazioni e delle onde sonore".<sup>164</sup>

## 2.2 Una "questione di Stato". Il dibattito sulla fonoteca (1911-1934).<sup>165</sup>

'Mancano i documenti, mancano i documenti!' si grida da ogni parte. E se fra dieci secoli non dovesse esistere più un rigo di scritto che attestasse dell'invenzione del fonografo, si troveranno sempre degli storici beoti che grideranno ancora 'mancano i documenti' e quindi il fonografo non era conosciuto al secolo ventesimo nonostante che di tale apparecchio, conservato per tradizione, se ne sia pure scoperto un

<sup>161</sup> Giulio Fara, *L'anima musicale del popolo italiano*, op. cit., p. 213.

<sup>162</sup> Ibidem.

<sup>163</sup> Ivi, p. 27, 31.

<sup>164</sup> Silvestro Baglioni, *Udito e voce*, op. cit., p. XIII.

<sup>165</sup> Se pur perseguendo obiettivi diversi, la cronistoria degli appelli alla fonoteca che tentiamo qui costruisce e integra un canone ricostruito negli anni dalla letteratura etnografica ed etnomusicologica. Fra gli altri si ricordano: Cesare Caravaglios, Caravaglios, Cesare "Per la fonocineteca italiana di Stato" in *Aspetti letterari. Rassegna di lettere, scienze ed arti.*, N. 1, 1934, pp. 1-20, ripubblicato in Id., *Saggi di Folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 19-42, pp. 19-42; Diego Carpitella, *Musica e Tradizione Orale*, Flaccovio Editore, Palermo 1972; Roberto Leydi, "Fonografo e la ricerca etnomusicologica in Italia", in Id., Febo Guizzi (a cura di) *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana. 1881-1911*, Libreria Musicale Italiana, Roma 1995, pp. 223-227; Paolo De Simonis, "Fissazioni. Tempi e metodi nell'accogliere e conservare voci e e immagini di Toscana" in Alessandro Andreini, Pietro Clemente (a cura di), *Custodi delle voci. Archivi orali in Toscana. Primo censimento*, Idast, Firenze 2007, pp. 315-340; Carlo Lo Presti, "L'Anima musicale d'Italia. Il canto popolare come bandiera etnologica", *L'Arco*, Vol. XXV, N. 1, aprile 2012, pp.5-6.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

esemplare appartenente a quella lontana epoca. [...] Mancano i documenti? E chi lo ha detto? Manca lo scritto, manca il trattato, manca la notizia nel libro [...] Ma quanto ai documenti, alle prove, alle testimonianze ci sono, e come!<sup>166</sup>

Lo sfogo a cui si abbandona Giulio Fara durante la stesura di un saggio sulle origini della polifonia, mostrando un gusto per l'invettiva che certo non gli faceva difetto, restituisce bene le frustrazioni di uno storico della musica avventuratosi negli spazi esplorativi aperti dal "suono naturale" e chiamato dalla comunità musicologica a rendere conto delle sue ipotesi genealogiche con tanto di prova scritta. Curiosa, dal nostro punto di vista, l'associazione con il fonografo, che in questi anni si trova al centro di una discussione cruciale proprio per il riconoscimento dei folkloristi e che, in continuità con l'intersecarsi di campi di sapere che abbiamo notato, abiterà le sedi di discussione di diverse discipline, dai congressi sulle arti e tradizioni popolari a quelli sulla musica, dai convegni sulle scienze naturali alle riviste musicologiche, etnografiche, antropologiche, chiamando in causa (quasi sempre) e ricevendo risposta (raramente) dalle istituzioni.

Ci sia concessa a questo punto una lunga digressione sulla "corsa alla fonoteca" avvenuta in Italia tra gli anni Dieci agli anni Trenta, che oltre a fornire un efficace spaccato storico sulle personalità e le contingenze nei quali si forma una diversa sensibilità all'ascolto, è importante per sottolineare quanto il processo di nobilitazione culturale dei media fonografici si leghi a doppio filo con la volontà di legittimazione da parte di quel campo del sapere in divenire che era lo studio delle tradizioni musicali orali. Non si tratta semplicemente di una serie di appelli alla modernizzazione delle pratiche di ricerca con l'innesto di strumenti all'avanguardia: come suggerisce il passaggio succitato, la produzione di una documentazione del suono non-scritto sta alla base della credibilità scientifica e, in senso più ampio, rappresenta la condizione indispensabile affinché una porzione dell'universo udibile fino a quel momento rimasta "inascoltata" fosse ammessa ai ranghi del patrimonio culturale nazionale. Nel contesto italiano, la "questione del fonografo" citata da Leydi diviene una questione di Stato. Folkloristi e occasionali alleati da campi limitrofi bussano alla porta delle pubbliche istituzioni per richiedere che un altro

---

<sup>166</sup> Giulio Fara, "Genesi e prime forme della polifonia", op. cit., p. 352.



metodo di scrivere e leggere i suoni sia “messo a sistema”, fornendo gli strumenti per produrre le evidenze delle proprie ricerche e anche un’istituzione, un archivio, che consenta loro di ri-organizzare quelle porzioni di udibile che vanno sezionando sul campo, facendo così rientrare l’oralità raccolta su copie tecnologiche nel dominio razionale della scrittura.<sup>167</sup> È quando si tratta di dare un fondamento pratico alle proprie teorie e fornire le evidenze di una “musica naturale”, di trovare una scrittura per le sonorità non-scritte, che la storia del pensiero etnografico diventa una storia delle tecniche culturali - e quindi una storia dei media.

L’esigenza di un maggiore rigore nelle ricerche folkloriche si era già resa evidente ai primi del secolo con i siciliani Alberto Favara e Corrado Ferrara, figure pionieristiche che operarono ancora in spirito positivista, evidenziando le insufficienze della notazione musicale e ponendo “il problema del ‘documento oggettivo’”.<sup>168</sup> Il primato di aver legato la questione della documentalità con il fonografo e l’esigenza di una “fonoteca” è però solitamente conteso proprio tra Favara e Baglioni. Nel contesto delle sue ricerche musica vocale e strumentale sarda, il primo si disse intento a una raccolta che la restituisse “alla sua forma primitiva, quale veramente era sgorgata per la prima volta dalla gola del preistorico cantore”, esprimendosi in un voto per l’istituzione di “musei etnofonici” presso le accademie e i conservatori,

nei quali venga raccolto tutto quanto riguarda a musica popolare, strumenti, raccolte di poesie e musiche dal popolo create, studi pubblicati, documenti fotografici e, più di tutto, una completa raccolta di dischi fonografici che possano essere guida sicura nelle ricerche e possano all’occorrenza servire a correggere eventuali errori nei quali

---

<sup>167</sup> Cfr. Angelo Orcalli, “Orientamenti ai documenti sonori”, op. cit., p. 45, a sua volta in riferimento a Jack Goody, *Il potere della tradizione scritta* [*The Power of Written Tradition*, 2000], Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 122-132. Non va dimenticato che nell’evoluzionismo che permeava molte delle ricerche della musica naturale e primitiva Walter Ong, in uno dei suoi primi scritti su Charles Darwin, aveva riconosciuto la forma mentis della civiltà scritta. Cfr. Walter J Ong, *Darwin’s Vision and Christian Perspectives*, MacMillan, New York 1960.

<sup>168</sup> Diego Carpitella, *Musica e Tradizione Orale*, op. cit., p. 15, che a sua volta rimanda a: Antonino Uccello, *Corrado Ferrara, pioniere dell’etnomusicologia*, Società siracusana di storia patria, Siracusa 1966; Alberto Favara, *Corpus di musiche strumentali siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, Accademia delle scienze, lettere, arti, Palermo 1957.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

potessero essere caduti i trascrittori di canzoni; e se si vorranno fare raccolte di canti, non se ne affidi l'incarico a inesperti studenti, ma solo a valenti musicologi.<sup>169</sup>

L'esortazione data 1913 ma segue, a dire dell'autore, altri suoi scritti precedentemente pubblicati su *Il Paese* e sulla stessa *Rivista Musicale Italiana* nel 1909, dove si accennava fugacemente all'esigenza di raccogliere i canti senza però dilungarsi sul ruolo del mezzo fonografico.<sup>170</sup> È tuttavia al 1911, anno del Primo Congresso di Etnografia svoltosi a Roma tra il 12 e il 24 Ottobre, che si fa solitamente risalire l'avvio del dibattito sulla fonoteca e più precisamente alla seduta pomeridiana tenutasi il secondo giorno del convegno. A seguito della mancata relazione di Giulio Cesare Paribeni che avrebbe avuto per titolo proprio "Il folklore", l'etnologo Aldobrandino Mochi, che presiede la seduta, mette ai voti una mozione:

Il primo congresso di etnografia italiana, riconosciuta la necessità di applicare il fonografo per raccogliere e fissare fedelmente i dialetti, i canti e ogni altra produzione musicale popolare, fa voti che, come è già avvenuto da tempo in altre nazioni civili, anche in Italia si istituisca dal governo o da qualche accademia, un archivio fonografico, all'intento di conservare e studiare un materiale così caduco e così importante per la scienza e per l'arte.<sup>171</sup>

A partecipare alla discussione troviamo Lamberto Loria (fondatore della prima rivista di studi etnografici *Lares* che di lì a un anno avrebbe iniziato le pubblicazioni) Angelo De Gubernatis e Silvestro Baglioni, colui cioè che ha avanzato l'ordine del giorno. Rivolgendosi ai convenuti egli spiega che "col mezzo comune di trascrizione musicale dei quattro spazi, delle cinque righe e degli accidenti che conoscono i musicisti, ci troviamo nell'impossibilità di fissare esattamente sulla carta la musica popolare".<sup>172</sup> Una disponibilità di altri mezzi per fissarla sarebbe pertanto necessaria allo sviluppo della disciplina, dato che "soltanto il fonografo riesce a fissare le

---

<sup>169</sup> Giulio Fara, *Su uno strumento musicale sardo*, Fratelli Bocca Editori, Milano – Roma – Torino, 1913, p. 48, originariamente pubblicato come articolo in due parti su *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XX, N. 3, 1913, pp. 763-791; Vol. XX, N. 4, 1913, pp. 13-51.

<sup>170</sup> Giulio Fara, "Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all'arte dei suoni", *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XV, N. 16, 1909, pp. 713-749.

<sup>171</sup> Aldobrandino Mochi cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana* (Roma – 12-24 ottobre 1911), Grafica Cooperativa, Perugia 1912, p. 34.

<sup>172</sup> Silvestro Baglioni, cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana*, op. cit., p. 35.

melodie e i canti e a conservarli infinitamente, come si conservano in un archivio i libri e i manoscritti in cui siano caratteri grafici. Purtroppo in Italia non esiste questa nuova specie di archivio”.<sup>173</sup> Nel resto d’Europa invece già abbondano le istituzioni deposte alla conservazione del materiale sonoro, spesso anzi istituiti su iniziativa di studiosi di fonetica e psicologia e poi votatisi alla raccolta di materiale etnomusicologico in nazioni straniere: una realtà che Baglioni, data la sua esperienza di studi in Germania e in Francia, dimostra di conoscere bene. Vi si soffermerà infatti in un’altra occasione in seguito al congresso, raccontando di essere venuto al corrente di quanto accadeva all’estero grazie ai contatti con Eric V. Hornbostel (ai tempi direttore del *Phonogrammarchiv* di Berlino sotto la giurisdizione di Carl Stumpf) e di aver visitato personalmente sia l’istituzione tedesca che quella austriaca. Parlando di quest’ultimo il fisiologo sottolinea anche l’ingente contributo ricevuto dall’Accademia delle Scienze di Vienna, 6.000 corone, senza le quali la fondazione dell’istituto del 1899 e la messa a punto di un’adeguata apparecchiatura tecnologica non sarebbero state possibili.<sup>174</sup> Più di dieci anni dopo l’Italia è ancora lungi dall’avvicinarsi a simili traguardi: i soli centri di ricerca a fare uso di un apparecchio fonografico a scopo scientifico in questo periodo sono l’Archivio dialettologico di Francesco Lorenzo Pullè, docente di filologia all’Università di Bologna fino al 1925, e l’Istituto fisiologico di Roma diretto dallo stesso Baglioni, che già durante il Congresso aveva annunciato di aver chiesto insieme al maestro Luigi Luciani, allora rettore dell’Università La Sapienza e senatore, un sussidio da 5.000 lire dal ministero della Pubblica Istruzione per inaugurare finalmente anche in Italia le ricerche di fonetica sperimentale. Ne riceve la metà: “con questa sola somma si potrà avere un fonografo, gli apparecchi e 50 dischi, coi quali si provvederà alle esigenze prime”.<sup>175</sup> Lo scienziato sceglie quindi di acquistare “un fonografo uguale a quello usato all’archivio fonografico di Vienna” rivolgendosi direttamente al suo costruttore, “il meccanico Castagna”.<sup>176</sup> Il riferimento è al cosiddetto *Archivphonograph*, un apparecchio costruito nel 1900 appositamente per l’archivio viennese la cui

---

<sup>173</sup> Ibidem.

<sup>174</sup> Baglioni, Silvestro, “Per il nostro folklore musicale”, *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XIX, N. 3, 1912, pp. 721-726, (724).

<sup>175</sup> Id., cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana*, op. cit., p. 36.

<sup>176</sup> Cfr. Walter Graf, “The Phonogrammarchiv der Österreichische Akademie der Wissenschaften in Vienna”, *The Folklore and Folkmusic Archivist*, Vol. IV, N. 14, Primavera 1961, pp. 1-4, (1).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

invenzione è effettivamente registrata ai nomi di Fritz Hauser e L. Castagna: studiato per accompagnare gli studiosi nelle loro spedizioni esplorative e per produrre copie destinate alla conservazione, il brevetto prevedeva una sorta di “compromesso” fra il processo di incisione edisoniano e il supporto a disco introdotto da Emil Berliner nel 1895.<sup>177</sup> Una volta inciso il disco in cera, sarebbe stato possibile riprodurre molteplici copie dalla matrice tramite lo stesso processo di galvanoplastica già in uso anche nella produzione discografica di massa - con la differenza che, in questo caso, le copie sarebbero servite soprattutto ad attuare uno scambio reciproco dei fonogrammi realizzati tra Roma e Vienna.

Nel presentare la propria iniziativa il fisiologo ammette, che si tratta ancora di “un archivio in embrione per cui sviluppo e funzionamento mancano soprattutto i mezzi necessari”. Il contatto con altre realtà ben più consolidate oltreconfine lo porta infatti ad un’amara conclusione: “Dopo questa rapida ed incompleta rassegna di quanto si fa nelle principali nazioni estere che cosa si è fatto o si fa in Italia in questo campo? La risposta non potrebbe essere più sconsolante e umiliante. Nulla”<sup>178</sup>. Con i segreti delle tecniche di incisione ancora gelosamente custoditi dalle case di produzione in piena “guerra dei brevetti”, elaborare apparecchi nuovi come quello viennese richiedeva un esborso che pochi atenei e conservatori avrebbero potuto sostenere soltanto con le proprie forze economiche. Il fatto stesso che l’esplorazione delle musiche naturali si fosse progressivamente “ristretta” al territorio italiano, sembrerebbe dovuta, prima ancora che ad un credo nazionalistico che si farà strada in seguito, a una sostanziale mancanza di mezzi. Sempre durante il convegno di Etnografia infatti Lamberto Loria ammette di aver rinunciato a intraprendere l’impresa di una raccolta “di canti e gridi” per il suo Museo Etnografico proprio perché spaventato dei costi elevati e delle difficoltà tecniche. Con una mozione significativa, l’antropologo aveva chiederà di togliere dall’ordine dei giorni messa ai

---

<sup>177</sup> Silvestro Baglioni, “Per il nostro folklore musicale”, op. cit., p. 725.

<sup>178</sup> Ibidem. Interessa qui notare come lo stesso artificio retorico di elencare lungamente i progressi delle altre nazioni per enfatizzare il contrasto con l’immobilità italiana fosse stato usato solo un anno prima anche da Francesco Balilla Pratella in veste di compositore futurista. Nel suo *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, dopo aver constatato le nuove frontiere della musica colta conquistate da Claude Debussy in Francia, Elgar in Inghilterra, Mussorgski e Korsakov in Russia e Sibelius in Svezia, egli si chiede infatti: “E in Italia? Insidia ai giovani e all’arte, vegetano licei, conservatori ed accademie, musicali. – In questi vivai dell’impotenza, maestri, e professori, illustri deficienze, perpetuano il tradizionalismo e combattono ogni sforzo per allargare il campo musicali”. (Francesco Balilla Pratella, *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, Redazione di Poesia, Milano 1910, p. 2).

voti il passaggio “‘dal Governo e da qualche accademia’, poiché non ha fiducia né nell’uno né nelle altre”.<sup>179</sup> L’ordine verrà votato e approvato attribuendo quindi il mandato di istituire l’archivio “ad un’apposita commissione”.<sup>180</sup>

Una dimostrazione di già rassegnata sfiducia nei confronti delle istituzioni che, con il senno di poi, non appare infondata: in risposta alle questioni sollevate dal Congresso di Roma, infatti, giunge una circolare del Ministero della Pubblica Istruzione diretto da Luigi Credaro rivolta all’attenzione dei conservatori. Preso atto della pressione da parte delle comunità di studiosi, il governo “ritiene di non doversene disinteressare” e dà così disposizione ai titolari dei conservatori di invitare i propri allievi a raccogliere canti di loro conoscenza dalle rispettive regioni di provenienza o luoghi di soggiorno:

nelle vacanze estive, poi, recandosi nelle campagne, gli allievi, in ispecie quelli di composizione potranno poi occupare i loro ozii trascrivendo quelle melodie naturali di cui abbondano le popolazioni di alcune nostre regioni. Nel fare tale trascrizione, che non è priva di difficoltà [...] gli allievi dovranno tener presente che lo scopo della raccolta è di possedere dei documenti ove siano ritratte con maggiore approssimazione le melodie del popolo. Dovranno perciò astenersi dall’introdurre elementi soggettivi, là dove la melodia possa apparire di fattura rozza o primitiva. [...] Le trascrizioni delle melodie dovranno poi essere rimesse a questo Ministero, che ne curerà la raccolta nella biblioteca del Liceo S. Cecilia.<sup>181</sup>

La circolare viene riportata e commentata in un intervento su *Rivista Musicale Italiana* di Vito Fedeli, musicista e storico della musica al tempo docente a Novara. Pur mostrando di aver compreso le esigenze di “documentalità” e di “oggettività” che venivano dai cultori del folklore il Ministero aveva indelicatamente relegato la raccolta dei motivi popolari a un “compito per le vacanze”, un esercizio di bella grafia per aspiranti compositori (ed è probabilmente a questo che si riferiva Fara quando nel passaggio su riportato, del 1913, invitava a lasciare il compito della

---

<sup>179</sup> Lamberto Loria cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana*, op. cit., p. 36.

<sup>180</sup> Ivi, p. 37.

<sup>181</sup> Luigi Credaro cit. in Vito Fedeli, “Per il nostro folklore musicale”, *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XII, N. 1, 1912, pp. 172 – 175 (172-173).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

trascrizione a esperti musicologi anziché a “inesperti studenti”). Più di ogni cosa, la circolare aggira l’esplicita richiesta espressa dal Congresso di Etnografia di un’attrezzatura tecnica all’altezza del compito.

Tocca a Fedeli fare presenti, con le dovute cautele, le incomprensioni: egli esprime apprezzamento per l’iniziativa ministeriale di realizzare una raccolta di canti popolari ma avanza qualche perplessità di fronte all’ipotesi che debbano essere studenti del conservatorio ad occuparsene. Sottolineando la delicatezza e l’importanza storica della materia in questione (“in cui è riflessa l’eco millenaria di antichissimi *sistemi* musicali, in cui si conserva perenne una tradizione auricolare intimamente connessa ai caratteri etnici, alle varie derivazioni, della nostra gente”)<sup>182</sup> e ribadendo l’“oculatezza tecnica e storica” necessaria a quel “lavoro d’indagini, induzioni e raffronti”<sup>183</sup> che è il compito del folclorista, egli sottolinea che una trascrizione sbagliata o grossolana equivarrebbe a una perdita cui nessuna commissione di musicisti potrebbe porre verificare. “Che valore avrebbe una raccolta priva di autenticità e di sicura fedeltà grafica?”. Si permette quindi di suggerire un correttivo alle disposizioni ministeriali:

scegliere nei Conservatori gli allievi di composizione che più si distinguono per coltura e favorevoli attitudini, affidare a ciascuno d’essi un buon fonografo *ricevitore* con sufficiente scorta di dischi impressionabili. Durante le vacanze estive, visitando località della loro regione, essi potrebbero pretendere la...*fotografia musicale* dei canti a loro giudizio più interessanti. [...] La Commissione ministeriale una volta in possesso di tutti i dischi e delle relative note informative sceglierebbe e farebbe tradurre in notazione musicale da persone idonee.<sup>184</sup>

Fedeli individua qui una separazione di ruoli fra “incisore” e “trascrittore” che diverrà poi più chiara con l’avanzare del dibattito e delle esperienze dirette con il mezzo fonografico (vedi paragrafo successivo). Quanto al contro-appello rivolto al Ministero o a un’eventuale raccolta di componimenti popolari attraverso i conservatori non si è trovata notizia, ma è possibile supporre che si fosse risolta in un

---

<sup>182</sup> Ivi, p. 172(corsivo nell’originale).

<sup>183</sup> Ivi, p. 173.

<sup>184</sup> Ivi, p. 175 (corsivo nell’originale).

nulla di fatto se è vero nel 1918, reduce dalla militanza sul fronte, Fausto Torrefranca tornerà sulla questione includendo un veloce accenno alla realizzazione di “una raccolta fonografica del *folk-lore* raccogliendo specialmente le canzoni che solo i vecchi e i vecchissimi di ogni villaggio ricordano”<sup>185</sup> nei cinque punti del suo programma per un’opera editoriale italiana.

L’inclusione in un piano di rinnovamento musicale più ampio è sintomatica del fatto che la questione delle musiche “primitive” cominciava a giungere all’orecchio di quella musicologia che ancora non se ne interessava in prima persona. In questo Torrefranca, interessato alla genesi della musica e alla questione “psicologica” ma da una prospettiva assai più sbilanciata sull’estetica,<sup>186</sup> rappresenta una figura quasi speculare a quella di Giulio Fara, con il quale condivide anche l’acceso nazionalismo che accende i suoi scritti musicologici sull’opera dei grandi compositori italiani.

A quest’ultimo spetta un’ulteriore parte da protagonista negli anni immediatamente successivi al conflitto. Prima nel 1918, con un’esortazione in nota a una nuova ricerca sulla musica popolare sarda, dove lamenta “la deplorabile scarsità di mezzi di cui dispongono i nostri gabinetti di fisica riguardo al ramo acustica e la indifferenza, per non dir peggio”.<sup>187</sup> Malgrado gli sforzi inaugurati gli anni precedenti da Baglioni, infatti, gli interessi per l’etnofonia ancora non possono contare sulla completa collaborazione delle scienze naturali:

Ma mentre a Vienna, a Berlino, a Parigi, a Pietroburgo, già sono sorti degli archivi fonografici aperti agli studiosi, in Italia un musicologo che chiedesse a un gabinetto di fisica un apparecchio registratore, un disco vergine e quei pochi altri apparecchi di fonetica sperimentale indispensabili a far degli studi esatti, passerebbe per inopportuno e sarebbe poco! Intanto al lettore può rimanere il dubbio che il musicologo abbia raccolto male, mentre la prova fonografica sarebbe la indiscutibile fotografia del suono.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Fausto Torrefranca, “Problemi del dopo-guerra musicale”, *La critica musicale*, Vol. I, N. 3, marzo 1918, pp. 33-39 (39).

<sup>186</sup> Si vedano i suoi *Le origini della musica*, Fratelli Bocca Editori, Torino – Milano – Roma 1907 e *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti, il dramma*, Fratelli Bocca Editori, Torino – Milano – Roma 1910.

<sup>187</sup> Giulio Fara, “Di alcuni costumi musicali in Sardegna”, *Rivista musicale italiana*, Vol. XXV, N. 1, 1918, pp. 63-83 (70).

<sup>188</sup> *Ibidem*.

Fara avrà modo di presentare le sue rimostranze direttamente alla comunità musicologica tre anni dopo, in occasione del Primo Congresso Italiano di Musica che si tiene a Torino nell'Ottobre 1921. Tra i convenuti siede anche Benedetto Croce, allora Ministro della Pubblica Istruzione, ed è forse anche alla sua presenza che si deve il tono particolarmente polemico da parte dello studioso sardo. Una volta ribaditi i suoi stessi meriti nell'aver promosso l'etnofonia a interesse della scienza della musica (e rimproverato il comitato organizzatore per aver preferito "il soprabitone inglese"<sup>189</sup> della parola "folklore" all'alternativa italiana di suo conio) egli illustra i benefici che lo studio delle "forme" dell'universo sonoro primitivo porterebbe "alla scienza dei suoni e alla sua storia psicologica e materiale"<sup>190</sup> e "un altro [utile], dirò così, sussidiario, ad altre scienze come l'archeologia, la glottologia, l'etnografia, dando lumi su relazioni, contatti e innesti finora ignorati fra popoli lontani fra loro".<sup>191</sup> Quanto alla musica d'arte, se essa deve sentirsi chiamata in causa è soprattutto per la necessità di riscoprire il suo strato primitivo, e ritrovare tramite le forme "meno evolute", la purezza dei caratteri etnici e nazionali che le sono propri. Fondandola nella propria visione evolucionista ("Dal verme all'uomo, dal tema musicale dei Niam Niam alla Sinfonia di Strauss")<sup>192</sup> Fara propone una piena istituzionalizzazione della nuova disciplina in "quattro desiderata" che, oltre a una cattedra universitaria, e un programma d'insegnamento nei conservatori e nelle scuole consta anche dell'istituzione di "una fonoteca etnica, che mentre impedirebbe alle musiche vocali a strumentali del popolo di andare perdute per lo spandersi della civiltà, fornirebbe il più prezioso aiuto agli studi etnofonici".<sup>193</sup>

Un altro folklorista sardo è attivo negli stessi anni con propositi simili, interessato tanto agli scopi conservativi del patrimonio orale quanto a quelli educativi. Nel 1921 Gavino Gabriel (che abbiamo già incontrato nel paragrafo precedente per le considerazioni contenute in *Canti della Sardegna*) riprende una proposta di Discoteca Italiana avanzata in prima battuta da Arduino Colasanti e la trasforma in

---

<sup>189</sup> Giulio Fara, "Il 'Folklore'" in *La vita musicale dell'Italia di oggi. Atti del I congresso italiano di musica* (11 -16 ottobre 1921), Fratelli Bocca Editore, Torino 1922, pp. 43- 49 (44).

<sup>190</sup> Ivi, p. 46

<sup>191</sup> Ivi, p. 48

<sup>192</sup> Ivi, p. 46

<sup>193</sup> Ivi, p. 49.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



un programma di Discoteca Etnica Nazionale presentato al Consiglio Superiore delle Arti. Destinata anche questa a rimanere lettera morta per insufficienza di fondi (“poche centinaia di migliaia di lire”).<sup>194</sup> Dell’iniziativa riferirà a posteriori, e per sommi capi, lo stesso Gabriel in alcuni interventi sui quotidiani: “Le regioni d’Italia – scrive su *Il Secolo* – più che in qualunque altra attività pratica hanno espresso il loro temperamento, la loro concezione di vita, la loro ‘anima’ insomma, nel canto [...] Raccogliere tutti questi canti delle Regioni d’Italia facendoli incidere da ‘nativi’ nelle singole Regioni su dischi fonografici significa raccogliere e fissare, *aere perennius*, l’Anima d’Italia”.<sup>195</sup> E, ancora, riflettendo sulla necessità del mezzo fonografico rispetto ad altre forme di rappresentazione delle tradizioni etniche:

Il folklorismo significa ancora per molti dilettantismo, bighellonismo, o smania salottiera di “pezzi” rari, come l’averne una panoplia sudanese o un marito mongolo. Non si sapeva, e forse non si poteva pensare a tale attività come a qualcosa di extra-erudizionale, profondamente e vitalmente nazionale. Ed era necessario superare la effimera forma di presentazione teatrale e preparare il “documento” perenne, di facile esame, che ognuno potesse avere a suo piacimento, per il suo studio e la sua passione. Il documento, la prova sensibile, ossia l’“esempio” hanno un valore didattico incredibile come profilassi e antidoto contro la retorica.<sup>196</sup>

A fronte dell’immutata esigenza di produrre documentazioni scientifiche per lo studio della musica naturale che potessero convincere anche gli scettici, si nota una nuova enfasi sulla questione educativa e un’accentuazione dei toni nazionalisti, che è poi il tratto che più allontana la “generazione di mezzo”, alla quale appartiene Gabriel, dalla stagione positivista che aveva inaugurato gli studi sulle musiche altre. Da una necessità, la raccolta di canti popolari sul solo suolo italiano diviene virtù patriottica, svolta retorica (almeno in parte) strumentale a incontrare i favori del governo fascista appena insidiatosi e sensibilizzarlo alla necessità di un’istituzione

<sup>194</sup> Arduino Colasanti, “L’Archivio delle Voci”, *Il Corriere della Sera*, 9 aprile 1928.

<sup>195</sup> Gavino Gabriel, “L’Archivio delle voci”, *Il Secolo*, 3 giugno 1925.

<sup>196</sup> Gavino Gabriel, “Il commercio della poesia”, *Il Popolo d’Italia*, 1 maggio 1925.

che, malgrado più di dieci anni di appelli, restava ancora da farsi.<sup>197</sup> Come sostiene a questo proposito lo storico Stefano Cavazza, “il fascismo, analogamente a quanto accade in Germania con le politiche culturali naziste, è interessato ad appropriarsi del folklore sul piano ideologico. La valorizzazione della tradizione regionale è un punto di forza delle politiche fasciste di educazione di massa e costruzione del consenso”.<sup>198</sup>

Sono questi infatti gli anni che preludono a un’istituzionalizzazione degli studi folklorici e alla loro irreggimentazione nel nuovo quadro politico. Un ente in particolare prende le redini sul discorso sulle culture popolari, quell’Organizzazione Nazionale del Dopolavoro istituita il 1 Maggio 1925 che ai compiti educativi e ricreativi statuari aggiungerà presto un programma folkloristico per l’educazione delle masse: tra i suoi punti, oltre all’organizzazione di mostre, proiezioni cinematografiche e feste tradizionali figura anche la “raccolta di canti e leggende per mezzo di dischi grammofonici”.<sup>199</sup> All’organizzazione risponde direttamente la Commissione Nazionale per le Arti Popolari la cui attività scorre in parallelo a quella del Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari di Firenze, fondato sull’esperienza della Società di Etnografia Italiana e del gruppo di ricerca di *Lares* che aveva promosso il Congresso del 1911.<sup>200</sup> Istituito presso il Centro Alti Studi, anche il Comitato fiorentino perseguiva tra i propri obiettivi quello di “promuovere, sviluppare e coordinare gli studi folkloristici in Italia con particolare riguardo alle singole regioni, in ognuna di esse costituendo almeno un centro di studio (enti, biblioteche, discoteche, musei) per avviare e agevolare la raccolta del materiale folkloristico”.<sup>201</sup>

---


<sup>197</sup> Sull’inquadramento degli esponenti di etnografia, antropologia e demologia nel regime fascista si veda: Stefano Cavazza, “La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari”, *La Ricerca Folklorica*, Vol. VII, N. 15, aprile 1987, pp. 109-122.

<sup>198</sup> Stefano Cavazza, *Piccole Patrie*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 45

<sup>199</sup> N.a., *Bollettino mensile Opera nazionale dopolavoro*, novembre-dicembre 1927, n. 1.

<sup>200</sup> Cfr. Luigi Lombardo, *L’etnografia in età fascista. Le mostre dell’arte popolare nel 1936 a Siracusa e a Catania*, *Dialoghi Mediterranei*, N. 25, maggio 2017, <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/letnografia-in-eta-fascista-le-mostre-darte-popolare-del-1936-a-siracusa-e-catania/>>, (Ultimo Accesso, agosto 2017)

<sup>201</sup> Cit. in Massimo Tozzi Fontana, “Il ruolo delle mostre etnografiche in Italia nella organizzazione del consenso. 1936-1940”, *Italia contemporanea*, Vol. XIV, N. 137, ottobre-dicembre 1973, pp. 97-103 (101).



Un ulteriore segnale di interesse da parte del regime per le richieste più volte avanzate dai folkloristi potrebbe essere individuato nell'istituzione della Discoteca di Stato, senonchè l'“archivio delle voci” prefigurato dal Regio Decreto n.2223 del 10 agosto 1928 sembra venire in risposta a ben altre esigenze: il proposito espresso nel secondo articolo di “raccolgere e conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani, che in tutti i campi abbiano illustrata la Patria e se ne siano resi benemeriti” fa pensare, più che a una progressiva estensione dell'universo udibile ai suoni e alle voci rimaste al di là del nostra cultura, a un censimento sonoro a salvaguardia dei valori storici già vigenti.

Sulle vicende e sull'idea di fonografia che portarono questa concezione di archivio sonoro come “museo delle voci” ci soffermeremo nella sezione conclusiva del nostro elaborato. Al momento basti notare che l'istituzione di un archivio statale dedicato alla conservazione dei dischi e dei cilindri fonografici (e per i primi due anni rimasto “virtuale”, priva assenza cioè di una sede vere e propria) e il proliferare di enti e programmi per l'educazione al folklore non sarà sufficiente a fermare gli appelli degli studiosi di cultura orale; al contrario, essi dovranno chiedere cittadinanza presso la neonata discoteca ribadendo la necessità di allargare i suoi orizzonti di raccolta.

L'anno successivo al decreto, si aprono due fronti fondamentali per lo sviluppo degli studi di musica etnica: uno a Firenze, con la riunione del Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari del Maggio 1929, organizzato dal comitato fiorentino di *Lares*, l'altro a Roma con la Conferenza della Commission Internationale des Arts et Traditions Populaires tenutasi nell'Ottobre dello stesso anno a cui afferisce la neofondata Commissione Nazionale per le Arti Popolari. Al primo evento prendono parte personalità da tempo interessate alla ricerca sulle culture popolari, quali Arnaldo Bonaventura, musicologo e storico della musica, e Michele Barbi, autore di diversi lavori sulla poesia popolare. Al termine delle rispettive relazioni il primo fa voto affinché in “ogni regione d'Italia fossero fatte, a mezzo fonografo, raccolte dei genuini ed autentici canti del popolo e che la Discoteca Folklorica Musicale, così

formata, avesse sede presso il Conservatorio di Firenze”.<sup>202</sup> Barbi, dal canto suo, si appella allo stesso per “una nuova raccolta di canti popolari da farsi senza indugi e in ciascuna regione d’Italia”, specificando che “la raccolta delle melodie, sempre unite al testo poetico, fosse eseguita con i mezzi della meccanica applicata”.<sup>203</sup>

Nel caso della conferenza della Commission Internationale a Roma l’esigenza della raccolta dei canti veniva da una spinta al coordinamento transnazionale dei diversi lavori di ricerca folklorica inaugurato con un primo incontro a Praga nel 1928. A questa seconda edizione nella capitale italiana avrebbero partecipato i delegati di tredici paesi europei nel tentativo di congiungere gli sforzi per “lo studio attento dei metodi di registrazione e di notazione dei suoni, la costituzione di una biblioteca, di archivi, di schedari informativi e di una raccolta di fonogrammi, oltre al progetto di varie pubblicazioni”.<sup>204</sup> Vi partecipano Fernando Liuzzi, in qualità di rappresentante della Commissione nata sotto l’Ordine Nazionale del Dopolavoro,<sup>205</sup> e Carlo Clausetti, compositore e direttore della casa di edizioni musicali Ricordi sottolinea la necessità “ora che ne abbiamo i mezzi, di conservare integralmente la sostanza di questi canti [...] il modo migliore sarà senza dubbio di raccogliarli dalla diretta voce del popolo e dai suoi ingenui cantori, nei nostri villaggi e nelle nostre campagne, e di fissarli col maggiore scrupolo in dischi grammofonici che dovrebbero formare un discoteca di proprietà statale”.<sup>206</sup> Così raccolto, il materiale inciso avrebbe fornito la base per un’operazione editoriale su larga scala, una sorta di atlante delle musiche regionali italiane che abbia valore di “prova indiscutibile”: “a loro volta artisti, esegeti ed editori, su questa sicurissima base, potranno continuare a svolgere la loro concorde attività e diffondere edizioni critiche e divulgative dei canti stessi”.<sup>207</sup> Malgrado l’interessamento di una comunità internazionale che si fa via via più

---

<sup>202</sup> Arnaldo Bonaventura, cit. in Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari (a cura di), *Atti del I Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari* (5-9 maggio, Firenze), Rinascimento del Libro, Firenze 1929, p. 219.

<sup>203</sup> Michele Barbi cit. in Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari (a cura di), *Atti del I Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari*, op. cit., p. 225.

<sup>204</sup> Alessandro Marangoni, *La Filosofia della Musica di Fernando Liuzzi*, Lulu, Roma 2011, p. 93.

<sup>205</sup> Cfr Fernando Liuzzi, *Il canto dei popoli e un istituto internazionale per la musica popolare*, Tipografia Bardi, Roma 1930, p. 10.

<sup>206</sup> Carlo Clausetti, “Il ‘canto del popolo’ in Italia e l’opera editoriale”, *Musica d’Oggi*, Vol. VIII, N. 11, novembre 1929, pp. 434-439 (439). Anche qui non si manca di fare appello al carattere “italianissimo” dell’operazione, e alla “giovinanza” che la riscoperta dei canti donerebbe all’Italia.

<sup>207</sup> *Ibidem*

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

organica, i compiti materiali della raccolta vengono lasciati al comitato nazionale, evidenziandone una volta di più l'arretratezza di mezzi e orizzonti italiani rispetto a quelli degli altri paesi europei.

Sotto spinta governativa il Comitato Nazionale per Tradizioni Popolari e la Commissione delle Arti Popolari si fondono in un unico ente, il Comitato Nazionale Italiano delle Arti e delle Tradizioni Popolare che inquadra *Lares* all'interno delle attività di ricerca coordinate direttamente dall'Ordine Nazionale del Dopolavoro. Nel congresso che si terrà a Udine nel 1931, lo sprone a mettersi in pari con il resto del continente arriva da un linguista, Pier Gabriele Godanich, professore ordinario a Bologna dove dirigerà l'Archivio Glottologico italiano. Alla seduta del 7 settembre egli presenta il progetto di una "fonofilmoteca linguistico-folklorica internazionale", frutto di lunghi anni di peregrinazioni simili a quelle vissute degli scienziati del folklore: Godanich racconta infatti di aver preso visione dell'archivio viennese prima della guerra, di aver perorato la causa di un'analogha istituzione in Italia e presso il Ministero della Pubblica Istruzione, e presso l'Accademia dei Lincei di cui è socio, senza però riuscire a ricevere alcun finanziamento. Questa volta l'invito è rivolto all'Istituto Internazionale Cinematografia Educativa diretto da Luciano De Feo, poiché è nel fonofilm che Godanich vede (per convenienza o meno) il supporto più adatto a sopperire "l'insufficienza dell'alfabeto" e ad effettuare "le registrazioni della voce nella totalità dei suoi elementi: suono, tono, timbro, intensità"<sup>208</sup> e insieme documentare (visivamente) l'atto stesso della fonazione, le fattezze del soggetto e il suo ambiente di provenienza. Quando si tratta di descrivere quali tipologie di espressioni andrebbero incise, però, i propositi scientifici di Godanich si mostrano pesantemente "viziati" dalla volontà di compiacere il regime - al punto che, accanto a canzoni, gridi, e dialoghi in dialetto, figurano anche "la recitazione in lingua nazionale letteraria di un documento d'importanza storica per ciascuna nazione civile [...] fatta dal Capo del Governo"<sup>209</sup> e "esclamazioni di carattere nazionale patriottico".<sup>210</sup>

---

<sup>208</sup> Pier Gabriele Godanich, "Proposta di una fonofilmoteca internazionale linguistico-folklorica", *Lares*, Vol. V, N. 3, ottobre 1931, pp. 10-15 (12)

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>210</sup> *Ivi*, p. 14

La relazione si chiude con il solito buon proposito, pronunciato dallo storico delle tradizioni popolari Paolo Toschi che presiede la seduta. Si dà mandato quindi di “pronta attuazione” all’Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa e al comitato nazionale per lo studio di un piano di messa in pratica del progetto dopo il via libera dell’ente cinematografico. Lo stesso relatore aveva aperto il suo intervento garantendo ai convenuti di aver avuto già rassicurazione da De Feo in persona: “si aspetta solo la riunione del Comitato Internazionale che avrà luogo in Roma nell’ottobre [il mese successivo al congresso] e che il comm. De Feo è sicuro accoglierà questa mia proposta”.<sup>211</sup>

Il verdetto del Comitato Internazionale lo riferirà Cesare Caravaglios un paio d’anni più tardi: “nonostante i consensi suscitati anche la proposta Goidanich può dirsi oggi morta e sepolta”<sup>212</sup> scrive in un contributo pubblicato su *Aspetti Letterari* nel 1934, attento però ad attribuire le responsabilità del fallimento al professore di Bologna, reo, a suo dire, di troppe e malriposte ambizioni. Malgrado le prudenze politiche, Caravaglios non rinuncia a evidenziare le mancanze ormai “storiche” dell’Italia per la mancata attuazione di una fonoteca di Stato, contrapponendole un quadro dettagliato delle attività di raccolta che si sono svolte all’estero. A rimarcare l’impressione di un *déjà vu* c’è un ordine del discorso che ricalca fedelmente quello dell’intervento di Baglioni al Primo Congresso di Etnografia del 1911 - intervento che peraltro il folklorista mostra di conoscere, dal momento che lo passa in rassegna così come molti altri dei contributi al dibattito che abbiamo riportato anche qui. Anche la conclusione a cui giunge è pressoché identica: “La rapida scorsa a quanto è stato fatto dalle altre nazioni europee in merito alla raccolta della musica popolare per mezzo del fonografo fa sorgere subito la domanda – E in Italia che cosa si è fatto? – Nulla! Bisogna avere il coraggio di confessarlo”.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 11

<sup>212</sup> Cesare Caravaglios, “Per la fonocineteca di Stato” [1934] in Id., *Saggi di Folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 19-42.

p. 31.

<sup>213</sup> Ivi, pp. 24-25.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Nel chiudere così un cerchio di oltre vent'anni di progetti falliti e richieste rimandate al mittente, lo studioso rilancia ancora una volta, appellandosi soprattutto alle potenzialità della Discoteca di Stato che in quel periodo stava finalmente entrando in fase "operativa". Caravaglios sottolinea l'assenza di un direttivo tecnico, che, suggerisce, "dovrebbe a sua volta dividersi in due sottogruppi, quello degli specialisti delle materie trattate dalla Discoteca e quello dei tecnici della registrazione e della ripresa".<sup>214</sup>

Nei suoi primi tempi, essa dovrebbe possedere un adatto laboratorio per le incisioni e, successivamente, per le riprese; una sala dove dovrebbero essere catalogati i dischi incisi e le pellicole impresse dei quali, nella stessa sala, dovrebbero ancora essere conservati schedari, trascrizioni fonetiche e musicali, versioni in Italiano e traduzioni in lingue estere, ecc.; una biblioteca speciale, riflettente la materia trattata dalla Discoteca, scientificamente organizzata e fornita di cataloghi ragionati, secondo l'indice alfabetico e per materia; ed infine, una sala di audizioni e di visione, ampia sala destinata a raccogliere anche il pubblico che dovrebbe assistere alle audizioni periodiche indette dalla Discoteca allo scopo di divulgare e illustrare il materiale che essa va raccogliendo. La Discoteca dovrebbe consentire, a mezzo di speciali servizi, anche la consultazione del suo materiale e l'acquisto, qualora essi lo desiderassero, a prezzo assai mite, di una copia dei documenti consultati.<sup>215</sup>

Nel suo lungo intervento, Caravaglios tratteggia quella che resterà il profilo più completo e consapevole della "fonoteca" che per anni ha abitato, sotto diverse forme, l'immaginario degli studiosi folkloristici: secondo la sua visione essa svolgerebbe la missione di un moderno archivio, in grado di produrre documenti, regolarne l'accesso e la fruizione. Va ricordato che, nel frattempo, con le modalità che vedremo nel corso della quarta sezione di questo elaborato, Gavino Gabriel era stato nominato direttore alla Discoteca di Stato, alimentando così le speranze di coloro che vedono forse nell'identificazione del patrimonio sonoro italiano con le sole voci dei benemeriti della Patria una prospettiva limitante. Nell'Ottobre del 1932 un suo articolo comparso su *L'Italia Letteraria* delinea una politica di archiviazione

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 35.

<sup>215</sup> Ivi, p. 37.

sostanzialmente improntata al costante allargamento del “patrimonio fonico” nazionale, in linea con il pensiero dei colleghi folcloristi.

Vale la pena, anche in questo caso, riportarne un saggio esteso:

Il fonografo in Italia, e sino a ieri, non godeva di molta stima. Sarebbe stato ridicolo parlare di ‘coscienza fonografica’ in un paese di artisti nati [...], l’abborrimento retorico ostentato dagli intellettuali e sottospecie verso la musica ‘meccanica’ (dateci l’arte ‘pura’...il secreto usignuolo entro le fronde...Una di flauti lenta melodia). [...] Quello che importa notare è il valore nuovo assunto, anche dinanzi agli intellettuali più codini della fonografia con i suoi caratteri di efficacia commotiva. [...] La registrazione elettromagnetica e fotofonica dei suoni ha dato un’incredibile naturalezza ai timbri più ardui e disparati: così da trarre in inganno gli orecchi più presuntuoso degli esteti ‘puri’: e ha svegliato l’attenzione seria di tecnici e di artisti, la febbre di industriali e di finanziari. Lo Stato, che afferma nella Nazione propria e in quella altrui la sua ragion d’essere, vigila e guida questi due mezzi di commozione e cioè di dominio nelle folle: la cinematografia e la fonografia. Quest’ultima è rimasta ultima per il fenomeno curioso di falsa sopravvalutazione del mondo visivo sul mondo uditivo: senza pensare che un cieco nato è quasi sempre intelligentissimo perché le esperienze o nozioni del mondo esterno gli vengono, infinite e logiche, dall’orecchio; mentre un sordo nato, sia pure con gli occhi di lince, è perlopiù un balordo, perché le esperienze o nozioni del mondo esterno gli vengono, evidentemente, ‘limitate’ e assurde, dalla vista. [...] Quando si dice ‘patrimonio fònico di una nazione’ si dice l’anima stessa del Popolo e della sua terra. È un patrimonio preciso insieme e infinito: limitato nello spazio, illimitato nel tempo, così come è l’uomo, persona fisica di chiusi confini, persona spirituale di sconfinata attività. Entra perciò nei compiti di una Discoteca di Stato la registrazione della voce del Sovrano e degli altri Uomini Insigni benemeriti della Patria e la fonografia del concordo estivo, nelle vallate settentrionali del Limbara in Sardegna, tra la cavalletta verde, il grillo e il chiurlo; la tesaurizzazione di melopee, monodie e polifonie regionali e la definizione ‘critica’ delle musiche dotte, concertate, dirette e ‘vidimate’ dagli autori che fissano tempi e coloriti a scampo di futuri arbitri e di interpretazioni deformatrici; giù giù o su su fino alla raccolta di tutte le caratteristiche sonorità naturali – cascate, echi di valli, murmuri di foreste – a sfondo genético e cioè a ‘giustificazione’ di flessioni e cadenze idiomatiche e di peculiari



timbri ‘suggeriti’ alla musicalità dei pastori e degli artigiani da canne e concole e noccioli e lamine vibranti a portata di mano.<sup>216</sup>

Lo scritto di Gabriel ha il merito di sintetizzare una serie di motivi che abbiamo visto ricorrere più volte fino a questo momento: dall’avversità contro gli “intellettuali e sottospecie”, che ha contraddistinto la battaglia disciplinare dei folkloristi e scienziati della musica naturale invisibili agli “estetisti puri”, alla rivendicazione di una “coscienza fonografica” e della rilevanza culturale della tecnologia, passando per l’adesione alle ragioni nazionaliste, che in questo caso permette al musicologo sardo di far passare canti e dialetti regionali e persino le “cascate, echi di valli e murmuri di foreste” quali patrimonio di un’identità sonora nazionale alla pari delle voci dei “grandi” della patria. Un censimento fonografico di questa estensione avrebbe contribuito a spostare la linea tra natura e cultura, reso possibile leggere e scrivere l’udibile in tutta la sua estensione. In forma più prosaica alcuni dei propositi del neodirettore troveranno la propria espressione ufficiale nella Legge del 18 gennaio del 1934 (n. 130), che estende la missione dell’Istituto dai fini previsti dal Regio Decreto del 1928 alla registrazione “in matrici, in dischi e con qualsiasi altro mezzo meccanico, tutto quanto nel campo dei suoni interessi la cultura scientifica, artistica e letteraria” con una menzione significativa a “i canti e dialetti di ogni regione d’Italia” e “ciò che possa interessare gli studi di glottologia, di zoologia, di fisiologia, di storia, ecc.”.

Quel che potrebbe apparire come un “lieto fine” per il nostro *excursus* storico non sarà che una tappa transitoria: come diremo, almeno per quanto riguarda il campo di studi sul folklore si dovrà attendere la fine della Seconda Guerra Mondiale prima di assistere a una completa istituzionalizzazione della disciplina e dell’apparato tecnologico per la raccolta e la documentazione con la fondazione del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare dell’Accademia di Santa Cecilia, istituito su iniziativa di Giorgio Nataletti, già attivo durante il periodo tra le due guerre, con l’assistenza dei più giovani Diego Carpitella ed Ernesto Martino tra gli altri. In un certo senso, quanto accade nel nostro periodo di riferimento potrebbe essere considerato alla stregua di un lungo momento preparatorio a questo momento di

---

<sup>216</sup> Gavino Gabriel, “La discoteca di Stato”, *L’Italia Letteraria*, Vol. IV, N. 42, 23 ottobre 1932, p. 3.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

“svolta”, e per l’istituzionalizzazione dell’etnomusicologia e per i suoi rapporti e gli usi delle tecnologie e dei media di massa.

Entro gli estremi cronologici del dibattito sulla fonoteca di Stato si delinea uno scenario “di transizione” che ci impedisce ulteriormente di parlare dell’introduzione del fonografo nell’ambito culturale italiano in termini assoluti o tecno-deterministici. Se l’avvento della fonografia “traccia una linea” che corrisponde a una rottura epistemica, segnando un prima e un dopo nel modo di leggere l’udibile, questa linea appare, almeno in Italia, dal tratto incerto e dal profilo frastagliato; è senz’altro vero che ciò che andavano cercando folkloristi, al pari di fisiologi, linguisti e altri, era un nuovo sistema di iscrizione, ossia, parafrasando Kittler, una rete di istituzioni e di tecnologie in grado di selezionare, produrre e conservare dati rilevanti per una data cultura ma questa è ben lungi dal rappresentare una realtà acquisita. Nel nostro caso però la fonografia rappresenta per tutto il periodo in questione un’entità che si vorrebbe sistemica e infrastrutturale ma che continua a esistere solo in senso discorsivo: entro questo scenario sarebbe tanto più azzardato pensare alla transizione dai codici simbolici del medium della pagina notata al processo di iscrizione analogica dell’incisione fonografica come a un passaggio repentino dettato dall’emersione di una nuova tecnologia. Anche nell’ambito degli studi sulla musica etnica che ne avevano sottolineato l’inadeguatezza, la semiografia musicale non viene semplicemente rimpiazzata dai mezzi meccanici ma agisce di concerto con essi, quale espressione di un sistema di iscrizione che, secondo la periodizzazione kittleriana, apparterebbe al secolo precedente, ma anche rinnovato strumento analitico.

È illuminante in questo senso un passaggio - generalmente poco ricordato dalle storie dell’etnomusicologia - del dibattito al Primo Congresso di Etnografia da cui prende avvio il dibattito sulla fonoteca: uno dei convenuti, il canonico livornese Francesco Polese, collaboratore di Loria al Museo Etnografico per la raccolta di canti religiosi, interroga Silvestro Baglioni a proposito della sua proposta di istituire un archivio fonografico chiedendogli uno “schiarimento. Il Baglioni ha accennato che l’archivio fonografico si imporrebbe perché è difficile riprodurre sulla carta il suono della voce. Ora, questa difficoltà si può superare col fonografo che non può non riprodurre tali e

quali le voci e i suoni?”.<sup>217</sup> Così formulata, la domanda sembra risponderci da sé: è proprio per la sua capacità di riprodurli “così come sono” che si rende necessario il fonografo. Si tratta, risponde infatti Baglioni, “di fissare il fenomeno per poterlo analizzare. Nella fonetica sperimentale una delle questioni più agitate è quella di analizzare i diversi suoni che entrano a formare una voce: e col fonografo ci si è riusciti”.<sup>218</sup> L’ecclesiastico però continua a nutrire dei dubbi e torna a rivolgersi a Baglioni più avanti nel corso della discussione per un “ulteriore schiarimento: lo studioso, egli dice, dovrà limitarsi ad analizzare i fenomeni fonetici dei vocalismi, dei gridi popolari ecc.; ma se i risultati dei suoi studi dovranno essere consegnati alla carta o dovranno essere materia di un libro, questi vocalismi dovranno essere riprodotti con tanto di lettere”.<sup>219</sup> A questo punto diviene più chiaro ciò che Polese intende per “riprodurre”: una fedele trascrizione su carta, la documentazione scritta dei canti e dei gridi popolari fatta “in guisa da non alterare la fonetica originale”.<sup>220</sup>

Nella sua apparente ingenuità, l’obiezione solleva un problema inerente ai compiti che si vogliono ascrivere all’archivio dei suoni. Mentre Baglioni già lo immagina come un istituto che si dedichi anche a uffici secondari, ad esempio queglii “pedagogici e didattici” alla disseminazione e all’esposizione dei documenti in sede espositiva, Polese gli ricorda che, anche con un archivio fonografico a fungere da “arca conservatrice” è principalmente sulla carta che dovranno essere riportati i risultati delle ricerche sulla musica naturale, poiché è alla pagina scritta e notata che si affida la quasi totalità degli scambi nella comunità musicologica. Le tecniche culturali Il fisiologo ammette a questo punto che “quanto alla difficoltà di poter riprodurre con segni grafici i suoni che si analizzano, può essere superata o col metodo grafico matematico, o indicando i numeri delle vibrazioni dei singoli suoni che entrano a formare quella vocale di cui diamo l’analisi matematica. Ma per la riproduzione col nostro linguaggio, la difficoltà è insormontabile”.<sup>221</sup>

---

<sup>217</sup> Francesco Polese, cit. in *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana* (Roma – 12-24 ottobre 1911), Grafica Cooperativa, Perugia 1912, p. 36.

<sup>218</sup> Silvestro Baglioni, cit. in *Ibidem*.

<sup>219</sup> Francesco Polese, cit. in *Ibidem*.

<sup>220</sup> Silvestro Baglioni, cit. in *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Il “metodo grafico-matematico” cui si fa cenno qui era stato elaborato dallo scienziato in quegli stessi anni in occasione delle ricerche sulla musica naturale condotte tra il 1910 e il 1911 presso il Museo Etnografico di Roma diretto da Luigi Pigorini.<sup>222</sup> La proposta di nuova notazione verrà così formalizzata dieci anni più tardi in *Udito e Voce*:

Io ho proposto come segni sussidiari, che si possono considerare razionale derivazione dei segni sussidiari per indicare il diesis, il segno rappresentato da una lineetta verticale per indicare il quarto di tono superiore chiamandolo con il nome di monesis, conservando la forma ( con due lineette verticali) e il nome al *diesis*, che corrisponde appunto a due quarti di tono, e indicando con tre lineette verticali un intervallo superiore a quello di tre quarti di tono, chiamandolo trisis.<sup>223</sup>

Oltre ai vantaggi analitici per la misurazione del fenomeno, la rielaborazione della scala temperata per quarti intervallari ovvia anche alle problematiche contingenti sollevate durante la conversazione con Polese: il metodo di notazione rende intelleggibili le rilevazioni secondo un sistema di iscrizione notata che vari solo in

---

<sup>222</sup>Tra il 1910 e il 1911 Silvestro Baglioni aveva esaminato una serie di strumenti musicali primitivi asiatici e africani con lo scopo di “conoscere i suoni quali furono scelti e fissati dall’uomo”. Alla causa aveva prestato dunque alcuni degli strumenti che adoperava nel suo gabinetto di fisica all’Università di Roma e “i risonatori di Edelmann e della serie continua dei toni di Bezold fornita parimenti dall’istituto fisico-meccanico di Edelmann (Monaco di Baviera)”, cui aggiunge “il mio orecchio (esercitato musicalmente) sia di quello di un mio assistente, parimenti musicante. Obiettivo dell’esperienza era determinare a quale logica organizzativa rispondessero questi reperti archeologici di una conoscenza musicale primitiva facendoli risuonare di fronte a un diapason e misurandone l’altezza di tono con un cursore disposto sui due rebbi. Per far fronte all’eventualità che le sonorità non coincidessero con la suddivisione in dodici semitoni della scala temperata stabilirà da sé nuovi calcoli intervallari in modo empirico, semplicemente contando i millimetri che separano i semitoni direttamente sul diapason: “se, per es. [...] l’unissono di un dato suono era prodotto dal diapason, i cui cursori erano fissati a quattro millimetri al di sopra del grado corrispondente a fa, indicavo il suono scrivendo ‘fa – 4’, indicando un suono che cala (di 4 mm cioè di quasi metà di un semitono) al di sotto di fa”. Questo metodo “da laboratorio” non mancherà di attirare le critiche di Giulio Fara, negli stessi anni al lavoro sulle Launeddas, che rimprovera lo studioso di “feticismo del diapason”, ricordandogli che l’acustica non è “arte musicale”. Silvestro Baglioni, “Contributo alla conoscenza della musica naturale. Ricerche di analisi acustiche di strumenti di popoli naturali”, *Atti della Società Romana di Antropologia*, Vol. XV, N. 3, 1910, pp. 313-360; Vedi anche: “Contributo alla conoscenza della musica naturale. II: Strumenti musicali sardi”, *Atti della Società Romana di Antropologia*, Vol. XVI, N. 1, 1911, pp. 75-84; Contributo alla conoscenza della musica naturale III. Strumenti musicali di popoli asiatici”, *Rivista di Antropologia*, Vol. XVI, Nn. 2-3, 1911, pp. 11 – 62; “Contributo alla conoscenza della musica naturale IV. Ulteriori ricerche sulle *launeddas*”, *Rivista di Antropologia*, Vol. XVI, N. 4, 1911, pp. 391 -409. Per le critiche di Fara si veda Giulio Fara, “Unità di essenza e di forma nella musica primitiva”, op. cit..

<sup>223</sup> Silvestro Baglioni, *Udito e Voce*, p. 363.

parte rispetto a quello della scala musicale euro-colta. Baglioni era infatti ben consapevole che una scala che strutturasse ogni suono in base al numero di vibrazioni, secondo criteri squisitamente fisici, “per l’arte musicale, sarebbe di una estrema difficoltà e inopportunità, condannato senz’altro alla morte, così come capitò al progetto di riforma di Giangiaco­mo Rousseau”.<sup>224</sup> Malgrado, come si è visto, il fisiologo potesse disporre di un apparecchio fonografico identico a quello in uso dall’archivio di Vienna, le sue incisioni restano dunque confinate al suo studio all’Università di Roma.

Il fonografo è, e rimarrà per gli anni successivi, un medium da laboratorio più che un formato per la diffusione e la disseminazione dei risultati: è soprattutto sulla pagina che le evidenze di una musica naturale andavano comunicate e rese leggibili a una comunità scientifica che alla scrittura e alla notazione affidava la quasi totalità dei propri scambi. Giunge a proposito in questo caso un’affermazione apparentemente criptica di Sybille Krämer e Host Bredekamp secondo la quale “the media innovations accruing in the wake of changing cultural techniques are located in a reciprocity of print and image, sound and number”.<sup>225</sup> Nella fattispecie, le innovazioni medialità che si succedono per adempiere alla funzione di trascrivere i suoni-in-quanto-tali non seguono una via unica e necessaria, ma affrontano lo stesso problema secondo approcci e logiche differenti, riflettendosi in una gamma di mezzi e tecniche che non è possibile ridurre a un unico “paradigma fonografico”. Sono considerazioni che in una certa misura si potrebbero estendere agli esordi di tutta la musicologia comparata alla fine del 1800,<sup>226</sup> ma che valgono a maggior ragione per un contesto italiano dove la sistematizzazione del quadro tecnologico e

<sup>224</sup> Silvestro Baglioni, *Udito e Voce*, p. 362.

<sup>225</sup> Sybille Krämer, Host Bredekamp, “Culture, Technology, Cultural Techniques - Moving Beyond Text”, op. cit., p. 27.

<sup>226</sup> Prima ancora di quel 1889 in cui l’etnografo statunitense John Walter Fewkes intraprende il primo tentativo di incisione fonografica presso le tribù native americane degli Passamaquoddy e degli Zuni, Alexander J. Ellis, matematico britannico e studioso di fonetica aveva messo in luce la parzialità del sistema di notazione euro-colto ne “On The Musical Scales of Various Nations *The Journal of the Society of Arts*, Vol. XXXV, N. 1688, 27 marzo 1888, pp. 485-527. Nel saggio si riportavano nel dettaglio i metodi empirici usati per rilevare le espressioni musicali in uso presso i popoli greci, arabi, indiani, cinesi e della regione dello Giava, in particolare un sistema per la misurazione centesimale degli intervalli e l’analisi tonometrica. Cfr. Jonathan P. J. Stock, “Alexander John Ellis and His Place in the History of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, Vol LI, N. 2, Primavera/Estate 2007, pp. 306 - 327. Sugli esperimenti con il fonografo condotti in terra americana da John Walter Fewkes si veda: Erika Brady, *A Spiral Way: How Phonography Changed Ethnography*, University of Mississippi, Jackson 1999.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

metodologico della disciplina latita ancora lungo le prime decadi del secolo. Gli “stenti”, “le incertezze e le approssimazioni”<sup>227</sup> attraverso le quali gli scienziati della musica naturale portarono avanti il proprio discorso si riflettono anche nella sovrapposizione di diversi media e tecniche per l’iscrizione dei suoni, con i tentativi di fare capo alle insufficienze delle semiografia notata da una parte e alle carenze dei mezzi tecnici dall’altra.

### **2.3.1 La costruzione del documento fonografico. Oggettività e soggettività meccanica.**

L’insistenza con la quale diversi partecipanti al dibattito sulla fonoteca si riferiscono alla fonografia come a “una fotografia del suono”, sottolineando il contrasto della sua indiscutibilità con la fallibilità dell’ascolto diretto e la parzialità della trascrizione notata a mano, può essere interpretata secondo un duplice significato: da un lato si allude alla fotografia secondo il suo valore di prova documentale, un’evidenza immediatamente leggibile; dall’altro il parallelo è con il principio di “iscrizione automatica” che governa tanto il processo di incisione delle vibrazioni quanto quello dell’impressione della luce su una superficie fotosensibile. Torna utile qui la caratterizzazione fornita da Lorraine Daston e Peter Galison, che nell’emersione di strumenti meccanici per la creazione di immagini nelle pratiche laboratoriali tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo hanno visto il delinearsi di un diverso modo di soppesare il valore dell’oggettività come “virtù epistemica”. Pensando soprattutto alla fotografia come medium di documentazione scientifica, gli autori parlano di “oggettività meccanica” per descrivere

the insistent drive to repress the wilfull intervention of the artist-author, and to put in its stead a set of procedures that would, as it were, move nature to the page through a strict protocol, if not automatically. This meant sometimes using an actual machine, sometimes a person’s mechanized action, such as tracing [...]. ‘Let nature speak for itself’ became the watchword of the new scientific objectivity.<sup>228</sup>

<sup>227</sup> Diego Carpitella, *Musica e Tradizione Orale*, op. cit., p. 16.

<sup>228</sup> Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, the Mit Press, New York 2010, pp. 120-121.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

La stessa tensione è ravvisabile nel nascente discorso etnomusicologico, la cui “oggettività” rispetto alla precedente letteratura sulla musica popolare si fonda principalmente sulle tecniche di iscrizione che mette in campo e per le virtù che a queste associa. Dietro i moniti di Fara contro i cambi arbitrari della tonalità del suono etnofonico, e le perplessità che accolgono la proposta del Ministro Credaro di affidare agli studenti del conservatorio la trascrizione dei canti popolari si aggira lo spettro del dilettantismo artistico che aveva contraddistinto le raccolte per canto e pianoforte, un’eredità tardo-ottocentesca che nel contesto della nuova scienza della musica finisce per essere additata come “pratica antiscientifica”. Sintomatiche, in questo, le polemiche contro gli estensori di alcune raccolte editate da Ricordi, rei di rimaneggiare a proprio piacimento i canti popolari in vista dell’esecuzione su palcoscenico secondo un gusto per il folklore tardo-romantico che però si attarda ancora nei primi decenni del Novecento: ne sono un esempio le opere del compositore lirico Ennio Porrino (che aveva preteso di riprodurre i canti raccolti nelle campagne italiane trascurando il particolare e aggiungendovi “colore” attraverso un’armonizzazione che riflettesse i tratti idillici dal paesaggio da cui era stata colta)<sup>229</sup>, le trascrizioni del folklore romano comparse sulla rivista *Musica d’Oggi* a firma di Ezio Carabella, musicista e compositore di operette,<sup>230</sup> e la raccolta della compositrice Geni Sadero intitolata a *Le più belle canzoni d’Italia*, in cui “ciascuna canzone, attinta alle più pure fonti popolari, è stata dall’autrice genialmente rielaborata per canto e pianoforte”.<sup>231</sup> Questi e altri nomi di trascrittori/compositori, non di rado anche esecutori delle proprie raccolte, verranno messi all’indice ne *Il Folklore Musicale in Italia* di Caravaglios, che li rimprovera di “inquinare le acque” della musica naturale spacciando delle reinterprezioni per musiche autentiche e pretendendo per giunta, oltre agli applausi, gli onori della scienza. Armonizzando un canto popolare per pianoforte non solo se ne perdono i toni caratteristici e se ne brutalizza l’autenticità, ma si trascurano le proprietà uniche del momento dell’esecuzione e dell’esecutore, mancando di restituire il timbro e il

---

<sup>229</sup> Ennio Porrino, “Luci e colori nel canto popolare”, *La nuova Italia musicale*, Vol. V, N. 3, 1932, pp. 16-24 (21).

<sup>230</sup> Ezio Carabella, “Folklorismo musicale romano. Le grida della Roma sparita”, *Musica d’Oggi*, Vol. VIII, N. 13, aprile 1931, pp. 107-110.

<sup>231</sup> Geni Sadero, *Raccolta nazionale delle musiche italiane Serie IV. Le più belle canzoni d’Italia*, Società Anonima Notari, Milano 1921, quarta di copertina.

suono degli strumenti e della voce. “Tutto ciò fa vedere assai chiaramente come siano lontane dalle esigenze scientifiche le trascrizioni per canto e pianoforte”, scrive Caravaglios: non potrebbe essere più significativa la risposta data da Geni Sadero che, nel tentativo di svincolarsi dalle accuse di scarsa scientificità, ribatteva chiedendo “quale servizio renderebbe il mio scrupolo fotografico all’arte paesana? Quale a quella italiana?”<sup>232</sup>

Tanto lo “scrupolo fotografico” riesce incomprensibile ai compositori che si interessano di canto popolare, tanto il concetto di un raccoglitore che fosse anche “interprete” delle proprie fonti è inconcepibile per gli analisti della musica naturale. È per contrasto alla trascrizione a orecchio, che la fonografia consolida la propria promessa di strumento di iscrizione “oggettiva” del reale, secondo quella che abbiamo già definito come la “retorica della non-mediazione” o, in termini baziniani, il mito dell’*acheiropoieta*, l’atto di creazione che esclude l’intervento della mano umana. Il vantaggio consiste proprio nell’inedita possibilità di “far parlare la natura da sé” limitando il più possibile i *bias* legati alla trascrizione da orecchio a spartito, che scontava le limitazioni fisiologiche dell’uno e culturali dell’altro. La presenza delle tecnologie del suono rappresenta l’elemento di distinzione più visibile tra chi di musica popolare si occupava in senso scientifico e chi no, una maniera per raccogliere il “suono non-scritto” aggirando quel che Dalston e Galison definiscono il “wilfull intervention of the artist-author”:<sup>233</sup> il medium ideale per ottenere il documento oggettivo è quello in grado di rendere la stessa tecnica culturale dell’iscrizione dei suoni un atto il più possibile libero dalle ipoteche legate agli ordini di semantizzazione del reale pre-esistenti, facendo dell’operazione costitutiva che sottendeva la creazione del documento scientifico, un “silent process of knowledge”.<sup>234</sup>

Eppure, almeno stando a quel che emerge anche dagli ultimi strali del dibattito sulla fonoteca, alla creazione della documentalità etnofonica e alla volontà di far “parlare la natura da sé” non corrisponde sempre a un automatismo e tantomeno un processo

---

<sup>232</sup>Cit. in Cesare Caravaglios, *Il Folklore Musicale in Italia*, op. cit., p. 125. Per la reprimenda contro i “trascrittori-interpreti” che abbiamo citato si vedano testo e note alle pp. 123-127.

<sup>233</sup> Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, op. cit., p. 120.

<sup>234</sup> Horst Bredekamp, Sybille Krämer, “Cultural Technologies, Cultural Techniques: Moving Beyond Text”, op. cit., p. 23.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



“silenzioso”. Abbiamo già ricordato le limitazioni della fonografia rispetto al sistema mediale in cui si muovevano i folkloristi con il caso di Silvestro Baglioni e il suo modello grafico-matematico. Vediamo ora, all’estremo cronologico opposto del dibattito, alcuni casi in cui i folkloristi devono misurarsi con le specificità dell’iscrizione dei suoni attraverso gli apparecchi fonografici.

Ci troviamo alla metà degli Anni Trenta, già a una decade di distanza dall’introduzione del processo di incisione elettrica, un cambio di passo salutato anche in Italia come il felice “matrimonio” fra radiofonia e fonografia. Ne parlava in questi termini ai lettori di *Radiorario* l’ingegnere Alessandro Banfi (a sua volta titolare del brevetto di un sistema di incisione elettrica che chiama “elettrofono”): “nei moderni dischi fonografici incisi col sistema elettrico sono presenti realmente vibrazioni sonore da 100 a 500 periodi dosate indistintamente col medesimo grado [...] il suono inciso per via elettrica viene così riprodotto pure per via elettrica conservando così le più piccole sfumature”.<sup>235</sup> Ad occuparsene in campo folkloristico sarà soprattutto Luigi Colacicchi, un altro esponente della generazione di mezzo, allievo di Fausto Torrefranca, che divide i propri impegni tra l’attività di commentatore musicale e la trascrizione dei canti popolari della Ciociaria. Nelle vesti di critico ne scrive sul settimanale *Nuova Antologia*, soffermandosi anch’egli sullo scambio con la radio e enfatizzando le differenze rispetto al sistema di incisione acustico:

Si sa come procedeva tale sistema. Una tromba raccoglieva i suoni, le vibrazioni dei quali andavano ad agitare un diaframma: questo, a sua volta, trasmetteva le oscillazioni ad un ago e l’ago infine, incideva sul disco vergine la curva corrispondente a quelle vibrazioni. Sistema pieno di difetti: fra gli altri, la forte risonanza dell’ambiente costituito dall’interno della tromba che nuoceva alla chiara registrazione dei suo[n]i. L’eccessiva inerzia del diaframma si opponeva inoltre alla totale incisione dei suoni così malamente raccolti dalla tromba, limitando il numero delle ottave registrabili. Da ultimo la rigidità della membrana era tale che questa non rispondeva che fievollissimamente all’urto delle onde sonore degli armonici (di ampiezza, ossia di intensità minore di quella dei suoni fondamentali) e ciò annullava

<sup>235</sup> Alessandro Banfi, “Radiofonia e Fonografia”, *Radiorario*, Vol. II, N. 16, 16 aprile 1927, p. 17.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

gli effetti musicali degli armonici stessi, con quell'impoverimento livellamento dei timbri che tutti ricordiamo. Con la registrazione elettrica scomparvero tutti i difetti dell'incisione acustica perché furono aboliti gli strumenti che ne erano la causa: il diaframma e la tromba, che si rimpiazzarono con altri di sensibilità e prontezza enormemente maggiore: il microfono, la valvola termoionica e il cosiddetto pick up. Il microfono che riceve le vibrazioni dei suoni, la valvola termoionica che amplifica la corrente così modulata e il pick-up che la porta ad incidere il disco permettendo oggi nel modo più completo e più chiaro la registrazione di tutte le vibrazioni emesse dalla fonte sonora. Si può affermare che in certi casi la registrazione superi i limiti della comune percettibilità umana dei suoni, con quali sfruttabili conseguenze è facile immaginare.<sup>236</sup>

Almeno dal punto di vista del folklorista al lavoro sul campo, le “sfruttabili conseguenze” di un'innovazione che rendeva più capace la ricezione dell'apparecchio fonografico e meno laborioso il suo utilizzo, alimentavano le speranze di un'iscrizione priva degli impedimenti che ancora rendevano incerta la resa con gli strumenti acustici: la promessa di un'”oggettività meccanica” trovava un ulteriore impulso dall'introduzione dell'elettricità, nella rinnovata speranza che il fonografo sentisse più di quanto fosse possibile all'orecchio umano.

Nel settembre del 1934 Colacicchi partecipa alla terza edizione del Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari organizzato al castello del Buonconsiglio di Trento dall'Ordine Nazionale del Dopolavoro, dove presenta il suo lavoro di raccolta dei canti della Ciociaria.<sup>237</sup> Nella stessa occasione è presente Gavino Gabriel, anche lui reduce dalla raccolta sul campo dove, racconta, ha avuto modo di confrontarsi con la fonografia elettrica per l'incisione di alcuni canti polifonici e monodici della Gallura. Anche il ricercatore sardo ammette i “passi giganteschi compiuti dopo la diffusione della valvola termoionica”, ma con qualche prudenza in più derivatagli dalla recente esperienza:

---

<sup>236</sup> Luigi Colacicchi, “Dischi”, *Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti*, Vol. CXVI, N. 1425, 1931, pp. 403-407, (404-405).

<sup>237</sup> Luigi Colacicchi, “Canti popolari di Ciociaria”, *Atti del III Congresso nazionale di Arti e Tradizioni popolari* (Trento, settembre 1934), Edizioni Ordine Nazionale Dopolavoro., Roma 1936, pp. 289-335.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Pur giovandoci dell'assistenza tecnica di un incisore di prim'ordine (purtroppo non italiano, ch  in Italia si ignora questa professione) abbiamo dovuto faticare per due giorni a 'spostare' adeguatamente d'innanzi al microfono i cinque cantori, perch  le voci conservassero nella riproduzione tutti i loro armonici e i loro timbri particolari, senza interferenze reciproche e senza aloni che ne velassero la posizione, appiattendolo i rilievi stereofonici: e con tutto ci  i risultati – pur mirabili nei riguardi della difficolt  grandissima di calibrare, entro una gamma comune alle cinque diversissime voci, le vibrazioni del microfono con quella del vomerino (come vorremmo chiamare il pick-up di zaffiro) – con tutto ci  i risultati non sono acusticamente perfetti.<sup>238</sup>

A fronte delle concrete difficolt  nel fissare la voce dei cantori, il parallelo con la fotografia assume qui una piega sinistra: nel commentare alcune raccolte straniere che ritiene molto estese ma poco curate, egli le paragona a “dagherrotipie paesane di mezzo secolo fa che, anche alle figure pacate e serene dei nostri nonni davano, con ombre e fiture e sfocamenti, degli aspetti fra l'idiota il criminale”.<sup>239</sup> Le difficolt  si estendono anche all'incisione del parlato, erroneamente ritenuto pi  facile da immortalare rispetto al canto, specie quando questo attraversa mutamenti di tonalit  improvvisi che paragona a “movimenti imprevisi di un soggetto dinanzi a un obiettivo fotografico: donde sfocamenti e deformazione. Osservate le fotografia notturne al lampo di magnesio. Che collezione di spettri! Quale psicologo serio vorrebbe servirsi di quei documenti per le sue osservazioni sull'espressione e sul carattere?”<sup>240</sup>

A una diagnosi e a una terminologia assai simili sarebbe pervenuto lo stesso Colacicchi in un'altra occasione. Al Primo Congresso Internazionale di Musica che tenutosi a Firenze, quale prosecuzione su scala europea del Congresso di Musica cui aveva partecipato Fara a Torino nel 1922, riproporr  le entusiastiche considerazioni dell'articolo che abbiamo riportato sopra ma aggiungendovi qualche specificazione. Malgrado i “perfezionamenti dovuti all'incisione elettrica e i pi  recenti dovuti ad

---

<sup>238</sup> Gavino Gabriel, “Laofonografia”, *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari*, op. cit., pp. 347-351 (347).

<sup>239</sup> Ivi, p. 348.

<sup>240</sup> Ivi, p. 349.

ulteriori miglioramenti dei materiali impiegati e della tecnica, la registrazione della musica è ancora manchevole”.<sup>241</sup>

[...] quando all’assolo, strumentale e vocale, sostituiamo più strumenti o voci, necessariamente situati in diversi punti del luogo dove avviene la registrazione, la riproduzione di questa massa risulta priva del volume, della profondità, dello stacco fra voce e voce esistenti in orchestra o nel coro. E ciò perché il fonografo, similmente alla lastra fotografica, che appiattisce alla terza dimensione, sembra che riduca tutti i suoni, originariamente emessi da diverse fonti e da diverse distanze, in funzione del diaframma o dell’altoparlante (a seconda che il fonografo sia a diaframma o ad altoparlante). Per quel che si riferisce alle deformazioni timbriche si deve pensare ad un aggiungimento delle vibrazioni estranee a quelle dei suoni musicali prodotte da alcuni parti del fonografo (per esempio le vibrazioni parassitarie dell’altoparlante elettro-magnetico).<sup>242</sup>

La “fotografia dei suoni”, lontana dall’arbitrarietà di una trascrizione a mano su pentagramma, può però portare a deformazioni e sfocamenti capaci di rendere il documento intellegibile o, peggio, fraintendibile. Nell’intervento di Trento Gabriel parla infatti delle incisioni malriuscite come di documenti scientificamente “discutibilissimi”, alla base di potenziali errori di interpretazione da parte dello studioso. Se sceglie di affrontare il problema in un’occasione pubblica è proprio per mettere in guardia i propri colleghi dai rischi legati a “certa faciloneria teorica” e “alcuni giocattoli pseudoscientifici, capaci sì di ‘incidere’ un bel tracciato sinusoidale [...] ma incapaci di conservare naturalezza di timbri, chiarezza di suoni, esattezza stereofonica”.<sup>243</sup> Le conclusioni cui giunge sono, considerando le premesse da cui si era partiti, sorprendenti:

Un coro o una semplice voce educati a una qualunque scuola di canto, anche se assassina, riescono più facilmente nella registrazione, poiché le singole note e i diversi intervalli nella frase melodica sono compresi in un registro ben conosciuto di frequenze; e il tecnico incisore (che è sempre un conoscitore raffinato di molti generi

<sup>241</sup> Luigi Colacicchi, “La musica per disco” *Atti del primo Congresso Internazionale di Musica* (Firenze, 30 aprile – 4 maggio 1933), Firenze, Felice le Monnier, pp. 76-83 (78).

<sup>242</sup> Ibidem.

<sup>243</sup> Gavino Gabriel, “Laofonografia”, op. cit., p. 347.

musicali) dopo un'audizione può facilmente fissare il gioco del suo vomerino tanto nei riguardi del passo di profondità quanto in quelli del complesso amplificatore. Ma nel canto popolare – nel canto naturale a base di melismi improvvisi e di mutamenti arbitrari circa la tenuta dei suoni e la natura degli intervalli, nel vero e genuino canto popolare, che è sempre una ‘invenzione attuale’ riesce impossibile al puro tecnico di formarsi un esatto modulo mentale da applicare subito al microfono, all'amplificatore, al vomerino registratore.<sup>244</sup>

“Sorprendenti”, dicevamo, perché per certi aspetti questo passaggio pare minare alle fondamenta il paradigma kittleriano per il quale “the phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers acoustic events as such”<sup>245</sup>, vale a dire le basi stesse su cui poggia la presunta oggettività della fonografia in campo folklorico. In questo caso particolare, il sistema ricevitore sembra addirittura avere un orecchio di riguardo per le voci “educate” in conservatorio, una sorta di insospettato “senso dell’armonia Straussiano” che viene attribuito alla macchina. Ma se proprio i melismi e le improvvisazioni del canto naturale riescono di difficile incisione rispetto a una voce che segua i principi regolatori della musica scritta, che ne è del vantaggio dell’affidarsi a un “orecchio meccanico” anziché a quello musicalmente educato?

Con grande lucidità di pensiero, Gabriel non pretende di risolvere il dilemma puntando il dito contro le carenze dell’apparecchio in sé ma vede una chiave di volta nello sviluppo nel processo “formativo” che questa richiede. Per questo rimprovera soprattutto la mancanza di un’adeguata opera di educazione, lacuna di cui pecca la stessa Discoteca di Stato della quale è direttore e il cui bilancio annuo, informa i convenuti, è di “45mila lire, oggi ridotto a L. 38.500 per tutto il suo lavoro di raccolta diretta e classificazione”.<sup>246</sup> A fronte di queste scarse risorse, continua l’etnologo, l’Italia deve necessariamente ricorrere alla collaborazione di professionisti stranieri, come l’incisore della Edison Bell che lo aveva accompagnato nella raccolta in Gallura, con la conseguente dipendenza dagli indirizzi di ricerca

---

<sup>244</sup> Ivi, p. 348.

<sup>245</sup> Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, op. cit., p. 23.

<sup>246</sup> Gavino Gabriel, “Laofonografia”, op. cit., p. 349.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

altrui di cui il relatore si mostra dolorosamente consapevole: “all’Estero dobbiamo domandar tutto: macchine, materiali, tecnici: se vogliamo avere un risultato serio”.<sup>247</sup>

L’intervento si chiude con un ennesimo appello, questa volta non per l’istituzione di una fonoteca, che già c’è e già opera in questo senso, ma perché questa si doti di “un’attrezzatura tutta italiana di tale industria, iniziando dalle nostre Scuole la preparazione di tecnici professionisti”.<sup>248</sup>

L’indirizzo pedagogico auspicato per primo da Baglioni nel congresso di Etnografia costituisce una nuova “promessa mancata”: non è un caso che, proprio tornando sul suo intervento del 1934, Gabriel si troverà a ribadire la validità delle sue osservazioni vent’anni più tardi, attribuendo le responsabilità a un scuola “che insiste solo sull’educazione visiva e trascura quella auditiva”.<sup>249</sup> Riscontrare le stesse rivendicazioni per un’adeguata formazione tecnica anche nel 1956, quando ormai l’etnomusicologia si affida perlopiù al nastro magnetico, dà conferma del fatto che le considerazioni espresse nel Terzo Congresso di Arti e Tradizioni Popolari non fossero dovute a una qualche specifica carenza degli specifici macchinari in uso all’epoca, ma piuttosto a umane competenze che dovevano ancora maturare, complice lo stato di arretratezza tecnica che aveva ritardato le effettive esperienze con il fonografo. A prescindere dall’avanzare del “progresso” in ambito tecnologico, ricorderà Gabriel, la fonografia che voglia adempiere “al suo ufficio di documento scientifico e cioè ‘oggettivamente’ attendibile, ai fini dell’esame critico, sia storico-estetico sia demopsicologico”<sup>250</sup> esigerà sempre un *lavoro* specializzato da parte di chi vi opera concretamente. All’accreditamento della professionalità dell’incisore si accompagna una mutata percezione dello stesso fonografo, paragonato non più a una “fotografia del suono”, bensì a uno strumento da virtuoso, che per essere operativo richiede un’installazione corretta e una manodopera che è una continua “opera di

---

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> Ibidem.

<sup>249</sup> Gavino Gabriel, “La fonografia del Folklore musicale”, *Atti del VI Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari* (Cagliari, Nuoro, Sassari, 25 aprile - 1 maggio 1956), Oshki, Cagliari 1957, pp. 120-122 (121). Sul progetto educativo di Gabriel si veda il capitolo 2 nella sezione 4 di questo elaborato.

<sup>250</sup> Ivi

ritocchi [...] come chi dicesse di continuamente *accordarli* come si fa con un violino prima della esecuzione”.<sup>251</sup>

Insieme alla promessa di un’oggettività meccanica che renda leggibili le note intenzionali come quelle accidentali, la fonografia porta in dote anche un “terzo incomodo”, un altro tipo di “suono non voluto” che minaccia l’attendibilità stessa del documento fonografico. Ironicamente, quella cultura epistemica dell’ascolto che con i mezzi meccanici aveva inteso estendere i limiti del regime aurale al suono inquanto-tale e a tutti i suoni, guardando persino alla voce umana come a “una vibrazione in un’orchestra di vibrazioni”,<sup>252</sup> si ritrova a fronteggiare un ulteriore ordine di vibrazioni che mette subito al bando come “estraneie” e “parassitarie”, quelle che provengono dal fonografo medesimo. È un imprevisto “disturbo sulla linea” tra natura e cultura che, come quest’ultima, possiede un’accezione materiale e una concettuale: si tratta, a un tempo, di un rumore in senso letterale - il rumore della macchina - e di un rumore metaforico, di ostacolo alla realizzazione di un atto comunicativo. Secondo la teoria delle tecniche culturali, “this act of excluding the parasitical third has its analogue in the way structures and entities tend to render invisible the constitutive technical operations they arise from”.<sup>253</sup> Le distorsioni, le imprecisioni, gli “errori di prospettiva” dell’incisione fonografica sono il solo tipo di sonorità che l’etnomusicologo deve mettere a tacere affinché la stessa operazione del documentare resti “invisibile” (o “inudibile”) a chi consulterà il documento. Da qui emerge l’esigenza di un tecnico adeguatamente formato, capace di prestare orecchio ai canti popolari contemporaneamente nella loro accezione musicale e vibrazionale. Egli non è soltanto colui che pone rimedio agli inconvenienti tecnici: dal profilo che ne delinea Gabriel nel suo intervento, la professione esige una specifica sensibilità e una varietà di competenze, un “saper scrivere” il suono musicale e il suono-inquanto-tale secondo un principio di compromesso tra i parametri della scala temperata e le nozioni di acustica, non tanto lontano da quello che aveva ispirato il

---

<sup>251</sup> Gavino Gabriel, “Laofonografia”, op. cit., p. 348.

<sup>252</sup> Gavino Gabriel, *Canti di Sardegna*, op.cit., p. 11

<sup>253</sup> Geoffrey Withrop Young, “Cultural Techniques: Preliminary Remarks” in *Culture, Theory, Society*, op. cit., pp. 3 – 19 (11). Il concetto di rumore parassitario come “ospite sgradito” qui è mutuata da quella proposta da Michel Serres in *Le Parasite*, Grasset, Parigi 1980; e Id., *Genèse*, Grasset, Parigi 1982.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

metodo grafico-matematico di Baglioni. Emerge qui l'importanza degli aspetti pratici e operativi che si accompagnano al nuovo medium: la "separation between an implied 'know how' and an explicit 'know that'"<sup>254</sup> che guida l'iscrizione dei suoni con l'aiuto delle tecnologie differisce sostanzialmente da quella del raccoglitore che operava "a orecchio". Essa non consiste più nel sapere a quale punto dello spazio (simbolico) del pentagramma va collocato, per esempio, un vocalizzo o un melisma, ma nello stabilire a quale posizione nello spazio (reale) che sta di fronte al microfono conviene mettere la fonte perché esso risulti nell'incisione, o a quale gamma di frequenze preparare il pick-up per non "appiattare" alcuni suoni sullo sfondo.

Nello stesso 1934 anche Cesare Caravaglios fa appello agli uffici formativi della Discoteca di Stato. Nel già ricordato appello pubblicato su *Aspetti Letterari* egli contemplava tra i compiti dell'istituto quello di provvedere alla preparazione di una commissione tecnica che operasse di concerto con quella amministrativa, regolando così lo sviluppo di professionalità che coadiuvassero l'attività del folklorista sul campo, tra le quali quella dei "tecnici del fonografo [...] scrupolosamente addestrati ed indirizzati nel lavoro che dovrebbero compiere, lavoro che richiede la maggiore esattezza scientifica".<sup>255</sup> Onde evitare spiacevoli sorprese come quelle in cui si era imbattuto Gabriel durante la sua escursione in Gallura, la discoteca avrebbe poi dovuto provvedere all'acquisizione di una strumentazione *ad hoc* per la raccolta delle voci e per la consultazione dei fonogrammi, seguendo l'esempio di istituti stranieri:

Per citare un esempio, ricorderemo la ricerca dei diaframmi da adattare alle diverse voci per togliere ai loro timbri quell'uniformità che è così estranea alla loro natura e che deriva da adoperare da tutte le voci uno stesso diaframma. [...] il DOEGEN nel suo Archivio dei Suoni si è occupato di questo importante problema e, nella impossibilità pratica di poter costruire un numero rilevante di diaframmi, in quanto teoricamente ogni voce dovrebbe essere riprodotta col suo diaframma, ha raggruppato le voci umane in alcune specie e sottospecie e per ognuna di queste ha

---

<sup>254</sup> Horst Bredekamp, Sybille Krämer, "Cultural Technologies, Cultural Techniques: Moving Beyond Text", op. cit., p.

<sup>255</sup> Cesare Caravaglios, "Per la fonocineteca di Stato", op. cit., p. 36.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



fatto costruire i diaframmi relativi alle loro particolari caratteristiche. [...Nella Biblioteca di Birmingham] speciali norme regolano l'uso degli aghi da adoperare e garantiscono la conservazione del materiale. Un disco può essere considerato 60 volte prima di essere considerato usato e 500 volte prima di essere considerato fuori uso. Queste cifre sono assai preziose per noi.<sup>256</sup>

Ancora una volta i modelli virtuosi vengono dall'estero. Nel fare riferimento a una strumentazione ancora acustica, egli porta a mo' di modello virtuoso quanto già accade nel *Lautarchiv* di Berlino. Nelle sue rilevazioni sui prigionieri di guerra, lo studioso tedesco Wilhelm Doegen aveva fatto affidamento sull'apparecchiatura fornitagli dalla casa discografica Odeon, sussidiaria berlinese della International Talking Machine Company, fabbricatrice dei diaframmi di cui si dice nel passaggio sopra nonché di un sistema di incisione su cera che permetteva di riascoltare i canti dei prigionieri dalla matrice prima di produrne una copia di conservazione.<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> Ivi, p. 37-38.

