

LA CANZONE CLASSICA NAPOLETANA AL SERVIZIO DEL CINEMA MUTO: UN CASO UNICO IN ITALIA

THE CLASSICAL NEAPOLITAN SONG AT THE SERVICE OF SILENT CINEMA: A UNIQUE CASE IN ITALY

TERESA BOSCO

Abstract (IT): Questo studio ha come principale obiettivo quello di indagare, dal punto di vista storico, il rapporto unico che si sviluppò nella città di Napoli tra la canzone classica napoletana ed il cinema muto dei primi tre decenni del 1900.

Il caso del cinema muto napoletano rappresenta un unicum nel panorama del cinema muto italiano. Attraverso questo lavoro andrò a delineare quali sono stati gli elementi caratterizzanti la produzione cinematografica partenopea, soffermandomi principalmente sull'utilizzo delle canzoni di successo dell'epoca per la realizzazione dei film. La prima sezione sarà dedicata alla presentazione, dal punto di vista storico, di quando e come arriva il cinema in città e di chi sono i protagonisti di questa nuova forma d'arte. Dedicherò una breve sezione anche ai primi tentativi di alcuni lungimiranti produttori partenopei di sonorizzare le loro pellicole e approfondirò il rapporto creatosi tra la canzone classica napoletana e le produzioni cinematografiche, indagando come e perché, a Napoli, queste due forme d'arte si siano miscelate ed abbiano dato vita ad un "cinema muto" differente da quello del resto della produzione italiana negli stessi anni. Infine, parlerò delle dinamiche che hanno portato alla conclusione di questa epoca e, contestualmente, all'avvento del cinema sonoro.

L'obiettivo è quello di individuare gli elementi più significativi che hanno caratterizzato il cinema muto napoletano, mettendo in risalto come il fenomeno dell'industrializzazione della canzone classica napoletana (a partire dalla fine del 1800), sia stato fondamentale nel determinare l'unicità della produzione cinematografica muta partenopea.

Parole chiave: canzone napoletana, cinema napoletano muto, innovazione sonora cinematografica, industrializzazione della musica.

Abstract (EN): This study talks about the relationship between classical Neapolitan song and silent film era, from an historical perspective, in the first three decades of the 1900s. The case of Neapolitan silent film represents a unique phenomenon within the panorama of Italian silent cinema. Through this work, I will outline the defining elements of Neapolitan film production, focusing mainly on the use of the era's hit songs for filmmaking. The first section will be dedicated to presenting when and how cinema arrived in the city and who were the protagonists of this new art form. I will also dedicate a brief section to the early attempts by some visionary Neapolitan producers to add sound to their films. Finally, I will discuss the dynamics that led to the end of this era and, concurrently, to the advent of sound film. The objective is to identify the most significant elements that characterized Neapolitan silent film, highlighting how the phenomenon of the industrialization of the classic Neapolitan song (starting from the end of the 1800s) was fundamental in determining the uniqueness of Neapolitan silent film production.

Keywords: Classic Neapolitan music, Neapolitan silent film, Sound innovation in films, Industrialization of music.

[divulgazione audiotestuale]

LA CANZONE CLASSICA NAPOLETANA AL SERVIZIO DEL CINEMA MUTO: UN CASO UNICO IN ITALIA

TERESA BOSCO

Introduzione

Questo studio ha come principale obiettivo quello di indagare, dal punto di vista storico, il rapporto unico che si sviluppò nella città di Napoli tra la canzone classica napoletana ed il cinema muto dei primi tre decenni del 1900.

Come spiega egregiamente la professoressa Simona Frasca, nel suo saggio intitolato *La canzone e la pellicola*¹, le vicende artistiche del cinema muto assumono particolare interesse nella storia della canzone classica napoletana in quanto rivelano che la canzone popolare non si considerava solo nel suo uso funzionale ma anche come oggetto estetico autonomo, contenitore culturale ed emozionale. Così, l'attenzione ai brani da eseguire, e ancora più, la scelta delle composizioni quali sfondo e titolo della storia filmica, indicano quanto questa forma d'arte sia stata protagonista della scena culturale napoletana e non solo, travalicando, infatti, come ben sappiamo, i confini regionali e nazionali.

Dunque, a mio avviso, la storia del cinema muto partenopeo è da considerarsi parte integrante della storia della canzone; essa la integra e la completa.

¹ Frasca, S., *La canzone e la pellicola*, in *Vedi Napoli e po' mori!*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2020.

Dopo una prima sezione dedicata all'arrivo del cinema in città, parlerò dei primi tentativi di alcuni lungimiranti produttori partenopei di sonorizzare le loro pellicole. In una seconda parte approfondirò il rapporto creatosi tra la canzone e le produzioni cinematografiche, indagando come e perché, a Napoli, queste due forme d'arte si siano miscelate ed abbiano dato vita ad un "cinema muto" differente da quello del resto della produzione italiana negli stessi anni. Infine, nell'ultima sezione, parlerò brevemente delle dinamiche che hanno portato alla fine di questa epoca e, contestualmente, all'avvento del cinema sonoro.

L'arrivo del cinema a Napoli

Nella città di Napoli, la prima proiezione di pellicole Lumière di cui si ha notizia certa è quella del 30 marzo del 1896 al Salone Margherita², ubicato nella crociera inferiore della Galleria Umberto I, organizzata per un pubblico di soli invitati. La sera successiva, martedì 31 marzo, la proiezione fu ripetuta e i giornali, tra cui il «Corriere di Napoli» nella celebre rubrica «Mosconi», dedicarono spazio all'avvenimento, contribuendo al successo di pubblico.

Il dato significativo è che il Salone Margherita inaugurò un percorso per cui, da questo momento in poi, si registrarono, nella città partenopea, una serie di iniziative da parte di imprenditori locali più o meno "veri" o improvvisati, capaci di intercettare una platea di spettatori molto incuriositi e interessati, e soprattutto disposta a pagare. Tra le sale da ricordare: quella di Mario Recanati del 1897, situata nella già citata Galleria Umberto; la "Sala Iride" di Menotti Cattaneo, in via Alessandro Poerio e inaugurata nel settembre del 1901; la vicinissima "Arena Olimpia" di Adolfo Narciso; la "Sala

² AA.VV., *Napoli Ciak. Le origini del cinema a Napoli*, Colonnese Editore, Napoli, 1995.

Troncone”, dei fratelli Troncone³, inaugurata nel 1903 in corso Garibaldi, e la sala del lussuoso “Cinema Moderno”, inaugurata nel