<sup>257</sup> L'operato del fonetista tedesco Wilhelm Doegen è un punto di riferimento costante per i pionieri dell'etnomusicologia italiana alla ricerca di una propria fonoteca, citato anche da Gabriel in apertura del suo intervento al Congresso del 1934. Il fondatore della *Lautabteilung Preussische Staatsbibliothek* era noto soprattutto per le rilevazioni fatte sui prigionieri di guerra durante il loro soggiorno forzato in Germania. Dal 1915 era infatti stato eletto *kommisar* di una "commissione fonografica" che operava su mandato e finanziamento della corona di Prussia e che comprendeva tra i suoi componenti otto glottologi e linguisti, nonché una sezione musicologica presieduta da Carl Stumpf. Lungo un arco temporale che coincide pressappoco con la durata del primo conflitto mondiale, tra il Dicembre del 1915 e la fine del 1918, la commissione aveva visitato 31 campi di prigionia e raccolto un totale di circa 2.700 incisioni, divise fra cilindri fonografici e dischi di cera per grammofono. Da parte sua, Doegen si dedicò perlopiù alla raccolta di differenti idiomi europei (250 quelli incisi), avendo individuato nella condizione dei prigionieri di guerra l'occasione ideale per portare a compimento il suo progetto di un "museo delle voci" che ponesse le basi per lo studio comparato delle "basi materiali" del linguaggio e dei caratteri etnici nella parlata dei prigionieri. Cfr. Wilhelm Doegen, (a cura di) *Unter fremden Völkern: Eine neue Völkerkunde*, Otto Stollberg Verlag, Berlino 1925, pp. 9–16; Britta Lange, "Ein Archiv von Stimmen: Kriegsgefangene unter ethnografischer Beobachtung", Harun Maye, Cornelius Reiber, Nikolaus Wegmann, *Original/Ton: Zur Mediengeschichte des O-Ton*, Universitätsverlag Konstanz, Konstanz 2007, pp. 317–342; Britta Lange, "Archive, Collection, Museum: On the History of the Archiving of Voices at the Sound Archive of the Humboldt University", *Journal of Sonic Studies*, n. 13, 23 gennaio 2017, <<https://www.researchcatalogue.net/view/326465/326466>>, (Ultimo accesso, luglio 2017); Monique Sheer, "Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I" in Id., Reinhard Johler, Christian Marchetti (a cura di), *Doing Anthropology in War Time and War Zones. World War I and Cultural Science in Europe*, Verlag, Bielefeld 2010, pp. 279-310; Susanne Ziegler, "Die Sammlungen von Edisonzylindern", *Berliner Phonogramm-Archiv. Systematische Musikwissenschaft*, Vol. VII, N. 3, 2001, pp. 223-242; Per la presenza di fonogrammi incisi da prigionieri italiani nelle collezioni di Doegen si veda: Ignazio Macchiarella, "Voci catturate: a proposito di alcune registrazioni dei canti di prigionieri italiani della Grande Guerra" in Serenella Baggio (a cura di) *Memorie della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, Università degli Studi di Trento, Trento 2016, pp. 81-101.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

A questo modello collaborativo fra istituzioni pubbliche e private si rifà lo studioso partenopeo, tra i pochi che si sono effettivamente appoggiati ai mezzi dell'industria discografica per compiere le proprie ricerche sul campo. Nel suo lavoro sul folklore di guerra del 1930 dava infatti notizia di essere in contatto “con una Casa Grammofonica di Napoli, che ci è stata utilissima per la raccolta dei gridi dei venditori napoletani”; per i tipi della stessa casa di produzione era annunciata l'uscita di una raccolta di canti popolari a sua cura: “si comprenda la materiale impossibilità di avere gli originali; ma è certo, però, che facendoli ricantare dai soldati e curando di riprodurli il più fedelmente possibile si potrà avere una collezione non disprezzabile dei canti di guerra”.<sup>258</sup>

Pur nell'ampia disponibilità di 78 giri del periodo che riprendevano il repertorio canoro ispirato alla Grande Guerra, non si è trovata notizia di una raccolta pubblicata che riporti il nome e la curatela di Caravaglios. La conferma che fosse stato effettivamente al lavoro con i mezzi fonografici ci viene però dalla sua ampia produzione scritta sui canti e sui gridi dei venditori ambulanti napoletani, nella quale si sofferma più volte sull'esigenza di un adeguato metodo di trascrizione:

tra le maggiori preoccupazioni che hanno afflitto in questi ultimi tempi i folkloristi vi è stata proprio quella della trascrizione musicale dei componimenti popolari (danze, gridi, ecc.) perché mentre i linguisti, con l'introduzione di segni diacritici, hanno risolto il problema della notazione dei suoni non contenuti nella grafia in uso, i musicologi rimangono a dibattersi con le ben più aspre difficoltà che rendono difficile, se non impossibile, la esatta trascrizione delle melodie create dal popolo. [...] nel 1930, al Congresso Internazionale delle Arti Popolari tenutosi in Anversa, Liegi e Bruxelles, tra il settembre e l'ottobre di quell'anno io ebbi l'onore di proporre (e l'assemblea accettò pienamente) il metodo più rispondente, dal punto di vista scientifico, alla trascrizione dei canti, delle danze, dei gridi popolari. Io proposi allora, infatti, di raccogliere le espressioni musicali del popolo incidendole su dischi grammofonici, usufruendo direttamente della voce del cantatore o del gridatore. Ad incisione ottenuta proposi ancora di passare alla trascrizione del componimento,

---

<sup>258</sup> Cesare Caravaglios, *I canti delle trincee*, op. cit., p. 100. A proposito di questo passaggio la storica Anita Pesce ipotizza che Caravaglios si stesse muovendo verso una modalità di raccolta che prevedeva l'esibizione del cantatore o suonatore indigeno direttamente nello studio della casa discografica. Cfr. Anita Pesce, *La Sirena nel Solco. Origini della riproduzione sonora*, Guida, Napoli 2005. p. 132.

usufruendo del disco inciso. Col mio metodo, una volta inciso il disco, il problema è risolto ed il trascrittore potrà riudire la melodia anche cento volte perché il disco gliela ridarà fedelmente espressa, e sempre alla stessa maniera, tutte le volte che lo vorrà. Vero è che resta ancora sospesa la questione della notazione, resa difficile, come ho detto, dall'insufficienza di elementi grafici; ma è certo che, col disco inciso, se il trascrittore è ottimo musicista, e soprattutto uno studioso scrupoloso, saprà supplire intelligentemente, pel raggiungimento dello scopo, a tutto quanto oggi manca nella normale segnatura.<sup>259</sup>

L'esigenza di quello che l'etnografo chiama "sistema fonografico" nasce dalla volontà di emanciparsi dalle ipoteche culturali legate alla scala a dodici semitoni e da un'altra deficienza della trascrizione ad orecchio, ovvero "le limitate possibilità della nostra memoria musicale, le quali aggiunte alla scarsa velocità che si ha nello scrivere le note fanno ancora più difficoltoso seguire il cantatore o il suonatore". Malgrado le destinazioni resti lo spartito, egli si dice consapevole che i segni di notazione da soli sono insufficienti a garantire una fedele grafia dei suoni che "non si potrà prescindere, nello stabilire il valore delle note, dagli strumenti scientifici. L'orecchio, anche abituato alle valutazioni, anche raffinato, non può essere sostituito agli strumenti di precisione". L'allusione è all'incisione sonora o almeno a un uso "tecnicamente consapevole" di quest'ultima. Il "sistema fonografico" sposta il compito della traduzione in note a un momento successivo e più "controllato" rispetto alla raccolta sul campo: "Il disco inciso infatti, eliminando il cantatore o il suonatore, riproduce la melodia da trascrivere un numero infinito di volte e, quel che più importa, la riproduce sempre alla stessa maniera il che agevola, e di molto, la trascrizione del documento che si vuol fissare sul pentagramma". Il metodo trova

---

<sup>259</sup> Cesare Caravaglios, "Il contenuto poetico ed il contenuto musicale dei gridi dei venditori ambulanti", *Rivista musicale italiana*, Vol. XL, Nn. 5-6, 1936, pp. 417 – 431; Vol. XLII, N. 2, 1938, pp. 149 – 161, ripubblicato in Id. *Saggi di folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 70-101. (96). La proposta avanzata al Congresso Internazionale del 1930 prevede in realtà anche una "riforma" del sistema notazionale per calcoli intervallari, non diversa da quella già avanzata da Baglioni. Come ricorderà in un'altra occasione, egli aveva presentato all'uditorio "i risultati da me ottenuti nella trascrizione di un gruppo di gridi di venditori ambulanti napoletani, espressioni etniche difficilissime, fatta col sistema fonografico da me ideato e adoperando per i valori al di fuori della nostra scala musicale le seguenti notazioni:  $\frac{1}{2}$  diesis, diesis,  $\frac{3}{4}$  diesis;  $\frac{1}{2}$  bemolle, bemolle,  $\frac{3}{4}$  bemolle". - Cesare Caravaglios, "Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie" in *Atti del Secondo Congresso di studi coloniali* (Napoli, 1-5 ottobre 1934), pp. 113-129, ripubblicato in Id., *Saggi di Folklore*, op. cit., pp. 159-206 (205).

ancora una preziosa validazione nell'attività di Wilhelm Doegen, il quale "ha inventato un dispositivo il quale, applicato alla macchina fonografica, senza arrestare il disco nel suo giro, permette allo studioso di riudire un numero infinito di volte la medesima frase melodica o il medesimo verso, la medesima nota o la medesima parola".<sup>260</sup>

Ciò che il folklorista non dice è che il sistema che propone alla comunità scientifica europea come una propria invenzione è in uso fin dagli albori della musicologia comparata, più precisamente da quando il fonografo fece il proprio debutto nel campo con la spedizione di John Walter Fewkes per lo studio delle tribù native dei Passamaquoddy, degli Hopi e degli Zuni nel Sud Ovest degli Stati Uniti. Le incisioni su cilindro fonografico raccolte tra il 1889 e il 1891 erano state oggetto di un pionieristico studio pubblicato dal *Journal of American Ethnology and Archaeology* curato dallo stesso Fewkes: in quell'occasione Benjamin Ives Gilman si era dedicato ad analizzare alcune delle musiche degli Zuni, proponendo qualche considerazione sul nuovo strumento. Pur attestando qualche difficoltà nel regolare il motore elettrico a una velocità adeguata per evitare distorsioni e accelerazioni improvvise nella musica incisa, ammettendo così possibili errori nella sua trascrizione di toni e semitoni, Gilman è deciso nell'indicare nel fonografo un utile sussidio alla trascrizione. In maniera simile a quanto sosterrà Caravaglios più quarant'anni dopo, concludeva:

By the aid of the phonograph what would appear to be a very accurate reproduction of the music to which it has been exposed can be brought to the ears of any observer to be examined at his leisure. It can be interrupted at any point, repeated indefinitely, and even within certain limits magnified, as it were, for more accurate appreciation of changes in pitch, by increasing the duration of the notes.<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> Cesare Caravaglios, *Il Folklore musicale in Italia*, op. cit., p. 166.

<sup>261</sup> Benjamin Ives Gilman, "On Zuni Melodies", *Journal of American Ethnology and Archaeology*, gennaio 1899, Vol. I, N. 1, pp. 65-108, (68).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Già in Gilman la velocità variabile nella lettura del fonogramma, potenzialmente fuorviante per i propositi della trascrizione su spartito, poteva divenire, se regolata e manipolata a dovere, un importante strumento analitico nelle mani dello studioso. Se esiste qualche possibilità che l'uditorio del Congresso internazionale di Bruxelles ignorasse il dettaglio dei metodi adoperati negli Stati Uniti, è più difficile che non fosse al corrente delle considerazioni di Erich von Hornbostel espresse solo qualche anno prima a proposito di alcuni cilindri di musica africana. Come Caravaglios, egli annotava le difficoltà della trascrizione ad ascolto diretto nell'impossibilità di far ripetere le melodie del *performer* indigeno senza incorrere in inesattezze e nella labilità della memoria musicale da parte del raccoglitore, due fattori che andavano inevitabilmente a sfigurare l'evento "originale". Con il fonografo invece, "one can begin by transcribing the simpler passages and gradually get accustomed to the foreign musical diction, compare one part of the record with any other, interrupt the work when tired and then come back to it with renewed strenght – and all this in the peaceful atmosphere of a study". A partire da queste osservazioni, egli conclude: "Phonograms alone therefore are reliable materials to obtain the records. They are required by the person who works them out (who, of course, need not be the collector himself)".<sup>262</sup>

A chi effettivamente appartenga il primato dell'aver applicato il "sistema fonografico" è questione che in questa sede ha poca importanza: il fatto stesso che esso si fosse imposto nella ricerca etnografica ad anni e continenti di distanza ci informa che una certa pratica nel maneggiare l'apparecchio rientrasse nelle abilità che competono anche all'"etnografo da poltrona" (come venne ribattezzato Hornbostel per essersi fatto foriero delle possibilità portate dal nuovo medium).<sup>263</sup> Le considerazioni di Caravaglios chiariscono la posizione del fonogramma rispetto alle pratiche dell'analisi etnomusicologica: almeno a questo stadio, il disco di cera o il cilindro non rappresentano la destinazione ultima del processo di documentazione,

---

<sup>262</sup> E. M. von Hornbostel, "African Negro Music", *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. I, N. 1, gennaio 1928, pp. 30-62 (33).

<sup>263</sup> Anche il passaggio di Bartók riportato nella sezione precedente (e successivo all'intervento di Caravaglios di tre anni) faceva riferimento a una pratica simile quando accennava alla possibilità di far scorrere il disco alla metà della velocità per "studiare gli oggetti al microscopio". Béla Bartók, "Musica meccanizzata", op. cit., p. 280.

che resta appunto la traduzione entro i codici simbolici della semiografia notata; il fonogramma funge piuttosto da “oggetto di lavoro” a uso e consumo dello studioso di cultura orale. Ferma restando l’esigenza di operare sul campo, espressa in più occasioni dagli inviti del medesimo folklorista, l’analisi e la comparazione dei risultati delle ricerche presupponeva una seconda fase di lavoro “a tavolino” che avrebbe tratto grande giovamento dall’aver le fonti a portata di mano per una seconda verifica. La possibilità di consultarle a più riprese, tornando sulla medesima frase melodica, la medesima parola, la medesima nota è un vantaggio che il musicologo deve interamente alle peculiarità della fonografia: l’ascolto ripetuto che Caravaglios trasforma in strumento analitico è infatti una prerogativa dei media tecnologici che, Kittler per primo e i teorici delle tecniche culturali a seguire, hanno chiamato “manipolazione degli assi temporali”.<sup>264</sup> A differenza della pagina notata, dove la dimensione temporale che attiene alla composizione musicale viene prescritta, tramandata ed eventualmente modificata attraverso codici simbolici, il fonografo di Edison e le tecnologie che gli succedono rendono il suono, nella sua unicità e contingenza di fenomeno fisico, qualcosa di reversibile, manipolabile. La tecnica Gilmann/von Hornbostel/Doegen/Caravaglios permette di condurre l’ascolto per ripetizioni, organizzando la lettura dell’udibile per unità temporali minime che sfuggono sia alla percezione del nudo orecchio, sia alle gabbie della notazione su scala temperata. Come scrive Krämer “*in media technologies, time itself becomes one of several variables that could be manipulated*”.<sup>265</sup> nel momento stesso in cui lo emancipa dalle contingenze e dalle variabili a cui sarebbe stato soggetto dovendo trascrivere sul campo, il sistema fonografico riserva all’etnografo del documento orale un margine di intervento che restava sconosciuto ai suoi predecessori che si trovavano al lavoro con sole carta e penna. Manipolando il fonogramma egli può infatti “far ripetere al cantore” lo stesso canto e al suonatore la stessa melodia per un numero virtualmente illimitato di volte, senza curarsi di eventuali ritrosie o di improvvise variazioni da parte della sia “fonte viva”.

---

<sup>264</sup> Cfr Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, op. cit., pp. 35-38; Geoffrey Withrop Young, Friedrich Kittler, “Real Time Analysis, Time Axis Manipulation”, *Cultural Politics*, Vol. XIII, N. 1, pp. 1-18

<sup>265</sup> Sybille Krämer, “The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation. On Friedrich Kittler’s Conception of Media”, *Theory, Culture & Society*, Vol. XXIII, Nn. 7-8, Dicembre 2006, pp. 93 -109, (96, corsivo nell’originale).

Viste entro questo quadro, le pratiche di scrittura e lettura del suono mediato nella ricerca etnomusicologica contribuiscono a ridimensionare l'idea di automatismo meccanico che stava dietro l'idea di una "fotografia del suono". Per certi aspetti, il problema con cui si confrontano Gabriel e Caravaglios sta nel fatto che nemmeno attraverso il fonografo il suono naturale si scrive o si legge da sé: a dispetto del mito dell'*acheiropoiesi* che permea il discorso sui media di iscrizione analogica, il ricorso alla fonografia richiede effettivamente un intervento della mano umana che poggia su differenti tipi di conoscenza teorica e di pratica operativa, un "saper scrivere e leggere l'udibile" a più livelli che va di pari passo con la capacità di mettere mano all'apparato e al supporto fonografico.

Più che eliminare la soggettività della trascrizione a orecchio, la tecnica culturale dell'iscrizione dei suoni eseguita con il nuovo medium crea nuove competenze mediali, uno "scrittore" e un "lettore" dell'udibile che, in questo caso, si identificano in due professionalità distinte ai lati opposti del processo di incisione: in altre parole, l'introduzione dell'apparato tecnologico "sdoppia" il compito della documentazione della musica naturale in due momenti successivi, quello dell'incisione/raccolta e quello dell'audizione/trascrizione su pentagramma. Una divisione dei compiti, questa, sancita anche dalla comunicazione di Fernando Liuzzi, che in qualità di rappresentante della commissione tecnica del Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari presenta al Congresso di Trento una proposta di scheda per la raccolta dei canti popolari; accanto alle informazioni su data e luogo della rilevazione, sul carattere del componimento raccolto e sui dati anagrafici della fonte, egli annuncia l'introduzione di una sezione che renda conto dei ruoli: "Così, pure nel caso della registrazione con mezzi meccanici, si procurerà che venga distinto il nome del raccoglitore da quello del trascrittore, cioè da colui che traduce in note sul pentagramma il canto o suono impresso nel disco o nella pellicola"<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> Fernando Liuzzi, "Della raccolta dei canti popolari a cura della commissione tecnica del C.n.i.a.p.", Atti del III Congresso di Arti e Tradizioni Popolari, op. cit., pp. 111- 167 (112).  
**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)  
CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Posta al centro della strutturazione di un *modus operandi* che, proprio per la sua articolazione metodica, si distingue dalla fallibilità dei metodi che contano sul solo “nudo orecchio”, la fonografia contribuisce a delineare quello che sarà il “scientific self” dell’etnomusicologo. Al cuore di questa nuova competenza uditiva, il saper scrivere e leggere i suoni-non-scritti dell’etnofonia e della musica naturale che distingue il raccoglitore scientifico dal trascrittore dilettante, si trova non tanto, o non solo, la presunta oggettività dei mezzi impiegati ma anche una sorta di “soggettività meccanica”. Le esternazioni di Gabriel e Caravaglios rendono chiaro che né al momento della raccolta né a quello della trascrizione si potrà fare a meno di relazionarsi con la macchina: così come il tecnico incisore deve non solo conoscere le proprietà fisiche e meccaniche dell’apparecchio in uso ma anche le particolarità del canto naturale per poterlo scrivere (fissare) in maniera adeguata, anche il trascrittore dovrà saper regolare la velocità del grammofo per trarre vantaggio dalle possibilità insite nel particolare modalità di lettura del fonogramma. Come nota Brian Hochmann, l’introduzione dell’apparato tecnologico negli studi sulla musica etnica non si risolse soltanto nella “meccanizzazione” del processo di raccolta ma anche in una “mechanical technique” per l’analisi del suono inscritto, una modalità d’ascolto propriamente fonografica.<sup>267</sup>

### **2.3.2 L’oggettificazione meccanica. Come l’etnomusicologia costruisce il suo oggetto.**

Quando parla delle politiche di preservazione applicate dall’etnografia statunitense con le musiche degli indiani d’America come di un programma per l’archiviazione di culture morenti, Jonathan Sterne si rifà alla visione di Johannes Fabian. L’autore del seminale testo critico *Time and the Other*, ha messo in luce infatti come l’intero discorso antropologico europeo affondasse le proprie radici su una negazione della contemporaneità (“denial of coevalness”) all’altro da sé: studiando le culture orali come stadi evolutivi precedenti a quello moderno,

---

<sup>267</sup> Brian Hochmann, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014, p. 104.



sopravvivenze “primitive”, l’uomo occidentale si impone in cima al processo di evoluzione mondiale; egli guarda alle comunità umane con le quali condivide lo spazio geografico dall’alto di un’allocazione più avanzata lungo la linea del tempo storico; una condizione, questa, che Fabian definisce “allocronica” e che porta l’antropologo a indirizzare i propri rapporti con le culture che pone al centro dei propri studi nei termini di un discorso oggettificante, negando quindi la possibilità di un dialogo intersoggettivo con l’altro da sé.<sup>268</sup>

Malgrado la critica di Fabian fosse originariamente incentrata sul primato della visualità che guida l’“osservatore antropologico” europeo, la tendenza all’allocronia è ben presente anche nel modo in cui gli studiosi di musica naturale prestano orecchio alle culture illetterate. Riguardo al caso italiano, l’evoluzionismo radicato nel pensiero di Silvestro Baglioni e soprattutto in quello di Giulio Fara persiste anche tra i folkloristi della generazione di mezzo, in forma più implicita rispetto ad altri tropi retorici che si fanno via via dominanti (come quello dei caratteri etnici nazionali) ma ancora plasticamente evidente in passaggi come quello firmato da Caravaglios a metà anni Trenta, in un articolo sulla musica delle colonie italiane. Lo riportiamo qui di seguito, a mo’ perfetta sintesi della “negazione della contemporaneità” diagnosticata da Johannes Fabian.

Lo studio della musica naturale e degli strumenti coi quali essa viene eseguita, fatto dal punto di vista storico, non soltanto nel senso dello spazio ma anche nel senso del tempo, ci illuminerà maggiormente su alcune particolarità della musica dei popoli dell’antichità, così oscura ancora per noi oggi. È universalmente noto, infatti, che i popoli primitivi, tuttora viventi, rappresentano, secondo la concezione evoluzionistica, stadi di cultura attraverso cui passarono tutti i popoli europei nella vita ascendente del progresso.<sup>269</sup>

A un livello macroscopico, per così dire, l’intera operazione che associa gli studi folklorici alla fonoteca può essere letta come una messa in opera di questo approccio

---

<sup>268</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. The Cultural Origins of Sound Reproduction*, op. cit., pp. 311-325

<sup>269</sup> Cesare Caravaglios, “Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie”, op. cit., pp. 159 - 206 (166).

evoluzionista. Un archivio fonografico che si proponesse di censire e conservare i canti, le musiche e le espressioni foniche di tutte le regioni d'Italia, di adoperarsi per "la tesaurizzazione di melopee, monodie e polifonie regionali e la definizione 'critica' delle musiche dotte, concertate, dirette e 'vidimate' dagli autori [...] giù giù o su su fino alla raccolta di tutte le caratteristiche sonorità naturali"<sup>270</sup> costituisce il repository di dati necessario per trasformare la memoria orale in una Storia dell'oralità: una volta mappato, campionato e raccolto in unità documentali discrete quali erano i fonogrammi, "l'eterno presente" dell'orale avrebbe finalmente potuto essere organizzato secondo criteri geografici e cronologici, tracciando le coordinate spazio-temporali che avevano contraddistinto, per esempio, la circolazione di un canto popolare o quella di un'inflessione dialettale, assegnando a ogni incisione un luogo e una data di realizzazione per poterle poi disporre lungo un asse cronologico e compararle secondo un dove e un quando, un prima e un dopo. Come riassume efficacemente Gian Nicola Spanu, "il musicologo in camice bianco, avvalendosi [...] soprattutto di registrazioni fonografiche, confronta musiche di tutto il mondo, e in primo luogo quelle dei popoli di natura, per valutarne il loro stadio evolutivo, individuarne substrati e adstrati, stabilirne la cronologia, etc".<sup>271</sup> Dal momento che, per definizione, la cultura orale è fatta di suoni non-scritti, scrivere una storia dell'oralità è un compito che va svolto con altre mani e altri mezzi rispetto a quelli che a quell'oralità pertengono; e poiché, secondo l'assioma evoluzionista, la cultura che non fa uso di scrittura appartiene a uno stadio più arretrato di quella che si ritrova a scriverne, la sua storia potrà essere scritta in un tempo necessariamente più avanzato rispetto a quello in cui avviene, con un "senno di poi" che l'uomo moderno si arroga come prerogativa esclusiva.

Fanno fede in questo senso anche le critiche occasionalmente rivolte a Gabriel, "spesso rimproverato, e dai sardi, di voler trasportare i canti dell'isola come un archeologo trasporterebbe da una città all'altra frammenti di colonne e di stele, di mosaici e d'asce, d'armi arrugginite e di ninnoli; fuori cioè dai musei che fan perdonare al frammentarismo, lontano dai luoghi di raccolta dove il clima storico

---

<sup>270</sup> Gavino Gabriel, "L'Archivio delle Voci", op. cit.

<sup>271</sup> Gian Nicola Spanu, "Prefazione", in Giulio Fara, *Sulla musica popolare in Sardegna*, a cura di Gian Nicola Spanu, Ilisso, Nuoro 1997, pp. 7-30 (16).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

sembra quasi rianimare le vetuste cose morte”.<sup>272</sup> . Come molte storie, anche la storia delle culture popolari viene scritta dai vincitori, in questo caso i vincitori nella “gara per l’evoluzione”, che, forti della propria posizione di vantaggio, si apprestano ad archiviare i resti delle civiltà che li hanno preceduti. Il fonografo, che consente all’etnomusicologo di lavorare sui “documenti” proprio come fa uno storico, risolve il paradosso del suo essere archeologo di “fonti vive”, portato a prelevare “campioni” di oralità e ad archivarli per i propri studi.

Dilungarci troppo oltre nell’ampio orizzonte di problematiche aperte dal testo di Fabian ci distoglierebbe dal nostro proposito di occuparci degli studi sul folklore quale espressione di una cultura epistemica dell’ascolto, portandoci a lambire una tematica, quello della “costruzione dell’altro”, che merita un lavoro di ricerca a sé, con altri spazi e altri riferimenti rispetto a quelli che abbiamo a disposizione. Limitandoci alla nostra prospettiva più incentrata sui media e le tecniche culturali di iscrizione del suono, ci limiteremo a suggerire che non soltanto in senso lato, come afferma Sterne, “the desire to make sound recordings permanent, was inextricably linked to early anthropologists’ ambivalent relations to history and their subjects”,<sup>273</sup> ma che anche nella sua dimensione operativa l’incontro/scontro tra “suono naturale” e “ascolto moderno” (e “fonograficamente cosciente”) non si impone senza dare adito a nuove esclusioni, nuovi *bias* e nuove contraddizioni ai due capi dell’intero processo documentativo. Il ricorso alla meccanica, che avrebbe dovuto rendere l’iscrizione dei suoni un atto libero da ordini di semantizzazione del reale e quindi “culturalmente neutro”, non si risolve solo in un’oggettivizzazione dell’ascolto: tra gli effetti collaterali dell’uso del fonografo come strumento di raccolta vi è anche un processo di *oggettificazione* di quell’universo udibile che qui corrisponde ai suoni e alle voci che abitano il folklore italiano.

Ci viene ancora in aiuto la testimonianza di Gavino Gabriel, il quale, ricordando la sua esperienza con la fonografia elettrica in Sardegna, ammetterà di aver risolto il problema delle voci che “non si incidevano da sé” privilegiando quelle che meglio si

---

<sup>272</sup> Raffaele Contu (1928) cit. in I. Z. Laviani, *Profilo editoriale. Gavino Gabriel*, Italcica Ars, Milano 1930, p. 26.

<sup>273</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past*, op. cit., p. 27.

imprimevano nel disco. “Come l’obiettivo fotografico dimostra maggiore ‘simpatia’ per certe figure che perciò si dicono fotogeniche, così il microfono dà maggior rilievo a certi timbri che perciò si dicono fonogenici. La scelta di voci fonogeniche è indispensabile nella registrazione fonografica di dialetti e specialmente di canti popolari”.<sup>274</sup> Anche se non si addentra in un’operazione sistematica come la classificazione degli “esemplari vocali” compiuta da Wilhelm Doegen nel *Lautarchiv* e propedeutica alla costruzione di nuovi diaframmi, Gabriel fa affiorare comunque un ulteriore principio selettivo alla sensibilità dell’etnografo. Oltre alla capacità più propriamente “da storico” che gli permettono di distinguere i canti “genuini” o di riconoscere i tratti etnici del parlato, a guidare la sua attività di raccolta di voci c’è anche una sensibilità “tecnologica” che lo rende in grado di individuare la vocalità che potrebbe incontrare i favori della macchina. Paradossalmente, nel momento stesso in cui rivolge le proprie critiche a cinematografia e radiofonia, che abituerebbero l’orecchio a suoni “mostruosi” a discapito degli sviluppi della “seria fonografia”, egli chiama in causa la nozione di “fonogenia”, che negli anni Trenta diviene termine ricorrente proprio tra gli addetti ai lavori del cinema sonoro e nella radio, oltre che nell’industria discografica. Come nei teatri di posa e negli studi dell’EIAR, nei congressi folkloristici ci si rende conto che non tutte le voci sono registrabili e che persino il microfono ha le proprie preferenze: insieme alla formazione dei tecnici, per mettere la macchina in condizioni di funzionare, è necessaria l’adeguata “preparazione dei locali (che devono rispondere a particolari esigenze acustiche)”.<sup>275</sup> La salvaguardia dei “suoni naturali” viene al prezzo di una soglia tecnologica, quell’“arte di farsi obbedire dalle onde sonore” che la radiofonia dell’epoca riconosceva come un tratto “indispensabile per l’uomo moderno”<sup>276</sup> e che qui viene estesa anche agli esponenti di culture arcaiche o presunte tali. Il loro ingresso nel patrimonio sonoro nazionale, e nella storia della musica, dipende anche dal filtro imposto dall’orecchio meccanico i.

---

<sup>274</sup> Gavino Gabriel, “La fonografia del Folklore Musicale”, op. cit., p. 121.

<sup>275</sup> Gavino Gabriel, “Laofonografia”, op. cit., p. 148.

<sup>276</sup> Galar, “La Radio nel mondo. Impressioni di un pescatore d’onde”, *Radiocorriere*, Vol. X, N.11, 11-18 marzo 1934, p. 27.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

All'altro capo della trafila documentativa, anche l'ascolto analitico del fonogramma cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente è lungi dal rappresentare un atto "culturalmente innocente". Fabian parla di "temporal devices" per indicare gli artifici retorici che l'antropologo usa per relegare le popolazioni che osserva a un'altra zona temporale: il tempo effettivamente condiviso del *fieldwork*, dove di fatto l'osservatore deve instaurare un dialogo con gli indigeni presenti di fronte a sé, differisce profondamente da quello impiegato per redigere il testo, dove l'uno parlerà degli altri "in assenza" di essi come del'oggetto delle sue osservazioni. In questo uso del tempo, che Fabian chiama "schizogenico", la distanza analitica che contribuisce a creare la soggettività dell'osservatore nel momento in cui scrive corrisponde alla distanza temporale dagli osservati; dopo essere stati interlocutori e aver condiviso con lui il presente del lavoro sul campo, essi divengono, al momento della scrittura, figure di un altro tempo, al centro di un discorso che li oggettifica in quanto li esclude da un "dialogo" che si svolge invece fra l'enunciatore e il destinatario del testo antropologico, fra scrittore e lettore.<sup>277</sup>

A tutta prima, l'estendere queste osservazioni critiche all'etnomusicologia può apparire un esercizio contro-intuitivo: anche ammettendo che il testo notato possa "forzare" l'espressione orale in griglie temporali che non le appartengono, non è facile ravvisare la tendenza retorica a temporalizzare nel "testo" del fonogramma, il cui valore aggiunto era anzi presentare le particolarità delle sonorità delle altre culture "così come sono", "vive e vere" all'orecchio dell'ascoltatore. Se però partiamo dall'assunto che l'uso della fonografia è la tecnica di iscrizione dell'udibile attraverso il quale la scienza della "musica naturale" ha potuto mettersi al pari con le discipline sorelle (etnografia e antropologia, basate sull'annotazione a mano) allora il modo in cui essa "costruisce il proprio oggetto", per parafrasare Fabian, non va cercato nel "testo" in sé ma nelle pratiche operative con le quali essa scrive e legge l'udibile. Detta altrimenti, con l'introduzione del fonografo la condizione allocronica dell'etnografo musicale rispetto alle sue "fonti vive" si riflette nel modo in cui egli lavora con il fonogramma: non tanto perché la possibilità di

---

<sup>277</sup> Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, (1983), Columbia University Press, New York 2014, pp. 21-25; 74-80.

consultare le incisioni realizzate sul campo pone una distanza temporale tra il confronto con gli indigeni sul campo e la trascrizione su spartito (secondo lo stigma dell'”etnografo da poltrona” che era stato affibbiato a Hornbostel),<sup>278</sup> ma soprattutto perché il suo essere ascoltatore attraverso i media del suono gli consente di strappare il canto, il grido o qualsiasi altra espressione aurale dal “qui e ora” della cultura orale e di farne, letteralmente, un *oggetto* di studio.

Prendiamo il caso di Caravaglios e del sistema fonografico da lui proposto per trascrivere i canti e i gridi del mercato di Napoli. Il vantaggio fondamentale di questo sistema, la manipolazione degli assi temporali, viene reso dall'etnografo napoletano con parole che, a una lettura più attenta, non sono meno brutali di quelle sui popoli primitivi. Egli scrive: “Il disco inciso infatti, eliminando il cantatore o il suonatore, riproduce la melodia da trascrivere un numero infinito di volte e, quel che più importa, la riproduce sempre alla stessa maniera il che agevola, e di molto, la trascrizione del documento che si vuol fissare sul pentagramma”.<sup>279</sup> Possiamo ragionevolmente evitare di prendere alla lettera quell'”eliminazione” ai danni del cantatore o il suonatore, che più che alla persona fisica, sembra rivolta alle difficili circostanze di raccolta e alla variabilità dei suoi registri vocali: non si può però non pensare che a facilitare il compito di una trascrizione “oggettiva” contribuisse in maniera significativa l'”oggettificazione” dell'estrinsecazione fonica, ovvero la fissazione di quest'ultima nei limiti di un supporto fisico. Ciò che Caravaglios, come altri, vede come insostituibile vantaggio della lettura tramite supporto tecnico è il poter disporre a proprio piacimento del tempo dei venditori e dei cantatori che aveva registrato.

L'oggettificazione del suono come il processo fisico per cui le vibrazioni vengono materialmente impresse in un supporto materiale ha un'accezione ben diversa da quella intesa da Fabian, e più in generale dall'ambito degli studi culturali e della filosofia sociale, dove solitamente per “objectification” si intende (ci si passi la generalizzazione) “trattare un essere umano come un oggetto”. Tuttavia, quando si

---

<sup>278</sup> Serena Facci, “Suoni” in Cecilia Pennacini (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Carocci, Roma 2011, pp. 223-254 (238).

<sup>279</sup> Cesare Caravaglios, *Il Folklore musicale in Italia*, op. cit., p. 166

guarda alle scienze naturali che si interessano all'uomo, come sono l'antropologia o l'etnografia, e ai mezzi operativi con i quali esse costruiscono conoscenza, la distanza tra i due concetti sembra farsi più sottile. Come abbiamo già accennato, il fonogramma svolge per l'etnomusicologo una funzione di oggetto di lavoro, "working object" ovvero, secondo la definizione di Daston e Galison, "any manageable, communal representatives of the sector of nature under investigation. No science can do without such standardised objects for unrefined natural objects are too quirkly particular to cooperate in generalisations and comparisons".<sup>280</sup>

L'esigenza di lavorare su "rappresentazioni standardizzate del suono naturale" per l'analisi e la comparazione di melodie, di canti e di gridi, è ciò che rende l'archivio delle voci uno strumento fondamentale per lo sviluppo degli studi folklorici, avvicinando il lavoro d'analisi della musica naturale a quello dello storico in un archivio di carte. Una volta inscritta su fonogramma - con le difficoltà e le specifiche cui abbiamo fatto cenno sopra - la natura effimera e di "invenzione attuale" che caratterizza ogni espressione sonora diviene a tutti gli effetti un testo "fermo", alla stregua di una pagina scritta consultabile a posteriori: in questo modo una "fonte viva" può essere interrogata nello stesso modo in cui si scorre un documento. L'incisione fonografica è, letteralmente, il "congegno temporale" con il quale il folklorista può scrivere la propria storia: l'uso schizogenico del tempo che l'antropologo impiega nel costruire il proprio testo è qui cristallizzato nelle proprietà *schizofoniche* dei media sonori, e in particolare nella capacità della fonografia di rimuovere il suono dal suo punto "originario" nel tempo rendendolo ascoltabile in ogni momento successivo.<sup>281</sup> Quando sostituisce all'ascolto diretto e irripetibile del cantatore nell'attimo della raccolta quello mediato e ripetibile dell'evento inscritto nel fonogramma, Caravaglios sta a tutti gli effetti "trattando qualcuno come un oggetto", o meglio, "trattando un oggetto come qualcuno", chiedendo al disco di intonare la melodia del cantatore con una precisione e un dettaglio meccanici che al referente non sarebbe stata possibile.

---

<sup>280</sup> Loren Dalston, Peter Galison, *Objectivity*, op. cit., p. 82

<sup>281</sup> Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, op. cit., p. 88.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Sui filtri e le distorsioni imposti dagli strumenti dell'antropologo, Fabian ha ragionato soprattutto in termini visivi, indirizzando le proprie critiche alle griglie, ai diagrammi, alle tabelle e, in definitiva, al medium della stampa con il quale l'antropologo raccoglie dissemina la propria conoscenza delle culture altre. Quando scrive che "the mode of storing, reproducing and disseminating knowledge in print [...] prejudice the What and How of large portions of ethnography"<sup>282</sup> egli invita di fatto gli esponenti proprio campo di studi a una visione critica rispetto alle tecniche culturali con le quali ottengono e tramandano evidenze del reale, gli oggetti di lavoro che servono ai propri scopi documentativi e al modo in cui questi possono distorcere il contatto con le culture altre. "Our diagrams are unquestionably artifacts of visual-spatial convention whose function is to 'give method' to the dissemination of knowledge in our society".<sup>283</sup> Il rischio paventato qui è quello di scambiare delle rappresentazioni (strumentali a rendere leggibili le culture orali) con i loro referenti: l'oggettificazione dell'altro consiste nel rappresentarlo come un oggetto visibile, guadagnando in questo modo una distanza analitica che è anche una relazione gerarchica tra soggetto e oggetto dell'osservazione.

Con le dovute proporzioni, la stessa considerazione si potrebbe estendere dal diagramma al fonogramma che, da artefatto di natura auditivo-temporale, funge da "imbuto" per la selezione dei soggetti da ritrarre (i cantatori fonogenici di Gabriel) e cambia il modo in cui ascoltiamo un dato evento sonoro, manipolando i suoi assi temporali ai fini dell'analisi e della scrittura (il sistema di Caravaglios).

Nel nostro contesto, la cultura epistemica dell'ascolto incarnata dai folkloristi, che aveva individuato le falle della notazione musicale e dell'alfabeto rispetto al suono in sé, elegge la tecnica di iscrizione dell'udibile portata dai mezzi fonografici a un elemento strutturale del proprio metodo, assegnandole una funzione strumentale alla presentazione dei risultati di ricerca in forma scritta. Nel farlo ne accetta però tacitamente limitazioni e distorsioni, come quelle portate ad esempio poco sopra: scrivendo a partire dalle incisioni fonografiche, al cantatore sardo che viene scelto per la sua fonogenia essa si riferirà come "un cantatore sardo", l'incisione del grido

---

<sup>282</sup> Johannes Fabian, *Time and the other*, op. cit., p. 116.

<sup>283</sup> Ibidem



del mercante napoletano diverrà *il* grido del mercante napoletano e così via, lungo un'opera di documentazione e classificazione che seleziona e distorce anche in funzione delle particolarità e delle limitazioni delle macchine attraverso le quali ascolta.

La critica di Johannes Fabian data 1983 e non è indirizzata soltanto all'antropologia evoluzionista dei primi del secolo; sostiene invece che, da costruito ideologico, l'allocronia con le popolazioni incolte sia divenuta un costruito discorsivo su cui anche gli antropologi contemporanei basano i propri metodi d'indagine e di presentazione delle ricerche. Che la tendenza a fare del documento fonografico la propria "fonte viva", scambiando il soggetto con cui si dialoga sul campo con l'oggetto della propria trascrizione, sia resistita a lungo, e in tempi ben distanti da quelli da noi esaminati, lo conferma indirettamente questo passaggio di Roberto Leydi - scritto quasi dieci anni dopo *Time and the Other* - intento a riflettere sulla cruciale differenza fra i modi approssimativi dei primi operatori del folklore e quelli più "scientifici" che seguono all'introduzione delle tecnologie audio. Pur lontano da qualsiasi ideologia evoluzionista che aveva caratterizzato il pensiero dei suoi predecessori, egli scrive:

Prima dell'introduzione di mezzi meccanici, e poi elettrici e magnetici per la fissazione della parola e del suono e dei mezzi di fissazione visiva, gli etnologi e gli etnomusicologi erano, di fatto, non già operatori che cercavano, raccoglievano e interpretavano documenti pre-esistenti (come gli storici) ma 'creatori' delle loro stesse fonti documentarie. Infatti osservavano sul campo i fenomeni e ne fissavano, con un'operazione inevitabilmente selettiva, i tratti per loro salienti e caratterizzanti in notazione grafica (scrittura o notazione musicale o disegno) [...] quei documenti erano stati da loro stessi composti, non soltanto scelti, e quanto avessero scartato sarebbe andato perduto.<sup>284</sup>

Leydi è ovviamente consapevole che anche la realizzazione del documento audiovisivo ha un margine di arbitrarietà, che la sua fattura risente di condizionamenti esterni e che il loro valore risiede soprattutto nella permanenza

---

<sup>284</sup> Roberto Leydi, *L'altra musica*, op. cit., p. 54.

attraverso il tempo e nella possibilità di ulteriori verifiche da parte di chi li ha raccolti e di studiosi delle generazioni future. Tuttavia, le sue parole tradiscono ancora una tendenza resiliente a confidare nell'iscrizione dei suoni con i mezzi tecnologici come a una forma di *graphé* ontologicamente superiore a quelle che vedono l'intervento della mano umana ("scrittura, o notazione musicale o disegno"). Colpisce in particolare un postulato che, senza essere formulato direttamente, viene comunque suggerito al lettore: se prima del fonografo i raccoglitori erano "creatori delle proprie fonti", con un legittimo sospetto di arbitrarietà selettiva ad inficiare l'attendibilità delle loro ricerche, l'introduzione del medium di iscrizione del suono nelle pratiche etnomusicologiche rende l'operatore un semplice raccoglitore di documenti pre-esistenti, come gli storici al lavoro sulle carte.

Anche volendo ammettere che la fonografia provvedesse un campionamento più efficace (ma, come ricorderà più avanti lo stesso autore, sempre mediato e mai oggettivo)<sup>285</sup> di quanto ascoltato e osservato sul campo, non è ben chiaro in quale senso i documenti audiovisivi possano invece considerarsi "pre-esistenti" all'attività del ricercatore. Al tempo in cui Leydi scrive, l'"allocronia" istituzionalizzata dal mezzo fonografico e l'abitudine a fare affidamento sui fonogrammi come strumenti di lavoro sia radicata così a fondo nella prassi dell'etnomusicologo da non essere più soggetta a problematizzazione: quanto catturato e selezionato da un mezzo registratore, con i limiti e i *bias* tecno-culturali che abbiamo esemplificato, viene implicitamente fatto coincidere l'evento stesso; l'iscrizione fonografica fissa il tempo non lineare dell'oralità e nel farlo lo "storicizza", facilitando così la possibilità da parte dello studioso di operare sul documento sonoro in fonoteca come un reperto che sia sopravvissuto al tempo che sta studiando. Solo accettando queste premesse, crediamo, lo storico delle culture orali può assimilare la documentalità fonografica che egli stesso si procura a quella dello storico delle culture alfabetizzate, risolvendo così finalmente il paradosso che tormentava Giulio Fara nei primi anni Venti, quando se la prendeva con gli "storici beoti" che pretendevano di visionare le "prove scritte" sull'evoluzione della musica naturale.

---

<sup>285</sup> Ivi, p. 55.

Con l'uso del fonografo come strumento di ricerca scientifica gli studi sul folklore e sulle musiche etniche guadagnano “an aura of scientific rigor and trustworthiness that previously was reserved to well-documented histories of the recent past”.<sup>286</sup> Blindato all'interno di quest'aura di solidità metodologica esiste un momento operativo che corrisponde precisamente al modo in cui i media in una certa misura “creano” la realtà che l'etnografia osserva, ascolta e riporta. Laddove ai primi incontri di una disciplina nel pieno del suo farsi le problematiche e le distorsioni portate dai nuovi mezzi sono ancora visibili e occasionalmente oggetto di pubblica discussione, la stabilizzazione e la normalizzazione del loro impiego nelle pratiche di ricerca ne fa un “punto cieco” nel processo di creazione della nostra conoscenza. In questo, una combinazione ragionata tra l'approccio portato avanti dai teorici delle tecniche culturali e dagli storici della scienza da cui abbiamo tratto i nostri strumenti analitici e quello più orientato alla critica culturale di Fabian e altri nel campo delle scienze etnografiche<sup>287</sup> potrebbe forse fornire un quadro teorico adeguato per una sorta di “antropologia degli antropologi” (o “etnografia degli etnografi”) nella quale la ricognizione sulle pratiche medialità costituirebbe un punto di partenza imprescindibile e un avamposto d'osservazione privilegiato.<sup>288</sup> Entro un orizzonte più esteso di quello nel quale possiamo verosimilmente sperare di muoverci in questo elaborato, guardare alla fonografia come a una tecnica culturale di iscrizione dell'udibile, contemplandone quindi la parzialità storica (l'essere conformazione di una data cultura epistemica dell'ascolto) e operativa (secondo le sue specificità, i suoi limiti, le sue possibilità d'errore) attraverso la quale “costruisce” il reale, arricchirebbe la nostra consapevolezza sul modo in cui, parafrasando Leydi, abbiamo incontrato le tecnologie del suono e creduto di conoscerle.

---

<sup>286</sup> Johannes Fabian, *Time and the Other*, op. cit., p. 22

<sup>287</sup> Insieme al già citato *Writing Culture* di James Clifford, pensiamo qui anche al Clifford Geertz di *Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973.

<sup>288</sup> Oltre ai lavori di Brian Hochman, Eric Ames e Erika Brady citati nelle pagine scorse, e da Daniel Makagon, Mark Neumann, *Recording Culture. Audio Documentary and the Ethnographic Experience*, Sage, Los Angeles - Londra 2009, offre spunti preziosi in questo anche chi in Italia si è occupato di media e antropologia visiva: a titolo esemplificativo si ricordano Francesco Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di antropologia visiva*, Franco Angeli, Milano 1995; Cecilia Pennacini, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma 2005.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

### III. Notizie a 78 giri. Le scene dal vero e la fonografia come mezzo di diffusione.

---

Questa sezione sarà dedicata a investigare il medium fonografico come mezzo di diffusione/propagazione del suono, una funzione di cui viene investito parallelamente a quella di mezzo di iscrizione che abbiamo analizzato nella sezione precedente. Con le vicende che portarono all'insediamento e allo sviluppo dell'industria discografica in Italia nei primi decenni del Novecento ripercorreremo il processo che porta all'istituzione di un sistema di produzione dal carattere transnazionale e il suo intreccio con i mezzi di trasporto e con gli altri settori della comunicazione di massa, come la stampa e la radio. Cercheremo così di guardare dalle sue fondamenta quel sistema mediale globalmente diffuso al quale McLuhan, Ong e Schafer si sono riferiti nel formulare le diverse varianti del concetto di spazio acustico, oralità di ritorno o paesaggio sonoro della rivoluzione elettrica, badando in particolare a come esso condiziona la creazione di nuove comunità e sensi d'appartenenza che, a seconda dei casi, trascendono o rinvigoriscono le identità nazionali.

Per mantenere le nostre attenzioni sul concetto di base di *questa* particolare concezione della modernità dell'orecchio (la circolazione della parola parlata) scegliamo di privilegiare le produzioni discografiche per l'appunto "parlate", note nell'Italia del periodo come "dischi descrittivi" o "scene dal vero". Sebbene storicamente minoritario rispetto a quello dedicato alle esecuzioni musicali, "questo tipo di materiale [...] si trova in tutti i cataloghi discografici dell'epoca, ed è frutto di quella concezione non strettamente musicale che contraddistinse i primi ascoltatori di fonografi e grammofoni [...] numerosi artisti, attori e macchietti, provenienti dai teatri di posa e di varietà, che incisero per diverse etichette discografiche scene dal

vero, monologhi, canzonette, dialoghi”.<sup>289</sup> Ci concentreremo soprattutto sulle scene dal vero a soggetto storico-cronachistico che dagli ultimi anni del 1800 ai primi trent’anni del secolo successivo propongono istantanee dalla vita pubblica, politica e militare degli italiani.

Confrontandosi con un materiale analogo per il mercato statunitense, le *Tone Pictures*, Jonathan Sterne individua il fondamento di questo genere caduto in disuso, in “the art of re-enacting events in front of the machine”.<sup>290</sup> La pratica del *re-enactement* era comune anche ai “dal vero” cinematografici dei primi del secolo, in particolare quelli che pretendevano di documentare le azioni militari: a differenza però dei film a soggetto bellico dello stesso periodo, “effettivamente realizzati [...] da appositi cinematografisti mandati sul campo ma spesso destinati a ricostruire con soldati prestatati alla macchina azioni di retrovia e battaglie (in pratica ‘attualità ricostruite sul campo’),<sup>291</sup> le scene dal vero per disco non presentano collegamenti diretti né con i luoghi in cui si svolsero effettivamente gli avvenimenti né con i rispettivi protagonisti. In generale si tratta piuttosto di attualità ricostruite in studio di registrazione, avvalendosi della prestazione di attori e *performer* professionisti. Di qui una comprensibile resistenza ad accordare loro ogni credibilità documentaria che (insieme alla scarsa reperibilità delle fonti, mai oggetto di una conservazione sistematica) deve avere contribuito alla fortuna sensibilmente minore incontrata dai “dal vero” discografici rispetto agli omologhi per il grande schermo.<sup>292</sup>

La nostra opera di ricostruzione e re-interpretazione è quindi tanto più debitrice del lavoro dei pochi studiosi italiani che a questi dischi hanno dedicato la loro attenzione, in particolare il breve studio espressamente dedicato all’argomento da

---

<sup>289</sup> Beatrice Birardi, “I primi anni della rivoluzione fonografica in Italia” in Bianca Maria Antolini (a cura di), *1911. Musica e Società alla fine della Belle Epoque*, Guerini & Associati, Milano 2014, pp. 145 – 172 (155).

<sup>290</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. The Cultural Origins of Sound Reproduction*, op. cit., p. 242.

<sup>291</sup> Sila Berruti, Luca Mazzei, “‘Il giornale mi lascia freddo’. I film ‘dal vero’ della Libia (1911 – 1912) e il pubblico italiano”, *Immagine – Note di Storia del Cinema*, Vol. IV, N. 3, 2011, 53-103, p. 53.

<sup>292</sup> Soltanto sul caso dei film libici si segnalano Maria Assunta Pimpinelli, Marcello Seregni, “‘Il cielo in un globo di fumo’: i film ‘dal vero’ nella guerra italo-turca: il caso Cines” e Sila Berruti, Sarah Pesenti Compagnoni, “Luca Comerio in Libia: documenti non ufficiali di una pagina di storia”, *Immagine: note di storia del cinema*, Vol. IV, N. 4, 2011, pp. 31-68, pp. 69-94; Luca Mazzei, “La celluloido e il museo: un esperimento di cineteca militare all’ombra della prima Guerra di Libia (1911-1912)”, *Bianco & nero*, N. 571, 2011, pp. 66-85.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Anita Pesce,<sup>293</sup> cui più volte ci richiameremo nelle prossime pagine, e l'attività di raccolta dei materiali da noi consultati intrapresa da Paquito del Bosco in collaborazione con la Discoteca di Stato.<sup>294</sup> Nelle note di copertina dell'antologia che ne seguì, il musicologo nota come:

il disco 'documentario' avesse un proprio pubblico e fosse l'altra direzione tentata per la diffusione discografica. Oggi è completamente scomparso e, oltre all'incanalamento verso l'evasione anche del disco, uno dei motivi intrinseci della sua fine è stato lo stesso venir meno della sua attualità, pochi giorni e poche settimane dopo l'incisione.<sup>295</sup>

A essere caduto in disuso, quindi, non è solo un genere della produzione discografica, ma il ruolo sociale e comunicativo che veniva concordato al disco quale mezzo per la diffusione di informazioni. Più prosaicamente, si può dire che la breve stagione dei dal vero faccia intravedere la promessa - non mantenuta - del disco come "giornale sonoro".

Proprio ai giornali, quelli su carta, ricorriamo come fonti contestuali e termini di paragone, rispettivamente per ricostruire i costanti riferimenti all'attualità proposti dai "dal vero" e per proporre un confronto diretto tra i modi del racconto delle cronache a stampa e quello delle audiocronache. La sola contestualizzazione storica, tuttavia, non sarebbe a nostro avviso sufficiente a comprendere come queste incisioni potessero essere considerate comunicazioni efficaci o rappresentazioni addirittura "realistiche" dei fatti di cronaca. L'assenza di un legame diretto con gli eventi descritti e i toni sfacciatamente propagandistici che caratterizzano queste ricostruzioni nella loro totalità sembrano infatti smentire alle nostre orecchie ogni parvenza di credibilità. Vale qui ancora un suggerimento che troviamo in *Fonografo*

---

<sup>293</sup> Anita Pesce, *La Scena dal Vero per Disco*, Quaderni dell'I.R.Te.M., Roma 2004

<sup>294</sup> Alla consultazione dei 78 giri raccolti da Del Bosco e conservati presso l'Istituto dei Beni Sonori e Audiovisivi fanno riferimento le analisi proposte nei capitoli successivi, con l'unica eccezione de *Il Funerale di Rodolfo Valentino* (Compagnia Columbia, Columbia, New York, Agosto 1930)

<sup>295</sup> Paquito del Bosco, "Notizie Cantate", in Id. (a cura di), *Fonografo Italiano - Raccolta di vecchie incisioni 1890-1940*, serie IV, N. 10, Nuova Fonit Cetra, Roma 1994, note di copertina. La cernita di vecchie incisioni di Del Bosco copre un periodo che va fino agli anni '40 ed è comprensiva anche di materiale musicale.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

*Italiano*, quello di approcciare le scene dal vero “senza farsi scoraggiare dalla loro apparente incomunicabilità, diciamo pure dalla loro irrimediabile bruttezza”.<sup>296</sup> Se sul giudizio estetico non intendiamo obiettare, la questione dell’apparente incomunicabilità, è sintomatica di un’incomprensione sui modi di concepire e di usare il medium fonografico dell’epoca e pertanto merita qualche riflessione in più.

La sezione si articola in due capitoli complementari: il quadro storico tratta delle geografie “reali”, infrastrutturali attraverso le quali si estende l’industria discografica del periodo. Legate come sono agli insediamenti delle multinazionali del disco, le dinamiche della prima produzione discografica italiana non risulterebbero comprensibili se non in relazione al contesto transnazionale. Gli stessi “ponti” che la loro presenza in terra italiana crea con il resto d’Europa e gli Stati Uniti verranno percorsi da flussi informativi che seguono una traiettoria inversa, dalla penisola alle coste oltreoceano, con la distribuzione e la produzione dei dischi in lingua italiana presso il pubblico italoamericano.

Il secondo capitolo invece riguarda le geografie “comunicative”, ovvero quelle ascritte alla dimensione diegetica delle rappresentazione fonografica proposta dai “dal vero”. I “mondi” che questi dischi disegnano per l’ascoltatore mirano a metterlo in contatto con eventi che avvengono altrove ma che lo riguardano direttamente, restituendogli quel senso di presenza e di appartenenza che i teorici della scuola di Toronto vedevano come proprio di quella seconda oralità che univa comunità sparse su tutto il globo in un unico “qui e ora”. Al di là dei singoli riferimenti all’attualità che possono o meno riuscirci famigliari, è soprattutto la difficoltà di ristabilire questo contatto ravvicinato a renderci arduo il compito di “leggere” adeguatamente i giornali sonori e “farne esperienza”, a riprova del fatto che ogni pretesa di immediatezza poggia in realtà su su codici di significazione condivisi e particolari pratiche di “costruzione” dell’evento. Argomenteremo questa posizione problematizzando le considerazioni di chi se ne è occupato prima di noi e delineando un quadro epistemologico che aiuti a capire meglio cosa e come potessero rappresentare e comunicare questi dischi agli uditori contemporanei.

---

<sup>296</sup> Enzo Forcella, “Tripoli Italiana!”, in Paquito del Bosco (a cura di), *Fonografo Italiano - Raccolta di vecchie incisioni 1890-1940*, serie IV, N. 7, op. cit.

# 1. Il quadro storico. La produzione transnazionale delle scene dal vero.

## 1.1 Cronache per il pubblico italiano (Gramophone, Fonotipia, 1899 – 1916).<sup>297</sup>

Il graduale passaggio di testimone tra il fonografo e il grammofono quale tecnologia più popolare per la fruizione del suono mediato non coincide soltanto con una sostituzione del supporto a cilindro con quello a disco ma anche con un cambio di passo nelle logiche di produzione e di mercato. Come fa notare Pesce relativamente al caso italiano, la promozione dei cilindri fonografici “era essenzialmente incentrata sull’apparecchio lettore/riproduttore (il fonografo)”.<sup>298</sup> Così accadeva, per esempio, con la Anglo-Italian Commerce Company che nell’Agosto del 1899 aveva stabilito le proprie sedi a Genova e a Milano per la vendita di “fonografi, grafofoni e apparecchi elettrici”.<sup>299</sup> Insieme all’apparecchio venivano venduti anche i cilindri, equamente divisi fra “vergini” e “pre-impressionati” e a mo’ di strumento accessorio per testare le qualità di quel che restava il vero oggetto della promozione, la macchina. Per questa ragione, nelle inserzioni sui giornali i supporti “venivano pubblicizzati genericamente, e solo raramente per i singoli contenuti di quelli preincisi”.<sup>300</sup>

Di contro, mettendo nelle mani dei consumatori un apparecchio di “sola lettura”, che non consentiva l’incisione amatoriale, le case produttrici del grammofono dovranno intensificare la produzione di materiale pre-inciso: il repertorio, i titoli del catalogo, i

---

<sup>297</sup> Per gli scopi che ci poniamo in questa sezione e le seguenti scegliamo di riportare i titoli dei dischi che menzioneremo segnalando soltanto autore accreditato, titolo del disco, etichetta e, dove possibile, data e luogo dell’incisione. Per una discografia più dettagliata, comprensiva di numero di catalogo, matrice e formato, si rimanda all’apposita pagina in appendice al testo.

<sup>298</sup> Anita Pesce, *La Sirena nel Solco. Origini della riproduzione sonora*, op. cit., p. 71

<sup>299</sup> Questa la dicitura registrata presso la Divisione Industria e Commercio del Ministero Agricoltura, Industria e Commercio per l’Attestato di Trascrizione del Marchio in data 12 Agosto 1899, Reg. Vol. 1, N. 4441, Archivio Centrale di Stato. Le macchine che la A.I.C.C. importava dall’estero erano grafofoni, gli apparecchi commercializzati dalla American Graphophone Company e dalla Columbia Graphophone Inc. il cui brevetto, in alternativa al procedimento edisoniano, sperimentava un metodo di incisione a solco laterale mantenendo però il supporto a cilindro

<sup>300</sup> Anita Pesce, *La Sirena nel solco. Origini della riproduzione sonora*, op. cit., p. 71.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



contenuti dei singoli dischi sarebbero andati progressivamente a sostituire le macchine come *core business* dell'offerta di mercato.

A trainare il mercato internazionale in questa direzione in Europa sarà soprattutto la Gramophone, tenutaria dei diritti sul brevetto per il sistema di incisione a disco di Emil Berliner. Si rende qui necessaria qualche precisazione a titolo generale onde evitare facili confusioni tra i numerosi soggetti coinvolti: il primo tentativo per lo sfruttamento industriale dell'invenzione di Berliner, tedesco d'adozione americana, avvenne nel 1892 a Washington con la fondazione della U.S. Gramophone Company. I rapporti con l'Europa verranno affidati inizialmente a Trevor Williams e William B. Owen, inviati a Londra per negoziare i diritti di vendita a concessionari del posto: trovati i finanziamenti da parte dei locali, circa 15.000 sterline, essi costituiranno la The Gramophone Company Ltd., la cui attività di produzione per i primi anni poggia unicamente sugli impianti per la stampa dei dischi che sorgeranno in Germania, ad Hannover, la città natale di Berliner. Le macchine che verranno vendute in Europa sono il risultato di un assemblaggio di componenti che vengono ancora fabbricate a Camden, nel New Jersey, sul brevetto dell'"improved gramophone" di Eldridge Johnson che apportava alcune modifiche al disegno originale di Berliner per l'introduzione di un motore elettrico; da collaboratore stretto della società britannica, Johnson diverrà ben presto il suo maggiore alleato in terra americana: nel 1901, la compagnia e il costruttore siglano un accordo per dividersi il mercato mondiale che assegna Russia, Giappone, colonie dell'Impero Britannico, ed Europa vengono alla prima e gli Stati Uniti quale territorio d'elezione per gli affari del secondo, ben presto a capo della sua società, la Victor Talking Machine. La Victor sarà di fatto la controparte della Gramophone al di là dell'Atlantico, intrattenendo con gli stabilimenti di Hannover una reciproca "corrispondenza" di matrici - per questa ragione, molti dei titoli che per i primi trent'anni del Novecento figurano nei cataloghi discografici Gramophone (e dal 1909 in avanti sotto il marchio His Master's Voice) e nelle rispettive varianti nazionali si rendono disponibili ai consumatori americani attraverso l'offerta Victor e viceversa.<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> Per le informazioni riassunte in questo capoverso si confrontino: Peter Martland, *The British Record Industry – 1881 - 1931*, Scarecrow Press, Londra 2012; Geoffrey Jones, "The Gramophone Company. An Anglo-American Multinational 1898 – 1931", *Business History Review*, Vol. XXXIX, **Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)  
CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Con la spartizione territoriale così pattuita, la Gramophone britannica sceglie di investire primariamente nella creazione di materiale pre-inciso: anziché espandere la produzione industriale erigendo nuovi stabilimenti per le componenti meccaniche dei grammofoni in Europa, essa invia i propri uomini in ciascuno dei territori sotto la propria giurisdizione con il mandato di depositare il marchio e instaurare relazioni *in loco* per la creazione di un repertorio apposito. Una politica industriale basata sulla consapevolezza che “espandendo la produzione del disco ad opera di esecutori locali, si creavano le premesse perché il pubblico di quel posto avesse qualcosa da ascoltare sulle sue nuovissime macchine parlanti a disco”.<sup>302</sup>

Volendo riprendere le parole di due studiosi che si sono dedicati alla storia della discografia a diverse latitudini, potremmo dire che la politica di inizio secolo della Gramophone gioca essenzialmente su due fronti: da un lato la necessità di imporre un macchinario e un unico supporto da entrambe le parti dell’Atlantico, promuovendo l’uso del grammofono e del disco come un “global vernacular”,<sup>303</sup> che trascendesse i confini e ponesse le basi di un mercato di estensione mondiale; dall’altro la realizzazione che “music was not an international language”,<sup>304</sup> e che per ciascuna delle nazioni toccate dalla casa discografica esisteva un pubblico diverso, con una richiesta particolare. Per un’impresa che agiva a livello globale, affermare e radicare la propria presenza sul posto era operazione che serviva dunque un duplice scopo: gli insediamenti creati nelle diverse parti d’Europa avrebbero fatto da base d’appoggio per la diffusione dei dischi e delle macchine fabbricati secondo gli standard che valevano anche per il resto del mondo; al tempo stesso, ognuno di questi insediamenti avrebbe svolto una funzione di raccolta e selezione del materiale da incidere, scritturando artisti, musicisti e cantanti la cui prestazione potesse risultare appetibile per gli uditori delle singole nazioni.

---

N. 59, primavera 1985, pp. 77-100; Pekka Gronow, Ilpo Saunio, *International History of the Recording Industry*, Cassel, Londra – New York 1998, pp. 1-57.

<sup>302</sup> *Ivi*, p. 72

<sup>303</sup> Lisa Gitelman, *Always Already New*, op. cit., p. 17.

<sup>304</sup> Pekka Gronow, “The World’s Greatest Sound Archive. 78rpm as a Source for Musicological Research”, *Traditiones*, Vol. XLIII, N. 2, 2014, pp. 31-49 (37).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Si colloca qui la ben nota parabola di Fred Gaisberg, addetto alle registrazioni americano trasferito a Londra per fare da *chief recordist* nella sede inglese della Gramophone. In qualità di coordinatore delle sessioni che si svolgeranno nei paesi europei sotto la giurisdizione dell'etichetta, egli sarà protagonista di un progetto di censimento internazionale di musiche e tradizioni artistiche e teatrali che si svolge in parallelo a quella degli etnografi e dei folkloristi di inizio secolo; sia pure con modalità molto diverse, anche l'intenzione di chi siede negli uffici londinesi della multinazionale del disco è infatti quella di "record the whole continent".<sup>305</sup> A questo scopo Gaisberg, nel 1899, parte insieme ai colleghi Theodore Brinbaun e Sinkler Darby in una spedizione che toccherà Romania, Ungheria, Russia, Austria, Spagna, Francia e Italia; il tempo di permanenza preventivato per ogni città visitata è dai quattro ai sette giorni per la realizzazione di un numero tra le cinquanta e le cento incisioni a tappa. Dai dati raccolti da Kelly si contano circa un centinaio di sessioni tenutesi in Italia dal 1899 al 1930: come negli altri paesi, le calate dei "recording expert" avvengono a cadenze irregolari, secondo una media di tre all'anno che nei primi anni, per via della necessità di "fare repertorio" poteva alzarsi fino al doppio (come accade nel 1907). Gaisberg curerà personalmente la maggior parte delle sessioni, talvolta in coppia con Belford Royal, fino al 1909 e quelle comprese tra il Gennaio del 1915 e Maggio del 1919, lasciando poi il compito a un parco di colleghi che si farà via via più ampio. Complice la vicinanza del teatro La Scala, la grande maggioranza delle sessioni prenderà luogo a Milano, con tappe frequenti a Napoli (nel 1900 la prima), Roma (1902), più sporadiche a Susa (1903), Trento (1911), Trieste (1912), Vicenza (1918) e, solo dopo la guerra, anche a Bologna (1924), Loreto (1924) e Spezia (1928).<sup>306</sup>

Già alla prima calata di Gaisberg, nel 1899, viene depositato il marchio Gramophone Limited Italy e designato un ufficio per la gestione degli affari italiani, gestito da Alfred Michaelis: il compito degli uffici era inizialmente quello di organizzare una programmazione di sessioni di incisione per il *recording expert* e di promuovere gli articoli in catalogo presso i rivenditori locali. A loro volta, gli addetti si limitano a

---

<sup>305</sup> Barry Owen cit. in Geoffrey Jones, "The Gramophone Company", op. cit., p. 81.

<sup>306</sup> Facciamo riferimento ai tabulati raccolti da Alan Kelly, *His Master's Voice/La Voce del Padrone. The Italian catalogue: a complete numerical catalogue of italian gramophone recordings made from 1898 to 1929 in Italy and elsewhere*, Greenwood Press, Londra-New York 1988, pp. xxvii – xxix.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

compiere l'incisione e ottenere la matrice su zinco o (dopo i primi due anni) su cera che sarebbe stata stampata in serie presso lo stabilimento di Hannover: gli addetti designati dalla compagnia, sono di fatto gli unici a poter mettere mano ai macchinari e a possedere le conoscenze necessarie per farli funzionare. A questo punto, infatti, il sistema di registrazione è ancora protetto da un segreto industriale che gli stessi tecnici non hanno il permesso di condividere né con i colleghi che si dedicano ad altre mansioni né, tantomeno, con gli interpreti, alla cui vista i macchinari vengono nascosti da un velo. Oltre a questo, una serie di “trucchi del mestiere” che riguardano le relazioni fra la potenza dell'emissione vocale del *performer* e la sua posizione rispetto all'imbuto che raccoglie la sua voce, fanno della competenza del tecnico incisore una merce quasi unica, e che tale resta fino all'introduzione del processo elettrico alla metà degli anni Venti.<sup>307</sup>

L'esperienza milanese di Gaisberg viene generalmente ricordata per le incisioni di Enrico Caruso avvenute nell'Aprile del 1902, durante la stagione operistica primaverile: l'aneddoto verrà raccontato dallo stesso impresario nella sua autobiografia, con toni che, dato l'enorme successo ottenuto poi dalle incisioni e la permanenza a vita del tenore sui solchi Gramophone e Victor, hanno il sapore del leggendario. Dalle sue memorie sappiamo che le incisioni si svolsero nel Grand Hotel di Milano, nella camera appena sopra a quella che era appartenuta a Giuseppe Verdi, che le 100 sterline concordate da Gaisberg per ottenere l'incisione di dieci arie fu considerata eccessiva dal quartier generale londinese, e anche che, incurante dei *diktat* che venivano da William Owen via telegrafo, egli volle proseguire e convinse Michaelis a pagare la cifra di tasca propria, aggiudicandosi così la paternità almeno onoraria di quella che sarebbe diventata la prima “stella” dell'industria discografica su scala mondiale.<sup>308</sup>

Dalla nostra prospettiva, l'elemento di questa aneddotica su cui vale la pena soffermarsi è quello che riguarda più da vicino le condizioni in cui si svolgono le

---

<sup>307</sup> Peter Martland, *A Business History of the Gramophone Ltd 1897-1917*, tesi di dottorato conseguita al Philosophy Department, Università di Cambridge – Corpus Christi College, Cambridge 1992, pp. 378-379.

<sup>308</sup> Fred Gaisberg, *La musica e il disco (The Music Goes Round, 1942)*, F.lli Bocca, Milano 1949, pp. 22-28.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

incisioni. Gaisberg ne riferirà dettagliatamente in un articolo in memoria di Caruso pubblicato sulla rivista *Gramophone*.

In order to produce good commercial records, all sorts of compromise were necessary to make good the shortcomings of sound recording. Surface noise, inherent in the process, was the most insurmountable problem: one solution was to cover or drown the noise by louder sound waves. The singers of that date sang into a small trumpet that collected the sound and directed the waves on to a small diaphragm which in turn activated the cutting stylus. If the voice was small and the singer had to stand close to the opening of the horn an unpleasant resonance would be set up and false, unmusical notes would result in the record. By selecting loud voices and standing the singer further away from the collector or horn the false tones could be avoided; at the same time the loud, rich voice covered up the surface noise inherent in the disc. Caruso's rich baritone voice, his effortless and even production, did all of this and more, too. He had the interpretative art of a born singer and a sense of pitch that nothing could shift. We recorders were always on the hunt for just this type of voice; whether we found it in an opera singer or navy we would not rest until we had acquired it for a gramophone record.<sup>309</sup>

Molti anni dopo l'incontro che aveva riservato a entrambi un posto nella storia della musica, Gaisberg loda ancora Caruso con "orecchio fonografico": le qualità che attribuisce al cantante italiano non hanno tanto a che fare con il suo talento interpretativo ma con l'efficacia con cui riusciva a "coprire" i rumori creati dallo stesso processo di incisione, evitando così che sonorità non volute e "unmusical notes" finissero impresse su disco. Significativo che, contro il prestigioso ruolo di tenore che Caruso ricoprì storicamente negli allestimenti operistici, egli sottolinei soprattutto la sfumatura baritonale della sua voce, enfatizzando così quelle basse frequenze che permettevano una registrazione senza vibrazioni parassitarie. Per la discografia all'opera con mezzi acustici la voce di Caruso diviene un modello di "fonogenia", educata secondo i dettami della musica scritta ma con una "forma d'onda" abbastanza potente da incontrare i favori della macchina.

---

<sup>309</sup> Fred W. Gaisberg, "Caruso", *Gramophone*, Vol. XXII, N. 1, gennaio 1944, ripubblicato in <<https://www.gramophone.co.uk/editorial/enrico-caruso-gramophone-january-1944-by-fw-gaisberg>> (Ultimo accesso, agosto 2017).

Sul fortunato esempio di Caruso, le voci della lirica andranno presto a formare un settore a sé stante della produzione discografica, in assoluto quello più richiesto dalle sessioni italiane. Fiutando l'affare, nel 1904 l'uomo della Gramophone a Milano Alfred Michaelis lascia la compagnia londinese e insieme al tecnico Dino Foà fonda la Società Italiana di Fonotipia, cui afferiranno poi in qualità di finanziatori e soci con capacità decisionali (o "accomandanti", da formula contrattuale) il barone Frederic d'Erlanger e il compositore Umberto Giordano. Radicato anche a Londra, con la costituzione della Fonotipia Limited come azienda madre, il marchio rappresenta il tentativo di battere un terreno che si sta rivelando incredibilmente lucroso sia per i discografici che per i singoli interpreti, creano un'offerta di alto lignaggio tecnico e artistico dedicata (quasi) interamente alla musica colta e alle celebrità dell'opera - specializzazione che verrà mantenuta malgrado i diversi passaggi di proprietà, fino all'acquisizione definitiva da parte della Odeon avvenuta nel 1925.<sup>310</sup> Dal canto suo, la Gramophone non darà sostituzione stabile agli uffici di Michaelis prima del 1911, anno in cui la compagnia inglese si lega alla Società Nazionale del Grammofono di Alfredo e Dullio Bossi;<sup>311</sup> in compenso, lo sfruttamento del repertorio operistico parte praticamente in contemporanea a quello della Fonotipia, con l'istituzionalizzazione di una parte del catalogo ai dischi "Red Label". Contrassegnati dall'etichetta rossa e da un prezzo superiore a quello degli altri articoli in commercio, anch'essi mirano a un catalogo composto di sole stelle e a un pubblico dall'estrazione sociale più elevata, che aiuterà a innalzare il prestigio del grammofono e a consolidare il mercato d'esportazione dall'Europa agli Stati Uniti.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> Cfr. J. R. Bennett, "Introduction" in Id., *Fonotipia. A Golden Treasury*, The Record Collector Shop, Londra 1953, pp. ix-x; Massimiliano Lopez,

"Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi", *Accademie e Biblioteche d'Italia. Trimestrale di cultura delle biblioteche e delle istituzioni culturali*, Vol. I, N. 4, dicembre 2014, pp. 178-190.

<sup>311</sup> Cfr. David Forgacs, Stephen Gundle, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2007 p. 179. In seguito alla fusione tra Gramophone e Columbia, avvenuta nel 1931, la Società Nazionale del Grammofono unirà le proprie forze alla Marconiphone, produttrice di apparecchi radiofonici, prendendo a denominazione ufficiale la sigla VGC e divenendo, di fatto, monopolista delle maggiori uscite internazionali.

<sup>312</sup> Jernold Northrop Moore, *Sound Revolutions. A biography of Fred Gaisberg, Founding Father of Commercial Recordings*, Sanctuary, Londra 1999, pp. 77-78.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Le contingenze tecnologiche che avevano fatto dei cantanti d'opera le vocalità più fonogeniche sul mercato (decretando così cosa, nel concreto, avrebbero ascoltato i primi possessori del grammofono) avranno un ruolo anche nel decidere il modo in cui sarebbe stato messo in commercio il repertorio operistico. Precedentemente all'introduzione del sistema a incisione elettrico, la maggior parte dei dischi di musica colta conterà di melodie interpretate a "sola voce" con accompagnamento al pianoforte o di organici orchestrali molto ridotti, una soluzione che meglio incontrava le necessità della registrazione acustica. La stessa suddivisione di un'opera in arie e singoli numeri musicali è una scelta obbligata per venire incontro alle limitazioni temporali del supporto; negli anni compresi approssimativamente tra il 1897 e il 1909, si assiste infatti alla graduale uniformazione dei codici di lettura dei dischi a circa 78 giri al minuto quale standard industriale dovuto all'introduzione del motore nei giradischi, una soluzione adottata da diverse case di produzione che trainavano il mercato (Gramophone, Victor, Columbia e Edison, che nel frattempo aveva convertito la produzione al supporto piatto) anche se ancora con diverse varianti. Contro quei 120 secondi che sostanzialmente equiparavano i primi esemplari messi in circolazione da Berliner alla capacità dei cilindri fonografici, la produzione dei 78 giri si avvarrà di un formato esteso nelle dimensioni dai 7 pollici originari a 10, passando cioè dai 18 ai 25 cm di diametro, e assestando la durata intorno ai 3 minuti.<sup>313</sup> Come sintetizza lo storico Luca Cerchiarì:

In questa fase non più pionieristica ma comunque premoderna della produzione discografica la relativa semplicità dell'operazione di registrazione, facilitata dalla trasportabilità delle apparecchiature [...] porta gli operatori verso la musica, in una curiosa e incessante ricerca di novità ancora scarsamente o acerbamente guidata da un preciso discernimento di linea artistica, ma nell'ormai acquisita consapevolezza degli aspetti tecnici (dinamica, distanza dagli strumenti o della voce dalla tromba, posizione degli esecutori e degli strumenti nel laboratorio-studio di registrazione) e delle implicazioni psicologiche dell'interazione con gli interpreti. I limiti temporali connessi al disco, pur se elevati da due a circa tre-quattro minuti con lo sviluppo della tecnologia, concorrono a fare dei repertori, anticipando una tendenza comunque propria di tutto il secolo, il dominio pressoché incontrastato della voce

<sup>313</sup> Giuliana Fugazzotto, *Ethnic Italian Records*, Editoriale Documenta, Milano 2015, pp. 191-206.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

[...] radicata in quell'ampia tradizione melodrammatica che più che mai in questa fase della storia europea e più latamente occidentale vede celebrare i fasti dell'interpretazione.<sup>314</sup>

Fino a qui la storia “ufficiale” (o almeno quella trattata più volte e più riccamente documentata) che lega a doppio filo l'esplosione del disco come medium di massa all'editoria musicale, e che, in modo più o meno esplicito, riconosce a Berliner il merito di aver trovato nel mercato dell'intrattenimento quella “funzione vincente” che era sfuggita ai tentativi di commercializzazione di Edison.

Non di sola musica però si compone la prima produzione discografica: una storia parallela, che occuperà un posto più defilato nei cataloghi discografici, aveva preso il via sempre durante l'esperienza italiana di Gaisberg e degli addetti Gramophone, spesso coinvolgendo gli stessi interpreti della lirica e rispondendo a criteri simili a quelli che contribuiranno a fare il repertorio operistico. Nelle schede di lavorazione dei primi anni di presenza dell'etichetta in Europa continentale si contano infatti circa settanta titoli che fanno riferimento ad altrettanti dischi “parlati” incisi a Milano lungo tre sessioni tenutesi nel Luglio del 1899, nello stesso mese del 1901 e in una data imprecisata del 1903. Pur nella varietà di registri toccati - che vanno dalla scenetta comica a brevi saggi di arte recitativa eseguiti sui grandi copioni della drammaturgia - esse condividono un'unica voce, quella di Ferruccio Corradetti, eclettico interprete del repertorio melodrammatico rossiniano e della stagione verista, tra i primissimi a essere immortalato su disco. Accanto alle *performance* canore, il baritono colleziona infatti una notevole quantità di numeri da “attore fonografico” che dal 1901 verranno attribuiti, a fasi alterne, alle sue generalità o sotto lo pseudonimo di Fercor.

A segnare il suo esordio nel “genere parlato” un'interpretazione di Shakespeare datata 1989 dove veste i panni dell'attore Tommaso Salvini, opportunamente segnalata come “imitazione”:<sup>315</sup> la dicitura rimarrà poi implicita per tutto il resto della produzione parlata di Corradetti quando, dall'iniziale predominanza di soggetti estemporanei (perlopiù *sketch* di carattere umoristico) che caratterizza la

<sup>314</sup> Luca Cerchiari, *Il disco. Musica, tecnologia e mercato*, Sansoni, Milano 2001, pp. 50-51.

<sup>315</sup> Fercor, *Tommaso Salvini nell'Otello di Shakespeare. Imitazione* (Gramophone, Luglio 1989).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



maggioranza delle dodici registrazioni collezionate nel 1899, l'interprete andrà gradualmente a specializzarsi nell'interpretazione di "prediche" e "discorsi" attinti dall'attualità.

I motivi che spingono un settore emergente dell'industria dell'intrattenimento a riportare su disco le orazioni di uomini di Chiesa e dei protagonisti della politica nazionale non si spiegano se non volgendo lo sguardo a quanto riportano le cronache dell'epoca: si riesce così a ricostruire che il periodo in cui Corradetti declama "a favore di grammofono" le considerazioni sulla patria, sulla famiglia e sull'immortalità dell'anima di Padre Agostino di Montefeltro è caratterizzato da una viva attenzione riservata dalla stampa alla figura del frate francescano, per via delle sue prediche dalle "scandalose" attinenze politiche, viste spesso con sospetto dalla Santa Sede ma seguite con grande curiosità dall'opinione pubblica. Allo stesso modo, la ricorrenza nei dischi parlati di altre figure della vita pubblica e militare come Giuseppe Galliano e Felice Cavallotti trova riscontro negli avvenimenti del passato recente: titoli quali *Il discorso del tenente colonnello Galliano* (Gramophone, Luglio 1989 e Luglio 1901), *Uscita di Galliano al forte di Macallé* e *Il discorso di Galliano al forte di Macallé* (Gramophone 1903) sono minime variazioni sul soggetto delle gesta compiute dall'allora Maggiore dell'Esercito Regio tra il 1895 e il 1896 per la difesa degli avamposti italiani durante la guerra di Abissinia; altri due dischi a nome FerCor, *Discorso di Cavallotti all'inaugurazione del monumento di Garibaldi in Milano* e *Discorso di Cavallotti al monumento di Garibaldi in Milano*, realizzati rispettivamente nel luglio 1901 e della sessione del 1903, rievocano un episodio celebrativo verificatosi nel novembre del 1890, per l'appunto la cerimonia per lo svelamento della statua che Milano aveva dedicato all'eroe dei due mondi all'indomani della sua morte, alla cui inaugurazione aveva partecipato anche il parlamentare ex giubba rossa. La stessa "ragion patria" aveva spinto a includere nelle incisioni altri scampoli di vita politico-parlamentare (*Discorso di Crispi a Palermo*; *Discorso di Bovio alla Camera*, entrambi Gramophone 1903) e vicende di cronaca che riguardavano connazionali illustri o famigerati, come nel caso del regicida Gaetano Bresci, la cui condanna all'ergastolo nel maggio del 1901 ispirerà due

incisioni, la prima nel luglio dello stesso anno (*Processo e condanna a Bresci*) e una seconda datata 1903, (*Processo e condanna di Bresci*).

Malgrado il titolo quasi identico, il numero di matrice e l'anno di incisione fanno pensare a due registrazioni distinte. In casi come questi, senza poter contare sulla riprova dell'ascolto, è difficile dire se tra i dischi che si riferiscono allo stesso episodio storico intercorressero varianti abbastanza significative da giustificare una nuova sessione. Kelly segnala che l'esigenza di ripetere la registrazione una seconda volta poteva verificarsi qualora le copie del disco in vendita fossero andate esaurite e gli aggiornamenti tecnologici allo stabilimento di Hannover rendessero la matrice già esistente inservibile per la stampa.<sup>316</sup> Va ricordato inoltre che, nonostante i loro stretti legami con l'attualità, alcuni dei titoli in questione compresi quelli della prima di produzione di Corradetti verranno riproposti a più riprese, anche a distanza di anni. Da quanto rileva Massimiliano Lopez proprio a proposito di alcuni cataloghi storici conservati presso l'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi, alcuni dei dischi realizzati nelle prime sessioni di Gaisberg resisteranno nell'offerta sotto il marchio "La Voce del Padrone" fino agli anni del primo conflitto mondiale, una circostanza che rende arduo circoscrivere il periodo in cui gli articoli in questione erano effettivamente fruiti dal pubblico alla loro prima pubblicazione.<sup>317</sup>

A complicare ulteriormente il quadro si riscontra una tendenza da parte degli stessi interpreti a riproporre un identico repertorio per case discografiche differenti. Anche in questo senso Ferruccio Corradetti costituisce un caso esemplare: malgrado il suo rifiuto a fare da direttore artistico,<sup>318</sup> egli verrà comunque messo sotto contratto dalla Fonotipia come interprete operistico e porterà con sé anche le sue qualità di attore del genere "parlato". A questo si deve ricondurre l'interruzione della collaborazione con la Gramophone e la ricomparsa di molti dei primi titoli accreditati a Fercor in una serie di articoli Fonotipia datati marzo 1905, tra i quali i discorsi di Crispi e

---

<sup>316</sup> Alan Kelly, "Introduction", op. cit., p. xv.

<sup>317</sup> Massimiliano Lopez, "L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'Archivio Icbsa (1900-1917)", Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, Roma 2015, p. 21, <<http://www.icbsa.it/index.php?it/686/contributi>> (Ultimo accesso, agosto 2017).

<sup>318</sup> Maria Borgato, "Voce: Corradetti, Ferruccio"; *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. XXIX, Cordier - Corvo, Treccani, Roma 1983, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/ferruccio-corradetti\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferruccio-corradetti_(Dizionario-Biografico))> (Ultimo accesso, maggio 2017).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dott. Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Cavallotti e un paio di prediche di Padre Agostino.<sup>319</sup> Le sessioni Fonotipia del dicembre 1910 risponderanno invece a un'agenda in gran parte aggiornata, che comprende nuove prediche di Padre Agostino, un altro omaggio alla memoria garibaldina (Fercor, *La commemorazione di Mentana*, Fonotipia, dicembre 1910) e la cronaca dell'attualissimo alterco tra il sindaco romano Ernesto Nathan e il pontefice Pio X:<sup>320</sup> attraverso un nuovissimo supporto a doppia facciata<sup>321</sup> l'audiocronaca interpretata da Fercor ne rendeva conto in due parti, intitolati *Nathan e Pio X: a Porta Pia – discorso di Nathan* e *Nathan e Pio X: la risposta del Papa* (Fonotipia, dicembre 1910) a distanza di soli due mesi da che gli avvenimenti avevano preso luogo.

Sotto l'egida della Gramophone e delle Fonotipia, Corradetti diviene dunque “la voce” dei fatti di cronaca nazionale, declamando le parole dei protagonisti di quegli eventi che i corrispondenti dei quotidiani riportavano in forma scritta. C'è un che di ironico nel constatare che, proprio per via della grande confusione che attorniava gli appuntamenti o le manifestazioni di pubblico interesse, gli stessi “dispaccisti” delle testate nazionali si trovassero spesso a lamentare condizioni di scarsa udibilità, come accade a un anonimo cronista inviato all'inaugurazione del monumento di Garibaldi a Milano, impossibilitato a riportare per intero il discorso di Felice Cavallotti “il quale fu udito da pochi, causa i rumori che partivano da ogni parte della piazza per la ressa. Si vedeva tuttavia dai grandi gesti che egli faceva, come parlasse con molto calore”.<sup>322</sup> Rimostranze simili erano venute anche dal corrispondente del *Corriere* inviato a piazza San Marco per assistere alla predica di Padre Agostino da

---

<sup>319</sup> Considerata la somiglianza di tutti i soggetti rappresentati rispetto alle prime incisioni della Gramophone non si può escludere qui l'ipotesi di un “trafugamento” dei materiali da parte di Alfred Michaelis, che nel 1903 aveva abbandonato la sua mansione di addetto all'ufficio milanese in polemica con i dirigenti londinesi proprio per fondare la Fonotipia.

<sup>320</sup> Il discorso di rivendicazione laica pronunciato dal sindaco di Roma per l'anniversario della breccia di Porta Pia il 20 settembre 1910 aveva suscitato la risposta del Pontefice in una lettera indirizzata al Cardinale Vicario, entrambe estensivamente riportate dai giornali. Cfr., per esempio, N.a. “La commemorazione del XX Settembre”, *Il Secolo*, 21 settembre 1910. *Il Corriere della Sera* riporterà un'ulteriore ribattuta dettata alla redazione per telefono dallo stesso primo cittadino, vd. Ernesto Nathan, “La risposta del sindaco di Roma alla lettera di Pio X”, *Il Corriere della Sera*, 25 settembre 1910.

<sup>321</sup> Un formato che per qualche anno venne adottato in ambito internazionale dalla sola casa produttrice Odeon alla quale la Società di Fonotipia si appoggiava.

<sup>322</sup> N.a., “Inaugurazione del Monumento di Garibaldi a Milano”, *Corriere della Sera*, 4 novembre 1895

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Montefeltro, trovandosi però circondato da “bisbigli frequenti, chiacchierio ad alta voce, urti, spingimenti clamorosi, qualche cosa che dava l’idea non di un luogo sacro, ma di un circo, di un teatro!”;<sup>323</sup> per giunta, una volta comparso sull’altare il frate appare giù di voce: “si notò fin dal principio come la sua voce suonasse più aspra che non lunedì. Riassumere la predica ci sarebbe stato malagevole”.<sup>324</sup>

Il vociare della folla - manifestazione sonora di un’attenzione mondana intorno ai fatti della vita pubblica che la stessa stampa aveva contribuito a creare - può dunque costituire un ostacolo all’adempimento dei compiti del cronista: con le notizie ricreate per disco, simili problematiche non si pongono: pur traendo il proprio canovaccio dalle trascrizioni apparse *ex-post* sulla stampa, il *performer* dei “dal vero” può esibirsi negli spazi controllati degli studi di incisione e far risuonare a dovere le parole dell’enunciatore di turno, senza dover scontare il rischio che la loro intelligibilità venisse compromessa dall’inconveniente di una “voce aspra”. Mentre fa giungere la solennità delle pubbliche orazioni direttamente all’orecchio di chi ascoltava il grammofono, l’industria discografica locale contribuisce a consolidare l’immagine mondana (da “personaggi pop”, diremmo oggi) dei protagonisti della cronaca, estendendo il pubblico dei loro discorsi oltre la folla che vi aveva assistito di persona e costruendo per essi una dignità fonogenica pari a quella di un cantante lirico.

Dal punto di vista degli interpreti che per primi avevano firmato un contratto discografico, si può dire che quello percorso da Corradetti fosse un itinerario professionale che la fonografia aveva aperto in parallelo a quello di Caruso. Se il grammofono non li rende divi su scala mondiale, cantanti e interpreti dell’opera possono comunque intraprendere la carriera, più anonima e routinaria, del *recording artist* di mestiere, ora riproponendo il repertorio musicale che già conoscevano dalla propria esperienza di palcoscenico, ora prestando (letteralmente) la propria voce a personaggi pubblici: nell’arco degli anni che lo vedranno attivo per i “dal vero” sotto diverse etichette, Fercor offre la sua vocalità di baritono, oltre che ai già citati Felice Cavallotti e Padre Agostino, anche a Pio X, Umberto I, Umberto III, Vittorio Emanuele II, Benito Mussolini e Gabriele D’Annunzio.

---

<sup>323</sup> N.a., “La Seconda Predica di Padre Agostino”, *Il Corriere della Sera*, 6 marzo 1890.

<sup>324</sup> *Ibidem*

Dopo il passaggio di Corradetti alla Fonotipia, il posto da portavoce della cronache nazionali sotto il marchio Gramophone passa all'attore e cantante Luigi Prestini: già dalla sua sessione d'esordio del 1909 si cimenta a propria volta in alcune prediche di Padre Agostino e altri soggetti apparentemente ereditati dal suo predecessore, salvo poi preferire un repertorio più comico.

Un episodio di cronaca che lo riguarda illustra chiaramente quali fossero i rischi legati al mestiere della “controfigura fonogenica non autorizzata”: a metà anni Venti, quando la Società Nazionale del Grammofono dei fratelli Bossi avrà ormai assunto da qualche tempo le concessioni per la vendita dei dischi Gramophone presso la sede milanese, Prestini si ritroverà imputato in un contenzioso giudiziario contro gli avvocati di Trilussa per aver inciso su disco la “continuazione comica” de *La Vispa Teresa* scritta dal poeta romano nel 1917. A sedere dietro il banco dell'imputato della pretura di Milano sarà in realtà Alfredo Bossi, fondatore e gestore della Grammofono, accusato di aver violato i diritti d'autore legati all'opera dello scrittore - capo di imputazione di fronte al quale la difesa rilancia, sottolineando come lo stesso componimento del poeta romano fosse a sua volta un'indebita appropriazione dalla nota filastrocca di Salier, della quale era effettivamente una parodia. Bossi, da par suo, si difende scaricando la responsabilità sull'interprete per avergli proposto una serie di soggetti comici. “Il gerente credette in buona fede che *Trilussa* fosse stato informato e non si aspettava ‘tutta questa guerra’ tanto più che il poeta aveva già recitato una decina d'anni or sono, alcune poesie nel grammofono, e si era sempre tenuto in buoni rapporti con la casa”.<sup>325</sup> Prestini, tirato in ballo dal fondatore della Società Nazionale come il “Max Linder del Grammofono”, verrà chiamato a testimoniare.

Si chiama Luigi Prestini, ha una maschera d'attore tragico e una voce robusta e pastosa – Faccio il viaggiatore – dichiara – creo i soggetti comici e li eseguisco.

- Vi siete occupato della *Vispa Teresa*?
- Sì. L'ho recitata io stesso nella macchina.

---

<sup>325</sup> N.a., “La ‘Vispa Teresa’ e il Grammofono”, *Il Corriere della Sera*, 1 marzo 1924. Curioso notare che proprio la voce di Trilussa negli anni immediatamente successivi sarà scelta da Rodolfo De Angelis per il suo progetto *La Parola dei Grandi*.

- Sicché la voce che si sente è la vostra
- (con forza) Era la mia...

Era la voce che sorprese *Trilussa* e che fu fatta tacere perché dopo i primi sequestri tutti i dischi furono ritirati e distrutti.<sup>326</sup>

La contesa - conclusasi con una contravvenzione di 500 lire ai danni della società di Bossi e il ritiro dal mercato dei dischi de *La vispa Teresa* (Gramophone, Aprile 1922) – mette in luce le problematiche che il “fare repertorio” per il disco poneva anche dal punto di vista giuridico. È ancora Cerchiari a ricordarci che le regolarizzazioni del diritto d’autore in Italia non riguarderanno la riproduzione “fonomeccanica” prima del 1925, vale a dire l’anno successivo a quello in cui avviene la nostra *querelle*.<sup>327</sup> Prima di allora i quadri normativi avevano privilegiato soprattutto la musica a stampa: già dal 1909 un’ingiunzione da parte della Ricordi aveva ottenuto il sequestro dei locali della sussidiaria italiana della Gramophone, costringendo l’etichetta a chiudere temporaneamente le sue attività nella sede milanese mantenendo in attività soltanto gli studi di incisione e gli addetti alla vendita. A quell’episodio era seguita una serie di accordi particolari stipulati con le maggiori case di edizioni musicali italiane per ottenere i diritti di riproduzione, per i quali la casa discografica aveva versato un ammontare totale di 62.500 sterline;<sup>328</sup> ne rimaneva escluso il repertorio non-musicale e non-teatrale oggetto dei dischi parlati sul quale, come dimostra il “caso Prestini”, la libertà di scelta da parte dell’interprete restava scarsamente regolata. Si capisce comunque che, per il suo essere opera di un autore (ri)conosciuto, un testo letterario può evidenziare la mancanza di una

---

<sup>326</sup> Ibidem

<sup>327</sup> Luca Cerchiari, *Il disco*, op. cit., p. 45.

<sup>328</sup> Peter Martland, *A Business History of the Gramophone Company Ltd.*, op. cit., p. 121. Nell’anno del sequestro dei locali, 1909, Tito Ricordi è attivo in una campagna per preservare i diritti di prelazione degli editori sulle musiche eseguite nei teatri contro le ipotesi di “libera rappresentazione” e “pubblico dominio” delle opere avanzate dalla Società Italiana degli Autori. In alcuni interventi sui giornali difende la sua casa da chi la accusa di detenere il monopolio del repertorio che andrà a rappresentarsi in teatro (N.a., “Notizie artistiche – Gli editori di musica e il dominio pubblico”, *Il Corriere della Sera*, 21 giugno 1909; N.a., “La replica di Tito Ricordi sulla questione degli editori musicali”, *Il Corriere della Sera*, 2 luglio 1909). La politica del giovane editore sembra orientata a mantenere i rapporti autori-editori centrali rispetto a quelli con gli interpreti (verso i quali spingeva invece la produzione discografica); al contrario del padre Giulio, però, egli non rifiuta *in toto* i rapporti con l’industria del disco: anche per competere con l’etichetta inglese, Tito era entrato fin dal 1904 nel consiglio d’amministrazione della Società Italiana della Fonotipia. Cfr. Stefano Baia Cunoni, *Mercanti dell’opera. Storie di casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 198-200.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

procedura strutturale in maniera più vistosa, creando inconvenienti come quello di cui sopra. Al contrario, i quotidiani offrono un materiale meno univocamente riconducibile a una paternità intellettuale, dal quale è possibile attingere più liberamente i propri soggetti.

A questo si aggiunga l'urgenza con la quale le notizie belliche si impongono all'informazione nazionale per tutti gli anni Dieci, rifornendo il racconto delle cronache di scenari esotici e di eroici protagonisti. Nelle incisioni cui prende parte tra il 1911 e il 1918, Prestini abbandona temporaneamente la sua *verve* comica da "Max Linder del grammofono" e ambienta le sue esibizioni nel nuovo teatro della guerra italo-turca. Una sessione in particolare, quella tenutasi a Milano nel 26 Novembre 1911, sembra organizzata come una "edizione straordinaria", messa su unicamente per coprire le cronache tripolitane: in quell'occasione, infatti Luigi Prestini incide *In Caserma a Tripoli* - titolo sul quale ci soffermeremo ancora nel capitolo successivo; alla stessa sessione appartengono *La partenza delle truppe italiane per Tripoli* e *La commemorazione di Sciara Sciat* - drammatizzazione celebrativa dei fatti che appena un mese prima avevano decimato l'Undicesimo Reggimento dei Bersaglieri, dando il via a una altrettanto sanguinosa controffensiva italiana. Questi ultimi titoli vengono accreditati a un interprete noto come Colantuoni, che a sua volta aveva debuttato per la Gramophone come controfigura di Padre Agostino. Altri nomi contribuiranno a fare dei "dal vero" sulla guerra un genere a sé stante: i più ricorrenti sono Luigi Baldassare e Falco, entrambi baritoni che i cataloghi dei primi anni Dieci presentano nel duplice ruolo di interpreti musicali di marce e di inni patriottici e attori di alcuni spaccati di vita quotidiana in caserma.

Le scene militaresche presenti nel catalogo italiano non fanno che anticipare quel che diverrà una sezione cruciale dell'offerta discografica anche fuori dal nostro paese. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, infatti, la Gramophone subisce un tracollo nelle vendite degli apparecchi e dei dischi al quale risponde adeguandosi alla situazione e rimpinguando prontamente la produzione dei cosiddetti Patriotic Records. Benché, come noterà amaramente uno dei gestori londinesi, Alfred Clark, il rialzo della domanda di questi articoli costituisca nient'altro che "a drop in the

bucket”<sup>329</sup> rispetto alle perdite subite nei consumi generali, il mercato dei dischi patriottici costituisce una parte consistente dell’offerta del primo decennio del secolo, - mettendo la multinazionale nella paradossale condizione di dover “sostenere”, producendo inni, marce e scene propagandistiche, la causa nazionalista di più paesi, talvolta l’uno contro l’altro armati.

Nel caso della programmazione delle incisioni italiane, gli addetti possono insomma già contare sulla disponibilità di un “sistema delle voci” rodato nel genere storico-cronachistico. Non sorprende pertanto ritrovare i vari Falco, Colantuoni, Baldassarre e Prestini, impegnati a “cantare” le gesta dei connazionali durante gli scontri con l’esercito austriaco: da *La partenza dei nostri soldati per la frontiera austriaca* (L. Baldassarre, luglio 1916) alle prime vittorie, che ispirano *La presa di Monte Nero* e *Gli invincibili alpini d’Italia - un episodio della presa di Plava* (entrambi incisi da Colantuoni nel luglio 1916) fino ad arrivare alle celebrazioni finali, rievocate da Luigi Prestini nel settembre 1918 per *La Premiazione degli Arditi* in riferimento alla cerimonia del giugno di quell’anno, dove la prima divisione d’assalto che aveva contribuito alla controffensiva sul Piave, era stata insignita da decorazioni all’onore per mano del Re e del generale Diaz.<sup>330</sup>

Oltre a dare notizia delle battaglie e delle vittorie dell’esercito, i “dal vero” ne “anticipavano le mosse”, incitando alla riannessione dei territori austriaci entro i confini patri assai prima che questi venissero ratificati come italiani: in questo senso, titoli quali l’anonimo *Il Primo giorno di Trento Italiana* del marzo 1915, *Gli ultimi giorni di Gorizia austriaca* di Colantuoni, o *Trento in vista* e *Passo di strada. Verso i nostri nuovi confini* di Baldassarre (Gramophone, luglio 1916) appaiono perfettamente in linea con i motivi della propaganda irredentista che, fin dall’apertura dell’ostilità, aveva sensibilizzato l’opinione pubblica sull’italianità delle genti di Trieste, Trento e Gorizia.<sup>331</sup> Ancora nel settembre 1928, la Gramophone

---

<sup>329</sup> Alfred Clark, cit. in Peter Martland, *A Business History of the Gramophone Company Ltd.*, op. cit., p. 421. Sulle perdite subite in tempo di guerra si veda Geoffrey Jones, *The Gramophone Company*, op. cit., pp. 89-91.

<sup>330</sup> Arnaldo Fraccaroli, “Il re decora i prodi della Ia divisione d’assalto”, *Il Corriere della sera*, 30 giugno 1918.

<sup>331</sup> Si veda ad esempio, nello stesso anno delle incisioni, N.a., “Una intempestiva circolare austriaca e la caccia del tricolore a Trento”, *Il Corriere della Sera*, 11 settembre 1915; N.a., “Da Trento alla vetta  
**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
**Compilatore del procedimento:** Dott. Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)  
CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



continuerà a produrre scene musicali “patriottiche” quali *Una notte tra i monti, Di quà, di là del Piave - canto di guerra*, con gli stessi interpreti che avevano recitato nei “dal vero” di dieci anni prima, quando la guerra era ancora in corso: la presenza di Colantuoni su questi solchi, in trio con Luigi Prestini e il baritono Emilio Riguzzi, corrobora l’ipotesi che si trattasse del drammaturgo Alberto Colantuoni, coinvolto in prima persona nelle vicende militari delle sue terre - e successivamente autore di un dramma teatrale *Tra le due vite* (1946) proprio sui caduti del Grappa.<sup>332</sup>

Il conflitto italo-turco e la Grande Guerra rappresentano il *corpus* tematico numericamente più rilevante nella produzione italiana delle scene dal vero, destinato a una lunga permanenza nei cataloghi discografici. Dieci anni dopo la fine delle ostilità, continuerà a figurare nell’offerta della Gramophone una serie di incisioni a soggetto bellico realizzate in un periodo compreso tra il marzo 1915 e il settembre 1917.<sup>333</sup> Se la mancanza di nominativi accreditati rende difficile ricondurli agli interpreti che abbiamo conosciuto fin ora, il susseguirsi dei titoli lungo un arco di tempo che coincide pressappoco con la durata del conflitto armato mette in risalto la puntualità della copertura discografica e anche l’esistenza di una modalità di narrazione ormai collaudata. Così come la fonogenia dettava i criteri di selezione per chi avrebbe dato voce ai personaggi pubblici, mutuando le “controfigure mediatiche” dal mondo della lirica, così la capacità di registrazione del supporto a 78 giri che avevano suddiviso il repertorio operistico in singole arie e assoli stabiliscono qui i tempi del racconto. Adeguandosi al minutaggio risicato consentito dai dischi, i “dal vero” privilegiano una narrazione scandita da “momenti solenni” e “istanti storici”, tasselli di una sorta di *histoire evenementielle* che in tempo di pace si era composta prevalentemente di commemorazioni, discorsi e orazioni di personalità di spicco e che, sulla spinta del conflitto, offre soprattutto istantanee dai momenti salienti della

---

d’Italia”, *Il Corriere della Sera*, 8 aprile 1915; N.a., “La lotta per l’italianità da Trento a Trieste”, *Il Corriere della sera*, 17 novembre 1915,

<sup>332</sup> Una tesi avanzata dal portale web per collezionisti di dischi Discogs, <<https://www.discogs.com/it/artist/3599764-Colantuoni>> (Ultimo accesso, maggio 2017). Su questa corrispondenza, però, non abbiamo trovato riscontri sensibili.

<sup>333</sup> Le incisioni in questione erano inserite nel catalogo Green Label, un colore che si era aggiunto a quello nero standard e quello rosso della Red Label dopo l’acquisizione da parte della Gramophone della International Zonophone Company di Frank Seaman avvenuta nel 1909. L’etichetta verde passa dunque a contrassegnare gli articoli più a buon mercato dell’offerta discografica.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

guerra. I possessori di un grammofono avrebbero così potuto seguire i combattimenti grazie a una dettagliata audio cronaca “a puntate”, che dagli eventi scatenanti (*Da un campanile all’altro, ossia il bombardamento della cattedrale di Reims*, Gramophone, marzo 1915; *L’affondamento della Lusitania. 7 maggio 1915*, Gramophone, luglio 1915) portava all’immancabile finale vittorioso (*Il ritorno dalla trincea*, Gramophone, marzo 1917). Nel mezzo, il racconto discografico trova spazio sia per rappresentare i momenti apicali dell’offensiva armata (*Un attacco notturno sull’Isonza*, [sic] Gramophone, settembre 1915) sia per disegnare qualche scena meno improntata ai fatti e più “di colore”, i cui caratteri folkloristici sembrano quasi un pretesto per stupire l’ascoltatore con quegli effetti speciali che soltanto le tecnologie del suono potevano consentire (*Una notte di tempesta nelle trincee italiane*, Gramophone, marzo 1915).

Proprio nei dati che riguardano i “dal vero” realizzati durante lo svolgersi dei combattimenti si nota un inaspettato cambio di ubicazione: alcuni dei dischi a soggetto bellico inseriti nei cataloghi per l’Italia realizzati tra il marzo e il luglio del 1915 non vengono registrati a Milano bensì a Londra. Si potrebbe ipotizzare una “ritirata strategica” dovuta proprio alla guerra in corso, che già aveva minacciato di arrestare l’intera trafila produttiva riconvertendo gli stabilimenti di Hannover alla fabbricazione di armi da fuoco; scongiurata l’eventualità, i dirigenti della società inglese riescono a svincolarsi da un’intermediazione con la Germania che si fa sempre più precaria, muovendo la stampa dei dischi a un nuovo stabilimento eretto in quel di Hayes nel 1914; a guerra finita, una nuova fabbrica verrà eretta anche a Milano con lo scopo di rendere la produzione locale finalmente indipendente dai difficili traffici con il resto d’Europa.<sup>334</sup>

Nonostante i riassetamenti e le perdite subite dalla Gramophone, le spedizioni dei tecnici incisori sembrano però proseguire indisturbate: dal marzo del 1915 all’ottobre del 1918 scendono in Italia dieci volte, organizzando sessioni anche in territori fin lì inesplorati. Risale infatti al 1918 l’escursione di Gaisberg a Vicenza per raccogliere il canto di alcuni militari romeni che verranno venduti nei cataloghi dedicati all’Est

---

<sup>334</sup> Geoffrey Jones, *The Gramophone Company*, op. cit., p. 90.

Europa, sempre in risposta alle esigenze di materiale “patriottico” degli altri territori sotto la giurisdizione della compagnia.<sup>335</sup>

Se non alla guerra in atto, a cosa si deve quindi la presenza di incisioni londinesi in un catalogo italiano? Quelle che per le scene dal vero prodotte lungo questo periodo si presenta come un’eccezione, è in realtà pratica già consolidata altrove: come fa notare Kelly, non tutti gli articoli riconosciuti come “di interesse italiano” e acclusi negli appositi cataloghi venivano realizzate in Italia. A fianco delle forte quantità di matrici esportate oltreoceano per entrare nell’offerta Victor, comincia a farsi strada un repertorio italofono all’estero. Il dato non stupisce tanto per i brani lirici, dove la nostra è “lingua franca” con cui molti interpreti imparano a familiarizzare per obblighi scenici, quanto per le scene parlate, la cui lavorazione prevede la presenza di qualcuno che l’italiano lo parli correntemente. Si tratta, con tutta probabilità, di artisti e *performer* nostri connazionali di stanza a Londra: l’improvvisa internazionalizzazione nei soggetti delle incisioni, evidente soprattutto in titoli come *L’arrivo a Napoli dei richiamati da Buenos Aires* e *La partenza dalla Victoria Station di Londra per i richiamati per la fronte* (Gramophone, settembre 1915), ce ne dà conferma indiretta. E se i circa 20.000 italiani che si contano nel Regno Unito prima del 1915 non sono una quantità sufficiente a “fare mercato” a sé, i quasi 3 milioni che si erano stabilizzati negli Stati Uniti a seguito dell’esplosione dell’onda migratoria negli anni Dieci costituiscono una nicchia di consumo cui l’industria discografica tutta guardava da tempo con interesse. Da partner statunitense della Gramophone, la Victor Talking Machine che già nel 1908 aveva istituito un International Records Department, aveva lavorato per emanciparsi dai rifornimenti di matrici provenienti dall’Europa e cominciare una produzione in lingua nei propri studi di registrazione. È proprio tra le comunità de-territorializzate dall’altra parte dell’Atlantico che il genere dei “dal vero” discografici conoscerà una vita che scorre in parallelo fino a sopravvivere, con caratteri rinnovati, a quella qui descritta.

---

<sup>335</sup> Alan Kelly, *His Master’s Voice/La Voce del Padrone*, op.cit., p. xv.

## 1.2 Missive dalla patria. Cronache per gli italiani all'estero (Columbia, Okeh, Victor, 1916 – 1928).

Il mercato dei cosiddetti “language records” o “ethnic records” creatosi a seguito del flusso migratorio dall'Europa agli Stati Uniti segna una singolare inversione di rotta per le multinazionali discografiche. Mentre l'esigenza di creare un repertorio per incontrare i favori dei pubblici nazionali aveva spinto gli addetti delle case di produzione americane a imbarcarsi in spedizioni alla volta del vecchio continente con l'obiettivo di stabilire nuovi insediamenti (vedi il caso della Gramophone e di Gaisberg), la domanda costituita da circa trenta milioni di potenziali consumatori di provenienza europea chiede che quel repertorio “in lingua” fosse reso disponibile anche negli Stati Uniti.

Assolvere a tale richiesta è ovviamente più facile per quelle case che avevano già stabilito legami solidi oltreoceano, e la Victor non era l'unica ad essersi mossa in questo senso: attiva in territorio statunitense fin dal 1905 fu la Odeon Records, emanazione su territorio statunitense della berlinese International Talking Machine Company. Nel tentativo di sferrare un attacco contro le concorrenti native americane, l'etichetta tedesca si era avvalsa del proprio fornitore tedesco, Otto Heineman, per farlo titolare del marchio Okeh Records, espressamente dedicato alle produzioni per stranieri. Tra il 1919 e il 1921 la Okeh annuncia il suo ingresso nel campo degli “ethnic records” potendo contare già su un consistente numero di titoli. La compagnia di Heineman aveva infatti stipulato una serie accordi per trattare i materiali incisi da Beka (Germania), Dacapo (Svezia), Lyrophon (URSS), Parlophone (Regno Unito) e, in Italia, con la Favorite Records (una piccola etichetta attiva a Verona) e la Società Italiana di Fonotipia di Milano, che abbiamo già conosciuto.<sup>336</sup> Anche la Pathè cercherà di imporsi in quegli stessi anni sul mercato americano, forte dei propri natali francesi e di un buon numero incisioni raccolte sul territorio dell'Unione Sovietica tra gli anni Dieci e Venti. In un'inserzione pubblicitaria del 1920 si legge: “Every population center in this country has its

---

<sup>336</sup> Per un orientamento generale al mercato dei dischi etnici in ambito internazionale: Pekka Gronow, *Ethnic Recordings: An Introduction* in Richard K. Spotswood, *Ethnic records in America*, Library of Congress, Washington D.C. 1982, pp. 1–49; per il caso italo-americano, oltre all'opera della stessa autrice: Giuliana Fugazzotto, *Sta terra nun fa pi' mia. I dischi a 78 giri e la vita in America degli emigranti italiani del primo Novecento*, Nota, Udine 2010.

foreign language colony. The American Catalogue means nothing to these people – yet. They want their own music from their own country [...] They can get it, and get more of it, from the Pathé Catalogue than any other source”.<sup>337</sup> Rivolto a possibili rivenditori, l’avviso porta argomentazioni molto concrete a sostegno della propria tesi: da un lato la possibilità di incassare subito, facendo leva su un bacino di potenziali consumatori che aveva raggiunto dimensioni ragguardevoli, dall’altro l’occasione di iniziare a familiarizzare con la clientela che avrebbe posto le basi del mercato del prossimo futuro.

È una logica che risponde in pieno al progetto di integrazione sociale inaugurato a inizio secolo dal progetto rooseveltiano dell’“americanizzazione” in cui anche il mercato dell’intrattenimento giocò un ruolo fondamentale.<sup>338</sup> La necessità, all’apparenza contraddittoria, di raccogliere musiche nel resto del mondo allo scopo di “fare gli americani”, fa parte in realtà di un processo che si articola in due tempi, dove la negoziazione e la libera circolazione delle differenze culturali avrebbe rappresentato uno stadio propedeutico e necessario alla completa omogeneizzazione del tessuto sociale. Come le righe dall’inserzione Pathè fanno ben intendere, gli operatori della discografia avevano chiaro che l’integrazione delle popolazioni immigrate era un progetto realizzabile soltanto a lungo termine: pur auspicando un assorbimento agli usi e costumi locali (“The American Catalogue means nothing to these people – yet”), essi si attrezzavano ad affrontare un momento transitorio nel quale avrebbero pragmaticamente assecondato la domanda del pubblico straniero, creando per esse nuove nicchie di mercato e un repertorio *ad hoc*: il nuovo venuto sarebbe stato così istruito a comportarsi da consumatore americano prima ancora che da cittadino americano.

Il più energico evangelizzatore di questa idea di Americanizzazione nel campo della discografia fu forse Louis L. Sebok che negli anni Venti sedette a capo del *Foreign Department* della Columbia. Facendosi interprete della politica di apertura

---

<sup>337</sup> N.A. ,”The Immigrant and His Music. Pathé Foreign Records”, *The Talking Machine World*, Vol. XVI, N. 6, luglio 1920, p. 36.

<sup>338</sup> Sui rapporti tra integrazione etnica e consumo”nell’America tra le due guerre si veda: Lizabeth Cohen, *Making a New Deal – Industrial Workers in Chicago 1919 – 1939*[1990], Cambridge University Press, Cambridge (MA) - Londra 2008, pp. 158 – 320; Id., *A Consumer’s Republic, The Politics of Mass Consumption in Postwar America*, Knopf, New York 2003.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)  
CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

storicamente perseguita dalla sua etichetta<sup>339</sup> egli intensifica la produzione della serie numerica dedicata al repertorio straniero (contrassegnata dalla lettera “E”), fino a raggiungere un totale stimato di 6000 incisioni in dodici lingue diverse. Al contrario della Victor (che mantenne sottotraccia la pubblicizzazione di quelle dedicate all’uditorio straniero relegandole soltanto ai cataloghi dedicati), Sebok si espone pubblicamente in più occasioni quale strenuo difensore dell’opportunità di estendere il commercio alle minoranze etniche. In alcuni interventi affidati al periodico mensile di settore *The Talking Machine World* perora la causa dell’Americanizzazione come un processo di acculturamento a “presa lenta”:

It may seem absurd [...] that talking machine dealers possess opportunity greater than any other one set of people to help powerfully the idea of Americanization. There are dealers who claim that the foreigner should learn our language and listen to our music and that it is unpatriotic to sell him the records in foreign languages. These arguments are hypocritical. It is true that America is considered the melting pot of all nationalities, but does the melting pot melt automatically? Can we expect that foreigners should be Americanized by the very act of living here? [...] Can we blame the foreigners if, disappointed by our indifference, they continue to dream their own dreams, follow their own ideas and speak their own language? Americanization is a slow process that cannot be fastened. Is there any weapon more powerful than music to make them understand our ideas? If the dealer is tolerant and sells them their own music, he will be surprised to see how far the foreign switches over American melodies.<sup>340</sup>

Anche quando permea la propria missione di un afflato quasi umanista, Sebok non perde di vista le opportunità e le convenienze portate da quella terra pressoché “vergine” che ancora è il mercato etnico. In un’altra occasione fa appello direttamente ai rivenditori, fornendo loro dettagliate istruzioni su come maneggiare i

---

<sup>339</sup> La produzione Columbia per le comunità straniere prende il via dal commercio in cilindri fonografici fino all’istituzione dell’apposito ufficio nel 1908, in coincidenza con l’avvento del disco a doppia facciata. Cfr. Tim Brooks (a cura di), *The Columbia Master Book Discography*, Columbia Records Inc., New York 1999 ripubblicato in Tim Brooks, “Columbia Repertoire History: Foreign Recordings”, *Discography of American Historical Recording*, <http://adp.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/122>>, (Ultimo accesso, maggio 2017).

<sup>340</sup> Louis L. Sebok, cit. in N.A., “The Talking Machine in Americanization”, *The Talking Machine World*, Vol. XVI, N. 3, novembre 1920, p. 143.

*language records* anche senza poter comunicare direttamente con i clienti (“Simply hand your customer a catalog of the language he is interested in and leave the rest to him”)<sup>341</sup> e sui canali più appropriati per la promozione, dall’inserzione pubblicitaria sui giornali *foreign*, fino all’ordine via posta; quest’ultima modalità, già largamente impiegata dalla distribuzione discografica del periodo, rischia, a dire del manager, di riuscire ormai poco efficace con il nativo statunitense, quotidianamente sommerso da conti bancari, elenchi cittadini, rubriche telefoniche e missive di ogni genere; al contrario, le minoranze si sarebbero dimostrate assai più ricettive nei confronti della “buona pubblicità”. Rispetto ai clienti statunitensi, descritti come “intelligent buyers” dai gusti selettivi, la domanda dei neo-consumatori appare assai più facile da soddisfare dal momento che “an American record interests Americans as far as music and rhythm are concerned but does not touch their sympathies anywhere near as much as does a foreign record to a foreigner. It pictures his youth and in awakening the remembrance of his youth as it does, it is the simplest thing in the world to sell him records”.<sup>342</sup> La nostalgia è il valore aggiunto dei dischi etnici rispetto al resto del catalogo pensato per i consumatori “indigeni”. Da quanto osserva Sebok, non è tanto la qualità del materiale in sé, quanto l’immaginario che si porta appresso a essere decisivo per il successo delle vendite, facendo di questi articoli “a self-advertising proposition”.<sup>343</sup>

Le linee guida dettate dal discografico trovano un riscontro concreto nella promozione intrapresa dalla Columbia per il mercato italo-americano. Come quelli delle concorrenti Victor, Okeh e Pathé, essi vengono pubblicati in lingua con un corredo iconografico composto da ritratti di donne e uomini in abiti tradizionali, volti illustri dei “padri della patria”, vedute paesaggistiche, monumenti e altri stereotipi patriottico-folkloristici che rendessero il rimando riconoscibile, senza possibilità di equivoco, anche a un acquirente illetterato. Citando un passaggio dalla presentazione di una selezione di motivi popolareschi napoletani, “gli espressivi ed appassionati canti della nostra terra lontana, le vive voci del popolo, che in essa si agita, le grida

---

<sup>341</sup> Louis L. Sebok cit. in N.A., “L.L. Sebok of the Columbia International Record Department Discourses Most Interestingly on the General Subject of Foreign Record Business in this Country”, *The Talking Machine World*, Vol. XVI, N. 2, ottobre 1920, p. 157.

<sup>342</sup> Ivi, p. 154.

<sup>343</sup> Ibidem

dei venditori, tutto ciò che per noi costituisce ‘la patria’ è portato a noi dai dischi Columbia”.<sup>344</sup> A dispetto di questi continui richiami all’autenticità, però, il repertorio popolare, come già quello operistico, chiederà di essere ricreato e riconfigurato secondo le contingenze dell’apparato tecnologico e le professionalità già in forze alla casa discografica. La professata missione di “udire, scegliere e riprodurre”<sup>345</sup> quanti dei canti autenticamente italiani meritassero di finire su disco si traduce, nella pratica, in una storia di ibridazioni e filtrazioni tra culture musicali disparate per provenienza geografica e genere di afferenza, che difficilmente si sarebbero incontrate fuori da uno studio di registrazione. A cimentarsi con l’incisione dei dischi etnici vengono infatti chiamate orchestre, gruppi vocali e strumentisti di conservatorio già sotto contratto o, in altri casi, le più fonogeniche celebrità dai teatri d’opera europei, inaugurando una commistione tra registro colto e popolare che avrebbe contribuito a porre le basi di una certa *popular music*.<sup>346</sup> Anche quando sono gli stessi italiani ad esibirsi di fronte alla macchina, i canti incisi rimangono lontani dall’essere espressione filologicamente corretta delle rispettive tradizioni locali, rispondendo piuttosto a un’“italianità” ricostruita che, al pari di quella tradotta in immagini dai cataloghi, assimilava e talvolta (con)fondeva provenienze regionali differenti sotto gli stessi tratti stereotipici; come afferma la musicologa Giuliana Fugazzotto, l’esperienza di musicisti e cantori italoamericani presso le major statunitensi fu “un peculiare spazio di scambio e contaminazione [...] una realtà riflessa e reificata dal disco, su cui verrà spesso ‘riscritta’ e a volte ‘reinventata’ la musica di tradizione orale italiana”.<sup>347</sup>

Cionondimeno, i dischi etnici rispondono a un bisogno di appartenenza la cui valenza affettiva socioculturale oltrepassa le questioni di fine dell’accuratezza filologica. Lo capisce bene, pur da “scienziato” del folklore, Gavino Gabriel, che in quegli anni guarda con attenzione al modo in cui gli Stati Uniti scommettono sulle potenzialità del grammofo per portare a termine un importante progetto per

---

<sup>344</sup> N.a., “Canzonette Napoletane” in *Catalogo generale di dischi italiani Columbia, October 1919* Columbia Graphophone Company, New York Ottobre 1919, p. 9.

<sup>345</sup> Ibidem.

<sup>346</sup> Cfr. William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and the Popular Memory 1890 – 1945*, Oxford University Press, New York - Oxford 1999, pp. 65-88.

<sup>347</sup> Giuliana Fugazzotto, *Ethnic Italian Records*, op. cit., p. 11.



l'educazione ai valori nazionali di cui si parlerà successivamente. Così riflette in un articolo del 1923:

La propaganda per la 'americanizzazione' si è principalmente servita della musica, dei canti popolari, per avvicinare tanti e così disparati elementi etnici; una fenomenale attività meccanico-spirituale, cioè di ritrovati meccanici utilizzati per la 'bonifica' dello spirito, ha consentito di far notare in brevissimo tempo gli effetti più impressionanti della sua efficienza. Tutti gli immigrati ritrovano in America i loro canti, i loro costumi, la loro 'nostalgia'; dove mancano gli esempi vivi cinematografia e grammofonia danno quel nutrimento che lo spirito di tanto in tanto richiede e che obbliga, con impulso irresistibile, l'emigrato a ritornare, anche per poco, nella terra natia. Questa *tensione* verso la madre patria è dunque intuita e soddisfatta in America con la proiezione bella e limpida dei paesi d'origine e con l'audizione dei canti di quelle terre lontane. Soddisfatto lo spirito nel suo 'momento nostalgico' l'emigrato risente il beneficio di stare in America e a questa si affeziona e per questa lavora come per la sua patria.<sup>348</sup>

A costruire questa proiezione "bella e limpida" della madrepatria contribuiscono anche i dischi parlati, promossi all'interno degli stessi cataloghi per il pubblico italoamericano nelle cosiddette "selezioni patriottiche". Consultandoli ritroviamo i medesimi temi che avevano contraddistinto la produzione milanese, inscenati talvolta anche dai medesimi interpreti. Torna il nome di Ferruccio Corradetti che, sempre sotto la ragione sociale di Fercor, risulta attivo contemporaneamente per le etichette Okeh e Columbia. In seguito al suo trasferimento negli Stati Uniti, avvenuto nel 1914,<sup>349</sup> il baritono continua la propria attività di "voce narrante" delle vicende italiane anche da New York. Qui si svolgono le incisioni che lo vedono protagonista durante gli anni della Prima Guerra Mondiale: in due sessioni per la Columbia tenutesi nel novembre del 1917 e nell'agosto del 1918 egli si cimenta nel racconto di diversi episodi ambientati sul fronte austriaco, da *Notte di Natale sul Carso* (Columbia, novembre 1917) a *La conquista dell'Ortigara* (Columbia, novembre

---

<sup>348</sup> Gavino Gabriel, "Musica di Stato" (1923) ripubblicato in *Musica a centimetri. Avvisaglie e schermaglie fonografiche*, Ausonia, Roma 1932, p. 8; corsivo nell'originale.

<sup>349</sup> Cfr Maria Borgato, "Voce: Corradetti, Ferruccio" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit.. Nella voce non si fa cenno alla produzione discografica del baritono.

1917) e *La battaglia del Piave* (Columbia, agosto 1918) tutti realizzati pochi mesi dopo gli avvenimenti; rispolvera poi la sua affezione per i soggetti celebrativi, rendendo omaggio al martire della causa irredentista Cesare Battisti (*La commemorazione di Cesare Battisti a Milano*, Columbia, novembre 1917) e a Gennaro Abbatemaggio detto “o’ cucchiarello” - un nome che era già assurto agli onori delle cronache del 1912 come testimone chiave del processo contro il camorrista Gennaro Cuocolo e che sul campo di battaglia si era riscattato agli occhi dell’opinione pubblica, guadagnando addirittura il grado di caporale (*La promozione di Gennaro Abbatemaggio*, Columbia, novembre 1917).<sup>350</sup>

Anche la Victor si dedica in quegli anni allo stesso repertorio di gusto patriottardo: oltre alle matrici d’importazione che venivano dalle sessioni italiane della Gramophone, la casa discografica di Elridge Johnson assolda maestranze del luogo per lavorare ai suoi studi newyorchesi. Tra queste spicca quella guidata da Silvio Minciotti, un attore emigrato a San Francisco che aveva già preso parte ad alcuni allestimenti al Washington Square Garden sotto la direzione del capocomico Antonio Maori.<sup>351</sup> I titoli accreditati alla sua compagnia, frutto di due sessioni tenutesi tra il maggio e il settembre del 1916, seguono una cadenza pressoché identica a quello di Fercor per la Columbia, quando non nei singoli episodi trattati (anche qui si trovano un disco dedicato a *La morte di Cesare Battisti*, e uno a *La Presa di Gorizia*, entrambi registrati per la Victor RCA nel settembre 1916) perlomeno nella distinzione dei registri, tra quello cronachistico in senso stretto, cioè incentrato sugli avvenimenti, e quello più propriamente celebrativo, orientato invece a mettere a punto piccoli “ritratti” dei protagonisti della Grande Guerra; là dove Fercor aveva preferito la storia del camorrista redento, Minciotti dà invece voce a Decio Raggi, eroe della Brigata Casale e futuro modello di audacia fascista *ante-litteram* per il modo in cui sfidò il fuoco nemico a Monte Calvario, preferendo la morte alla prigionia austriaca (*L’eroica morte del Tenente Raggi*, Victor RCA, novembre 1916).

---

<sup>350</sup> N.a., “Le ricompense sul campo a una gloriosa brigata”, *Il Corriere della Sera*, 24 giugno 1917-

<sup>351</sup> Così riporta Lawrence Estavan in *The Italian Theatre in San Francisco*, The Borgo Press, San Bernardino (CA) 1995, pp. 41-42. Minciotti e la sua compagnia furono protagonisti di una serie di incisioni “con banda musicale” legate ai fatti della guerra Italo Austriaca e realizzate tra il maggio e il settembre 1916 a New York in tre sessioni.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Anche in terra americana, dunque, le diverse case discografiche che producono i “dal vero” continuano a seguire un’unica agenda, quella dettata dalle agenzie stampa e delle notizie dei quotidiani. Lo dimostra la reiterata presenza in questi solchi di Gabriele D’Annunzio: perennemente in prima pagina per il suo apporto alla causa interventista e le sue vicissitudini mondane, il Vate è uno dei personaggi più frequentati anche dai “dal vero” americani nonché tra coloro che contano il maggior numero di controfigure fonogeniche – anche per via di una personale refrattarietà personale al mezzo.<sup>352</sup> La Victor opta per un ritratto più plasticamente “battagliero” del poeta italiano in *L’arrivo di D’Annunzio a Fiume* (Victor RCA, maggio 1919), allestito dalla compagnia drammatica De Rosa and Company. Per la Columbia sarà Corradetti a interpretarlo per primo in *G. D’Annunzio sulla tomba di un eroe* (Columbia, Novembre 1917), seguito da un disco a doppia facciata (*L’addio di D’Annunzio e D’Annunzio Ferito*, Columbia 1920) che porta il nome di Eduardo Ciannelli; la sua fugace apparizione sui cataloghi discografici a soltanto un anno dal suo approdo negli Stati Uniti fa da biografico *trait d’union* fra l’esordio come baritono negli allestimenti operistici alla scala di Milano e la sua carriera d’attore cinematografico, nella Hollywood degli anni Trenta e Quaranta, dove lavorerà fra gli altri per Raoul Wash (in *Una donna in gabbia*, *Hitting a new High*, 1937) e Alfred Hitchcock (*Il prigioniero di Amsterdam*, *Foreign Correspondent*, 1940).

A eccezione di casi come quello di Corradetti, già affermato e nel mondo della lirica e come *recording artist* professionista, i “dal vero” prodotti a New York costituiscono spesso una tappa transitoria e forse anche un “facile” primo ingaggio per chi approda nella nuova terra deciso a trovare fortuna nel mondo dello spettacolo. Mentre scrive di quella produzione discografica che mutua i propri contenuti dal teatro popolare e dialettale degli italo-americani, Paquito Del Bosco ricorda:

Nelle statistiche sulle professioni esercitate dai nostri emigranti troviamo che circa il 3% è rappresentato dagli ‘artisti di teatro’ e musicanti; una percentuale abbastanza alta se pensiamo che corrisponde a una media di duemila unità annue fino al 1914 e di circa mille negli anni successivi. La maggior parte di loro andava in America. Sulla scia dei successi che grandi attori e cantanti, da Caruso alla Duse, dalla

---

<sup>352</sup> Cfr. Anna Antonini, *I mutamenti del parlato attraverso un secolo di registrazioni*, Quaderni del Laboratorio di Linguistica, Roma 2004/2005, p. 8.

Cavalieri a Tamagno, fino a Petrolini, avevano riportato il teatro e la lirica erano ritenute dagli Americani una nostra specialità e quindi erano diventate le uniche possibili professioni qualificate. Questa predilezione causò in seguito anche una certa saturazione. In occasione di un provvedimento che ne limitava i permessi di immigrazione e che aveva però escluso gli artisti, uno degli espedienti messo in atto dai nostri connazionali per entrare negli U.S.A. fu la costituzione di sedicenti compagnie di spettacoli che, una volta ottenuto il visto d'ingresso, si scioglievano dopo la prima fischiatissima rappresentazione.<sup>353</sup>

Non sappiamo se la già citata De Rosa and Company (insieme alle varie Aratoli e Compagnia, Colombo e Compagnia, e Pozzi e Compagnia che si succedono nell'interpretazione degli episodi di guerra) appartengano a questa categoria di "teatranti per necessità" ma è certo che durante gli anni del conflitto il loro passaggio dai tipi delle etichette discografiche era sempre molto rapido, limitandosi talvolta ad appena un paio di incisioni in tutto. Il tempo che bastava per immortalare una macchietta dialettale già roduta sul palco.<sup>354</sup>

Soltanto negli anni successivi emerge la necessità di affidarsi ai favori di un gruppo teatrale "stabile", che porti cioè il nome dell'etichetta: sono attive nello stesso periodo la Compagnia Drammatica Victor, e la Compagnia Columbia - tra le cui fila milita inizialmente anche Griselda Andreatini, nota al pubblico dei *café chantant* con il nome d'arte di Gilda Mignonette e titolare in seguito di una produzione solista divisa tra Odeon, Victor e la stessa Columbia. Alla formazione di questi gruppi teatrali fonografici corrisponde anche un cambio nei soggetti rappresentati, la cui selezione segue nuovi criteri di "notiziabilità": con la cessazione delle ostilità internazionali, le scene belliche cedono gradualmente il passo alla rappresentazione degli avvenimenti che interessavano direttamente la vita delle comunità de-territorializzate, dando priorità a quei fatti di cronaca che hanno per protagonisti connazionali illustri che, come gli ascoltatori, si trovano fuori dalle proprie terre

---

<sup>353</sup> Paquito del Bosco, "Cartoline da Little Italy I" in *Fonografo Italiano- Raccolta di Antiche Incisioni 1890-1940*", Serie IV, n.1, Nuova Fonit Cetra, Roma 1997, note di copertina. I provvedimenti cui fa riferimento del Bosco sono contenuti nell'Immigration Act firmato da Albert Johnson nel 1924 in qualità di Chairman of the House Immigration Committee.

<sup>354</sup> La Aratoli e Compagnia, in particolare, dedicherà sette delle sue venti incisioni alla maschera fiorentina di Stenterello, talvolta dandogli le fattezze dell'emigrato: *Il ritorno di Stenterello dall'America*, Victor RCA, dicembre 1919.

natie. Naturalmente la precedenza va a coloro che a diverso titolo si distinguono come “campioni di italianità” negli Stati Uniti: dal pugile Primo Carnera (Compagnia Columbia, *A Vittoria e' Primo Carnera*, Columbia, ottobre 1930) allo stesso Caruso, omaggiato dal coetaneo Corradetti, anch'egli a capo di una sua compagnia teatrale con la quale incide *Il funerale di Enrico Caruso a Napoli* per la Okeh a nemmeno una settimana dalla morte del cantante (agosto 1921). Lo stesso accadrà sei anni più tardi con la scomparsa di Rodolfo Valentino, ricordato sia dalla Compagnia Drammatica Victor che dalla Compagnia Columbia con due titoli pressoché identici usciti in contemporanea: *I funerali di Valentino* (Victor RCA, settembre 1926) e *Il funerale di Valentino* (Columbia, settembre 1926).

È tutta quanta la produzione “etnica” per gli italiani d'America, del resto, a venire fortemente improntata all'attualità: non soltanto gli attori delle audio-cronache ma anche i compositori di brani musicali guardano ai quotidiani alla ricerca di un'ispirazione istantanea, un soggetto bello e pronto per essere inciso. Accade così che i 78 giri che riportano le notizie del momento si dividessero fra una facciata “parlata” e una “musicata” sullo stesso tema, come nel caso di *Protesta per Sacco e Vanzetti*, “lato b” di un disco Columbia che ospitava un brano scritto da Vampo e Pensiero e interpretato dal tenore napoletano Raoul Romito dedicato ai due anarchici. (*Sacco e Vanzetti*, Columbia, novembre 1927)<sup>355</sup> Una modalità di commercializzazione che distingue i “dal vero” americani dai loro predecessori realizzati dalla Gramophone e dalla Fonotipia in Italia e alla quale si sottraggono quasi solo quegli argomenti considerati degni di una trattazione più ampia: si veda, ad esempio, la travagliata vicenda della seconda spedizione italiana al Polo Nord guidata nel maggio 1928 dal generale Umberto Nobile e del naufragio del dirigibile che lasciò alcuni componenti dell'equipaggio in attesa di soccorsi per settimana, rifugiati in quella che diverrà nota alle cronache come “la tenda rossa”. All'epopea trasformatasi in tragedia che aveva occupato giornali e cinegiornali la Columbia si ispira una serie di due dischi intitolata *Il generale Nobile al Polo Nord* nei quali ogni facciata ospita un episodio del racconto: al primo disco appartengono *La gloriosa*

---

<sup>355</sup> Cfr Giuliana Fugazzotto, *Ethnic Italian Records*, op. cit., pp. 96 -98.

*partenza e Il disastro* (Columbia, giugno 1928); al secondo *La tenda rossa e L'arrivo degli eroi a Roma* (Columbia, agosto 1928).

Come le cronache da Tripoli e dal fronte austriaco avevano affollato la produzione delle scene dal vero in Italia di ufficiali e combattenti ritratti sul campo di battaglia, così quelle in lingua italiana prodotte negli Stati Uniti si compongono di personaggi che nulla hanno a che spartire gli uni con gli altri se non il loro presentarsi da uomini autenticamente italiani e autentici uomini di mondo. L'eterogeneo *pantheon* proposto dalla "rassegna stampa" dei "dal vero", dove convivono divi della canzone o del cinema, poeti e artisti, esploratori e trasvolatori e altri vessilliferi del tricolore, va ad alimentare quelle "invented homelands" che, scrive Arjun Appadurai, costituiscono "the mediascape of deterritorialized groups".<sup>356</sup> A questi paesaggi mediali il disco afferisce forte della mobilità che contraddistingue il suo essere prodotto di un processo industriale su scala globale.

Ragionando sulla circolazione transnazionale della canzone napoletana, una recente raccolta di studi musicologici ha proposto la felice metafora della "cartolina" per indicare il modo in cui questa si muove attraverso distanze fisiche e immaginarie, stabilendo contatti privati in una dimensione pubblica, negoziando cliché e stereotipi per compiere un atto di comunicazione che può conoscere un valore intimamente personale.<sup>357</sup> Questa stessa immagine resta valida anche quando dal "contenuto" la muoviamo al mezzo, ossia al disco, specie in un periodo in cui proprio il supporto sonoro a 78 giri permetteva alle canzoni di essere inviate e ricevute effettivamente come "fonocartoline".<sup>358</sup> Anche senza contenere canzoni, i dischi parlati di cui abbiamo trattato fino a qui (più simili forse a dispacci che a cartoline da luoghi di villeggiatura) conservano comunque, lungo tutte le fasi della loro produzione, il proprio carattere di *missive dalla patria*: a prescindere dal luogo dal quale effettivamente vengono inviate (che non è mai quello in cui sono svolti i fatti raccontati) esse passano dall'essere ricostruzioni indirizzate al pubblico italiano di

---

<sup>356</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, p. 38.

<sup>357</sup> Martin Stokes, "Neapolitan Postcards: Introduction" in Goffredo Plastino, Joseph Sciorra (a cura di), *Neapolitan Postcards: the Canzone Napoletana as a Transnational Subject*, Rowman & Littlefield, Londra 2016, pp. xv-xxvi (xv).

<sup>358</sup> Rainer E. Lotz, "Exploratory History of the Phono-PostCards", *Lotzverlag*, 2013, <<http://www.lotz-verlag.de/Online-Disco-Phonocards.html>> (Ultimo accesso, agosto 2017).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dott. Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

ciò che accade altrove a ricostruzioni di ciò che accade in Italia indirizzate a un pubblico sempre italiano, ma che vive altrove. L'esigenza di conoscere l'esperienza della guerra e dell'emigrazione attraverso le vicende dei propri connazionali porta a un allargamento di orizzonti nella percezione del mondo che vale per chi quelle esperienze si limita a viverle a livello mediatico - leggendo dell'Africa sui giornali o ascoltandone su un disco - ma che assume un significato ben più cruciale con coloro per i quali tale cambio di scenario era entrato nella quotidianità. Rispetto alla condizione di sradicamento vissuta dal migrante, l'idea di "translocative italianità"<sup>359</sup> promulgata dai dischi su Umberto Nobile o Primo Carnera diviene infatti un valore identitario: esso fa leva sul senso di appartenenza a una comunità nazionale che, come nota Gitelman, con l'avvento dei media di massa dipende sempre meno dai luoghi in cui i suoi componenti effettivamente risiedono o dai quali originariamente provengono e sempre più dai flussi culturali e informativi che percorrono le reti di comunicazione nelle quali si trovano immersi.<sup>360</sup> Venduta come un antidoto alla nostalgia di casa, la "proiezione della madrepatria" di cui parlava Gabriel, composta di canti pseudo-tradizionali e di attualità ricostruite, si risolve, più che in una riproduzione dell'esistente, in una vera e propria creazione di mondi all'interno di un ambiente comunicativo complesso.<sup>361</sup>

Malgrado gli intenti celebrativi ostentati da ambo le parti, non sempre i confini di questa Italia re-inventata dalle case discografiche americane coincidono con la "proiezione della patria" immaginata dalla propaganda fascista. Quando approdano in Italia a seguito del loro legittimo proprietario, un migrante di ritorno a casa, i dischi etnici prodotti in USA possono restare impigliati nelle restrizioni censorie imposte del regime: accade infatti nell'estate del 1929 che una serie di circolari diramate della legione territoriale dei Carabinieri Reali di Bologna all'attenzione dei comandi delle tenenze provinciali metta all'indice alcuni titoli di "dischi per grammofo da sequestrare", già precedentemente segnalati dalla prefettura di Brindisi. Nella lista figurano alcune scene dal vero della Columbia per il pubblico

---

<sup>359</sup> Joseph Sciorra, "Diasporic Musings of Veracity and Uncertainty", in Id., Goffredo Plastino, (a cura di), *Neapolitan Postcards: the Canzone Napoletana as a Transnational Subject*, op. cit., pp. 115 – 150 (115).

<sup>360</sup> Lisa Gitelman, *Always Already New*, op. cit., p. 17.

<sup>361</sup> Martin Stokes, "Neapolitan Postcards: Introduction", op. cit., p. xxi.

americano, probabilmente tornate in Italia durante il rimpatrio del legittimo proprietario: tra questi la già citata serie sulla spedizione di Nobile al Polo Nord, alcune scene ambientate nella Grande Guerra e un repertorio di canzoni e scene dedicate a Sacco e Vanzetti, tutti considerati contrari all'ordine nazionale e lesive dell'autorità e della moralità fascista. Come deve apparire chiaro al comandante e al tenente che firmarono le denunce, la politica di costruzione identitaria perseguita dalle multinazionali nei rispetti dei concittadini all'estero è piuttosto smaliziata dal punto di vista ideologico, capace di affiancare nello stesso catalogo *L'Inno dei lavoratori* e le marce fasciste pur di non escludere potenziali consumatori.<sup>362</sup>

Differenze e diffidenze intorno ad altri modi di intendere “la patria” non impediscono tuttavia alle multinazionali del disco di ritrovarsi occasionalmente a fare da megafono alla voce di personaggi graditi al nuovo governo fascista. Particolarmente significativo è il caso del colonnello Francesco De Pinedo, protagonista della trasvolata atlantica da Roma alle due Americhe a bordo dell'idrovolante Savoia Marchetti S-55 detto “Santa Maria”. Com'è noto, il 6 aprile 1927, durante una pausa per il rifornimento di carburante sul lago Roosevelt in Arizona, l'aereo andò in fiamme costringendo il pilota a una pausa forzata in attesa di un secondo velivolo che da Genova sarebbe arrivato a New York solo il 1 maggio.<sup>363</sup> Proprio a maggio, durante gli ultimi giorni di sosta forzata e le operazioni per il montaggio del nuovo apparecchio, viene datata l'incisione eseguita negli studi newyorchesi della Columbia da Pinedo stesso, qualche giorno prima della ripartenza che il 6 Giugno lo riporterà ad ammarare sulla spiaggia di Ostia alla presenza del duce. L'aspetto curioso è che, sulla scorta dell'attenzione per il volo del colonnello che aveva coinvolto anche la stampa statunitense e sudamericana, il suo nome era già entrato nella discografia italoamericana grazie al cantore e strumentista Nullo Romani che nell'aprile di quell'anno aveva inciso per la Columbia un disco a doppia facciata intitolato proprio *Il volo di De Pinedo/ Il Santa Maria* (aprile 1927). Con la

---

<sup>362</sup> Le carte sono state pubblicate in un contributo di Luigi Arbizzani al catalogo della mostra a cura di Gian Paolo Borghi, Delfina Tromboni, *Fascismo, guerra, riconquistata libertà nei "Fogli volanti" popolari (1920-1946). Mostra- studio itinerante sulla produzione di cantastorie, suonatori ambulanti e autori popolari*, Regione Emilia Romagna, Bologna 2005, n.p..

<sup>363</sup> N.a., “Uno strano fiammifero manda in fiamme il S. Maria”, *Il Corriere della Sera*, 7 aprile 1927; N.a., “Il ‘nuovo Santa Maria’ consegnato a De Pinedo”, *Il Corriere della Sera*, 2 maggio 1927.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



stessa casa discografica l'ufficiale volle lasciare un segno del proprio passaggio, affidando ai solchi di un 78 giri un *Messaggio agli Italiani all'Estero Pt.1/Pt.2* (Columbia, maggio 1927),<sup>364</sup> in linea con il simbolico mandato impartito da Mussolini che lo avrebbe nominato, per l'appunto, "messaggero di Italianità".<sup>365</sup>

Lo stesso duce del resto aveva compiuto una scelta simile appena un anno prima, raccogliendo su disco un *Messaggio al popolo americano ed agli italiani d'America* pronunciato a Palazzo Chigi che sarebbe stato trasmesso dall'emittente radiofonica WGN di Chicago in data 14 dicembre 1926. Il giorno dopo il *Chicago Daily Tribune*, testata giornalistica correlata alla WGN, ne dà notizia in prima pagina, raccontando nel dettaglio il complesso *iter* seguito per ottenere l'incisione e farla arrivare alla stazione radio. Gli uffici di corrispondenza italiana del quotidiano si erano adoperati a lungo allo scopo di "getting the voice of the dictator on a record in such a form that it could reproduced over radio".<sup>366</sup> Una volta ottenuto il consenso del capo del governo, John Clayton, direttore del *bureau* romano del *Tribune*, si dedica a risolvere le questioni tecniche. Secondo la ricostruzione portata dal giornale,

he first investigated the technical resources at his command and enlisted the Italian company associated with the Victor Talking Machine company of the United States. They just had received from America a newly perfected process suitable for the task. [...] The record was sent by courier to the London bureau of THE TRIBUNE where it was entrusted to a courier who brought it on the Leviathan to the New York Office of THE TRIBUNE. Another courier brought it to The Tribune Tower in Chicago.<sup>367</sup>

Una volta arrivato a destinazione il disco, l'annunciatore della WGN William Hay lavorerà per dare alla sua trasmissione "the high level of accompaniment proper to

---

<sup>364</sup> Ripubblicato in Italia dopo la promozione dell'aviatore e intestato a: Generale Francesco De Pinedo, *Un messaggio di De Pinedo ai Connazionali d'America Parte I e II*, Columbia 1927. Altrettanto aveva fatto qualche settimana prima, di tappa a New Orleans, con i mezzi di informazione cartacei inviando un saluto agli italoamericani attraverso il periodico in lingua *Il Corriere d'Italia*. Il messaggio viene ripubblicato da *Il Secolo d'Italia* e *Il Corriere della Sera* il 1 aprile del 1927.

<sup>365</sup> Dell'avventura de Pinedo renderà conto nel suo scritto *Il mio volo attraverso l'Atlantico*, Hoepli, Milano 1927, con prefazione di Gabriele D'Annunzio.

<sup>366</sup> N.A., "Duce Greets America over WGN Radio – Mussolini Likes U.S. and Italy", *The Chicago Daily Tribune*, 15 dicembre 1926.

<sup>367</sup> N.A., "How W-G-N Got Mussolini's Speech for Radio Listeners", *The Chicago Daily Tribune*, 15 dicembre 1926.

the dignity and importance of the special Mussolini address”.<sup>368</sup> Chiama perciò a raccolta le stelle italiane dell’opera Rosa Raisa, Giacomo Rimini e Virgilio Lazzari e Tito Schipa, nuovo esemplare di tenore-divo nel catalogo Victor e la Gramophone: malgrado l’amicizia personale che lega quest’ultimo a Mussolini, la sua partecipazione non sarà certa fino a quando non sarà sciolto dai suoi obblighi contrattuali – grazie anche a un’intercessione da parte degli alti ufficiali capitolini. A coronamento del tutto, la Gramophone italiana, che già dagli anni dopo la guerra conta su un suo stabilimento per la stampa di dischi, stamperà poi il messaggio del Duce su un disco di 20cm a due facciate per la vendita al pubblico nazionale.<sup>369</sup>

Il resoconto restituisce efficacemente l’idea di quali avvicendamenti potessero crearsi tra i diversi settori dell’industria dei media quando si tratta di affrontare una produzione di interesse transcontinentale. Benché finalizzata a una trasmissione radiofonica, la realizzazione del disco di Mussolini richiede lo sforzo congiunto di due uffici dislocati in Europa facenti capo a una testata della stampa statunitense e il coinvolgimento dell’affiliata italiana (la Società Nazionale del Grammofono) di una multinazionale europea (la Gramophone) attraverso il contatto della consociata americana (la Victor). Dapprima riluttante a realizzare quella che, come sottolinea orgogliosamente il quotidiano americano, sarebbe stata la prima registrazione della sua voce in assoluto,<sup>370</sup> Mussolini viene persuaso dall’argomento portato dai redattori, che avevano sottolineato la possibilità di farsi udire da un grande numero di connazionali. Il duce che esordisce su disco è, dopotutto, lo stesso che si sta adoperando in più modi per far sentire la presenza della madrepatria ai “figli lontani” - solo l’anno prima, oltre ad aver appoggiato le arditezze esplorative di De Pinedo come occasione di propaganda patriottica, aveva inviato Paolo Thaon di Revel negli

---

<sup>368</sup> Ibidem

<sup>369</sup> S.E. Benito Mussolini, *Messaggio di S.E. Benito Mussolini al popolo Americano ed agli Italiani d’America*, Gramophone 1929

<sup>370</sup> Risalgono all’anno prima i tentativi di Gavino Gabriel e di Rodolfo De Angelis, che come vedremo si riveleranno vani, di immortalare la voce di Mussolini per le rispettive discoteche. Una prima “prova di trasmissione” era stata condotta nel 1924 al Teatro Costanzi di Roma per la stazione del Radioaraldo, risoltasi poi in un nulla di fatto per via di interruzioni e inconvenienti tecnici. Cfr Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 1999, p. 37. Sulle origini “telecircolari” della radiodiffusione e sul contributo di Radioaraldo all’istituzione di un’emittente radiofonica italiana vedasi Gabriele Balbi, *La radio prima della radio. L’Araldo telefonico e l’invenzione del broadcasting in Italia*, Bulzoni, Milano 2010.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Stati Uniti per fondare la *Fascist League of North America*, una rete di arruolamento e sostegno al regime gestita da cellule di militanti insediate tra Boston e New York.<sup>371</sup> Negli anni immediatamente successivi altri messaggi attraverseranno l'Atlantico sfruttando altre vie e altri mezzi;<sup>372</sup> allo stato dell'arte del 1926 però, con il film sonoro e la radio italiana ancora ai loro esordi nella comunicazione di massa, le tecnologie e le infrastrutture dell'industria discografica rappresentano la strada più battuta e quindi più sicura per garantire al capo del governo, secondo le parole che pronuncerà durante l'incisione, "l'opportunità di far giungere alla grande nazione d'oltreoceano, ai suoi cittadini e agli operosi emigrati italiani, la mia voce".

L'atteggiamento quasi riverente con cui l'industria dell'intrattenimento e dell'informazione americana raccolgono i messaggi di Mussolini e De Pinedo è destinato a cambiare almeno in parte dopo la pubblicazione di uno scandaloso articolo sull'*Harper's Magazine* del novembre 1929 intitolato "Mussolini's American Empire" nel quale il cronista Marcus Duffield mette in luce i propositi militaristici e espansionistici dietro l'organizzazione reticolare della Fascist League of North America. Nelle parole del cronista: "He [Mussolini] sees no reasons why perhaps a half million potential soldiers should slip by his grasp by becoming americanized. [...] The first duty of the League is to prevent the Americanization of

---

<sup>371</sup> Matteo Pretelli, "Il fascismo e l'immagine dell'Italia all'estero", *Contemporanea*, Vol. XI, N. 2, 2008, pp. 221-241.

<sup>372</sup> Solo l'anno successivo affiderà un altro messaggio agli italoamericani (questa volta in inglese) a uno dei primi cinegiornali sonori, il Movietone della Fox Service che nel settembre 1929, complice una grande campagna promozionale sulle pagine del *New York Times*, lo presenterà agli spettatori americani con lo slogan: "See and hear! 'The man of the hour' His excellence Benito Mussolini, Premier of Italy. He speaks to you and lives before your eyes on the Movietone". Cfr. James Deaville, "Sounding the World. The Role of Music and Sound in Early 'Talking' Newsreel", in Holly Rogers (a cura di), *Music and Sound in Documentary Film*, Routledge, New York 2015, pp. 41-55 (46). Sempre agli emigrati italiani, radunati in gruppi d'ascolto, saranno rivolte le trasmissioni a onde corte dalla stazione di Prato Smeraldo di Roma allo scopo di consolidare il senso di appartenenza e l'unitarietà delle comunità de territorializzate. A fronte del mutato atteggiamento dei governi d'oltreoceano nei confronti della dittatura fascista le trasmissioni assumeranno nel tempo un carattere sempre più netto di contro-informazione militante. Entro la metà degli anni Trenta le trasmissioni potranno contare su circa quindici punti di ascolto tra America Latina e Stati Uniti. Una pagina del *Radiocorriere* del 1936 riporta testimonianze di radioascoltatori da Brooklyn, Cleveland, Easton e Washington eletti a portavoce di "presidi e propugnacoli di italianità operante" per avversare l'antifascismo dei governi locali. "A questi nostri fratelli minoranze eroiche e laboriose, giunge in soccorso un aiuto inestimabile: la voce della Radio, che è la stessa voce della Patria, a ristabilire prontamente la verità, a confutare le menzogne, a smentire i falsari del giornalismo, a far risplendere nei cuori dei figli lontani il sole di Roma. N.a. "La Radio e gli italiani all'estero. Commovente Plebiscito di solidarietà nazionale", *Radiocorriere*, Vol. XII, N. 2, 5-11 gennaio 1936, p. 1.

Italians in this country; to keep them Italianized and loyal to Mussolini”.<sup>373</sup> La messa all’indice dei metodi violenti e degli intenti colonizzatori dei fasci americani produce una tale eco nell’opinione pubblica da portare allo scioglimento dell’organizzazione e da determinare il rientro in Italia di Thaon di Revel.<sup>374</sup>

Retrospectivamente potremmo interpretare i messaggi lanciati da De Pinedo e Mussolini come dei *blitz* nel processo di americanizzazione cui aderivano Columbia e Victor, tentativi di conquista di quell’immaginario consolatorio che l’industria discografica sta approntando per il mercato etnico. Sempre dentro il genere del disco parlato (ma fuori da quello delle scene dal vero propriamente dette) i loro casi ci sono utili a capire come i canali di comunicazione scavati dall’industria del disco potessero rendersi percorribili e permeabili anche a istanze molto diverse rispetto a quelle previste in origine. Dalla prospettiva nazionalista, le comunità de-territorializzate costituivano infatti potenziali gruppi di sostegno all’azione di governo, “ambasciatori di italianità”, personificazioni dell’uomo nuovo che si stava andando a costruire nella penisola sotto la guida del duce. Proprio perché risiedono in un paese giovane, essi vengono a maggior ragione considerati pronti a emanciparsi dalle residualità di un’Europa statica e antica per farsi portavoce di uno spirito nazionale rinnovato, improntato all’operosità e alla mobilità.<sup>375</sup> In quel sentimento di “*translocative* italianità” che, nelle intenzioni dei magnati della discografia, doveva fungere da palliativo contro la nostalgia di casa, propedeutico a una piena adozione di usi e costumi americani, il fascismo vede invece lo spazio per promulgare la *propria* idea di italianità, ovvero “la volontà, negli italiani fuori d’Italia, di preservare e conservare, nel susseguirsi delle generazioni, i vincoli di lingua, di cultura e di affetti con la nazione di origine”;<sup>376</sup> in altre parole, un ultimo appiglio per scongiurare i rischi della “snazionalizzazione”.

---

<sup>373</sup> Marcus Duffield, “Mussolini’s American Empire. The Fascist Invasion of the United States”, *Harpers Magazine*, vol. CLIX, novembre 1929, pp. 661-672 (661,664).

<sup>374</sup> Luca de Caprariis, “Fascism for Export? The Rise and Eclipse of the Fasci Italiani all’Estero”, *Journal of Contemporary History* Vol. 35, N. 2, aprile 2000, pp. 151-183.

<sup>375</sup> Matteo Pretelli, “Il fascismo e l’immagine dell’Italia all’estero”, op. cit., pp. 227-228.

<sup>376</sup> Emilio Gentile, “L’emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del fascismo 1900-1930”, *Storia Contemporanea*, Vol. 17, N. 3, novembre 1986, pp. 355-396 (355).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Benché orientata al fine opposto, quello di creare nuovi cittadini americani, la visione celebrativa e idilliaca della madrepatria promossa dai dischi italo-americani della Victor e della Columbia per lusingare i nuovi ascoltatori costituisce quindi un terreno fertile per l'attecchimento delle retoriche propagandistiche. Il giovane disteso su un prato in abiti contadini ritratto sulla copertina di un catalogo della Columbia Italian Records del 1916 mentre sogna i volti dei "padri della patria" è una buona approssimazione di ciò che doveva intendere Louis S. Sebok quando esortava a non rimproverare gli emigrati solo perché continuano a "dream their own dreams" ma anche una vivida anticipazione delle storie che si sarebbero lette nei libri scolastici promulgati dal fascio, dove i figli degli italo-americani confidano ai propri amici di aver sognato Roma e Mussolini mentre accarezzava loro il viso.<sup>377</sup>


Confidando in questa stessa capacità di creare "vite immaginate" che il disco condivide con gli altri media tecnologici di massa, il regime italiano infiltra dunque nello scenario composto di controfigure vocali e ricostruzioni cronachistiche delle scene dal vero la sua "vera voce" e la propria ricostruzione dei fatti. In questo senso - almeno finché le maglie del mercato l'avrebbero concesso - il gran dispiego di mezzi tecnologici e di trasporto necessari all'incisione e alla spedizione di un disco 78 giri oltreoceano sono un modo come un altro per accorciare le distanze, non diverso dalle trasvolate con le quali De Pinedo aveva tentato di "risolvere il problema delle rapide comunicazioni intermondiali"<sup>378</sup> né dagli altoparlanti, che cominciano a sorgere nelle pubbliche piazze italiane per consentire l'audizione del duce come un'esperienza collettiva.

Il medium fonografico diviene quindi per la propaganda nazionalista un ulteriore mezzo di *propagazione* attraverso lo spazio, o, se si preferisce, un "ripetitore" allocato vicino all'orecchio dei migranti all'estero; a questi ultimi, specularmente, viene estesa la prerogativa all'ascolto non già in base alla loro appartenenza ai confini territoriali che delimitano una comunità nazionale ma secondo i contorni ben

---

<sup>377</sup> Matteo Pretelli, "The Myth of Mussolini in the U.S. Little Italies" in Adam Kosidlo (a cura di), *Przewroty Rewolucje, Wojny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Danzig 2011, pp.273-283 (277). Si veda anche Luisa Passerini, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia 1915-1939*, Laterza, Bari 1991.

<sup>378</sup> Francesco De Pinedo, *Il mio volo attraverso l'Atlantico*, op. cit., p. 11.



più fluidi ed estesi di quella che Barry Truax chiama una “comunità elettroacustica”.<sup>379</sup> Con un senso di identità conteso da brame di colonizzazione capitalistica da una parte e di riannessione nazionalistica dall'altra, i nuovi ascoltatori che l'industria aveva individuato come *target* di mercato, potenziali consumatori e cittadini americani *in pectore*, divenivano agli occhi del fascismo una “colonia” di quell'Italia che si stava preparando a trasformarsi in un grande uditorio per la voce di Mussolini.<sup>380</sup>

---

<sup>379</sup> Nella sua definizione: “the members of electroacoustic community are fragmented in subgroups in which they do not necessarily share the simultaneous experience of a specific sound; what they have most in common is the experience of being a product consumer” in *Acoustic Communication*, Ablex Publishing Corporation, Norwood (NJ) 1989, p. 178.

<sup>380</sup> Peppino Ortoleva, *Mediastoria*, Il Saggiatore, Milano 2002, pp. 83-92.

## 2. La costruzione dell'evento aurale. Significati e temporalità nelle audiocronache.

Per i pochi dischi di quelli elencati sopra che ci è stato dato ascoltare, l'esperienza straniante che viene da un confronto con la loro "l'apparente incomunicabilità" pone alcune questioni urgenti: cosa rappresentano, queste attualità ricostruite su disco? Cosa significavano e cosa potevano comunicare a chi le ascoltava?

Dal momento che la sua teoria dei media come soggetti storici e "socially realized structures of communications"<sup>381</sup> ha già avuto un ruolo sostanziale nella definizione dei nostri strumenti analitici, vale la pena riportare qui un passaggio da un testo di Lisa Gitelman già citato in precedenza:

But media are also historical because they are functionally integral to a sense of pastness. Not only do people regularly learn about the past by means of media representations - books, films, and so on - using media also involves implicit encounters with the past that produced the representations in question. These implicit encounters with the past take many forms. A photograph, for instance, offers a two-dimensional, visual representation of its subject, but it also stands uniquely as evidence, an index, because that photograph was caused in the moment of the past that it represents. Other encounters with the past can be less clear, less causal, and less indexical, as when the viewers of a television newscast are 'taken live' to the outside of a building where something happened a little while ago.<sup>382</sup>

I casi dei "dal vero" discografici appartengono decisamente alla seconda categoria. Da ricostruzioni di attualità essi forniscono una rappresentazione di un passato che a quel passato appartiene, ma non possono esserne considerati una traccia: nei termini usati da Gitelman l'incontro implicito con il passato che li ha prodotti compromette

---

<sup>381</sup> Lisa Gitelman, *Always Already New*, op. cit., p. 7.

<sup>382</sup> Ivi, p. 5.

inevitabilmente l'attendibilità di quello esplicito con il passato che vorrebbero rappresentare, per una mancata coincidenza di luoghi e di tempi.

Su questa si sono concentrati e divisi i pochi studiosi che si sono dedicati alle scene dal vero: mentre Anita Pesce riconduce il carattere da produzioni in “studio” delle ricostruzioni discografiche a una scelta obbligata, dal momento che, sostiene, “era impossibile registrare in presa diretta le situazioni proposte”,<sup>383</sup> Massimiliano Lopez fa notare come queste difficoltà tecniche “sarebbero però contraddette con quanto avveniva, proprio negli stessi anni, sempre nel settore della riproduzione del suono e nel vicino settore dell'immagine in movimento”, portando ad esempio l'esperienza coeva degli etnografi di musica naturale e il caso dei già citati ‘film dal vero’ sottolineando l'”attenzione al ‘vero’ e la voglia di documentare”<sup>384</sup> che li accomuna.

Pur avanzando ipotesi opposte entrambe le posizioni partono, a nostro avviso, da un assunto implicito che concerne le aspettative nei confronti del medium fonografico e la funzione comunicativa che gli riconosciamo, quella di “riprodurre” qualcosa, di “rappresentare” cioè unicamente ciò che *registra*. La mancata coincidenza di tempi e di luoghi fra la rappresentazione e l'evento rappresentato, l'assenza di una traccia che faccia della prima una qualche forma di documentazione del secondo mette in discussione la “indexical ideology”<sup>385</sup> attraverso la quale siamo soliti guardare alle registrazioni sonore che abbiamo problematizzato nell'introduzione. Nel cercare di capire perché in questo caso la fonografia non abbia assolto a quella che crediamo essere la sua prima funzione mediale, siamo tentati di addurre giustificazioni (“perché non era tecnicamente possibile”) o insinuare il dubbio che si trattasse di “falsi storici”. Portate alle loro estreme conseguenze, entrambe le ipotesi finirebbero per farci postulare alternativamente un'ingenuità da parte di chi approcciava il medium (l'idea che lo usasse in maniera “sbagliata”) o una sua deliberata malizia: la “veridicità” di cui queste scene si autoproclamavano portatrici è, infatti, tanto improbabile alle nostre orecchie da tentarci di considerarla plausibile solo per un auditorio *naïf*, plagiato dai toni sfacciati della propaganda nazionalista. Tuttavia, in

---

<sup>383</sup> Anita Pesce, *La Scena dal vero per disco*, op. cit., p. 1

<sup>384</sup> Massimiliano Lopez, “L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'Archivio Ibsa (1900-1917)”, op. cit., p. 21.

<sup>385</sup> Thomas Y. Levin, “Sounds out of Nowhere. Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound”, *Grey Room*, Vol. IV, N. 12, estate 2003, pp. 37-79 (59).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



assenza di documentazioni a suggerirci che il “vero” dei “dal vero” fosse effettivamente scambiato per “verità” dagli ascoltatori dell’epoca, caricarli di questa accusa a posteriori senza nemmeno chiamarne in causa le loro testimonianze sarebbe, da parte nostra, un assunto infondato e fin troppo semplicistico.

Partiamo quindi da un assunto diverso: ipotizziamo che, come suggerisce Sterne a proposito delle *Tone Pictures*, il compito delle scene dal vero fosse quello di enfatizzare “the possibility for sound reproduction to present realistic and fanciful accounts alike of events over time [...] even if audiences were aware of the fabrication of the actual performance on record”.<sup>386</sup> Quando non si dà per scontato che produttori o ascoltatori del disco sbagliassero nel loro modo di approcciarsi al medium, le scene dal vero sollevano il dubbio opposto, che sia il nostro modo di intendere la fonografia a essere inadeguato e troppo distante dall’epoca in questione per poter ascoltare questi dischi allora. Rifacendoci ancora all’esempio portato da Gitelman, i notiziari televisivi che trasmettono dal vivo fuori da un palazzo dove è appena successo “qualcosa” non forniscono un’evidenza, una traccia diretta di quel che è successo e proprio per questo aprirebbro nuovi interrogativi a chi dovesse confrontarsi con quel materiale a distanza di tempo: perché, ci si potrebbe domandare, al racconto di una diretta televisiva (o radiofonica) che trasmetta da un certo luogo pur senza darci la possibilità di vedere o sentire direttamente l’evento di cui parla viene attribuito - se non un valore probatorio - almeno un certo grado di attendibilità? Anche in questo caso saremmo di fronte a una mancata coincidenza di tempi tra quello che viene considerato il “momento storico” e la sua rappresentazione: per capire quale relazione li legasse, o la ragione per la quale la seconda potesse essere accettata come credibile, servirà un esercizio di contestualizzazione rispetto alle convenzioni rappresentative e ai rapporti di spazio e di tempo in cui si articola il paesaggio mediale in questione. In assenza di tutto ciò, un ipotetico “frammento” di diretta che sopravvivesse isolato dal proprio contesto di riferimento potrebbe comunicare allo storico di domani molto meno di quel che comunicava agli spettatori suoi contemporanei.

---

<sup>386</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past. The Cultural Origins of Sound Reproduction*, op. cit., pp. 244-245.

Così intendiamo operare con le scene dal vero. Se prese singolarmente, e soppesate solo per ciò che *registrano*, per l'evento di cui conservano una traccia, esse rimanderebbero a un "teatro fonografato" povero di valore artistico e francamente poco interessante. Se interpretati invece come "frammenti" sopravvissuti da quella una rete di comunicazione transnazionale che, come abbiamo visto sopra, viaggiava attraverso il disco accogliendo talvolta anche velleità propagandistiche, esse possono far emergere "dettagli rivelatori" su determinate modalità di rappresentazione del reale - non necessariamente ristretti alla sola discografia - e di un particolare modo di strutturare l'esperienza dell'ascolto mediato. In un certo senso, nostro tentativo di reinterpretare i "dal vero" come audio-giornali corrisponde allo sforzo di interrogarli come rappresentazioni di *non-fiction* (ossia ciò che come opera di finzione non vuole proporsi)<sup>387</sup> ma senza arrivare pretendere qualità "documentarie" che non possiedono. Nel concreto, si tratta di capire il modo in cui il medium fonografico veniva inteso secondo una funzione comunicativa che non è quella che gli attribuiamo oggi, ma che è invece "functionally integral to a sense of pastness".<sup>388</sup>

Per meglio comprendere come le scene dal vero potessero costituire un racconto considerato attendibile e persino realistico per chi le ascoltava, esamineremo prima gli elementi che compongono le loro rappresentazioni attraverso un confronto con alcuni scritti (letterari e giornalistici) dello stesso periodo; in un secondo momento cercheremo di tratteggiare le specificità che la fruizione del disco vantava rispetto alla pagina scritta da un punto di vista, per così dire, "esperienziale", ponendo attenzione soprattutto alla dimensione temporale. Infine cercheremo di tirare le somme di quanto elaborato tratteggiando i caratteri fondamentali di un fono-realismo che sembra differenziare i "dal vero" rispetto alle incisioni musicali. Nell'economia del nostro lavoro, queste domande vanno a costituire un punto di ingresso interessante e storicamente collocato sulla *vexata quaestio* che, nell'ambito dei

---

<sup>387</sup> Sila Berruti, Luca Mazzei, "Il giornale mi lascia freddo". I film 'dal vero' della Libia e il pubblico italiano", op. cit., p. 6

<sup>388</sup> Lisa Gitelman, *Always Already New*, op. cit., p. 7.

*Sound Studies*, ha a lungo problematizzato le nozioni di “rappresentazione”, “riproduzione” e “realismo” in relazione all’*agency* delle tecnologie audio.

### 2.1.1 “Riproduzioni” che rappresentano, rappresentazioni che “riproducono”.

#### Il paradigma della significazione.

Un termine già di per sé denso di implicazioni ideologiche qual è “rappresentazione” diviene ancora più problematico quando riferito ai media del suono. Il solo affermare che essi “rappresentino” qualcosa è il risultato di una conquista relativamente recente, frutto di un’attività di riformulazione teorica che ha preso luogo dapprima nel campo degli studi sul cinema, con l’obiettivo di rigettare quella che Altman ha definito la “fallacia riproduttiva” e a riqualificare anche la registrazione sonora tra le tecnologie della rappresentazione: pertanto, “recordings do not reproduce sound, they represent sound. According to the choice of recording location, microphone type, recording system, post-production manipulation, storage medium, playback arrangement and playback locations, each recording proposes an interpretation of the original sound”.<sup>389</sup> In termini simili si sono espressi Alan Williams e Tom Levin<sup>390</sup> che con Altman condividono l’obiettivo di smentire il paradigma della riproduzione. Centrali nelle loro argomentazioni sono le potenzialità trasformative dell’apparato tecnologico da un lato e la natura dell’emissione sonora dall’altra, qui considerata nella sua accezione fisica come “audible disturbances of air in the form of wave motion in a particular configuration of space”.<sup>391</sup> Alla luce delle variabili che riguardano gli spazi in cui vengono emessi e il volume delle vibrazioni, non solo il suono edotto da un qualsiasi apparato tecnologico sarà inevitabilmente differente dal cosiddetto suono naturale, ma anche quest’ultimo contemplerà al suo interno una molteplicità di emissioni e occorrenze acustiche. Quel che riconosciamo nominalmente come un unico suono, spesso in stretto riferimento

---

<sup>389</sup> Rick Altman, “Four and a Half Film Fallacies”, in Id. (a cura di), *Sound Theory, Sound Practice*, op. cit., 35 – 60, p. 40.

<sup>390</sup> Tom Levin, “The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound”, op. cit., pp. 55- 68.

<sup>391</sup> Alan Williams, “Is Sound Recording like a Language?”, *Yale French Studies*, N. 60, pp. 51-66 (52).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

alla sua fonte o alla sua causa, corrisponde a tante varianti quanti sono i possibili posizionamenti rispetto ad esso: il cosiddetto suono “naturale” è già di per sé un fenomeno mediato. Da qui la proposta di Altman di ricorrere a termini evenemenziali e di considerare quelli che chiamiamo semplicemente “suoni” come “eventi sonori” composti da una molteplicità di occorrenze e un’eterogeneità materiale, la cui composizione cambia ad ogni livello di mediazione, tecnologica e non.<sup>392</sup> Secondo questa linea di pensiero le tecnologie non “riproducono” il suono perché non esiste un “suono in quanto tale”: Altman, Levin e Williams concordano nel definire la mediazione tecnologica nei termini di una rappresentazione parziale e prospettica di un evento sonoro.

A questa linea argomentativa che potremmo definire “teco-percettiva” si oppone un’altra concezione di rappresentazione, fondata su argomentazioni di carattere pratico-culturale. Nel rivolgere la propria critica agli autori sopracitati, James Lastra individua una tendenza da parte loro a identificare la “rappresentazione” alla stregua di un effetto del solo apparato tecnologico: secondo la rilettura data dallo studioso americano, lo sforzo di de-naturalizzare la nostra percezione del “suono-in-quanto-tale” in virtù della sua intrinseca molteplicità farebbe passare in secondo piano la complessità che governa l’altra nozione in ballo, quella di “tecnologia”. Riferendosi in particolare alla trattazione di Levin, Lastra scrive: “it is significant, and perhaps symptomatic, that he defines ‘technology’ as an *object*, rather than a set of social and cultural *practices*, as I tend to do”.<sup>393</sup> Oggetto del dibattere qui è la heideggeriana questione della tecnica moderna e il noto passaggio in cui il filosofo sostiene che questa “concentra l’uomo nell’impiegare il reale come ‘fondo’ a disposizione”.<sup>394</sup> mentre per Levin la rappresentazione dipende dal modo in cui il solo oggetto tecnico

---

<sup>392</sup> Vd. Rick Altman, “The Material Heterogeneity of Recorded Sound”, in Id. (a cura di), *Sound Theory, Sound Practice*, op. cit., pp. 18 – 31.

<sup>393</sup> James Lastra, “Reading, Writing and Representing Sound”, in Rick Altman (a cura di), *Sound Theory, Sound Practice*, op. cit., pp. 65 – 86, (73), corsivo nell’originale.

<sup>394</sup> Martin Heidegger, (“Die Frage nach der Technik”, 1954), “La questione della tecnica” in Id., *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 5- 27, (14). Vanno segnalate alcune sensibili differenze tra il testo originale e la formula “technology frames the world as a standing reserve” cui fanno riferimento Lastra e Levin, passibili di ulteriori fraintendimenti. “Technik”, rimasta “tecnica” nella versione italiana e divenuto invece “technology” nella resa anglosassone, e soprattutto “Gestell”, “impianto” o “imposizione” nella traduzione di Vattimo (Ivi, p. 19) viene reso con “framing” o “en-framing” per gli anglosassoni, da cui la facile assonanza con il registro cinematografico sulla quale giocano i due autori in questione.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

(o *device*) sfrutta questo “fondo a disposizione” del reale, per Lastra essa implica anche le pratiche e le convenzioni che rendono il reale tecnologicamente rappresentabile: “every act of representation, by selecting only certain objects or objects in a certain form, or from a certain point of view, *pre-structures* its objects for the device”.<sup>395</sup> In questa formulazione, che ribadisce il carattere prospettico e selettivo dell’iscrizione già messo in luce precedentemente, il *device* non costituisce il soggetto dell’atto rappresentativo ma piuttosto l’orizzonte al quale esso si ascrive: a Lastra preme presentare la mediazione del suono come “a multistage representational process”<sup>396</sup> che non consta soltanto del momento dell’iscrizione, ma che comprende anche le tappe che la precedono. Parafrasando i termini che appartengono alla filmologia, l’accento rispetto all’idea di rappresentazione di scuola tecno-percettiva si sposta dagli aspetti tecnologici che riguardano il “fonografico” fino a comprendere le pratiche che governano il “pro-fonografico”. Da parte sua Jonathan Sterne giunge a conclusioni compatibili con queste, ancora più deciso nel rimarcare la natura sociale dell’intero processo quando afferma che “the original is itself an artifact of the process of reproduction. Without the technology of reproduction, the copies do not exist, but, then, neither would the originals”.<sup>397</sup> Per questa seconda scuola di pensiero, le tecnologie audio non possono fornire una riproduzione del suono originale perché né le “tecnologie in sé” esistono all’infuori di un determinato contesto socioculturale, né la nozione di “suono originale” sussisterebbe all’infuori dell’eventualità di una riproduzione; si parla in questo caso di rappresentazione come di un insieme di pratiche che orientano l’uso dell’apparato o del *device* secondo convenzioni o modelli condivisi.

Pur nell’accogliere, in linea generale, questa seconda definizione, il materiale con cui ci confrontiamo ci impone un ulteriore spostamento di fuoco. Tutte le posizioni che abbiamo riassunto fin qui partono infatti dall’esigenza di problematizzare un elemento discorsivo ricorrente, quello che tende a sottolineare la capacità mimetiche delle tecnologie suggerendo, se non proprio l’identità, perlomeno la continuità tra evento sonoro iscritto ed evento sonoro edotto. I dischi descrittivi mettono però in

---

<sup>395</sup> James Lastra, *Sound, Technology and the American Cinema*, op. cit., p. 137, corsivo nell’originale.

<sup>396</sup> Ivi, p. 127.

<sup>397</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past*, op. cit., p. 219.

campo elementi concettuali diversi: portiamo ad esempio uno stralcio dalla descrizione comparsa su un catalogo del 1926 che riassume bene i tratti ricorrenti delle promozioni delle scene dal vero a soggetto bellico o cronachistico:

Guidati da reduci che assisterono alle due solenni cerimonie, possiamo presentare al pubblico una riproduzione viva e vera di quegli istanti storici, che hanno lasciato orma così profonda nell'anima delle truppe e della Nazione. Il discorso del generale CANEVA, il grido di commosso entusiasmo del colonnello FARA ai suoi eroici bersaglieri, il discorso del colonnello SPINELLI innanzi al monumento dei caduti, sono riprodotti, con l'entusiasmo popolare, degli europei e degli arabi, con naturalezza tale che sembra di assistervi. Tali dischi costituiscono un prezioso ricordo e saranno ascoltati sempre con lo stesso interesse.<sup>398</sup>

La terminologia utilizzata in questo passaggio presenta un'ulteriore sovrapposizione semantica tra le nozioni di rappresentazione e riproduzione. Gran parte dei cataloghi dell'epoca valorizza questi dischi per il modo in cui essi “riproducono” qualcosa: grazie ai dischi sulle imprese libiche, “vediamo riprodotta la battaglia e la presa di AIN ZARA con una verità insuperabile”<sup>399</sup> e persino “la nostalgia del Natale in Patria è riprodotta, quando con commossa parola, quando con comicità, ma sempre con assoluto verismo”.<sup>400</sup> Quanto all'attendibilità di queste “riproduzioni”, funge da garante la testimonianza di chi era presente sul luogo (i “due reduci” non meglio identificati di cui sopra) o la formula assolutoria che vuole praticamente ognuno di questi dischi “raccolto dalla viva voce del popolo”, con un significativo richiamo al vocabolario in uso anche negli studi etnografici.

Per quanto appartenenti a sfere di significato ben distinte, nel regime discorsivo in questione le due nozioni di *rappresentazione* scenica e *riproducibilità* tecnica tendono spesso a confondersi: stando a quanto si legge in queste righe l'efficacia della seconda sembra, infatti, non poter sussistere senza un'aderenza tra gli eventi avvenuti e la loro messa in scena. Citando un'espressione usata successivamente per

---

<sup>398</sup> Da un catalogo Phonotype del 1926, cit. in Anita Pesce, *La scena dal vero per disco*, op. cit., p. 2.

<sup>399</sup> Ibidem

<sup>400</sup> Ibidem

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

presentare l'incisione del discorso di Mussolini, a questi dischi viene richiesto di “riprodurre con storica esattezza”.<sup>401</sup>

Non è quindi difficile capire perché Anita Pesce, nel riportare il passaggio di cui sopra, intraveda nella locuzione “viva e vera riproduzione” un'ambiguità, tesa forse a spacciare per registrazioni sul campo incisioni che con i luoghi degli eventi rappresentati nulla avevano a che fare.<sup>402</sup> Si tratta però di obiezioni possibili solo se avanzate a posteriori, cioè secondo la convinzione che il compito che assolve una registrazione sonora sia unicamente quello di riprodurre un evento pre-esistente. Il sospetto di una mistificazione (per quanto legittimo) sarebbe stato forse meno vivo se gli stessi termini fossero stati riferiti a un film a soggetto storico che promettesse allo spettatore di “riprodurre i fatti” con “una tale naturalezza che sembra di assistervi”; o avrebbe destato meno stupore trovare le stesse parole in un catalogo che promuoveva la “riproduzione viva e vera”, poniamo, di un'esibizione di Caruso. Nel primo caso saremmo stati più propensi a interpretare il significato in riferimento all'accuratezza della messa in scena; nel secondo, avremmo invece pensato a un modo di enfatizzare il funzionamento dell'apparato tecnologico, identificando la “viva e vera riproduzione” con la precisione della riproducibilità tecnica. Una disparità di trattamento che può essere ricondotta al “mito tecnicistico della riproduzione” che, secondo Chion e Ortoleva,<sup>403</sup> penalizza storicamente i media sonori; più in particolare, come argomenteremo nella conclusione di questa sezione, essa è sintomatica della preponderanza di un determinato ordine di realismo che ha accompagnato le dinamiche discorsive sulla fonografia fin dalle sue prime sortite come medium di massa.

---

<sup>401</sup> Corrispondenza Provveditorato agli Studi di Bologna a Emilio Bodrero, commissario Governativo della Discoteca di Stato, Oggetto: “Dischi Grammofonici con discorsi storici del Duce”, Sottofascicolo 4, Fascicolo 1 – Provveditorato agli studi di tutti i comuni, Sezione I, Fondo Istituzionale, Icbsa. Si tratta di un'ordinanza governativa che intima alle scuole medie l'acquisto di una “serie di dischi grammofonici riproducenti i quattro discorsi storici pronunciati dal Duce nei giorni 2 ottobre XIV, 7 dicembre, 5 e 9 maggio XV per la Guerra in Etiopia e per la proclamazione dell'Impero”.

<sup>402</sup> Anita Pesce, *La scena dal vero per disco*, op. cit., p. 2.

<sup>403</sup> Peppino Ortoleva, “Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento”, op. cit., p. 79; Michel Chion, *Musica, media, tecnologie*, Flammarion-Il Saggiatore, Milano-Parigi 1997.

Rimandando a più avanti una comparazione tra il realismo cui siamo abituati a pensare in relazione alla tecnologia del suono e la via “alternativa” incarnata dai “dal vero”, possiamo cominciare con l’affermare che, se questi cataloghi “mentivano” nel presentare i propri prodotti, allora non agivano diversamente dai propri omologhi incentrati sull’offerta musicale: entrambi pubblicizzati come “riproduzioni” di un evento pre-esistente per enfatizzare l’immediatezza dell’esperienza d’ascolto (e, indirettamente, la trasparenza della mediazione tecnologica), esse sono in realtà il risultato di pratiche di rappresentazione che producono l’evento “originale” secondo le esigenze del mezzo. Come emerge anche dal dibattito che abbiamo riassunto sopra, è un elemento non discorsivizzato e destinato a rimanere perlopiù nascosto all’orecchio dell’ascoltatore ma che investe le pratiche performative di chi incontra l’apparecchio fonografico. Patrick Feaser vi si riferisce come a una prima accezione di “arte” specificamente fonografica, ovvero “the adaptation of *what is being recorded*. Nearly every account of early phonographic performers comments on the fact that they adapted their performance styles to suit the peculiar strengths and weaknesses of the current technology”.<sup>404</sup> Tra queste annoveriamo anche le testimonianze che giungono dagli artisti attivi alla Gramophone nel periodo che ci interessa, per esempio dal baritono Peter Dawson quando ricorda come una delle abilità che il cantante doveva apprendere una volta entrato in uno studio di registrazione era il saper regolare la propria posizione e impostare la propria voce rispetto all’imbuto: “You had to think ahead of your tone emission to know when to move forward and when to move away”.<sup>405</sup> Questa capacità di muoversi di fronte alla macchina è tanto dirimente per la riuscita dei primi dischi da far istituire ai tecnici incisori un programma di “allenamento” che avrebbero sottoposto agli interpreti: da alcune registrazioni effettuate nel 1911 negli studi inglesi della Gramophone si può sentire un’altra diva sotto contratto con l’etichetta, il soprano Nellie Melba impegnata in un “distance test”, mentre ripete lo stesso fraseggio della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti variando la sua posizione nella stanza per prendere le misure rispetto all’imbuto.<sup>406</sup> Alle stesse contingenze devono far fronte tanto gli

---

<sup>404</sup> Patrick Feaser, *The Following record*, op. cit., 34.

<sup>405</sup> Peter Dawson, *Fifty Years of Song*, Hutchinson, Londra – New York 1951, p. 35.

<sup>406</sup> La registrazione digitalizzata dagli archivi EMI è ora ascoltabile in Roger Beardsley, Daniel Leech-Wilkinson, “A Brief History of Recording to ca. 1950”, *CHARM. Research Centre for the*

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



interpreti dell'opera quanto gli attori dei dischi parlati dei primi trent'anni di discografia: lungi dal poter sperare in una semplice riproduzione della loro esibizione, essi dovevano piuttosto imparare a esibirsi *per* essa, disporre una rappresentazione che adattasse gli elementi del pro-fonografico rispetto alle tecnologie del fonografico.<sup>407</sup>

Chiarito quindi che in entrambi i casi si tratta di “rappresentazioni” che si fanno passare per “riproduzioni”, diremo che ciò che separa l'atto rappresentativo contemplato per le incisioni musicali e quelli del dal vero non va individuato in effettive differenze di ordine tecnico o pratico rispetto alle incisioni musicali dello stesso periodo ma piuttosto in una diversa concezione epistemologica del medium fonografico. I dischi dal vero descrivono qualcosa di altro da sé, raccontano un evento che non è quello iscritto, producono significati che non si riducono alla materialità del significante. Aderiscono insomma, a quello che Steve Wurtzler ha chiamato “paradigma della significazione” che, in contrasto con quella “della trascrizione”, fa leva sulle potenzialità espressive e illusorie delle tecnologie audio: “‘signification’ viewed the apparatus as a medium of expression, without any responsibility to reproduce accurately, fully, or objectively an acoustic event. Instead, representational practices of the signification paradigm used the apparatus to construct new acoustic events.”<sup>408</sup> Nonostante si presentassero formalmente come “accurate riproduzioni”, l'uso che queste produzioni facevano dell'apparato tecnologico fonografico non era finalizzato alla rappresentazione di un evento sonoro in sé, ma a rappresentare un evento reale *attraverso i suoni*: “rimettere in scena i fatti” significa in questo caso non solo renderli udibili alla macchina, ma prima ancora rappresentarli in forma uditiva, come eventi aurali; alle scelte “obbligate” dalla *messa in disco* che condizionavano il lavoro di ogni performer fonografico, va quindi aggiunto un lavoro di *messa in suono*, ovvero la creazione di un universo

---

*History and Analysis of Recorded Music*, 2009, <[http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20\\_4\\_1.html](http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html)> (Ultimo accesso, agosto 2017).

<sup>407</sup> A questo proposito si veda l'estesa ricognizione delle pratiche musicali sviluppatasi negli studi di registrazione durante i primi anni della fonografia proposta da Mark Katz in *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, University of California Press, Los Angeles – Londra – Berkeley 2010.

<sup>408</sup> Steve J. Wurtzler, *Electric Sounds: Technological Change and the Rise of Corporate Mass Media*, Columbia University Press, New York 2007, p. 18. Si veda anche nello stesso testo pp. 229 – 232.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dott. Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

diegetico riconducibile ai personaggi e alle azioni riportate in cronaca. È un lavoro tanto più arbitrario quanto più si sostanzia in una ricostruzione effettuata “a distanza”: in assenza di un legame effettivo con gli eventi rappresentati, la selezione e la disposizione sonori per inscenare un dato evento dipende soprattutto da ciò che con queste si vuole esprimere, da quel che si vuole significare.

Elaborando sull'intuizione di Wurtzler, possiamo affermare che il paradigma della significazione da lui individuato indichi il passaggio dal regime denotativo-referenziale dell' analogia fonografica al livello di significazione connotativo dell' implicazione diegetica (che si attiva nel momento in cui alla rappresentazione viene riconosciuto anche un carattere narrativo) fino ad arrivare a un terzo livello, simbolico, la cui decodifica va circostanziata al contesto socio-culturale di riferimento.<sup>409</sup>

Il fatto che la prima fonografia offra una rappresentazione e un racconto di mondi altri in parallelo a quello scritto dei quotidiani ci sprona a rispolverare i fondamentali della semiotica, secondo una traiettoria proporzionalmente inversa a quella seguita dagli studi cinematografici - che nel confronto con il cinema delle origini ha progressivamente abbandonato gli strumenti sviluppati negli studi sul cinema narrativo per parlare di linguaggio cinematografico. Con questo non si vuole suggerire che la chiave di volta per interpretare le rappresentazioni sonore stia in un mero riadattamento di quegli stessi strumenti teorici per un ipotetico “linguaggio fonografico”. Esiste una dimensione esperienziale dell' ascolto che non può essere ridotta all' attività di interpretazione di un testo, e della quale renderemo conto negli ultimi paragrafi di questa sezione. Ci preme però ugualmente capire come queste rappresentazioni potevano essere “lette” dai loro contemporanei, individuando significati non verbalizzati che rischiano di restare oscuri alle nostre orecchie. Torna utile quindi il confronto con i giornali, assunti qui non più come fonti contestuali, ma come termine di paragone per le modalità in cui, a loro volta, ricostruivano e rappresentavano i fatti: l' analisi comparata di audio-cronache e cronache a stampa serve insomma a individuare le relazioni esistenti tra la “sounded culture of sound”

---

<sup>409</sup> Cfr. Christian Metz, *La significazione nel cinema. Semiotica dell' immagine, semiotica del film (Essais sur la Signification au Cinéma, 1972)*, Bompiani, Milano 1995, pp. 113-151.

che nasceva negli studi di registrazione con una più longeva “verbal culture of sound”,<sup>410</sup> costituita dalla pagina scritta.

### 2.1.2 Voci, canti, rumori. Elementi significanti della messa in suono.

Andiamo dunque ad analizzare gli elementi di cui si compone la messa in suono degli eventi storici proposta da questi dischi secondo la tripartizione analitica avanzata da Michel Chion rispetto alla porzione audio del testo audiovisivo, che distingue fra voci, musica (che nel nostro caso significherà soprattutto canto) e rumori.<sup>411</sup>

Abbiamo già detto di come il primato della voce fosse un tratto comune dettato dalle particolarità della registrazione con mezzi meccanici e acustici; nei “dal vero” questa necessità, dettata della messa in disco, diventa una “virtù” della messa in suono, che le pratiche rappresentative istituzionalizzano già a partire dalla scelta degli interpreti: oltre che per la loro rilevanza nelle pagine di cronaca, le scene che riportano le prediche e i discorsi sembrano scelte appositamente per valorizzare le capacità vocali e la fonogenia dei *performer*, come in una sorta di *a solo* attoriale. Attorno a questo schema utilizzato tra il 1899 e il 1910 da Gramophone e Fonotipia per rappresentare comizi politici, discorsi in parlamento e pubbliche orazioni, si costruirà anche buona parte della discografia a soggetto bellico, in particolare quella che riprende le parole degli alti ufficiali o dei regnanti che passano in rassegna all’esercito.

Fanno fede, in questo senso, i dischi che riferiscono dell’intervento dell’esercito in Cina nel luglio del 1900, quando un contingente italiano dell’Alleanza delle Otto Nazioni fu inviato a Pechino per sedare la rivolta dei boxer. Si tratta di uno degli episodi più frequentati nelle prime sessioni di incisione dei “dal vero” e di uno dei titoli che godrà di maggior permanenza nei cataloghi discografici: il solo Corradetti lo incide tre volte, le prime due per Gramophone nel luglio 1901 (*La partenza dei soldati italiani per la Cina, con discorso di Umberto I*), e nel 1903 (*La partenza dei*

---

<sup>410</sup> Sam Halliday, *Sonic Modernity: Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*, op. cit., p. 3.

<sup>411</sup> Michel Chion, *L’Audio-Vision*, Editions Nathan, Parigi 1990, passim.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dott. Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

*soldati per la Cina*), la terza per la Fonotipia (*La partenza dei soldati italiani per la Cina – con discorso di Umberto I*, marzo 1905).<sup>412</sup> La versione cui facciamo riferimento qui è la prima, il cui titolo segnala la presenza di “un discorso di Umberto I”: a giudicare dalla trascrizione che ne fornisce, è la stessa incisione su cui riflette Pesce quando nota che lo “spezzone di intervento oratorio del Re Umberto I [...] sembrerebbe tratto da un discorso realmente tenuto (analoghe citazioni si trovano in altre incisioni simili a questa).”<sup>413</sup> Almeno dalle fonti da noi consultate si tratta più precisamente di una parafrasi che mette insieme stralci dell’ordine del giorno del 19 luglio 1900 diramato dall’Agenzia Stefani e le parole che il monarca avrebbe detto agli ufficiali passando in rassegna le truppe a Napoli il giorno della partenza.

Così riporta un esteso servizio dell’inviato del *Corriere della Sera*:

In ultimo, rivoltosi a tutti dice: “Signori ufficiali, auguro a tutti buona fortuna. Noi vi seguiremo sempre col pensiero e col cuore”. [...] Dopo la rivista il Re ha emanato il seguente ordine del giorno: ‘Ufficiali, sottoufficiali, caporali e soldati. A voi pronti a salpare il mio saluto e col mio quello della patria bene augurante alla fortuna delle vostre armi. [...] Andate dunque fiduciosi: io vi accompagno col cuore e Iddio benedica la vostra impresa.’<sup>414</sup>

E così “riproduce” lo stesso mese la versione su disco:

Ufficiali e soldati: al saluto che dal presidio d’Italia giunge a voi noi veniamo ad aggiungere il nostro. Noi vi seguiamo col pensiero e che col cuore, e voi ricordate che avete affidato il buon nome e la gloria d’Italia. Ufficiali e soldati: buon viaggio e felice ritorno, e che la gloria vi arrida.

Rispetto ai discorsi e alle prediche (che si risolvevano sostanzialmente nella rievocazione di un monologo) la partenza delle truppe dal porto di Napoli è una

---

<sup>412</sup> Un altro disco, intitolato *Partenza delle Truppe Italiane per la China* (Pathè 1900) lo aveva anticipato.

<sup>413</sup> Anita Pesce, *La Scena dal Vero per Disco*, op. cit., p. 74.

<sup>414</sup> N.a., “La rivista passata dal Re a Napoli alle truppe in partenza”, *Il Corriere della Sera*, 20-21 luglio 1900.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

situazione collettiva che richiede di allargare il quadro. Pur di sottolineare l'entusiasmo del popolo e l'atmosfera festosa che, per ragion di patria, devono sempre trasparire da questi episodi, le stesse cronache a stampa, del resto, non lesinano particolari uditivi. Con queste parole viene raccontata la spedizione del contingente dalla stazione di Roma:

È impossibile descrivere la spontaneità e l'entusiasmo dei popolani di Trastevere. Moltissimi, arrampicati sui carri vicino al mercato, agitavano i cappelli urlando a squarciagola. La folla fiancheggiava, precedeva, seguiva e si frammischiava ai bersaglieri, senza stancarsi di applaudire: aumentando le grida, quando squillavano le note acute della fanfara. [...] Alle 8.40 partì il treno per Napoli fra assordanti applausi della folla [...] Echeggiano le note stridenti della fanfara, fischia la locomotiva ma le note e il fischio sono coperti da grida che escono da mille petti, dagli applausi frenetici che scoppiano da ogni lato, anche dal tetto di un treno che si prolunga fuori della tettoia e su cui stanno centinaia di persone. I bersaglieri alle grida di viva il quinto bersaglieri! viva l'esercito! agitando il fez rispondono: Viva Roma! Viva l'Italia!<sup>415</sup>

E ancora, riguardo alla rivista del Re al porto di Napoli:

Appena il re spunta sulla spiaggia la cornetta suona tre attenti: la musica suona la marcia regolamentare da campo e subito dopo la marcia reale. Le truppe presentano le armi. Lo spettacolo è bellissimo. [...] La folla discreta al principio della rivista è diventata straordinaria. Invano il cordone delle truppe che chiude il lato destro dal fabbricato primo dei Granili alla riva del mare cerca di tenerla in freno. In questo mentre si ode un lunghissimo fischio. Tutti i soldati volgonsi verso il mare. È il postale della Navigazione italiana proveniente da Palermo che entra nel golfo.<sup>416</sup>

Condensando i due episodi, i tre minuti de *La partenza dei soldati italiani per la Cina* seguono la ricostruzione dei cronisti passo dopo passo. Ascoltiamo, nell'ordine, le "stridenti note della fanfara" che introducono l'arrivo dei bersaglieri, gli

---

<sup>415</sup> N.a., "La spedizione italiana. Arrivo a Roma delle truppe destinate in Cina", *Il Corriere della Sera*, 15 luglio 1900.


<sup>416</sup> N.a., "La rivista passata dal Re a Napoli alle truppe in partenza", *Il Corriere della Sera*, 20-21 luglio 1900.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



incoraggiamenti da parte della folla al grido di “Viva il re!, viva l’Italia!”, il “presentatàrm” degli ufficiali che richiamano all’ordine le truppe, l’attenti della cornetta che introduce l’orazione del sovrano fino ai nuovi “evviva re Umberto! Evviva i Savoia!” che si levano da parte delle truppe; come un sipario sonoro, la marcia fa da cesura fra questa prima ambientazione e l’arrivo al porto, introdotto dal dialogo di due avventori (“si avvicina il momento della partenza” “oh, guarda come sono allegri!”) e concluso da nuove grida di evviva. La scena si chiude con un particolare che non figura dai quotidiani, il coro dei bersaglieri salpati alla volta della Cina sulle note di *Addio mia bella addio*, il “canto dei volontari” scritto da Alberto Bosi nel 1848.

Insieme all’introduzione del canto - su cui torneremo - gli unici elementi apportati *ex novo* dalla messa in suono riguardano il parlato dei soldati. Oltre a fornire verbalmente all’ascoltatore informazioni sulla grande concentrazione di persone che assiste all’evento (i personaggi si lamentano scherzosamente per le spinte ricevute nella ressa) essi fungono da controparte per l’oratorio di re Umberto. Accolto da un silenzio inverosimile - ma necessario a rendere intelligibili le sue parole - il suo discorso viene interrotto a intervalli regolari soltanto dalle grida entusiaste delle truppe e della folla, in uno schema responsoriale dove il baritono di Corradetti fa la parte da solista e il resto degli interpreti gli funge da coro. L’ordine del giorno e le parole del re - che secondo le cronache erano state riferite ai soli ufficiali - vengono qui ad animare un comizio tenuto alla presenza di tutti i bersaglieri: una trovata che consente da un lato di far pronunciare l’augurio alla “viva voce” di Umberto I identificandolo nelle fattezze vocali e nell’impostazione stentorea di Corradetti, e dall’altro di mantenere una distinzione squisitamente uditiva tra la parlata solenne e autoritaria del sovrano e la massa dei soldati, simpaticamente disordinata. Quando non sono impegnati ad acclamarlo in coro, essi parlano con un’ostentata inflessione dialettale: ad alcune esclamazioni in napoletano che servono da dipintura d’ambiente per la scena (quella che apre la scena paragona l’evento alla festa di Piedigrotta) si affiancano accenti da ogni parte d’Italia. Come annota Pesce:

Tipica è la caratterizzazione regionalistica dei soldati, quasi maschere da lugubre commedia dell'arte, con l'immane presenza del soldato napoletano (specie per le scene incise a Napoli, anche se in questo caso si tratta di una produzione milanese) cui fa spesso da contraltare linguistico il militare veneto o di altra regione, con l'aggiunta di strani ibridi nati dal tentativo del gruppetto di attori di imitare accenti a loro poco familiari.<sup>417</sup>

Esistono altri esempi di “dal vero” dove la dialettofonia degli interpreti può essere ricondotta a una mescolanza tra repertori diversi, quello a soggetto storico-cronachistico e quello del teatro dialettale, talvolta appannaggio delle stesse compagnie di attori.<sup>418</sup> Tuttavia, proprio negli “strani ibridi” scaturiti dagli sforzi di emulare di un accento sconosciuto, si può ravvisare l'intenzione di rendere le voci dei soldati distinguibili da quelle del sovrano attribuendo loro un registro dialettale, e quindi popolare.

Prende forma su questi solchi un'approssimativa rappresentazione dell'esperienza sociolinguistica che ha contraddistinto l'avventura dell'Italia al fronte del primo Novecento, quel “livello linguistico popolare e unitario, ricco di regionalismi ma non regionale”<sup>419</sup> che la storiografia usa ricondurre soprattutto alla Grande Guerra ma che qui viene anticipato già in riferimento ai primi interventi armati del secolo. Lo stilema delle “voci dialettali” apparirà infatti anche nelle cronache della guerra italo-turca: in un disco Gramophone del 1911, *In Caserma a Tripoli* (Prestini e Compagnia) attacca con un battibecco comico tra un soldato milanese e un partenopeo che canta il motivo di *O Sole Mio*. Poco dopo i due interlocutori raggiungono i loro commilitoni all'appello per la consegna della posta. Li interrompe l'allarme suonato dalla cornetta, ma è un attacco che dura appena qualche secondo. Rapidamente respinta l'offensiva turca, i militari tornano alla lettura della

---

<sup>417</sup> Ibidem.

<sup>418</sup> Un'intersezione di registri talvolta programmatica, come accade nel disco dell'etichetta napoletana Phonotype *Partenza di un richiamato italiano per Tripoli* (1912), la vicenda di un renitente alla leva interamente recitata in napoletano.

<sup>419</sup> Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia Unita*, La Terza, Bari 2011, p. 108. Sul piano verbale, l'ironico riferimento del personaggio veneto alle “pillole pink”, farmaci contro il pallore che qui divengono metafora per le pallottole che verranno sparate agli arabi, fa trapelare anche un cruento scimmiettamento del gergo di guerra che abiterà molte pubblicazioni di diaristica bellica. Si veda ad esempio Decio Carli, *Noterelle di un fante*, Casa editrice italiana, Napoli 1919; Attilio Frescura, *Diario di un imboscato*, Cappelli, Bologna 1925.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

corrispondenza e la scena assume di nuovo il registro umoristico iniziale: il soldato dall'accento veneto scopre che la lettera che credeva provenire dalla "sua Marièta" è in realtà una cambiale inviata dal suo padrone di casa, e annuncia di volere "attaccarla sul muro con su scritto: 'protestata per motivo patriottico'".<sup>420</sup>

In questo spaccato di quotidianità militare, teso più a rassicurare il fronte interno che non a riferire informazioni sugli accaduti, gli interventi armati non sono che una breve parentesi fra uno scherzo da caserma e l'altro. Alla pari di quelli spediti in Cina, gli uomini che combattono a Tripoli sono ritratti come una compagine allegra e festosa, pronta allo scherzo e al canto malgrado le dure condizioni in cui si trovano. In assenza di riferimenti a personalità o eventi precisi, la loro identità è deducibile essenzialmente dal modo in cui parlano: sullo sfondo delle caricature regionali dei soldati spicca quindi l'italofonia dell'alto ufficiale, quasi sempre nel ruolo del "buon censore" che richiama paternalisticamente all'ordine. Anche in una scena corale come questa, infatti, la parte del solista spetta a un comandante che compare prima e dopo l'attacco, sempre pronto a redarguire i soldati: "Cantate finché volete ma non perdetevi di vista il nemico" e di nuovo, in chiusura di scena, "Basta ragazzi, attenti perché l'attacco si può rinnovare da un momento all'altro!". Un tratto stilistico che la copertura discografica condivide con la diaristica e la memorialistica di guerra che inizia a fiorire proprio in questi anni (con scritti celebrativi come *L'ora di Tripoli* di Enrico Corradini e *Nell'Africa romana tripolitania* di Domenico Tumiati)<sup>421</sup> fino ad assurgere quasi a tratti di un genere a sé con il corpo letterario ispirato al '15-'18. Che sia sulla pagina scritta oppure su disco, in alcune scene dal racconto della guerra "si nota che l'alternanza di piani linguistici concorre a ribadire un vincolo gerarchico; ovvero la subordinazione dei dialettografi si manifesta nel dominio, da parte degli ufficiali, di una lingua colta, e quindi superiore".<sup>422</sup>

---

<sup>420</sup> Il disco inizia con una voce che presenta il titolo della scena: "In caserma a Tripoli, scena dal vero". Una curiosa anticipazione della pratica del "ciak" che prenderà piede negli studi cinematografici all'epoca del sonoro, a convalidare l'ipotesi da cui siamo partiti, che gli ascoltatori fossero effettivamente consapevoli del carattere "ricostruito" delle scene.

<sup>421</sup> Entrambi pubblicati a Milano da Fratelli Treves, 1911.

<sup>422</sup> Alessio Giannanti, "Voci dialettali, tra documento e rappresentazione letteraria, nella narrativa della Prima Guerra Mondiale" in Guido Baldassarri, Valeria di Iaso, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), Adi, Roma 2016, pp. 1-5, (4).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



Nella stessa chiave si può leggere anche la versione a 78 giri dell'episodio che segna l'esordio dell'offensiva anti-austriaca il 25 maggio 1915, la conquista del passo di Val D'Inferno da parte della centounesima compagnia del battaglione alpino Dronero. Ferito al braccio il caporal maggiore Ciochino e caduto in battaglia Bartolomeo Delpero che lo aveva sostituito, il comando del plotone passa all'altro caporal maggiore Antonio Vico che, nonostante sia stato a propria volta ferito al braccio sinistro, riesce a penetrare la trincea nemica. Gli episodi vengono resi noti da un comunicato governativo diramato dall'Agenzia Stefani nel giugno dello stesso anno, che tace sulla morte di Delpero ma aggiunge una nota di colore:

S.m. il Re, che percorre continuamente il fronte nelle varie zone, ha avuto occasione di apprendere, tra molti altri, un bell'episodio delle nostre splendide truppe alpine. [...] Penetrati con impeto nella trincea i bravi alpini uccisero venticinque austriaci ed altri ne fecero prigionieri, pochi riuscirono a fuggire. Il caporal maggior Vico riassunse poi questa frase in dialetto piemontese la compiuta da lui e i suoi camerati: *'I l'oma fait pulissia'* (abbiamo fatto pulizia).<sup>423</sup>

Violenta e folkloristica quanto basta per rinsaldare l'immagine degli inviati al fronte come uomini semplici eppure mortalmente efficaci, l'espressione dialettale compare nelle pagine dei giornali e viene eletta a motto del reggimento alpino; la stessa frase va anche a dare il titolo a un "dal vero" della Gramophone interpretato dalla compagnia di Luigi Baldassarre e databile in un periodo compreso tra lo stesso 1915 e l'anno successivo. Particolare la scelta di messa in scena: anziché seguire direttamente il caporal maggiore Vico nelle sue gesta, come ci si attenderebbe dal titolo, il disco introduce un altro personaggio alla guida delle operazioni che sembrerebbe ricalcato sulla figura di Ciochino se non fosse per un grado superiore (quello di capitano). Una prima voce che possiamo associare a Vico compare qui nella veste dell'uomo che guida le operazioni ma come un sottoposto cui, per via di una ferita al braccio, il capitano suggerisce la ritirata: egli declina la proposta, ribattendo di voler proseguire e "volar adoperare l'altro braccio che ancora è sano".

---

<sup>423</sup> Agenzia stampa Stefani datata 3 giugno e riportata con il titolo "Come un plotone d'alpini prese d'assalto una trincea. La magnifica condotta delle truppe" ne *Il Corriere della Sera*, 4 Giugno 1915.

Dopo l'attacco, che si consuma nella consueta manciata di secondi, il capitano interrogherà un altro caporal maggiore sulla riuscita dell'operazione, ricevendo l'annunciata risposta in dialetto:

Caporal maggiore provetto, anche laggiù i vostri soldati hanno preso possesso di quell'appendice di trincea nemica?

Anche laggiù signor capitano, li abbiamo accoppiati tutti. *I l'uma fait pulissia.*

In un racconto che, più che riadattarli, confonde personaggi e avvenimenti riportati dalle agenzie, l'invenzione di un capitano quale protagonista e l'elezione del suo concitato monologo a "voce narrante" è comunque un indizio significativo su come la stilizzazione vocale differisse a seconda dei personaggi rappresentati. Con la drammatizzazione acustica, la gerarchia dei piani linguistici che aveva contraddistinto la pagina scritta si estende anche a una particolare caratterizzazione delle voci, in cui la posizione centrale è riservata a vocalità fonogeniche come quella del baritono Luigi Baldassare, mentre coloro che si esprimono in dialetto rivestono una parte da comparse. Nello scenario bellico, ufficiali e soldati si distinguono in base al loro essere dialettofoni o italo-foni e anche al loro essere più o meno "fonogenici". Le sfumature vernacolari - benvenute quando aggiungono "un insuperabile verismo" o "comicità" al quadro, come avveniva nella scena de *In caserma a Tripoli* - restano comunque ai margini della rappresentazione, che tende ad affidare il racconto a una voce educata, più "ufficiale".

Il plurivernacolarismo non è il solo elemento che i "dal vero" mutuano dalla cronaca e dalla diaristica di guerra. Se si eccettuano gli squilli di tromba che richiamano di volta in volta all'adunata o alla carica, la dimensione sonora della vita di caserma è sublimata soprattutto nel canto: scene simili a quella precedente, cioè di ambientazione storica ma senza coordinate più specifiche, lasciano spesso spazio a divagazioni musicali "improvvisate" fino a ipotizzare vere e proprie gare canore tra soldati, come titolerà un 78 rpm americano realizzato da Fercor edito sul finire del primo conflitto mondiale (*Gara di canto in trincea*, Columbia, novembre 1918). Anche in questo caso, è facile ragionare in termini di mescolanza tra i generi e

ipotizzare filtrazioni da un altro repertorio presente nell'offerta discografica dell'epoca: le canzoni popolari e popolarresche, spesso associate alle scene dal vero per il pubblico italiano all'estero, e anche gli inni e le marce spesso posti a chiusura delle rappresentazioni trovavano posto negli stessi cataloghi, con pubblicazioni dedicate. Come riflette Manuela Gualerzi in un rapido accenno alle scene dal vero del suo studio sui 78 giri commerciali di musica popolarresca:

Sia le ricostruzioni storiche che le scene di genere contengono musica: i dischi storici abbondano di marce e fanfare e talora di 'canti soldateschi' quelle di genere, di canzoni popolari o ritenute tali. Sia nell'un caso che nell'altro questi momenti musicali non hanno valore documentario dal punto di vista musicale, in quanto si tratta di esecuzioni di attori, ma sono egualmente significativi in quanto testimoniano la popolarità in quel momento di determinati canti.<sup>424</sup>

Dal nostro punto di vista, la presenza di canti nelle cronache dal fronte rimanda invece al modo in cui il canto costituiva una componente significativa della narrazione dominante della guerra, anche al di fuori dei dischi. Prima ancora dell'innodia di regime e dello specifico repertorio militarista che fa capolino dai "dal vero", è l'atto stesso del cantare a venire rivestito di un significato simbolico: molti e disparati gli autori che negli anni del conflitto lo usano come metafora dell'inesauribile forza d'animo dei combattenti. Esempio a questo proposito è un passaggio dello studioso di demo-psicologia Franco Ciarlantini: anticipando le teorie che lo renderanno ideologo del regime con il manifesto degli Intellettuali Fascisti e il noto trattato *Il Capo e la Folla*, già nel 1917 scrive:

Nella marcia chi canta è padrone della mèta. Chi intona un coro è generale. La massa segue trascinata. [...] Per qualcuno, certo, il canto seguirà servirà a reprimere un singhiozzo, ad obliare l'amarezza di un addio [...] Per i più però, è confuso rigoglio di speranze, orgoglio di forza che non esita, che non trema [...] Su tutte le lotte di

---

<sup>424</sup>Manuela Gualerzi, *La musica popolare e popolarresca sui dischi commerciali 78 rpm in Italia e negli Stati Uniti*, tesi di laurea, Università di Bologna, a.a. 2016/2017, p. 36.

oggi e di domani il canto della gioventù sarà sempre il primo sorriso della vittoria. E il più grande conforto delle retroguardie”.<sup>425</sup>

La stessa allegoria tra coro di cantori e unità della patria torna, a latitudini letterarie del tutto diverse, in un componimento di Trilussa:

Semo cantanti, sì, ma me consolo  
che trentasei mijoni d'italiani  
tenori, baritoni o soprani  
vanno d'accordo come n'omo solo  
Fa un coro combinato all'improvviso  
ma il tono de la musica è preciso.  
C'avemo re Vittorio ch'è un maestro  
che dirige coll'anima e coll'estro  
e er pezzo ch'ha insegnato a li cantanti  
nun cià che un ritornello.  
Sempre avanti!<sup>426</sup>

Oltre a rinsaldare ulteriormente l'ideale del combattente di trincea promosso dalla propaganda (temerario, in costante pericolo di morte eppure sempre “allegro”) quella della voce individuale che si fa coro è un'allegoria che bene si presta a rinsaldare le dinamiche rappresentative di cui dicevamo prima, fra il “solo” del sovrano o dell'autorità di turno e il “tutti” della ciurma che risponde agli appelli. Corali sono effettivamente gli inni intonati dai protagonisti dei “dal vero”, che cantano continuamente, ora per darsi forza prima della battaglia, ora nel pieno infuriare dei combattimenti, ora per suggellare una vittoria sulle note di una vecchia aria popolare, una marcia, dell'inno nazionale e, più avanti, dell'immane *Giovinanza!*.<sup>427</sup> Tanto le scene americane firmate da Fercor & Co, i momenti celebrativi (*Il re premia i valorosi del Piave*, Columbia, novembre 1917) tanto quelle incise da questa parte dell'oceano da Luigi Prestini (*La premiazione degli arditi*, Gramophone, settembre

---

<sup>425</sup> Franco Ciarlantini, *L'anima del soldato*, Sonzogno, Milano 1917, p.3.

<sup>426</sup> Trilussa, cit. in note di copertina Paquito del Bosco (a cura di) *Fonografo Italiano*, op. cit.

<sup>427</sup> Tra i tanti esempi possibile, si veda la serie in due dischi e quattro facciate *Il Generale Nobile al Polo Nord* della Compagnia Columbia, (Columbia, giugno - agosto 1928).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

1918) sfumano in un coro finale dove le “voci dialettali”, ingenue e imperfette emissioni sonore dei soldati, si fondono in un’unica voce imponente e intonata, quella della massa cantante. Lo stesso Cesare Caravaglios, raccogliendo i suoi studi sul folklore della Prima Guerra Mondiale, avrebbe scritto che “nel momento in cui il soldato canta, l’armonia esteriore che egli ripete crea un’armonia interiore, la quale assume maggiore intensità e diletto quando le voci si raggruppano (canto corale) e sviluppa tra la massa il senso della solidarietà, abituando gli uomini provenienti dalle più svariate regioni”.<sup>428</sup> Le testimonianze di corrispondenti dal fronte, autori letterari, studiosi etnografici e demologici che spesso tenevano a qualificarsi come ex-combattenti (come nel caso di Caravaglios e Ciarlantini), concordano nell’elevare il canto del soldato a simbolo di “alto valore morale”, un simbolo che le audio-cronache si affrettano a fare proprio.

La tendenza a “melo-drammatizzare” gli avvenimenti sul fronte che prende piede nei “dal vero” discografici, in particolare quelli dedicati alla Grande Guerra, resisterà nella discografia degli anni a venire, quando il fascismo avrà già inaugurato il suo progetto di appropriazione della memoria del conflitto. Insieme ai lavori tardivi che vedono Prestini e Colantuoni accanto al tenore Emilio Riguzzi nelle scene musicate come *Di quà, di là del Piave* (Gramophone, settembre 1928) va segnalata soprattutto, *L’epopea del Piave* della Compagnia Columbia (Columbia, 1928) una “sceneggiata per disco” ispirata al celebre spartito della *Leggenda del Piave* di E.A. Mario (1918), a propria volta versione rivisitata e “corretta” in termini patriottici di un canto militare.<sup>429</sup> Ereditando gli interpreti e la narrazione evenemenziale dalle scene dal vero che erano state pubblicate in concomitanza con i fatti, l’epopea viene “racchiusa nei quattro più significativi ‘momenti’”, distribuiti in due 78 giri a doppia faccia da 30 cm: ascoltiamo, nell’ordine, la vigilia dell’attacco, le conquiste del territorio nemico prima del “fosco evento del ripiegamento”, il ritorno dello straniero e, in ultimo, la riscossa e la vittoria dell’esercito italiano. Ad intervallare una

---

<sup>428</sup> Cesare Caravaglios, *I Canti delle Trincee. Contributo al folklore di guerra*, op. cit., p. 12

<sup>429</sup> Tra i più significativi episodi di riappropriazione della memoria della Prima Guerra Mondiale e della cultura orale da parte del fascismo - si veda Alessandro Portelli (a cura di), *Ribelle e mai domata. Canti e racconti di antifascismo 1922-2011*, Squilibri, Roma 2011. Lo stesso Caravaglios, a dispetto delle campagne condotte contro trascrizioni arbitrarie o “estetizzanti” delle canzoni popolari, ripercorre nel dettaglio con toni apologetici la “riedizione” fascista del testo: vd. *I canti delle Trincee. Contributo al folklore di guerra*, op. cit., pp. 34 -40.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

versione estesa e orchestrata della canzone di E.A. Mario si susseguono “lo squillo lontano” delle trombe, “i singhiozzi delle madri profughe” e naturalmente il “mormorio” delle acque. Al coro soldatesco viene riconosciuta una funzione tragica, quando “cede alla voce straziata dell’accorato narratore” o arriva a dare voce al “fiume sacro”. Anche le scene recitate hanno un portato simbolico: “le parole del celebre discorso di Delcroix all’italianissima Regina Margherita di Savoia sono riprodotte per significare il passaggio cronologico dall’eroismo alla glorificazione”.<sup>430</sup> Complici la lontananza dai fatti che esclude la possibilità di un racconto “in diretta” e un allestimento paraoperistico che fuga ogni residuo di verosimiglianza, la “riproduzione” di fatti storici viene qui apertamente presentata secondo la sua dimensione significativa - come una sorta di versione “poetica” di quella che era stata la prosa audio-cronachistica dei “dal vero” realizzati durante il conflitto.

L’ultimo elemento della tripartizione di Chion, il rumore, è nell’insieme quello che appare di meno nel *corpus* da noi analizzato. Se si eccettua il percuotere di legni e di metalli che mima grossolanamente gli attacchi armati contro il nemico, questa guerra fatta di voci, di cori e di canti è assai distante dalla “guerra moderna, meccanica e metallica”, dalla “sinfonia epica e impressionante” delle artiglierie che Russolo esaltava negli stessi anni con *L’Arte dei Rumori* o dalle immaginifiche “cronache” raccolte ad Adrianopoli da Marinetti in qualità di inviato della testata francese *L’Intransigent*.<sup>431</sup>

Anche per questa assenza possiamo addurre due ordini di motivazioni: una ha a che fare con la materialità della messa in disco, vale a dire la rudimentalità dei mezzi scenici utilizzati dagli interpreti e dei mezzi di registrazione meccanico-acustici, inadeguati a rendere giustizia ai fragori del conflitto armato; l’altra riguarda il significato della messa in suono, ovvero la possibilità che il parco ricorso ai rumori scenici fosse dovuto anche a una precisa scelta di rappresentazione. Nei casi presi in

---

<sup>430</sup> Le citazioni del paragrafo si riferiscono a: N.a., “Epopèa del Piave”, in *Catalogo generale Dischi Columbia*, Luglio – Dicembre 1932, p. 185. La stessa inserzione comparirà anche nei cataloghi delle annate successive fino al 1934.

<sup>431</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tuum*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1914.

Un’incisione de “La vittoria delle parole in libertà futuriste” verrà effettuata nel 1925 da Rodolfo De Angelis per la sua raccolta *La Parola dei Grandi* cui dedicheremo l’ultima sezione dell’elaborato.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

esame, la soggettività del combattente spedito ad affrontare gli aspetti più traumaticamente rumorosi dell'industrializzazione e costretto a imparare a riconoscere con le proprie orecchie i suoni delle artiglierie nemiche o gli allarmi degli attacchi aerei, non viene mai contemplata.<sup>432</sup> Al contrario di quello esaltato da Russolo, che sa distinguere il rumore del fucile e del proiettile italiano, perché “sa che un altro rumore vostro sgombra fulmineamente la strada a lui, che con la baionetta compirà l'opera vittoriosa”,<sup>433</sup> il soldato dipinto dai “dal vero” non è mai ascoltatore ma sempre voce cantante, mai ricettore passivo dei rumori dal campo di battaglia creatore attivo di un'armonia musicale anche nel mezzo della cacofonia della guerra. Un combattente un po' meno modern(istic)amente meccanico, come l'avrebbe voluto il futurismo, e un po' più romanticamente italiano, così come ancora lo voleva la narrazione dominante che emergeva dai quotidiani.

Si prenda ad esempio questa corrispondenza dalla Conca di Gangaro firmata da Armando Fraccaroli quando ormai i combattimenti stavano volgendo al termine:

Colpi di fucile si sgranavano appena sotto il Santo, verso il san Gabriele dove italiani e austriaci stavano a una quarantina di metri di distanza dalle due linee, con l'ordine di non parlare per non farsi sentire. All'improvviso echeggiarono trionfalmente le note di una marcia reale intonate da una banda con uno slancio straordinario. Venivano dal Monte Santo. Sulla vetta suprema della montagna vinta, la sera dopo la conquista, con la battaglia ancora vicinissima, una banda italiana teneva concerto sullo spiazzo dominante, fra le macerie del convento. [...] Lì sotto alla sella di Dol stava in linea contro il nemico a quaranta metri dalle trincee austriache un reggimento nostro. Il colonnello si levò e urlò nel buio:

- Soldati! In piedi! Attenti!

I soldati elettrizzati si drizzarono, si impettirono nelle trincee. La musica continuava. Il colonnello gridò ancora.

- Miei soldati! Gridiamo forte in faccia al nemico! Viva l'Italia!  
Viva il re! Viva la fanteria!

---

<sup>432</sup> Cfr. Julia Encke, “War Noises on the Battlefield: on Fighting Underground and Learning to Listen in the Great War” in *German Historical Institute London Bulletin*, Vol. XXXV, N. 1, maggio 2015, pp. 7 – 21.

<sup>433</sup> Luigi Russolo, *L'Arte dei Rumori*, op. cit., p. 48.

I soldati gridarono forte i tre evviva. Una scarica di cannonate austriache si avventò contro il monte Santo. La musica continuò tranquillissima. Suonò la Marcia Reale. Il ghigno dei cannoni austriaci inveleniti riprese. La banda suonò l’Inno di Mameli [...] E l’ultima nota dell’inno si affievoli in un clamore di ‘evviva!’ urlato da tutte le nostre linee al di là...<sup>434</sup>

Fraccaroli identifica l’orgoglio delle truppe italiane con la musica della banda e le grida patriottiche dei soldati e “il ghigno dei cannoni inveleniti” con il nemico austriaco. Anche se, da quanto sappiamo, nessun disco “descrittivo” ha mai ripreso la cronaca di questo episodio in particolare, ma la simbologia che governa i “dal vero” è la medesima. I rumori, quando ci sono, arrivano soltanto dalla fazione opposta. Accade nei già citati *In caserma a Tripoli*, durante quei pochi secondi in cui ci è dato ascoltare lo scontro, e ne *I l’Oma Fait Polissia*, dove le “scariche” mimate a tempi regolari dai rumoristi di studio che avevano cadenzato il monologo del capitano sono l’unica manifestazione sonora della controparte austriaca, prontamente messa a tacere dalla carica suonata dalle trombe e dalle voci dei militi che si levano in coro al grido di “evviva l’Italia!”.

La comparazione tra ciò che si ascolta in questi dischi e gli scritti contemporanei mette in luce una simbologia sonora che permea tutto il racconto delle guerre del primo Novecento e che accomuna testi differenti, dagli studi demologici ed etnografici alla letteratura diaristica e nella prosa giornalistica. Ricalcato su ciò che viene presentato ora come una realtà di cronaca, ora come una verità scientifica, il “vero” di queste scene finisce per dividerne anche le implicazioni valoriali: in definitiva, esse offrono una “riproduzione” dei fatti nel senso che li rappresentano in forma udibile, ovvero li re-inscenano di fronte all’apparecchio fonografico e li mettono in suono aderendo a codici di significazioni condivisi dal contesto socio-culturale cui appartengono.

In questo senso il valore aggiunto dell’audio-cronaca sta nel mondo in cui riesce a rendere la realtà che rappresenta esperibile a livello sensoriale, ad *auralizzarla*. I loro sottaciuti riferimenti alla stampa rendono vero, forse oltre le stesse intenzioni

---

<sup>434</sup> Armando Fraccaroli, “Con le truppe vittoriose durante la battaglia”, *Corriere della Sera*, 29 agosto 1917.



dell'autore, quello che afferma Walter J. Ong quando dice che il funzionamento dei mezzi dell'oralità secondaria dipende dalla scrittura e dalla stampa.<sup>435</sup> Se pure nessuno di questi "eventi sonori" esisterebbe senza prima essere stato riportato in forma scritta, è anche vero che gli idioletti ricostruiti ad arte nello studio di registrazione aggiungono un primo tocco di "realismo" del quale le cronache dei quotidiani restavano sprovviste, quello della parola parlata o cantata. Fattosi ascoltatore, il lettore delle cronache dal fronte del quotidiano, può finalmente udire con le proprie orecchie quei canti che sono "il primo sorriso della vittoria", la vocalità genuinamente popolare del singolo soldato assurge a farsi "voce della nazione" ogni volta che si unisce al coro; i rumori delle armate austriache e il canto dei nostri soldati continuano ad essere allegoria della terribile minaccia costituita dai primi e dell'incrollabile forza d'animo dei secondi, ma acquisiscono anche la concretezza uditiva dei colpi di cannone imitati da un batter di latte e di pentole e della voce di uomini riuniti intorno a un apparecchio registratore. Il vero elemento di originalità portato dal medium fonografico in questo contesto non sta tanto, quindi, nell'accuratezza con cui fornisce una "riproduzione" dei fatti (né maggiore né minore rispetto a quella dei giornali), ma nel saperli rendere come "vivi e veri" a chi ascolta da lontano.

### **2.2.1 Rappresentazioni che "ri-presentano". Temporalità riferita, temporalità differita.**

In comune con la stampa coeva, la cronaca su disco possiede non solo il lessico e l'agenda, ma anche una funzione comunicativa, quella di riportare rappresentazioni di eventi remoti nel minor tempo possibile. Sia Fugazzotto che Pesce paragonano i "dal vero" a "reportage" sull'Italia e i suoi avvenimenti<sup>436</sup> e ne sottolineano la connotazione di "mezzo d'informazione" e di "divulgazione di notizie",<sup>437</sup> tutti compiti che a posteriori ascriverebbero più facilmente a una

---

<sup>435</sup> Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, op. cit., p. 29.

<sup>436</sup> Giuliana Fugazzotto, *Ethnic Italian Records*, op. cit., p. 96.

<sup>437</sup> Anita Pesce, *La scena dal vero per disco*, op. cit., p. 2.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

trasmissione radio-televisiva che non a un articolo del mercato discografico. Nella corsa contro lo spazio e il tempo intrapresa dai flussi informativi globali, infatti, la fonografia soffre di uno svantaggio che a posteriori pare tanto più evidente quando lo si confronta ai *broadcasting media* che le sono succeduti, ossia l'impossibilità di trasmettere informazioni in tempo reale. Come abbiamo tentato di mostrare delineando il quadro storico cui queste produzioni afferiscono, la filiera produttiva della discografia segue un percorso articolato nel tempo e nello spazio non distante da quello dei testi a stampa: come questi, i dischi sono prodotti di un processo industriale a più tempi che ne implica la realizzazione, la produzione e infine la distribuzione prima di raggiungere il fruitore destinatario; come i giornali i dischi sono artefatti culturali i cui contenuti vengono codificati in un dato momento per essere decodificati successivamente, creando necessariamente uno iato temporale tra produttore e fruitore dei contenuti.

Per rendere adeguatamente conto di questa articolata dimensione temporale torniamo a riflettere sulle implicazioni epistemologiche della rappresentazione fonografica da un'angolazione diversa. Sconfessare la pre-esistenza di un evento sonoro originale e porre il suono edotto come l'orizzonte ideale a cui si ascrive il processo di rappresentazione fonografica, come fanno Sterne e Lastra, significa infatti anche ripensare la logica dello stesso processo lungo l'asse del tempo. Possiamo avvalerci qui di quanto ha teorizzato lo storico della prima fonografia Patrick Feaser, proponendo una nozione presa in prestito dal filosofo del linguaggio Alan Sidelle, quella di *deferred utterance*, ovvero un'espressione il cui valore semantico dipende dall'eventualità che essa venga ascoltata in un altro momento o in un indefinito numero di momenti successivi.<sup>438</sup> Concepire l'eduazione dei suoni come un evento

---

<sup>438</sup> Alan Sidelle, "The Answering Machine Paradox", *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. XXI, N. 4, dicembre 1991, pp. 525 - 539 (532). In termini più generali Feaser mutua la sua riflessione dal cosiddetto "paradosso della segreteria telefonica" che ha impegnato alcuni filosofi del linguaggio in un lungo dibattito sull'interpretazione delle espressioni indicali in relazione al contesto di riferimento. Limitandoci a riassumere per sommi capi la questione: un'espressione deittica come "Ora non mi trovo qui" è inevitabilmente falsa pronunciata da un qualunque agente in qualunque contesto ma cambia il suo valore semantico quando la si ascolta al telefono tramite un messaggio pre-registrato. Volendo sciogliere l'ambiguità lessicale di deittici come "ora" e "qui" pronunciate da una "macchina parlante" in assenza di chi li ha pronunciati originariamente, ci troveremmo costretti a operare una distinzione che sussiste a livello pragmatico-semantico (tra contesto di iscrizione/produzione e contesto di ascolto/indicazione) ma anche a livello temporale (momento della codifica e momento

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)  
CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

appartenente a una temporalità differita ci impone infatti di guardare retrospettivamente all'iscrizione quasi come a uno stadio propedeutico all'ascolto, che allestisce l'evento acustico in vista del contesto in cui questo verrà ricevuto. Nelle parole di Feaser, la performance fonografica "imposes its actual time basis on the education event [...] Although the sounds were later 'reproduced' their social significance lay not in the 'reproduction' of prior events but in the enactments of new ones".<sup>439</sup> Curioso osservare che alle stesse conclusioni fosse giunto, in anticipo sia su di Feaser che sui teorici dei *Sound Studies*, Bernard Stiegler, riflettendo sulle memorie delle registrazioni sonore come forme di scrittura di una musica di tradizione orale come il jazz suonato di Charlie Parker. Anche per lui, la riproducibilità diviene la condizione stessa cui si attiene la produzione dell'evento, precipitando quest'ultima in "une synthèse du temps, le 'temp réel' en ses diverses figures, où se trouve éliminée à certains égards une forme de différenciation du temps, le temps différé, dans le quelle seulement peut se constituer un temps historique".<sup>440</sup> Con la registrazione audio il tempo differito della scrittura linguistica concepito da Derrida viene quindi a coincidere con il tempo reale dell'ascoltatore.

A meno che non osservino un fine strettamente documentario, la "rilevanza sociale" di molte delle incisioni che si trovano realizzate in uno studio discografico non sta tanto nell'accuratezza con la quale *inscrivono e ripropongono un evento pre-esistente* ma nell'efficacia con cui *presentano un nuovo evento perché esso venga ascoltato in futuro, in una temporalità differita*. Per fare un esempio banale, la finalità che si ponevano i primi dischi di Enrico Caruso registrati in Italia da Fred

---

della decodifica). Il filosofo Alan Sidelle - che per primo ha proposto il paradosso della segreteria telefonica contro l'assunto secondo il quale il linguaggio indicale presuppone sempre un'attestazione contestualmente veridica circa la propria presenza rispetto a un dato luogo e a un dato tempo - propone di risolverlo attraverso la nozione di *deferred utterance*, un'espressione differita, L'espressione "Ora non sono qui" al microfono di una segreteria telefonica, quando effettivamente ci si trova in quel posto e in quel momento, acquista senso solo quando è proiettata in un altro contesto temporale. L'espressione *dice* qualcosa di falso rispetto a chi ha parlato originariamente ma *comunica* qualche cosa di vero a chi la ascolterà in seguito. Per una sintesi più esaustiva delle varie posizioni in campo si vedano: Eliot Michaelson e Jonathan Cohen, "Indexicality and Answer Machine Paradox", *Journal of Philosophy*, Vol. 110, N. 1, 2013, pp. 5 – 32, David Kaplan, "Demonstratives: An essay on the semantics, logic, metaphysics, and epistemology of demonstratives and other indexicals" in Joseph Almog, John Perry, and Howard Wettstein (a cura di), *Themes From Kaplan*, Oxford University Press, New York - Oxford 1989, pp. 481–563; Quentin Smith, "The Multiple Uses of Indexicals", *Syntheses*, Vol. 78, N. 167, febbraio 1989, pp.167 – 191.

<sup>439</sup> Patrick Feaser, *The Following Record*, op. cit., p. 286

<sup>440</sup> Bernard Stiegler, "Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï", *InHarmoniques*, N. 1, pp. 126-159, 1986 (133). Cf. Angelo Orcalli, "Orientamenti ai documenti sonori", op. cit., p. 81.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dott. Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Gaisberg della Gramophone non consisteva nel restituire accuratamente le circostanze dell'incisione - il tenore nel salotto di una camera al terzo piano del Grand Hotel di Milano, a cantare di fronte a un corno di latta sospeso a un metro e mezzo da terra - ma nella creazione di un evento ideale e fuori dal tempo appositamente per l'ascolto: "Caruso canta il *Rigoletto*".<sup>441</sup>

La regola vale a maggior ragione per i "dal vero", il cui obiettivo come abbiamo detto era non già arrangiare un evento sonoro di fronte all'apparecchio fonografico ma l'inscenamento di un evento *ex novo*. Tuttavia, al fine di considerare queste scene nella loro natura di *re-enactement* storici, in virtù del loro richiamo ai fatti recenti, ci troviamo costretti ad un'ulteriore distinzione tra evento della registrazione e oggetto della rappresentazione. Per via della mancata coincidenza tra gli avvenimenti che queste scene rappresentano e quelli che le hanno prodotte, non possiamo considerare il primo una versione ideale del secondo, com'è invece nel caso delle incisioni musicali: diviene necessario contemplare anche un'altra temporalità, quella che non riguarda direttamente le relazioni tra iscrizione ed educazione fonografica e che si rivolge invece in astratto a un avvenimento che ha avuto luogo nel tempo storico, sia esso una battaglia contro i turchi o il discorso di un personaggio pubblico. In aggiunta alla categorizzazione proposta da Feaser tra evento della registrazione e evento differito dell'ascolto, parleremo di *evento riferito* per identificare *quell'episodio verificatosi nel tempo storico a cui le pratiche di rappresentazione si riferiscono e che viene riferito all'ascoltatore*. Esso appartiene a un diverso ordine temporale, che non intrattiene alcun legame fisico o esistenziale con l'incisione, ma ne è sempre separato da una distanza di tempi e di spazi.

Tali considerazioni vanno idealmente a integrare quanto proposto da Wurtzler con il paradigma della significazione. Il fatto che gli eventi rappresentati da queste scene facessero riferimento a qualche accadimento storico, che fossero (secondo una dicitura che si legge nei titoli di coda di alcune pellicole) "liberamente ispirato a fatti realmente avvenuti", può non avere grande importanza ai fini di un'analisi che privilegi l'attenzione agli aspetti espressivi del mezzo fonografico. Al contrario, per

---

<sup>441</sup> Enrico Caruso, *Rigoletto. Questa o quella*, Gramophone, 1902.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

la nostra ambizione di studiare il disco come mezzo di comunicazione in un determinato quadro storico-sociale, la distanza temporale che separa le “notizie a 78 giri” dagli eventi riferiti è un dato rilevante per più ragioni. La prima è che proprio rispetto a questa che i “dal vero” acquisiscono il proprio valore informativo. malgrado i tempi di incisione non fossero sempre tempestivi e gli stessi temi tornassero a ripresentarsi ad anni di distanza, le audio-cronache esigono un tempo generalmente ridotto tra l’evento riferito e la realizzazione del disco per poter assolvere la propria funzione di diffusione di “notizie”. Basta scorrere le date di pubblicazione di alcuni dischi Columbia, confrontarle con quella dei rispettivi eventi riferiti per avere una misura di quanto esse potessero agire in un regime di stretta attualità: la serie dedicata alla seconda spedizione polare del Generale Umberto Nobile, ad esempio, viene pubblicata tra giugno e agosto 1928, in due tornate successive che rendicontano rispettivamente dei fatti avvenuti nel maggio (la spedizione e lo schianto del dirigibile Italia nei ghiacci del Polo) e nel luglio dello stesso anno (il salvataggio degli “eroi della tenda rossa” e il ritorno a Roma); il disco sulla vittoria di Primo Carnera, dell’ottobre 1930 fa probabilmente riferimento al match che il pugile italoamericano vinse il gennaio di quell’anno contro Big Boy Peterson, poco dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti. Al maggio 1927 risale invece *Protesta per Sacco e Vanzetti*, che, come accenneremo più avanti, ritrae i movimenti di opinione popolare che chiedevano la grazia per i due anarchici italiani appena due mesi prima della loro condanna. Soprattutto nella loro fase “americana” i “dal vero” prodotti tra la metà degli anni Dieci e l’inizio degli anni Venti assumono le fattezze di veri e propri *instant record*, ricostruzioni di eventi recentissimi e di pubblico interesse fatte per essere ascoltate a stretto giro.

Un’altra ragione per cui vale la pena tenere a mente la distinzione fra eventi riferiti, differiti e della registrazione sta nella possibilità di individuare il modo in cui alcuni elementi del registro discorsivo dei cataloghi e alcune strategie adottate per la rappresentazione tendono a dissimulare le distanze di spazio e di tempo che le separano dagli eventi che riferiscono. Per spiegarci meglio citiamo qui uno stralcio da un catalogo di “italian records” edito dalla Columbia per la comunità

italoamericana. Le righe che seguono presentano alcune scene di guerra ambientate nel primo conflitto mondiale e negli scontri in Turchia:

Ogni italiano in questi momenti palpita per i destini della patria, per la vita dei prodi destinati a difenderla. Quanto pagheremmo noi per vederli questi prodi! Ma se non ci è concesso vederli ci è almeno concesso udirli. Attraverso ai “Dischi Columbia” ci arrivano le voci dei nostri soldati, i canti delle trincee, gli squilli delle fanfare, l’eco febbrile della vita che si sta volgendo lassù, sulle Alpi, in mezzo ai ghiacciai, sull’orlo dei burroni, in mezzo ai pericoli di tutte le ore. Ogni buon patriota dovrebbe avere questi dischi in casa. I ‘Dischi Columbia’ soli ci possono trasportare sui campi di battaglia, possono dirci l’entusiasmo dei nostri, il coraggio con cui si gettano nella terribile lotta ed affrontano la morte per la grandezza della patria. I “Dischi Columbia” portano a noi, lontani, anche le belle canzoni del nostro Risorgimento, i cori che i nostri soldati cantano partendo, tutto ciò che nasce dal sentimento così altamente patriottico e musicale del nostro popolo e che danno a noi, nell’udirli, l’illusione della patria lontana. E, a guerra finita, saranno testimoni ai posteri della grande anima italiana dei nostri tempi.<sup>442</sup>

Pur senza poter contare sulla riprova dell’colto, siamo portati a ipotizzare che, i titoli presentati da questo catalogo derivassero da matrici prodotte in Italia negli anni Dieci e fossero in gran parte simili a quelli che abbiamo già analizzato<sup>443</sup> (come simili sono i caratteri della messa in suono che vengono posti in rilievo, dalle “voci”, e “i canti” dei soldati agli “squilli delle fanfare” e i “cori”, portati anche qui a testimonianza dell’innata musicalità del popolo italiano e del fervore patriottico dei militari).

A parità di articoli promossi, questa breve descrizione vede però uno scarto lessicale significativo rispetto al catalogo italiano riportato precedentemente. Anziché garantirci “riproduzioni” dei fatti, i dischi in questione promettono di *portarci* ad assistervi direttamente. Anche se meno palese, la sovrapposizione semantica tra rappresentazione scenica e riproducibilità tecnica che avevamo già notato rimane

---

<sup>442</sup> N.a., “Dischi Patriottici – Patriotic Selection”, in *Columbia Italian Records. Dischi doppi Columbia - Catalogo generale di dischi italiani July 1917*, Columbia Graphophone Company, New York, luglio 1917, p. 5.

<sup>443</sup> A farci ragionevolmente propendere per questa ipotesi soprattutto la presenza in catalogo di *L’Oma Fait Polissia* nella versione di Luigi Baldassare, che abbiamo commentato nei paragrafi precedenti.

intatta (poiché è ancora difficile dire se la ragione per cui “I ‘Dischi Columbia’ soli ci portano sui campi di battaglia” sia da rintracciarsi nella verosimiglianza dell’una o nell’efficacia dell’altra). Adombrando una temporalità differita più a lungo termine, viene anche suggerito che un giorno questi titoli diverranno “testimoni ai posteri della grande anima italiana dei nostri tempi”; al momento però, con la guerra ancora in pieno svolgimento (siamo nel 1917) essi si candidano a svolgere un’altra funzione, quella di comunicare eventi lontani “come presenti”.

Questo spostamento di enfasi dalle potenzialità “riproduttive” a quelle “traslocative” è sintomatico di un’ulteriore negoziazione di carattere epistemologico intorno al medium fonografico, che non tarderà a registrare una ricaduta sulla pratiche di rappresentazione negli studi americani. La riprova arriva infatti spostandosi a qualche anno dopo, quando la produzione di dischi per il mercato etnico avveniva già sul suolo statunitense, e prendiamo ad esempio un 78 rpm accreditato alla Compagnia Columbia. Si intitola *La Pace tra l’Italia e il Vaticano* e viene pubblicato nel febbraio del 1929, lo stesso mese dell’evento riferito, ovvero la firma dei patti lateranensi. L’evento della registrazione si svolge a New York, negli studi della Columbia, ma rappresenta (o riferisce) un evento che ha preso luogo a Roma. La messa in suono si sostanzia nel dialogo tra due anonimi interlocutori, intervallato dagli applausi, dalle grida di una folla e da alcuni effetti sonori. Ne riportiamo di seguito la trascrizione integrale:

VOCE 1: Che pioggia noiosa...

VOCE 2: Proprio oggi...

V1: Scommetto che nessuno sarà rimasto in casa

V2: La gente sta sotto la pioggia, soffre il freddo, ma è contenta di aspettare e testimoniare questo grande avvenimento.

V1: Io credo che tutti i cattolici e specialmente gli italiani che stanno sparsi per il mondo farebbero qualunque sacrificio per trovarsi a Roma in questo momento.

V2: Fortunati noi, che abbiamo il piacere di testimoniare il più grande avvenimento della vita.

V1: Chi poteva immaginare che l’Italia, tutto d’un tratto, si conciliava col Vaticano?

V2: Questo è stato il più grande gesto del governo attuale. Noi italiani eravamo odiati dalle altre nazioni perché dicevano che tenevamo il Papa prigioniero.

V1: Ah, ora questo non lo diranno più. Perché il pontefice è libero ed avremo il piacere di vederlo per le strade di Roma.

V2: Cosa che tutti credevano impossibile!

V1 : Ma chi è che firmerà il patto di conciliazione?

V2: Sua eminenza Cardinale Gasparri firmerà per il Papa e Sua Eccellenza Mussolini firmerà per il Re. Il patto sarà firmato qui nel Palazzo Laterano. Appena firmato tuonerà il cannone e suoneranno le campane di Roma, questo sarà il segno che la pace è firmata.

*[tre colpi di clacson]*

V1: Chi sarà?

V2: È l'automobile del cardinale Gasparri.

VOCE LONTANA: Viva il Cardinale Gasparri!

FOLLA: Evviva! *[applausi]*

VOCE LONTANA: Viva il Papa Pio X!

FOLLA: Evviva! *[applausi]*

V1: Che momento commovente...

V2: È impossibile trattenere le lacrime..

V1: A momenti arriverà il Duce e tutto sarà compiuto.

V2: Che ordine in tutta questa folla di gente.

V1: Eh, com'è cambiata l'Italia!

*[tre colpi di clacson e mormorii della folla]*

V1: Ecco il Duce!

VOCE LONTANA: Per Benito Mussolini...

FOLLA: Eja, Eja, Eja! *[grida e applausi]*

VOCE LONTANA: Viva Vittorio Emanuele III!

FOLLA: Evviva! *[applausi]*

VOCE LONTANA: Viva l'Italia e il Vaticano!

FOLLA: Evviva! *[applausi]*

V2: Ed ora tra qualche minuto tutto sarà fatto. L'Italia apparirà al mondo più grandiosa, più risplendente e noi saremo ancora più orgogliosi di essere italiani.

V1: Che ora sarà?

V2: Ci siamo, a momenti avremo l'avviso. L'azione per quando grandiosa sarà brevissima.



[colpo di cannone]

V2: Tutto è fatto! L'Italia si abbraccia con la fede cristiana!

[suoni di campane]

[la folla canta *Giovinezza*]<sup>444</sup>

La modalità di messinscena del disco in questione è diversa dai precedenti sulla vita pubblica italiana e sulla grande guerra. Basandoci sui casi che abbiamo analizzato, sarebbe infatti stato lecito aspettarsi che una scena intitolata *Pace tra l'Italia e il Vaticano* vedesse due attori impersonare Mussolini e il cardinale Gasparri, così come era accaduto con i “dal vero” che “riproducevano” i discorsi delle personalità politiche. In questo caso invece non udiamo nulla di quello che accade dentro il palazzo, le autorità di cui si parla non hanno una propria voce. Al loro posto invece troviamo due interlocutori non meglio identificati, senza caratterizzazioni vocali di sorta, che si incaricano del compito di guidare chi li ascolta. Le informazioni che ci forniscono sulla vicenda sono piuttosto esigue: “Sua eminenza Cardinale Gasparri firmerà per il Papa e Sua Eccellenza Mussolini firmerà per il Re. Il patto sarà firmato qui nel Palazzo Laterano. Appena firmato tuonerà il cannone e suoneranno le campane di Roma, questo sarà il segno che la pace è firmata”. Se lo scopo dei “dal vero” fosse stato meramente informativo, la funzione di questo disco avrebbe potuto dirsi assolta solo con queste parole, a un minuto scarso di durata. Per il resto dell’ascolto, infatti, non si forniranno ulteriori dettagli sull’andamento delle trattative, su chi ha parlato e di cosa. Ciò che segue non è nient’altro che la riproposizione di quanto già anticipato da uno degli interlocutori, arricchita una successione di suoni. È chiaro, a questo punto, che le informazioni riportate in primo luogo non servissero soltanto a un generico aggiornamento sull’attualità nazionale per l’italiano all’estero, ma piuttosto a orientarlo alla seconda parte dell’ascolto, quella più propriamente esperienziale.

La presenza degli effetti sonori, più numerosi e dalla qualità decisamente più nitida rispetto ai rumori che si ascoltavano nelle scene sulla guerra, è un vantaggio portato in dote dal sistema di registrazione elettrico che la Columbia aveva introdotto

---

<sup>444</sup> Compagnia Columbia e coro, *La pace tra l'Italia e il Vaticano*, (Columbia, febbraio 1929).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

soltanto qualche anno prima, dopo diverse esitazioni.<sup>445</sup> Va notato però che il loro utilizzo non accresce una generica verosimiglianza ambientale: nella prima parte ci viene detto che piove ma non sentiamo il rumore dell'acqua che cade, sappiamo che l'azione ha luogo al di fuori del Palazzo Laterano ma non abbiamo evidenze uditive a proposito e la stessa folla che viene menzionata fin dal principio non si farà sentire fino all'inizio della seconda parte. Anzichè fungere da marcatori di un paesaggio sonoro ricostruito, gli effetti svolgono qui altre funzioni. Se alcuni di loro possono essere ricondotti al significato che gli accordavano già le altre scene (sottolineato dalle voci parlanti quando insistono sull'incontro tra i rintocchi della campana e dei cannoni come simboli dell'avvenuta conciliazione tra stato e chiesa) altri acquistano significato solo una volta ricondotti al contesto diegetico (dopo essere stati opportunamente informati possiamo associare i colpi dei clacson all'arrivo del duce e del cardinale). Essi sono dunque simboli sonori riconoscibili all'italiano che compra il disco e, al tempo stesso, "indici temporali" che scandiscono la sua fruizione, segni che qualcosa sta accadendo qui e ora, in ogni singolo momento dell'ascolto.

In modo complementare, i due personaggi parlanti che incontriamo all'inizio della scena cambiano registro espressivo e quindi la propria funzione rispetto alla rappresentazione: da una prima parte, dove agiscono da narratori omodiegetici, introducendo quel che accadrà da lì a poco a una seconda parte dove sono a propria volta spettatori: attraverso una serie di espressioni deittiche essi partecipano emotivamente ("è impossibile trattenere le lagrime"), indicano le personalità che arrivano in scena dopo avercele adeguatamente anticipate, ("è l'automobile del Cardinale Gasparri!"; "Ecco il duce!"), chiedono informazioni sulla durata dell'evento ("che ora sarà?").

---

<sup>445</sup> Il processo di registrazione elettrica brevettato dai Bell Labs della Western Electric fu acquisito dalla casa discografica nel marzo 1925 grazie all'intervento di Louis Sterling, all'epoca residente a Londra in qualità responsabile delle filiali europee della compagnia. Approdato a New York, avviò le trattative per l'acquisto della compagnia americana, a quel tempo in grave crisi di vendite, riuscendo così a scongiurare l'ipotesi di una cessione del brevetto della registrazione elettrica in esclusiva alla Victor. Le registrazioni col nuovo sistema iniziarono regolarmente dal mese successivo, aprile 1925. Cfr. Tim Brooks, "Columbia Corporate History: Electrical Recordings and the Late 20s", *Discography of American Historical Recordings*, <<http://adp.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/114>> (Ultimo accesso, agosto 2017).

Il loro è un tipo di *performance* che oggi sarebbe più facile associare a quella di un cronista radiofonico, almeno per il modo in cui richiama implicitamente l'attenzione di chi si trova all'ascolto, ovvero "dall'altra parte" del processo di rappresentazione: parte del significato di queste espressioni infatti, si smarrisce o diviene difficilmente comprensibile se pensato solo in base al contesto diegetico o all'evento riferito. La frase sugli "Italiani che stanno sparsi per il mondo" e che "farebbero qualunque sacrificio per trovarsi a Roma in questo momento", ad esempio, è un chiaro cenno alle distanze geografiche che separano l'ascoltatore italoamericano dai fatti rappresentati, seguito da un'altra considerazione che sembra quasi invitarlo a prendere parte alla rappresentazione, a riconoscersi tra quei "fortunati noi che abbiamo il piacere di assistere all'evento della vita". E ancora, commentare che "l'azione, per quando grandiosa, sarà brevissima" non ha particolare attinenza con l'effettiva durata dell'incontro tra Mussolini e Gasparri, ma diventa spiegabile se letta in relazione ai tre minuti scarsi messi a disposizione dal disco a 78 giri: l'evento riferito doveva quindi diventare "brevissimo" solo per poter essere presentato nei tempi ristretti dell'evento differito.<sup>446</sup>

L'episodio storico dei patti lateranensi viene dunque re-immaginato per combaciare "punto per punto" con la durata dell'esperienza d'ascolto. Dall'uso degli effetti sonori alle espressioni dei due personaggi, tutto in questo disco concorre a "tenere il tempo" all'ascoltatore, restituendogli l'impressione di "trovarsi a Roma in questo momento", nell'attimo stesso in cui si svolgono gli eventi.

Il caso di *La Pace tra l'Italia e Il Vaticano* è esemplificativo di uno stratagemma scenico che viene più volte riproposto nelle incisioni in lingua realizzate negli Stati Uniti. Molti di questi dischi infatti hanno per protagonisti avventori casuali, colti nel

---

<sup>446</sup> Si rende necessaria, a questo proposito, un'ulteriore tara rispetto all'uso della nozione di "deferred utterance" negli studi filosofici del linguaggio. Per i casi da noi presi in esame, le considerazioni che riguardano più da vicino la veridicità degli aspetti semantici nel contesto di iscrizione piuttosto che in quello di educazione vengono almeno parzialmente a cadere: trattandosi di rappresentazioni sceniche è infatti escluso in partenza che le espressioni deittiche si riferiscano al *qui e ora* del momento in cui avviene la registrazione; come in ogni rappresentazione scenica, il tempo e il luogo cui i personaggi in scena fanno riferimento come quelli presenti saranno anzitutto quelli "immaginati" dell'universo. Tuttavia, se non la veridicità in senso assoluto, perlomeno qualcosa nel loro valore semantico dipende dal contesto di ricezione: parafrasando Sidelle, non neghiamo che il significato delle espressioni dei due personaggi sussista in relazione all'evento riferito, ma che le loro espressioni siano formulate in modo tale da avere un senso *anche* per la temporalità differita dell'ascolto. Cfr. Alan Sidelle, "The Answering Machine Paradox", op. cit., p. 535, nota 13.

momento in cui assistono a un pubblico evento; essi non hanno un ruolo determinante negli avvenimenti riferiti - che accadono indipendentemente dalla loro presenza - ma fungono piuttosto da narratori omodiegetici. *Il funerale di Rodolfo Valentino*, sempre ad opera della Compagnia Columbia (agosto 1926, Columbia), è un altro esempio in questo senso: con una scelta di messinscena molto vicina a quella del disco ambientato in Vaticano, due interlocutori assistono alle esequie dell'attore e dialogano ripercorrendo la carriera del proprio connazionale, quasi come in un necrologio, salvo poi ritrovarsi ad indicare, anche all'ascoltatore, l'arrivo del corteo funebre ("ecco, si avvicina il feretro!"). Anziché in senso temporale, la coincidenza tra evento riferito e l'evento differito dell'ascolto qui viene saldata in senso spaziale, costruendo un effetto da *tromp l'oreille*: la marcia funebre suonata dalla banda, dapprima udibile in sottofondo, aumenta gradualmente di volume, dando così l'impressione di avvicinarsi a chi ascolta.

Anche *Protesta per Sacco e Vanzetti*, licenziato dalla Columbia nel maggio del 1927, segue lo stesso schema, ma con qualche variante: ambientato in un comizio di piazza, vede un uomo e una donna scambiarsi opinioni sulla notizia della condanna ai due anarchici. Le loro vocalità, caratterizzate rispettivamente da una forte inflessione napoletana e siciliana, si contrappongono all'italofonia di un terzo avventore che giunge a interrompere le supposizioni degli altri due sulla colpevolezza di Sacco e Vanzetti, informandoli con tono autorevole che "quei due poveri disgraziati non hanno fatto proprio nulla". Ritroviamo qui la stessa gerarchia dei piani linguistici che abbiamo conosciuto nelle scene di guerra per il pubblico italiano e la tendenza ad identificare la "voce della ragione" nella vocalità maggiormente educata, ma in riferimento a un altro contesto sociolinguistico, quella "dialettalità variabile" in cui si fusero gli dialetti di diverse parti d'Italia coinvolte nel fenomeno dell'immigrazione, e della "lingua franca" italo-americana di anglicismi (testimoniati dagli "yes" e "oh, sure" che la voce maschile fa cadere durante la conversazione, a mo' di intercalare).<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> Herman W. Haller, *Una lingua perduta e ritrovata. L'Italiano degli italoamericani*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 10.

Tutti i cambi di modalità che ci pare di ravvisare nell'impostazione della messinscena dei "dal vero" americani rispetto a quelli italiani sembrano tesi a quel maggior coinvolgimento che i cataloghi promettevano all'ascoltatore, a *portarlo*, per l'appunto, a fare esperienza dei fatti. Mentre nei primi casi che abbiamo analizzato gli si offriva l'illusione di assistere agli eventi riferiti ponendolo direttamente "di fronte" ai suoi protagonisti, qui l'ascoltatore partecipa all'evento stesso attraverso la soggettiva di alcuni testimoni; l'identificazione con questi ultimi è favorita da vari accorgimenti, ora da una comunanza della lingua parlata ora dalla condivisione del medesimo punto d'ascolto che lo guida nella percezione dell'universo diegetico. Ne *La Pace tra Italia e Vaticano* e *Il funerale di Rodolfo Valentino* quest'ultimo tratto è sempre enfatizzato da un ostacolo che separa gli avventori della scena dall'evento vero e proprio: essi si trovano infatti fuori dal Palazzo Laterano dove verrà firmato il patto oppure fuori dalla chiesa dove si svolge il funerale. Pur ribadendo la propria presenza sul luogo, i personaggi finiscono in questo modo per condividere con il fruitore la sua condizione di "ascoltatore a distanza": entrambi devono prestare orecchio al suono delle campane o al rimbombo dei cannoni per avere conferma che quel che doveva accadere sta effettivamente accadendo. In questi dischi, la "viva voce del popolo" che i cataloghi italiani portavano a garanzia di attendibilità passa a essere la "voce narrante" dei fatti rappresentati o, per meglio dire, la condizione stessa della loro narrazione. Vere o presunte che fossero, le testimonianze dei reduci presenti sul luogo non sono più un punto di partenza che sta a monte della rievocazione dell'evento; al contrario, è lo stesso evento che viene inscenato attraverso la prospettiva di un testimone presente sul luogo, un depositario per l'ascoltatore che restituisce a questi la sensazione di prendere parte in prima persona agli avvenimenti e gli dà la possibilità di vestire a propria volta dei panni del testimone uditivo.

Se pensata relativamente alla condizione delle comunità degli immigrati, questo espediente si riveste di un significato che va oltre il semplice vezzo stilistico. Gli ascoltatori casuali messi in scena dei "dal vero" sono un'incarnazione della "translocative italianità"<sup>448</sup> che abbiamo riconosciuto come valore identitario per

---

<sup>448</sup> Joseph Sciorra, "Diasporic Musings of Veracity and Uncertainty", op. cit., p.115.

l'italo americano: essi hanno voci famigliari che parlano la sua stessa lingua, ma abitano gli spazi di quella "comunità estesa" che nell'immaginario promosso dai dischi etnici corrisponde al concetto di patria. Lo sradicamento vissuto dall'italoamericano trova qui la sua controparte immaginaria in una sorta di ubiquità virtuale: seguendo i testimoni che comparivano dai dischi etnici essi avrebbero potuto trovarsi "ovunque sia italia" e ovunque un buon italiano, sebbene costretto altrove, dovrebbe o vorrebbe essere, per testimoniare i fatti cruciali che riguardano i destini e la gloria della propria nazione. Come scrive Arjun Appadurai, la diaspora crea nuovi mercati che prosperano sul bisogno delle popolazioni de-territorializzate di sentirsi in contatto con la madrepatria.<sup>449</sup> Là dove la migrazione aveva creato distanze, il disco prometteva di ristabilire una prossimità, di riportare l'ascoltatore a luoghi famigliari o perlomeno di dare loro "l'illusione della patria lontana". Attraverso l'ascolto di un disco questa illusione di prossimità si concretizza nell'esperienza di una "presenza", la possibilità di assistere ai fatti riportati come se si trovasse in quel luogo e in quel momento: anche in senso temporale la scena dal vero può dunque ambire a qualificarsi come un racconto più "vivo" dei fatti avvenuti, una rappresentazione cioè che non si limitasse a riportare ciò che era stato a posteriori ma che consentisse di rivivere quell'evento in ogni occasione in cui il disco in questione avrebbe girato sul grammofo.

Tornando ai termini della nostra proposizione iniziale, tentiamo quindi di formulare una definizione che calzi il caso dei nostri dischi "storici": se ogni rappresentazione fonografica consiste nella presentazione di un evento sonoro in una forma tale che possa essere ascoltato in una temporalità differita, l'efficacia della rappresentazione delle scene dal vero si misura nel modo in cui *rappresentano un evento passato (riferito) in una forma tale che coincida con l'evento differito dell'ascolto* o, in altri termini, *ri-presentano un evento passato al momento dell'ascolto*. È una considerazione che diviene più evidente con i casi americani, maggiormente emancipati dal ricorso alla pagina scritta (senza più i grandi oratori a fare da protagonisti delle scene, vengono meno anche le interpretazioni dei virgolettati dei quotidiani) e più propensi a valorizzare le specificità del medium fonografico. Esso

---

<sup>449</sup> Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, op. cit., p. 38.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

può produrre una rappresentazione degli eventi di cui riferisce anche in assenza di una traccia indessicale che lo leghi ad essi, proprio come fanno i resoconti scritti; il valore aggiunto rispetto a questi ultimi consiste non solo nella capacità di restituire una rappresentazione degli eventi storici che li rende percepibili come eventi uditivi (o aurali), ma anche esperibili in quanto fatti che si svolgono nel tempo: con i tre minuti messi a disposizione dal supporto a 78 giri gli avvenimenti storici divengono istanti, momenti, eventi “auratici” che appartengono sempre al *qui e ora* vissuto dell’ascoltatore.

### 2.2.2 L’altro fonorealismo. Referenzialità vs. virtualità.

Trattando la stabilizzazione delle tecnologie del suono come mezzi di comunicazione di massa nei primi decenni del ventesimo secolo, Katey Lacey azzarda una spiegazione delle ragioni storico-sociali che portarono il medium fonografico a proporsi come mezzo di rappresentazione del reale: “The quest for audiorealism was at least in part motivated by a nostalgia for the real, a desire to envelop these uncanny experiences in the cloak of authenticity and the simulation of presence – in short to close the obvious gaps of distance, disembodiment and dissemination”.<sup>450</sup> Secondo la storica inglese, il realismo fonografico viene dunque a sopperire i divari che gli stessi media avevano contribuito a istituzionalizzare su scala globale: in un contesto comunicativo che presuppone distanze spaziali e temporali, è tanto più realistica quella rappresentazione che è capace di compensarle, come a riscattare una benjaminiana “aura” perduta.

Tale formulazione calza bene la complessa articolazione di distanze fisiche e distanze immaginarie di cui fino a questo momento abbiamo tentato una ricognizione. Lacey parla però di audio-realismo in termini più generali, includendo nel proprio discorso anche alcuni dei tratti che abbiamo incontrato solo lateralmente, negli occasionali confronti con quel repertorio operistico da noi individuato come una via parallela della discografia delle origini a quella dei “dal vero”.

---

<sup>450</sup> Kate Lacey, *Listening Publics: the Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Polity Press, Cambridge (MA) 2013, p. 46.

Intendiamo qui procedere a un confronto più diretto, ricorrendo ad un breve *excursus* nel registro discorsivo utilizzato dalle campagne pubblicitarie internazionali lanciate dalle compagnie discografiche in questo periodo: questa digressione ha lo scopo di evidenziare i caratteri di un realismo che siamo soliti associare alla fonografia “musicale” con un altro ordine di realismo più specifico dei nostri oggetti di ricerca. Se pure entrambi tentano di chiudere i divari della distanza fisica simulando diverse accezioni di quella presenza che la classificazione Matthew Lombard e Teresa Ditton riconosce come “presence as transposition”,<sup>451</sup> le rispettive strategie discorsive e le pratiche di rappresentazione rivelano due modi paralleli di presentare la funzione del disco come medium di comunicazione a distanza.

La figura retorica più ricorrente per enfatizzare le capacità mimetiche delle tecnologie del suono riguarda una presunta equazione tra l’esperienza dell’ascolto dal vivo e quella dell’ascolto mediato: “the idea of recreating the sound of a concert hall in the listener’s living room”<sup>452</sup> o, come sintetizzerà un slogan della Columbia, “poter dire di avere il teatro in casa”.<sup>453</sup> Si tratta un *leit motiv* discorsivo che viene istituzionalizzato fin dalle prime campagne internazionali per lo sfruttamento commerciale dei media fonografici: già durante le prove di realismo promossi dalle pubbliche dimostrazioni organizzate da Edison nei primi del secolo per la presentazione del fonografo si esortava l’uditorio, effettivamente radunato in un teatro, a distinguere la prestazione di un *performer* da quella della macchina.<sup>454</sup> Un esperimento simile viene ripreso dalle campagne pubblicitarie delle compagnie produttrici di dischi: un’inserzione che porta il marchio Gramophone/Victor *Which is Which?* riporta il caso della platea di un teatro d’opera che avrebbe inconsapevolmente applaudito un grammofono per averlo scambiato per un tenore di scena. A rafforzare il concetto, vengono avvicinate l’immagine dell’apparecchio da una parte e quella di un interprete della lirica dall’altra; lo strillo sfida il lettore: “You think you can tell the difference between hearing grand opera artists singing and

---

<sup>451</sup> Matthew Lombard, Teresa Ditton, *At the Heart of It All: the Concept of Presence*, op. cit., p. 3.

<sup>452</sup> Franco Fabbri, “Concepts of Fidelity” in Jens Gerrit Paperburg, Hoger Schulze (a cura di) *Sound as Popular Culture*, The MIT Press, Cambridge (Ma) – Londra 2016, pp. 251 – 260 (252).

<sup>453</sup> N.a., “La Macchina parlante ‘Columbia’” in *Dischi Columbia settembre 1928*, Columbia Graphophone Company Ltd, Milano, settembre 1928, p. 175.

<sup>454</sup> Vd. Emily Thompson, “The Quest for Fidelity”, *The Musical Quarterly*, Vol. LXXIX, N. 1, primavera 1995, pp. 131 – 171.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



hearing their beautiful voices on *Victor*. But can you?”.<sup>455</sup> In questo contesto il parallelo tra l’esperienza dell’ascolto mediato e dell’ascolto “reale” viene ancora presentato nei termini espliciti di un paragone, una similitudine tra performer umano e performer meccanico ereditata direttamente dalla retorica delle campagne edisioniane; il postulato dell’aneddoto riportato sembra suggerire che “con il grammofono ascolterete le voci dei grandi artisti dell’opera *come se stessero cantando di fronte a voi*”.

Già in apertura di questa sezione abbiamo ricordato come la politica industriale della Victor/Gramophone sia andata progressivamente concentrando i propri sforzi promozionali sulla commercializzazione del supporto pre- inciso e sulla composizione di un repertorio di prestigio. In coerenza con questa linea, le campagne pubblicitarie successive riproporranno lo stesso parallelo secondo termini rinnovati: in quella inaugurata nel 1913 il paragone sostituisce al grammofono il “nuovo” prodotto da vendere, un disco a 78 giri contenente le arie dell’Aida, e vi pone accanto la più grande stella in forze all’etichetta, un Enrico Caruso raffigurato nei panni del personaggio verdiano di Rhadames. Lo slogan “Both Are Caruso” riformula l’analogia di cui sopra non nei termini di una similitudine ma di una metonimia: il disco “*actually is Caruso*” non solo perché *suona* come suonerebbe Caruso in carne e ossa ma perché chi ha inciso il disco è Caruso in carne e ossa. Insistendo sull’equivalenza tra i due, viene implicitamente suggerito un ricongiungimento tra la voce “scorporata” e il suo legittimo proprietario, tra la voce “riprodotta” e la sua fonte originaria. L’identificazione tra esperienza mediata e esperienza dal vivo (“you hear him just as truly as if you were listening to him in the Metropolitan Opera House”)<sup>456</sup> viene a conseguenza della sovrapposizione tra interprete e disco: con un sillogismo, se il disco è Caruso, allora ascoltare il disco è ascoltare Caruso.

---

<sup>455</sup> “Which is Which?”, inserzione pubblicitaria, Victor Talking Machine, New York 1908, *Hagley Digital Archives*, <[http://digital.hagley.org/Which\\_is\\_Which\\_McCalls](http://digital.hagley.org/Which_is_Which_McCalls)>, (Ultimo accesso, ottobre 2017).

<sup>456</sup> “Both Are Caruso”, inserzione pubblicitaria, Victor Talking Machine, New York 1913, *Revue Etudes Germanique*, <<https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2011-4-page-825.htm>> (Ultimo accesso, agosto 2017).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Presentata in questo modo, l'incisione viene eletta a garante di una "unbroken chain from the sound in the living room to the original sound as recorded",<sup>457</sup> un viatico che permette di trascendere le distanze che separano l'ascoltatore dagli oggetti della rappresentazione fonografica fino a farli combaciare in un'unica esperienza. Riprendendo i termini di Lacey, ci si ripromette di colmare i divari creati dallo scorporamento della voce e la perturbante esperienza che ne deriva garantendo all'ascoltatore la sensazione di trovarsi dinnanzi alla fonte stessa del suono. Si tratta di un'accezione di "presenza per spostamento" che la classificazione di Matthew Lombard e Teresa Ditton riconduce alla categoria che indica con la locuzione "It is Here [...] a sense of presence may bring objects and people from another place to the media user's environment"<sup>458</sup> - il teatro in casa, per l'appunto. Secondo i due studiosi, il traguardo ultimo di questo tipo di presenza è spingere il fruitore a confondere la rappresentazione con il proprio referente. Non a caso l'esempio che portano (il bambino che tocca lo schermo di un televisore nel tentativo di afferrare un oggetto sullo schermo) richiama con forza un altro motivo iconografico legato alla commercializzazione di apparecchi fonografici: il bambino della Edison Company che minaccia di rompere il fonografo nel tentativo di "trovare" l'orchestra che sta ascoltando; lo slogan che va a suggellare l'immagine non potrebbe essere più significativo: "The acme of realism".<sup>459</sup>

Ad altri criteri di realismo rispondono i "dal vero": se l'ascoltatore avesse ricondotto le voci che si ascoltano nei dischi ai loro proprietari, ossia ai vari Corradetti e Prestini, anziché ai personaggi che questi si proponevano di impersonare, la simulazione di una presenza sui luoghi raccontati sarebbe stata impossibile. La retorica discorsiva delle scene dal vero non può pertanto far leva sull'identificazione con chi ha materialmente inciso i dischi; a fornire legittimazioni di autenticità sono casomai gli anonimi "testimoni" e "reduci", coloro cioè che si suppone abbiano preso parte agli eventi storici reali. Tornando sui passaggi dei cataloghi che avevano dato adito alle sovrapposizioni semantiche fra rappresentazioni scenica e

---

<sup>457</sup> Eric W. Rothenbuhler, John Durham Peters, "Defining Phonography: an Experiment in Theory", *The Musical Quarterly*, op. cit., p. 251.

<sup>458</sup> Matthew Lombard, Theresa Ditton, *At the Heart of It All: the Concept of Presence*, op. cit., p. 3.

<sup>459</sup> "Edison Phonograph: The Acme of realism", inserzione pubblicitaria, Edison Company, New York 1900, <<http://www.randallhouserarebooks.com/store/book/31390>> (Ultimo accesso, agosto 2017).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

riproducibilità tecnica, notiamo che una frase come “il discorso del Colonnello SPINELLI è riprodotto con naturalezza tale che sembra di assistervi”<sup>460</sup> riesce effettivamente meno assertiva (e senz’altro meno ambigua) di un’affermazione che vuole il disco con la tale aria incisa da Caruso *sia* lo stesso Caruso. Pur richiamando l’attenzione sulle somiglianze tra la rappresentazione e i suoi referenti, essa si astiene dall’identificarli l’uno con l’altro.

A ulteriore elemento di differenziazione rispetto alla retorica della presenza dei dischi operistici, le promesse di “trasportarci nel campo di battaglia” o di darci “l’illusione di vagare per le vie del nostro bel paese”<sup>461</sup> invertono la metafora del movimento proposto all’ascoltatore: non sono gli oggetti e i soggetti della rappresentazione a venire mossi verso chi ascolta, ma è piuttosto chi ascolta a venire “trasportato” verso un altrove che può corrispondere a una circostanza familiare (i paesaggi della madrepatria per gli italoamericani) o a una situazione che non si conosce di prima mano (le trincee di guerra). Fermo restando l’intento di sopperire ai divari delle distanze fisiche e rimediare alla nostalgia del reale, i “dal vero” fanno capo qui a un diverso tipo di “presenza per spostamento” che Lombard e Ditton assimilano alla sottocategoria del “being there”, “in which the user is transported to another place”.<sup>462</sup> Si tratta della nozione di presenza più antica e insieme della più contemporanea, che precede e succede l’avvento dei media analogici: dai racconti orali alla letteratura fantastica fino alle esperienze di *virtual reality* dove l’ambiente viene creato con gli strumenti dell’informatica, ciò che conta come parametro di realismo non è l’artificialità (spessa dichiarata) di soggetti e oggetti della rappresentazione ma la capacità di quest’ultima di presentarli come vivi.<sup>463</sup>

Tentando di sistematizzare quanto detto fino a qui, possiamo ricondurre le due diverse nozioni di presenza ad altrettanti ordini di realismo secondo i rapporti che intrattengono con la realtà fisica esterna alla rappresentazione. Quello proposto dalla simulazione di presenza dei dischi operistici si presenta come un *realismo referenziale*, legittimato cioè dalla correlazione denotativa che la rappresentazione

---

<sup>460</sup> Catalogo Phonotype, 1926, op. cit.

<sup>461</sup> N.a., “Dischi patriottici /Patriotic selections” in *Italian Columbia Reco Columbia Italian Records. Dischi doppi Columbia - Catalogo generale di dischi italiani; July 1917*, op. cit., p. 5.

<sup>462</sup> Matthew Lombard, Theresa Ditton, *At the Heart of It All: the Concept of Presence*, op. cit., p. 3.

<sup>463</sup> *Ibidem*

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

intrattiene ai suoi referenti nel mondo esterno a essa.<sup>464</sup> Gli insistiti richiami delle campagne della Gramophone al Caruso in carne e ossa servono a rimarcare la piena corrispondenza fra oggetto dell'iscrizione e oggetto della rappresentazione, rassicurandoci che ciò che viene rappresentato è ciò che è stato registrato. Non potremmo illuderci di avere Caruso davanti a noi, non potremmo confondere la sua voce su disco con la sua vera voce, se Caruso non avesse prima effettuato l'incisione. L'efficacia della simulazione di presenza nell'ambiente dell'ascoltatore, dipende da un incontro tra rappresentazione e realtà già saldato precedentemente al momento dell'ascolto.

Da parte loro, i “dal vero” discografici attuano una simulazione di presenza che fa capo a un *realismo virtuale*. dove la relazione al mondo esterno alla rappresentazione viene definita da rapporti di vicinanza formale ma in assenza di un legame esistenziale.<sup>465</sup> In questo caso l'iscrizione da sola non legittima il paragone con l'esperienza dal vivo: potremmo avere la sensazione di trovarci in una caserma di Tripoli o al funerale di Rodolfo Valentino anche se a comporre i dischi così intitolati fossero state altre voci, altri canti, altri suoni rispetto a quelli effettivamente incisi. Per risultare credibile nonostante la consapevolezza che si trattasse di ricostruzioni, l'audizione dei “dal vero” richiede a chi ascolta di accettare un certo grado di convenzionalità: riconoscere nella vocalità italoфона di un attore il tale ufficiale o al tale oratore, in quella dialettофона la parlata popolare di avventori o di soldati, nei rumori di legni e metalli agli scontri a fuoco e così via. Il momento in cui la rappresentazione si “salda” con la realtà fisica esterna ad essa non pertiene quindi ai legami tra registrazione e oggetto di rappresentazione, ma al capo opposto del

---

<sup>464</sup> Prendiamo qui a prestito un'altra nozione della filosofia del linguaggio dalla filosofia wittgensteiniana. Pur senza accampare pretese di piena corrispondenza, essa è simile alle strategie discorsive del realismo fonografico per il modo in cui fa dipendere la legittimazione di una realtà rappresentata dall'esistenza in natura di un oggetto correlato. Cfr. Richard Fumerton, *Realism and the Correspondence Theory of Truth*, Rowman & Littlefield Publishers, Londra 2002.

<sup>465</sup> Ci rifacciamo alla definizione di “virtuale” proposta da Anthony Bryant e Griselda Pollock: “something that is effective, working in parallel to, but at a distance from the concrete, actual, material or lived reality. There is a similarity with the actual thing, but it is not the thing itself” in “Editors' Introduction” in Id. (a cura di) *Digital and Other Virtualities. Renegotiating the image*, I.B. Tauris & Co, Londra – New York 2010, pp. 1-23 (11). Attraverso riferimenti differenti, anche Jonathan Sterne definisce l'ascolto delle Tone Pictures nei termini di un’ “esperienza virtuale”. Cfr. *The Audible Past. The Cultural origins of Sound Reproduction*, op. cit., pp. 241-246.

processo fonografico, al momento dell'ascolto. È solo dall'incontro con l'esperienza dell'ascoltatore, dal "realismo" con cui questi riesce a orientarsi e a immergersi nel mondo fenomenico dipinto dai "dal vero" che dipenderà l'efficacia della simulazione di presenza. Anziché venire a conseguenza di un contatto già saldato con la realtà, l'ascolto costituisce qui *il fine* ultimo in base al quale si configurano i rapporti tra ciò che viene rappresentato e ciò che viene registrato: la scelta e la disposizione degli elementi sonori da incidere con cui si *auralizza* un dato episodio dipende interamente dal modo in cui si intende strutturare quella dell'ascoltatore come un'esperienza *auratica*, precipitata nel presente dell'ascolto.

Realismo referenziale e realismo virtuale divergono qui soprattutto per la gerarchia che stabiliscono tra i diversi momenti attraverso i quali abbiamo proposto di articolare il processo di rappresentazione fonografica. Per il primo, la convalida sta in una totale corrispondenza tra evento della registrazione e evento rappresentato (o riferito), quella sulla quale le pubblicità insistono "feticizzando" la figura del referente. Nel realismo virtuale, di contro, evento riferito ed evento della registrazione esistono a distanza: è l'evento differito dell'ascolto a fare da banco di prova per giudicare se davvero l'immersione di un universo diegetico a lui già noto dalle cronache dei quotidiani regge il confronto con la percezione della realtà fisica. Un criterio che le scene dal vero provano a incontrare in modi diversi, ora ponendo chi ascolta "di fronte" agli eventi, ora cambiandone la prospettiva e "incorporandola" nella soggettiva di uno dei personaggi in scena. Mentre il realismo referenziale valorizza il medium fonografico per le sue proprietà inscrittive, il realismo virtuale conferisce importanza soprattutto a quelle educative; nel primo caso esso si qualifica come un mezzo per produrre rappresentazioni iconiche di oggetti e soggetti reali attraverso un processo indessicale, nel secondo esso usa lo stesso processo per dare la possibilità di fare esperienze virtuali di fatti reali.

*In nuce* a quello che abbiamo chiamato realismo referenziale si scorgono già i principi che avrebbero contraddistinto i discorsi legati alla "fedeltà" delle tecnologie audio, una nozione introdotta per la prima volta con l'avvento del processo di

registrazione elettrica<sup>466</sup> e destinata a conoscere una longeva fortuna nelle campagne di promozione di supporti e apparecchi tecnologici, che riproporranno l'equazione tra ascolto mediato e ascolto dal vivo attraverso innumerevoli varianti. Lo stesso *corpus* teorico da cui abbiamo preso le mosse ripercorrendo la dicotomia tra "rappresentazione" e "riproduzione", perseguiva l'obiettivo di smascherare l'illusione o la fallacia del referente,<sup>467</sup> l'assioma per il quale ogni segno rimanda a un oggetto nel mondo reale e che il significato di ogni segno risiede esclusivamente nel suo referente. Malgrado l'esistenza di una significativa quantità di studi che si è dedicata a smentire questo paradigma da diverse angolazioni, "svelando" la convenzionalità delle rappresentazioni ora in termini tecnico-percettivi (Altman-Williams-Levin), ora in termini pratico-sociali (Sterne-Lastra), l'equivoco del referente che ne sta alla base torna ad insinuarsi quasi inavvertitamente quando cediamo alla tentazione di sconfessare il "vero" dei "dal vero" discografici come "falsi storici". Re-interpretarli in coerenza con i criteri del realismo virtuale come abbiamo fatto aiuta a eliminare questa possibilità alla base: il virtuale, infatti, per definizione, "[...] is not the real; yet it is not false. It displays, nonetheless, similar enough traits for our interactions with the virtual to function as if they were indeed real".<sup>468</sup>

L'apparente incomunicabilità di questi dischi alle nostre orecchie si deve dunque al progressivo abbandono da parte dell'offerta discografica del repertorio "storico-cronachistico" e al conseguente decadimento di un ordine di realismo che, se pure prospera altrove, non è più strettamente legato alla discografia. Detta altrimenti, se volessimo provare un'esperienza virtuale nel panorama mediale odierno, un disco è forse l'ultimo oggetto a cui ci rivolgeremo. Le immaginifiche capacità della fonografia di creare "mondi altri" attraverso i quali muoverci riuscivano invece chiare a coloro che ne facevano un'esperienza ancora "fresca". Così, per esempio,

---

<sup>466</sup> Lynn Olson, *A Tiny History of High Fidelity Pt. 1 & Pt. 2* (1996) *Nutshell Hi-Fi*, 2005, <<http://www.nutshellhifi.com/library/tinyhistory1.html>>, (Ultimo accesso, agosto 2017).

<sup>467</sup> Roland Barthes, "L'effet de réel", *Communications*, Vol XI, N. 1, 1968, pp. 84-89; Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, (1974), Bompiani, Milano 1994, pp. 88-89. Anche quando non è esplicitato il collegamento agli studi semiotici è particolarmente evidente in Rick Altman quando parla di "reproductive gallycy" : *Four and a Half Film Fallacies*", in Id. (a cura di), *Sound Theory, Sound Practice*, op. cit., 35 – 60, p. 40.

<sup>468</sup> Anthony Bryant, Griselda Pollock, "Editors' Introduction", op. cit., pp. 1-23 (11).

descriveva le meraviglie dell'ascolto un uomo di lettere come Emilio Cecchi, tra i pochi intellettuali ad aver riconosciuto al grammofofono doti di narratore e *metteur en scene* meccanico superiori a quelle del testo scritto.

Il grammofofono, piuttosto, ha del piacere, egoistico della lettura; ma di una lettura che chiami in iscena personaggi in carne e ossa. E mentre la lettura del libro si compie inavvertitamente, senza un senso di complicità, il grammofofono porge una collaborazione troppo complessa e intelligente per la sua qualità di strumento in tutto materiale. C'è un che di grottesco e allarmante nel fatto ch'esso sia soltanto un ordigno di ebanite e metallo. I suoni empion le stanze, giganteggiano; diventan padroni loro della situazione. Tu hai chiamato gli spiriti; ma ora non ti riesce più di farli rientrare nella tana. Ti caccian di casa.<sup>469</sup>

Per trovare un termine di paragone contemporaneo in grado di rimettere in luce con altrettanta enfasi le “complicità” del suono mediato nel suggerire un senso di presenza e di immersione dell'universo diegetico dovremmo forse muovere la nostra attenzione dal mercato discografico propriamente detto al ruolo che le tecnologie audio digitali occupano attualmente nella costruzione di realtà virtuali.<sup>470</sup>

Evitando di spingerci tanto lontano nel tempo, possiamo comunque individuare una sopravvivenza delle pratiche di rappresentazione introdotte dalle scene dal vero in diversi “generi” che avrebbero contraddistinto il palinsesto della radiofonia negli anni del fascismo. In particolare, le funzioni eminentemente comunicative, di diffusioni di informazioni, verranno ereditate da radiocronache e dalle varie trasmissioni dedicate alla propaganda nazionalista, specie con il riaccendersi del conflitto. Con le parole dello storico della radio Gianni Isola, “la guerra sembra prestarsi proprio come genere alla prosa radiofonica: per sostenere dialoghi deboli o per riempirne i vuoti, niente di meglio dei rumori tipici della battaglia [...] che evocano immediatamente ‘la prima esperienza collettivo del popolo italiano’”.<sup>471</sup> Attraverso i vari appuntamenti bellici riportati dalle radiotrasmissioni che

---

<sup>469</sup> Emilio Cecchi, “Grammofofono”, *Il Corriere della Sera*, 22 dicembre 1927.

<sup>470</sup> Per una genealogia incrociata tra le nozioni di “virtuale” e “aurale” si veda: Frances Dyson, *Sounding New Media. Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, op. cit.

<sup>471</sup> Gianni Isola, “La guerra come genere radiofonico: la radio fra guerra d’Etiopia e guerra di Spagna” in Peppino Ortoleva, Chiara Ottaviano (a cura di), *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Liguori Editore 1994., pp. 105 - 127

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

accompagnano l'Italia verso la seconda guerra mondiale si re-incontrano gli stessi temi e gli stessi motivi stilistici che avevano punteggiato il racconto evenemenziale proposto dai 78 giri. Si pensi alla radiocronaca della partenza da Napoli dei legionari alla volta dell'Africa Orientale, trasmessa dall'EIAR il 24 agosto del 1935, che, più di trent'anni dopo il disco di *Partenza dei soldati per la Cina*, piega il folkloristico scenario della festa di Piedigrotta alle ragioni di patria e di una nuova epopea colonialista, "una delle più schiette espressioni popolari dell'anima napoletana, oggi tutta protesa sui moli che risuonano sotto il passo guerriero delle Legioni e dei Reggimenti in Partenza".<sup>472</sup> Non solo si riesumano le stesse "scenografie" acustiche delle cronache su disco, ma riecheggiano via etere gli antichi significati simbolici che sottendevano alla loro messa in suono: torna il "canto appassionato, nelle melodie che accompagnavano gli esuli verso terre ingrato e che accompagnano oggi i nuovi legionari, i nuovi coloni", un canto che, di fronte a una rinnovata chiamata alle armi, torna a farsi metafora dell'unità nazionale ("il canto quando occorre 'è forza").<sup>473</sup> Inutile, poi, ribadire la pregnanza delle rappresentazioni sonore del duce che con la radio diviene monopolizzatore del genere oratoriale: quando prende personalmente la parola al microfono - sostituendosi alle sue controfigure vocali non autorizzate per disco - egli mantiene e rafforza l'identico schema solista-coro/sovrano-popolo inaugurato dai baritoni dei "dal vero". Nella diretta del discorso di Piazza Venezia, tra i "sibili delle sirene, i rintocchi delle campane, i rulli dei tamburi che chiamavano a raccolta [...] le parole del Duce, grandi, ferree, incisive" incontravano puntuale il contrappunto del "Popolo, come un sol uomo, rispondendo come un tuono formidabile al comando".<sup>474</sup>

In fatto di "allestimento scenico", gli eventi rappresentati da queste trasmissioni stanno alle modeste ricostruzioni incise per la Gramophone e per la Columbia come un *kolossal* sta a una produzione a basso budget. Il valore aggiunto di "realismo" consiste ovviamente nella possibilità di un racconto in diretta: la capacità della trasmissione via etere di restituire una rappresentazione dei fatti in un tempo che, a differenza di quello fonografico, è "reale" perché è condiviso tra ascoltatore e

---

<sup>472</sup> Ernesto Murolo, "La Festa di Piedigrotta", *Radiocorriere*, Vol. XI, N. 38, 15-21 settembre 1935, p. 12.

<sup>473</sup> *Ibidem*

<sup>474</sup> N.a. "La gigantesca adunata del Popolo Italiano", *Radiocorriere*, vol. XI, n. 41, 6-12 ottobre 1935, p. 1.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



oggetto della rappresentazione. Evento riferito e differito qui non sono più tali poiché avvengono in simultanea.

Quanto alle dimensioni (più dichiaratamente) “sceniche” che caratterizzano la produzione dei “dal vero”, esse passeranno in consegna ad un’altra tipologia di drammaturgia acustica nota che prende il nome di radioteatro. Malgrado l’assenza di un legame diretto, drammaturgi e *performer* arruolati dall’EIAR già dai suoi primi anni di vita dovranno misurarsi con problematiche simili a quelle incontrate dalle compagnie di attori e cantanti che si erano esibiti di fronte agli apparati tecnologici portati in Italia dalla Gramophone più di vent’anni prima: la costruzione di una diegesi sonora, il posizionamento dello spettatore (del suo punto d’ascolto) rispetto ad essa, la possibilità di una messinscena “cieca” che offrisse a chi ascolta l’impressione di trovarsi nei luoghi e nei tempi della rappresentazione. All’indomani di uno dei primi esperimenti in questo senso (*La dinamo dell’eroismo* del drammaturgo e sceneggiatore Alessandro De Stefani, trasmesso per la prima volta il 3 ottobre del 1932) un sondaggio lanciato dal *Radiocorriere* si incarica di raccogliere le opinioni dei lettori. In risposta a chi lamenta una scarsa verosimiglianza delle situazioni dipinte i redattori del periodico ufficiale dell’Ente Radiofonico ammetteranno che l’obiettivo primario dell’esperimento non sta nel raggiungere una “successione di rappresentazioni realistiche o con personaggi tolti di peso dalla realtà” quanto piuttosto nel “presentare, raggruppandole, una serie di impressioni, capaci di suggerire, attraverso a semplici realizzazioni acustiche, la visione di un luogo o di una azione”.<sup>475</sup> Meglio comprendono l’intento dell’operazione quei radioascoltatori che, nelle stesse pagine, esprimono la loro approvazione osservando che “per ‘entrare’ nei vari ambienti in cui la radiocommedia si sviluppa non è necessario vedere: basta sentire. [...] A taluno dei critici, per la profondità della suggestione, sembrò financo di sentire attraverso la trasmissione, il tanfo proveniente dalle taverne”.<sup>476</sup> Come nota Paola Valentini, il complesso lavoro che giustappone prospettive, simultaneità e sequenze sonore nella costruzione di un radiodramma mira, almeno a questa altezza, alla realizzazione non di un semplice *décor des bruits*

---

<sup>475</sup> N.a., “I giudizi critici degli ascoltatori su *La dinamo dell’eroismo*”, *Radiocorriere*, vol. VIII, n. 10, 5-12 Marzo 1932, pp. 3-4 (3)

<sup>476</sup> Ivi, p. 4.

ma di un “paesaggio” che avvolga le sensazioni degli ascoltatori.<sup>477</sup> L’affidare a questi ultimi il giudizio sull’efficacia della rappresentazione, aggiungiamo noi, è sintomatico del rifarsi degli autori dei primi allestimenti radiofonici a un’ulteriore variante del realismo virtuale per il quale le sensazioni provate al momento dell’ascolto fungono da unici criteri di validazione.

Assai più commentate rispetto a quelle della “scena fonografica”, le vicende del radiogiornalismo e del radioteatro prendono il via in Italia a metà degli anni Venti, in un periodo dove la scena dal vero sembra aver esaurito buona parte della spinta propulsiva conosciuta nei tempi immediatamente precedenti e successivi alla prima guerra mondiale; al di là delle produzioni commemorative e melo-drammatizzate sui fatti del Piave, i dischi parlati che re-inscenano l’attualità sembrano sopravvivere fino agli anni Trenta soltanto nelle produzioni statunitensi. Con il paragone con i generi radiofonici non vogliamo tuttavia indicare un passaggio di testimone troppo netto, né tantomeno relegare la stagione dei “dal vero” a una fase preparatoria approntata dal medium fonografico per il suo successore. Di certo la scissione della funzione informativa da quella più esperienziale dirada molte delle ambiguità che rendevano l’esperienza d’ascolto dei “dal vero” poco “realistica” alle nostre orecchie: il racconto giornalistico trova nella trasmissione una nuova vicinanza agli avvenimenti “reali” e la rappresentazione scenica chiama i registri finzionali del teatro (e, in modo diverso, del cinema)<sup>478</sup> a suo più prossimo termine di paragone. Con la dissoluzione delle due istanze, tuttavia, viene meno anche una maniera di “ri-presentare la storia all’ascolto” che è propria di un particolare modo di intendere e sfruttare le specificità del medium fonografico. La ripresa delle pratiche e delle temporalità con cui le scene dal vero avevano riprodotto la storia *per e attraverso* il disco è al centro di un’operazione altrettanto estemporanea ma decisamente significativa per la costruzione del patrimonio sonoro nazionale, alla quale ci dedicheremo nelle pagine successive.

---

<sup>477</sup> Paola Valentini, *Presenze Sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007, p. 95.

<sup>478</sup> Per una trattazione dei rapporti tra radio e cinema tra 1925 e 1935, oltre al già citato testo di Valentini, si rimanda al nostro contributo: Simone Dotto, “Notes for a History of Radio-Film: Cinematic Imagination and Intermedia Forms in Early Italian Radio”, *Cinema&Cie*, vol. XVI, nn. 26-27, primavera – estate 2016, pp. 107-120.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

## IV. La Storia riprodotta. Il “libro parlante” di Rodolfo De Angelis e l’istituzione della Discoteca di Stato.


---

Per l’economia del nostro lavoro, quest’ultima sezione funge da punto di convergenza delle precedenti. L’“istituzionalizzazione” della fonografia, sancita dalla fondazione della Discoteca di Stato negli anni che vanno approssimativamente tra il 1924 e il 1934, pone il medium all’intersezione fra le due epistemologie da mezzo di iscrizione/documentazione e di disseminazione/comunicazione a distanza che abbiamo tratteggiato fino a qui lungo itinerari storici paralleli.

A riflettere più direttamente quella “tension between phonography as a temporal reality (a means to store history or time) and as a spatial one (a means to pervade spaces and markets)”<sup>479</sup> dalla quale siamo partiti è il caso dell’albo discografico *La parola dei grandi* (Fonotipia, 1924 -1925) a cura di Rodolfo De Angelis, assunto qui come caso di studio per più ragioni. Anzitutto la sua continuità con il repertorio delle appena analizzate scene dal vero, alla quale è legato dal suo essere una raccolta di dischi “parlati” e dal soggetto storico di alcune delle sue rappresentazioni; in secondo luogo per il ruolo pionieristico giocato dall’antologia nella costituzione di un archivio fonografico nazionale, del quale costituirà il primo nucleo, “risvegliando” la corsa alla fonoteca da un punto di accesso differente. Infine per il modo in cui queste due ragioni si intrecciano l’una con l’altra sul piano storico: un progetto pensato per la vendita attraverso i circuiti dell’industria discografica finisce per contribuire direttamente alla fondazione di un’istituzione pubblica importandovi indirettamente una linea di raccolta, quella delle voci degli uomini illustri, che verrà poi proseguita in veste istituzionale.

---

<sup>479</sup> Elodie A. Roy, *Media, Materiality and Memory. Grounding the groove*, op. cit., p. 76  
**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)  
CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



Ricostruendo gli eventi che portano alla realizzazione della raccolta e poi alla sua “transizione” in Discoteca di Stato, la sezione prosegue dunque le linee di riflessione che abbiamo seguito fin qui. Dopo qualche cenno introduttivo alla figura di De Angelis, il primo capitolo sarà dedicato ad analizzare il suo *modus operandi* attraverso un confronto con il lavoro sul campo e le tecniche di iscrizione utilizzate dai folkloristi; in seguito analizzeremo le pratiche di rappresentazione e ripresentazione di alcuni dei dischi de *La parola dei grandi* poggiando sul termine di paragone dei “dal vero” e in particolare sulla triplice temporalità attraverso la quale si sostanzia la loro comunicazione.

I due paragrafi che compongono il secondo capitolo saranno dedicati invece a ricostruire un’ulteriore tappa di quella “corsa alla fonoteca” che nella prima sezione avevamo seguito dal punto di vista degli studiosi del folklore: la proposta che De Angelis mette al vaglio del governo tramite l’Associazione Nazionale Mutilati alla quale si appoggia va a competere direttamente con le istanze portate avanti dagli etnografi, in particolare nella persona di Gavino Gabriel. Nonostante un esito che, per ragioni diverse, si rivelerà sfortunato per entrambi, tanto il “museo delle voci” di De Angelis quanto “l’archivio dei suoni” dei folkloristi andranno a costituire per l’istituto due linee di raccolta parallele sulle quali incentreremo una riflessione conclusiva, considerando le diverse “mediazioni” della fonografia dal punto di vista di chi si trova al lavoro sui materiali storici sopravvissuti a epoche passate.

## 1. *La parola dei grandi. Il disco come “libro parlante”.*

C'è chi è ingordo di cronaca: e ogni avvenimento recentissimo, l'*up to date*, lo punge, lo assilla, lo esalta. L'arrivo di una “personalità” non gli consente riposo: un'opera nuova, una inaugurazione, un concreto “straordinario”, una “occasione” sono stimoli irresistibili. Per questi c'è la radiotelegrafia. Essa dà tutto quello che si dice, si grida, si canta, si ultimizza in ogni angolo del mondo. [...] E chi ama l'avventura, l'imprevisto o l'impressentito, non avrà orario, ma prenderà quello che verrà dalle onde che intorno a lui s'accavallano d'ogni parte del mondo: e avrà da Londra o da Capetown notizie dell'oro inglese e musiche di danze dall'Accademia d'Alta Cultura e urla d'indiani cinematografasti da Los Angeles e voci di resa dalle truppe di Wu-Pey-Fu, e altre mirabili “immediatezze”.

Coglierà l'attimo fuggente.

Ma non lo fermerà.

Non lo riavrà.

A meno che non abbia il fonografo; un fonografo perfetto, bello e potente che sia letizia dell'orecchio e gioia dell'occhio.

Fonografo è, dicono altri distratti catalogatori, la “macchina parlante”: cioè un giocattolo.

Esso è, invece, la storia viva, il documento, prezioso del dono più singolare donde si riconosce e si ama l'uomo: la voce. La parola, parlata o cantata; non solo: ma il respiro, la cesura palpitante tra due suoni, il ritmo e il colore di una voce cara o rara o preziosa.

Qui “è” la mamma, qui “è” Caruso, qui “è” il Re. Caruso fu: la mamma non è più: il Re è invisibile. Eppure ognuno di essi “è” sempre, quando si vuole, nell'ora dell'intima, nostalgica necessità.<sup>480</sup>

Nel novembre del 1924 le parole di Gavino Gabriel, qui in veste di editorialista per *Il Suono*, accolgono la notizia dell'unificazione delle frequenze radiofoniche nazionali. Con la fusione delle società SIRAC e Radiofono, candidate a fungere da concessionarie per il neo-acquisito monopolio di Stato, sotto la sigla Unione Radiofonica Italiana, le trasmissioni avevano preso il via da Roma appena un

---

<sup>480</sup> Gavino Gabriel, “Radiotelegrafia e fonografia”, *Il Suono*, op. cit., p. 2.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

mese prima. Anche se si riferisce ancora alla radio con il suo nome più “antico”, quello di “radiotelegrafia”, è probabile che Gabriel scriva queste righe in vista della progressiva espansione della platea dei radioascoltatori, con il proposito di fornire delle “istruzioni per l’uso” per chi dovesse trovarsi confuso tra una possibile sovrapposizione dei due media. Con l’usuale lungimiranza, egli tiene a chiarire che “nessuna attività umana è il ‘doppione’ di un’altra attività umana”. Radiofonia e fonografia si preparano a svolgere funzioni medialità differenti, ciascuna secondo le proprie specificità: “L’una è il presente, attuale e irripetibile: l’altra è il passato, fissato e ripetibile. La vita, cioè il giornale; e la storia”.<sup>481</sup>

Questa redistribuzione delle mansioni tra i due media in considerazione delle rispettive temporalità sancisce simbolicamente una “promozione” della fonografia a più alti uffici: emancipata dal suo compito di “riprodurre” e diffondere l’attualità che la aveva contraddistinta durante la stagione delle scene dal vero, essa passa da audio-giornale a mezzo per la preservazione della Storia e della memoria pubblica.

Nello stesso anno in cui l’etnografo sardo compie queste considerazioni, un’altra personalità sta pianificando la realizzazione di un “libro parlante della Vittoria” - dove la “vittoria” in questione è quella che l’Italia ha conseguito al fronte durante la prima guerra mondiale. L’incontro di Rodolfo Tonino, in arte De Angelis, con le tecnologie del suono era avvenuto già da qualche anno, sotto interessi diversi da quelli che avevano guidato l’attività degli studiosi della cultura orale; il cantante e autore napoletano vanta infatti un eclettico percorso professionale che si snoda attraverso ambienti e circostanze che il nostro *excursus* ha incontrato solo lateralmente. Vale la pena ricordare qui almeno i suoi contatti con i circoli dell’avanguardia futurista (l’amicizia con Marinetti, consolidatasi con le partecipazioni agli allestimenti del “teatro a sorpresa” e alle sintesi teatrali)<sup>482</sup> e con il mondo dell’avanspettacolo nei *café chantant*.<sup>483</sup> Da *recording artist* al lavoro con più di una casa discografica contemporaneamente, come spesso accadeva al tempo, egli trova il modo di far rientrare entrambe le esperienze negli studi di incisione. Nella

---

<sup>481</sup> Ibidem

<sup>482</sup> Rodolfo De Angelis, *Noi futuristi*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1958.

<sup>483</sup> Rodolfo De Angelis, *Caffè concerto. Memorie d’un canzonettista*, S.a.c.s.e, Milano 1940; Id., *Storia del Café Chantant*, Il Balcone, Milano 1941.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

stessa primavera del 1924 aveva convinto infatti i gerenti della Grammofono ad immortalare su disco gli esperimenti futuristi: egli stesso figura come interprete in un brano “parlato” con accompagnamento di viola e pianoforte, *Brano del manifesto per il teatro di varietà futurista* che finirà poi a fare da seconda facciata a *Quattro piani di sensualità in uno stabilimento dei bagni*, altra breve declamazione da Marinetti in persona (Gramophone, Aprile-Maggio 1924).<sup>484</sup> L’ingresso degli esegeti del rumore e della “parola elettrica” negli studi discografici si rivela assai meno fragoroso del previsto, sia a livello di vendite sia in termini meramente acustici. Lo stesso De Angelis, avendo fatto da tramite, non mancherà di notare l’ironia della sorte molti anni dopo, in uno dei diversi articoli “memorialistici” che portano la sua firma.

Quando il macchinario per le incisioni fonografiche era ancora quello del tempo della “matchiche”<sup>485</sup> noi futuristi ci preoccupammo di far incidere presso “La voce del padrone” una dizione di Marinetti (“Il bombardamento di Adrianopoli”) e, in un disco, gli “Intonarumori” di Russolo. Dopo non pochi tentennamenti la Casa fonografica si disse disposta. Il direttore artistico, il maestro Sabajno, alla parola “Intonarumori” sudò freddo. Come avrebbe fatto in una piccola sala (quella delle incisioni) a contenere le sonorità (immaginava) di così fragorosi strumenti? Poi s’avvide, alle prove, che quegli strumenti non producevano rumori ma addirittura bisbigli, e fu costretto a far smontare tutte le attrezzature predisposte, tendoni, coperte imbottite, alle porte, alle finestre, tappeti sull’impianto, che avrebbero dovuto attutire ogni eccessiva sonorità. Del disco degli Intonarumori, messo in

---

<sup>484</sup> L’incisione segue di un mese un’altra doppia facciata accreditata al solo Marinetti con due “declamazioni dell’autore”: *Il bombardamento di Adrianopoli / La definizione di futurismo* (Aprile 1924, Gramophone). Sul disco di Intonarumori citato da De Angelis nel passaggio riportato successivamente non abbiamo invece trovato riscontri. Per una rendicontazione più ampia della documentazione fonografica relativa ai futuristi si veda: Daniele Lombardi, *Il suono veloce: futurismo e futurismi in musica*, Ricordi, Lucca 1996; Id., *Rumori futuri. Studi e immagini sulla musica futurista*, (catalogo della mostra omonima, Firenze 12 dicembre 2003 – 1 febbraio, 2004), Vallecchi, Firenze 2004

<sup>485</sup> Popolare brano ispirato al tango brasiliano intonato da Felix Mayòl nel 1905 e riproposto in più versioni dalla stessa Gramophone lungo i primi decenni del Novecento. Altrove De Angelis specifica che, pur da brano “leggero”, la *Matchiche* “era eseguita con striduli acuti dalle primedonne dell’opera” allo scopo di rendersi udibile al fonografo. Cfr. “La voce di Caruso lo fece nobile”, *Corriere d’informazione*, 19-20 Marzo 1927.

vendita intorno al 1927, se ne vendettero tre copie. E chissà se ancora ce n'è qualcuno a far da documento.<sup>486</sup>

Fortunatamente per lui, le sorti della sua discografia non dipendevano soltanto dalle sue frequentazioni con le avanguardie. Maggiore riscontro di pubblico trova infatti il traghettamento dei numeri d'avanspettacolo dal palco dei caffè-concerto al disco, com'era stato del resto per molti dei primi *performer* arruolati dall'industria del disco, compresi quegli attori estranei al mondo della lirica che si cimentavano nella realizzazione delle scene dal vero - come l'interprete commenterà in seguito "credo che non ci sia stato attor comico di qualche pregio, a quell'epoca, che non abbia prestato al fonografo i propri mezzi".<sup>487</sup>

Da par suo, seppure avrà da lamentarsi che, rispetto ai divi della lirica, "i cantanti di canzonette a quei tempi non godevano della benché minima considerazione, sembrava non avessero voci adatte per il fonografo"<sup>488</sup>, è proprio alle cosiddette canzonette che deve la sua popolarità. Il *palma-res* di De Angelis antecedente al 1924 vede il suo episodio forse più rappresentativo in un 78 giri inciso per la Società Italiana di Fonotopia datato 1922 intitolato *Omaggio a S.E. Mussolini: ancora foxtrot*. Nei suoi versi si reitera un'allegoria sonora che abbiamo conosciuto già attraverso le audiocronache, quella che vede il governante o l'autorità di turno trascinare la massa in un canto accorato: nella fattispecie, Mussolini funge da direttore di un'orchestra di foxtrot, dettando il tempo alla nazione ("Adesso che al governo c'è Benito Mussolin / a fare il presidente con l'archetto ed il violin / appena che han sentito che suonate il da far / ognuno ha già imparato a foxtrottar"; "e i deputati poverini allor che suona Mussolini per non sbagliar, si dan da far e foxtrottano a votar"). Un singolare tributo all'efficienza dell'italianissimo regime che scimmiotta le ritmiche delle sale da ballo americane, anticipando il tono da

---

<sup>486</sup> Rodolfo De Angelis, "La musica dei rumori 50 anni fa e oggi", *Corriere d'Informazione*, 4-5 Luglio 1960. Il maestro citato nel testo è il direttore d'orchestra Carlo Sabajno, alla direzione artistica della Grammophone italiana fino al 1932. L'articolo prende le mosse da un confronto con un recente allestimento italiano di *Orphée*, opera teatrale del compositore di musica concreta Pierre Henry.

<sup>487</sup> Rodolfo De Angelis, "La voce di Caruso lo fece nobile", op. cit.

<sup>488</sup> *Ibidem*



“umorismo apologetico” che contraddistinguerà molto del suo canzoniere successivo.<sup>489</sup>

Anche al di fuori della carriera di autore e compositore musicale, De Angelis continuerà a rivolgersi al disco per esprimere il suo amor di patria. Dopo aver sondato le disponibilità di entrambe le compagnie discografiche con le quali si trovava al lavoro al tempo,<sup>490</sup> la scelta per la realizzazione del suo progetto di “un libro parlante della vittoria” ricade sulla Società Italiana di Fonotipia che, come si ricorderà, era stata istituita con il proposito di immortalare le voci celebri, pur non disdegnando qualche incursione nel genere “dal vero”.

Basandoci sulla corrispondenza successiva, possiamo datare ancora al 1924 il contratto che porta la firma del barone Frédéric D’Erlanger in qualità di vicedirettore

---

<sup>489</sup> Limitandoci ai titoli più noti, *Una volta... non c’era Mussolini* (Gramophone Marzo 1933); *Sanzionami questo!!* (Columbia, 1934); *Ma cos’è questa crisi?* (Gramophone, 1933); *Canzone del Bol...scemismo* (Columbia, 1937). Per un quadro sulla produzione musicale di Rodolfo De Angelis si veda ancora la raccolta curata Paquito del Bosco, “Ma...cos’è questo De Angelis?” in *Fonografo Italiano - Raccolta di vecchie incisioni 1890-1940*, serie IV, n. 10, Nuova Fonit Cetra, Roma 1994.

<sup>490</sup> Ipotizziamo questa eventualità, mai direttamente riferita da De Angelis, in forza di un equivoco che risulta dalla fogliatura della corrispondenza conservata nel fondo d’archivio: ad accordi presi e lavori già avviati, una lettera datata 23 Giugno 1925 firmata dal segretario di una delle personalità contattate per la realizzazione della raccolta, Emanuele Filiberto Duca d’Aosta, chiede a De Angelis di chiarire un fraintendimento.

*L’adesione a lei data si riferiva al suo nome in quanto Ella fu raccomandato a S.A.R. [Sua Altezza Reale] quale incaricato della Società Nazionale del Grammofono (di cui è Consigliere Delegato il Comm. Bossi. È ora risultato invece (e non si sa per quale motivo sia avvenuto il cambiamento) che ella non tratta per la Società Nazionale ma per la Società Nazionale di Fonotipia. Prima di dar seguito alla pratica è necessario pertanto che Ella chiarisca questo punto perché sarà firmata la convenzione e l’Augusto Principe potrà incidere la sua voce solo se Ella agisce per la Società Nazionale della quale, come si è detto, si intendeva Ella fosse incaricato.*

Il Segretario del Duca d’Aosta Nico Villasanta a Rodolfo De Angelis, (lettera dattiloscritta), Firenze 23 Giugno 1925, Fascicolo 3 – telegrammi corrispondenze varie, Serie 1 Corrispondenza 1913-1966, Fondo De Angelis, Icsba

Dalla consultazione della corrispondenza non è chiaro da quale momento preciso fosse scaturito l’equivoco né quale elemento De Angelis abbia portato a suo favore per scioglierlo (dato che l’incisione si sarebbe poi effettivamente concretizzata sotto il marchio Fonotipia). Si può immaginare però che in un primo momento le trattative sulla raccolta avessero riguardato anche la Società Nazionale del Grammofono, eventualità che spiegherebbe alcune vicende successive, quando proprio la compagnia dei fratelli Bossi tornerà a giocare un ruolo nelle sorti della Discoteca ai danni del suo ideatore.

e consigliere delegato della Società. In questa occasione si definiscono i termini dell'accordo e i propositi dell'operazione.

La Società italiana di Fonotipia, con la collaborazione di Rodolfo De Angelis, si propone di formare una discoteca, con una serie di dischi di tutti i grandi uomini italiani, scelti nel campo della politica, della scienza, dell'arte, che avrà per titolo:

“LA PAROLA DEI GRANDI”

Gli scopi principali di tale iniziativa sono:

- 1) Divulgare nel popolo, attraverso le scuole, le università e tutte le altre istituzioni, patriottiche e culturali, la parola di coloro che, con le opere, con l'intelletto, con l'esempio contribuiscono a mantenere alto il nome dell'Italia nel mondo.
- 2) Tramandare ai posteri, per secoli e secoli, la voce di coloro che seppero e vollero lavorare per la più grande Italia
- 3) Dare la possibilità ai nostri esuli, sparsi nei più lontani paesi, di udire la voce dei grandi figli della patria.

La Società Italiana di Fonotipia che dispone dei più perfetti mezzi tecnici tanto per la naturale riproduzione della voce su dischi fonografici che per la fabbricazione di macchine parlanti dà sicuro affidamento sulla riuscita della sua iniziativa.

La Discoteca “La Parola dei Grandi” sarà formata da una collana di tre serie.

Serie Tricolore: La voce di coloro che condussero l'Italia alla Vittoria

Serie A. : I più rappresentativi uomini politici

Serie B. : La voce dei nostri maggiori poeti e oratori.

La società italiana di Fonotipia portando a termine questo progetto con la collaborazione di Rodolfo De Angelis è sicura di compiere opera altamente educativa e patriottica; epperò osa confidare nella cooperazione di tutti coloro che potranno agevolarne il compito.<sup>491</sup>

La parola “discoteca” ci riporta direttamente agli appelli con cui fisiologi, folkloristi e scienziati della musica naturale avevano perorato una causa di vitale importanza per l'affermazione del loro ambito disciplinare. In questo contesto però il termine non sta a indicare l'“archivio fonografico” da istituirsi “dal governo o da qualche

---

<sup>491</sup> Contratto De Angelis-Fonotipia (dattiloscritto), n.d., fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

accademia [...] all'intento di conservare e studiare un materiale così caduco e così importante per la scienza e per l'arte"<sup>492</sup>; per "discoteca" si intende qui piuttosto un albo discografico, un'antologia di dischi a 78 giri facenti capo ad un'unica edizione - come era uso fare per "ricomporre" i lavori operistici nella loro integrità, aggirando così i limiti di capacità imposti dal singolo supporto. I dischi verranno messi in vendita separatamente o racchiusi in un album, lasciando all'acquirente anche la scelta sul materiale della custodia (in pergamena o in pelle, con una variazione rispettivamente di 50 e 100 lire sul modello in tela, messo sul mercato a un costo di 600 lire).<sup>493</sup>

Malgrado nasca per perseguire propositi commerciali più che scientifici, la raccolta non manca di riconoscersi un valore "educativo e patriottico", immaginando un uditorio mosso da un sentimento di appartenenza non diverso da quello che si attribuiva agli ascoltatori dei "dal vero" - ivi compresi gli italiani all'estero, opportunamente richiamati dal testo del contratto. La funzione che si attribuisce al disco in quest'ambito è dunque duplice: se da un lato esso deve "divulgare la parola", nelle scuole, nelle istituzioni e nei luoghi in cui si formano gli italiani, e presso le comunità di quei "figli lontani dalla patria", dall'altro gli si chiede di "tramandare ai posteri, per secoli e secoli" la voce di alcuni degli uomini ritenuti più rappresentativi per il passato recente e l'epoca in corso. Alla pari della fonoteca immaginata dai folkloristi essa si sostanzia in un'opera di censimento fonografico delle voci, senza però rinunciare sulle possibilità di propagazione garantite dai circuiti di vendita, tanto più "socialmente utili" quando messe al servizio di un materiale ritenuto di interesse nazionale.

Che i protagonisti di queste incisioni non fossero né anonimi cantori di nenie sarde, né attori o cantati professionisti, com'era stato nei "dal vero", ma personalità di primo piano dell'arte e della vita politica e militare italiana non è, ovviamente, particolare di poco conto: il prestigio del progetto approvato dalla Fonotipia è direttamente proporzionale alla difficoltà dell'impegno assunto da De Angelis, al

---

<sup>492</sup> *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana*, op. cit., p. 34.

<sup>493</sup> Piero Cavallari, Antonella Fischetti, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande guerra*, Donzelli, Roma 2014, p. 101.

quale viene delegata l'incombenza di prendere contatti con i personaggi da "fonografare". In un periodo compreso tra il Novembre del 1924 e il Settembre dell'anno successivo egli riesce ad avvicinare e ad ottenere la voce di, in ordine di data di incisione: Carlo Delcroix, Armando Diaz (entrambe effettuate nel Novembre 1924), Paolo Thaon di Revel, Gaetano Giardino (Gennaio 1925), Luigi Cadorna, Vittorio Emanuele Orlando, Filippo Tommaso Marinetti, Trilussa (Febbraio 1925), Tommaso Tittoni (tra Febbraio e Marzo 1925), Luigi Pirandello (aprile 1925), Enrico Caviglia, Emanuele Filiberto duca d'Aosta (Giugno 1925), Pietro Badoglio (Settembre 1925). Ciascun incontro richiede diversi mesi di trattative e corrispondenze con le rispettive segreterie, talvolta destinate a concludersi senza successo, come accade con Antonio Salandra, Gabriele D'Annunzio e Benito Mussolini, le cui voci, incluse nel progetto originale, restano fuori dalla discoteca. Al netto di queste assenze eccellenti, la cosiddetta "Serie tricolore" o "dei condottieri" verrà ultimata entro la fine del 1926 mentre resteranno incomplete le altre due preventivate dal contratto – i dischi Vittorio Emanuele Orlando e Tommaso Tittoni vengono inclusi nella collana dedicata agli "oratori" e ai grandi uomini politici, quelli di Pirandello, Trilussa e Marinetti fanno intravedere una serie dedicata ai grandi autori letterari destinata a interrompersi prima del tempo. Dal 1926 in avanti, infatti, la discoteca non sarà più affare di De Angelis né della Fonotipia, ma passerà ad altre mani trasformandosi, da iniziativa privata e impresa commerciale che era, in una nuova "questione di stato".

Ci riserviamo di tornare più avanti sugli accadimenti che portano a questo, per molti aspetti imprevedibile, cambio di rotta, rimandando soprattutto al volume pubblicato da Pietro Cavallari e Antonella Fischetti per una trattazione più dettagliata dal punto di vista storico.<sup>494</sup> L'esaustivo lavoro di ricostruzione condotto recentemente dai due storici dell'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi ci dispensa dal ripercorrere le stesse tappe in senso cronologico, consentendoci invece la libertà di guardare alle documentazioni d'archivio acquisite dall'Istituto nel 2010 e depositate

---

<sup>494</sup> Piero Cavallari, Antonella Fischetti, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, op cit., pp. 25 -126.

nel Fondo De Angelis con un approccio interpretativo che tenga fede agli strumenti teorici che abbiamo utilizzato e ridefinito fin qui.

Come anticipato, faremo riferimento al novero di documenti e appunti dattiloscritti relativi alla realizzazione de *La Parola dei Grandi* e agli articoli firmati da De Angelis negli anni successivi per annotare le continuità e le differenze con le pratiche di iscrizione scientifico-documentaria degli etnografi e quelle di rappresentazione e ri-presentazione di eventi “a favore di macchina” proprie della produzione discografica commerciale durante la stagione dei “dal vero”. Vedremo come la chiamata che porta il fonografo a caricarsi di oneri e onori più alti si risolva qui in un singolare esercizio di “messa in suono della Storia”: come quella ancora in divenire diffusa dalle audio-cronache (e al contrario di quella del folklore) è una storia già scritta e ufficiata dalla parola scritta; al pari di quella della tradizione orale (e diversamente da quella ri-messa in scena dei “dal vero”) è una storia che non può prescindere da una qualche partecipazione dei suoi protagonisti, dalla loro disponibilità a “prestarvi la voce”.

### **1.1 La voce dei padroni. Ritratti e autografie fonografiche.**

A dispetto di quanto riportavano commentatori dell’epoca, decisi nell’affermare che “questa idea è stata attuata da un italiano ed è subito stata imitata all’estero”,<sup>495</sup> nel 1924 la pratica di incidere e conservare le voci delle personalità eminenti su supporto fonografico era già lontana dall’essere una novità. Senza attardarci a enumerare ogni singolo precedente, basterà ricordare come l’utilizzo “celebrativo” del fonografo suggerito a suo tempo già da Edison nel presentare le ultime migliorie alla sua invenzione (“it will henceforth be possible to preserve for future generations the voices as well as the words of our Washingtons, our Lincolns, our Gladstones, etc.”)<sup>496</sup> trovasse un’applicazione pressoché immediata nelle attività del *Phonogrammarchiv* dell’Accademia delle Scienze di Vienna. Fin dalla sua

---

<sup>495</sup> N.a., “La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri”, *Il Corriere della Sera*, 3 Ottobre 1925

<sup>496</sup> Thomas A. Edison, “The Phonograph and Its Future”, *The North American Review*, Vol. CXXVI, N. 262, Maggio – Giugno 1878, pp. 527-536 (534).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

fondazione, nel 1899, le sperimentazioni e le ricerche scientifiche cui guarderanno i vari Baglioni, Gabriel e Caravaglios si erano accompagnate alla raccolta di una serie di *Stimmporträts* - letteralmente “ritratti vocali” – delle grandi personalità del tempo; sugli stessi solchi che raccoglieranno le voci dei prigionieri di guerra e dei “popoli primitivi”, vengono dunque ospitati anche uomini di potere (l'imperatore Franz Joseph) e intellettuali del tempo (Marie Ebner von Eschenbach, Arthur Schnitzler...) allo scopo di tramandarne la memoria ai posteri.<sup>497</sup>

Nell'Italia di più di vent'anni dopo resiste invece ancora la reputazione frivola, “da giocattolo” che accompagna le macchine parlanti cui fa cenno Gabriel nel passaggio citato in esergo. Un discredito che aveva contribuito a far cadere nel vuoto le molteplici richieste per l'istituzione della fonoteca e che non sarà di minor ostacolo per la costituzione della “discoteca” di De Angelis. Egli stesso ricorderà in più occasioni le reazioni irridenti dei vari intermediari cui aveva chiesto udienza per compiere la sua impresa. “Alla parola fonografo molti nasi si arricciarono e, in un mese, i cortesi rifiuti fioccarono da tutte le parti. Sicché, partito col proposito di raccogliere voci illustri, mi dovetti accontentare, per il momento, di una graziosa raccolta di sorrisi”.<sup>498</sup> Una prima esitazione viene registrata già agli incontri preliminari che precedono l'incisione del Maresciallo Diaz, nella sua villa al Vomero, dove il cantante si trova costretto a rilevare le proprie intenzioni al giardiniere sperando di farsi introdurre al padrone di casa. Indicando un fonografo a tromba che si trovava sul tavolo gli spiega: “Vedi, da quell'imbutto uscirà la voce del Maresciallo quando, dopo aver aderito al mio invito di far parte della Discoteca ‘La parola dei grandi’ faremo girare il disco che l'avrà imprigionata’. Il bravuomo dovette pensare che fossi uno dei soliti importuni che, con le più svariate scuse, tentavano di avvicinare il Duca della Vittoria”.<sup>499</sup> Non va meglio al palazzo della

---

<sup>497</sup> Alcuni dei ritratti dell'archivio sono stati pubblicati all'interno della raccolta discografica curata da Dietrich Schüller, *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der Historischen Bestände 1899-1950*, VÖAW, Vienna 1999, S. 219-233, nel secondo volume *Stimmporträts*, con note di copertina a cura di Michael Braunwarth, Margret Dietrich, Elisabeth Grossegger, Heinz Hiebler, Rainer Hubert, Walter Krause, Lukas Mayerhofer, Hubert Reitterer

<sup>498</sup> Rodolfo De Angelis, “Come raccolsi le voci dei Condottieri”, *L'Ambrosiano*, 23 Maggio 1933.

<sup>499</sup> Rodolfo De Angelis, “Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?”, *Corriere d'Informazione*, 4-5 dicembre 1956

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Cisterna di Torino, dove l'interlocutore è un generale dei carabinieri che intercede per il Duca d'Aosta. "Quando si rese conto che volevo far uscire la voce del principe dalla tromba di un fonografo, le risate!".<sup>500</sup> L'ilarità nasce naturalmente dall'accostamento tra l'austera immagine dei "grandi uomini" e un mezzo che continuava a essere considerato sostanzialmente uno svago domestico.

Eppure non occorre un grande sforzo mentale per capire che quello era un mezzo atto alla conservazione di uno degli elementi più tipici della personalità umana: la voce. E che quindi il formare una discoteca di 'fotografie' di voci illustri da tramandare ai posteri, affinché la ricostruzione della personalità del tempo, sulla scorta delle opere, documenti, testimonianze, ecc., si avvallesse anche di quel contributo, era cosa quantomai utile, se non addirittura doverosa. Ma sì. Le personalità si facevano schermo dei segretari. E i segretari, alla parola fonografo, si sganasciavano dal ridere.<sup>501</sup>

Sebbene entrambi si battessero per ottenere un pubblico riconoscimento della fonografia come "medium nobile", in quest'attenzione alla "personalità" risiede uno dei divari che allontanano le "fotografie delle voci" immaginate da De Angelis dall'idea della "fotografia del suono" che aveva accompagnato le discussioni di fisiologi e folkloristi. Mentre questi ultimi si avvalgono della fonografia come strumento per un'iscrizione esatta della voce nella sua natura di emissione fisica (una vibrazione in un universo di vibrazioni naturali, per richiamare ancora una volta la felice espressione di Gabriel)<sup>502</sup> i "ritratti vocali" cui pensa De Angelis vedono nelle stesse tecnologie la possibilità di conservare un tratto personale, una manifestazione dell'interiorità, poiché "si sa quanto essa sia essenziale per la conoscenza fisica e psicologica di un grande destinato passare alla storia".<sup>503</sup> A contare, in questo caso, non è tanto l'esattezza dell'iscrizione, l'*identità* tra evento sonoro naturale ed evento iscritto, quanto la sua capacità di conservare l'emissione vocale come elemento di *identificazione* dell'individualità che l'ha prodotta, per

---

<sup>500</sup> Ibidem

<sup>501</sup> Ibidem.

<sup>502</sup> Gavino Gabriel, *Canti di Sardegna*, op. cit., p. 11.

<sup>503</sup> N.a., "Parlano gli artefici della Vittoria. I dischi che tramandano e documentano", *Il Corriere della Sera*, 24 maggio 1933.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

consentire così, anche a posteriori, “la ricostruzione delle personalità del tempo”. In altre parole, mentre la cultura epistemica dell’ascolto ricorre al fonogramma per ottenere una rappresentazione esatta del “suono *in sé*”, gli *Stimmporträts* usano gli stessi mezzi per restituire “il suono *del sé*” - o, se si preferisce, una rappresentazione “del sé” attraverso i suoni.

Tali considerazioni ci spingono a tornare sulla nozione di tecnica culturale, che aveva guidato la nostra riflessione sulla fonografia quale strumento per l’iscrizione dell’udibile, per confrontarla con le specificità che emergono dal caso in questione. In un importante contributo al dibattito tra gli esponenti della *Medientheorien*, lo studioso Thomas Macho propone una distinzione piuttosto netta tra le tecniche elementari attraverso le quali l’uomo risponde ai propri bisogni primari (il “sapere” e “saper fare” che permette di arare un campo, accendere un fuoco, cuocere un cibo, eccetera) e quelle che chiama tecniche “di second’ordine”: a questa categoria si ascriverebbero quelle pratiche che consentono una ricorsività auto-referenziale (“self-referential recursion”)<sup>504</sup>. Per Macho le tecniche attraverso le quali l’uomo si distingue in quanto tale non sono quelle operazioni che ne definiscono il raggio d’azione rispetto alla realtà che lo circonda ma quelle attraverso le quali fa emergere una contezza di sé. Nelle parole dell’autore: “As second-order techniques, cultural techniques have from their very beginning been techniques of self-reflection, identity formation and identification. Even today, the majority of cultural techniques serve as vehicles of self-description, self-legitimation, and authentication, whether in the form of pictures, writings or numbers”.<sup>505</sup>

In questa lettura delle tecniche culturali il delicato equilibrio post-kittleriano che mette in relazione le istanze riconducibili a una soggettività umana e quelle invece pertinenti al medium nella sua “operatività”, viene sbilanciato decisamente verso le prime. Una sfumatura che si fa più evidente quando paragonata alle altre posizioni in campo: nella già citata “medium-based perspective”<sup>506</sup> predicata da Cornelia Vismann, ad esempio, il soggetto viene dedotto soltanto dalla strumentalità

---

<sup>504</sup> Thomas Macho, “Second Order Animals: cultural techniques of Identity and Identification”, *Theory, Culture, Society*, op. cit., pp. 30-47 (30).

<sup>505</sup> Ivi, p. 31.

<sup>506</sup> Cornelia Vismann, “Cultural Techniques and Sovereignty”, op. cit., p. 85.



dell'azione, in opposizione metodologica alla “ricerca delle cause”, che parte invece sempre dall'assunto di una responsabilità individuale a priori, “an individual culprit in the matter”<sup>507</sup>. Di contro, Macho trova l'elemento che distingue l'essere umano come “animale simbolico” proprio nel suo prendere parte attivamente alle tecniche che lo definiscono: le pratiche che vengono portate a esemplificare l'idea di tecnica culturale di second'ordine (i calchi corporali, le impronte della mano nelle caverne del paleolitico, le firme, eccetera) hanno in comune il proprio essere riferite o provocate dai gesti e dalla specificità che rendono ogni individuo singolare. Come l'esempio della costruzione degli specchi in vetro nel diciassettesimo secolo aiuta a rendere ulteriormente chiaro, si tratta di tecniche grazie alle quali l'uomo dà un'immagine *di sé a sé*, propedeutiche cioè a delimitare e controllare la percezione di se stesso, al suo riconoscersi. È forse ancora possibile, a questo stadio, sostenere che un'ipotetica grammatica della teoria dei media accorderebbe alla tecnica culturale (cioè alla pratica operativa) la funzione del predicato verbale e all'oggetto mediale (lo strumento) quella di soggetto<sup>508</sup> ma solo a patto di rendere il costruito reversibile in favore del complemento oggetto (l'individuo). “Only by being recursive can cultural techniques rotate and refer to one another”.<sup>509</sup> Così, ad esempio, riconoscere che la funzione operativa di una superficie di vetro è quella di riflettere l'immagine di qualcuno o qualcosa, implica la necessità che un individuo *si specchi* nella stessa superficie. Lungi dall'essere neutrale, il medium può cambiare la percezione che abbiamo di noi stessi, ma ogni possibile variazione sul modo in cui esso svolge la tecnica culturale cui è adibito (nella scelta dei materiali che li compongono, nella loro disposizione nello spazio) avrà come punto di riferimento ultimo l'individuo e il suo bisogno di prendere coscienza delle sue fattezze.

In termini generali, si definiscono di second'ordine le tecniche che non solo contribuiscono a definire il soggetto (come quelle elementari) ma gli permettono anche di riconoscersi in questa definizione, costruendo la sua soggettività “out of a multiplicity of recursions and media, not simply a singular ‘mirror stage’”;<sup>510</sup> esse

---

<sup>507</sup> Ibidem

<sup>508</sup> Ivi, p. 83.

<sup>509</sup> Thomas Macho, “Second Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification”, op. cit., p. 44.

<sup>510</sup> Ivi, p. 31.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

sono una messa in opera di quelle che Foucault aveva definito le tecnologie del sé, il conoscere se stesso svolto nell'atto pratico di "prendere coscienza" di sé.<sup>511</sup>

Senza assumere, come fa invece Macho, che queste di (auto)identificazione siano le sole pratiche medialità cui andrebbe riconosciuto lo stato di tecniche culturali,<sup>512</sup> siamo portati invece a riconoscervi un diverso ordine della tecnica di iscrizione dell'udibile, più vicino alle ambizioni ritrattistiche avanzate dalla raccolta de *La parola dei grandi*. L'accostamento tra i grandi uomini e il fonografo che divertiva gli intermediari si riveste, nei racconti dell'autore della discoteca, della solennità di un rituale il cui esito dipende sia dalle cure che vanno riservate alle apparecchiature per garantirne il funzionamento sia dalle varie reverenze e prudenze che si è costretti a usare quando ci si relaziona ad autorità e personaggi di prestigio come quelli avvicinati da De Angelis. Una volta superate le *empasse* burocratiche per raggiungere i personaggi illustri, le lavorazioni dei dischi si svolgono seguendo un copione che resta pressoché identico in tutte le circostanze. Volendo schematizzare, potremmo dire che questo cerimoniale per la "costruzione di un'identità sonora" si articola in tre gesti fondamentali: un gesto di *iscrizione*, uno di *riconoscimento* e un ultimo di *autenticazione*.

Come molti degli esempi che porta Macho, anche gli *Stimmporträts* richiedono anzitutto l'ottenimento di un'impronta, l'impressione del corpo in un supporto materiale: "Every imprint requires a 'carrier or a material substrate, a gesture producing that very imprint (usually a gesture of impression, or at least of touch),

---

<sup>511</sup> Michel Foucault, "Technologies of the self" in Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick Hutton (a cura di), *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault*, Tavistock, Londra 1988, pp. 16-29.

<sup>512</sup> Una restrizione del concetto che attribuisce alle tecniche autoriferite una maggiore importanza rispetto al lavoro simbolico da cui l'uomo trae il significato del mondo che lo circonda. Una tesi, questa, che Bernard Siegert avverserà, facendo notare come di fatto le stesse tecniche elementari, pur senza contemplare una "ricorsività", le tecniche di cottura e di aratura del terreno non si limitano a essere pratiche necessarie alla sopravvivenza ma costituiscano a propria volta atti di comunicazione, leggibile come tale in base ai significati simbolici che una cultura assegna a una carne cotta o a un terreno solcato, magari per tracciare il confine di un impero. "It makes a difference, Macho writes, whether you whittle and adorn an arrow or shoot it into an animal. But does this not ontologize and universalize an occidental rationality that always already separates two different types of knowledge, culture on the one hand and technology on the other? What if the arrow can be used only after it has been "decorated"? What if said "decoration" is part of the arrow's technical make-up?" (Bernhard Siegert, *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors and Other Articulation of the Real*, op. cit., p. 12)

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

and a mechanical result, that is, an indented or protruding mark”<sup>513</sup>. La buona riuscita dell’incisione fonografica richiede anzitutto un adeguato allestimento dell’apparecchiatura che, come si è imparato dalle testimonianze degli etnografi, non è mai cosa immediata. Ad assistere De Angelis nelle operazioni troviamo almeno due “abilissimi incisori venuti dall’estero e pagati profumatamente”<sup>514</sup> dei quali però non ci viene riferito il nome: il fatto che si trattasse di un inglese e uno spagnolo non fa che anticipare quanto Gavino Gabriel riferirà più tardi nel Congresso di Trento, lamentando la mancanza di professionisti italiani nel campo discografico. Diversamente dell’incisore della Edison che avrebbe accompagnato l’etnografo durante le sue esplorazioni nelle campagne della Gallura, gli ingegneri della Fonotipia si trovano ad affrontare il “lavoro sul campo” negli inusuali scenari offerti dai palazzi del potere e dalle abitazioni dove lavorano e vivono i futuri modelli dei loro ritratti vocali. Di regola, l’apparato per la registrazione<sup>515</sup> viene montato nell’anticamera degli uffici e nei salotti a un orario concordato con i rispettivi personali di segreteria, in prudente anticipo rispetto all’arrivo delle personalità. In più occasioni si verificheranno intoppi tecnici, insinuando in De Angelis il timore di spazientire gli uomini che cercava di compiacere. Durante la realizzazione del “ritratto” di Paolo Thaon di Revel, l’incisore spagnolo fa fronte ad un imprevisto malfunzionamento estraendo gli strumenti del mestiere per riavviare la macchina e costringendo in questo modo il Ministro all’attesa (“vorrei comprimere i miei delicati pollici contro il collo dell’ingegnere”,<sup>516</sup> verrà annotato negli appunti a proposito

---

<sup>513</sup> Thomas Macho, “Second Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification”, p. 33. La definizione di “impronta” è a sua volta mutuata dalla riflessione di Georges Didi Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Éditions de Minuit, Parigi 2008.

<sup>514</sup> N.a., “La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri”, op. cit.

<sup>515</sup> Dalla documentazione a nostra disposizione non è chiaro con quale apparecchio si svolgessero le incisioni. Tuttavia, dalla descrizione che ne dà in alcuni momenti del suo racconto, si può dedurre che quello a cui De Angelis si riferisce generalmente come “fonografo” è in realtà un apparecchio per l’incisione di matrici di cera dotato di un apposito “armadio elettrico” per il riscaldamento dei materiali, una versione più agile della tecnologia regolarmente in uso negli studi di incisione. Cfr. Rodolfo De Angelis, “Come raccolsi la voce del Maresciallo Diaz”, *La Domenica del Corriere*, 25 Marzo 1928.

<sup>516</sup> Per le considerazioni inedite ci riferiamo agli appunti raccolti da De Angelis e preservati presso il fondo a suo nome all’Icbsa, nella serie 2 - Manoscritti 1900-1965 tra i fascicoli 9 (Manoscritti) e 10 (Scritti e Pensieri Vari). Seguendo la suggestione riportata da Cavallari e Fischetti in *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, op. cit., p. 124 secondo i quali gli scritti, oltre ad aver fornito la base per i vari articoli pubblicati da De Angelis sui quotidiani, sarebbero confluiti in un unico volume dal titolo “I nostri grandi uomini e il fonografo”, da qui in poi utilizzeremo questa denominazione di comodo per indicare i documenti non titolati.

dell'episodio); un guasto si verifica anche durante le lavorazioni del disco di Diaz, che tuttavia si mostra accondiscendente: "S.E. [...] si interessa vivamente con molte domande a tutto il complesso procedimento. Durante la breve attesa per un incidente alla macchina, Egli frena il nostro orgasmo con fraterne parole: 'Con calma, con calma, si accomoda tutto'".<sup>517</sup>

Non sono però soltanto gli inconvenienti di natura tecnica a mettere a repentaglio la riuscita delle operazioni. Lasciare la propria "impronta" su un supporto sonoro richiede, come abbiamo notato altrove, la padronanza di una tecnica di incisione che non sempre riesce facile a chi vi si misura per la prima volta. Avendo frequentato gli studi di registrazione, De Angelis sapeva bene quali erano le problematiche che accompagnavano il lavoro del *performer* di fronte ai mezzi acustici come sono quelli messi a disposizione dalla Fonotipia, quando un'emissione troppo distante o troppo flebile rischiava di produrre suoni "confusi e sbiaditi", e, viceversa, "il cantante avvicinando la testa all'imbuto che arrivava al diaframma che incideva sulla cera, quasi lo ostruiva".<sup>518</sup> Tra i soggetti che incontra, soltanto due autori vantano già un'esperienza pregressa in questo senso: il primo è Trilussa, il quale, "aveva affidato la sua voce al disco fonografico sin da quando lui e Pascarella dicevano versi dai palcoscenici dei teatri" e che prontamente si informa che "le incisioni non avvenissero presso la casa discografica con la quale era in causa";<sup>519</sup> l'altro è Marinetti, che lo stesso De Angelis aveva accompagnato nella sfortunata parentesi dei dischi futuristi. Senonché,

il giorno fissato per l'incisione Marinetti non aveva voce. Veniva dall'aver discusso lungamente con Depero e Prampolini e gli altri pittori futuristi, partecipanti alla Biennale di Venezia, prossima a inaugurarsi. Ad onta di ciò, fedele al suo motto: 'marciare e non marcire', si sarebbe presentato ugualmente. La consorte, Benedetta, consigliò un rinvio. La cosa era importante, bisognava che Marinetti declamasse con la pienezza dei suoi mezzi vocali.<sup>520</sup>

<sup>517</sup> Rodolfo De Angelis, "Come raccolsi la voce dei condottieri", op. cit.

<sup>518</sup> Rodolfo De Angelis, "La voce di Caruso lo fece nobile", op. cit.

<sup>519</sup> Rodolfo De Angelis, "Pirandello non annuì con la facilità di Trilussa", *Corriere d'Informazione*, 12 Dicembre 1956.. Come abbiamo accennato ripercorrendo la storia dei dal vero e la comparsa al tribunale di Milano di Luigi Prestini, la casa discografica incriminata è la Grammofono dei fratelli Bossi.

<sup>520</sup> Ibidem

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Con le voci delle autorità politiche e militari le cose si faranno più complicate. Sarà cura di De Angelis e dei tecnici inviati dalla Fonotipia in quel caso iniziare i “grandi uomini” ai trucchi di un mestiere che nessuno padroneggia all’infuori degli artisti sotto contratto con le etichette. Per tutelarsi dai rischi di errore egli prevede due matrici per ciascuna sessione: “Quasi tutti gli oratori hanno dovuto ripetere, al fine della perfettibilità, la loro parlata. Alcuni più e più volte. Ma la loro voce è stata ormai consegnata alla posterità in modo perfetto”<sup>521</sup> si dirà a conclusione dell’opera. Non erano però mancati gli incidenti di percorso, dovuti in gran parte all’inesperienza o all’inadeguatezza degli insoliti *performer*. A Carlo Delcroix, mutilato di guerra e non vedente, viene offerta un’assistenza diretta, proponendosi di accompagnarlo nei movimenti di fronte all’imbuto toccandogli una spalla per fargli capire quando avvicinarsi e quando invece allontanarsi dal ricettore. La prima prova del disco di Enrico Caviglia non va a buon fine per un errore dell’oratore, il quale, dando segnale al tecnico di aver concluso la propria lettura, incide per sbaglio la parola “finish” nella cera – sebbene poi, di fronte alla raccomandazione di non parlare appena conclusa l’incisione, protesterà di aver parlato “fuori la tromba”.<sup>522</sup>

Trovarsi costretto a rivelare agli oratori la scarsa padronanza della propria voce è un ingrato compito che mette De Angelis in difficoltà: in fin dei conti lui solo è a conoscenza del fatto che gli uomini illustri scelti per essere inclusi nella sua devono rispondere a una clausola acclusa nel contratto con la Fonotipia secondo la quale l’ideatore ed esecutore del progetto avrebbe dovuto accertarsi che “la personalità da Ella indotte a dire per la incisione abbia qualità vocali atte alla riproduzione sopra dischi fonografici”.<sup>523</sup> Prima ancora di essere promossa qualità estetica, la fonogenia era soprattutto un requisito necessario alla riuscita dell’operazione che riguardava chiunque si trovasse di fronte a un fonografo, dagli anonimi cantori della tradizione orale al cantante d’opera. In qualche occasione dunque è proprio nella vocalità dell’oratore, più che nel malfunzionamento dell’apparecchio o in qualche errore

---

<sup>521</sup> N.a., “La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri”, op. cit.

<sup>522</sup> Rodolfo De Angelis, “I nostri grandi uomini e il fonografo”, appunti dattiloscritti, fasc. 9-10, Serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>523</sup> Contratto De Angelis-Fonotipia (dattiloscritto), n.d., fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

commesso di fronte al ricettore, che sta l'ostacolo che impedisce di assicurare le voci illustri alla posterità. Una volta risolti i problemi tecnici, la lettura di Thaon di Revel riesce troppo flebile, ed egli deve promettere di "gridare di più". Quando, dopo un ascolto di prova, osserverà che il suo disco pare riuscito peggio rispetto a quello realizzato precedentemente dal maresciallo Diaz, che aveva avuto modo di ascoltare nella stessa occasione, il promotore della discoteca si trova in difficoltà. "La spiegazione è semplice: 'la voce di Diaz è molto più robusta della sua e conseguentemente il disco sembra più forte e più chiaro', ma di certo De Angelis non può fornirla al ministro".<sup>524</sup>

Malgrado la clausola contrattuale sulla fonogenia non venga loro mai esplicitata, la percezione di essere ascoltati e tacitamente giudicati dai tecnici con "orecchio fonografico" causa anche ai "grandi" un motivo di lieve imbarazzo. Lo stesso Diaz aveva messo le mani avanti dichiarando, come Marinetti, una sua lieve indisposizione: "'Peccato che io sia ancora un pochino raffreddato!' Mette in bocca una pastiglia. Gli chieggo se vuole un po' d'acqua. Dice di no, poi subito dopo aggiunge: 'Sì, forse è meglio: temo qualche colpo di tosse durante l'incisione'",<sup>525</sup> Cadorna ammette invece di avere una "voce rauca" e si trae d'impaccio scherzando: "vuole farmi cantare qualche canzonetta forse?"<sup>526</sup>. Lo stesso motteggio si ripropone durante l'appuntamento con Emanuele Filiberto, il quale alle istruzioni per appropiare l'apparecchio ribatte "Devo fare Caruso, Tamagno? Ah! Ah! Ah! Ah! E qui sua altezza trilla degli acuti da far invidia a un tenore"; i due continueranno a scherzare, e il nobile confesserà a De Angelis di riferirsi a molti di quegli alti ufficiali che lui vorrebbe immortalare come a dei "generali d'operetta".<sup>527</sup>

Almeno in questa circostanza, l'accostamento con i cantanti professionisti e i divi della lirica non è poi così fuori luogo come probabilmente immagina il Duca d'Aosta. Ad accomunarli nel loro incontro col fonografo, c'è infatti un aspetto meno tecnico, quasi una premura che le pratiche degli studi di incisione sembrano dedicare

---

<sup>524</sup> Pietro Cavallari, Antonella Fischetti, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra.*, op. cit., p. 55

<sup>525</sup> Rodolfo De Angelis, "Come raccolsi la voce del Maresciallo Diaz", op. cit.

<sup>526</sup> Rodolfo De Angelis, "Come raccolsi la voce dei condottieri", op. cit.

<sup>527</sup> Rodolfo De Angelis, "I nostri grandi uomini e il fonografo", appunti dattiloscritti, fasc. 9-10, Serie 9, Fondo De Angelis, Icsa.

unicamente alle primedonne, siano esse dell'opera o della politica: il *riconoscimento* di sé attraverso il riascolto.

Riportiamo qui, a termine di paragone, un episodio che riguarda una delle prime voci catturate dalla Gramophone, quella del soprano Adelina Patti. Nel dicembre 1906 Fred Gaisberg, insieme al fratello Will, era stato invitato al castello di Craig-y-Nos nel Galles di proprietà del marito della cantante, il barone Rolf Cederström, e aveva approfittato dell'occasione per chiedere alla diva di immortalarla.

Lei acconsentì, e tutto fu pronto alle undici. Il primo brano fu il famoso *Voi che Sapete* di Mozart. Era nervosa ma non creò problemi a nessuno. Quando finì di registrare il primo pezzo pregò tutti di poterlo riascoltare subito, il che significò dover rifare il disco, ma lei promise che lo avrebbe cantato nuovamente e il suo desiderio fu subito accontentato. Non aveva mai ascoltato la propria voce, e quando la tromba del grammofono dispiegò il suo splendido timbro vocale entrò in estasi. Inviò dei baci alla tromba e iniziò a dire (in francese) “Ah! Mio Dio! Adesso inizio a capire perché sono Patti! Ah, sì la voce! Che artista! Ora capisco tutto!”.<sup>528</sup>

L'episodio rivela un particolare importante agli scopi della nostra analisi: pur sapendo che così facendo la matrice si sarebbe rovinata diventando inservibile, Gaisberg decide di accontentare la Patti e di concederle un riascolto, compiendo così una mossa che si rivelerà vincente. Ascoltare la propria voce per la prima volta da uditrice, dopo sessant'anni sui palcoscenici, è quasi un'epifania per la soprano, che attraverso la tromba del grammofono arriva a “(ri)conoscere se stessa” e le ragioni della propria fama (“Adesso comincio a capire perché sono Patti!”). Secondo Cerchiari la meraviglia destata dall'ascoltarsi sarebbe stata determinante per la sua decisione di sottoscrivere un contratto con la Gramophone all'età di oltre sessant'anni, dopo aver rifiutato molte proposte in questo senso, “allineandosi alla categoria dei musicisti che considerano ancora il fonografo e il grammofono niente più che dei giocattoli gracchianti”.<sup>529</sup>

---

<sup>528</sup> Fred Gaisberg cit. in Jerrold Northrop Moore, *Sound Revolutions. A biography of Fred Gaisberg, Founding Father of commercial Sound Recording*, Sanctuary, New York 1999, p. 133. Ci rifacciamo qui alla traduzione proposta da Luca Cerchiari, *Il disco. Musica, tecnologia, mercato*, op. cit., p. 57.

<sup>529</sup> Ibidem.

A un cambio d'opinione tanto repentino punta con tutta probabilità anche De Angelis. Malgrado i vent'anni trascorsi dall'episodio di Gaisberg le tecnologie in uso soffrono ancora delle stesse limitazioni, in quanto “la prova d'un'audizione non si può fare subito perché il disco in cera impresso, ripassato per una prova, si rovinerebbe. Ma gli abili incisori di quest'arte sanno leggere, anche con una lente, sulla cera e capire, dal genere della incisione, se essa è riuscita a dovere”.<sup>530</sup> L'assicurazione di una buona riuscita tecnica non è però sufficiente: intuendo che il riascolto sarà un passaggio necessario a ottenere il consenso dei soggetti ritratti, il promotore della discoteca si offre in più occasioni di tornare a trovare gli interessati dopo due settimane o un mese, portando con sé due copie di prova, per dar conto dei risultati e lasciare loro la scelta su quale delle due scartare e quale invece mandare in stampa.

Le loro reazioni da non professionisti della voce saranno mediamente più tiepide di quella della Patti. Conta qui per la quasi totalità dei casi il commento di Pirandello, l'unico tra gli autori letterari a non aver ancora familiarizzato con le tecnologie fonografiche: “Dopo l'ascoltazione del disco di prova esclamò: ‘Strano, non sembra la mia voce...’. Ma quando gli spiegai che noi ci ascoltiamo in modo diverso da come ci ascoltano gli altri, sorrise ‘Lo so, l'ho anche scritto’”.<sup>531</sup> Come lui, anche Armando Diaz sostiene di non riconoscersi e, anzi, di udire come il sussurro di un'altra voce dietro alla sua, ma viene subito rassicurato dal tecnico che si tratta di un effetto dovuto al diaframma e che scomparirà nelle copie in commercio.<sup>532</sup> Per fornire maggiori rassicurazioni, vengono chiamati a testimoniare alcuni dipendenti che si trovano nei paraggi: gli interni di Palazzo Baracchini, sede del Consiglio Superiore dell'Esercito, si trasformano per qualche istante in una platea di quei teatri d'opera di cui si parlava dalle pubblicità delle compagnie discografiche, con un auditorio chiamato a fare un confronto tra la voce riprodotta e quella naturale. Alla prova del riascolto “la maschia e incisiva voce del Duca della Vittoria risuona solenne nel silenzio dell'austero ambiente. La commozione è sul volto di tutti i

---

<sup>530</sup> N.a., “La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri”, op cit..

<sup>531</sup> Rodolfo De Angelis, “Pirandello non annui con la facilità di Trilussa”, op. cit..

<sup>532</sup> Rodolfo De Angelis, “I nostri grandi uomini e il fonografo”, appunti dattiloscritti, fascc. 9-10, Serie 9, Fondo De Angelis, Icbisa.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



presenti”.<sup>533</sup> Altrettanto lusinghiero sarà il commento sull’“esibizione” di Vittorio Emanuele Orlando, giudicato un oratore provetto, non soltanto per l’eloquio, il “periodare elegante, magistralmente costruito”, ma anche per il modo in cui esso viene “scandito robustamente in un gamma di toni fino agli acuti della perorazione e al precipitare della chiusa, smagliante, solenne, ammonitrice, foriera di pronti e acclamanti consensi”.<sup>534</sup>

Meno teatrale e più domestico il contesto in cui si svolgono i riascolti dei dischi del Duca d’Aosta e di Gaetano Giardino. Il primo, di passaggio a Milano, va a trovare De Angelis direttamente a casa sua:

Un mese dopo [l’incisione] un telegramma del suo segretario mi avverte che l’Augusto Principe sarà a Milano e per l’occasione verrà di persona ad ascoltare i dischi riproducenti le sue orazioni. Nella casa dove allora abitavo vi è non poca preoccupazione per ricevere degnamente S. A.. I balconi e le finestre dello stabile sono gremite all’inverosimile. Il Duca d’Aosta, puntualmente all’ora fissata arriva solo, in una auto di piazza. Nel mio studio si sofferma oltre mezz’ora. Ascolta i suoi dischi con vivo compiacimento. Alla mia domanda se riconosce la sua voce risponde: ‘sì, per quelle inflessioni che sono la caratteristica del mio modo di parlare’.<sup>535</sup>

Non altrettanto convinto pare Giardino, raggiunto nella sua villa romana in via Nomentana a qualche giorno dalle sessioni di incisione; in un primo momento egli ha l’impressione che la voce che riascolta non solo non sia la propria, ma addirittura che appartenga a un altro: “Mi sembra di sentir parlare il Generale Badoglio”, commenta, con un riferimento involontariamente comico all’altro Maresciallo d’Italia che è riprova indiretta di quanto omologate fossero la dizione e l’oratoria degli uomini d’armi che impartivano ordini all’esercito Regio. Anche a lui si fa notare che “nessuno di noi – dicono i tecnici – sente la propria voce come la sentono quelli che

---

<sup>533</sup> Rodolfo De Angelis, “Come raccolsi la voce dei condottieri”, op. cit..

<sup>534</sup> Rodolfo De Angelis, “Orlando oratore”, op. cit..

<sup>535</sup> Rodolfo De Angelis, “Come raccolsi la voce dei condottieri”, op. cit. Cavallari e Fischetti forniscono una dettagliata ricostruzione delle manovre cui sono costretti De Angelis e la moglie per “riallestire” la casa in attesa dell’arrivo del Duca. *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra.*, op. cit., pp. 92-93.

l'ascoltano, epperchiò [...] sono stati giudici della felice riuscita dell'esperimento i famigliari".<sup>536</sup> Provvidenziale, in questo caso, è l'approvazione fornita dalla moglie del maresciallo e persino dagli animali domestici presenti durante l'ascolto. Un aneddoto che già figura negli appunti di De Angelis verrà poi riferito in un articolo del *Corriere della Sera* del 1925, il primo dedicato alla sua raccolta: "Narrasi che alla prova del disco di uno di essi persino il cane di casa continuasse ad abbaiare e a dimenar la coda riconoscendo... la voce del padrone".<sup>537</sup>

Che rispondesse a verità o che si trattasse di un'invenzione letteraria, l'aneddoto costituisce un ulteriore punto di contatto con l'immaginario legato alla discografia; per gli scopi che si è prefissato De Angelis, la reazione del cane che abbaia al grammofofono va valorizzata, più che come una dimostrazione della "fedeltà" dell'apparecchio, come un inequivocabile "segno di riconoscimento"<sup>538</sup>, che decreta la buona riuscita dell'iscrizione. Come nota ancora Macho a proposito delle tecniche di identificazione: "the imprint should produce a mark that points to its maker – a sign that should not be mistaken for an unintended trace, but rather be decipherable and legible as a specific and individual signature. While humans often take care not to leave any 'detectable' traces, these imprints, on the contrary, should by their very definition indicate who made them".<sup>539</sup> Per qualificarsi come tecnica di identificazione, non basta dunque che l'iscrizione fonografica riporti un'impronta, una traccia indessicale a testimonianza dell'avvenuto contatto fra un "gesto" del parlatore e il supporto materiale; proprio perché si tratta di tracce destinate a durare, segni lasciati nella storia, i ritratti vocali esigono anche di venire saggiati nella loro consistenza iconica, di verificare cioè che le fattezze delle voci impresse risultino immediatamente riconducibili alla persona dei suoi proprietari.

L'avvenuta verifica viene suggellata dai soggetti dei ritratti con un ultimo gesto, quello che conclude il rituale delle incisioni de *La parola dei grandi*. Una volta

---

<sup>536</sup> N.a., "La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri", op. cit.

<sup>537</sup> Ibidem..

<sup>538</sup> Rodolfo De Angelis, "I nostri grandi uomini e il fonografo", appunti dattiloscritti, fasc. 9-10, Serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>539</sup> Thomas Macho, "Second Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification", p. 33.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

riconosciutisi attraverso il riascolto e scelta la copia che avrebbe dovuto essere riprodotta per la vendita, alle personalità illustri vengono chieste due firme: oltre alla dedica per uso privato, che De Angelis domanda a coloro con i quali è entrato in maggior confidenza,<sup>540</sup> “occorre la firma autografa sulle cere” da imprimersi con “la penna d’acciaio fornita dell’incisore”.<sup>541</sup> Questa seconda firma verrà riportata dalla matrice anche nelle copie in commercio, com’era uso per le prime edizioni Fonotipia, che a rimarcare il prestigio del marchio e dei nomi in repertorio (e, indirettamente, l’alto lignaggio del pubblico acquirente cui puntavano),<sup>542</sup> fornivano confezioni “lussuose”, con tanto di autografi degli interpreti incisi nella gommalacca dei 78 giri.<sup>543</sup> Nel nostro contesto, però, non si può evitare di ricondurre i motivi di un gesto (che avrebbe messo nuovamente a repentaglio la delicata matrice in cera) anche all’alto valore simbolico che gli viene conferito. La firma vale qui come un gesto di *autenticazione*, atto a ribadire l’autorità del rappresentato sulla rappresentazione, convalidandone così l’ufficialità. Quella delle cere autografate è infatti una prassi che proseguirà anche dopo l’istituzione della Discoteca di Stato, quando al censimento delle “voci illustri” si provvederà per mandato governativo e non più per iniziativa di una compagnia privata.

Il raffronto tra l’incisione della voce con la firma (anch’essa un gesto d’iscrizione che risulta dall’incontro tra un gesto corporeo e un supporto materiale) trova un corrispettivo pressoché letterale in un passaggio de *La fenomenologia dello spirito* hegeliana che Macho riporta nel suo saggio sulle tecniche di identificazione, affrontando appunto il caso delle autografie: “The simple lines of the hand, then, the ring and compass of the voice, as also the individual peculiarity of the language used: or again this idiosyncrasy of language, as expressed where the hand gives it

---

<sup>540</sup> Accade, per esempio, con il Duca d’Aosta durante la visita alla casa milanese: “Acconsente. Mi prega di segnarli chiaramente il mio indirizzo. Mi accingo a farlo con la matita. Mi interrompe sorridendo: ‘No, no, con la penna, gli indirizzi sempre con la penna’. L’autografo pervenutomi è il seguente: ‘a Rodolfo De Angelis, entusiasta propugnatore della Discoteca della Vittoria. Emanuele Filiberto di Savoia.’” (Rodolfo De Angelis, “Come raccolsi la voce dei condottieri”, op. cit.).

<sup>541</sup> Rodolfo De Angelis, “Come Raccolsi la voce del Maresciallo Diaz”, op. cit.

<sup>542</sup> A rimarcare il prestigio della sigla, in calce alle carte utilizzate per le corrispondenza commerciale risaltava lo stemma del Regno d’Italia e una scritta che qualifica la Fonotipia come “fornitori di S. M. La Regina Madre e della Casa di S.A.R. il Conte di Torino”.

<sup>543</sup> Cfr. Massimiliano Lopez, “Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell’Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi”, op. cit.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

more durable existence than the voice can do, viz., in writing, especially in the particular style of ‘handwriting’ – all this is an expression of the inner”.<sup>544</sup>

Per certi aspetti, la sfida lanciata da *La parola dei grandi* a chi considerava la fonografia alla stregua di un giocattolo si gioca tutta in questo parallelo con la scrittura a mano. Il progetto del “libro parlante” poggiava infatti sull’idea che il disco, al pari della carte, fosse un mezzo sufficientemente durevole e affidabile per candidarsi a ospitare un’“espressione dell’interiorità” degli uomini di potere; una volta raccolto ed “eternato”, anche un tratto effimero come la voce può caricarsi della stessa ufficialità che viene attribuita al gesto con il quale, quotidianamente, le grandi personalità firmavano i capolavori della letteratura o rendevano esecutivi ordini e disposizioni da cui potevano dipendere i destini di un’intera nazione.

Le differenze tra la “fotografia del suono” e la “fotografia delle voci” che abbiamo sottolineato al principio del paragrafo divengono più chiare quando si confrontano le pratiche di iscrizione che portano all’ottenimento del fonogramma etnografico da una parte e del ritratto vocale dall’altra. Beninteso, anche raccogliere la voce di un cantore popolare esigeva un “cerimoniale” di avvicinamento e di convincimento: per attingere alla “sua viva e fresca fonte” al raccoglitore di canti popolari veniva infatti consigliato di “vincere la reticenza che, in genere, ha l’uomo del popolo a cedere ad altri, se non sono del suo grado sociale, i propri canti”, imparando, di conseguenza, a farsi “amico del cantatore, della sua famiglia, dell’ambiente nel quale deve raccogliere”, a recarsi nei luoghi di raccolta “senza aver l’aria del superuomo e del professorone, con tanto di lapis e carta, andarci umilmente, lavoratore tra i lavoratori”.<sup>545</sup> Anche una buona raccolta di canti sardi o di proverbi laziali dipendeva dunque in gran parte da un amalgama di fattori psicologici e culturali che avrebbe innervato il metodo scientifico del ricercatore di musiche etniche. Tuttavia, proprio perché forte di una tecnica di iscrizione automatica, meccanicamente “oggettiva”, il folklorista al lavoro con la fonografia poteva ritenersi dispensato dal cercare conferma presso il cantore sull’esattezza della trascrizione: uno dei vantaggi portati

---

<sup>544</sup> Cit. in Thomas Macho, “Second order animals. Cultural Techniques of Identity and Identification”, op. cit., p. 43. La traduzione del passaggio in inglese è di James Black Baillie, in George Wilhelm Friedrich Hegel, *The Phenomenology of Mind*, Allen & Unwin, Londra 1949, p. 343.

<sup>545</sup> Cesare Caravaglios, *Il Folklore Musicale in Italia*, op. cit., p. 53

dalla fissazione su supporto sonoro sta proprio nell'emancipare lo studioso dall'eterna variabilità del canto orale e dalla volubilità dei suoi interpreti, in quanto gli consente, come aveva brutalmente sintetizzato Caravaglios, di “eliminare il cantore”,<sup>546</sup> riservando il momento del ri-ascolto al controllo del tecnico e all'analisi dello studioso.

Non così per i ritratti sonori delle autorità, dove chi imprime la propria voce nel disco funge, più che da fonte vivente di informazioni, da “modello” di una rappresentazione. Chiedere a generali, politici e intellettuali di riconoscersi nel disco, implica sollecitarne l'approvazione, chiamarli a partecipare e ad autorizzare la definizione che la tecnica della fonografia dà delle loro persone. Prova ne sia il fatto che, anche dopo la realizzazione delle incisioni, De Angelis continua a intrattenere una corrispondenza con le segreterie delle personalità contattate, concordando con loro anche le modalità di presentazione che avrebbero accompagnato i dischi. Fa da spia a questa prassi di controllo da parte dei protagonisti della discoteca una missiva firmata da Ubaldo Cosentino, segretario di Vittorio Emanuele Orlando al quale erano stati spediti alcuni materiali promozionali relativi alla pubblicazione del 78 giri contenenti la voce dall'eminente politico. Rivolgendosi a quest'ultimo, Cosentino propone alcune modifiche ai testi redatti dalla Fonotipia:

Eccellenza,

Il manifestino che dovrebbe servire alla pubblicità dei suoi dischi mi pare ben redatto. Si potrebbe, forse, aggiungere quell'appellativo di ‘Gambetta d'Italia’ che ho visto adottato dal Lexicon di Vienna, nella di Lei biografia. In tal caso, il manifestino dovrebbe cominciare così:

Sono due brani di discorsi pronunciati alla Camera dei Deputati da Vittorio Emanuele Orlando, allora capo del Governo di Italia, la cui grande voce riassume tutto l'ardore disperato di un popolo anelante alla riscossa ed alla vittoria, onde, e anche presso lo stesso nemico, egli passa alla storia come il Leone Gambetta d'Italia. Il primo di questi due discorsi, dopo le giornate, ecc. ecc..

---

<sup>546</sup> Ivi, p. 166

Il resto come nell'originale.<sup>547</sup>

Qualcosa di simile accadrà con Luigi Cadorna, il cui personale invia a De Angelis una cartolina dal luogo di villeggiatura (una pensione di Viareggio) per chiedergli di modificare la dicitura che sarebbe apparsa nelle edizioni Fonotipia: “Circa il ‘cappello illustrativo’, S.E. gradirebbe che fosse sostituita la frase ‘Principe ecc., mettendo invece o ‘Generalissimo’ o altra che lei riterrà opportuna”.<sup>548</sup>

Tramite gli uomini al proprio servizio, l'ex gerarca militare e l'ex capo di governo si avvalgono del diritto di scegliere quale immagine propagandare di sé. Un privilegio, questo, che pure in ambito discografico veniva concesso solo a divi del calibro di Adelina Patti o di Enrico Caruso (il quale, proclamavano le campagne pubblicitarie l'anno successivo alla sua scomparsa, con i dischi Victor aveva scritto la sua “autobiografia”)<sup>549</sup> e che certo non riguardava i cantori popolari iscritti da Gabriel e Caravaglios.

A questo proposito, non sorprende che, a fronte della quantità di informazioni anagrafiche, biografiche e finanche psicologiche sul conto del cantatore, la scheda di raccolta elaborata da Cesare Caravaglios non preveda l'annotazione del consenso alla registrazione della sua voce, laddove i moduli di adesione spediti da De Angelis alle segreterie delle grandi personalità vertevano quasi unicamente su questo punto. Volendo abbozzare una critica dei dispositivi retorici che abitano questi testi, alla maniera di Johannes Fabian e James Clifford, sarebbe facile rilevare che, mentre la scheda etnografica parla della voce da registrare in terza persona (“Nome e cognome del cantatore”; “Dove ha viaggiato”; “Dove ha appreso il canto”...),<sup>550</sup> abbracciando il punto di vista dell'osservatore/ascoltatore esterno, il modulo di adesione preparato dalla Fonotipia è volto in prima persona, dalla prospettiva di chi si presterà all'incisione (“Aderisco alla vostra iniziativa e volentieri inciderò per la vostra

---

<sup>547</sup> Ubaldo Cosentino a Vittorio Emanuele Orlando, Roma 25 marzo [1925], missiva dattiloscritta, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>548</sup> A Rodolfo De Angelis, Cartolina scritta a mano da Pensione Internazionale “Al Mare”, Viareggio 7 Marzo 1926, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>549</sup> *My Victor records shall be my biography*, inserzione pubblicitaria Victor RCA, 1922, *Hagley Digital Archives*, <[http://digital.hagley.org/Victor\\_records\\_shall\\_be\\_my\\_biography](http://digital.hagley.org/Victor_records_shall_be_my_biography)> (Ultimo accesso, agosto 2017)

<sup>550</sup> La scheda è riportata dall'autore in *Il Folklore musicale in Italia*, op. cit., p. 208.

discoteca in....nel mese di....”).<sup>551</sup> Certamente le motivazioni di ordine pratico esistono, ma non bastano da sole a spiegare questa disparità di trattamenti. È vero, ad esempio, che molti dei “cantatori” inclusi nelle raccolte erano illetterati, quindi impossibilitati a compilare la documentazione da sé, ma è altrettanto vero che la stessa scheda contempla la possibilità che tali non fossero (“Sua cultura: sa leggere.../sa scrivere...”)<sup>552</sup> senza per questo aggiungere uno spazio per quella firma che invece gli uomini registrati da De Angelis avrebbero avuto modo di tracciare addirittura sulla matrice. In questo senso gli *Stimmporträts* si differenziano dalla documentalità raccolta dagli etnomusicologi non solo per il loro essere “ritratti” personali ma anche per il loro essere “fonogrammi autografi”, rappresentazioni del sé autorizzate dai diretti interessati.

Le differenze che abbiamo rilevato valgono per il modo in cui ci mettono ulteriormente in guardia dal considerare la tecnica culturale dell’iscrizione dell’udibile come una pratica “neutra”. Se, come spesso è stato sostenuto, sentire la propria voce all’infuori del proprio corpo è uno degli *shock* uditivi che caratterizzano l’intera esperienza della modernità in relazione alle tecnologie audio,<sup>553</sup> va notato altresì che i modi in cui questo processo di “scorporamento” viene eseguito variano sensibilmente a seconda dei proprietari della voce. Dietro l’universalismo democratico che sembra ispirare l’idea di un archivio polifonico (ovvero che comprenda in sé “dalla voce della Patti, di Tamagno, di Caruso ai suoni inarticolati dell’idiota”, tanto “i discorsi degli uomini insigni” quanto “la singolare parlata dei selvaggi del Sud-Africa, gli Ottentotti, che producono la voce aspirando l’aria come gli asini e gli uccelli”<sup>554</sup>) si nasconde qualche significativo discrimine nelle modalità di accesso: rientrare in questo “censimento fonografico” per qualcuno significa “venire iscritti”, mentre qualcun altro può contare sulla facoltà di “auto-isciversi”, o comunque su un’iscrizione che avvenisse alle proprie condizioni. Anche quando si rivelavano sostanzialmente “analfabeti” di fronte alle tecniche scritte proprie del

---

<sup>551</sup> Scheda Adesione Fonotipia, dattiloscritta su foglio protocollo, n. d., Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbas.

<sup>552</sup> Cesare Caravaglios, *Il folklore musicale in Italia*, op. cit., p. 238

<sup>553</sup> Cfr. Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, op. cit., pp. 6-7.

<sup>554</sup> Umberto Giordano, “Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato”, *Corriere della Sera*, 24 giugno 1932.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

nuovo medium, agli uomini che avevano scritto la storia veniva esteso il diritto di scrivere di sé e da sé anche attraverso la fonografia, decidendo così il modo in cui sarebbero stati consegnati alla memoria del proprio tempo.

## **1.2 “La voce dei morti e la volontà dei vivi”. Rievocare il passato a futura memoria.**

Verso la fine del 1925, ormai prossimo alla conclusione delle sue fatiche, Rodolfo De Angelis si presenta a Palazzo Chigi, portando con sé l'intera serie di dischi dei condottieri all'interno di una scatola. In anticipo sulla messa in commercio, una prima copia dell'albo era già stata fatta recapitare al re, e non mancava che l'approvazione del capo del governo. A intercedere per suo conto è Marinetti, che riesce a fissare una data con le segreterie e si reca all'udienza insieme all'amico. Così viene riportato lo scambio nell'articolo del *Corriere* del 1933 che abbiamo già citato.

Il 28 ottobre del 1925 un grandissimo onore mi era riservato, quello di essere ricevuto da S.E. il Capo del Governo, auspice S.E. Marinetti, per presentargli una speciale serie della mia raccolta. Il Duce domandò “Queste voci si potranno riudire nei secoli? Si potranno conservare, come si conservano i libri, i documenti, le carte?”; “Eccellenza, sì”, “Approvo e mi compiaccio”<sup>555</sup>

Diversi anni più tardi, a guerra conclusa, l'autore tornerà sull'episodio in maniera più dettagliata e con un tono meno ossequioso:

In realtà, di troppe cose avrebbe dovuto occuparsi allora Mussolini, che amava presentarsi alle folle (come tutti i dittatori) coll'aureola del 'pater familias'. Tutti chiedevano e sollecitavano la sua approvazione per qualsiasi iniziativa: persino il cuoco dell'albergo dove alloggiavo voleva ricorrere a lui per il furto di due casseruole. E così gliela chiesi anch'io l'approvazione per la mia Discoteca [...] In

---

<sup>555</sup> Rodolfo De Angelis, “Come raccolsi la voce dei condottieri”, op. cit.



abito presidenziale, cioè ‘coda di rondine’, pantaloni grigi a righe e ghette bianche, Mussolini sedeva dietro un tavolo del tutto sgombro di carte, un solo documento, davanti a sé. Marinetti mi aveva avvertito che in quel salone non c’era dove sedersi, e che la distanza da percorrere per arrivare al tavolo presidenziale era considerevole. Il dittatore tenne il capo basso finché non fummo a metà strada, poi lo levò di scatto e tese la destra prima a Marinetti, poi a me, dicendomi: “venga qui avanti con coraggio” (In quei giorni, un giornale parigino aveva parlato dell’orco Mussolini). Da Marinetti volle spiegazioni: “Spiegami bene di cosa si tratta”. Veniva dall’aver partecipato alle sedute della Camera (lunga era stata la nostra attesa in anticamera, insieme ad un paio di senatori, ed era fresco come una rosa).<sup>556</sup>

Mentre si dilunga persino sul trattamento di *manicure* che il dittatore doveva aver ricevuto poco prima dell’incontro, De Angelis manca però di riferire un’informazione fondamentale: la sua visita nello studio del duce non mirava all’ottenimento di una semplice approvazione. Da progetto originale, quello di Mussolini era infatti uno dei nomi che la discoteca avrebbe dovuto ospitare, e probabilmente la voce sulla quale la Fonotipia riponeva le maggiori speranze di una buona vendita. A dispetto della quantità di 78 giri dei suoi discorsi che affolleranno il mercato negli anni successivi, nel 1925 includere il fondatore del partito fascista in un catalogo discografico resta un primato ancora da conquistare. Dal dattiloscritto intitolato *5 minuti da Mussolini*, conservato nel fondo De Angelis, sappiamo che era stato Marinetti, durante l’incontro a Palazzo Chigi, ad affrontare direttamente la questione, in nome del suo ascendente sul capo del governo: le argomentazioni che porta a proprio sostegno sono simili a quelle che utilizzeranno, con successo, i redattori del *Chicago Daily Tribune* solo un anno dopo: “un tuo disco di propaganda all’estero, data la tua notorietà, sarebbe cosa utile ed importante”.<sup>557</sup> Mussolini pare quasi convinto dalle parole del poeta futurista, dà delega al suo personale di occuparsene e ipotizza una data per la metà del dicembre di quell’anno.

Ancora al Gennaio dell’anno successivo, però del disco non c’è traccia. In quella data infatti il promotore della Discoteca riceve una lettera dalla Società di Fonotipia

<sup>556</sup> Rodolfo De Angelis, “Pirandello non annuì con la facilità di Trilussa”, op. cit..

<sup>557</sup> Rodolfo De Angelis, *5 minuti da Mussolini*, dattiloscritto, n.d., fasc. 9, Serie 9, Fondo De Angelis, Icbisa.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

a proposito della percentuale di fatturato che gli spetta dalla vendita dei dischi: dal fatto che le cifre vengano riviste al ribasso (da 17.15 lire a 15.80 per ogni copia venduta, “essendo intanto ribassato nella stessa proporzione il prezzo corrente di vendita al dettaglio del nostro disco serie O., secondo il quale dovevamo regolarci”) si deduce che l’albo discografico è già in commercio; l’aggiunta di un nuovo disco in corso d’opera e fuori dai termini previsti dal contratto poteva tuttavia giustificarsi in virtù del valore aggiunto che la personalità in questione avrebbe portato all’albo. Poiché lo sa ancora in trattativa, la compagnia milanese dà al suo collaboratore un ultimatum: “Quanto riguarda una eventuale incisione di S.E. Benito Mussolini saremmo disposti, date le circostanze eccezionali e per darVi possibilità di venire a una conclusione, di farVi il prezzo di L. 12.80 (Lire dodici e ottanta per disco). Questa è però la nostra ultima offerta.”<sup>558</sup> Anche questo invito è destinato ad andare deserto: la posta in gioco non è più così allettante, almeno dal punto di vista economico (accettare il prezzo suddetto avrebbe significato, per De Angelis “che Voi rinunciate alla percentuale del 10% (dieci per cento) spettantevi secondo nostri accordi sugli altri dischi in questione”)<sup>559</sup>, e i contatti con la segreteria si erano risolti in un nulla di fatto.

Al di là dei singoli ostacoli e degli imprevisti che possono aver fatto saltare l’appuntamento, esiste forse una ragione di carattere personale che porta il duce a ritardare il suo esordio sui solchi fonografici? Ricostruendo l’episodio, Cavallari e Fischetti azzardano un’interpretazione: “Forse non è improbabile che abbia agito una sorta di timore scaramantico nei confronti di queste macchine per la riproduzione del suono: accanto alla curiosità che esse suscitavano, infatti, non si poteva negare la sensazione, al momento in cui si incideva la propria voce, di ‘scattare una fotografia per la tomba’”.<sup>560</sup> A far propendere i due autori per questa ipotesi sono le esitazioni paventate dal dittatore nonché da una significativa casistica di testimonianze da parte di altri “grandi uomini” quali Emilio Del Bono e Italo Balbo: tutti quanti, chiamati a rispondere al censimento fonografico negli anni successivi all’opera di De Angelis,

<sup>558</sup> Società Italiana Fonotipia a Rodolfo De Angelis, Raccomandata dattiloscritta, 19 Gennaio 1926, Milano, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>559</sup> Ibidem

<sup>560</sup> Piero Cavallari, Antonella Fischetti, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, op. cit., p. 46.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

procrastineranno l'incombenza con varie scuse, mal celando un atteggiamento scaramantico nei confronti del mezzo. Lo stesso dubbio, del resto, era sovvenuto anche a De Angelis ricordando le esitazioni di un altro soggetto dei suoi ritratti vocali, Luigi Pirandello; malgrado i diversi appuntamenti spesi a convincere l'autore de *Sei personaggi in cerca d'autore* dell'opportunità di eternare la sua voce, "il maestro, però, nicchiava. Dopo il proponimento, rivelato dal testamento, che di lui, dopo la morte, tutto si riducesse in cenere da disperdere al vento, forse non se la sentiva di imprigionare la voce in un disco?".<sup>561</sup>

Molto si è scritto riguardo alla relazione tra media tecnologici e morte, un *topos* che puntualmente riemerge dall'immaginario a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo. Oltre a includere le maschere funerarie tra le tecniche di identificazione, lo stesso saggio di Thomas Macho da cui siamo partiti nel paragrafo precedente fa riferimento (come gran parte della letteratura sulle tecniche culturali) ad una corrente di pensiero "media-antropologica" di lungo corso, che al parallelo fra l'iscrizione tecnologica e pratiche di trattamento del defunto ha riconosciuto un peso cruciale. Lavorando in questa direzione, Antonio Somaini ha recentemente individuato una convergenza concettuale che percorre le teorie classiche del cinema e della fotografia: diversi tra i pensatori che hanno voluto annettere la storia delle arti meccaniche ai ranghi di una più estesa storia delle arti plastiche hanno ravvisato nelle nuove tecnologie la risposta moderna al bisogno primario dell'essere umano di

---

<sup>561</sup> Rodolfo De Angelis, "Pirandello non annui con la facilità di Trilussa", op. cit.. Le ultime volontà di Pirandello, che aveva espresso di essere cremato e di una cerimonia funebre austera, furono motivo di clamore, rievocato in tempi recenti da autori di opere letterarie (Roberto Alajmo, *Le ceneri di Pirandello*, Drago, Roma 2008; N.a., "Andrea Camilleri e lo strano caso delle ceneri di Pirandello", *La Repubblica*, 27 Giugno 2017, <<https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/camilleri-e-lo-strano-caso-delle-ceneri-di-pirandello/279758/280350>>, (Ultimo accesso, agosto 2017).

Com'è noto, lo scrittore siciliano avrebbe avuto modo di approfondire le ragioni dell'avversità per ogni forma di "voce meccanica" soprattutto in relazione al film sonoro e al radio-teatro. Tra i tanti esempi disponibili rimandiamo qui a due articoli successivi alla sua partecipazione all'opera di De Angelis: Luigi Pirandello "Se il film Parlante Abolirà il Teatro", *Il Corriere della Sera*, 16 Giugno 1929; GIM, "Radio-Teatro- Cinematografo. Colloquio con Luigi Pirandello", *La Stampa*, 21 aprile 1934. Per un quadro più esaustivo dei rapporti tra Pirandello e le arti meccaniche si vedano: Francesco Pitassio, "Technofobia and Italian Film Theory in the Interwar Period" in Annie van Der Oever (a cura di), *Technè/Technology. Researching Cinema and Media Technologies: Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, pp. 185 – 195; Paola Valentini, "La Ricezione della Rivoluzione Sonora in Italia", *Bianco&Nero*, Vol. LXII, N. 3, Maggio Giugno 2001, pp. 5- 17; Stefania Carpiceci, *Le Ombre Cantano e Parlano. Il Passaggio dal Muto al Sonoro nel Cinema Italiano Attraverso i Periodici d'Epoca (1927 – 1932)*, Artdigiland, Roma 2012.

sottrarre i fenomeni del mondo fisico allo scorrere del tempo. Quando questi fenomeni riguardano direttamente il corpo umano, ecco che l'atto di iscrizione tecnologica rivendica la sua discendenza con le tecniche funerarie atte a conservare e a offrire un simulacro il corpo del defunto, dalle pratiche di mummificazione esercitate dagli antichi egizi fin giù all'imbalsamazione in uso nei rituali della religione cristiana. Una genealogia che i *corpora* di alcuni tra i massimi teorici dei media e delle arti visuali hanno ripercorso da diverse angolazioni, ora sottolineando le relazioni fra l'antica usanza del ritratto in cera e l'immagine fotografica (Julius Schlosser e Aby Warburg), ora parlando più specificamente del cinema nei termini di un "embaument mobile" (Jean Epstein) o "dinamaischeskaia mumifikatsiia" (Sergej Eisenstein).<sup>562</sup>

La riformulazione più fortunata di questo concetto appartiene sicuramente alla produzione di André Bazin, e in particolare al saggio del 1958 *L'Ontologie de l'image photographique*, dove il rapporto che il cinema intrattiene con l'eventualità della morte viene sintetizzato con la nota metafora de "la momie du changement". Per Bazin i nuovi mezzi tecnici svolgono infatti la stessa "function primordiale" cui rispondevano le pratiche funerarie degli antichi: "saveur l'être par l'apparance".<sup>563</sup> Se già la fotografia, per il suo essere insieme un'impronta e una rappresentazione del corpo del defunto, può candidarsi ad ereditare il ruolo che fu di maschere mortuarie e sarcofagi, il cinema trova nel suo essere arte della durata un ulteriore vantaggio per la sfida alla morte. Contro quella iconica ma essenzialmente statica dei suoi predecessori, l'immagine in movimento promette invece un'immortalità dinamica, cangiante, un'eternità composta da un numero virtualmente infinito di ripetizioni: una specificità questa che, al di là della preferenza che accorda alle "maggiori potenzialità" del medium cinematografico, Bazin estende a tutte le arti meccaniche dotate di una dimensione temporale, comprendendo nel novero radiofonia e fonografia.<sup>564</sup>

---

<sup>562</sup> Antonio Somaini, "'Ursprüngliche Impulse', 'urges', 'Triebe', 'besoin fondamental' Kracauer, Eisenstein, and Bazin on the MediaAnthropological Foundations of Cinema" in Diego Cavallotti, Simone Dotto, Leonardo Quaresima (a cura di), *A History of Cinema Without Names II: Contexts and Practical Applications* (Atti del XIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Università di Udine, Gorizia, 9-11 Marzo 2016), Mimesis, Udine-Milano 2017, pp. 199-212.

<sup>563</sup> André Bazin, "Ontologie de l'Image Photographique" in Id. *Qu'est ce que le cinéma* [1958], Les Editions du Cèrf, Parigi 1990, pp. 9-17 (9).

<sup>564</sup> André Bazin, "La mort tous les après-midi" in Id., *Qu'est ce que le cinéma*, op. cit., pp. 65-70.

Anche in assenza di una filiazione diretta con gli scritti che abbiamo citato, Jonathan Sterne riprende lo stesso motivo media-antropologico in chiave storicistica, mettendo in relazione le modalità di preservazione del suono con la pervasività del discorso sulla morte che contraddistingue la cultura vittoriana. La concomitanza fra l'emergere del supporto tecnico a cilindro e la crescente popolarità conosciuta nel tardo Ottocento dall'imbalsamazione e dal trattamento cosmetico dei cadaveri, portano la riflessione del *sound scholar* a conclusioni simili a quelle dei teorici del cinema e della fotografia. "Recording was the product of a culture that had learned to can and to embalm, to preserve the bodies of the dead so that they could continue to perform a social function after life".<sup>565</sup> Come l'imbalsamazione dei tessuti muscolari, infatti, l'incisione della voce su un supporto materiale scorpora un tratto fisico della persona per re-incorporarlo in una forma che si presuppone più durevole, rispondendo così all'arcaico bisogno umano di sconfiggere la morte "salvando le apparenze", ovvero rendendo il corpo "presentabile" in società anche dopo il decesso.

Il fatto che, diversamente da imbalsamazione e mummificazione, la fonografia chiedesse di effettuare il suo "calco" quando il corpo da preservare era ancora in vita potrà anche essere una differenza trascurabile ai fini della speculazione teorica, ma assume un aspetto sinistro se visto dalla parte di chi per primo ebbe a provare l'esperienza. Non stupisce quindi che per molti, la pur lusinghiera prospettiva di "eternare la propria voce" in altra forma, facesse intravedere l'eventualità, assai meno auspicabile, della fine della forma precedente. Parafrasando Macho quando scrive a proposito delle maschere funerarie che "dying, in that sense, means to be transformed into the 'image of oneself'",<sup>566</sup> potremmo dire che prestarsi a offrire la voce per un ritratto di sé equivalesse a vedersi ridotti, sul lungo termine, al suono di se stessi.

Ma nell'immaginario legato all'introduzione delle tecnologie del suono la lotta contro il tempo non scorre in un'unica direzione. Proprio mentre porta a prefigurare quel che inevitabilmente sarà, la possibilità di preservare la voce in una forma

---

<sup>565</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past*, op. cit., p. 292.

<sup>566</sup> Thomas Macho, "Second Order Animals: cultural techniques of Identity and Identification", op. cit., p. 36

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

durevole spinge a domandarsi cosa sarebbe stato se solo fosse stata introdotta prima. Nel riflettere sulle opportunità dischiuse dal nuovo medium, i commentatori dell'epoca si soffermano spesso su ipotesi che, più che a una "tumulazione" di chi è in vita, alludono a un'irrealistica "rianimazione" di coloro che hanno già cessato di esistere. È un'altra figura retorica che lega i mezzi meccanici ai "cari estinti" e che Douglas Kahn riassume come segue:

The stockpiling of lives and their moments was accelerated by the fact if not by the function of the phonograph, by the repopulation that attends the repeatability and by the recuperation of eons of unrecorded sound. The mechanical simplicity of the phonograph itself led many to question why it hadn't been invented long before; then they wondered only about the voices and sounds of distinguished people and events; for example, Edison wanted most to hear Napoleon's voice, many more wanted to hear the Word. [...Raymond] Roussel is drawn to Dante, Shakespeare, the famous table turner Victor Hugo, Wagner and Napoleon, all those with a resplendent star burning on the forehead.<sup>567</sup>

Come Kahn si premura di sottolineare, questa tensione al recupero degli "eoni di suoni non registrati" riguarda soprattutto le personalità già passate alla storia nel momento in cui queste *fanno* la storia, sovrapponendo così alle possibilità tecniche effettivamente aperte dalla fonografia un "archivio impossibile" che conservasse "exemplary moments or individuals basking in glory".<sup>568</sup> Le figure dei grandi condottieri citati in queste righe non erano certo orfane di racconti scritti o di rappresentazioni visive che documentassero o ricordassero le loro gesta; al contrario, è proprio dall'averne letto attraverso i libri o dall'aver appreso della loro esistenza tramite i dipinti che scaturisce quella curiosità di farne esperienza attraverso un incontro abbastanza ravvicinato da poterne udire la voce.

Gli esempi in questo senso non mancano nemmeno in Italia, in particolare in relazione a *La parola dei grandi*. De Angelis rivela un desiderio simile a quello espresso da Edison quando, rispondendo al generale che l'aveva deriso, gli domanda:

---

<sup>567</sup> Douglas Kahn, "Death in the Light of the Phonograph. Raymond Russel's *Locus Solus*" in Id., Gregory Withehead (a cura di), *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avantgarde*, Mit Press, Cambridge (Ma) 1992, pp. 69 – 95 (83-84).

<sup>568</sup> Ivi, p. 83.

“non le piacerebbe sentire la voce di Napoleone?”.<sup>569</sup> I quotidiani che commentano la sua iniziativa dirottano le stesse fantasie sulla storia nazionale, enfatizzando quanto “ognuno di noi vorrebbe poter sentire oggi la voce del condottiero dei Mille salpante da Quarto”;<sup>570</sup> anche il compositore Umberto Giordano si abbandona a qualche ipotesi da patriota retroattivo quando suggerisce che “oggi potremmo sentire, se il fonografo fosse esistito fin d’allora, il ‘Veni, vidi, vici’ di Giulio Cesare, o il ‘Roma o morte’ di Garibaldi, o il ‘Ci Siamo e Resteremo’ del Primo re d’Italia”.<sup>571</sup>

Se non proprio un “bisogno primario”, com’era quello di mettersi al riparo dalla morte, questa fantasia ricorrente è sintomatica di una “nostalgia” altrettanto impossibile da soddisfare, simile eppure distinta da quella che abbiamo visto trattando delle scene dal vero. Più che dell’accezione etimologica originaria del termine, dove il “dolore per il ritorno” indica una patologia diffusa soprattutto tra chi, viaggiando, si allontana dalla propria patria (com’era per gli italiani emigrati negli Stati Uniti ma anche per gli ascoltatori in cerca di aggiornamenti sulla vita dei propri soldati al fronte) si parla qui di “nostalgia” in un senso più vicino a quello che oggi si attribuisce comunemente al termine, ovvero l’utopica tensione ad esperire un passato mai vissuto e già consegnato alla storia.

Arrivati all’anno 1924, poco si può fare ormai per “resuscitare” all’orecchio del fonografo le parole pronunciate da Napoleone e Giulio Cesare negli attimi cruciali delle loro campagne militari; in compenso non è troppo tardi per rievocare a futura memoria il verbo proferito dai condottieri che si trovavano ancora in vita - non una frase qualsiasi, ma proprio quella con la quale si erano guadagnati il loro maggior “momento di gloria”. Rispetto ai vari esempi di ritratti vocali che l’avevano preceduta in ambito europeo e americano, all’iniziativa di De Angelis va riconosciuto quantomeno questo tratto di originalità: non essersi limitata a ritrarre le personalità della sua discoteca ma averle volute mettere nella “posa” in cui si erano trovati qualche anno prima e nella quale, supponeva, sarebbero stati ricordati in futuro - lo stesso motivo per il quale a Mussolini era stato proposto di ripetere il discorso pronunciato in occasione della Marcia di Roma.

---

<sup>569</sup> Rodolfo De Angelis, “Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?”, op. cit.

<sup>570</sup> N.a., “La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri”, op. cit.

<sup>571</sup> Umberto Giordano, “Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato”, op. cit..

Se davvero al duce, ancora lontano dal raggiungere il picco della propria parabola, questa celebrazione retrospettiva può legittimamente apparire indesiderabile e prematura, molte delle personalità contattate dall'artista, generalmente più anziane, non disdegnano uno sguardo ai tempi che furono. Dei brani incisi per la discoteca, undici sono riconducibili agli avvenimenti del recente passato, quelli della Prima Guerra Mondiale. Se ordinati secondo le date degli eventi che rappresentano, i titoli costituiscono una breve cronologia dell'ultima parte dei combattimenti contro l'esercito austroungarico dal punto di vista degli alti ufficiali, un racconto che aggira la cronaca delle sconfitte e parte dal momento del riscatto per approdare direttamente alle celebrazioni della vittoria - salvo poi tornare a piangere i caduti a cose fatte. La rievocazione comincia infatti da *L'Ordine del giorno alle truppe* emanato da Luigi Cadorna il 7 Novembre 1917 all'indomani della disfatta di Caporetto, poco prima di abbandonare il posto di comando in favore di Armando Diaz. Al suo invito rivolto alle truppe decimate a "morire, non ripiegare" fa eco un brano del discorso di Vittorio Emanuele Orlando<sup>572</sup> pronunciato il 22 dicembre del mese successivo alla Camera dei Deputati, il giorno della sua nomina alla Presidenza del Consiglio. Il titolo con cui viene inciso, *Resistere!*, riprende l'esortazione che il neo nominato Presidente del Consiglio rivolge al popolo italiano reduce dalla sanguinosa sconfitta: "La voce dei morti e la volontà dei vivi [...] ci rivolgono dunque un ammonimento solo, ci additano una sola via di salvezza: Resistere! Resistere! Resistere!". Con *l'Ordine del Giorno del Generale Caviglia*, diramato il 28 ottobre del 1918 ai comandanti dell'Ottava e della Decima Armata che si trovavano sul Piave, si danno disposizioni "che stanotte tutti i ponti siano nuovamente gettati", "che il maggior numero di unità passino sulla sponda sinistra del fiume" e infine "che le truppe che si trovano oltrepieve attacchino violentemente", annunciando quelle che saranno le azioni militari decisive delle giornate di Vittorio Veneto.

---

<sup>572</sup> Dei titoli presi in considerazione qui, quello di Orlando è l'unico appartenente alla serie degli oratori. Gli altri brani assegnati ai componenti della discoteca sono: Filippo Tommaso Marinetti, *La vittoria delle parole in libertà futuriste*; Luigi Pirandello, *Il conflitto immanente tra la vita e la forma*; Trilussa, *La Lucciola e La Pupazza*; Tommaso Tittoni, *Discorso al Senato del Regno, 5 dicembre 1919*; Carlo Delcroix, *Il decalogo del Fante*. Benché a propria volta estratti da discorsi tenuti in sede pubblica, questi ultimi discorsi non vengono selezionati perché sanciscono un "momento storico" ma soprattutto come saggio degli "alti valori morali" che ispiravano l'oratoria dei rispettivi declamatori.



Da qui, il “racconto discografico” proposto dall’albo della Fonotipia si articola secondo molteplici angolazioni, con lo scopo di inquadrare la vittoria bellica da tutte le prospettive possibili. Ne *L’Armistizio di Villa Giusti* Pietro Badoglio ricorda la firma dei trattati con l’impero austroungarico del 3 Novembre 1918 cui partecipò da sovrintendente per la commissione italiana, ricordando i “23.164 chilometri quadrati di territorio e 1.189.472 abitanti” che l’esercito regio aveva conquistato nella battaglia di Vittorio Veneto; la rilettura del famoso *Bollettino della Vittoria*, datata al giorno successivo (con tanto di orario di emanazione, “ore 12”) spetta ad Armando Diaz, che da capo di Stato Maggiore dell’esercito l’aveva declamato la prima volta a Mogliano Veneto, annunciando che “La guerra contro l’Austria-Ungheria” condotta “ininterrotta ed asprissima per 41 mesi, è vinta” e che il nemico “è annientato”. Alla stessa data risale la stesura originaria del testo de *Alle popolazioni del Trentino*, riletto di fronte al fonografo dal generale Guglielmo Pecori-Giraldi, già a capo della Prima Armata dell’esercito, a ricordare il giorno in cui lo Stato Maggiore dell’esercito lo elesse governatore di uno dei nuovi territori annessi alla penisola (“In questa ora solenne comincia la vita nuova d’Italia”). Per il fronte interno, tocca di nuovo ad Orlando rispolverare i panni da capo del governo per reinterpretare l’arringa rivolta alla Camera il 20 Novembre del 1918, quando con le sue parole comunicava ufficialmente al parlamento *La Vittoria*.

Da ammiraglio, Paolo Thaon di Revel dà conto dei successi marittimi con due brani (contenuti nello stesso disco) rivolti alle flotte: *Bollettino della Vittoria Navale*, pronunciato al porto di Brindisi il 12 Novembre 1918 e l’annuncio della *Resa della flotta austriaca*, pronunciato il 24 marzo dell’anno successivo, quando, a seguito dell’armistizio, le corazzate avevano fatto ritorno a Venezia nel giorno della Parata della Vittoria di San Marco.

Gli ultimi tre brani contenuti nella Serie dei Condottieri riguardano invece il primissimo dopoguerra e sono appelli rivolti dagli ufficiali alle truppe che avevano combattuto sotto i loro ordini: da uno stralcio del bollettino con cui nel 15 novembre 1919 dava l’addio alla IV Armata del Grappa, resasi protagonista della difesa sul Piave, il maresciallo Gaetano Giardino incide *Testamento di guerra (ai soldati del Grappa)*; dal canto suo Emanuele Filiberto Duca d’Aosta rimette in scena il suo discorso ai veterani della Terza Armata che aveva condotto nel settore del Basso

Isonzo sotto il titolo *Apoteosi*; come Orlando e Thaon di Revel, anche lui è titolare di una seconda incisione intitolata *Invocazione ai caduti*, una preghiera rivolta direttamente ai “santi del Carso [...] invitti eroi della Terza Armata che ci udite, che ci conoscete, che ci amaste!” - a riconferma dell’atmosfera da “rievocazione spiritica” che sottende a quest’operazione di ri-messa in scena del passato.<sup>573</sup>

Ciò che si chiede a queste personalità è dunque una “cronaca drammatizzata” degli stessi eventi che li avevano visti protagonisti, un gesto che, oltre a lasciare un segno di sé, si riveli “capable of recording, documenting, memorializing, and celebrating – often in the form of a *re-enactment* – past events”.<sup>574</sup> Inoltre, nella sopraelencata successione di discorsi, bollettini e orazioni pronunciate nei momenti solenni della guerra si vede all’opera lo stesso criterio evenemenziale che aveva guidato il racconto cronachistico dei “dal vero” durante gli anni del combattimento, quando a “rievocare” gli eventi erano i vari Prestini e Corradetti, interpretando di volta in volta la parte di generali, capi di governo e militari.

In effetti, anche la prassi che le personalità seguiranno, una volta poste di fronte al fonografo, non è troppo diversa da quella messa in piedi dalle loro controfigure negli studi della Gramophone o della stessa Fonotipia. La declamazione parte solitamente da un copione già scritto e talvolta anche già stampato, data l’ampia circolazione che i discorsi avevano conosciuto non soltanto sui quotidiani ma anche in quei fortunati settori dell’editoria che celebravano i fasti nazionali con pubblicazioni dedicate.<sup>575</sup>

Quando, nel Gennaio del 1925, lo raggiunge nello studio della sua abitazione romana per effettuare l’incisione, De Angelis trova Vittorio Emanuele Orlando intento a

---

<sup>573</sup> In un senso più letterale (considerato fuori dal contesto di “tradizione della memoria pubblica” in cui ci muoviamo qui) lo stesso impulso a “riportare in vita il passato” può essere riscontrato nei casi in cui il medium fonografico agì quale strumento per la comunicazione con l’Aldilà. Cfr. Allen S. Weiss, *Breathless. Sound Recording, Disembodiment and the Transformation of Lyrical Nostalgia*, Wesleyan University Press, Middletown 2002.

<sup>574</sup> Ci serviamo di quanto osservato da Antonio Somaini parlando delle “cine-cronache” eisensteiniane. Antonio Somaini, “‘Ursprüngliche Impulse’, ‘urges’, ‘Triebe’, ‘besoin fondamental’ Kracauer, Eisenstein, and Bazin on the MediaAnthropological Foundations of Cinema”, op. cit., p. 204.

<sup>575</sup> Si guardi per esempio a pubblicazioni come: Francesco Raffio, *Discorsi patriottici: 1915 – 1917*, Borrello, Benevento 1919; Filippo Meda, *L’Italia, la guerra e la pace: discorsi*, Società Tipografica Editrice Mantovana, Mantova 1919; Talvolta i discorsi venivano raccolti e pubblicati dagli stessi autori. È il caso di Antonio Salandra, *I discorsi della guerra con alcune note*, Fratelli Treves, Milano 1922.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

sfogliare un volume in cui aveva raccolto quelli che Edison avrebbe chiamato i suoi “greatest efforts”:<sup>576</sup> gli consiglia di optare per *Resistere* e per il discorso della *Vittoria* anche in nome di un criterio specificamente fonografico, ovvero la capacità di registrazione dei dischi (“dura 2 minuti a dirlo senza precipitazione”);<sup>577</sup> lo stesso accadrà con altri soggetti dei ritratti vocali, cui viene raccomandato di scegliere un saggio della loro oratoria abbastanza breve e significativo da poter essere ospitato su disco. Al di là degli inevitabili tagli, quasi tutti si attengono al “copione” pronunciato anni prima, rispettando la sua natura di scritto ufficiale al punto da declamare persino l’intestazione, la data e il proprio nome riportato in calce al documento a mo’ di firma. Fa eccezione il solo Badoglio, che riassume le conquiste italiane sancite dall’armistizio: si tratta, sottolineano Cavallari e Fischetti, della prima “fonte di storia orale”<sup>578</sup> italiana su supporto fonografico (la cui “matrice” scritta, tuttavia, risulta evidente anche al solo ascolto).

Benché De Angelis lo presentasse orgogliosamente come “un suo scritto [di Badoglio...] appositamente redatto per la mia raccolta, in seguito al mio invito di fissare i punti da quell’atto storico da lui concluso”,<sup>579</sup> è possibile che non si trattasse della prima scelta del Maresciallo. Il dubbio traspare dallo stesso racconto del raccoglitore di voci, quando riporta il suo scambio di battute con il segretario incontrato a Roma nel giugno del 1925:

Nel restituirmi firmata l’adesione dell’allora capo di stato maggiore dell’esercito, volle sapere che cosa avrebbe detto Diaz per immortalare nel disco la propria voce. ‘Il Bollettino della Vittoria’. Peccato. ‘Sarebbe stato bello se l’avesse detto l’autore...’. Si sapeva che avevano collaborato in parecchi alla stesura definitiva del Bollettino; e tuttavia, non era improbabile che il primo abbozzo fosse di Badoglio, sottocapo di stato maggiore; ma come pensare che sarebbe stato opportuno che il Bollettino della Vittoria l’avesse detto lui?<sup>580</sup>

---

<sup>576</sup> Thomas A. Edison, “The Phonograph and Its Future”, op. cit., p. 534.

<sup>577</sup> Rodolfo De Angelis, “I nostri grandi uomini e il Fonografo” appunti dattiloscritti, fasc. 9-10, Serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>578</sup> Piero Cavallari, Antonella Fischetti, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, op. cit., p. 5.

<sup>579</sup> Rodolfo De Angelis, “Come raccolsi le voci dei condottieri”, op. cit.

<sup>580</sup> Rodolfo De Angelis, “Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?”, op. cit.

Proprio perché a questi ritratti veniva conferita una qualità autografa, anche l'attribuzione della paternità dei documenti storici con i quali i grandi uomini sarebbero stati rappresentati poteva divenire causa di nuovi imbarazzi. In generale, specie se paragonato alla prassi di un interprete che trova il personaggio da impersonare e relative battute nelle cronache dei quotidiani del giorno prima, il compito di "reinterpretare se stessi" conosce risvolti personali (e personalistici) che si intrecciano alla problematicità del dover tramandare una pubblica memoria. Esemplificativa, a questo proposito, è la "sfuriata" di Enrico Caviglia alla prima proposta di leggere il suo *Ordine del giorno* alle truppe per la discoteca. Così De Angelis ricorda la sua reazione durante l'incontro avvenuto all'albergo romano Excelsior, "un 'liscio e busso' che non si dimentica: 'Gli italiani dimentichino che ho fatto la guerra! Mi dispiace ma dove ci sono gli altri io non ci sarò mai!' [...] il generale, lo seppi dopo, veniva da un consiglio superiore dell'Esercito e aveva un diavolo per capello."<sup>581</sup> La visita - che aveva lo scopo di ottenere un'adesione preventiva al progetto discografico - risale all'estate del 1924, un periodo particolarmente controverso per il generale della Vittoria: come fa intendere lo stesso De Angelis, al consiglio superiore dell'Esercito doveva essere stato informato sull'esistenza del progetto per la riorganizzazione delle forze militari che il ministro della guerra Di Giorgio avrebbe presentato in Senato il dicembre di quello stesso anno. In quell'occasione si sarebbe opposto in nome di un ritorno all'assetto pre-bellico, formalizzando la propria posizione con un discorso in cui, pur nel proclamarsi fedele agli ideali "originali" del fascismo, si asterrà dal confermare la fiducia al governo. Il fermo rifiuto da lui opposto, insieme a Giardino e Diaz, anch'essi seduti nella Camera alta, provocherà la rimozione di Di Giorgio e l'assunzione del ministero da parte di Mussolini.<sup>582</sup> È il principio di una china discendente che porterà Caviglia e gli altri veterani della Grande Guerra verso un'emarginazione progressiva da parte del regime; il solo Badoglio, da tempo isolato

---

<sup>581</sup> Ibidem

<sup>582</sup> Cfr. Giorgio Rochat, "Voce: Enrico Caviglia", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 23, Treccani, Roma 1979, ripubblicato su <<http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-caviglia>> (Ultimo accesso, settembre 2017); Giorgio Candeloro, *Il fascismo e le sue guerre* [1986], Feltrinelli, Roma 2002, pp. 96-100.

dagli altri ufficiali,<sup>583</sup> assurgerà a cariche sempre più alte, fino a sostituirlo anche come membro del Consiglio dell'Esercito, forte dei favori del duce.

Paradossalmente, per la sua volontà di riportarla in vita attraverso il disco, De Angelis è costretto a constatare che dai giorni della vittoria la Storia ha continuato a muoversi. Quella memoria del recente passato che vorrebbe conservare è tutt'altro che pacificata e tra gli stessi uomini che intende includere nel suo *pantheon* non regna alcuna armonia. Con il fascismo che comincia a serrare la sua stretta<sup>584</sup> poi, qualcuno di loro si sente già lontanissimo dai giorni che viene chiamato a rievocare: è il caso di Orlando che acconsente alla richiesta di incidere la propria voce, pur vedendo già all'orizzonte il destino defilato che gli riserveranno coloro che ora siedono a quello che fu il suo posto di guida del governo. Gli scambi che intrattiene per la discoteca cadono successivamente al discorso alla Camera del novembre 1924 (in cui aveva messo all'indice i metodi violenti del partito fascista, che pure in un primo momento aveva appoggiato), e anticipano le dimissioni da deputato rassegnate nell'agosto dello stesso anno, a seguito delle aggressioni subite per essersi candidato in una lista anti-fascista.<sup>585</sup> “Non potrò mai stringere la mano a chi mi ha offeso” si sfoga Orlando, alludendo a quanto aveva subito a Palermo, dove squadrace fasciste, al passaggio della sua auto, avevano fatto a gara nel lancio di epiteti e contumelie”.<sup>586</sup>

Malgrado le esitazioni a glorificare una patria nella quale ora stentavano a riconoscersi, sia Caviglia che Orlando registreranno i propri brani. Pochi mesi dopo il suo vigoroso rifiuto, il Generale si reca addirittura da Roma a Milano per effettuare

---

<sup>583</sup> Già nel gennaio del 1921, gli altri generali si erano opposti all'ascesa di Badoglio a Capo di Stato Maggiore. È probabilmente questo precedente a ispirare il commento “velenoso” del segretario del militare astigiano contro il rivale Diaz e il suo tentativo di riappropriarsi dell'esclusiva sul Bollettino della Vittoria.

<sup>584</sup> Sempre in “Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?” (op. cit.) De Angelis riferisce una voce di corridoio captata durante le sue visite ai palazzi del potere: “Fra questi generali d'esercito, ce n'era qualcuno che come Giardino, da senatore, se la faceva con alcuni tenaci oppositori di Mussolini. La Questura scoprì che le riunioni avvenivano in un albergo del centro. Pochi, però, sapevano che in quel periodo seguito al delitto Matteotti i generali d'esercito Giardino, Badoglio e Caviglia, tutte le mattine, puntualmente, erano dal re. Uno dei segretari mi confidò: ‘Sua maestà se li tiene sottomano, per servirsene in caso di emergenza’”.

<sup>585</sup> Giulio Cianferotti, “Voce: Vittorio Emanuele Orlando”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 79, Treccani, Roma 2013, ripubblicato su: < <http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-emanuele-orlando> > (Ultimo accesso, settembre 2017).

<sup>586</sup> Rodolfo De Angelis, “Orlando Oratore”, op. cit. Per riportare l'aneddoto ai giornali con il termine “squadrace” De Angelis attenderà prudentemente gli anni del dopoguerra.

l'incisione negli studi della Fonotopia, intrattenendosi con l'incisore inglese, anche lui un reduce di guerra che aveva preso parte ai combattimenti nella Quattordicesima Armata. "Quindi si parlò poco dell'incisione e molto di quella conclusiva avanzata che (afferitava il segretario) si sarebbe conclusa a Vienna se non fosse giunto l'alt' del Comando Supremo".<sup>587</sup>

Almeno per ciò che riguarda questi due casi, De Angelis deve la riuscita della sua raccolta al fatto di operare da privato cittadino, senza mandati istituzionali di sorta; le circostanze in cui si muove ci autorizzano a pensare che se avesse ottenuto da Mussolini e dal suo governo qualcosa di più di una semplice approvazione verbale (come pure sperava), alcune delle sue voci sarebbero state destinate a rimanere escluse della discoteca. Nonostante infatti il suo progetto mostrasse più di qualche tratto in comune con la spinta alla riappropriazione della memoria sulla Grande Guerra messa in atto dal partito fascista nei primi anni dopo la stabilizzazione a Roma, la "patria" rievocata dalla discoteca Fonotopia differisce per confini e abitanti scelti da quelle che il regime stava ri-disegnando nella pubblica memoria (così come era stato del resto con la patria "da esportazione" re-immaginata dai "dal vero" per gli ascoltatori italoamericani). Che ne fossero o meno consapevoli, per le personalità coinvolte la proposta di De Angelis è un'ultima occasione per esercitare il proprio controllo sul modo in cui verrà tramandata la propria immagine: ai loro occhi deve risultare drammaticamente chiaro ciò che intende Douglas Kahn quando, a proposito delle nostalgie rivivificatrici che si accompagnano alla fonografia, afferma che ogni atto di "redenzione" compiuto sull'intero arco di una vita o sull'accatastarsi delle vite passate ("stockpiling of lives") risulterà nella selezione di un unico, esemplare momento di gloria.<sup>588</sup> Già minacciati da un presente che rischia di condannarli all'oblio, Caviglia e Orlando scelgono dunque di assicurarsi una forma di "eternità" rifugiandosi nel ruolo che avevano ricoperto dieci anni prima.

Il caso in cui la complessità temporale intrinseca al progetto della discoteca emerge con maggior evidenza, è però quello immortalato nel disco di Luigi Cadorna. Scoraggiato dai diversi rifiuti già collezionati fino a quel momento e stanco di essere

---

<sup>587</sup> Rodolfo De Angelis, "Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?", op. cit.

<sup>588</sup> Douglas Kahn, "Death in the Light of the Phonograph. Raymond Russel's *Locus Solus*", op. cit., p. 83.

respinto dalle segreterie, Rodolfo De Angelis si dice tentato dall'idea di abbandonare il progetto,

quando seppi che Luigi Cadorna se ne stava nella sua villa di Pallanza, con diciotto lire al giorno di pensione, senza segretario. [...] non posso negare che, a quella notizia, emisi un sospiro di sollievo. Un rigido mattino di novembre approdai in una Pallanza deserta. Un vecchio signore, in abito scuro e cappello a cencio, con passo cadenzato, attraversava una piazzetta, dove una donna, fuori dell'uscio di casa, lavava i panni in una tinozza. Le chiesi di Cadorna: "Eccolo là, ogni mattina passa di qui per la solita passeggiata, ed abita lì dietro, guardi...". Alla villa mi ricevette il figlio, l'attuale senatore, allora capitano. Dopo poco suo padre rientrò e fui ammesso alla sua presenza.<sup>589</sup>

Al tempo in cui avviene l'incisione (realizzata nella caserma di Pallanza intitolata al generale) quello incontrato da De Angelis è, per così dire, un uomo in disarmo. Arrivato ormai all'età di settant'anni, scontava la lunga gittata delle accuse che lo avevano identificato come il primo responsabile della disfatta di Caporetto. Le sue colpe nella gestione eccessivamente rigida nei reparti militari e gli errori strategici commessi nell'organizzare un'offensiva troppo lenta e ad altissimo costo umano avevano spinto gli alleati a chiedere al Re la sua rimozione dal Comando dell'Esercito, resa esecutiva poi da Orlando, che diplomaticamente gli chiese di lasciare il campo di battaglia per presiedere per l'Italia alla conferenza di Versailles.<sup>590</sup> I fatti che avevano provocato il ripiegamento delle armate da oltre Isonzo fin dietro il Piave sarebbero tornati alla discussione della Camera con l'istituzione di un'apposita commissione d'inchiesta, attiva su Regio Decreto dal gennaio 1918 fino alla conclusione dei lavori nel giugno dell'anno seguente, la cui relazione finale avrebbe delineato quasi una sorta di "profilo psicologico" di Cadorna; nel decretarne "gli errori e le asserite colpe di condottiero", si parlerà di quell'"egocentrismo" palesato nei rapporti con governo e sottoposti, "che dei fatti, delle decisioni, delle intenzioni altrui lo conduceva a scorgere sempre principalmente

---

<sup>589</sup> Rodolfo De Angelis, "Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?", op. cit.

<sup>590</sup> Cfr. Mario Silvestri, *Caporetto. Una battaglia e un enigma* [1984], Bur, Bergamo 2006, pp. 220-230.

il lato che a lui stesso si riferiva, o poteva riferirsi, o che lui stesso, nella sua pronta intelligenza, forzava a riferirsi”.<sup>591</sup>

A fronte delle accuse depositate a suo carico dalla commissione si sarebbe ritirato dalla vita militare. La circostanza in cui lo conosce De Angelis “dietro lo scrittoio, letteralmente coperto da telegrammi pervenutigli da ogni parte per la sua recente nomina”<sup>592</sup> a Maresciallo d’Italia, costituisce l’ultimo momento di riconoscimento tributatogli dallo stato, quasi un gesto “riparatore” per volontà di Mussolini.

Da queste premesse si comprende quanto fosse delicata la richiesta di aderire a *La parola dei grandi*, che, pur rimarcando la sua presenza tra le fila degli “artefici della vittoria”, sarebbe avvenuta sulle parole de *L’Ordine del giorno alle truppe* del 7 Novembre 1917, l’ultima comunicazione emanata da capo dell’esercito prima di defilarsi e lasciare il posto di comando ad Armando Diaz. Sorprendentemente, Cadorna accetta di rileggere il bollettino. L’incisione avviene più di un anno dopo la prima visita, alla caserma di Pallanza a lui intitolata: posto di fronte all’apparecchio, il vecchio militare legge (con voce effettivamente “rauca”, come lui stesso aveva premesso) una parte del messaggio rivolto ai soldati sull’“indicibile dolore” provocato dal doversi ritirare da “un lembo del sacro suolo della patria, bagnato dal sangue del più puro eroismo dei soldati d’Italia” ma anche sulla necessità di perdurare, in un tempo “di dovere, di sacrificio e di azione”. Giunto alla conclusione del passaggio e “firmato” verbalmente il comunicato (“il Capo di Stato Maggiore dell’esercito, generale Cadorna”) fa una breve pausa per poi riprendere a parlare, con identica cadenza marziale:

Alla mia fiducia hanno pienamente corrisposto i fatti. L’attacco nemico, principiato il giorno successivo, 10 Novembre, si infranse contro la volontà ritemprata dei soldati d’Italia. Erano sempre i soldati di Gorizia e della Bainsizza. Se il veleno propinato dall’interno ne aveva per un momento abbattuto lo spirito, essi avevano

---

<sup>591</sup> N.a., “La relazione della commissione d’inchiesta sulla ritirata dall’Isonzo”, *Corriere della Sera*, 14 Agosto 1919. Tra le varie questioni lasciate pendenti o deliberatamente insabbiate nel corso della Commissione c’era anche la posizione di Badoglio, l’accertamento delle cui responsabilità venne impedito dal pronto intervento del Duca d’Aosta per mano di Giuseppe Paratore (cfr. Nicola Labanca, *Caporetto. Storia di una disfatta*, Giunti, Firenze 1997, p. 99).

<sup>592</sup> Rodolfo De Angelis, “Come raccolti la voce dei condottieri”, op. cit.



poi assunto nuova forza nello spirito rinnovato del paese di fronte alla sventura. L'Italia fu salva e l'esercito attese fiducioso che suonasse l'ora della riscossa e del trionfo.

Adottando il senno del poi, Cadorna tradisce il gioco della rievocazione che gli altri “grandi” avevano rispettato, passando dal *qui e ora* in cui arringava i reduci di Caporetto a quello del giorno in cui effettua l'incisione. Con un *post scriptum* al testo originale (un “fuori programma” che pure doveva essere stato accuratamente preparato per rientrare nei tre minuti concessi dal supporto a 78 giri), egli tenta di spogliarsi dai panni del responsabile della più grande sconfitta subita dall'esercito italiano, per aggiudicarsi invece la parte di colui che per primo ha incitato alla riscossa. Data la qualità autografa che si riconosceva a questi ritratti vocali, non sorprende ritrovare in questi solchi lo stesso alibi, quello sul “veleno propinato dall'interno”, che aveva voluto mandare in stampa nel famigerato bollettino del 28 Ottobre 1917 riversando le proprie responsabilità sulla deficienza dei reparti interni e sul presunto “disfattismo” delle armate al suo comando - una linea di difesa sostenuta anche di fronte alla commissione d'Inchiesta.<sup>593</sup>

Se a conferire a questa registrazione un particolare valore storico è dunque “lo scarto tra la collocazione cronologica del testo e la sua incisione una decina d'anni dopo”,<sup>594</sup> resta da domandarsi a quale tempo fossero invece *destinate* le parole della postilla. Detto in altri termini: a chi si sta rivolgendo Cadorna quando smette di rileggere il messaggio ai soldati e prende a parlare per il solo fonografo? La trasgressione al copione assegnatogli e la “doppia parte” che assume (da protagonista e insieme narratore *ex post* dei fatti raccontati) svela una tensione vicina a quella che abbiamo conosciuto nei “dal vero” discografici che tentavano di “coinvolgere lo spettatore” rivolgendogli indirettamente. Con un'analogia cinematografica, si

---

<sup>593</sup> In una recentissima ricostruzione dei fatti, Luca Falsini ripercorre nel dettaglio le effettive conseguenze di questa teoria del “disfattismo” segnalando l'emorragia di delazioni interne all'esercito che seguirono con notevoli ripercussioni anche sul fronte interno. L'autore si sofferma anche su quello che poi la relazione della Commissione d'Inchiesta chiamava eufemisticamente “l'egocentrismo” di Cadorna, poggiando sulle deposizioni degli uomini chiamati a riferire alla Camera e sulle corrispondenze intrattenute dello stesso Capo dell'Esercito maggiore con Orlando per disegnarne il quadro di un uomo costantemente intento a intessere alibi per mettersi al riparo da possibili accuse. *Processo a Caporetto. I documenti inediti della disfatta*, Donzelli, Roma 2017.

<sup>594</sup> Piero Cavallari, Antonella Fischetti. *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, op. cit., p. 4

potrebbe dunque suggerire che il suo gesto valga come una sorta di “sguardo in macchina”, una violazione rispetto all’autonomia e la credibilità dell’universo diegetico ricostruito (i giorni dopo Caporetto) che ha però l’effetto di rendere scoperto il “vero” destinatario dell’atto in corso – nel nostro caso, non più i soldati sull’Isonzo ma gli ascoltatori di un futuro indefinito.

Ad articolare la rievocazione dei dischi dei condottieri ritroviamo la triplice temporalità. Tra evento dell’iscrizione, evento riferito (o rappresentato) e quello differito dell’ascolto delle scene dal vero. Avendo visto come la mancata coincidenza tra le prime due porti ad attribuzioni problematiche e consapevoli “manomissioni”, è all’ultima che dobbiamo riferirci per capire il modo in cui il medium fonografico sostanzia la sua promessa di “riportare in vita il passato”.

La prima audizione collettiva della raccolta dei condottieri cade il 24 Maggio del 1933, in coincidenza del diciottesimo anniversario dell’entrata in guerra dell’esercito italiano. Per quel tempo, le attività di commemorazione della grande guerra sono già sotto il monopolio del partito di governo, tutte tese a ribadire la continuità tra la vittoria conseguita contro l’esercito austro-ungarico e la “rivoluzione delle camicie nere”; Mussolini aveva infatti fissato per quella data il rito di passaggio di 1.147 avanguardisti della Capitale alla VII leva delle milizie fasciste giovanili perché “è bello ed è giusto che i giovani comincino a militare nei ranghi il giorno stesso in cui 18 anni fa il popolo italiano ruppe ogni indugio”.<sup>595</sup> Inneggiando al passaggio di testimone tra veterani e caduti e le nuove generazioni di combattenti, il programma delle celebrazioni alterna un’esaltazione muscolare della giovinezza rappresentata dai nuovi adepti (con le prove ginniche e i cori sugli inni fascisti organizzati dall’Opera Balilla al Foro Mussolini, alla presenza delle autorità politiche e militari) agli atti commemorativi in omaggio ai caduti per la patria (la deposizione di corone d’alloro alla tomba del milite ignoto e all’ara dei caduti fascisti che inaugura la cerimonia). Al Comitato Celebrazioni afferiscono anche le Associazioni Combattentistiche, ragione sociale che affianca il Gruppo Medaglie d’Oro, l’Associazione Nazionale Volontari e la Federazione Nazionale Arditi alle

---

<sup>595</sup> N.a., “La Grandiosa adunata per la Leva fascista a Roma. Il manifesto delle Associazioni combattentistiche”, *Corriere della Sera*, 24 maggio 1933.

Associazioni nazionali dei Combattenti, delle Madri dei Caduti e dei Mutilati e Invalidi di Guerra.<sup>596</sup> Ad occuparsi della diffusione dei ritratti dei condottieri è quest'ultima - presieduta dal reduce e deputato fascista Carlo Delcroix, che De Angelis aveva incluso nella serie della discoteca dedicata agli oratori. Il *Corriere della Sera* di quello stesso giorno annuncia che "I dischi saranno affidati in ogni città, per la vendita, alle sezioni dell'Associazione mutilati che li faranno sentire per la prima volta oggi".<sup>597</sup> La stessa A.N.M.I.G. avrebbe provveduto, qualche settimana più tardi, a far arrivare una parte dei dischi presso gli istituti educativi. Le incisioni di Emanuele Filiberto Duca d'Aosta, Armando Diaz, Luigi Cadorna, Pietro Badoglio e Paolo Thaon di Ravel figurano in una circolare diramata dell'Ufficio Affari Generali del Ministero dell'Educazione Nazionale di Francesco Ercole ai Regi Provveditori per gli Studi, promuovendo l'adozione di "un albo d'onore intitolato 'La voce dei Condottieri' [...] a scopi di propaganda patriottica e didattica":

Questo Ministero desidera che i Regi Istituti medi d'Istruzione, cominciando da quelli di maggiore importanza, che hanno più larga disponibilità di mezzi con i redditi della cassa scolastica acquistino la suddetta collezione di dischi, la cui audizione costituirà un fattore educativo per le scolaresche. L'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi garantisce inoltre la fornitura di speciali apparecchi fonografici, idonei per la esatta riproduzione dei suoni, per un pezzo mitissimo e comunque non superiore a L. 200.<sup>598</sup>

Come l'Associazione Nazionale dei Mutilati e degli Invalidi di Guerra fosse arrivata ad occuparsi della vendita e della distribuzione di dischi "patriottici" e addirittura di apparecchi fonografici per uso didattico, è questione che affronteremo con il proseguire della nostra trattazione. Per ora ci interessa notare come, sia pure avvalendosi di altre istituzioni, le registrazioni raccolte da De Angelis arrivassero finalmente ad adempiere gli scopi prefissati dal contratto con la Fonotipia di "divulgare nel popolo [...] la parola di coloro che, con le opere, con l'intelletto, con

---

<sup>596</sup> Ibidem

<sup>597</sup> N.a. "Parlano gli artefici della Vittoria. I dischi che tramandano e documentano", op. cit.

<sup>598</sup> Ministero dell'Educazione Nazionale ai Regi Provveditori degli Studi, "Oggetto: Dischi della Discoteca di Stato. Prot. N. 2452- Ufficio affari Generali", circolare dattiloscritta, Roma: 17 giugno 1933, Fasc. Provveditorato agli Studi di Tutti i Comuni, Fondo Istituzionale Discoteca di Stato, Icbsa.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

l'esempio contribuiscono a mantenere alto il nome dell'Italia nel mondo".<sup>599</sup> E a questa altezza nessuna opera di divulgazione che abbia per oggetto la voce può dirsi completa senza prima passare dalle trasmissioni radio, quel mezzo che, nel 1924 in cui cominciava l'opera di raccolta per *La parola dei grandi*, "balbettava" e "aveva ancora la cuffia"<sup>600</sup> e che nel 1933 invece è già in grado di radunare la nazione in un unico gruppo d'ascolto, specie quando si tratta di commemorare un evento fondante per "la nuova Italia".<sup>601</sup>

Se ne avvede una lettrice del *Radiocorriere* la quale, venuta a conoscenza dell'iniziativa promossa dall'A.N.M.I.G., esprime una richiesta scrivendo alla rubrica "Sussurri dall'etere": "Qual miglior propaganda si potrebbe pensare per la diffusione di quei dischi che una solenne trasmissione per radio delle voci illustri e venerande dei Condottieri della nostra guerra vittoriosa, che incitarono i nostri soldati? Sono la madre di un Caduto: vorrei sentire le voci che lo incitarono al sacrificio".<sup>602</sup> Il marchese Guido Sommi-Picenardi, autore di drammi musicali vicino ai futuristi e titolare della suddetta rubrica, risponderà che, proprio mentre la signora esprimeva il suo desiderio con "commovente autorità [...] già l'Eiar pensava alla sera del 24 Maggio".<sup>603</sup> Quel giorno, alle ore 11.00, dalle stesse frequenze che nel pomeriggio avrebbero trasmesso il discorso del duce alla nuova leva, i radioascoltatori ascolteranno i momenti decisivi che avevano condotto alla Vittoria dalla "viva voce" del Duca d'Aosta, Armando Diaz, Paolo Thaon di Revel e Luigi Cadorna.<sup>604</sup>

---

<sup>599</sup> Contratto De Angelis-Fonotipia (dattiloscritto), n.d., fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>600</sup> Rodolfo De Angelis, "Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?", op. cit..

<sup>601</sup> Sebbene non si siano trovati riscontri più precisi a proposito, siamo portati a ipotizzare che i dischi di De Angelis fossero già stati trasmessi (separatamente) dall'Eiar durante i precedenti anniversari della Vittoria per ricordare le singole personalità dei condottieri. Il 24 Maggio del 1930 il *Radiocorriere* annunciava la trasmissione di un disco storico sui giorni dell'Isonzo con "la voce del Duca Invitto, propagata dentro e fuori i confini dal tramite delle onde sonore che un Genio italiano ha saputo ingolfare e dirigere". Già in questo caso l'evento viene raccontato come un rituale commemorativo- militare: "Alla nota e cara voce del Condottiero, la Terza Armata e tutto l'esercito dei veterani disseminati lungo le costiere, nelle vallate e sulle vette si ricompongono idealmente e si schierano in ascolto". N.a., "XXIV Maggio, La Voce del Duca Invitto", *Radiocorriere*, Vol. VI, N. 27, 24 Maggio – 2 Giugno, p. 3.

<sup>602</sup> La lettera viene pubblicata nel numero di *Radiocorriere* che succede alle trasmissioni.. Cit. in G. Sommi Picenardi, "Sussurri dall'Etere", *Radiocorriere*, Vol. IX, N. 22, 28 Maggio – 4 Giugno 1933, p. 21.

<sup>603</sup> Ibidem.

<sup>604</sup> N.a., "Palinsesto – Mercoledì 24 Maggio 1933", *Radiocorriere*, Vol. IX, N. 21, 21 - 28 Maggio 1933, p. 35.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Viene così esaudita la richiesta dell'ascoltatrice, esempio particolarmente dolente di quella "nostalgia" che spinge a ricorrere ai media tecnologici per fare esperienza personale di un evento già consegnato alla storia. Se non fosse per l'intreccio fatale che nell'epoca in questione lega le dimensioni del pubblico e del privato, saremmo tentati di leggere in filigrana alla sua richiesta al giornale dell'EIAR un sottile desiderio di "vendetta"; con l'unica eccezione di Paolo Thaon di Revel, infatti, tutte le voci che mandarono il figlio verso la morte appartengono ormai a uomini defunti (Diaz e Cadorna erano scomparsi nel 1929, seguiti un paio d'anni dopo dal Duca d'Aosta). Un particolare che i giornali non mancano di rimarcare: De Angelis, chiamato a commentare la trasmissione sulle pagine de *L'Ambrosiano* considera "l'aver potuto donare con la mia opera agli italiani di oggi e di domani la dolce emozione di ascoltare i condottieri scomparsi [...] un premio non comune alla fatica tutt'altro che facile da me compiuta".<sup>605</sup>

Da parte sua il *Radiocorriere*, presenta l'evento in termini quasi esoterici:

Tutte le stazioni italiane celebrano con programmi speciali, diffondendo – sembra un prodigio – con la voce di un glorioso vivente, il Duca del Mare, anche le voci dei Condottieri che ormai la tomba suggella ma vivono immortali nel ricordo, nel culto della nazione. La voce del Duca d'Aosta, del Maresciallo Cadorna, del Maresciallo Diaz entrano nelle case d'Italia, sono ascoltate dai fanciulli che non ebbero la fortuna di sentirle nelle ore tragiche della Patria. Prodigio della incisione fonografica.<sup>606</sup>

Al netto di ogni accusa di falsificazione, l'operazione di ri-messa in scena della storia da De Angelis si giustifica agli occhi dei suoi contemporanei in vista dell'effetto "prodigioso" che suscita negli ascoltatori, ponendo l'accento sulla qualità esperienziale garantita dai dischi più che sull'autenticità (o, in questo caso, l'esattezza storica) dell'avvenimento che inscrivono. Nel caso specifico, l'audizione di cui si parla sul *Radiocorriere* si riveste di significati patriottici perché va a verificarsi in una situazione collettiva, grazie alla trasmissione radiofonica; è però soltanto grazie al "prodigio dell'incisione fonografica" che lo stesso miracolo può ripetersi in ogni occasione anche nel privato delle mura domestiche, ogni qualvolta le

<sup>605</sup> Rodolfo De Angelis, "Come raccolsi la voce dei Condottieri", op. cit.

<sup>606</sup> N.a., "Cronache dalla radio", *Radiocorriere*, Vol. IX, N. 23, 4 - 11 Giugno 1933, p. 5.

“eterne voci [...] solidificate, nel piccolo, nero, lucente disco che le trattiene [...] verranno svegliate perché echeggino ancora testimoniando, incitatrici e ammonitrici”.<sup>607</sup>

Come con la mummificazione cangiante del cinema, anche l’immortalità assicurata dal *time-based medium* della fonografia corrisponde dunque ad un orizzonte di eterna ripetibilità. Non soltanto essa permette di conservare un aspetto esteriore della persona dei condottieri, ma consente anche di reiterare a oltranza la “funzione sociale” che avevano svolto in vita; anche dopo la scomparsa dei rispettivi proprietari, le loro voci continueranno ad arringare le folle, guidarle per future chiamate alle armi ed “esortarle al sacrificio”.

In definitiva, la promessa che la fonografia porta in risposta a questa “nuova” forma di nostalgia per un passato mai vissuto resta quella di una “sensazione di presenza”, o, come si era detto nel caso dei “dal vero”, delle *ri-presentazione di fatti passati al momento dell’ascolto*. Nel passaggio da mezzo per raccontare la cronaca a quello per “tramandare” la storia, il medium mantiene intatta la propria funzione di propagatore e diffusore per grandi distanze ma si prepara a percorrerle attraverso il tempo storico anziché nello spazio geografico. I dischi dei condottieri riferiscono infatti avvenimenti che risalgono a quasi dieci anni prima dell’iscrizione e differiscono eventi dell’ascolto anche presso i posterì: il potere (ri)evocativo del libro parlante di cui fanno parte, in questo senso, consiste proprio nella facoltà di strappare le gesta dei suoi protagonisti alla memoria scritta, evitando alle loro parole di divenire ostaggio delle carte, di essere tramandate come “lettera morta”, e consegnandole invece a quella che Gavino Gabriel aveva definito “la storia viva”.<sup>608</sup> Come chiosa brillantemente lo storico della cultura orale Alessandro Portelli, nel conferire ai grandi uomini “una voce e, per metonimia un corpo” la tecnologia del suono “li avvicinava, li rendeva reali, li umanizzava, li spettacolarizzava”, preparandosi così a “divenire parte di una grande operazione di propaganda e di creazione del consenso”.<sup>609</sup>

<sup>607</sup> N.a., “Parlano gli artefici della Vittoria. I dischi che tramandano e documentano”, op. cit.

<sup>608</sup> Gavino Gabriel, “Radiotelefonìa e fonografia” op. cit.

<sup>609</sup> Alessandro Portelli, “La presenza della voce. Pensare la fono/grafia” in Peppino Ortoleva, Massimo Pistacchi (a cura di), *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo. Verso l’Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*, op. cit., pp. 201 - 206 (203).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

## 2. Le due discoteche.

### 2.1 Una “questione di stato”. La contesa intorno all’archivio nazionale (1928 – 1934).

Se si eccettuano l’articolo de *L’Ambrosiano* che porta la sua firma e un altro sul *Corriere* molto probabilmente redatto con la sua complicità,<sup>610</sup> molti dei commenti che accompagnano la trasmissione e la vendita dei dischi dei condottieri del maggio 1933 sulle testate nazionali non ritengono di chiamare in causa De Angelis, il cui ruolo nella raccolta di quelle stesse voci viene il più delle volte ommesso. In compenso ritroviamo citato, con una certa ricorrenza, il nome di Gavino Gabriel: da quanto si legge su *Radiocorriere*, è lui che “al microfono di Roma, collegato con tutte le stazioni d’Italia” introdurrà l’ascolto dei dischi in questione e “ci farà rivivere le ore della trepidazione, della guerra e della pace, che non fu quella sperata!”.<sup>611</sup> A quale ragione si deve questa apparentemente indebita sovrapposizione di ruoli, e che cosa ha a che fare l’etnomusicologo sardo con la discoteca degli uomini illustri?

Per ricostruire lo svolgersi degli eventi occorre tornare indietro di qualche anno, poco dopo l’inaugurazione della collaborazione tra Società Italiana di Fonotipia e l’ideatore del progetto *La parola dei grandi*.

#### 2.1.1. Il progetto De Angelis/A.N.M.I.G.

Accanto al resoconto degli incontri con generali, politici e autori letterari che abbiamo tentato di riassumere nei paragrafi precedenti, la corrispondenza preservata nei fascicoli del fondo dell’Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi testimonia

---

<sup>610</sup> Il 2 Maggio 1933 il cronista Vittorio Nivellini contatta De Angelis dalla redazione milanese de *Il Corriere della Sera* per “qualche informazione intorno ai dischi, della cui voce ti occupasti tempo fa, e che raccolgono la voce dei Condottieri di Guerra. E ciò per un articolo che potrebbe far piacere e riuscire utile all’iniziativa” (biglietto scritto a mano, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa). Anche se non compare la firma di Novellini l’articolo è probabilmente il già citato “Parlano gli artefici della vittoria. Dischi che tramandano e documentano”, pubblicato una ventina di giorni più tardi per l’anniversario del 24 Maggio.

<sup>611</sup> Daylle, “I dischi dell’intervento”, *Radiocorriere*, Vol. IX, n° 21, 2 1- 29 Maggio 1933, p. 9

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

anche un'altra serie di incombenze che De Angelis dovette sobbarcarsi tra il 1924 e il 1926, quelle di carattere economico. Come si nota in uno degli articoli dedicati alla sua discoteca "l'incisione d'un disco costa comunemente dalle 4 alle 5mila lire ma questi sono venuti a costare quattro volte tanto, non solo per il personale impiegato, ma perché la qualità dei personaggi imponeva di andarli a cercare e di mettersi a loro disposizione".<sup>612</sup> Per far fronte alle spese vive imposte da queste ultime attività e solo parzialmente coperte dal contratto con la Fonotipia<sup>613</sup> De Angelis si trova ben presto costretto a chiedere dei prestiti. Già dell'agosto del 1925 e per tutto l'anno seguente riceve da tale Riccardo Alberti centomila lire con un tasso di interesse del 6%, una somma che si prepara a restituire nelle annate successive. Sulla cambiale dattiloscritta in cui si fissano i termini del saldo, datata al 27 febbraio 1927, Alberti annoterà via via le cifre ricevute: quarantamila lire gli ritornano prima del gennaio 1928, il resto della somma verrà pagato a piccole soluzioni in un periodo di tempo compreso tra il 1928 e l'ottobre del 1933, anno dell'ultima annotazione riportata.<sup>614</sup> La disponibilità di finanze per estinguere il suo debito proviene da un altro accordo che De Angelis stringe negli stessi anni: già nelle corrispondenze con il creditore datate al novembre 1926 si fa infatti cenno a "la cessione che ella farà all'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra" quale garanzia per il futuro saldo del prestito.<sup>615</sup>

Le sorti della discoteca si intrecciano così con quelle dell'ente associativo fondato su iniziativa degli stessi reduci a Milano, il 29 aprile del 1917, poi riconosciuto quale ente di diritto pubblico nel giugno dello stesso anno dal decreto del prefetto della città. Nata con l'obiettivo statutario di fornire assistenza economica, legale e anche sanitaria ai propri soci, per coadiuvarne il difficile riassorbimento nella società civile del dopoguerra, l'A.N.M.I.G. muove i propri passi da un retroterra ideologico spesso

---

<sup>612</sup> N.a., "La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri", op. cit.

<sup>613</sup> La casa discografica aveva rimborsato le spese sui viaggi per ottenere le adesioni pagandogli un abbonamento mensile alle ferrovie per viaggi in seconda classe, a patto che, se non avesse ottenuto le firme dovute, avrebbe restituito metà della somma ricevuta in acconto e rimborsato la Società scrivendo versi per canzonette. Cfr. Roberto Rossetti, *Voci della memoria. La Discoteca di Stato – 1928 – 1989*, Fratelli Palombi editore, Roma 1990, p. 12.

<sup>614</sup> Riccardo Alberti a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta annotato a mano, n.d., Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...", Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>615</sup> Riccardo Alberti a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, Milano 7 Novembre 1926, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...", Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.



contraddittorio: nell'ideale di solidarietà che unisce tutti coloro i quali, prestando servizio alla patria, avessero riportato menomazioni o fossero stati colpiti nella persona, si confondono infatti posizioni di matrice socialista e spiccate tendenze nazionaliste, una formale perorazione per la causa di un mondo "in pace" che tuttavia non porta mai a disconoscere la guerra come atto patriottico e, infine, una tendenza polemica contro i partiti che, alla prova dei fatti, si risolverà in prese di posizioni quasi sempre filogovernative. Ambiguo era stato infatti il ruolo dell'Associazione nei confronti della classe dirigente del dopoguerra, offrendosi da un lato quale strumento utile per il riordino sociale e dall'altro palesando tutto il malcontento e la sfiducia verso la politica dei liberali al potere, rei di trascurare le condizioni di quegli ex-combattenti che palesavano il *vulnus* dell'intervento bellico sulla propria persona.

Non è difficile, da quanto premesso, intuire le ragioni che porteranno un progressivo avvicinamento della sigla combattentista alla retorica fascista, proprio nei giorni della sua ascesa al potere. Dalla prospettiva dei reduci, Mussolini si distingue subito dagli uomini politici che l'avevano preceduto, non soltanto perché si qualifica come membro della grande "fratellanza" degli invalidi di guerra (avendo a propria volta riportato una ferita alla spalla causata da un lancio di granate contro il nemico) ma per l'intento, più volte ribadito, di "rimarginare le ferite" della guerra e del dopoguerra, riconoscendo alla condizione di mutilati e invalidi una dignità pubblica che fino a quel momento avevano sentito negata.

Non senza creare strappi e divergenze al proprio interno,<sup>616</sup> il congresso dell'Associazione finisce per dare la propria adesione formale al fascismo all'indomani della Marcia su Roma nel 1922 per poi ribadire il proprio sostegno partecipando alle celebrazioni per l'anniversario dell'anno seguente. Sono scelte in chiara contraddizione rispetto a uno statuto che dichiarava l'ente come "a-partitico", dovute al prevalere di una sua fazione interna, quella più orientata verso il nuovo regime. Nell'aprile del 1924 sei membri della sua Commissione Direttiva sono eletti

---

<sup>616</sup> Durante la seduta dell'A.N.M.I.G. dell'Ottobre del 1923 Angelo Gorini, delegato della sede milanese, aveva mostrato qualche resistenza ad accogliere l'invito a partecipare alle celebrazioni dell'anniversario della Vittoria e della Marcia su Roma, insistendo sull'"apoliticità" dell'associazione. Cfr. Valeria Mancina *Storia dei mutilati della Grande Guerra in Italia*, tesi di dottorato in Società, politica e culture dal tardo medioevo all'età contemporanea, cotutela Università degli Studi di Roma "La Sapienza- Freie Universität Berlin Friedrich-Meinecke-Institut, Roma 2009 - 2010, p. 211

tra le fila della Lista Nazionale, primo fra tutti il “grande invalido” Carlo Delcroix<sup>617</sup> che quello stesso anno sarebbe stato nominato presidente dell’Associazione con il Congresso di Fiume.<sup>618</sup>

Questo, in estrema sintesi, è il quadro in cui si muove l’A.N.M.I.G. quando, nel novembre dello stesso anno, De Angelis incontra il neodeputato Delcroix allo scopo di fargli incidere *Il Decalogo del Fante* per la sua discoteca. Anche se manca una documentazione che testimoni gli scambi a proposito, è facile immaginare che l’interprete napoletano sia ricorso proprio ai contatti stabiliti in quell’occasione per cercare un sostegno alla sua opera di raccolta. La tensione nostalgica che lega naturalmente un’associazione combattentista verso la memoria della prima guerra mondiale deve apparire a De Angelis come un viatico per tramutare la sua iniziativa di privato cittadino in un’opera di pubblico interesse, emancipandosi così dagli obblighi contrattuali e di vendita che gli correvano con la Fonotipia. Inoltre, dati i rapporti di vicinanza di cui l’ente associativo gode con il governo, egli può verosimilmente auspicare un intervento “dall’alto” che annetta la sua raccolta delle voci in un contesto istituzionalmente riconosciuto.

Decide quindi di avvalersi di un diritto assicuratosi dal contratto stipulato con l’etichetta discografica, che gli consentiva di recedere dall’impegno e di affidarlo a terzi ricevendo in cambio la cifra di 90.000 Lire a mo’ di rimborso per le spese sostenute;<sup>619</sup> a qualche tempo dalla messa in commercio dell’albo, l’eventualità risulta conveniente anche per l’etichetta che, nel cedere anche le copie già pubblicate, guadagna a un prezzo poco minore di quello di mercato un numero di

---

<sup>617</sup> Delcroix aveva perso entrambe le mani e la vista nel tentativo di disinnescare un ordigno inesplosivo nel marzo del 1917 a Malga Ciapela, dove operava con il grado di tenente al comando delle squadre degli Arditi. Il suo stato di mutilato di guerra è stato messo in discussione da alcuni componenti della sede fiorentina dell’A.N.M.I.G., che fecero circolare la voce che si fosse trattato di un incidente avvenuto durante una battuta di pesca, causando la temporanea espulsione di Delcroix dall’associazione. Cfr. Albertina Vittoria, “Voce: Delcroix, Carlo”, *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. 36, Treccani, Roma 1988, ripubblicato su <[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-delcroix\\_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-delcroix_(Dizionario-Biografico)>) (Ultimo accesso, settembre 2017).

<sup>618</sup> Per le informazioni riassunte in questo capoverso cfr. Valeria Tanci, *Storia dei mutilati della Grande Guerra in Italia*, op. cit., pp. 184 - 226; Francesco Zavatti, *Mutilati di guerra. Una storia politica. Il caso modenese*, Unicopli, Milano 2011.

<sup>619</sup> Piero Cavallari, Antonella Fischetti, *Voci della Vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, op. cit., p. 104.

ordinazioni che coprono la totalità della tiratura - risultato che difficilmente avrebbe ottenuto affidandosi soltanto al ristretto pubblico cui si rivolgono le sue costose edizioni.

Nel 1926 De Angelis pattuisce con il segretario generale Adriano Mari che “tutto il materiale della DISCOTECA depositato in Milano presso il mio domicilio e presso la Fabbrica Italiana di Fonotipia passa di proprietà all’Associazione Nazionale Mutilati ed io sono pronto ad effettuare la immediata consegna alla persona che il segretario generale della predetta associazione mi indicherà”.<sup>620</sup> Il nome indicato dalla segreteria è quello dell’onorevole Angelo Gorini, altro dirigente invalido eletto nelle liste nazionali e delegato della sede milanese. È qui che verranno trasferiti i materiali ceduti, a cominciare dal mese di ottobre quando, a seguito degli accordi presi, Mari informa De Angelis che “questa Associazione è venuta nella determinazione di sperimentare con la pratica, la DISCOTECA da lei propostaci”.<sup>621</sup> L’elenco del primo ordine prevede:

N. 28 Fonografi Butterfly a L. 830 cadauno.....	L. 23.240,00
“ 68 album dei Condottieri (8 dischi e astuccio) a L. 150 ciascuno.....	“ 9.450,00
“ 84 dischi di Carlo Delcroix (con astuccio) a L. 28 ciascuno.....	“ 2.350,00
“ 60 opuscoli illustrati (a L. 5 ciascuno).....	“ 300,00
Totale:.....	L. 35.340

L’importo di questa merce le sarà pagato anticipatamente, per metterla in condizione di rispondere con la massima rapidità e scrupolosità all’invio della medesima. La S.V. invierà la merce agli indirizzi che le saranno man mano indicati da questa Associazione, provvedendo alla confezionatura e ponendo le spese di porto a carico del ricevente.

Il termine massimo che le viene concesso per l’invio di tutto il materiale sopra elencato è di due mesi, vale a dire fino al 31 dicembre 1926.<sup>622</sup>

<sup>620</sup> Contratto A.N.M.I.G. – De Angelis, dattiloscritto n. 4, n.d., Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>621</sup> Segreteria A.N.M.I.G. a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, Roma 28 Ottobre 1926, Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>622</sup> Ibidem

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Si tratta di un primo ordine effettuato in via “sperimentale” che, come si nota dall’elenco, tende primariamente ad assicurarsi un’ampia disponibilità di copie già stampate del disco del presidente Delcroix; nel marzo 1927, la casa discografica accusa la ricevuta di un nuovo ordine per “N° 31 Originali Matrici, [N°] 31 Matrici Madri e [N°] 578 Matrici di fabbricazione” di tutte le incisioni effettuate per la raccolta, con l’aggiunta di “N° 1000 Etichette di chiusura per album, 55 Opuscoli discorsi ‘I Condottieri’, 338 Album Tela per un sol disco, 72 Album Tela per otto dischi”.<sup>623</sup> Nello stesso mese, la compagnia informa inoltre l’A.N.M.I.G. di “avere in deposito presso di noi ancora undici matrici di fabbricazione della Discoteca ‘La Parola dei Grandi’ che per errore di calcolo non furono conteggiate nella precedente lettera”.<sup>624</sup> Non doveva essere l’unico materiale rimasto alla società milanese, se è vero che ancora nel 1929 Adriano Mari si troverà costretto a sollecitare “l’invio di tutto il materiale della discoteca Ivi depositato”, pregando De Angelis di “volersi interessare personalmente della cosa [con la Fonotipia] poiché ho urgenza che il materiale in parola sia riunito nei locali della Casa Madre”.<sup>625</sup>

Per far fronte ai costi comportati dalla rilevazione De Angelis riceve un acconto immediato di 80.000 Lire sulle 320.000 totali convenute, inclusive di una percentuale degli utili derivanti dalle vendite future. Tale somma paga qualcosa di più dei semplici materiali per riproduzione e il confezionamento dei dischi: in sede contrattuale De Angelis sottoscrive anche la “cessione ad essa Associazione della idea [...] della DISCOTECA ‘LA PAROLA DEI GRANDI’ da me creata, e che posso cedere, come cedo, perché completamente di mia proprietà”.<sup>626</sup> I termini della collaborazione concordati con la Fonotipia gli garantivano infatti la possibilità di reiterare la stessa operazione di raccolta delle voci illustri in altri ambiti, a patto che non si trattasse di registrazioni di voci d’opera, esecuzioni musicali o qualsiasi

---

<sup>623</sup> Società Italiana Fonotipia – A.N.M.I.G., lettera dattiloscritta, Milano 9 Marzo 1927, Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>624</sup> Società Italiana Fonotipia – A.N.M.I.G., lettera dattiloscritta, Milano 21 Marzo 1927, Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>625</sup> A.N.M.I.G. – De Angelis, raccomandata espresso, dattiloscritta, Roma 4 Febbraio 1929, Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>626</sup> Contratto A.N.M.I.G. – De Angelis, dattiloscritto n. 4, n.d., Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

articolo che potesse fare concorrenza ai prodotti generalmente messi in commercio con il marchio Fonotipia; con il nuovo accordo questo diritto non gli è più concesso: il consenso alla cessione della paternità intellettuale, ceduto forse sotto la pressione dei debiti, è una decisione che De Angelis si ritroverà presto a rimpiangere.

Firmando il patto con l’A.N.M.I.G., infatti, egli non intende semplicemente liquidare le fatiche di due anni per ripagarsi del denaro perso durante l’attività di raccolta: obiettivo della trattativa, dal suo punto di vista, è arrivare a un accordo che lo metta in condizione di continuare a interessarsi personalmente dell’incisione dei grandi uomini anche una volta che la titolarità sarà passata di mano.

A questo scopo il contratto riporta anche alcune clausole atte a definire il suo ruolo nell’assetto futuro:

Fra l’Associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra e il Signor Rodolfo Tonino De Angelis, in rapporto al contratto di cessione della Discoteca “LA PAROLA DEI GRANDI”, intercorso in data di oggi fra le parti, si conviene quanto segue:

- 1) L’associazione Nazionale fra Mutilati ed Invalidi di Guerra nomina a partire da oggi il Signor Rodolfo De Angelis suo direttore tecnico per la Discoteca, con quegli incarichi speciali che gli saranno affidati a volta a volta dal Segretario Generale dell’Associazione stessa *e che il Sig. De Angelis ritenga di ammettere* [integrazione scritta a mano].
- 2) Il signor Rodolfo Tonino De Angelis, per tale incarico percepirà dall’Associazione Nazionale Mutilati il 5% sugli utili derivanti dalla vendita dei dischi della Discoteca sino che la Associazione Nazionale Mutilati avrà in concessione tale vendita dal Governo Nazionale.
- 3) Tutte le spese che il signor Rodolfo Tonino De Angelis dovesse sostenere per incarichi in base all’Art. 1 gli saranno rimesse dall’Associazione Nazionale Mutilati di volta in volta.<sup>627</sup>

Altrove si specifica che le competenze della direzione tecnica avrebbero riguardato “le trattative con ass. fonografiche per quelle concessioni che l’Ass. intendesse fare”,

<sup>627</sup> Contratto A.N.M.I.G – De Angelis, dattiloscritto n. 5, n.d., Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbas.

“sorveglianza sulla fabbricazione degli ordinativi”, “rappresentazione a Milano dell’Ass. per la diffusione discoteca”, “studio di progetti per la sempre maggiore diffusione” e “assistenza commerciale”.<sup>628</sup> In altri termini, De Angelis si ritaglia uno spazio come “curatore” e “addetto alle pubbliche relazioni” per un’associazione estesa sul territorio nazionale: una mansione forse meno onorevole di quella da unico titolare della Discoteca, ma anche meno onerosa, che gli avrebbe consentito di continuare a lavorare alle incisioni senza rischiare in proprio e, anzi, ricevendo uno stipendio mensile di “3.000 Lire più il 5% sugli utili netti”.<sup>629</sup>

Passando dall’essere un albo discografico in commercio a un più esteso progetto di propaganda patriottico-culturale, la stessa discoteca subisce una metamorfosi che la avvicina a quella “istituzione per l’orecchio” che era rimasta latente in Italia per più di due decenni. Accluse fra le carte dello scambio epistolare tra Mari e De Angelis troviamo le bozze del progetto che verrà presentato dall’A.N.M.I.G. per ottenere la concessione governativa alla vendita di dischi patriottici. Si ipotizza anche un logo, raffigurante una statua al centro di alcune sculture in altorilievo (con un gusto “classiceggianti” che riprende, forse inconsapevolmente, i motivi iconografici dell’estetica Fonotipia), delimitato in alto dalla scritta in caratteri romani “Discoteca ‘La Parola dei Grandi’ e in basso dal nome del direttore, “A cura di Rodolfo De Angelis”.<sup>630</sup>

Gli stessi documenti delineano poi alcune indicazioni di massima sull’Amministrazione e la direzione tecnica per il funzionamento della discoteca:

L’Ente che à la concessione della divulgazione della discoteca dovrebbe creare un consiglio di amministrazione per il funzionamento della Discoteca stessa con sede a Roma. Detto consiglio nominerebbe il Direttore Tecnico che dovrebbe risiedere nella città dove vi è lo stabilimento per la riproduzione delle incisioni.

Il consiglio d’amministrazione, oltre alla regolare amministrazione, dovrebbe occuparsi della dotazione, dello sviluppo e della propaganda.

---

<sup>628</sup> Contratto A.N.M.I.G. – De Angelis, dattiloscritto non numerato, n.d., Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>629</sup> Ibidem

<sup>630</sup> Scheda ordinazioni, foglio 1, n.d., Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

Il Direttore tecnico avrebbe la responsabilità della riuscita di ogni nuova incisione, delle riproduzioni, dell'esecuzione degli ordinativi e della sorveglianza in generale su tutto il materiale tecnico della Discoteca.

La sede di Roma, ricevendo gli ordinativi, ne invierebbe copia, su apposito modulo, al Direttore tecnico, il quale ne curerebbe presso la fabbrica il sollecito approntamento e l'invio rapido.

Avvenuta la spedizione ne darebbe notizia alla sede di Roma, che staccerebbe fattura e provvederebbe per l'incasso.

Il Direttore tecnico dovrebbe suggerire anche quelle modifiche e varianti che, in seguito ad esperimenti riusciti, potrebbero apportarsi ai procedimenti tecnici e agli apparecchi di audizione, nell'interesse di raggiungere sempre una minor spesa di costo di produzione.<sup>631</sup>

Malgrado venga espressa in termini generici, la decisione (in sé piuttosto contorta) di stabilire la sede amministrativa e quella tecnica in due luoghi separati è finalizzata a incontrare le esigenze dei contraenti, assicurando a De Angelis la prossimità con i maggiori stabilimenti discografici, che sorgevano a Milano, e contemporaneamente rimarcando il presidio romano di un'A.N.M.I.G. sempre più vicina ai luoghi del potere.

Si specifica poi che, in un prossimo futuro, la sede nella capitale avrebbe potuto servire anche da deposito “per la conservazione dell'originale” e per i servizi di divulgazione al pubblico. Tra questi rientra un'attività di vendita dei dischi, in una formula di abbonamento che parrebbe rivolta soprattutto a scuole, istituti pubblici e altri enti in grado di effettuare ordini significativi. Si appronta il *fac-simile* di un modulo di ordinazione e alcune “Condizioni per la vendita a rate mensili” da comunicare al cliente: vi si legge che chi è interessato all'acquisto dovrà inoltrare il suo ordine anticipando le spese per l'imballaggio e fornendo “a titolo di garanzia” un acconto pari a “n. Z effetti cambiali pari a tre rate ciascuno”; a fronte delle richieste pervenute, la discoteca si sarebbe riservata il diritto di comunicare in breve tempo se la domanda di ordinazione è stata approvata o meno, specificando che, “in caso di non accettazione”, la somma anticipata sarebbe stata restituita in un'unica soluzione

---

<sup>631</sup> Discoteca di Stato ( per il funzionamento), Amministrazione e direzione tecnica, foglio n. 4, n.d., Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icsba.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

“senza alcuna trattenuta”; di contro, coloro la cui domanda d’acquisto era stata accettata avrebbero avuto indietro il loro anticipo “a man mano, e cioè ad ogni tre rate pagate, dopo la prima”, salvo ritardi nel saldo – caso in cui la discoteca avrebbe mantenuto gli effetti cambiali in circolazione “per l’importo di rate scadute e non pagate”.<sup>632</sup> A rimarcare la pubblica utilità dell’iniziativa, è previsto anche uno spazio aperto alla cittadinanza dedicato alle audizioni, con una sala nella sede romana “remunita di 4 o 5 cabine, più spaziose di quelle in uso presso i telefoni pubblici. Ognuna di queste cabine fornita di un fonografo”. Infine, sulla falsariga del servizio bibliotecario si aggiunge poi che “il personale delle audizioni ritirerebbe, il numero richiesto, dalla scala della scaffalatura e lo porterebbe nella cabina, riportandolo, subito dopo l’audizione, nella sala anzidetta”.<sup>633</sup>

Il disegno è assai più approssimato di quelli che, con altra competenza, due generazioni di scienziati e studiosi della musica naturale avevano sottoposto all’attenzione delle autorità. Cionondimeno, le quotazioni politiche dell’A.N.M.I.G. e il carattere smaccatamente propagandistico di *questa* discoteca sarebbero riusciti là dove i buoni propositi della comunità scientifica non erano bastati. Scrivendo a De Angelis per richiederli la restituzione delle carte firmate, nel Gennaio del 1927 Adriano Mari gli aveva riferito che con la Presidenza del Consiglio “continuano le trattative”, alimentando le sue speranze anche su un’altra questione in sospenso, quella del disco con la voce di Mussolini. “Non appena tornato da Roma l’On.le Delcroix faremo sollecitare l’incisione del disco con il Presidente del Consiglio”.<sup>634</sup> L’iniziativa che De Angelis aveva iniziato da privato cittadino è quindi sul punto di approdare sul tavolo dei legislatori e tutto fa sperare per il migliore degli esiti.

Senonché in data 24 Aprile 1928, gli viene recapitata una lettera piuttosto criptica da Adriano Mari: forse in risposta ad una sua richiesta di ulteriori aggiornamenti sulla faccenda del decreto (gli ultimi a noi pervenuti risalgono all’anno precedente) viene

---

<sup>632</sup> Condizioni per la vendita, allegato n. 1, foglio n. 4, n.d., Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>633</sup> Discoteca di Stato ( per il funzionamento), Amministrazione e direzione tecnica, foglio n. 4, n.d., Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>634</sup> Comitato Centrale A.N.M.I.G – De Angelis, lettera manoscritta, Roma 27 Gennaio 1927, Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.



a sapere dal segretario che: “sto in questi giorni esaminando altri progetti che da più parti mi sono stati sottoposti e ho anche speranza che il decreto possa essere varato. Non so quali decisioni verranno prese ma, in ogni caso, in omaggio all’ideatore della Discoteca, la terrò aggiornato”.<sup>635</sup> La notizia pare allarmare il destinatario che traccia a matita tre punti esclamativi vicino a quel cenno ad “altri progetti”, dei quali evidentemente non è al corrente. Il disegno che aveva concordato e firmato con l’Associazione Mutilati non è dunque l’unico al vaglio del governo? E perché mai Mari metteva le mani avanti, apostrofandolo con la carica onoraria “ideatore della discoteca” senza fare cenno invece al ruolo ben più effettivo di “direttore tecnico” sul quale avevano convenuto?

Una parte delle risposte a questi interrogativi si trova proprio nel testo del Regio Decreto n. 2223 del 10 Agosto del 1928, che istituisce formalmente la Discoteca di Stato. Tanto le premesse sulla “necessità assoluta ed urgente di disciplinare e sviluppare [...] la raccolta e diffusione di dischi fonografici riproducenti la voce di benemeriti cittadini” quanto l’articolo primo, che chiarisce lo scopo della Discoteca nell’attività di “raccolgere e conservare per le future generazioni la viva voce dei cittadini italiani, che in tutti i campi abbiano illustrata la Patria e se ne siano resi benemeriti” sono fedeli all’idea di De Angelis, praticamente una sintesi degli impegni che si era assunto in sede contrattuale con la Fonotipia quattro anni prima. I problemi arrivano con le disposizioni operative date dal testo del decreto e dal modo in cui viene distribuita la responsabilità per la gestione della discoteca: come lascia intendere un articolo comparso su *Il Corriere della Sera* all’indomani dell’emissione del decreto, l’A.N.M.I.G. in questo frangente viene coinvolta soprattutto come “beneficiaria” dei ricavi delle vendite e di una (temporanea) concessione dell’”uso delle matrici di riproduzione per la stampa di dischi fonografici da destinare a scopi di propaganda patriottica o didattici”, che può essere conferita o revocata dal presidente del consiglio.<sup>636</sup> Quanto ai destini dell’attività e di chi la conduce, essi dipendono anche da espressioni più dirette del potere statale ed

---

<sup>635</sup> Segreteria Amministrativa Centrale A.n.m.i.g a Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, 24 Aprile 1928, Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbisa.

<sup>636</sup> N.a., “La Discoteca di Stato e un beneficio per i mutilati”, *Il Corriere della Sera*, 18 Ottobre 1928.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

esecutivo: il testo del decreto, infatti, non attribuisce la scelta delle voci da accludere nell'“albo d'onore” all'Associazione o al suo personale (come si pianificava nella bozza del progetto) ma direttamente alla volontà del Capo del Governo, dal consenso del consiglio dei ministri e “di concerto con il Ministero per la pubblica Istruzione”. Quest'ultimo, da quanto prevede l'articolo 3, “provvede all'ordinamento ed alla gestione” nonché alle “spese di acquisto ed incisione delle matrici originali e le matrici di riproduzione delle voci”, finanziandolo per un ammontare annuale calcolato intorno alle 50.000 Lire.<sup>637</sup> Se pure negli anni successivi alla fondazione dell'istituto si sarebbe impegnata per rimarcare il proprio controllo, la decisione su chi avrebbe diretto la discoteca non stava, da testo di legge, alla sola Associazione Mutilati.

Le altre risposte alle domande che angosciano De Angelis arriveranno col tempo. A dispetto dell'efficacia “a ritmo di foxtrot” del governo decantata nella sua canzonetta in *Omaggio a S.E. Mussolini*, si dovrà attendere fino al 3 gennaio del 1929 perché il decreto venga convertito nella legge n. 81, e ancora tre anni prima dell'istituzione di un comitato permanente e di una sede apposita.<sup>638</sup> Durante questo lasso di tempo il promotore della discoteca vedrà gradualmente sfumare la possibilità di prendere parte al progetto. Le trattative con l'associazione presieduta da Delcroix proseguono in via sempre meno amichevole. Attraverso un intermediario - probabilmente un avvocato chiamato a sua difesa - De Angelis arriverà finalmente a sapere quali sono i progetti di discoteca che attentano al posto che aveva inteso riservare per sé:

Informazioni avute oggi dalla Grammofono, circa la trattativa che Essa svolge con la Discoteca di Stato. Il Signor Gavino Gabriel si è presentato al Sig. Dulio Bossi, consigliere delegato della Grammofono per trattative circa la Discoteca di Stato di cui si è detto Direttore Generale a cominciare dall'Agosto p. v.

Egli à premesso che prima di fare una circolare invitante le varie ditte fonografiche a concorrere si è rivolto alla Grammofono, come casa più importante e memore dei

---

<sup>637</sup> Il testo integrale del decreto è riportato dalla Gazzetta Ufficiale nell'articolo succitato. Cfr anche la trascrizione sul portale dell'Icbsa, <<http://www.icbsa.it/index.php?it/98/regio-decreto-legge-10-agosto-1928-n-2223>> (Ultimo accesso, agosto 2017).

<sup>638</sup> Piero Cavallari, Antonella Fischetti, *Le voci della vittoria. Memoria sonora della grande guerra*, op. cit., pp. 116-117.

trascorsi (che la Grammofono asserisce molto cattivi per lei). Ha quindi chiesto se la Grammofono è disposta a procedere a proprie spese alla incisione per la Discoteca di Stato delle voci degli uomini illustri, e di provvederne alla diffusione e vendita al pubblico, riservando all'Ass. Mutilati il 10% sul prezzo di vendita.<sup>639</sup>

La lettera non indugia oltre sui “molto cattivi trascorsi” di cui si sarebbe macchiato De Angelis con la Grammofono ma, stando alla documentazione a nostra disposizione, si possono azzardare due ipotesi. La prima riguarda un possibile primo contatto stabilito con quella che era stata anche la sua casa discografica proprio in fase di progettazione de *La Parola dei Grandi* - una pista che abbiamo già seguito in forza di alcuni particolari che emergono dalla corrispondenza con la segreteria del Duca d'Aosta,<sup>640</sup> contribuirebbero a rafforzarla alcune scherzose espressioni avute da quest'ultimo durante l'incontro per l'incisione, quando aveva domandato a De Angelis “cosa c'è stato con la Gramophone, un litigio?” inducendolo ad ammettere l'esistenza di “alcuni problemi con la mia idea” che, seguendo questa versione, l'avrebbero spinto a preferire la Fonotipia.<sup>641</sup>

La seconda ipotesi che avanziamo fa riferimento invece a un contatto avvenuto successivamente alla cessione della discoteca, a documentazione del quale esiste un'unica lettera, spedita dalla compagnia dei fratelli Bossi in data 24 Settembre 1929. Vi si legge che, a seguito di alcuni colloqui, “la Società Anonima Nazionale del ‘Grammofono’ sarebbe disposta ad addivenire a trattative con l'A.N.M., concessionaria esclusiva della Discoteca di Stato, onde mettere la propria attività industriale e commerciale a disposizione della Discoteca stessa”.<sup>642</sup> De Angelis potrebbe quindi aver tentato di stringere una convenzione con la sussidiaria italiana della Gramophone a nome dell'Associazione di Mutilati, vuoi in buona fede, (confidando ancora nella sua prossima nomina a direttore) vuoi perché, dopo

---

<sup>639</sup> Trattative Ass. Mutilati – De Angelis, lettera dattiloscritta, prima facciata, n.d. Busta “Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...”, Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa. Sebbene non datato, i riferimenti del testo del documento lo rendono databile al 1932, anno in cui si avvia il contenzioso con l'Associazione Mutilati e Gabriel prende servizio presso l'Istituto.

<sup>640</sup> Vedi nota n.487

<sup>641</sup> Rodolfo De Angelis, “I nostri grandi uomini e il Fonografo” appunti dattiloscritti, fasc. 9-10, Serie 9, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>642</sup> Società Nazionale del Grammofono – Rodolfo De Angelis, lettera dattiloscritta, Milano 24 Settembre 1929, fasc. 3, Serie 1, Fondo De Angelis.

l'emissione della legge, aveva compreso che il solo modo per mantenere un vantaggio su altri possibili candidati era quello di stabilire un vincolo privilegiato con gli stabilimenti che avrebbero prestato i propri mezzi e le proprie competenze alla messa in opera del nuovo istituto.

Che i rancori contro De Angelis fossero dovuti ad una vecchia disputa sul progetto dell'albo discografico o al suo recente "millantare" un titolo che ancora non deteneva, è sicuro che il suo diretto concorrente alla carica, godesse di ben altra fama non solo con l'etichetta discografica milanese ma anche con alcune personalità influenti al Ministero dell'Istruzione.

### 2.1.2 Il progetto Gabriel.

La presenza di Gavino Gabriel sui cataloghi della Grammofono fa capo a un percorso parallelo e per molti aspetti vicino, almeno nelle intenzioni, a quello realizzato con *La parola dei grandi*: anche in questo caso, infatti, si parla un'opera di interesse pubblico realizzata ricorrendo ai mezzi di una società privata. Già nell'Aprile del 1922 Gabriel si era rivolto alla sussidiaria italiana della Gramophone per l'incisione di due canti popolari sardi,<sup>643</sup> una pubblicazione piuttosto insolita per l'offerta discografica commerciale e che viene accolta da Paolo Orano con parole entusiastiche: "anche nel nostro paese le iniziative dall'apparenza più lontana all'interessamento del pubblico e alla buona opinione dei sapienti trovano finalmente chi le realizzi con sapienza e ricchezza di mezzi. E Gavino Gabriel ha trovato nella Società Nazionale del Grammofono e nell'illuminato spirito dei fratelli Alfredo e Duilio Bossi i realizzatori del suo sogno".<sup>644</sup>

La collaborazione è destinata a consolidarsi per un'altra attività, che di quella folkloristica è in qualche modo figlia, prendendo essa il via dall'ennesimo fallimento dalla proposta per una Discoteca Etnica Nazionale presentata dallo stesso Gabriel su bozza di Arduino Colasanti al Consiglio Superiore delle Arti nel 1922. Come racconterà in seguito, di fronte a quella bocciatura egli si era deciso a "girare posizione": "Il disco presuppone la macchina fonografica, così come la biblioteca il

<sup>643</sup> Gavino Gabriel, *La disispirata /Canto popolare di Gallura*, Aprile 1924, Gramophone.

<sup>644</sup> Paolo Orano, "Contemporanei" [1922] estratto cit. in I.z. Laviani, *Gavino Gabriel. Profilo Editoriale*, op. cit., p. 14.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

saper leggere. Quando il fonografo sarà familiarissimo allora sarà facile, senza incomodar lo Stato, creare la Discoteca Etnica Nazionale. Ma per diffondere l'uso del fonografo bisogna, come tutte le novità durevoli, cominciare a penetrare nelle scuole".<sup>645</sup>

"Girando posizione" rispetto alla questione della fonoteca, Gabriel intuisce che tradizione orale, le scienze dell'acustica e della fisiologia restano argomenti sensibili soltanto in un ambito elitario, mentre l'educazione nazionale rappresenta già di per sé una questione di stato, tanto più sensibile da quando il fascismo si trova al governo: gli appare chiaro quindi che la via più praticabile per convincere le massime autorità circa la pubblica utilità della fonografia sta nel mettere in primo piano non le sue facoltà inscrittive ma quelle eduttive, dando a intendere che il medium potesse prestarsi ad essere, più che strumento di analisi dei fenomeni fonici, un valido alleato per la diffusione della parola. Un ribaltamento di prospettiva che prende una forma concreta proprio quando l'etnomusicologo preferisce all'apparecchio edisoniano il grammofono di Berliner - poiché, scrive, "una lezione col fonografo sapeva di grottesco e di assurdo".<sup>646</sup> Il passaggio dalla "macchina da scrivere" in uso presso gli studiosi del folklore alla "macchina parlante" è ovviamente dettato da questioni contingenti che è facile immaginare (la maggiore popolarità dell'apparecchio, il sostegno della casa discografica presso la quale lavorava e così via), ma non avviene senza registrare qualche sostanziale "tradimento" rispetto alle ragioni originarie della cultura epistemica dell'ascolto.

Con il nuovo obiettivo della diffusione scolastica l'etnomusicologo prepara insieme ai Bossi "un programma di lavoro propagandistico" e "un buon corredo di dischi educativi, scegliendo e adattando fra quelli del commercio comune"<sup>647</sup> da presentare al Ministero della Pubblica Istruzione. Qui trova l'approvazione di Giuseppe Lombardo Radice, il filosofo e pedagogo che collaborerà alla stesura dei programmi per l'educazione primaria della riforma del ministro Gentile. Acconsentendo alla sua richiesta di "un esperimento probatorio"<sup>648</sup> commissionava all'etnografo un corso di

---

<sup>645</sup> Gavino Gabriel, "I mezzi meccanici dell'insegnamento" comparsa nel 1925 su *Leonardo*, la rivista diretta da Giuseppe Prezzolini e ripubblicato in I.z. Laviani, *Gavino Gabriel. Profilo Editoriale*, op. cit., pp. 15-19 (17).

<sup>646</sup> Ivi, p. 19.

<sup>647</sup> Ivi, p. 17.

<sup>648</sup> Ivi, p. 18.

sei lezioni didattiche d'innanzi alle autorità scolastiche di Milano, Firenze e Roma tra il maggio e il settembre del 1923. Più avanti le stesse lezioni vengono riproposte alla nuova commissione ministeriale per i programmi musicali delle scuole elementari, cui presenta anche un manuale sul *Grammofono Educativo*.<sup>649</sup> L'ordinanza ministeriale emessa l'11 di novembre di quello stesso anno che "elencava, tra gli arredi consigliati a ogni direzione didattica, 'un apparecchio per le Audizioni Musicali'", viene presentata dallo studioso sardo come un risultato diretto dei suoi sforzi persuasivi: "Il fonografo, così, entrava o doveva entrare, ufficialmente, nelle scuole italiane".<sup>650</sup>

L'intervento legislativo, seppur minimo, apre un mercato totalmente nuovo per l'industria discografica italiana, tanto da spingere la Grammofono ad inaugurare un apposito Reparto Educativo sotto la direzione di Gabriel. "Per mezzo di giornali scolastici e di trattenimenti propagandistici comunicai direttamente con direzioni didattiche, Patronati, Comuni e, specialmente, con singoli insegnanti [...] Per la fine del 1924 si contavano circa 150 Scuole dotate di Grammofono Educativo in piena efficienza".<sup>651</sup> Per sopperire a questa domanda creata *ex novo*, il Reparto Educativo progetta delle pubblicazioni "in gruppi di serie successive, da fornirsi con la macchina a condizioni agevoli di pagamento e con forme di abbonamento".<sup>652</sup> Le serie già utilizzate durante i primi esperimenti nelle scuole spaziano da "il canto degli uccelli" e "le imitazioni umane dei versi degli animali" a "l'audizione degli strumenti musicali di tutto il mondo" e "i canti di tutte le parti del mondo" fino ad arrivare a "le opere musicali più belle per strumenti e per voci isolate o armonizzate".<sup>653</sup> Spiega Gabriel che "ogni serie di dischi dà la sensazione del lento processo compiuto dalla melodia" per imporsi quale elemento distintivo della sensibilità musicale umana: "Primo disco: canto del merlo, monotono e violento; secondo disco il canto del tordo, impenitente e insoddisfatto; terzo disco: canto dell'usignolo mirabilmente modulato e cadenzato [...] La serie è completata con

---

<sup>649</sup> Gavino Gabriel, *Il Grammofono Educativo*, Italica Ars, Milano 1922

<sup>650</sup> Gavino Gabriel, "I mezzi meccanici dell'insegnamento", op. cit., p. 19

<sup>651</sup> Ivi, p. 20.

<sup>652</sup> *Fonoteca Scolastica Graduata per sussidio agli insegnanti degli asili d'infanzia e delle scuole elementari*, plico dattiloscritto, n. d., busta 9 – "Collaboratori discoteca", Sottoserie 1 – Collaboratori 1928 – 1937, Serie 11 – Collaboratori, Sezione 1 del Fondo Istituzionale, Icsba, p. 3.

<sup>653</sup> Gavino Gabriel, *Il Grammofono Educativo*, op. cit., p.3.

audizioni di zampognari, di zufolatori e di due brani musicali che imitano il suono delle foreste”.<sup>654</sup>

Così strutturata, la sequenza di dischi mette in pratica quel pensiero evolucionista che aveva ispirato gli studi sulle culture “primitive” e i raccoglitori della musicologia comparata. Nella fattispecie, quelli che dovevano fungere da principi regolatori di una fonoteca a uso scientifico, capace di racchiudere tutto l’universo dell’udibile compreso fra “melopee, monodie e polifonie regionali” e le “musiche dotte”, divengono i criteri guida per il programma didattico da applicarsi nelle scuole primarie; il percorso formativo proposto da questi dischi si articola lungo un itinerario che parte dalle sonorità più elementari e procede in direzione verticale, fino a giungere alle più elevate espressioni uditive. Una scala evolutiva in cima alla quale, con i capolavori della musica colta, siedono anche gli inni patriottici e le marce militari gradite al regime.

Iniziata ad anno scolastico ormai inoltrato, la prima applicazione del grammofono nelle scuole era stata “un po’ ridotta al ‘ramo utilità’. Ogni settimana si compie il rito del saluto alla bandiera: sfilamento, gesto romano, Inno di Mameli o ‘il Piave’. Il grammofono, intonando la Marcia Reale, darà al saluto un carattere più solenne, specialmente se gli scolari sentiranno le note senza vedere lo strumento”.<sup>655</sup> Gli studenti riuniti di fronte al grammofono si sarebbero dunque esercitati nel canto, poiché (riprendendo un motivo ricorrente delle rappresentazioni della guerra proposte dai “dal vero”) “niente più del canto corale, esercitato con continuità e con metodo, unisce e affratella gli uomini, affinandone il gusto estetico e creando quelle convivenze a tipo subfamigliare che tengono pronte e strette le collettività per le prove supreme”;<sup>656</sup> una serie di undici esercizi di *Ginnastica Ritmica* incisi su sei dischi a doppia facciata (aprile 1924, Gramophone) come sussidio per le lezioni di educazione fisica, “per imparare a camminar bene, ad acquistare un bel portamento, a marciare quadrati”.<sup>657</sup> Nel prossimo futuro, inoltre, l’utilità del grammofono educativo sarebbe stata estesa anche ad altre materie: nel suo progetto di discoteca

---

<sup>654</sup> N.a., “Il grammofono nelle scuole. I primi esperimenti”, *Corriere della Sera*, 3 Marzo 1924.

<sup>655</sup> Ibidem

<sup>656</sup> *Fonoteca Scolastica Graduatata per sussidio agli insegnanti degli asili d’Infanzia e delle scuole elementari*, plico dattiloscritto, collocazione cit., p. 2. Sottolineature nell’originale.

<sup>657</sup> N.a., “Il grammofono a scuola”, *Corriere della Sera*, 1 luglio 1927.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Gabriel promette una serie di incisioni “a soggetto” per animare le lezioni di storia, di letteratura, di scienza: “Date memorabili, avvenimenti, figure, fenomeni della natura, creazioni dell’arte, idealità della religione: tutto dovrà essere presentato in forma immaginosa, avventurosa, romanzata, avvincente, che parli alla fantasia giovinetta, al fresco sentimento dei ragazzi. Mussolini, l’Italia, l’impero saranno i motivi dominanti che ispireranno tutta la diversa materia”.<sup>658</sup>

Da queste righe emerge con chiarezza la drastica portata di quel ribaltamento di prospettiva di cui parlavamo poc’anzi. Il programma analitico del Grammofono Educativo è ben lontano dal proporre quella “knowledge and rationality based on the possibilities of the common *articulation between hearing, seeing and writing*”,<sup>659</sup> attraverso la quale fisiologi e scienziati nei laboratori avevano empiricamente elaborato la conoscenza del “suono in quanto tale”; coerentemente con l’apparecchio utilizzato, sposta l’attenzione dal “sapere e saper fare” sotteso alla tecnica culturale della fonografia verso una cultura “del solo ascolto”, dove l’allievo si prepara a recepire passivamente le nozioni impartite dal nuovo “maestro meccanico”. Giacché, rispetto all’insegnante in carne e ossa, il grammofono ha “la possibilità di ripetersi all’infinito e con una forma identica alla precedente” esso “incide sempre su un solo punto la sensibilità del fanciullo, guadagnando ad ogni volta nella profondità e nella nettezza dell’incisione”.<sup>660</sup> Con una terminologia curiosamente appropriata al contesto fonografico si compie un metaforico ribaltamento delle parti: alla macchina viene attribuito il ruolo del soggetto parlante, ai giovani uomini e alle giovani donne quello di “supporti per l’incisione”, disposti a memorizzare meccanicamente tutto ciò che esce dalla tromba.

Sempre secondo questa impostazione pedagogica si consuma una paradossale contraddizione con le aspirazioni dei folkloristi. Contro il proposito di conservare i dialetti e le inflessioni di tutte le regioni d’Italia, primo obiettivo della fonoteca, il grammofono educativo mira ad accelerarne l’estinzione. Ancora nel programma della sua discoteca scolastica, Gabriel fa notare che “a tutt’oggi manca l’uso

---

<sup>658</sup> Ivi, p. 3.

<sup>659</sup> Ovidiu Tichendeleanu, *The Graphic Sound: an Archaeology of Sound, Technology and Knowledge at 1900*, op. cit., p. 268.

<sup>660</sup> *Fonoteca Scolastica Graduată per sussidio agli insegnanti degli asili d’infanzia e delle scuole elementari*, plico dattiloscritto, collocazione cit., p. 1

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



nazionale di una lingua nazionale”, aggiungendo che “una delle cause fondamentali della mancanza di unità linguistica è certamente la dura resistenza delle individualità intellettuali, [...] che non è in nessun modo controbattuta nell’ambiente scolastico”.<sup>661</sup> Le responsabilità di queste mancanze vengono individuate soprattutto nell’eloquio degli insegnanti, a propria volta afflitti da una dizione imperfetta che renderebbe impossibile il corretto apprendimento da parte degli allievi. A sopperire alle loro lacune giunge la precisione meccanica della fonografia, qui presentata appunto come mezzo di “purificazione” dalle varianti dialettali:

Non è giusto che i bambini calabresi, imitando il loro maestro calabrese cantino: “Fradélle d’Edaalia” e i bambini piemontesi, imitando il loro maestro piemontese, cantino: “Fratélli d’Ittaglia” con la ferma convinzione di cantare entrambi: “Fratelli d’Italia”. Un disco limpido e preciso e *italiano* indurrà mimeticamente i piccoli calabresi e i piccoli piemontesi a cantare *italianamente*: “Fratelli d’Italia”. Altra via di modesta apparenza per arrivare alla vera Unità Nazionale!<sup>662</sup>

È in questa concessione alla retorica nazionalista e alla missione di “fare gli italiani” che il progetto di Gabriel segna il distacco più netto rispetto agli interessi che aveva perseguito da folklorista arrivando quasi a far coincidere la sua visione con quella celebrativa predicata da De Angelis. I punti di contatto tra le due discoteche, del resto, si trovano scritti a chiare lettere in quell’articolo su *Il Secolo* che abbiamo già citato nel capitolo sulla fonoteca. Tornando a insistere sull’utilità del progetto che gli era stato rifiutato due anni prima Gabriel profila la possibilità di conservare nella Discoteca Etnica Nazionale, al fianco del patrimonio etnofonico, anche “le voci dei Grandi”.

Chi ha una pratica di fanciulli può capire quale documento di vita, in una scuola, riuscirà un Album Discografico della Vittoria, una raccolta cioè di dischi fonografici sui quali le vive voci del Sovrano, di Cadorna e di Diaz e di Thaon di Revel, di Salandra e del Duca d’Aosta e di Delcroix, di d’Annunzio e di Mussolini abbiano

---

<sup>661</sup>. Ibidem.

<sup>662</sup> Gavino Gabriel, *Il Grammofono Educativo*, op. cit., p.3.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

fissato dal discorso del Campidoglio al Bollettino della Vittoria, dalla Carta del Carnaro al discorso di Udine, le fasi decisive di questa sublime passione di patria.<sup>663</sup>

L'intervento data Giugno 1925, e i rimandi, mai esplicitati, a *La parola dei Grandi* (a quel punto in lavorazione già da un anno) sono veramente troppi e troppo consistenti per non far pensare che "l'ispirazione" per estendere e capovolgere i propositi del progetto di discoteca etnica potesse venire anche da colui che sarà il suo avversario.<sup>664</sup>

Da questo punto in avanti il confronto tra i due diviene una sorta di testa a testa: laddove De Angelis aveva potuto contare sulla collaborazione di un intellettuale di spicco come Marinetti, l'etnografo ha dalla sua l'appoggio diretto del Ministero dell'Istruzione. La commistione fra missione pedagogica, ragion di patria e deferenza verso l'ideale fascista sulla quale ha improntato i suoi esperimenti formativi è in piena sintonia con i dettami ispiratori della riforma Gentile, tanto da spegnere le diffidenze che avevano contrapposto l'idealismo filosofico e il campo della scienza applicata (ancora vivissime negli anni di Giulio Fara e Benedetto Croce) in nome della comune adesione al nuovo credo politico e alla "spinta alla modernizzazione". Quando si tratterà di raccogliere gli interventi per la promozione del grammofono educativo in un volume intitolato *Musica a Centimetri*, sarà lo stesso Giovanni Gentile a firmare una prefazione epistolare in cui riserva a Gabriel un posto "tra quelli degli alleati miei più valenti nell'opera mia, o meglio nell'opera fascista del rinnovamento della educazione nazionale".<sup>665</sup>

Forte di cotanto patrocinio e capitalizzando sul credito accumulato con la sua attività didattica, nel 1925 l'etnografo decide che è il momento di tornare alla carica. Unisce quindi le proprie forze finanziarie - nella cifra di diecimila lire - a quelle dell'amico Ettore Volponi (già collaboratore de *Il Suono* che l'anno prima aveva chiuso i

---

<sup>663</sup> Gavino Gabriel, "L'Archivio delle voci", *Il Secolo*, 3 giugno 1925

<sup>664</sup> Va aggiunto comunque che già nel 1922, stilando il programma per il *Grammofono Educativo* egli aveva preventivato una sezione dedicata espressamente a "le parole più espressive degli uomini illustri viventi raccolte dalla loro viva voce" (Gavino Gabriel, *Il Grammofono Educativo*, op. cit. p. 3).

<sup>665</sup> Giovanni Gentile, "Lettera-Prefazione" in Gavino Gabriel, *Musica a centimetri. Schermaglie e avvisaglie fonografiche*, op. cit., pp. 5 - 8 (7).

battenti) e, grazie all'intercessione di Gentile, va a bussare direttamente alla porta del Presidente del Consiglio per sottoporgli una nuova proposta di archivio fonografico, questa volta con una "dimostrazione pratica" in linea con quelle che avevano persuaso il personale dei suoi ministeri. Secondo il racconto di quell'udienza che Gabriel farà anni più tardi, vengono montate apparecchiature della Pathé e della Berliner nell'ufficio di Dino Grandi, all'epoca Sottosegretario agli Interni e agli Esteri, e lì rimangono per dieci giorni in attesa che il Capo del Governo trovasse il tempo per sperimentare l'attrezzatura. Quando finalmente viene il momento, "Mussolini pronunziò due volte la frase 'l'ottobre Romano è un mese diletto agli dei' con un mio 'più forte Eccellenza' d'incitamento dopo la prima prova e con un 'benissimo!' in chiusura. L'intento era iniziare col suo fonodisco, La Discoteca Etnica Nazionale".<sup>666</sup> La "prova tecnica di registrazione" avviene l'ottobre del 1925, lo stesso mese in cui anche De Angelis si presenta nel gabinetto di Mussolini chiedendogli di aderire alla propria discoteca.

Come coincidono i tempi di realizzazione, così anche quelli dell'attesa. Alla prova non segue nessuna seduta definitiva e tantomeno l'approvazione per un progetto più ampio come quello che avrebbe auspicato Gabriel; è l'inizio di una lunga e infelice anticamera per lui, durante la quale scrive più volte alla segreteria di Alessandro Chiavolini e addirittura al figlio del duce in merito alla propria pratica, lamentando a tutti le condizioni economiche all'orlo del fallimento, senza però ottenere soddisfazione. Il Regio Decreto del 1928 reso esecutivo nella legge dell'anno successivo arriva per vie che non lo riguardano direttamente, ma rappresenta un'altra occasione, forse l'ultima utile, per vedere realizzate le sue ambizioni.

Più che la presenza al Ministero dell'Educazione Nazionale di Giuliano Balbino, seguace della "rivoluzione spiritualistica" gentiliana, sarà provvidenziale per le sue sorti l'interessamento di Umberto Giordano cui è legato da rapporti amichevoli e con il quale collaborerà scrivendo i testi di alcune sue arie da camera e quello dell'*Inno*

---

<sup>666</sup> Dal diario di Gavino Gabriel [1967] cit. in Roberto Rossetti, *La voce della memoria. La Discoteca di Stato 1927 – 1989.*, op. cit., p. 24

*del Decennale* commissionato al compositore direttamente da Mussolini.<sup>667</sup> L'ascendente che il compositore esercita sul duce è infatti cruciale per far prevalere la causa dell'etnografo: il 31 gennaio del 1931 Giordano legge una relazione all'Accademia d'Italia della quale è socio, dove sostiene l'esigenza di allargare gli scopi della Discoteca e di eleggere una persona competente alla sua guida. Il suo intervento approfitta delle lungaggini nelle quali si era impigliata l'Associazione Mutilati dopo aver ricevuto la prima concessione per prestare un fianco all'amico, che può finalmente sottoporre il progetto che da anni aveva nel cassetto.<sup>668</sup>

Questa volta la sua proposta viene approvata e premiata dall'Accademia con 5000 lire;<sup>669</sup> il 29 giugno di quell'anno un altro decreto arriva a fornire finalmente le linee direttive sull'amministrazione dell'istituto, mettendo così ordine nel campo di forze politiche che si erano affollate intorno alla discoteca prima ancora che questa divenisse operativa. Con questo verrà istituito un Comitato Permanente per la discoteca che conta fra i suoi membri esponenti del Ministero dell'Educazione Nazionale, il Capo Divisione Commerciale, rappresentanti dell'A.N.M.I.G. e della presidenza del Consiglio. In ottobre, con un altro decreto del capo di governo, viene eletto a capo del comitato lo stesso Umberto Giordano: la nomina di Gabriel a primo direttore della Discoteca di Stato verrà ufficializzata il 15 gennaio dell'anno successivo.<sup>670</sup>

La sede deputata sarà ancora quella centrale di Piazza Adriana dell'Associazione Mutilati, mentre tanto la Grammofono quanto la Fonotipia restano escluse dai giochi: oltre a sorgere entrambe a Milano, esse sono troppo "compromesse" con le rispettive case d'appartenenza straniere, la Gramophone e la Odeon, mentre "la volontà del governo fascista non poteva che trovare forma che con mezzi e materiali puramente italiani. Infatti è la Fono-Roma che cura tali incisioni e gli sviluppi della tecnica da disco da archiviare [...] è logico pensare e bene augurarsi che anche in questa attività

---

<sup>667</sup> Augusto Petacchi, "Voce: Gabriel, Gavino", *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. 51, Treccani, Roma 1998, ripubblicato su: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gavino-gabriel\\_%28Dizionario-Biografico](http://www.treccani.it/enciclopedia/gavino-gabriel_%28Dizionario-Biografico)> (Ultimo accesso, settembre 2017).

<sup>668</sup> Roberto Rossetti, *La voce della memoria. La Discoteca di Stato 1927 – 1989.*, op. cit., p. 31.

<sup>669</sup> Lara S. Uras (a cura di), *Musica, scuola e nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezzolini e altre lettere inedite*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004, p. 47.

<sup>670</sup> N.a., Il comitato per la Discoteca Statale, *Il Corriere della Sera*, 16 Gennaio 1932.

la nostra genialità possa, sempre maggiormente, liberarsi dal pesante giogo straniero”.<sup>671</sup>

### 2.1.3 Nascita di un archivio di Stato.

Con la sequela di interventi legislativi che si susseguono tra il 1931 e il 1932 Rodolfo De Angelis vede concretizzarsi la malaugurata ipotesi che gli era stata prospettata anni prima. A nomina avvenuta, sentendosi estromesso dalla sua stessa iniziativa, intenta causa all’A.N.M.I.G. accusandola non solo di essere venuta meno all’accordo che lo vedeva alla direzione, ma anche di ostacolare indirettamente la vendita dei dischi da lui ceduti e quindi l’incasso degli utili che gli sarebbero spettati. Dalle informazioni filtrate fin lì si prospetta infatti l’eventualità che, sotto la direzione di Gabriel, il censimento fonografico riparta, andando per giunta a “coprire” alcune delle personalità già incise per *La Parola dei Grandi*.<sup>672</sup> Secondo la linea sostenuta dal legale che lo rappresenta, tale possibilità andrebbe ad avvalorare la tesi per la quale “la Discoteca di Stato nulla à da vedere con la sua raccolta ceduta”. In effetti, più che essere un’evoluzione del progetto presentato in prima istanza, l’organismo approvato tra il 1931 e il 1932 è proprio un’altra discoteca, sulla quale, quasi per caso, l’Associazione si trova ad avere la concessione. La linea offensiva di De Angelis rimarca chiaramente l’ambiguità della situazione: “L’Ass. Mutilati tende forse a ottenere una formale rinuncia del De Angelis a ogni titolo e diritto, per, in un secondo tempo, venir meno ai nuovi obblighi che contrarrebbe in

---

<sup>671</sup> Daylle, “I dischi dell’Intervento”, op. cit.. I rapporti con la Fono-Roma, prima società di doppiaggio italiana, non dureranno che per pochi anni; per inadeguatezza di mezzi le subentrerà nel 1936 la C.e.t.r.a, da lì in poi unica concessionaria delle vendite di dischi riguardanti e la produzione dell’EIAR e quelle della discoteca di Stato.

<sup>672</sup> Tra i nomi che figurano in un primo elenco presentato da Gabriel alla Grammofono, figurano quelli di Paolo Thaon di Revel e Pietro Badoglio. Le loro voci sono, insieme a quella di Guglielmo Marconi e Grazia Deledda, tra le prime immortalate “ufficialmente” dalla Discoteca di Stato, come testimoniano i carteggi conservati presso lo stesso Fondo Istituzionale dell’Icbsa (Fascicolo 2 – Produzione e programma, Busta n. 9, Serie 12- Raccolta voci 1932 – 1939). Il disco di Marconi viene trasmesso insieme a quelli raccolti da De Angelis nella trasmissione del 24 maggio 1933 (Daylle, “I dischi dell’intervento”, op. cit.).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dottosimone@spes.uniud.it](mailto:dottosimone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

cambio? L'Ass. agisce d'accordo con la Discoteca di Stato che fa capo a Giordano oppure è da questa ostacolata nella concessione ottenuta?"<sup>673</sup>

Ma se pure non ha torto a rimproverare un comportamento quantomeno opaco e confusionario da parte dell'Associazione, De Angelis si ritrova a combattere con armi spuntate: la sua offensiva fa leva su una paternità intellettuale della Discoteca che non poteva più rivendicare, avendola di fatto ceduta insieme alla totalità dei materiali per la riproduzione. Glielo ricorda indirettamente una missiva della Fonotipia, da lui richiamata in causa nella speranza di riaffermare i suoi diritti originali: mentre conferma che "all'atto della cessione alla Associazione Nazionale Mutilati Lei era il legittimo e solo proprietario della Discoteca", la compagnia discografica segnala anche che le prerogative concesse a questa posizione erano mutate insieme agli altri termini del patto, "allo scopo unico che potesse effettuarsi la cessione".<sup>674</sup> Il procedimento legale si concluderà nel 1934 confermerà questa versione dei fatti, negando a De Angelis ogni prerogativa sull'"idea" della discoteca e costringendolo a rinunciare a qualsivoglia pretesa nei confronti dell'Associazione dei Mutilati.<sup>675</sup>

Almeno sul piano formale, la competizione per la direzione della Discoteca di Stato si conclude dunque con un vincitore e uno sconfitto. Mentre quest'ultimo tornerà a più riprese a lamentare quello che identificherà sempre come un furto di proprietà, sottolineando che "senza il mio interessamento non se ne sarebbe fatto nulla"<sup>676</sup>, il neodirettore sancirà l'impegno mantenuto nei confronti degli studi etnografici e della cultura epistemica dell'ascolto con un capitolo del suo *Musica a centimetri* significativamente intitolato "La Vittoria". Vi si riporta il testo della legge del 18 gennaio 1934, che estende le competenze della discoteca alla raccolta e

---

<sup>673</sup> Trattative Ass. Mutilati – De Angelis, lettera dattiloscritta, seconda facciata, n.d. Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...", Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa.

<sup>674</sup> Segreteria centrale A.N.M.I.G. – De Angelis, lettera dattiloscritta, Roma 14 Marzo 1929, Busta "Corrispondenza Fonotipia – De Angelis...", Fascicolo 3, Serie 1, Fondo De Angelis, Icbsa. La risposta della Fonotipia viene girata a Rodolfo De Angelis da Adriano Mari che si riserva di conservarla "fino a completo chiarimento di tutte le pratiche in corso con il Ministero di Educazione Nazionale relativamente alla Discoteca"

<sup>675</sup> Piero Cavallari, Antonella Fischetti, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, op. cit., pp. 116-117.

<sup>676</sup> Rodolfo De Angelis, "Inutile tenere nascosto il disco con la sua voce", *Corriere d'informazione*, 14 -15 dicembre 1956

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

all'ordinamento di "tutto quanto nel campo dei suoni interessi la cultura scientifica, artistica e letteraria, ed in modo particolare: a) i canti e i dialetti di tutte le regioni e le colonie d'Italia; b) le interpretazioni 'definitive' delle opere principali dei maggiori compositori e poeti viventi; c) ciò che possa interessare gli studi di glottologia, di zoologia, di fisiologia, di storia, ecc".<sup>677</sup> È un intervento ascrivibile senz'altro al periodo della sua direzione e che ha il merito di ri-orientare significativamente le attività di preservazione e conservazione dell'archivio verso linee di raccolta che verranno perseguite soprattutto in futuro.

Se di vera vittoria si tratta, però, essa è di breve durata e ha un valore perlopiù simbolico; ben presto l'etnografo sardo si ritrova infatti costretto a rivendicare a propria volta il titolo di "padre della Discoteca" d'innanzi alle forze che lo mettono in discussione. Accade in un'infuocata missiva indirizzata ad Adriano Mari, al quale chiede "un minimum di quella deferenza che gli Uomini insigni, che mi hanno conosciuto prima che inventassi la parola Discoteca (anno 1922: Il grammofono educativo, Milano, Italica Ars) mi hanno sempre dimostrato".<sup>678</sup> Tra le varie lamentele esposte al segretario dell'A.N.M.I.G., che lo aveva rimproverato di non adempiere adeguatamente ai suoi doveri, vi sono le condizioni di lavoro in cui si dibatte ("che io, senza personale, tenga in ordine la corrispondenza e gli schedari, riceva e faccia continue visite, mi moltiplichi al telefono, soprintenda alle incisioni preparatorie e mi tenga doverosamente al corrente di tutto il movimento culturale, tecnico e artistico...")<sup>679</sup> e una divergenza in merito alle voci da incidere: all'Associazione che vorrebbe mettere in circolazione i dischi che ha ereditato da De Angelis e continuare il censimento con altre personalità, magari più urgenti, Gabriel risponde che "le incisioni esistenti dell'On. Delcroix e S.E. Pirandello non contano ufficialmente per la Discoteca"<sup>680</sup> e insiste nel volerle rifare, come da decreto. L'asprezza dei toni e l'insistenza con cui fa appello alla temibile autorità di Mussolini, ricordando la "viva e comprensiva adesione del Presidente dal quale

---

<sup>677</sup> Gavino Gabriel, *Musica a centimetri. Avvisaglie e schermaglie fonografiche*, op. cit., p. 134.

<sup>678</sup> Discoteca di Stato – Il direttore a Adriano Mari segretario Generale, prot. 390Ro6, Roma 23 Dicembre 1933, lettera dattiloscritta, fascicolo 2 – Dott. Gavino Gabriel, busta 9 – Collaboratori discoteca, sottoserie 1 – Collaboratori 1928-1937, serie 11 – Personale, Sezione I del Fondo Istituzionale, Icbsa, 1928- 1962.

<sup>679</sup> Ibidem

<sup>680</sup> Ibidem

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

direttamente dipendo e al quale direttamente rispondo del mio operato”<sup>681</sup> fanno intuire che, a un anno soltanto dalla nomina, i rapporti fra Associazione concessionaria e direttore dell’istituto fossero già ai ferri corti.

Le alte conoscenze che hanno aiutato lo studioso a rivestire quel ruolo, però, nulla potranno quando si tratterà di rinnovare la sua posizione: malgrado la paventata intesa con il capo del governo, una fattiva richiesta di intercessione a Giovanni Gentile perché si esprimesse a suo favore,<sup>682</sup> e il tentativo di Giordano di far nominare un nome di comodo che gli consentisse di proseguire il suo operato per interposta persona,<sup>683</sup> dopo il 1934 Gabriel verrà destituito dalla carica. I suoi immediati successori - il deputato Cesare Colbertado dopo il 1934 e il capitano dei bersaglieri Ivo Bettini dopo il 1937 - sono nomi privi di un’effettiva competenza con il mezzo fonografico, con il solo merito di essere espressione diretta dell’Associazione Nazionale Mutilati. Negli anni che seguono la prima direzione, questa tenterà infatti di appropriarsi della gestione dell’istituto anche per quegli aspetti che da decreto originario non le competevano, causando così anche le dimissioni di Umberto Giordano dal comitato permanente, poi sostituito dal senatore Emilio Bodrero.

Anche quello dell’A.N.M.I.G., però, è un controllo soltanto temporaneo: una volta che la Discoteca verrà ammessa ai ranghi del Ministero della Stampa e della Propaganda, nel 1935, essa dovrà a sua volta rinunciare a qualunque pretesa sull’istituto, cedendone la gestione in cambio di un indennizzo e un rimborso delle spese sostenute per le incisioni effettuate fino a quel momento di circa 450.000 Lire.<sup>684</sup> Quell’atto - che consegna ironicamente l’Associazione allo stesso destino che essa aveva riservato a De Angelis anni prima - sancirà il totale asservimento dell’istituto alle dipendenze dirette del governo, un’arma in più nell’arsenale mediatico che accompagnerà l’Italia al secondo conflitto mondiale.

---

<sup>681</sup> Ibidem

<sup>682</sup> Cfr. Lara S. Uras (a cura di), *Musica, scuola e nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezolini e altre lettere inedite*, op. cit., p. XXXIV.

<sup>683</sup> Nella ricostruzione di Roberto Rossetti si fanno i nomi di Pier Giulio Breschi e dell’etnomusicologo Fernando Liuzzi quali candidati alternativi sostenuti da Giordano. Cfr. *La voce della memoria: La Discoteca di Stato 1928-1989*, op. cit., p. 42.

<sup>684</sup> Roberto Rossetti, *La voce della memoria. La discoteca di Stato 1928 – 1989*, op. cit., p. 44.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



## 2.2 Documentalità e monumentalità fonografica. La memoria sonora e le economie della traccia.

Malgrado gli avvicendamenti di cui si rendono protagonisti portino i rispettivi progetti a confondersi fino a sovrapporsi, le figure di Gabriel e De Angelis restano efficaci personificazioni delle forze che maggiormente hanno contato per l'istituzionalizzazione del medium fonografico in Italia, le istanze della comunità scientifica da una parte e quelle dell'industria discografica internazionale dall'altra. Pur breve, la prima direzione della discoteca basta a ribadire la convivenza di queste due sue "anime" sotto un unico tetto, facendo convergere il censimento fonografico della cultura orale e quello delle grandi personalità, fino a quel momento condotti nei contesti separati e con le modalità che abbiamo illustrato. Con l'intervento legislativo del 1934, essa promette da un lato a offrire ai folkloristi un luogo e un dispositivo attraverso i quali produrre, raccogliere e ordinare quella "documentalità" che andavano chiedendo da quasi vent'anni; dall'altro essa mette a regime la pratica di raccolta degli uomini illustri sulla falsariga del *modus operandi* precedentemente adottato da De Angelis; a questo scopo viene redatto un modulo per l'adesione, in cui si domanda alla personalità di turno il consenso ad ottenere la loro "fonografia [...] a documento e monumento della Vostra persona".<sup>685</sup>

L'istituzionalizzazione di queste due linee di raccolta e la loro parificazione (valida, come diremo, soltanto sulla carta) ci offre il fianco per un ultimo momento di riflessione, ancora allo scopo di problematizzare la supposta "neutralità" della fonografia in relazione al suo ruolo di medium archivio. Sosterremo che, anche una volta ascritte a uno scopo comune - quello di preservare il patrimonio sonoro nazionale - le due identità assunte dal fonogramma o dal disco come mezzo di iscrizione e di diffusione continuano a riecheggiare attraverso il tempo storico, dando adito a due diversi modi di articolare l'organizzazione della memoria sonora.

---

<sup>685</sup> Facciamo riferimento alla totalità dei moduli di adesione preservati e ordinati per sottofascicoli nel fascicolo 2- Produzione e programma, Busta 9, serie 12, sezione I, fondo Istituzionale, Icbsa.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Se riteniamo utile ribadire il distinguo anche in merito a questo contesto è perché è con i residui di questi processi che ci confrontiamo ogni qualvolta esaminiamo una registrazione come fonte d'archivio: l'inevitabile divario tra il modo in cui ascoltiamo queste incisioni e quello con cui esse sono state ascoltate (o cercavano di farsi ascoltare) può tradursi qui nel rischio di una discrasia fra la storicità dei materiali e il nostro modo di interrogarli.

Fa fede in questo senso un intervento di Roberto Rossetti, storico, scrittore e direttore della Discoteca di Stato negli anni '80: prendendo parte a un convegno organizzato dall'Ufficio dei Beni Archivistici nel Maggio del 1986 dedicato a *L'Intervista come strumento di documentazione* egli individua “le prime tracce di interviste” contenute nell'archivio sonoro proprio nel nucleo dei dischi raccolti da De Angelis. Pur sottolineando l'unicità del corpo documentale e senza escludere che esso possa fornire un qualche utile contributo nell'economia di una ricostruzione storica complessiva, la prima parte della sua relazione si conclude con un giudizio piuttosto netto sulla collezione: “Una serie di incisioni, dunque, con fini celebrativi: interessava essenzialmente la voce del personaggio, la forza evocativa dei toni e delle esclamazioni; non i contenuti. Una testimonianza dove domina la povertà di significato storico”.<sup>686</sup> Le stesse considerazioni vengono estese anche alle voci dei benemeriti della patria raccolte dall'“albo d'onore” istituito da Mussolini, “un materiale sonoro che per i criteri di raccolta, per gli scopi perseguiti, per il valore dei contenuti, non si discosta troppo dall'antico impegno del De Angelis”.<sup>687</sup>

Da autore di una storia della Discoteca a cui noi stessi ci siamo più volte richiamati nelle pagine precedenti, Rossetti conosce bene gli intenti propagandistici che avevano ispirato l'autore de *La parola dei grandi* e non manca di notare come gli oratori interpellati “tendevano, forse inconsciamente, giocando sui toni di voce, sulla sottolineatura di certe aggettivazioni, ad accattivarsi l'ascoltatore, ad influenzarlo distraendolo da severi giudizi storici”. Ciò che ci pare fuorviante nella sua breve analisi non è tanto la diagnosi che propone in merito alla raccolta quanto le categorie

---

<sup>686</sup> Roberto Rossetti, “Le ‘voci storiche’ della Discoteca di Stato”, in N.a., *Atti del Convegno L'intervista strumento di documentazione: giornalismo, antropologia, storia orale* (Roma – 5 - 7 maggio 1986), Palombi, Roma 1986, pp. 5-11 (5).

<sup>687</sup> *Ibidem*

attraverso le quali sceglie di analizzarla: qualificando i dischi dei condottieri come “documenti orali” egli non può fare a meno di notare le loro “forti limitazioni”, che starebbero principalmente nella “modestia tecnica degli strumenti d’incisione del tempo che permettevano solo pochi minuti di registrazione (con un tempo così breve, come si potevano ‘curare i contenuti?’)” e nell’“inadeguatezza culturale del De Angelis”; a questi in particolare Rossetti rimprovera alcune ingenuità commesse in fase di incisione, per esempio facendo leggere ai propri gli oratori “brani nati come documenti scritti, destinati alla trasmissione scritta (i bollettini di guerra, i proclami, gli indirizzi ai combattenti)” che “mal si adattavano alla versione sonora”;<sup>688</sup> oppure, raccogliendo le testimonianze troppo tardi, a dieci anni dagli avvenimenti rispetto a quando già “si era perduto il clima d’epoca o si erano addirittura dimenticate le circostanze che avevano determinato questi documenti”;<sup>689</sup> in ultimo, egli avrebbe peccato di indulgere troppo a lungo su “una ripetitività dei concetti espressi (in ogni intervento è ricorrente il riferimento al sacrificio ed eroicità dei combattenti, alla santità del suolo patrio, alla vittoria travolgente)”.<sup>690</sup>

Dalle critiche che pone (e che rivolge soprattutto ai “contenuti” e alla loro redazione) appare evidente che Rossetti ha in mente un proprio modello per la produzione di un “documento orale” che non trova riscontro in quello adottato da De Angelis. I dischi da lui incisi gli appaiono tutt’al più come abbozzi maldestri di una tecnica di documentazione che sarebbe andata perfezionandosi successivamente. Ma la prima ragione per la quale quelli raccolti da *La parola dei grandi* appaiono come documenti “limitati” sta nel fatto che esse non nascono per fornire un documento, o, perlomeno, non così come lo intende storico. Pur con tutte le critiche, di carattere etico, ideologico e finanche estetico, che si possono imputare a un’operazione celebrativa e apologetica come quella in questione (e a tutta la raccolta delle voci condotta nel periodo fascista) pretendere di inserirla, di forzarla, entro una storia della documentazione orale, è un atteggiamento sintomatico della tendenza a destoricizzare le identità passate del medium fonografico per sovrapporle a quelle che invece gli si attribuiscono oggi. Sullo sfondo riemerge lo stesso, implicito assunto che abbiamo individuato nelle trattazioni sui “dal vero”, l’idea cioè che il

---

<sup>688</sup> Ivi, p. 6.

<sup>689</sup> Ibidem

<sup>690</sup> Ibidem

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

valore di un'incisione fonografica vada soppesato unicamente in base all'evento che registra e quindi, per logica estensione, che l'unica funzione mai svolta dalla fonografia sia stata quella di *registrare* un evento o una testimonianza.

Come abbiamo tentato di dimostrare nei capitoli precedenti, quella dei ritratti vocali non è una semplice “deviazione” dal metodo etnografico, un modo improprio di documentare, ma una pratica affatto diversa di inscrivere e tramandare una memoria attraverso le tecnologie del suono, che parte da altri intenti e assolve ad altre funzionalità rispetto a quelle “scientifiche”. A fronte della normalizzazione cui è andato incontro l'uso della fonografia nei campi dell'etnografia e dell'antropologia – discipline cui Rossetti, da storico “orale” appartiene - gli *Stimmporträts* restano appannaggio di una produzione della discoteca propria soprattutto di questo particolare momento. Come anche Rossetti arriva a sottolineare nel corso della sua relazione, i materiali così raccolti costituiscono una parte significativa del primo *corpus* archivistico dell'istituto: malgrado l'impegno di Gavino Gabriel a far estendere le capacità di raccolta, infatti, le preoccupazioni di chi dirigerà la discoteca dopo di lui saranno decisamente più tese a completare il censimento fonografico delle autorità che non a recuperare il tempo perduto con le ricerche glottologiche, linguistiche o musicali, condannando così la comunità scientifica a rimandare l'istituzionalizzazione delle proprie attività a guerra conclusa.<sup>691</sup> Prima di allora, le attività di archiviazione e produzione di incisioni fonografiche ufficiali procedono quasi esclusivamente secondo i modi anticipati da De Angelis e poi passati in consegna all'istituto: basti fare riferimento ai cataloghi discografici e ai relativi carteggi conservati presso il Fondo Istituzionale dell'Icbsa che, a fronte di una sola occorrenza di carattere folklorico precedente il 1956,<sup>692</sup> testimoniano invece una

---

<sup>691</sup> In termini quantitativi, un contributo significativo da parte dell'archivio nazionale in questo senso può essere datato solo dopo la seconda guerra mondiale, tra il 1947 e il 1950 con alcune campagne di registrazione di musiche naturali ed espressioni dialettali in collaborazione con istituti di ricerca glottologici e musicologici universitari, e in maniera più massiccia nel 1961: sotto la direzione di Anna Barone, fu istituito l'Archivio Etnico Linguistico Musicale, in collaborazione con il glottologo Antonino Pagliaro e Diego Carpitella. Cfr. Sandro Biagiola (a cura di), *Etnomusica: catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di Stato*, Il ventaglio, Roma 1986.

<sup>692</sup> Ci riferiamo alla corrispondenza compresa tra il 1933 e il 1939 con l'Opera nazionale dopolavoro di Catania, riguardante le incisioni dei Canterini Etnoi, gruppo folkloristico catanese fondato da **Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)  
CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

febrile attività di corrispondenza per mettere le personalità della politica, dell'arte e della vita militare su disco. Soltanto dal 1932 al 1939 vengono contattati circa venticinque individui, dai fedelissimi del duce ai regnanti di casa Savoia, da Grazia Deledda a Piero Mascagni. Dopo altri tentativi andati a vuoto, lo stesso Mussolini nel 1937 concederà finalmente la propria voce a un disco di produzione italiana inaugurando così l'inflazionata discografia a suo nome che punteggerà le pubbliche audizioni verso l'ingresso dell'Italia nella seconda guerra mondiale.<sup>693</sup>

Gabriel medesimo dovrà tener fede all'amor di patria paventato con la sua discoteca scolastica, assolvendo al compito di incidere i grandi uomini. In una lettera all'amico Prezzolini scritta molti anni dopo, ricorderà l'importanza cruciale di questa mansione rievocando i suoi giorni da direttore: "mi trovai a vedere 'a culo nudo', come diceva Talleyrand di Napoleone, tutti gli uomini (e le donne) più in vista del Decennale I del fatidico Ventennio [...compresi] minori e minuscoli del Regime, intervistando e annotando le più impensate e impensabili dichiarazioni dei 'designati immortali'".<sup>694</sup>

La presenza di questi ritratti vocali nell'archivio dimostra, dal nostro punto di vista, che parlare di memoria raccolta attraverso mezzi fonografici non significa sempre parlare di "storia orale". Il fatto che queste incisioni appartengano a un'eredità storicamente controversa frutto di una concezione, per così dire, "autoritaria" delle potenzialità del medium in questione è una ragione di più per rivendicare un approccio differente rispetto al resto dei materiali conservati in archivio, in particolare ai "documenti" effettivamente prodotti con l'intenzione di facilitare una storia orale.

La locuzione impiegata da Umberto Giordano nell'illustrare gli uffici della Discoteca di Stato, il cui scopo sarebbe stato tramandare il patrimonio fonico della nazione "a

---

Gaetano Emanuel Cali su repertorio popolare siciliano (Fascicolo 1- Canterini Etnei O.N.D. – Catania, Busta 9, Serie 7 – Folklore 1935 – 1956, sezione I, Fondo Istituzionale, Icbsa).

<sup>693</sup> Dati ricavati dalla consultazione del fascicolo 2 - Produzione e programma, Busta 9, serie 12, sezione I, fondo Istituzionale, Icbsa. Nel fondo sono conservate anche le corrispondenze con il Provveditorato degli studi per la diffusione dei dischi di Mussolini con i discorsi per la campagna d'Etiopia del 1935 e il ventennale per la Vittoria del 1938 (fascicolo 1, busta 9, serie 12, sezione I, Fondo Istituzionale, Icbsa)

<sup>694</sup> Gabriel – Prezzolini, lettera dattiloscritta, Roma 20 Aprile 1960, pubblicata in Lara S. Uras (a cura di), *Musica, scuola e nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezzolini e altre lettere inedite*, op. cit., p. 47.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

documento e monumento per le future generazioni”,<sup>695</sup> rimanda a una dicotomia più volte rielaborata nel contesto dalla storiografia tutta, compresa quella che si occupa dei media. Per non citare che uno degli innumerevoli contributi in questo senso, la definizione data da Jacques Le Goff per l'*Enciclopedia Einaudi* vuole il documento come “scelta dello storico” e il monumento come “eredità del passato”; documento è ciò che insegna, monumento è ciò che ammonisce o “vuol far ricordare”.<sup>696</sup> Andando oltre le considerazioni sulla forma materiale prevalentemente assunta dai primi (“un’opera di architettura o di scultura a scopo commemorativo” e “un monumento funebre destinato a tramandare il ricordo in un campo in cui la memoria ha un valore particolare, la morte”) e dai secondi (“carte giustificative” o “testimonianza scritta”), il medievalista individua un elemento dirimente per effettuare la distinzione nel gradiente di intenzionalità che presiede la costruzione dell’uno rispetto all’altro. In questa chiave, il documento “pare possedere un’obiettività che si contrappone all’intenzionalità del monumento” che invece dipende dalla capacità “di perpetuare delle società storiche (è un lascito alla memoria collettiva) e di rimandare a testimonianze che sono in minima parte testimonianze scritte”.<sup>697</sup>

Nel nostro caso la differenza non è ravvisabile osservando l’oggetto in superficie: a parità di formato, tanto la registrazione di un canto etnico quanto quella del discorso di un personaggio pubblico su formato disco a 78 giri derivano, in una certa misura, da due eventi necessariamente “costruiti” per l’iscrizione che presuppongono l’altrettanto necessaria l’eventualità di un ascolto futuro. Anche se entrambe, in quanto incisioni e oggetti d’archivio, contengono una “traccia” di qualcosa che è avvenuto in passato, il valore storico di questa traccia non è da intendersi come sovradeterminato ma dipende dal sistema in cui viene inserita, dal modo in cui viene “comunicata” attraverso il tempo; il suo significato va inteso, insomma, in base all’appartenenza a quella che Louise Merzeau, rielaborando la dicotomia tra monumento e documento rispetto alle tecnologie mediali, ha chiamato “regime della traccia”.

---

<sup>695</sup> Umberto Giordano, “Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato”, cit.

<sup>696</sup> Jacques Le Goff, “Voce: Monumento/Documento”, *Enciclopedia Einaudi*, Vol. VII, Einaudi, Torino 1987, pp. 38-43 (38).

<sup>697</sup> *Ibidem*

Secondo la mediologia francese: “Pour assumer une fonction documentaire, la trace doit se conformer à un standard ou à un format, qui garantissent son accessibilité et sa connexion avec d’autres traces”.<sup>698</sup> A questa implicita consapevolezza vanno ricondotti gli struggimenti di Giulio Fara e degli altri storici della musica naturale, circondati di quelle che già ritenevano essere “tracce” sensibili di un passato arcaico ma impossibilitati a raccoglierle per via delle insufficienze del sistema di iscrizione in uso. Come tecnica di scrittura dell’udibile, abbiamo detto, la fonografia sa cogliere e conservare tracce che restano illeggibili alla semiografia, parificando gli ordini culturali di suono, rumore e musica secondo la loro comune natura di vibrazioni fisiche; il solo fonogramma, tuttavia, non può essere sufficiente a ricostruire l’evoluzione delle espressioni uditive che *dal* rumore porta *alla* musica come quella che si propone la musicologia comparata o la successione di espressioni orali cui sono interessati gli studi del folklore. Le tracce raccolte dal fonografo acquistano il proprio valore documentale solo all’interno di un’opera di ricostruzione storica, quando sono lette e collocate secondo un *continuum* cronologico. Anche per questa ragione l’esigenza dei singoli mezzi meccanici di registrazione si era manifestata in contemporanea a quella di una fonoteca, uno spazio cioè che rendesse possibile la collazione dei singoli fonogrammi, al fine ultimo di tracciare una storia delle culture primitive. L’atto dell’incisione è il primo momento di un processo di “messa in ordine” che trova la sua naturale prosecuzione nelle modalità di raccolta e standardizzazione perseguite da un’istituzione archivistica. All’interno di questo sistema il fonogramma etnofonico può essere riconosciuto quale unità documentale in quanto seleziona e trasferisce alcune tracce da un’organizzazione orale della memoria a quella scritta. “Le simple fait de recopier, transcrire ou photographier un objet l’enlève à l’usage ordinaire pour le constituer en une pièce venant combler un ensemble posé *a priori*. C’est cette décontextualisation de la mémoire qui confère au document sa valeur opératoire”.<sup>699</sup> Solo quando viene finalizzata a questo “trasferimento”, decodificando e ri-codificando l’evento sonoro tramite i mezzi meccanici e decontestualizzandolo e ri-contestualizzandolo tra le altre tracce in

---

<sup>698</sup> Louise Merzeau., “Du monument au document”, *Cahiers de médiologie*, Vol. IV, N. 7, secondo semestre 1999, pp.47-57 (49).

<sup>699</sup> Louise Merzeau., “Du document au monument”, op. cit., p. 50.

archivio, l'iscrizione fonografica diventa a tutti gli effetti un atto di registrazione, la produzione di un documento.

Riguardo alla traccia monumentale, Merzeau porta a esempio un caso affine al nostro, il *re-enactement* bellico di *Raising the Flag on Iwo Jima*, lo scatto del 1945 che valse al reporter dell'Associated Press Joe Roesenthal il Premio Pulitzer: l'iconica fotografia che fece da modello al monumento in pietra poi eretto nel cimitero di Arlington immortalava a propria volta una ri-messa in scena dell'innalzamento della bandiera sul monte Suribachi da parte degli stessi soldati americani. Il nostro caso di "monument mediatique", fa capo a un re inscenamento ben più smaccato ma comunque simile per il modo in cui "crea" la sua traccia in relazione alla specificità medium di riferimento, "ajustant l'événement aux formats de sa diffusion".<sup>700</sup> Tornare "indietro nel tempo" e rimettere in scena il momento esatto da cui quei documenti erano scaturiti è un passaggio necessario per poterlo *mettere in suono* e recuperarlo così alle maglie del censimento fonografico. L'autentica traccia documentaria degli eventi rappresentati da *La Parola dei Grandi* si trova nei bollettini di guerra diramati durante l'infuriare dei combattimenti e successivamente divenuti parte di un'economia della memoria più volte messa sotto scrutinio dagli storici. Nei monumenti fonografici eretti da De Angelis quell'atto di iscrizione viene decontestualizzato, e, in qualche modo, "sottratto" al lavoro di continua re-interpretazione storiografica per restituirgli la sua unicità evenemenziale. La ragione di questo passaggio dalla memoria scritta a quella sonora non sta nella speranza di recuperare maggiori informazioni, come con il documento orale, né nell'urgenza di collocare un evento lungo un *continuum* storico dal quale già proviene: al contrario, l'archiviazione lavora qui per de-contestualizzazione e isolamento, scegliendo, dalla quantità di tracce disponibili da una storia già scritta, singoli momenti da promuovere a simboli per una memoria futura. In questo senso, il primo *corpus* archivistico fornito dall'opera di De Angelis e l'intera raccolta delle voci dei grandi uomini che proseguirà su ordine di Mussolini, rispondono a quella nostalgia proiettiva e "in prospettiva" che Merzeau vede come propria dei media di massa, attraverso i quali "le réel n'est plus soumis à une interprétation, mais

---

<sup>700</sup> Ivi, p. 54.



instantanément prélevé, enregistré et converti en trace d'un *avoir-été-là*, absenté aussitôt que saisi".<sup>701</sup> A quest'altra implicita consapevolezza si possono ricondurre le premure di alcune delle autorità nel recitare se stessi e in particolare le "correzioni" di Cadorna compiute di fronte al fonografo: il sapere in anticipo che, grazie all'archivio fonografico, essi saranno presenti anche una volta assenti consente loro di scegliere quale, tra le varie tracce che si sono lasciate lungo il passaggio, verrà eletta a rappresentazione della propria persona. Gli uomini chiamati a comparire d'innanzi al registratore si avvantaggiano così, con mezzi tutti moderni, della possibilità di erigere un solo momento quale simbolo di un'intera vicenda personale e, contemporaneamente, di immolare una parte di sé a monumento di una storia passata. Così ottenuti i dischi sono sì tracce (nella forma che abbiamo descritto dell'impronta o del calco corporale) ma possiedono anche un valore simbolico che si eleva oltre il semplice evento iscritto: immortalando i propri soggetti nell'atto di pronunciare un discorso storico, De Angelis non si preoccupa soltanto di ottenere un documento della loro vocalità (per il quale ogni altro testo avrebbe funzionato altrettanto bene) ma compie piuttosto quello che Merzeau chiama un "transport d'une signification abstraite dans une forme sensible",<sup>702</sup> nella fattispecie l'attribuzione di una "voce" umana all'Italia vittoriosa.

In maniera speculare al modo in cui mettono a registro le tracce, l'economia documentale e monumentale orientano, più o meno scientemente, il futuro fruitore verso due diverse modalità d'ascolto che abbiamo già incontrato nelle diverse sezioni del nostro elaborato. La produzione di quello che Gabriel definisce "il 'documento' perenne, di facile esame, che ognuno potesse avere a suo piacimento, per il suo studio e la sua passione",<sup>703</sup> postula già di per sé un orientamento analitico. Con il suo corredo di schede di raccolta e altre documentazioni scritte, l'archiviazione del fonogramma etnofonico è un atto di selezione e preservazione sulle rimanenze di un passato sonoro compiuto da storici e rivolto essenzialmente ad altri storici; nel momento in cui si sottopongono reperti musicali o linguistici all'attenzione di questi ultimi si presuppone, da parte loro, un approccio improntato alla ri-lettura del

---

<sup>701</sup> Ibidem. Corsivo nell'originale.

<sup>702</sup> Ivi, p. 50.

<sup>703</sup> Gavino Gabriel, "Il commercio della poesia", op. cit.

documento, un ascolto “diagrammatico” sul modello di quello approntato dal sistema fonografico di Caravaglios. La preservazione qui risponde, citando ancora Merzeau, a “une logique de mise à jour et de reproductibilité. [...] Pour durer, il doit être périodiquement réactualisé, par correction, suppression ou ajouts de données”.<sup>704</sup> Il vantaggio portato in dote dal documento fonografico, che consente allo studioso di “riudire un numero infinito di volte la medesima frase melodica o il medesimo verso, la medesima nota o la medesima parola”<sup>705</sup> al fine della trascrizione, viene così esteso anche a chi lo consulterà domani, precludendo a una ri-messa in ordine della traccia: un ascolto infinitamente ripetibile, significa, sul lungo termine, la possibilità di infinite interpretazioni, verifiche e riscritture della storia di cui fa parte. La responsabilità cruciale dello storico che inaugura questa trafila, incidendo il fonogramma per primo, sta nel confezionare un documento servibile a questi scopi effettuando un prelievo abbastanza accurato da prendere il posto dell’evento originario. L’iscrizione documentale “*tient lieu de l’objet, parce qu’il en est un double à la fois réduit (par l’échelle, la matière ou le formalisme du langage) et augmenté (par la valeur ajoutée d’une information)*”,<sup>706</sup> un concetto ben sintetizzato dallo stesso Caravaglios quando parla dell’“eliminazione” della fonte viva prodotta dal disco come di un’agevolazione per i compiti dell’etnografo. Una prima coscienza della delicatezza di questa mansione aveva spinto gli esponenti della generazione di mezzo a scagliarsi contro le trascrizioni per voce e pianoforte, accusando gli autori di “abbellire” i canti popolari secondo il proprio gusto, rendendo la trascrizione indistinguibile dalla sua interpretazione e quindi inservibile ai futuri scopi scientifici. La fonografia, accolta dalla cultura epistemica dell’ascolto come strumento *oggettivo* di rappresentazione del reale, “una fotografia dei suoni”, assolverebbe invece al compito di *deferire* le informazioni raccolte senza riportare indebite sovrapposizioni da parte del raccoglitore nel processo di documentazione.

Che l’oggettività meccanica non fosse l’unica funzione mediale attribuibile alle tecnologie audio (e che l’organizzazione delle tracce documentali non fosse il solo scopo possibile della fonoteca) lo dimostrano le pratiche coltivate in parallelo

---

<sup>704</sup> Louise Merzeau, “Du document au monument”, op. cit., p. 49.

<sup>705</sup> Cesare Caravaglios, *Il Folklore musicale in Italia*, op. cit., p. 166.

<sup>706</sup> Louise Merzeau, “Du document au monument”, op. cit., p. 50.

dall'industria discografica che l'opera di De Angelis introduce indirettamente nell'istituzione archivistica. Le incisioni realizzate per la sua discoteca mutano le istanze del realismo referenziale (sono "ritratti vocali" come quelli dei divi dell'opera) e del realismo virtuale (sono "fatti ri-presentati per l'ascolto" come quelli delle scene dal vero) al servizio della preservazione della memoria. Quando l'autore de *La Parola dei Grandi* parla dell'importanza di conservare la voce per "la ricostruzione delle personalità dell'epoca"<sup>707</sup> egli ragiona già in prospettiva futura, candidandosi di fatto a sostituirsi allo storico di domani. L'uso che fa della fonografia, in questo senso, non è differente da quello delle trascrizioni per pianoforte: non solo ricostruisce l'evento per fini "estetizzanti", ma attribuisce alla traccia un significato già dato, tentando così di influenzare le future ricezioni. Le tracce ricostruite e raccolte a questo scopo non richiedono allo storico alcuna interpretazione ma, al contrario, tendono ad imporgliela; più che un deferimento di informazioni esse agiscono per *differire* gli eventi rappresentati a un ascolto futuro. In questo, il punto di vantaggio rispetto a qualsiasi trascrizione sta, ancora una volta, nella capacità del medium fonografico di conservare il tempo come fenomeno fisico, una proprietà che la traccia monumentale sfrutta non già per le sue potenzialità analitiche ma per quelle decettive, illusorie. La "posa" assunta dalle grandi personalità o, più in generale, l'intera ricostruzione degli eventi di fronte al fonografo servono, nei termini scelti da Merzeau, "pour écraser l'histoire sur le temps réel et la représentation sur des effets de présence".<sup>708</sup> Un effetto che può essere ottenuto soltanto a patto di un ascolto "ravvicinato", immersivo come quello prescritto dai "dal vero" e dai dischi commerciali, cercando una risposta *soggettiva* in netta antitesi a quella distanza analitica che si richiede allo studioso. Riformulando il concetto in altri termini, un 78 giri con un discorso "dei grandi" ascoltato attraverso il sistema fonografico di Caravaglios (arrestando il disco nel suo giro per fargli ripetere infinite volte una parola o una frase, alterando la velocità di lettura del grammofo e così via) andrebbe a inficiare la solennità delle espressioni e dei momenti rappresentati. La "monumentalità" dei ritratti vocali presuppone invece un approccio esperienziale, chiede di *credere* al tempo e all'aura dell'ascolto come a quello dell'evento

<sup>707</sup> Rodolfo De Angelis, "Pirandello non annui con la facilità di Trilussa", op. cit.

<sup>708</sup> Louise Merzeau, "Du document au monument", op. cit., p. 53.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

originale, quasi come se ci si trovasse in presenza dell'oratore in carne e ossa: ogni ripetizione del disco trasporta l'ascoltatore nel luogo e nel tempo in cui avviene la storia, aggirando qualsiasi tentativo di relativizzazione per suscitare invece, nel fruitore, un immutato senso di patria, "c'est-à-dire pour réactiver le sentiment d'appartenance en réactivant l'irréductibilité des destinées".<sup>709</sup>

L'importanza strategica attribuita dal fascismo a quest'ultimo tipo di economia delle tracce non può stupire se messa in relazione a un contesto più ampio. Lo stesso *iter* seguito dalla raccolta di De Angelis (inaugurata come tributo agli eroi della prima guerra mondiale su iniziativa privata, poi legata ad un'associazione costituita spontaneamente dagli ex combattenti e in ultimo irreggimentata in un istituto statale sotto la giurisdizione del presidente del consiglio) segue pedissequamente quel processo di "centralizzazione della memoria", che aveva portato alla graduale omogeneizzazione delle iniziative commemorative secondo i dettami impartiti da Roma. Basti pensare che tra il 1928 e il 1931, contemporaneamente all'istituzione della discoteca di stato, Mussolini aveva fatto sì che anche le disposizioni per gli onori dei caduti di guerra, fin lì affidate ad un'apposita Commissione Nazionale, facessero riferimento diretto alla sua autorità.<sup>710</sup> A beneficio dei posteri, lui soltanto avrebbe provveduto a decidere quanti dei defunti sarebbero stati ricordati in eterno nei memoriali disseminati nei vari centri della penisola e chi tra i suoi contemporanei sarebbe stato degno di parlare anche una volta scomparso; in tutti i casi, riprendendo l'ironica espressione di Gabriel, egli avrebbe "designato immortali".

Se esiste uno specifico culto del lutto cui si avvicina la fonografia così come è stata recepita dalle istituzioni italiane, questo non è un rituale privato (come era quello dell'imbalsamazione nelle case dell'Inghilterra vittoriana) ma proprio quello delle pubbliche onorificenze dei cimiteri, delle sculture e delle lapidi erette a eterno ricordo di chi si era sacrificato per la patria. I monumenti fonografici e quelli di pietra si rivolgono a un unico destinatario, i cittadini di domani, e d'innanzi a questi si preparano a svolgere un'identica funzione, quella di "stabilire un vincolo di

---

<sup>709</sup> Ivi, p. 49.

<sup>710</sup> Cfr. Patrizia Dogliani, "Constructing Memory and Anti-Memory: the Monumental Representation of Fascism and its Denial in Republican Italy", in Id., R.J.B Bosworth (a cura di), *Italian Fascism. Italy, Memory and Representation*, MacMillan – St. Martin Press, Londra – New York 1999, pp. 11-30 (15).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

devozione e di orgoglio fra le giovanissime generazioni promesse per la patria, e coloro che alla patria fecero l'offerta suprema" portando loro "un perenne insegnamento di dovere civile".<sup>711</sup> L'audizione delle parole degli uomini illustri non è che uno dei rituali commemorativi cui sono sottoposti gli allievi delle scuole elementari, che negli stessi anni vengono istruiti a occuparsi della posa e della custodia degli alberi votivi nei Parchi della Rimembranza, o accompagnati in pellegrinaggio alla tomba del Milite Ignoto a ogni anniversario della vittoria.<sup>712</sup> In coerenza con un programma che individua nel culto dei caduti uno dei momenti strutturali della formazione infantile, i dischi che la Discoteca di Stato fa pervenire al Provveditorato agli studi contengono, insieme alle "parole in cui i giovani troveranno non il presentimento ma la certezza della età che si prepara alla loro speranza" anche "tutte le voci, tutti gli echi, tutte le immagini capaci d'un alito di fede e un impulso che aiuti alla nostra trasformazione. Perché bellissima e commovente cosa sarà ascoltare la voce dei grandi scomparsi".<sup>713</sup>

Quelle che siedono dietro i banchi di scuola sono le prime di una serie di generazioni che in futuro avrebbero beneficiato delle parole raccolte nell'archivio fonografico. La principale utilità riconosciuta all'istituto starebbe quindi nel suo fungere da veicolo per la propaganda del regime che può attentare a una dimensione, quella temporale, che né la radio né gli amplificatori installati nelle piazze possono raggiungere. Ancora lontana qualsiasi ipotesi di obsolescenza tecnologica,<sup>714</sup> l'istituzione della discoteca arriva a rafforzare le promesse del disco quale "materiale durevole", un nuovo marmo per ospitare messaggi che trascendono il tempo, incisi e

---

<sup>711</sup> Le parole sono del sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi, "La scelta nelle scuole delle guardie d'onore a ricordo dei caduti", in *L'Ordine*, 16-17 dicembre 1923, cit. in Piergiovanni Genovesi, "Il culto dei caduti della Grande Guerra nel 'progetto pedagogico' fascista" in *Annali online della Didattica e della Formazione Docente* Vol. VIII, N. 12, 2016, pp. 83-114 (92)

<sup>712</sup> Cfr. Piergiovanni Genovesi, "Il culto dei caduti della Grande Guerra nel 'progetto pedagogico' fascista", op. cit.

<sup>713</sup> Arduino Colasanti, "L'archivio delle voci", op. cit.

<sup>714</sup> Consapevole del rischio di logoramento dei 78 giri, un fatto noto a chiunque fosse in possesso di un grammofo, Umberto Giordano garantisce però che "durata infinita ha la matrice (disco di rame corrispondente alla negativa fotografica) dalla quale si possono ricavare in numero illimitato i dischi usuali" ("Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato", op. cit.). Sull'usura e le tecniche di restauro dei documenti a 78 giri si rimanda, a titolo esemplificativo, a Sergio Canazza, "Conservazione attiva e restauro audio dei 78 giri. Un caso di studio: *Eternamente*", in Id., Mauro Casadei Turrone Monti, *Ri-mediazione dei documenti sonori*, op. cit., pp. 695 – 715.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

“trasmessi” agli italiani di domani come in una sorta di “time capsule, addressing a spectator or user in an unknown future”.<sup>715</sup>

Gli entusiasmi e le sicurezze paventati dai vari commentatori in questo senso non potrebbero essere più lontani dai dubbi e dalle esitazioni che intellettuali e istituzioni avevano espresso anni prima intorno alla “macchina parlante”, rendendo vana la corsa alla fonoteca da parte degli esponenti della cultura epistemica dell’ascolto. Nemesis dei folkloristi prima ancora di divenire invisibile ai fascisti, Benedetto Croce aveva trovato occasione per ribadire la sua diffidenza verso le nuove tecnologie esprimendosi proprio contro l’eventualità di ricorrere al fonografo per consegnare a futura memoria una personalità pubblica:

Ho fantasticato talvolta sulle commozioni che proveranno i lontani posteri, quando potranno riudire (grazie agli archivi di perfezionati dischi, che di certo non tarderanno a costituirsi) le parole, il ritmo, l’inflessione, il timbro di voce dei personaggi celebri del passato. Saranno impressioni di solennità e sublimità, o non anche, e non piuttosto, di comico? Ho gran timore che, specie alla prima, il riso prevarrà sopra ogni altro effetto, perché le figure dei tempi remoti giungono all’immaginazione dei posteri idealizzate, per opera così del sentimento come del pensiero, che, compenetrandole di sé, le rendono quasi simboli di valori spirituali; laddove il realistico fonografo le riavvolgerà per qualche istante nelle scorie dalle quali si erano purificate, e, in via d’esempio, rifarà presente la vocina sottile o in falsetto di un alto poeta tragico o la leggera balbuzie di un tenero poeta d’amore, e, in ogni caso, riecheggerà accenti fuori moda, e perciò ridicoli e grotteschi a primo suono. D’altro canto, e per la medesima ragione, tengo per fermo che quel realismo da fonografo, quel brutale ravvicinamento fisico al passato, poco o punto gioverà alla seria conoscenza storica, come poco o punto le giovano ora gli sforzi degli evocatori o impressionisti di una vita che non si tratta già di evocare, essendo morta e ben morta, ma d’intendere. Quel ch’è certo, – poco importante che sia nei rispetti storiografici, e accompagnato dal rischio di far ridere i posteri sulle ombre degli

---

<sup>715</sup> Prendiamo a prestito le parole usate da Trond Lundemo per trattare il caso di un progetto di archivio audiovisivo contemporaneo e per alcuni aspetti simile a quello de *La Parola dei Grandi*, i film e le fotografie raccolti nella collezione *Les Archives de la Planete* del banchiere francese Albert Kahn tra il 1908 e il 1931. “Mapping the World: *Les Archives de la Planete* and the Mobilization of Memory”, in Id., Ina Blom, Eivind Rossak (a cura di), *Memory in Motion. Archives, Technology and the Social*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 213-236 (221).

antenati, – al modo stesso che i monelli di Sant’Agata dei Goti giocano e abbracciano ridendo la mummia del feudatario Artus, che è nella chiesa di quel luogo! –, il riudire le vecchie parole, scorrevoli e vive e quali furono pronunciate, non potrà non suscitare, in chi sarà in grado di ascoltarle, vario diletto e curiose sensazioni.<sup>716</sup>

L’archivio prospettato da Croce aveva effettivamente tardato a costituirsi, ma una volta giunti alla sua fondazione nessuno pare più nemmeno sfiorato dal dubbio di poter suscitare un “effetto comico” nella sensibilità dei posterì. La speranza, diametralmente opposta, con la quale per primo De Angelis era riuscito a convincere i grandi uomini che il fonografo rappresentasse una via per la gloria imperitura sembra essere stata accolta dal senso comune. Lo dimostrano i commenti che i giornali dedicano all’iniziativa della Discoteca, quasi una risposta indiretta ai dubbi avanzati dal filosofo idealista più di dieci anni prima.

Perché i posterì non dovrebbero poter sentire come parlavano gli uomini di cui, nel futuro, si esalteranno le gesta, sia nel campo militare che in quello politico? [...] Certamente quando ai figli dei nostri figli verranno raccontate le epiche giornate dell’ottobre del 1918, non sarà certo senza un proficuo ammonimento che essi potranno sentire la voce del generale Caviglia leggere l’ordine del giorno ai suoi soldati di Vittorio Veneto, o sentire il bollettino della vittoria detto dal generale Diaz, o illuminati del come gl’italiani seppero sentire la grandezza dell’ora dopo Caporetto, udire dalla voce di Cadorna il proclama alle truppe del 7 novembre 1917.<sup>717</sup>

Un’idea simile a questa riecheggia anche negli auspici espressi da Umberto Giordano all’inaugurazione dell’istituto. Lungi dall’immaginare che qualcuno un giorno avrebbe riso alle imperfezioni di quelle voci “eternate”, il presidente del comitato permanente preferisce pensare che il compito dell’istituto di “divulgare un patrimonio altrimenti inavvicinabile” significhi fare in modo che “tra diecimila anni sarà ascoltata, sempre viva e presente, la voce di Mussolini che segna la via alla

---

<sup>716</sup> Benedetto Croce, “Sentendo parlare un vecchio napoletano del Quattrocento” [1913], in Id., *Storie e leggende napoletane* [1919], Laterza, Bari 1948, pp. 121-122.

<sup>717</sup> N.a., “La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posterì”, op. cit.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [doto.simone@spes.uniud.it](mailto:doto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

nuova Italia”.<sup>718</sup> Tali considerazioni ci richiamano, anche in senso strettamente etimologico, al potenziale “monumentale” del disco, cui viene riconosciuto il potere unico di far pervenire, attraverso la viva voce degli eroi di guerra, un “proficuo ammonimento” ai figli dei nostri figli. Lo scopo auspicato è, in definitiva, esattamente quello scongiurato dal filosofo: non la costruzione di una “seria conoscenza storica”, come probabilmente la intendeva Croce, ma proprio la possibilità di rievocare, restituire impressioni, avvicinare *fisicamente* la storia a chi dovesse riascoltarla, come una prosecuzione su larga scala di quell’evocazione “spiritica” cominciata da De Angelis.

Nei soggetti di questa evocazione ravvisiamo l’unica differenza sostanziale tra i memoriali ai caduti di guerra e l’albo d’onore della raccolta delle voci: se i primi privilegiano generalmente quale soggetto la massa combattente, rappresentata nella lista di nomi o nella figura anonima del milite ignoto, al secondo accedono soltanto le personalità che dalla massa si stagliano. Rispetto ai ritratti vocali, le folle restano soltanto spettatrici, mai direttamente rappresentate eppure ben presenti se si accetta di guardare “in controluce” alle utopistiche proiezioni di Giordano e degli articolisti succitati. Con la Discoteca preposta a preservare “quella cosa viva che è la voce”,<sup>719</sup> il potere fascista decide di archiviare una “‘living memory’ for the future”,<sup>720</sup> tentando così di aggiudicarsi la prerogativa di apostrofare gli italiani di domani con lo stesso vigore con cui arringa quelli di oggi. Così inteso, l’archivio delle voci assomiglia a una sorta di museo di discorsi ed espressioni “differite” che trova il suo necessario contraltare in un uditorio cristallizzato nella stessa posizione d’ascolto per i secoli a venire. Ogni proclama eternamente ripetuto dalla voce del benemerito di turno postula le stesse folle raccolte nelle piazze dell’Italia del 1933, sempre pronti a ricevere gli ammonimenti dalla “voce viva e presente” del duce o chi per lui e partire in battaglia, foss’anche tra diecimila anni, come viene ipotizzato da Giordano. L’immortalità composta dalle infinite ripetizioni della fonografia si traduce, nell’immaginario monumentale fascista, in un futuro che pare un eterno presente:

---

<sup>718</sup> Umberto Giordano, “Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato”, op. cit.

<sup>719</sup> N.a., “Parlano gli artefici della Vittoria. I dischi che tramandano e documentano”, op. cit.

<sup>720</sup> Trond Lundemo, “Mapping the World: *Les Archives de la Planete* and the Mobilization of Memory”, op. cit., p. 222.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



“un avvenire in cui i morti sono presentati come se marciassero accanto ai vivi”,<sup>721</sup> o, in questo caso, addirittura alla loro guida.

In conclusione, se è vero quanto afferma Louise Merzeau quando scrive che “si le monument a pour mission de maintenir présente une absence, le document a plutôt pour effet d’absenter son référent”,<sup>722</sup> si può affermare che l’organizzazione della memoria pubblica nell’Italia tra le due guerre ricorra alla fonografia per attuare due modi assai differenti di raccogliere e tramandare le tracce: gli stessi mezzi che rendono possibile studiare la memoria degli “altri” come in loro assenza, garantiscono ai viventi riconosciuti dal potere pubblico il diritto a una perenne presenza. Come abbiamo notato nei paragrafi dedicati alle ricerche folkloriche, la fonografia fornisce in questo contesto un “temporal device”<sup>723</sup> per rilevare i resti di ciò che già viene percepito come passato, un patrimonio a rischio di estinzione, andando a concretizzare in senso operativo i rapporti allocronici che separano osservante e osservato o, nel nostro caso, ascoltatore e “oggetto” dell’ascolto. Quando impiegata per un’opera monumentale che ritrae invece le massime incarnazioni del potere politico, la “macchina del tempo” del fonografo funziona in senso inverso, non per preservare e riascoltare le voci e i suoni di ieri ma per riavvicinare l’ascoltatore al “soggetto” dell’ascolto; la traccia che risulta da questi processi di mediazione è, rispettivamente un rilievo di sonorità passate o un messaggio indirizzato ad ascoltatori futuri. In entrambi i casi si può parlare di “un prodotto della società che lo ha fabbricato secondo i rapporti delle forze che in essa detenevano il potere”,<sup>724</sup> se per potere si intende ora quello che la cultura scritta detiene sulla memoria della cultura orale (arrogandosi il diritto di “fermarla”, frammentarla, disciplinarla nelle attraverso le modalità economiche che più di ogni altra le appartengono, quelle dell’amministrazione burocratica dell’archivio)<sup>725</sup> ora quello che l’autorità governativa esercita sulla sua stessa rappresentazione, lo “sforzo

---

<sup>721</sup> Piergiovanni Genovesi, “Il culto dei caduti della Grande Guerra nel ‘progetto pedagogico’ fascista”, op. cit., p. 95.

<sup>722</sup> Louise Merzeau, “Du document au monument”, op. cit., p. 49.

<sup>723</sup> Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, op. cit., p. 23.

<sup>724</sup> Jacques Le Goff, “Voce: Monumento/Documento”, op. cit., p. 40.

<sup>725</sup> Jack Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press, New York 1996, pp. 87-97.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

compiuto dalle società storiche per imporre al futuro - volenti o nolenti - quella data immagine di se stesse”.<sup>726</sup>

Un’eventuale critica delle fonti che costituiscono la memoria sonora, sulla scorta di quella auspicata da Le Goff in conclusione al suo contributo, non potrà che rivolgersi anzitutto al momento in cui si espleta questo esercizio di potere, ovvero l’atto dell’iscrizione nell’economia della traccia documentale e a quello dell’educazione per i monumenti fonografici. Se un etnografo può verosimilmente essere tacciato di “falsificare i documenti” quando modella l’iscrizione secondo una sua rappresentazione pre-costituita, la stessa critica non potrà essere rivolta a chi, come De Angelis, erige un monumento, e che pertanto mira precisamente a “pre-costituire” una rappresentazione a futura memoria.

Ne consegue che cercare il “significato storico” soltanto nella scelta e nella redazione dei “contenuti”, negli aspetti verbali de *La parola dei Grandi* non ha più senso del tentare di ricavare informazioni attendibili dalle scritte impresse su una lastra di marmo o di intentare uno studio sulle condizioni fisiche dei combattenti in guerra a partire dalle raffigurazioni delle loro statue funerarie. Al contrario, quei fattori che Rossetti ritiene storicamente irrilevanti, “la voce del personaggio, la forza evocativa dei toni e delle esclamazioni”<sup>727</sup> non aggiungono forse alcuna “informazione” a quanto già sappiamo dai documenti scritti concernenti gli eventi che li videro protagonisti ma contano comunque per il fatto stesso che *non* potrebbero essere udibili se fossero affidati a documenti scritti. Valgono ancora oggi le annotazioni portate nel 1975 dall’archivista e componente dell’International Association of Sound Archives Rolf L. Schuurisma discutendo i principi di selezione degli archivi sonori rispetto a un caso analogo di “monumenti fonografici”:

Take for instance the case of Adolf Hitler. His speeches were printed in the press and - at least partly - in the voluminous work of Domarus (M. Domarus, Hitler, Reden und Proklamationen 1932-1945, 1962-1963). But the reading of the things he said does not sufficiently help to explain, why his speeches were in fact so dangerous and inciting. On the contrary, Hitler did not "say" very much. He simply succeeded in

<sup>726</sup> Jacques Le Goff, “Voce: Monumento/Documento”, op. cit., p. 43.

<sup>727</sup> Roberto Rossetti, “Le voci storiche della Discoteca di Stato”, op. cit., p. 5.

stirring up the public by a tremendous combination of words and sound which is quite exceptional.<sup>728</sup>

Il valore storico “profondo” di queste incisioni sta proprio nell’aspetto più superficiale, nel fatto stesso di essere eventi sonori restituiti all’ascolto. Non è dunque l’inadeguatezza culturale di chi le ha realizzate a impoverirne il significato, ma il tentativo di “leggerle” come si legge un testo scritto a denunciare una paradossale mancanza da parte nostra: abituati a recepire informazioni ed espressioni di ogni tipo attraverso i media audiovisivi, tendiamo a scordare che “Il n’y a pas de monument dont nous ne sommes pas, plus ou moins virtuellement, les destinataires”.<sup>729</sup> I monumenti fonografici non fanno eccezione. Non solo le parole, ma la stessa forma tecnologica nella quale vengono raccolte e pervengono a noi è di per sé indizio dei modi e dei materiali attraverso i quali la società che le ha prodotte volesse farsi ricordare, imponendo, autoritariamente, un’immagine (o un suono) di sé. Considerati nella loro natura di artefatti mediali, essi non portano soltanto le tracce dell’evento sonoro che registrano ma anche quelle della funzione che veniva originariamente attribuita alle tecnologie con cui sono state eseguite. Proprio il fatto che si tradiscano come letture di “documenti scritti [...] che mal si adattavano alla versione sonora”<sup>730</sup> ci consente di scorgere il potere nel momento stesso in cui tenta di trasformare il documento in monumento, nella speranza - fortunatamente utopistica ma anche schiettamente autoritaria - di aggirare ogni processo storico, consegnando la propria memoria a fonti che, letteralmente, “parlassero da sé”.

---

<sup>728</sup> Rolf L. Schuurmsa, “Principles of Selection in Sound Archive”, *Phonographic Bulletin – International Association of Sound Archives*, N. 11, Maggio 1975, pp. 12-19 (15).

<sup>729</sup> Louise Merzeau, “Du document au monument”, op. cit., p. 51.

<sup>730</sup> Roberto Rossetti, “Le voci storiche della Discoteca di Stato”, op. cit., p. 5.

## Conclusioni

It is curious to reflect that the Assyrians and Babylonians, 2,500 years ago, chose baked clay cylinders inscribed with cuneiform characters, as their medium for perpetuating records ; while this recent result of modern science, the phonograph, uses cylinders of wax for a similar purpose, but with the great and progressive difference that our wax cylinders speak for themselves, and will not have to wait dumbly for centuries to be deciphered.<sup>731</sup>

Lungo il periodo che va dagli inizi del secolo fino agli Anni Trenta del Novecento in Italia, le tecnologie di registrazione e riproduzione del suono partecipano contemporaneamente a due processi differenti e speculari. Per quei campi del sapere legati più strettamente all'interesse per la cultura orale, la tecnica culturale dell'iscrizione dei suoni attraverso il fonogramma diviene al contempo un modo per "fermare" e codificare le espressioni foniche che non trovano un corrispettivo nei sistemi semiografici già in uso. Se è vero, in senso lato, che la loro affermazione contribuisce a mettere in discussione il monopolio dei codici simbolici alfabetici e della notazione musicale, quando riferita rispettivamente alla parola e alla musica non scritte, è altrettanto vero che esse non vanno a costituire un sistema di iscrizione interrelato che rimpiazza quello della scrittura. Al di là delle parzialità e dei ritardi di applicazione, legati in particolare alla situazione italiana, la loro introduzione, pur coadiuvando a delineare nuovi "ascolti", sensibilità e pratiche scientifiche a fondamento di nuovi campi del sapere, resta al servizio di una cultura epistemica dell'ascolto che si esprime attraverso la scrittura. Vuoi in senso macrostrutturale, con l'urgenza di un istituto organizzatore di una fonoteca, vuoi in senso pratico e operativo, con il lavoro sul campo o in laboratorio, la creazione del fonogramma si inserisce all'interno di un più ampio programma di organizzazione e scrittura dell'udibile: per questo la fonografia viene valorizzata anzitutto per il modo

---

<sup>731</sup> Thomas Alva Edison, "The Perfected Phonograph", op. cit., p. 645.

in cui “ferma” il suono e lo rende dissezionabile e riascoltabile a posteriori. Chiamata a fungere da sostituto per l’orecchio e per la mano dell’etnografo e del musicologo, essa è messa al servizio dei suoi metodi di indagine, della sua attività di analisi e, in definitiva, della sua produzione di carte. Quando si tratta di far circolare le “intrascrivibili” sonorità della cultura orale all’interno della comunità scientifica, l’ultima parola spetterà a un segno scritto.

Nello stesso tempo, per i mercati toccati dalla produzione discografica entro i quali agisce da mezzo di diffusione, la fonografia si candida a possibile sostituto della stampa. Durante il periodo, relativamente breve, in cui i fatti di cronaca abitano l’offerta delle multinazionali, il disco a 78 giri intreccia la propria storia e (per alcuni aspetti, anche la propria funzione) a quella dei mezzi di trasporto per ridurre le distanze delle comunicazioni transnazionale. Quando non servono a veicolare veri e propri “messaggi” da una parte all’altra dell’oceano, i soggetti “parlati” incisi in Italia e per il pubblico di migranti italiani agevolano la circolazione di informazioni sull’attualità, sovrapponendo alla realtà che raccontano una sorta di realtà virtuale, fatta di accadimenti, luoghi, comunità e personaggi reali re-immaginati in forma sonora. Va notato, a riconferma della specularità quasi simmetrica tra i modi di concepire e di “praticare” le stesse tecnologie, che la fonografia non viene qui valorizzata per il modo nel quale sa segmentare e razionalizzare porzioni dell’universo udibile in unità discrete, ma, al contrario, per come riesce a restituire un’udibilità a fatti e informazioni già organizzati su carta dal racconto delle cronache. Detta altrimenti, anziché essere portata ad analizzare il suono in sé, l’attenzione del moderno ascoltatore incontrato dalle rappresentazioni dei “dal vero” viene indirizzata sia a recepire le voci, i canti e i rumori sia secondo un sistema di significati simbolici che eccedono il semplice dato sensoriale, la loro auralità, sia a percepirli nella loro dimensione di “corpi aurali” - realistici non in quanto “veri” ma in quanto fisicamente presenti a chi ascolta. Quando si tratta di diffondere presso comunità distanti “i momenti solenni” della cronaca di guerra o delle vicende patrie, già trascritti dai giornali, l’ultima parola spetta alla parola parlata, o a un segno che si rifà suono.


Decostruite e rimodulate limitatamente ai momenti di “transizione” che abbiamo esaminato, le narrazioni proposte dalle Grandi Teorie di Friedrich Kittler e della scuola di Toronto che hanno costituito i nostri quadri teorici di partenza escono da questo *excursus* storico estremamente complessificate. La rete di istituzioni e tecnologie che permette alla cultura epistemica dell’ascolto di raccogliere i dati che essa ritiene rilevanti rispetto alla percezione dell’universo udibile non si consolida (e in maniera parziale) che al termine di una lunga battaglia culturale in cui una ristretta cerchia di individui, che già partecipa al regime d’ascolto del “suono in quanto tale”, deve fare valere le proprie ragioni rispetto al resto della società, in gran parte fedele ai “sistemi di iscrizione” simbolici ottocenteschi. Datare la rottura epistemica tra un sistema e l’altro all’avvento del fonografo o all’invenzione dei principi fisico-meccanici che ne presiedono il funzionamento è una semplificazione che sottrarrebbe alla trattazione storiografica questo consistente momento di confronto dialettico che sta alla base dell’identità che oggi attribuiamo alla fonografia, impedendoci di capirla a fondo. D’altra parte, anche vedere i passaggi storici in connessione alle fratture mediali e alle psicodinamiche sensoriali che queste stimolerebbero di volta in volta, non aiuta a cogliere il faticoso processo con cui i nuovi media negoziano la propria identità, candidandosi a svolgere funzioni sociali che erano appartenute ad altri e che ad altri ancora passeranno dopo di loro. La stagione delle scene dal vero costituisce anch’essa un momento di transizione, una sorta di doppio passaggio di testimone dal giornale al disco e dal disco alla radio. Approfondirlo ci è parso utile proprio per dimostrare che, come del resto ammette lo stesso Ong, non c’è oralità di ritorno che non venga a sua volta “costruita” a partire dalla scrittura, e non c’è regime d’ascolto diffuso nello spazio che possa fare a meno di convenzioni e sistemi di significato pre-esistenti su cui appoggiarsi. L’intreccio tra tecnologie del suono e della parola parlata si fa poi ancora più complesso quando le stesse modalità di iscrizione e di diffusione giungono a contatto diretto con i detentori di un potere politico, militare, intellettuale. In questo caso, come si è visto con la sua comparsa di fronte agli scrittori di generali, capi di governo e letterati che abbiamo ripercorso tramite la realizzazione de *La parola dei grandi*, il medium fonografico è sottoposto a una sorta di “rito di iniziazione” da parte di quel sistema di iscrizione che gli pre-esiste attraverso il gesto simbolico della firma sulla cera. Da rappresentazioni autografe, iscrizioni del

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



sé, i ritratti vocali devono attendere un segno scritto da parte dei propri soggetti per poter far circolare e tramandare la loro parola in forma “parlata”. La doppia funzione da organismo propagandistico e istituto di conservazione svolta dalla Discoteca di Stato e la particolare congiuntura sotto la quale viene istituita (per rispondere agli interessi di monopolio dei media e della memoria di un governo totalitario) rende questo passaggio dallo scritto al sonoro denso di implicazioni. Come si è più volte rammentato, gli eventi che portano alla fondazione dell’istituto in concomitanza con l’ascesa del partito fascista, anticipano un uso centralizzato e autoritario dei mezzi di comunicazione che andrà a farsi sempre più massiccio con l’avvicinarsi di un nuovo conflitto mondiale. La scelta di sistematizzare la raccolta delle voci attraverso la fonografia può quindi essere interpretata come una transizione verso i nuovi media “parlanti”, lo stadio di oralità secondaria che sarebbe andato a contraddistinguere tanto l’immediato futuro, monopolizzato dalla voce di Mussolini, quanto quello più lontano, al quale attentano le voci dei “designati immortali” raccolte dalla Discoteca.

L’imporsi diretto della politica nei flussi comunicativi dell’industria discografica e nel discorso pubblico sulla fonografia, specie quando avviene in un paese che si avvia verso una dittatura, rende particolarmente evidenti quanto gli equilibri di potere potessero imprimere una direzione significativa al “processo di formazione” dell’identità di un medium. Come crediamo di aver dimostrato, questa inferenza non si sostanzia soltanto nel controllo dei “contenuti” che possono o non possono essere registrati, ma anche nella preferenza di una funzione mediale rispetto a un’altra, nel sancire con decisione un’interpretazione univoca dell’utilità sociale dei mezzi di comunicazione a discapito di altre che le sono concorrenti. Quello dell’interessamento diretto del capo del governo e delle altre autorità non è tuttavia l’unico momento in cui la fonografia ha a che fare con un’espressione di potere. Lo stesso atto di registrare le voci, archivarle secondo un dato ordine, allestirvi intorno un evento che le presentasse in una certa maniera e disporre della sua circolazione entro certi circuiti sono passaggi che palesano come le nuove tecnologie sonore fossero costantemente al centro di un “gioco di potere”. Malgrado vi abbiamo accennato a più riprese, cercando di sottolinearne le implicazioni profonde, questo aspetto rimane forse uno degli aspetti esaminati dalla nostra tesi che necessita maggiormente di ulteriori ricerche e tentativi di sistematizzazione. Già quanto

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

abbiamo osservato in questa sede, però, basta a dire che nessuno di questi aspetti sarebbe visibile se limitassimo il nostro sguardo a una visione, per così dire, “innocentista” dell’atto tecnico che accompagna l’introduzione delle macchine, riducendone l’azione al solo principio meccanico o cedendo a una naturalizzazione dell’ascolto fonografico. Una storia “politica” della fonografia e del suono mediato, se mai verrà scritta, dovrà necessariamente partire dai regimi e dalle culture dell’ascolto, delle pratiche operative si nascondono dietro i miti del suono che si scrive da sé.

Dalla nostra prospettiva, quella cioè di chi si confronta con ciò che resta di questi processi nella forma di un’eredità inevitabilmente parziale e lacunosa, ha forse senso aggiungere qualche considerazione conclusiva rispetto al valore che è possibile attribuire alle diverse fonti sonore che abbiamo incontrato nel nostro percorso. Un suggerimento in questa direzione arriva da un testo su cui siamo tornati a più riprese, *Always Already New* di Lisa Gitelman, in cui il “fare storia” viene definito come “putting together narratives about events (also “history”) based on interpreting the “indexical survivals” or inscriptions that form a fragmentary record of the past. Put this way, history is not a science but a hermeneutic, an interpretive mode sutured to a disciplinary practice”.<sup>732</sup> Se è innegabile che ogni incisione fonografica che perviene a noi è, letteralmente, tanto un’iscrizione quanto una registrazione del passato, l’interpretazione del suo valore cambia a seconda degli scopi dello studio a cui è sottoposta. Diversamente da quanto accadrebbe con un saggio (etno)musicologico o con la redazione di una storia orale che ricorresse a testimonianze registrate, una ricerca che, come la nostra, ha per oggetto la fonografia trova in essa al contempo l’attore e il testimone della sua stessa storia: il valore delle sue tracce va soppesato sia come rimanenze di un passato sonoro sia i risultati di un’operatività da parte della tecnologia che le hanno prodotte, assolvendo alla funzione mediale che le sono state attribuite entro un dato contesto e per determinati scopi. Pertanto essa chiede di essere interpretata, più che per ciò che riporta rispetto a storie altre, per quel che può rivelare su di sé, badando a non sovrapporre ciò che significa con ciò che riproduce.

---

<sup>732</sup> Lisa Gitelman, *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*, op. cit., p. 129.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



Limitatamente agli oggetti da noi incontrati, possiamo affermare che un'ermeneutica storiografica che risponda ai criteri di cui sopra consiste in gran parte nello stabilire il significato di quelli che Gitelman chiama "indexical survivors", cercando di capire in quale direzione essi "indicano". Se intesi secondo il senso che generalmente gli studi sui media associano alla nozione semiotica di "indicalità", essi varranno sempre e soltanto come iscrizioni di qualcosa che è stato, un segno che significa in base a una relazione fisica con un referente presente nel momento della registrazione, secondo il noto esempio peirciano del "foro di pallottola"<sup>733</sup> che ha posto le basi per parlare di "indessicalità" fotografica o cinematografica - con una traslitterazione dal latino per via anglosassone che parrebbe essere stata introdotta e accolta nell'ambito disciplinare italiano unicamente in questa accezione. In questo caso "Phonography preserves the trace of events: rather, its testimony is given in an indexical voice".<sup>734</sup> Se invece il termine viene letto alla luce di un'altra possibile esemplificazione, quella dell'indice come monito, un "dito puntato" verso qualcuno o qualcosa, allora saranno segni che assumono significato in base a una relazione con un referente presente nel momento dell'ascolto. Come commenta Kris Paulsen "Regardless of when it was produced, the index establishes a forceful present-tense connection with its receiver..[...] Indices are signs of presence, but this presence is not necessarily spatial or physical; it is, however, always temporal".<sup>735</sup>

In forza della duplice temporalità data dalla loro forma tecnologica, le sopravvivenze indicali fonografiche possono essere interpretate e rivestite di significati diversi "puntando" ad altrettanti momenti del loro processo di mediazione: se rivolte a un referente che era presente durante l'evento dell'iscrizione esse chiedono di essere interrogate in base a ciò che, fungendo da testimoni, possono avere omesso, non solo per un'eventuale arbitrarietà da parte di chi le ha eseguite ma anche in base alle restrizioni e le impostazioni della cultura dell'ascolto dalle quali provengono e per la soglia che impone la loro stessa materialità tecnologica. Esse ci spingono a chiederci, insomma, *come ascoltavano* gli uomini e le macchine del tempo, senza confidare in

---

<sup>733</sup> Charles Sanders Peirce, *Philosophical Writings*, a cura di Justus Buchler, New York 1955, p. 104.

<sup>734</sup> Eric W. Rothenbuhler, John Durham Peters, "Defining Phonography: An Experiment in Theory", p. 258.


<sup>735</sup> Kris Paulsen, "The Index and the Interface", *Representations*, Vol. 122, N. 1, Primavera 2013, pp. 83-109 (85).

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dott.simone@spes.uniud.it](mailto:dott.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443



un'oggettività data per statuto od attenderci che queste tracce si siano “scritte da sé”. Viceversa, quando sembrano rivolgersi a un referente presente durante l'evento dell'ascolto, vale a dire a noi che ascoltiamo, eleggendoci a destinatari diretti di un monito o di un messaggio inviato per un tempo futuro, esse chiedono di venire decifrate in base alle intenzioni di chi le ha effettuate e ai significati di cui possono farsi portatrici. Ogni apparente “improprietà” relativa al modo in cui sono state realizzate sarà tanto più utile quando ci esorterà mettere in questione il modo in cui ascoltiamo oggi le nostre macchine, minando l'illusione che il significato di queste tracce possa “leggersi da sé” e portandoci da ultimo a realizzare che, così come gli stessi artefatti tecnologici, anche la retorica che li ha resi accettabili non è esente dall'usura del tempo.

# Bibliografia

## Teorie e metodi.

Adorno Theodor W., “The Curious Realist: On Siegfried Kracauer” [1964], *New German Critique*, Vol. VI, N. 54, Autunno 1991, pp. 159-177.

Adorno Theodor W.; Eisler, Hanns, *Composing for the Films* [1947], Athlone Press, Londra 1994.

Altman, Rick (a cura di), *Sound Theory/Sound Practice*, Routledge, New York – Londra 1992.

Ames, Eric, “The Sound of Evolution”, *Modernism/modernity*, Vol. X, N. 2, aprile 2003, pp. 297-325.

Appadurai, Arijun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

Balsom, Erika, “Film and Obsolence after Indexicality” in Alessandro Bordina, Vincenzo Estremo, Francesco Federici (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis International, Milano - Udine 2016, pp. 85-105.

Barthes, Roland, “Jeunes Chercheurs”, [1972] in Id., *Essais Critiques. Le Bruissement de la Langue*, Seuil, Parigi 1984, pp. 97-103.

Barthes, Roland, “L’effet de réel”, *Communications*, Vol. XI, N. 1, marzo 1968, pp. 84-89.

Bazin, André, *Qu’est ce que le cinéma* [1958], Les Editions du Cèrf, Parigi 1990.

Benjamin, Walter, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936], Einaudi, Torino 2000.

Birdsall, Carolyn, *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2012

Bijsterveld Karin (a cura di), *Soundscapes of the Urban Past: Mediated Sound as Cultural Heritage*, Transcript Verlag, Bielefeld 2013.

- Bijsterveld, Karin; Pinch, Trevor, (a cura di), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford- New York 2012.
- Bonini, Tiziano; Perrotta, Marta (a cura di), *Ears Wide Open* speciale monografico di *Imago*, Vol. VII, N. 2, secondo semestre 2016.
- Bordwell, David “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, in David Bordwell, Noel Carroll (a cura di), *Post- Theory. Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison 1996, pp. 3 – 36.
- Brady, Erika, *A Spiral Way: How Phonography Changed Ethnography*, University of Mississippi, Jackson 1999.
- Bredenkamp, Host; Krämer; Sybille, “Culture, Technology, Cultural Techniques. Moving Beyond Text” [“Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur”, 2003], *Theory, Culture and Society*, Vol. XXX, N. 6, novembre 2016, pp. 20- 29.
- Bryant, Anthony; Pollock, Griselda (a cura di), *Digital and Other Virtualities. Renegotiating the image*, I.B. Tauris & Co, Londra – New York 2010.
- Canazza, Sergio, “Conservazione attiva e restauro audio dei 78 giri. Un caso di studio: *Eternamente*”, in Id., Mauro Casadei Turrone Monti (a cura di), *Ri-mediazione dei documenti sonori*, Forum, Udine 2000, pp. 695 -716.
- Casetti, Francesco, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
- Carpenter, Edmund, *Eskimo Realities*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1973
- Carpenter, Edmund; McLuhan, Marshall (a cura di), *Explorations in Communication*, Beacon Press, New York 1960
- Chion, Michel, *L'Audio-Vision*, Editions Nathan, Parigi 1990.
- Chion, Michel, *Musica, media, tecnologie*, Flammaron-Il Saggiatore, Milano-Parigi 1997.
- Clifford, James; Marcus, George E., *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles – Londra, 1986.
- Crary, Jonathan *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the 19th Century*, the Mit Press, Chicago 1990.

- Daston, Lorraine; Galison, Peter, *Objectivity*, the Mit Press, New York 2010.
- Didi Huberman, Georges, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Éditions de Minuit, Parigi 2008.
- Dolan, Josephine, “The Voice That Cannot Be Heard: Radio/Broadcasting and the ‘Archive.’”, *The Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media*, Vol. I, N.1, 2003, pp. 63-72.
- Dyson, Frances, *Sounding New Media. Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra 2009.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, [1974], Bompiani, Milano 1994.
- Eirlmann, Veit, “Acoustic Space. Marshall McLuhan defended Against Himself”, *The Senses and Society*, Vol. XI, N. 1, 2016, pp. 39-41.
- Elsaesser, Thomas, “Modernity: The Troubled Trope”, in Mario Klarer, Deborah L. Mansen, (a cura di), *The Visual Culture of Modernism*, Narr, Tübingen 2011.
- Elsaesser, Thomas, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016
- Encke, Julia, “War Noises on the Battlefield: on Fighting Underground and Learning to Listen in the Great War”, *German Historical Institute London Bulletin*, Vol. XXXV, N. 1, Maggio 2015, pp. 7 – 21.
- Ernst, Wolfgang, *Digital Memory and the Archive*, a cura di Jussi Parikka, University of Minnesota Press, Minneapolis – Londra 2013.
- Ernst, Wolfgang, “Between the Archive and the Anarchivable”, *Mnemoscape*, Vol. I, N. 1, 09 Aprile 2014, <<https://www.mnemoscape.org/single-post/2014/09/04/Between-the-Archive-and-the-Anarchivable-by-Wolfgang-Ernst>>.
- Ernst, Wolfgang, *Sonic Time Machine. Explicit Sound, Sirenic Voices and Implicit Sonicity*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.
- Facci, Serena; Mosconi, Elena (a cura di), *Il muto melomane. Cinema e canzone 1895-1927*, speciale monografico di *Immagine*, N. 14, Dicembre 2016;
- Fabbri, Franco, “Concepts of Fidelity” in Jens Gerrit Paperburg, Hoger Schulze (a cura di) *Sound as Popular Culture*, The Mit Press, Cambridge (Ma) – Londra 2016, pp. 251 – 260.
- Fabbri Franco, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Il Saggiatore, Milano 2008.

Fabian, Johannes, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, [1983], Columbia University Press, New York 2014.

Faeta, Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di antropologia visiva*, Franco Angeli Editore, Milano 1995.

Feaster, Patrick, *The Following Record. Making sense of the 'phonographic performance'*, tesi di dottorato in Filosofia al dipartimento di Folklore and Ethnomusicology, Indiana University, Bloomington 2007.

Foucault, Michel, "Technologies of the self" in Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick Hutton (a cura di), *Technologies of the self. A Seminar with Michel Foucault*, Tavistock, Londra 1988, pp. 16-29.

Fumerton, Richard, *Realism and the Correspondence Theory of Truth*, Rowman & Littlefield Publishers, Londra 2002

Gaudreault, André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*, CNRS Éditions, Parigi 2008.

Geertz, Clifford, *Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973.

Geoghegan, Bernard Dionysius, "After Kittler: On Cultural Techniques of Recent German Theory", *Theory, Culture & Society*, Vol. XXX, N. 6, Novembre 2016, pp. 66-82.

Gitelman, Lisa, *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*, the Mit Press, Chicago 2006.

Goody, Jack, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge University Press, New York 1996.

Goody, Jack *Il potere della tradizione scritta [The Power of Written Tradition, 2000]*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

Gronow, Pekka, "The World's Greatest Sound Archive. 78rpm as a Source for Musicological Research", *Traditiones*, Vol. XLIII, N. 2, 2014, pp. 31-49.

Gronow, Pekka; Saunio, Ilpo, *International History of the Recording Industry*, Cassel, Londra - New York 1998.

Heidegger, Martin, "La questione della tecnica" ["Die Frage nach der Technik", 1954], in Id., *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 5- 27.

Hensen, Miriam, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Theodor Adorno*, University of California Press, Berkley - Los Angeles 2012.

Hilmes, Michele, “Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does it Matter?”, *American Quarterly*, Vol. LXVII, N. 1, marzo 2005, pp. 249-259.

Hochmann, Brian, *Savage Preservation. The Ethnographic Origins of Modern Media Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014.

Howland Kenney, William, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and the Popular Memory 1890 – 1945*, Oxford University Press, New York – Oxford 1999.

Huhtamo, Erkki, Parikka, Jussi (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, Implications*, University of California Press, Berkeley – New York – Londra 2011.

Jay, Martin, “Scopic Regimes of Modernity”, in Hal Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, New Press, New York 1988, pp. 3 -23.

Jay, Martin, “That Visual Turn. The Advent of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, Vol. I, N. 1, 2002, pp. 87-92.

Kahn, Douglas, “Death in the Light of the Phonograph. Raymond Russel’s *Locus Solus*” in Id., Gregory Witthead (a cura di), *Wireless Imagination. Sound, Radio and the Avantgarde*, Mit Press, Cambridge (Ma) 1992, pp. 69 – 95.

Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, [1999], Mit Press, Londra - Cambridge (MA) 2001.

Kane, Brian, “Sound Studies without Auditory Culture: a Critique of the Ontological Turn”, *Sound Studies*, Vol. I, N. 1, febbraio 2016, pp. 2-21.

Kaplan, David, “Demonstratives: An essay on the semantics, logic, metaphysics, and epistemology of demonstratives and other indexicals” in Joseph Almog, John Perry, and Howard Wettstein (a cura di), *Themes From Kaplan*, Oxford University Press, New York - Oxford 1989, pp. 481–563.

Katz, Mark, *Capturing Sound: How Technology has Changed Music*, University of California Press, Los Angeles – Londra – Berkeley 2010.

Kittler, Friedrich, *Discourse Networks 1800/1900 [Aufschreibesysteme 1800/1900, 1985]* Stanford University Press, Stanford (CA) 1990.

Kittler, Friedrich, *Gramophone, Film, Typewriter*, [Grammophon Film Typewriter, 1986], Stanford University Press, Stanford 1999.

Knorr Cetina, Karina, *Epistemic Cultures: How Science make Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – Londra 1999.

Krämer, Sybille, “The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation. On Friedrich Kittler’s Conception of Media”, *Theory, Culture & Society*, Vol. XXIII, Nn. 7–8, dicembre 2006, pp. 93-109.

Lacey, Kate, *Listening Publics: The Politics and Experience of Listening in the Media Age*, Polity Press, Cambridge (MA) 2013.

Lastra, James, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*, Columbia University Press, New York 2000.

Latour, Bruno, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1987.

Latour, Bruno, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, Oxford 2005.

Le Goff, Jacques, “Voce: Monumento/Documento” in *Enciclopedia Einaudi*, Vol. VII, Einaudi, Torino 1987, pp. 38-43.

Levin, Thomas Y. , “Sounds out of Nowhere. Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound”, *Grey Room*, Vol. IV, N. 12, Estate 2003, pp. 37-79.

Levin, Tom, “The Acoustic Dimension. Notes on Cinema Sound”, *Screen*, Vol. XXV, N. 6, maggio – giugno 1984, pp. 55 – 68.

Lombard, Matthew, Ditton, Theresa, “At the Heart of It All: the Concept of Presence”, *Journal of Computer-Mediated Communication*, Vol.III, N.2, giugno 1997, <[http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1111/\(ISSN\)1083-6101](http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1111/(ISSN)1083-6101)>.

Lundemo, Trond, “Mapping the World: *Les Archives de la Planete* and the Mobilization of Memory”, in Id., Ina Blom, Eivind Rossak (a cura di), *Memory in Motion. Archives, Technology and the Social*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016, pp. 213-236 (221).

Macho, Thomas, “Second Order Animals: cultural techniques of Identity and Identification” [“Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität”, 2008] *Theory, Culture, Society*, Vol. XXX, N. 6, novembre 2016



Makagon, Daniel; Neumann, Mark, *Recording Culture. Audio Documentary and the Ethnographic Experience*, Sage, Los Angeles - Londra 2009.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: the extensions of Man* [1964], The Mit Press 1994.

McLuhan, Marshall, “Five Sovereign Fingers taxed the Breath” in Id., *Counterblast 54 Edition* [1954], Transmediale, Berlino 2011, n.p.

McLuhan, Marshall, “The Relation of Environment to Anti-Environment” in Ashley Matson, Floyd Montagu (a cura di) *The Human Dialogue: Perspectives in Communication*, te Free Press, New York 1967, pp. 39–47.

Merzeau, Louise, “Du monument au document”,. *Cahiers de médiologie*, Vol. IV, N. 7, secondo semestre 1999, pp.47-57.

Metz, Christian, *La significazione nel cinema. Semiotica dell'immagine, semiotica del film* [*Essais sur la Signification au Cinéma*, 1972], Bompiani, Milano 1995.

Michaelson, Eliot, Cohen, Jonathan, “Indexicality and Answer Machine Paradox”, *Journal of Philosophy*, Vol. 110, N. 1, 2013, pp. 5 – 32.

Morat, Daniel, (a cura di), *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th and 20th Century Europe*, Berghahn Books, New York - Oxford (CA) 2011.

Niebisch, Arndt, *The Media Parasites in the Early Avantgarde. On the Abuse of Technology and Communication*, Palgrave MacMillan, New York 2013.

Ong, Walter J., *Darwin's Vision and Christian Perspectives*, MacMillan, New York 1960

Ong, Walter J. ; *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* [*Orality and Literacy. The technologizing of the World*, 1982], Il Mulino, Bologna 1994

Orcalli, Angelo, “Orientamenti ai documenti sonori”, in Sergio Canazza, Mario Casadei Turrone Monti (a cura di) *Ri-mediazione dei documenti sonori*, Forum, Udine 2006 pp. 15-94.

Ortoleva, Peppino “Fermare la voce. Usi e funzioni di un organo di stampa alle origini della comunicazione via etere”, in Luigi Parola (a cura di) *E poi venne la radio. Radio Orario 1925- 1929*, RAI-ERI, Roma, 1999, pp. 15-37.

Ortoleva, Peppino, “Le tecnologie del suono e la coscienza del Novecento”[2006] in Id., Massimo Pistacchi (a cura di) *I suoni di un secolo, un secolo di suoni. Verso l'Istituto Centrale dei Beni Sonori e Audiovisivi*, Minerva, Roma 2012, pp. 73-93.

Ortoleva, Peppino “Fermare la voce” in Giuliana Zagra (a cura di), *Conservare il Novecento: le memorie della voce*, Associazione Italiana Biblioteche, Roma 2006.

Parikka, Jussi, *What is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge (UK) 2012.

Paulsen, Kris, “The Index and the Interface”, *Representations*, Vol. CXXII, N. 1, Primavera 2013, pp. 83-109.

Peirce, Charles Sanders, *Philosophical Writings*, a cura di Justus Buchler, Dover Publications, New York 1955.

Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma 2005.

Pisano, Giusy, *Une archeologie du cinema sonore*, CNRS, Parigi 2004.

Plastino, Goffredo, Sciorra, Joseph (a cura di), *Neapolitan Postcards: the Canzone Napoletana as a Transnational Subject*, Rowman & Littlefield, Londra 2016.

Portelli, Alessandro, “La presenza della voce. Pensare la fono/grafia” in Peppino Ortoleva, Massimo Pistacchi (a cura di), *Un secolo di suoni, i suoni di un secolo. Verso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*, Minerva, Roma 2004, pp. 201-206.

Rothenbuhler, Eric; Peters, John Durham, “Defining Phonography: an Experiment in Theory”, *The Musical Quarterly*, Vol. LXXXI, N. 2, Estate 1997, pp. 242-264.

Roy, Elodie A., *Media, Materiality and Memory. Grounding the groove*, Ashgate, Farnham – Burlington 2015

Sale, Stephen; Salisbury, Laura (a cura di), *Kittler Now. Current Perspectives in Kittler Studies*, Polity Press, Cambridge (MA) 2015.

Schafer Murray, *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Arcana, Indian Rivers 1994

Schafer, Murray, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World [The Tuning of the World, 1977]*, Destiny Books, Rochester 1994.

Schafer, Murray, “McLuhan and Acoustic Space” In Gary Genosko (a cura di), *Marshall McLuhan: Critical Evaluations in Cultural Theory*, Routledge, New York 2004, pp. 66–72.

Schuursma, Rolf L., “Principles of Selection in Sound Archive”, *Phonographic Bulletin – International Association of Sound Archives*, N. 11, Maggio 1975, pp. 12-19.

Serres, Michel, *Le Parasite*, Grasset, Parigi 1980.

Serres, Michel, *Genèse*, Grasset, Parigi 1982.

Sidelle, Alan, “The Answering Machine Paradox”, *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. XXI, N. 4, dicembre 1991, pp. 525 – 539.

Siegert, Bernhard, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors and Other Articulations of the Real*, Fordham University Press, New York 2015.

Smith, Mark M. (a cura di) *Hearing History: A Reader*. University of Georgia Press, Athens 2004

Smith, Quentin, “The Multiple Uses of Indexicals”, *Syntheses*, Vol. 78, N. 167, febbraio 1989, pp.167 – 191.

Somaini, Antonio, “‘Ursprüngliche Impulse’, ‘urges’, ‘Triebe’, ‘besoin fondamental’ Kracauer, Eisenstein, and Bazin on the MediaAnthropological Foundations of Cinema” in Diego Cavallotti, Simone Dotto, Leonardo Quaresima (a cura di), *A History of Cinema Without Names II: Contexts and Practical Applications*, Atti del XIII Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (Università di Udine, Gorizia, 9-11 marzo 2016), Mimesis, Udine-Milano 2017, pp. 199-212.

Somaini, Antonio, “On the Scopic Regime”, *Leitmotif*, N. 5, febbraio 2006, pp. 25-38.

Spencer, Stephen, *Visual Research Methods in the Social Science: Awakening Visions*, Routledge, New York 2011.

Sterne, Jonathan (a cura di), *The Sound Studies Reader*, Routledge, Londra – New York 2012.

Sterne, Jonathan, *The Audible Past: The Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham – Londra 2003.

Suisman, David, Strasser, Susan (a cura di), *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010.

Thompson, Emily, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900 – 1933*, The Mit Press, Cambridge (MA) – Londra 2002.

Tichendeanu, Ovidiu, *The Graphic Sound: an Archaeology of Sound, Technology and Knowledge at 1900*, tesi di dottorato in Philosophy, Interpretation and Culture, State University of New York, New York 2008.

Truax, Barry, *Acoustic Communication*, Ablex Publishing Corporation, Norwood (NJ) 1989.

Valentini, Paola, *Presenze Sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007.

Van Der Oever, Annie (a cura di), *Technè/Technology. Researching Cinema and Media Technologies: Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014;

Vismann, Cornelia, “Cultural Techniques and Sovereignty” [“Kulturtechniken und Souveränität”, 2010], *Theory, Culture & Society*, Vol. XXX, N. 6, Novembre 2016, pp. 83-93.

Weiss, Allen S., *Breathless. Sound Recording, Disembodiment and the Transformation of Lyrical Nostalgia*, Wesleyan University Press, Middletown 2002

Williams, Alan, “Is Sound Recording like a Language?”, *Yale French Studies*, N. 60, pp. 51-60.

Williams, Raymond, *Television. Technology and Cultural Form* [1975], Routledge, Londra – New York 2004.

Winthrop-Young, Geoffrey, *Kittler and the Media*, Polity Press, Cambridge (MA) 2011.

Withrop Young, Geoffrey, “Cultural Techniques: Preliminary Remarks”, *Theory, Culture and Society*, Vol. XXX, N. 6, novembre 2016, pp. 3 – 19.

Withrop Young, George; Kittler, Friedrich, “Real Time Analysis, Time Axis Manipulation”, *Cultural Politics*, Vol. XIII, N. 1, luglio 2017, pp. 1-18.

Wright Mills, Cecil, *The Sociological Imagination* (1959), Oxford University Press, Oxford – New York 2000

Wurtzler, Steve J., *Electric Sounds: Technological Change and the Rise of Corporate Mass Media*, Columbia University Press, New York 2007.

Zielinski, Siegfried, *Deep time of the media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* [*Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, 2002], the Mit Press, Cambridge (MA) – Londra 2006.

## Storie e contesti I - fonti secondarie.

- Antonini, Anna, *I mutamenti del parlato attraverso un secolo di registrazioni*, Quaderni del Laboratorio di Linguistica, Roma 2004/2005.
- Baia Cunoni, Stefano, *Mercanti dell'opera. Storie di casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano 2011.
- Balbi, Gabriele, *La radio prima della radio. L'Araldo telefonico e l'invenzione del broadcasting in Italia*, Bulzoni, Milano 2010.
- Berruti, Sila, Mazzei, Luca, "Il giornale mi lascia freddo". I film 'dal vero' della Libia (1911 – 1912) e il pubblico italiano", *Immagine – Note di Storia del Cinema*, Vol. IV, N. 3, dicembre 2011, pp. 53-103.
- Birardi, Beatrice, "I primi anni della rivoluzione fonografica in Italia" in Bianca Maria Antolini (a cura di), *1911. Musica e Società alla fine della Belle Epoque*, Guerini & Associati, Milano 2014, pp. 145 -172.
- Borgato, Maria, "Voce: Corradetti, Ferruccio"; *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. XXIX, Treccani, Roma 1983, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/ferruccio-corradetti\\_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferruccio-corradetti_(Dizionario-Biografico)>)
- Borghini, Gian Paolo, Tromboni Delfina (a cura di), *Fascismo, guerra, riconquistata libertà nei "Fogli volanti" popolari (1920-1946). Mostra-studio itinerante sulla produzione di cantastorie, suonatori ambulanti e autori popolari*, Regione Emilia Romagna, Bologna 2005.
- Boschi, Alberto, *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi nel cinema degli anni della transizione*, Clueb, Bologna 1994.
- Candeloro, Giorgio *Il fascismo e le sue guerre* [1986], Feltrinelli, Roma 2002.
- Carpiceci, Stefania, *Le Ombre Cantano e Parlano. Il Passaggio dal Muto al Sonoro nel Cinema Italiano Attraverso i Periodici d'Epoca (1927 – 1932)*, Artdigiland, Roma 2012.
- Cavazza, Stefano *Piccole Patrie*, Il Mulino, Bologna 1997.
- Cerchiari, Luca, *Il disco. Musica, tecnologia e mercato*, Sansoni, Milano 2001.
- Cianferotti, Giulio, "Voce: Vittorio Emanuele Orlando", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. LXXIX, Treccani, Roma 2013, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-emanuele-orlando>>.

Cohen, Elizabeth, *A Consumer's Republic, The Politics of Mass Consumption in Postwar America*, Knopf, New York 2003.

Cohen, Elizabeth, *Making a New Deal – Industrial Workers in Chicago 1919 – 1939* [1990], Cambridge University Press, Cambridge (MA) - Londra 2008.

Dawson, Peter, *Fifty Years of Song*, Hutchinson, Londra – New York 1951.

De Caprariis, Luca, “Fascism for Export? The Rise and Eclipse of the Fasci Italiani all’Estero”, *Journal of Contemporary History* Vol. 35, N. 2, Aprile 2000, pp. 151-183.

De Mauro, Tullio, *Storia linguistica dell’Italia Unita* [1963], La Terza, Bari 2011.

De Simonis, Paolo, “Fissazioni. Tempi e metodi nell’accogliere e conservare voci e immagini di Toscana” in Alessandro Andreini, Pietro Clemente (a cura di), *Custodi delle voci. Archivi orali in Toscana. Primo censimento*, Idast, Firenze 2007, pp. 315-340;

Deville, James, “Sounding the World. The Role of Music and Sound in Early ‘Talking’ Newsreel”, in Holly Rogers (a cura di), *Music and Sound in Documentary Film*, Routledge, New York 2015, pp. 41-55.

Dogliani, Patrizia, “Constructing Memory and Anti-Memory: the Monumental Representation of Fascism and its Denial in Republican Italy”, in Id., R.J.B Bosworth (a cura di), *Italian Fascism. Italy, Memory and Representation*, MacMillan – St. Martin Press, Londra – New York 1999.

Estavan, Lawrence, *The Italian Theatre in San Francisco*, The Borgo Press, San Bernardino (CA) 1995.

Falsini, Luca, *Processo a Caporetto. I documenti inediti della disfatta*, Donzelli, Roma 2017.

Forgacs, David; Gundle, Stephen, *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 2007.

Fugazzotto, Giuliana, *Sta terra nun fa pi’ mia. I dischi a 78 giri e la vita in America degli emigranti italiani del primo Novecento*, Nota, Udine 2010.

Fugazzotto, Giuliana, *Ethnic Italian Records*, Editoriale Documenta, Milano 2015.

Genovesi, Piergiovanni. “Il culto dei caduti della Grande Guerra nel ‘progetto pedagogico’ fascista” in *Annali online della Didattica e della Formazione Docente* Vol. VIII, N. 12, 2016, pp. 83-114.

Gentile, Emilio, “L’emigrazione italiana in Argentina nella politica di espansione del nazionalismo e del fascismo 1900-1930”, *Storia Contemporanea*, Vol. XVII, N. 3, novembre 1986, pp. 355-396.

Giannanti, Alessio, “Voci dialettali, tra documento e rappresentazione letteraria, nella narrativa della Prima Guerra Mondiale” in Guido Baldassarri, Valeria di Iaso, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (a cura di), *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell’ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), Adi, Roma 2016, pp. 1-5.

Graf, Walter, “The Phonogrammarchiv der Österreichische Akademie der Wissenschaften in Vienna”, *The Folklore and Folkmusic Archivist*, Vol. IV, N. 14, primavera 1961, pp. 1-4.

Gualerzi, Manuela, *La musica popolare e popolaresca sui dischi commerciali 78 rpm in Italia e negli Stati Uniti*, tesi di laurea in DAMS presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna, Bologna 2016-2017.

Haller, Herman W., *Una lingua perduta e ritrovata. L’Italiano degli italoamericani*, La Nuova Italia, Firenze 1993.

Honeycutt Baldwin, Yvonne, *Cora Wilson Stewart and Kentucky’s Moon Schools*, The University Press of Kentucky, Lexington 2006.

Isola, Gianni *L’Immagine del suono. I primi vent’anni della radio italiana*, Le Lettere, Firenze 1991.

Isola, Gianni, *Abbassa la tua radio per favore... storia dell’ascolto radiofonico nell’Italia fascista*, La nuova Italia, Scandicci 1990.

Isola, Gianni, *L’ha scritto la radio: storia e testi della radio durante il fascismo (1922-1948)*, Mondadori, Milano 1998.

Jones, Geoffrey, “The Gramophone Company. An Anglo-American Multinational 1898 – 1931”, *Business History Review*, Vol. XXXIX, N. 59, primavera 1985, pp. 77-100.

Kursell, Julia, “A Gray Box: the Phonograph in Laboratory Experiments and Fieldwork 1900 – 1920” in Karijn Bisterveld, Trevor Pinch (a cura di), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford- New York 2012, pp. 176-197.

Labanca, Nicola, *Caporetto. Storia di una disfatta*, Giunti, Firenze 1997.

Lange, Britta, “Archive, Collection, Museum: On the History of the Archiving of Voices at the Sound Archive of the Humboldt University”, *Journal of Sonic Studies*, N. 13, 23 gennaio 2017, <<https://www.researchcatalogue.net/view/326465/326466>>.

Lo Presti, Carlo, “L’anima musicale d’Italia. Il canto popolare come bandiera etnologica”, *L’Arco*, Vol. XXV, N. 1, aprile 2012, pp.5-6.

Lombardi Daniele, *Il suono veloce: futurismo e futurismi in musica*, Ricordi, Lucca 1996.

Lombardi, Daniele, *Rumori futuri. Studi e immagini sulla musica futurista*, Vallecchi, Firenze 2004.

Lopez, Massimiliano “Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell’Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi”, *Accademie e Biblioteche d’Italia. Trimestrale di cultura delle biblioteche e delle istituzioni culturali*, Vol. 1, N. 4, dicembre 2014, pp. 178-190.

Lopez, Massimiliano, *L’industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell’Archivio Icbsa (1900-1917)*, Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi, Roma 2015, < <http://www.icbsa.it/index.php?it/686/contributi> >.

Lotz, Rainer E., “Exploratory History of the Phono-PostCards”, *Lotzverlag*, 2013, <<http://www.lotz-verlag.de/Online-Disco-Phonocards.html>>.

Macchiarella, Ignazio, “Voci catturate: a proposito di alcune registrazioni dei canti di prigionieri italiani della Grande Guerra” in Serenella Baggio (a cura di) *Memorie della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, Università degli Studi di Trento, Trento 2016, pp. 81-101.

Mancia, Valeria, *Storia dei mutilati della Grande Guerra in Italia*, tesi di dottorato in Società, politica e culture dal tardo medioevo all’età contemporanea, cotutela Università degli Studi di Roma La Sapienza- Freie Universität Berlin Friedrich-Meinecke-Institut, Roma 2009-2010.

Marangoni, Alessandro *La Filosofia della Musica di Fernando Liuzzi*, Lulu, Roma 2011.

Martland, Peter, *A Business History of the Gramophone Ltd 1897-1917*, tesi di dottorato conseguita al Philosophy Department, Università di Cambridge – Corpus Christi College, Cambridge 1992.

Martland, Peter, *The British Record Industry – 1881 - 1931*, Scarecrow Press, Londra 2012.

Monteleone, Franco, *La radio italiana nel periodo fascista: studio e documenti 1922-1945*, Marsilio, Venezia 1976.

Monteleone, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 1999.



Northrop Moore, Jerrold, *Sound Revolutions. A Biography of Fred Gaisberg, Founding Father of commercial Sound Recording*, Sanctuary, New York 1999.

Olson, Lynn, “A Tiny History of High Fidelity Pt. 1 & Pt. 2” [1996], *Nutshell Hi-Fi*, 2005, <<http://www.nutshellhifi.com/library/tinyhistory1.html>>.

Ortoleva, Peppino, *Mediastoria* [1994], Il Saggiatore, Milano 2002.

Ortoleva, Peppino, Ottaviano, Chiara (a cura di), *Guerra e mass media. Strumenti e modi della comunicazione in contesto bellico*, Liguori Editore 1994.

Passerini, Luisa, *Mussolini immaginario. Storia di una biografia 1915-1939*, Laterza, Bari 1991.

Pesce, Anita, *La Scena dal Vero per Disco*, Quaderni dell'I.R.Te.M., Roma 2004.

Pesce, Anita, *La Sirena nel Solco. Origini della riproduzione sonora*, Guida, Napoli 2005.

Petacchi, Augusto, “Voce: Gabriel, Gavino”, *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. LI, Treccani, Roma 1998, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gavino-gabriel\\_%28Dizionario-Biografico%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/gavino-gabriel_%28Dizionario-Biografico%29)>.

Petts, Leonard, *The Story of ‘Nipper’ and ‘His Master’s Voice’ Picture Painted by Francis Barraud*, Ernie Bayly for the Talking Machine Review International, Bournemouth 1983.

Pitassio, Francesco “Technofobia and Italian Film Theory in the Interwar Period” in Annie van Der Oever (a cura di), *Technè/Technology. Researching Cinema and Media Technologies: Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, pp. 185 – 195.

Portelli, Alessandro (a cura di), *Ribelle e mai domata. Canti e racconti di antifascismo 1922-2011*, Squilibri, Roma 2011.

Pretelli, Matteo, “Il fascismo e l’immagine dell’Italia all’estero”, *Contemporanea*, Vol. XI, N. 2, 2008, pp. 221-241.

Pretelli, Matteo, “The Myth of Mussolini in the U.S. Little Italies” in Adam Kosidlo (a cura di), *Przewroty Rewolucje, Wojny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Danzig 2011, pp.273-283.

Rehding, Alexander, “On the Record”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. XVIII, N. 1, pp. 59- 82.

Rochat, Giorgio, “Voce: Enrico Caviglia”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. XXIII, Treccani, Roma 1979, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-caviglia>>.

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

Sheer, Monique, “Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I” in Id., Reinhard Johler, Christian Marchetti (a cura di), *Doing Anthropology in War Time and War Zones. World War I and Cultural Science in Europe*, Verlag, Bielefeld 2010, pp. 279-310.

Silvestri, Mario, *Caporetto. Una battaglia e un enigma* [1984], Bur, Bergamo 2006.

Stock, Jonathan P. J., “Alexander John Ellis and His Place in the History of Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, Vol LI, N. 2, primavera-estate 2007, pp. 306 - 327.

Thompson, Emily, “The Quest for Fidelity”, *The Musical Quarterly*, Vol. LXXIX, N. 1, primavera 1995, pp. 131 – 171.

Tschmuck, Peter, *Creativity and Innovation in Music Industry*, Springer, New York – Dordrecht – Londra 2012.

Valentini, Paola, “La Ricezione della Rivoluzione Sonora in Italia”, *Bianco&Nero*, Vol. LXII, N. 3, maggio- giugno 2001, pp. 5- 17.

Vittoria, Albertina, “Voce: Delcroix, Carlo”, *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. XXXVI, Treccani, Roma 1988, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-delcroix\\_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-delcroix_(Dizionario-Biografico)>).

Zavatti, Valerio, *Mutilati di guerra. Una storia politica. Il caso modenese*, Unicopli, Milano 2011.

Ziegler, Susanne, “Die Sammlungen von Edisonzylindern”, *Berliner Phonogramm-Archiv. Systematische Musikwissenschaft*, Vol. VII, N. 3, 2001, pp. 223-242.

## **Storie e contesti II - fonti primarie.**

Banfi, Alessandro, “Radiofonia e Fonografia”, *Radiorario*, Vol. III, N. 16, 16 aprile 1927, p. 17.

Bartók, Béla, “Musica meccanizzata” [“Szèp Szò”, 1937], in Id. *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Carli, Decio, *Noterelle di un fante*, Casa editrice italiana, Napoli 1919.

Cecchi, Emilio, “Grammofono”, *Il Corriere della Sera*, 22 dicembre 1927.

- Ciarlantini, Franco, *L'anima del soldato*, Sonzogno, Milano 1917.
- Corradini, Enrico, *L'ora di Tripoli*, Fratelli Treves, Milano 1911.
- Croce, Benedetto, *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*, Laterza, Bari 1916.
- Croce, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte. Considerazioni teorico-storiche*, La Terza, Bari 1930.
- Croce, Benedetto, *Storie e leggende napoletane* [1919], Laterza, Bari 1948.
- Duffield, Marcus, "Mussolini's American Empire. The Fascist Invasion of the United States", *Harpers Magazine*, vol. CLIX, novembre 1929, pp. 661-672.
- Edison, Thomas A., "The Phonograph and Its Future", *The North American Review*, Vol. CXXVI, N. 262, Maggio – giugno 1878, pp. 527-536.
- Ellis, Alexander John. "On The Musical Scales of Various Nations", *The Journal of the Society of Arts*, Vol. XXXIII, N. 1688, 27 marzo 1888, pp. 485-527.
- Fraccaroli, Armando, "Con le truppe vittoriose durante la battaglia", *Corriere della Sera*, 29 agosto 1917.
- Fraccaroli, Arnaldo, "Il re decora i prodi della Ia divisione d'assalto", *Il Corriere della sera*, 30 giugno 1918.
- Frescura, Attilio, *Diario di un imboscato*, Cappelli, Bologna 1925.
- Gaisberg, Fred W., "Caruso", *Gramophone*, Vol. XXII, N. 1, gennaio 1944, <<https://www.gramophone.co.uk/editorial/enrico-caruso-gramophone-january-1944-by-fw-gaisberg>>.
- Gaisberg, Fred, *La musica e il disco [The Music Goes Round, 1942]*, F.lli Bocca, Milano 1949.
- Galar, "La Radio nel mondo. Impressioni di un pescatore d'onde", *Radiocorriere*, Vol. X, N.11, 11-18 Marzo 1934, p. 27.
- Gilman, Benjamin Ives, "On Zuni Melodies", *Journal of American Ethnology and Archaeology*, Vol. I, N. 1, gennaio 1899, pp. 65-108.
- GIM, "Radio-Teatro- Cinematografo. Colloquio con Luigi Pirandello", *La Stampa*, 21 aprile 1934.
- Lafcholger, E. Leybold, *Catalogue des Appareils pour l'Enseignement de la Physique*, Paul Gehly, Colonia 1900-1905.

MacKenzie, Phoebe F., "In the realm of music", *Marin Journal*, Vol. LV, N. 40, 4 Ottobre 1917, p. 6

Marinetti, Filippo Tommaso, *Zang Tumb Tuum*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano 1914.

Meda, Filippo, *L'Italia, la guerra e la pace: discorsi*, Società Tipografica Editrice Mantovana, Mantova 1919.

Murolo, Ernesto, "La Festa di Piedigrotta", *Radiocorriere*, Vol. XI, N. 38, 15-21 settembre 1935, p. 12.

N.a., "La Seconda Predica di Padre Agostino", *Il Corriere della Sera*, 6 marzo 1890.

N.a., "Inaugurazione del Monumento di Garibaldi a Milano", *Il Corriere della Sera*, 4 novembre 1895.

N.a., "La spedizione italiana. Arrivo a Roma delle truppe destinate in Cina", *Il Corriere della Sera*, 15 luglio 1900.

N.a., "La rivista passata dal Re a Napoli alle truppe in partenza", *Il Corriere della Sera*, 20-21 luglio 1900.

N.a., "Come un plotone d'alpini prese d'assalto una trincea. La magnifica condotta delle truppe" ne *Il Corriere della Sera*, 4 giugno 1915.

N.a., "Da Trento alla vetta d'Italia", *Il Corriere della Sera*, 8 aprile 1915.

N.a., "Una intempestiva circolare austriaca e la caccia del tricolore a Trento", *Il Corriere della Sera*, 11 settembre 1915.

N.a., "La lotta per l'italianità da Trento a Trieste", *Il Corriere della sera*, 17 novembre 1915.

N.a., "La relazione della commissione d'inchiesta sulla ritirata dall'Isonzo", *Il Corriere della Sera*, 14 agosto 1919.

N.a., "Le ricompense sul campo a una gloriosa brigata", *Il Corriere della Sera*, 24 giugno 1917.

N.a., "L.L. Sebok of the Columbia International Record Department Discourses Most Interestingly on the General Subject of Foreign Record Business in this Country", *The Talking Machine World*, Vol. XVI, N. 2, ottobre 1920, p. 157.

N.a., "The Talking Machine in Americanization", *The Talking Machine World*, Vol. XVI, N. 3, novembre 1920, p. 143.

- N.a., “La ‘Vispa Teresa’ e il Grammofono”, *Il Corriere della Sera*, 1 marzo 1924.
- N.a., “Duce Greets America over WGN Radio – Mussolini Likes U.S. and Italy”, *The Chicago Daily Tribune*, 15 dicembre 1926.
- N.a., “How W-G-N Got Mussolini’s Speech for Radio Listeners”, *The Chicago Daily Tribune*, 15 dicembre 1926.
- N.a., “Uno strano fiammifero manda in fiamme il S. Maria”, *Il Corriere della Sera*, 7 aprile 1927.
- N.a., “Il ‘nuovo Santa Maria’ consegnato a De Pinedo”, *Il Corriere della Sera*, 2 maggio 1927.
- N.a., “I giudizi critici degli ascoltatori su La dinamo dell’eroismo”, *Radiocorriere*, Vol. VIII, N. 10, 5-12 marzo 1932, pp. 3-4.
- N.a., “La Grandiosa adunata per la Leva fascista a Roma. Il manifesto delle Associazioni combattentistiche”, *Il Corriere della Sera*, 24 maggio 1933.
- N.a. “La gigantesca adunata del Popolo Italiano”, *Radiocorriere*, Vol. XI, N. 41, 6-12 ottobre 1935, p. 1.
- N.a. “La Radio e gli italiani all’estero. Commovente Plebiscito di solidarietà nazionale”, *Radiocorriere*, Vol. XII, N. 2, 5-11 gennaio 1936, p. 3.
- Pinedo, Francesco *Il mio volo attraverso l’Atlantico*, Hoepli, Milano 1927.
- Pirandello Luigi, “Se il film Parlante Abolirà il Teatro” *Il Corriere della Sera*, 16 giugno 1929.
- Raffio, Francesco, *Discorsi patriottici: 1915 – 1917*, Borrello, Benevento 1919.
- Salandra, Antonio, *I discorsi della guerra con alcune note*, Fratelli Treves, Milano 1922.
- Tumiati, Domenico, *Nell’Africa romana tripolitania*, Fratelli Treves, Milano 1911.
- Von Hornbostel, E. M. “African Negro Music”, *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. I, N. 1, gennaio 1928, pp. 30-62 .

### **Folklore, fonoteca e cultura epistemica dell’ascolto in Italia.**

- A.a. V.v., *Atti del I Congresso di Etnografia Italiana* (Roma, 12-24 Ottobre 1911), Grafica Cooperativa, Perugia 1912.

Baglioni, Silvestro, “Contributo alla conoscenza della musica naturale. Ricerche di analisi acustiche di strumenti di popoli naturali”, *Atti della Società Romana di Antropologia*, Vol. XV, N. 3, 1910 , pp. 313-360.

Baglioni, Silvestro, “Contributo alla conoscenza della musica naturale. II: Strumenti musicali sardi”, *Atti della Società Romana di Antropologia*, vol. XVI, N. 1, 1911, pp. 75-84.

Baglioni, Silvestro “Contributo alla conoscenza della musica naturale III. Strumenti musicali di popoli asiatici”, *Rivista di Antropologia*, vol. XVI, Nn. 2-3, 1911, pp.11 - 62.

Baglioni, Silvestro “Contributo alla conoscenza della musica naturale IV. Ulteriori ricerche sulle *launeddas*”, *Rivista di Antropologia*, vol. XVI, N. 4, 1911, pp. 391 - 409.

Baglioni, Silvestro, “Per il nostro folklore musicale”, *Rivista Musicale Italiana*, vol. XIX, N. 3, 1912, pp. 721-726.

Baglioni, Silvestro, *Influenza dei suoni sull'altezza del linguaggio: un fattore di aggruppamenti linguistici*, Tipografia degli Olmi, Scansano 1914.

Baglioni, Silvestro, *Udito e voce. Elementi fisiologici della parola e dalla musica*, Alberto Stock editore, Roma 1924.

Carabella, Ezio, “Folklorismo musicale romano. Le grida della Roma sparita”, *Musica d'Oggi*, Vol. VIII, N. 13, Aprile 1931, pp. 107-110.

Carpitella, Diego, *Musica e Tradizione Orale*, Flaccovio Editore, Palermo 1972.

Caravaglios Cesare, “Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie” in *Atti del Secondo Congresso di studi coloniali* (Napoli, 1-5 ottobre 1934), pp. 113-129, ripubblicato in Id., *Saggi di Folklore*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1938, pp. 159-206.

Caravaglios, Cesare “Per la fonocineteca italiana di Stato” in *Aspetti letterari. Rassegna di lettere, scienze ed arti.*, N. 1, 1934, pp. 1-20, ripubblicato in Id., *Saggi di Folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 19-42.

Caravaglios Cesare, “Il contenuto poetico ed il contenuto musicale dei gridi dei venditori ambulanti”, *Rivista musicale italiana*, Vol. XL, Nn. 5-6, 1936, pp. 417 – 431; Vol. XLII, N. 2, 1938, pp. 149 – 161, ripubblicato in Id. *Saggi di folklore*, Scuola Tipografica Pontificia, Pompei 1938, pp. 70-101.

Caravaglios, Cesare, *I Canti delle trincee. Contributo al folklore di guerra* [1930], Comando del Corpo di Stato Maggiore, Roma 1935.

Caravaglios, Cesare, *Il folklore musicale in Italia*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1936.

Cavazza, Stefano, “La folkloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari”, *La Ricerca Folklorica*, Vol. VII, N. 15, aprile 1987, pp. 109-122.

Clausetti, Carlo, “Il ‘canto del popolo’ in Italia e l’opera editoriale”, *Musica d’oggi*, Vol. VIII, N. 11, Novembre 1929, pp. 434-439.

Colacicchi, Luigi, “Canti popolari di Ciociaria” in Aa. Vv., *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari* (Trento, Settembre 1934), Edizioni Ordine Nazionale Dopolavoro, Roma 1936, pp. 289-335.

Colacicchi, Luigi, “Dischi”, *Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti*, Vol. CXVI, N. 1425, 1931, pp. 403-407.

Colacicchi, Luigi, “La musica per disco” in A.a. V.v., *Atti del primo Congresso Internazionale di Musica* (Firenze, 30 Aprile – 4 Maggio 1933), Firenze, Felice le Monnier, pp. 76-83

Colasanti, Arduino, “L’Archivio delle voci”, *Il Corriere della Sera*, 9 aprile 1928.

Comitato Nazionale per le Tradizioni Popolari (a cura di), *Atti del I Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari* (Firenze, 5-9 maggio 1928), Rinascimento del Libro, Firenze 1929.

Duca di Chabrand (il), “Del timbro e delle fughe...”, *Il Suono*, Vol. I, N. I, novembre 1924, pp. 8-9.

Facci, Serena, “Suoni” in Cecilia Pennacini (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Carocci, Roma 2011, pp. 223-254.

Fara, Giulio, “Musica popolare sarda. Piccolo contributo alla storia ed all’arte dei suoni”, *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XV, N. 16, 1909, pp. 713-749.

Fara, Giulio, “Su uno strumento musicale sardo”, *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XX, N. 3, 1913, pp. 763-791; Vol. XX, N. 4, 1913, pp. 13-51, ripubblicato singolarmente da Fratelli Bocca Editori, Milano – Roma – Torino 1913.

Fara, Giulio, “Unità di essenza e di forma nella musica primitiva”, *La Cronaca Musicale*, Vol. XIX, N. 12, 1915, pp. 135-182.

Fara, Giulio, “Il Pifaro Y Tamborillo in Sardegna”, *Archivio Storico Sardo*, N. 12, 1916-17, pp. 151-174, ripubblicato singolarmente da Società Tipografica Sarda, Cagliari 1917.

Fara, Giulio, “Di alcuni costumi musicali in Sardegna”, *Rivista musicale italiana*, Vol. XXV, N. 1, 1918, pp. 63-83.

Fara, Giulio, *L'anima musicale del popolo italiano*, Ausonia, Roma 1922.

Fara, Giulio, “Genesi e prime forme della polifonia”, *Rivista Musicale Italiana*, Vol. XXIII, Nn.3-4, Settembre - Dicembre 1926, pp. 343-362; 530-550.

Fara, Giulio, “Contributo alle ricerche sulla genesi della musica”, *La Nuova Musica*, Vol. XXII, N. 310, 1917, pp. 307-315.

Fara, Giulio, “Il ‘Folklore’” in A.a. V.v., *La vita musicale dell'Italia di oggi. Atti del I congresso italiano di musica* (Torino, 11 -16 ottobre 1921), Fratelli Bocca Editore, Torino 1922, pp. 43- 49.

Fara, Giulio, *Sulla musica popolare in Sardegna*, a cura di Gian Nicola Spanu, Ilisso, Nuoro 1997.

Fedeli, Vito, “Per il nostro folklore musicale”, *Rivista Musicale Italiana*, vol. XII, N. 1, 1912, pp. 172 – 175.

Gabriel, Gavino, *Canti di Sardegna*, Italica Ars, Milano 1922.

Gavino Gabriel, “Il commercio della poesia”, *Il Popolo d'Italia*, 1 maggio 1925.

Gabriel, Gavino, “L'Archivio delle voci”, *Il Secolo*, 3 giugno 1925..

Gabriel, Gavino, “La fonografia” in Aa. Vv., *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari*, (Trento, Settembre 1934), Edizioni Ordine Nazionale Dopolavoro, Roma 1936, pp. 347-351.

Gabriel, Gavino, “La fonografia del Folklore musicale”, *Atti del VI Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari* (Cagliari – Nuoro - Sassari, 25 aprile - 1 maggio 1956), Oshki, Cagliari 1957, pp. 120-122.

Godanich, Pier Gabriele, “Proposta di una fonofilmoteca internazionale linguistico-folklorica”, *Lares*, Vol. V, N. 3, ottobre 1931, pp. 10-15.

Guizzi, Febo; Leydi, Roberto (a cura di), *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana. 1881-1911*, Libreria Musicale Italiana, Roma 1995.

Laviani, I.Z., *Gavino Gabriel. Profilo editoriale*, Italica Ars, Milano 1930.

Leydi, Roberto, *L'altra musica: etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche* [1991], Ricordi, Lucca 2008.



Liuzzi, Fernando, *Il canto dei popoli e un istituto internazionale per la musica popolare*, Tipografia Bardi, Roma 1930.

Liuzzi, Fernando, “Della raccolta dei canti popolari a cura della commissione tecnica del C.n.i.a.p.”, *Atti del III Congresso nazionale di arti e tradizioni popolari*, (Trento, Settembre 1934), Edizioni Ordine Nazionale Dopolavoro, Roma 1936, pp. 111- 167.

Lombardo, Luigi, “L’etnografia in età fascista. Le mostre dell’arte popolare nel 1936 a Siracusa e a Catania”, *Dialoghi Mediterranei*, N. 25, maggio 2017, <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/letnografia-in-eta-fascista-le-mostre-darte-popolare-del-1936-a-siracusa-e-catania/>>.

N.a., “In Levare”, *Il Suono*, Vol. I, N. 1, novembre 1924, p. 1.

N.a., “Quello che c’insegnano i popoli giovani”, *Il Suono*, Vol. I, N. 1, novembre 1924, p. 3.

N.a., “Note di Fonetica”, *Il Suono*, Vol. I, N. 1, novembre 1924, p. 3.

N.a., “La Storia del Fonografo”, *Il Suono*, Vol. I, N. 1, novembre 1924, p. 5.

N.a., “La questione della puntina”, *Il Suono*, Vol. I, N. 1, novembre 1924, p.6.

N.a., “La costruzione di un apparecchio radio-ricevente a cristallo”, *Il Suono*, Vol. I, novembre 1924, N. 1, p. 7.

N.a., “Asterischi Sonori”, *Il Suono*, Vol. I, N. 1, novembre 1924, p. 14.

Porrino, Ennio “Luci e colori nel canto popolare”, *La nuova Italia musicale*, vol. V, N. 3, 1932, pp. 16-24.

Pratella, Francesco, *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, Redazione di Poesia, Milano 1910.

Pratella, Francesco *Etnofonia di Romagna*, Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine 1938

Pratella, Francesco *Primo documentario per la storia dell’etnofonia in Italia*, Istituto delle Edizioni Accademiche, Udine 1941

Russolo, Luigi, *L’Arte dei Rumori*, Edizioni Futuriste di ‘Poesia’, Milano 1916.

Sadero, Geni, *Raccolta nazionale delle musiche italiane Serie IV. Le più belle canzoni d’Italia*, Società Anonima Notari, Milano 1921.

Sassu Pietro, “Dall’etnofonia all’etnomusicologia. Un secolo di studi sulla musica popolare”, *Archivio di Etnografia*, Vol. VI, Nn. 1-2, 2011, pp. 37-68.

Sassu, Pietro, “L’alterità musicale”, *Sonus. Materiali per la musica contemporanea*, Vol. VIII, Nn. 2-3, 1996, pp. 10-19.

Torre Franca, Fausto, “Problemi del dopo-guerra musicale”, *La critica musicale*, Vol. I, N. 3, marzo 1918, pp. 33-39.

Tozzi Fontana, Massimo, “Il ruolo delle mostre etnografiche in Italia nella organizzazione del consenso. 1936-1940”, *Italia contemporanea*, Vol. XIV, N. 137, ottobre-dicembre 1973, pp. 97-103.

Zucconi, Benedetta, “Radio e grammofono nell’Italia del primo Novecento. Un excursus nella pubblicistica italiana” in Stephanie Klauk, Luca Aversano, Rainer Klenertz (a cura di), *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus. Deutsch-italienische Perspektiven / Musica e musicologia all’epoca del fascismo. Prospettive Italo-tedesche*, Studio Verlag, Sinzig 2015, pp. 177 – 186.

### **De Angelis, *La Parola dei Grandi* e la Discoteca di Stato**

Cavallari, Piero; Fischetti, Antonella, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, Donzelli, Roma 2014.

Daylle, “I dischi dell’intervento”, *Radiocorriere*, Vol. IX, N. 21, 21- 29 maggio 1933, p. 9.

De Angelis, Rodolfo, “Come raccolsi la voce del Maresciallo Diaz”, *La Domenica del Corriere*, 25 marzo 1928

De Angelis, Rodolfo, “Come raccolsi le voci dei Condottieri”, *L’Ambrosiano*, 23 maggio 1933.

De Angelis, Rodolfo, “Inutile tenere nascosto il disco con la sua voce”, *Corriere d’informazione*, 14 -15 dicembre 1956.

De Angelis, Rodolfo, “Le piacerebbe sentire Napoleone arrabbiato?”, *Corriere d’informazione*, 4-5 dicembre 1956.

De Angelis, Rodolfo, *Caffè concerto. Memorie d’un canzonettista*, S.a.c.s.e, Milano 1940.

De Angelis, Rodolfo, *Storia del Caffè Chantant*, Il Balcone, Milano 1941.

De Angelis, Rodolfo, “Orlando oratore”, *La Domenica del Corriere*, 14 dicembre 1952

De Angelis, Rodolfo, “Pirandello non annuì con la facilità di Trilussa”, *Corriere d'Informazione*, 12 dicembre 1956.

De Angelis, Rodolfo, “La voce di Caruso lo fece nobile”, *Corriere d'Informazione*, 19-20 marzo 1957.

De Angelis, Rodolfo, *Noi futuristi*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1958.

De Angelis, Rodolfo, “La musica dei rumori 50 anni fa e oggi”, *Corriere d'Informazione*, 4-5 luglio 1960.

Gabriel, Gavino, “La discoteca di Stato”, *L'Italia Letteraria*, Vol. IV, N. 42, 23 Ottobre 1932, p. 3.

Gabriel, Gavino, *Programma discografico analitico*, Italice Ars, Milano 1924.

Gabriel, Gavino, *La Discoteca Scolastica*, I.F.S.I., Milano 1925.

Gabriel, Gavino, *Il Grammofono educativo*, Italice Ars, Milano 1922.

Gabriel, Gavino, “Radiotelefonìa e fonografia”, *Il Suono*, Vol. I, N. 1, novembre 1924.

Gabriel, Gavino, *Musica a centimetri. Schermaglie e avisaglie fonografiche*, Ausonia, Roma 1934.

Giordano, Umberto, “Anche le parole rimangono. La Discoteca di Stato”, *Il Corriere della Sera*, 24 giugno 1932.

N.a., “Il grammofono nelle scuole. I primi esperimenti”, *Il Corriere della Sera*, 3 marzo 1924.

N.a., “La voce dei condottieri della guerra raccolta in dischi per i posteri”, *Il Corriere della Sera*, 3 ottobre 1925.


N.a., “La Discoteca di Stato e un beneficio per i mutilati”, *Il Corriere della Sera*, 18 Ottobre 1928

N.a., “Il grammofono a scuola”, *Il Corriere della Sera*, 1 luglio 1927.

N.a., “Cronache dalla radio”, *Radiocorriere*, Vol. IX, n. 23, 4-11 giugno 1933, p. 5.

N.a., “Parlano gli artefici della Vittoria. I dischi che tramandano e documentano”, *Il Corriere della Sera*, 24 maggio 1933.

N.a., “XXIV Maggio, La Voce del Duca Invitto”, *Radiocorriere*, Vol. VI, N. 27, 24 maggio – 2 giugno 1930, p. 3.



Rossetti, Roberto, “Le ‘voci storiche’ della Discoteca di Stato”, in N.a., *L'intervista strumento di documentazione: giornalismo, antropologia, storia orale* (Roma – 5-7 maggio 1986), Palombi, Roma 1986.

Rossetti, Roberto, *Voci della memoria. La discoteca di Stato – 1928 – 1989*, Fratelli Palombi editore, Roma 1990.

Sommi Picenardi, Giulio, “Sussurri dall’Etere”, *Radiocorriere*, vol. IX, N. 22, 28 maggio – 4 giugno 1933, p. 21.

Uras, Lara S., (a cura di), *Musica, scuola e nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezolini e altre lettere inedite*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2004.

## Discografie e cataloghi.

### Dati sulla produzione discografica internazionale

Bennett, J.R., *Fonotipia. A Golden Treasury*, The Record Collector Shop, Londra 1953.

Biagiola, Sandro, (a cura di), *Etnomusica: catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di Stato*, Il ventaglio, Roma 1986.

Brooks, Tim (a cura di), *The Columbia Master Book Discography*, Columbia Records Inc., New York 1999.

CHARM – Ahrc Research Centre for the History and the Analysis of Recorded Music, <<http://www.charm.rhul.ac.uk>>.

DHAR – Discography of American Historical Recordings, <[adp.library.ucsb.edu](http://adp.library.ucsb.edu)>.

Europeana Sound Heritage <<http://www.eusounds.eu/>>

Kelly, Alan, *His Master's Voice/La Voce del Padrone. The Italian catalogue: a complete numerical catalogue of italian gramophone recordings made from 1898 to 1929 in Italy and elsewhere*, Greenwood Press, Londra-New York 1988.

Spotswood, Richard K., *Ethnic records in America*, Library of Congress, Washington D.C. 1982

### Società Nazionale del Grammofono– La Voce del Padrone (Gramophone)

*Catalogo dischi originali Grammofono*  
Milano, settembre 1919

*Listino dischi Grammofono*  
Milano, gennaio 1921

*Catalogo generale dischi “La Voce del Padrone”*  
Milano, gennaio 1924

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)  
via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)  
CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

*Listino dischi “La Voce del Padrone” 1924*

Milano, gennaio 1924

*Catalogo generale dischi originali “La Voce del Padrone”*

Milano, 1 dicembre 1925.

*Catalogo generale dischi “La Voce del Padrone”*

Milano, 1 giugno 1927.

*Catalogo generale dischi “La Voce del Padrone”*

Milano, 1 giugno 1928.

*Catalogo generale dischi “La Voce del Padrone” (inclusi i supplementi a tutto Marzo 1929).*

Milano, 1 aprile 1929

*Catalogo generale dischi “La Voce del Padrone” (inclusi i supplementi a tutto Marzo 1930)*

Milano, 1 aprile 1930.

*“La Voce del Padrone : nuovi dischi”*

Milano, 1 giugno 1930

*Catalogo dischi “La Voce del Padrone”*

Milano, 1 agosto 1930

*Catalogo generale dischi “La Voce del Padrone” (inclusi i supplementi a tutto dicembre 1930)*

Milano, 1 gennaio 1931

*“La Voce del Padrone” : nuovi dischi*

1 aprile 1931

*Catalogo generale dischi “La Voce del Padrone” (inclusi tutti i supplementi a tutto Dicembre 1931)*

Milano, gennaio 1932.

*“La Voce del Padrone”. nuovi dischi*

Milano, 1 gennaio 1932

**Responsabile del procedimento:** dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

**Compilatore del procedimento:** Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

366/380

*Catalogo generale dischi "La Voce del Padrone" (inclusi i supplementi a tutto il 30 settembre 1932)*

Milano, 1 gennaio 1933.

*Catalogo dischi "La Voce del Padrone" (inclusi i supplementi a tutto il 30 settembre 1933)*

Milano, 1 gennaio 1934.

*Catalogo dischi "La Voce del Padrone"*

1 aprile 1934.

*"La Voce del padrone" : nuovi dischi novembre :*

Milano, 1 novembre 1935.

*Catalogo generale dischi "La voce del padrone"*

Milano, 1 Gennaio 1936.

The \*complete repertoire of "His Master's Voice" records

IT-RM0200 1M 254

### **Società Italiana Fonotipia – Odeon**

*Supplemento dischi Odeon - Fonotipia – Ultime novità 1923*

Società italiana Fonotipia, Milano, gennaio 1923.

*Catalogo generale dischi Odeon- Fonotipia 1928*

Società Italiana Fonotipia, Milano, gennaio 1928.

*Catalogo generale dischi macchine parlanti Odeon 1930*

Edizioni fonomeccaniche Carish, Milano, gennaio 1930.

*Supplemento dischi Odeon Fonotipia agosto 1930*

Società italiana Fonotipia, Milano, agosto 1930.

*Supplemento dischi Odeon Fonotipia aprile 1931*

Società italiana Fonotipia, Milano, aprile 1931.

*Catalogo generale dischi Odeon aggiornato al 31 dicembre 1935*

Edizioni fonomeccaniche Carisch, Milano, gennaio 1936.

## **Columbia Italia**

*Columbia e Cigale Dischi Doppi, Catalogo Generale 1926*  
Columbia Graphophone Company Ltd., Milano, Gennaio 1926

*Dischi Columbia settembre 1928*  
Columbia Graphophone Company Ltd, Milano, settembre 1928

*Catalogo generale Dischi Doppi Columbia aprile 1929*  
Columbia Graphophone Company Ltd., Milano, Aprile 1929

*Catalogo generale dischi Columbia luglio – dicembre 1931*  
Columbia Graphophone Company Ltd, Milano, luglio 1931

*Catalogo generale dischi Columbia luglio – dicembre 1932*  
Columbia Graphophone Company Ltd, Milano, luglio 1931

*Catalogo generale dischi Columbia agosto-dicembre 1933*  
Columbia Graphophone Company Ltd, Milano, agosto 1933

*Catalogo generale dischi Columbia dicembre 1933 – giugno 1934*  
Columbia Graphophone Company Ltd. Milano.

*Listino mensile dischi Columbia – febbraio 1934*  
Columbia Graphophone Company, Milano, febbraio 1934

*Columbia : novita' dischi aprile 1934*  
Columbia Graphophone Company, Milano, aprile 1934

*Catalogo generale dischi Columbia gennaio 1935*  
Columbia Graphophone Company Ltd., Milano, gennaio 1935

*Catalogo generale dischi Columbia settembre 1936 – Febbraio 1937*  
Società Fonografica Columbia, Milano, settembre 1936.

*Catalogo generale dischi Columbia, gennaio 1939*  
Società Anonima Grammofono — Columbia – Marconiphone, Milano, gennaio 1939.



## **Victor RCA Italian Records**

*Elenco dischi Victor in italiano*

Victor Talking Machine Co., Camden (NJ) [1924]

*Elenco dischi Victor in italiano*

Victor Talking Machine Co., Camden, (NJ) [1925]

*Numerical List of Victor Records*

Victor Talking Machine Co., Camden (NJ) 1926

*Dischi Italiani Victor (Victor Italian Records – Orthophonic Records) Numerical Catalogue 1930*

Victor Company Inc., Camden (NJ) 1930.

## **Columbia U.S.A.**

*Columbia Italian Records. Dischi doppi Columbia - Catalogo generale di dischi italiani July 1917*

Columbia Graphophone Company, New York luglio 1917.

*Catalogo generale di dischi italiani Columbia, October 1919*

Columbia Graphophone Company. New York ottobre 1919.

*Catalogo dischi italiani Columbia (Containing all selections up to and including April 1924)*

Columbia Phonograph Company. New York aprile 1924.

*Catalogo generale dischi italiani Columbia 1929*

Columbia Phonograph Company, New York luglio 1929.

*Supplemento Columbia Italian Records, 1930*

Columbia Phonograph Company, New York, ottobre 1930.

*Numerical Catalogue of Foreign Columbia Records*

Columbia Phonograph Company, New York [1933].

# Discografia

Artista	Titolo	Luogo e data di incisione	Etichetta	Numero matrice	Numero catalogo
<b>GRAMOPHONE/GRAMMOFONO</b>					
Ferruccio Corradetti	<i>Tommaso Salvini nell'Otello di Shakespeare - Imitazione</i>	Milano, luglio 1899	Gramophone	2734	51134
Ferruccio Corradetti	<i>Discorso di Cavallotti per Garibaldi</i>	Milano, luglio 1899	Gramophone	2736	51132
Ferruccio Corradetti	<i>Discorso del tenente colonnello Galliano</i>	Milano, luglio 1899	Gramophone	2816	51144
FerCor	<i>Il discorso del tenente colonnello Galliano</i>	Milano, luglio 1901	Gramophone	3216a	51150
FerCor	<i>Discorso di Cavallotti all'inaugurazione del monumento a Garibaldi a Milano</i>	Milano, luglio 1901	Gramophone	3221a	51155
FerCor	<i>Processo e condanna a Bresci</i>	Milano, luglio 1901	Gramophone	3218a	51152
FerCor	<i>Predico di Padre Agostino – Discorso La Famiglia</i>	Milano, luglio 1901	Gramophone	3220a	51154
FerCor	<i>Predico di Padre Agostino – La Patria</i>	Milano, luglio 1901	Gramophone	3214a	51148
Ferruccio Corradetti	<i>La partenza dei soldati italiani per la Cina. [con discorso di Umberto I, fanfara e banda]</i>	Milano, luglio 1901	Gramophone	3384a	59252°
FerCor	<i>Uscita di Galliano dal forte di Macallé</i>	Milano, 1903	Gramophone	Con116d	51173
FerCor	<i>Processo e condanna di Bresci</i>	Milano, 1903	Gramophone	Con118	51175
(Ferruccio Corradetti)	<i>La partenza dei soldati per la Cina</i>	Milano, 1903	Gramophone	Con325	51020

Responsabile del procedimento: dott. Dotto Simone – [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

Compilatore del procedimento: Dotto Simone - [dotto.simone@spes.uniud.it](mailto:dotto.simone@spes.uniud.it); [simonedotto86@gmail.com](mailto:simonedotto86@gmail.com)

via Palladio 8, 33100 Udine (UD), Italia - t +39 0432 556306 - +39 0432 556214 - [www.uniud.it](http://www.uniud.it)

CF80014550307 P.IVA 01071600306 ABI 02008 CAB 12310 CIN R c/c 000040469443

FerCor	<i>Discorso di Crispi a Palermo</i>	Milano, 1903	Gramophone	Con121d	51178
FerCor	<i>Discorso di Bovio alla Camera</i>	Milano, 1903	Gramophone	Con300	51036
Colantuoni	<i>L'uomo – predica di Padre Agostino</i>	Milano, novembre 1909	Gramophone	251003	13903b
Colantuoni	<i>La fede – predica di Padre Agostino</i>	Milano, novembre 1909	Gramophone	251021	13904
Colantuoni	<i>La partenza delle truppe italiane per Tripoli</i>	Milano, novembre 1911	Gramophone Grammofono	2220y	251017
Colantuoni	<i>La commemorazione di Sciarra Sciat –ricostruzione storica</i>	Milano, novembre 1911	Gramophone Grammofono	2219y	251016
Luigi Prestini	<i>In caserma a Tripoli</i>	Milano, novembre 1911	Gramophone Grammofono	2221y	259272
anonimo	<i>Da un campanile all'altro ossia il bombardamento della Cattedrale di Reims</i>	Milano, marzo 1915	Gramophone Grammofono	19407b	7-251006
Colantuoni	<i>Il primi giorno di Trento Italiana</i>	Milano, marzo 1915	Gramophone Grammofono	19052b	7-251004
anonimo	<i>L'affondamento della Lusitania 7 Maggio 1915</i>	Londra, luglio 1915	Gramophone (Green Label)	HO 1707ab	7-2597252
anonimo	<i>Un attacco notturno sull'Isonza</i>	Londra, settembre 1915	Gramophone Green Label	y19414e	7-251010
Luigi Baldassare	<i>I L'Oma fait polissia</i>	Milano, [1915-1916]	Gramophone Grammofono Victor		E 2624
Luigi Baldassare	<i>La partenza dei nostri soldati per la frontiera austriaca</i>	Milano, luglio 1916	Gramophone Grammofono		E 2622

			Victor		
Luigi Baldassare	<i>Trento in vista</i>	Milano, luglio 1916	Gramophone Grammofono Victor		E 2622
Luigi Baldassare	<i>Passo di strada verso Trento</i>	Milano, luglio 1916	Gramophone Grammofono Victor		
Colantuoni	<i>La presa di Monte Nero e gli invincibili alpini d'Italia...</i>	Milano, luglio 1916	Gramophone Grammofono Victor		E 2829
anonimo	<i>Il ritorno dalla trincea</i>	Milano, marzo 1917	Gramophone Grammofono	20069	7-2501053
anonimo	<i>Una notte di tempesta nelle trincee italiane</i>	Milano, marzo 1917	Gramophone Grammofono	19053b	7-251005
anonimo	<i>L'arrivo a Napoli dei richiamati da Buenos Aires,</i>	Londra, settembre 1917	Gramophone Green Label	y19411e	7-251008
anonimo	<i>La partenza dalla Victoria Station di Londra dei richiamati italiani dalla fronte</i>	Londra, settembre 1917	Gramophone Green Label	HO1709ab	7-259253
Luigi Prestini	<i>L'uomo- predico di Padre Agostino</i>	Milano, agosto 1918	Gramophone Grammofono	20196b	7-251015
Luigi Prestini	<i>L'amore del prossimo, predico di Padre Agostino</i>	Milano, agosto 1918	Gramophone Grammofono	20195b	7-251014
Luigi Prestini	<i>La premiazione degli arditi</i>	Milano, settembre 1918	Gramophone Grammofono	20222b	7-259269
Luigi Prestini	<i>Una cerimonia al campo – la premiazione degli arditi</i>	Milano settembre 1918	Gramophone Grammofono	20222	7-259269
Prestini, Riguzzi, Colantuoni	<i>Di qua, di là del Piave. Canto di Trincea – Scena dal vero</i>	Milano, settembre 1928	Gramophone Grammofono	BF2333-1-2	251049

## FONOTIPIA

FerCor	<i>Discorso di Crispi a Palermo</i>	Milano, marzo 1905	Fonotipia	7014	
FerCor	<i>Discorso di Galliano al fronte de Macallè 22/1/1896</i>	Milano, marzo 1905	Fonotipia	7015	
FerCor	<i>L'immortalità dell'anima – predica di Padre Agostino da Montefeltro</i>	Milano, marzo 1905	Fonotipia	7018	
FerCor	<i>La partenza dei soldati italiani per la Cina</i>	Milano, marzo 1905	Fonotipia	7042	
FerCor	<i>Il discorso di Cavallotti a Caprera</i>	Milano, marzo 1905	Fonotipia	7051	M 216
FerCor	<i>Il discorso di Bovio alla Camera</i>	Milano, marzo 1905	Fonotipia	7047	
FerCor	<i>Prima enciclica di S.S. Pio X</i>	Milano, marzo 1905	Fonotipia	37018	M 104
FerCor	<i>Discorso di Vittorio Emanuele III</i>	Milano, marzo 1905	Fonotipia	37162	M 2173
FerCor	<i>La famiglia - Predica di padre Agostino</i>	Milano, giugno 1905	Fonotipia	7052	
FerCor	<i>Nathan e PioX. A Porta pia. Discorso di Nathan</i>	Milano, dicembre 1910	Fonotipia	110032	
FerCor	<i>Nathan e Pio X: la risposta del Papa</i>	Milano, dicembre 1910	Fonotipia	110033	
<b>OKEH</b>					
FerCor e Compagnia	<i>Il funerale di Enrico Caruso a Napoli</i>	New York, agosto 1921	Okeh	S-70113	86001
FerCor e Compagnia	<i>Il funerale di Enrico Caruso a Napoli II</i>	New York, agosto 1921	Okeh	S-70114	86001

## COLUMBIA

FerCor	<i>Una gara di canto in trincea</i>	New York, 1917-1918	Columbia	58703	E 3650
FerCor	<i>La commemorazione di Cesare Battisti a Milano</i>	New York, 1917-1918	Columbia	58706	E 3650
FerCor	<i>Notte di Natale sul Carso</i>	New York, novembre 1917	Columbia	58706-1	E 3651
FerCor	<i>La promozione di Gennaro Abbatemaggio</i>	New York, novembre 1917	Columbia		E 3649
FerCor	<i>G D'Annunzio sulla tomba di un eroe</i>	New York, novembre 1917	Columbia		E 3649
FerCor	<i>La conquista dell'Ortigara</i>	New York, novembre 1917	Columbia	58707	E 3651
FerCor	<i>La battaglia del Piave</i>	New York,	Columbia	59557-2	E 5183
Compagnia Columbia	<i>Il funerale di Rodolfo Valentino</i>	New York settembre 1926	Columbia	W107117	14230-F
Compagnia Columbia	<i>Protesta per Sacco e Vanzetti</i>	New York, maggio 1926	Columbia	W 107865	14288-F
Compagnia Columbia	<i>Umberto I al Polo Nord Parte 1° - La gloriosa Partenza</i>	New York, giugno 1928	Columbia	W 109417	14378-F
Compagnia Columbia	<i>Umberto I al Polo Nord Parte 2° - Il disastro</i>	New York, giugno 1928	Columbia	W 109575-1	14378-F
Compagnia Columbia	<i>Umberto I al Polo Nord Parte 3° - La tenda rossa – Il salvataggio di Nobile</i>	New York agosto 1928	Columbia	W 109575-2	14378-F
Compagnia Columbia	<i>Umberto I al Polo Nord Parte 3° - La tenda rossa – Il salvataggio di Nobile</i>	New York, agosto 1928	Columbia	W 109576-1	14389-F
Compagnia	<i>Umberto I al Polo Nord</i>	New York, agosto	Columbia	W 109576-2	14389-F

Columbia	<i>Parte 4° - Il ritorno degli eroi a Roma</i>	1928			
Compagnia Columbia e Coro	<i>La pace tra l'Italia e il Vaticano</i>	New York, febbraio 1929	Columbia	W 110402-1	14442-F
Compagnia Columbia	<i>A vittoria e' primo Carnera</i>	New York, ottobre 1930	Columbia	W 112403-2	14623-F

## VICTOR RCA

Silvio Minciotti e Compagnia	<i>L'eroica morte del tenente Raggi</i>	New York, maggio 1916	Victor RCA	B-17688	67975
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>Vittorio Emanuele III al fronte</i>	New York, maggio 1916	Victor RCA	B- 17689	67891
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>Vita di trincee</i>	New York, maggio 1916	Victor RCA	B- 17700	67975
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>Onore al Merito</i>	New York, Maggio 1916	Victor RCA	B- 18401	69069
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>La presa di Gorizia</i>	New York, settembre 1916	Victor RCA	B - 18402	69068
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>Gli alpini al fronte</i>	New York, settembre 1916	Victor RCA	B- 18403	69068
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>Dopo la guerra</i>	New York, settembre 1916	Victor RCA	B - 18404	69066
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>Il rancio al fronte</i>	New York, settembre 1916	Victor RCA	B- 18450	69069
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>I soldati mandolinisti</i>	New York, settembre 1916	Victor RCA	B-18451	69066
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>Notte in Trincea</i>	New York, settembre 1916	Victor RCA	B-18452	69068
Silvio Minciotti e Compagnia	<i>La morte di Cesare Battisti</i>	New York. settembre 1916	Victor RCA	B- 18453	69067
Pozzi e Compagnia	<i>Il Plauso di Diaz ai vincitori</i>	New York dicembre 1918	Victor RCA	B- 22353	72217

Pozzi e Compagnia	<i>Le truppe italiane dinanzi al monumento di Dante in Trento</i>	New York dicembre 1918	Victor RCA	B- 22355	72204
Compagnia drammatica Victor	<i>I funerali di Valentino</i>	New York Luglio 1926	Victor RCA	BVE 36300-3	78908

### La Parola dei Grandi

Carlo Delcroix	<i>Il decalogo del fante</i>	novembre 1924	Fonotipia	O 5600	
Paolo Thaon di Revel	<i>Bollettino della Vittoria Navale / Resa della flotta austriaca</i>	gennaio 1925	Fonotipia	O 5601	
Armando Diaz	<i>Il bollettino della vittoria</i>	novembre 1925	Fonotipia	O 5602	
Luigi Cadorna	<i>L'Ordine del giorno alle truppe del 7 novembre 1917</i>	febbraio 1925	Fonotipia	O 5603	
Tommaso Tittoni	<i>Discorso al Senato del Regno, 5 dicembre 1919</i>	febbraio – Marzo 1925	Fonotipia	O 5604	
Vittorio Emanuele Orlando	<i>Resistere!</i> <i>La Vittoria</i>	febbraio 1925	Fonotipia	O 5605 O 5606	
Trilussa	<i>Lucciola / La pupazza</i>	febbraio 1925	Fonotipia	O 5607	
Filippo Tommaso Marinetti	<i>La vittoria delle parole in libertà futuriste</i>	febbraio 1925	Fonotipia	O 5608	
Gaetano Giardino	<i>Testamento di guerra (ai soldati del Grappa)</i>	gennaio 1925	Fonotipia	O 5609	
Enrico Caviglia	<i>O.d.g. del Generale Caviglia, 26 ottobre 1918</i>	giugno 1925	Fonotipia	O 5610	
Guglielmo Pecori Giraldi	<i>Alle popolazioni del Trentino</i>	giugno 1925	Fonotipia	O 5611	
Pietro Badoglio	<i>L'Armistizio di Villa Giusti</i>	settembre 1925		O 5612	



			Fonotipia		
Emanuele Filiberto Duca d'Aosta	<i>Apoteosi</i> <i>Invocazione ai caduti</i>	giugno 1925	Fonotipia	O 5613 O 5614	
Luigi Pirandello	<i>Il conflitto immanente tra la vita e la forma</i>	aprile 1925	Fonotipia	O 5615	

### Altri dischi

Luigi Prestini	<i>La vispa teresa – poesia umoristica</i>	Milano, aprile 1922	Gramophone Grammofono	BE3501	R7057
Prof. Gavino Gabriel (in Sardiniam)	<i>La disispirata, Canto popolare sardo</i>	Milano, maggio 1922	Gramophone Grammofono	1-BE354-1	R6927
Prof. Gavino Gabriel (in Sardiniam)	<i>Serenata di Gallura, Canto popolare sardo</i>	Milano, maggio 1922	Gramophone Grammofono	8 BM16-1	R6927
Prof. Gavino Gabriel, prof. Cav. Grilli	<i>Ginnastica Ritmica (Enunciazione del Prof. Gavino Gabriel su ordinativi del prof. Cav. Grilli) Esercizi 1&amp;2</i>	Milano, marzo 1924	Gramophone Grammofono	BK 1440-1	R6947
Prof. Gavino Gabriel, prof. Cav. Grilli	<i>Ginnastica Ritmica (Enunciazione del Prof. Gavino Gabriel su ordinativi del prof. Cav. Grilli) Esercizi 3&amp;4</i>	Milano, marzo 1924	Gramophone Grammofono	BK 1441-2	R6947
Prof. Gavino Gabriel, prof. Cav. Grilli	<i>Ginnastica Ritmica (Enunciazione del Prof. Gavino Gabriel su ordinativi del prof. Cav. Grilli) Esercizi 5&amp;6</i>	Milano, marzo 1924	Gramophone Grammofono	BK 1442-1	R6949
Prof. Gavino Gabriel, prof. Cav. Grilli	<i>Ginnastica Ritmica (Enunciazione del Prof. Gavino Gabriel su ordinativi del prof. Cav. Grilli) Esercizi 7&amp;8</i>	Milano, marzo 1924	Gramophone Grammofono	BK 1443-2	R6949
Prof. Gavino Gabriel, prof. Cav. Grilli	<i>Ginnastica Ritmica (Enunciazione del Prof. Gavino Gabriel su ordinativi del prof. Cav.</i>	Milano, marzo 1924	Gramophone Grammofono	BK 1444-2	R6951

	<i>Grilli) Esercizi 9&amp;10</i>				
Prof. Gavino Gabriel, prof. Cav. Grilli	<i>Ginnastica Ritmica (Enunciazione del Prof. Gavino Gabriel su ordinativi del prof. Cav. Grilli) Esercizi 11 &amp; 12</i>	Milano, marzo1924	Gramophone Grammofono	BK 1445-1	R6951
S.e. Marinetti  Dischi Futuristi – Declamazione dell'autore	<i>Il bombardamento di Adrianopoli</i>	Milano, aprile1924	Gramophone Grammofono	BK 1453 - 2	R6917
S.e. Marinetti  Dischi Futuristi – Declamazione dell'autore	<i>La definizione del futurismo</i>	Milano, aprile 1924	Gramophone Grammofono	BK1454- 1	R6195
F T Marinetti	<i>Quattro piani di sensualità in uno stabilimento dei bagni</i>	Milano, maggio 1924	Gramophone Grammofono	BK1457-1	R6917
Rodolfo De Angelis	<i>Brano del manifesto del teatro di varietà</i>	Milano, maggio 1924	Gramophone Grammofono	BK1458-1	R6917
S. E. Mussolini	<i>Messaggio al popolo nordamericano ed agli italiani d'America Pt. 1</i>	Milano, ottobre 1926	Gramophone Grammofono	CK 1901-1	
S. E. Mussolini	<i>Messaggio al popolo nordamericano ed agli italiani d'America</i>	Milano, ottobre 1926	Gramophone Grammofono	CK 1901-2	
Colonnello Francesco De Pinedo (usa)/Generale De Pinedo (ita)	<i>Messaggio agli italiani all'estero Parte 1° (usa)</i>  <i>Un messaggio di De Pinedo ai connazionali d'America Pt. 1(ita)</i>	New York, maggio 1927	Columbia – Columbia ita	W 107898-2	14292-F (usa)  D-5478 (ita)

Colonnello Francesco De Pinedo (usa)	<i>Messaggio agli italiani all'estero Parte 1°</i>	New York, maggio 1927	Columbia – Columbia ita	W 107898-3	14292-F (usa)
Generale De Pinedo (ita)	<i>Un messaggio di De Pinedo ai connazionali d'America Pt. 1(ita)</i>				D-5478 (ita)
Compagnia Columbia e Coro  (E.A. Mario)	<i>L'epopea del Piave</i>	Milano, 1928	Columbia ita		CQX1651 9

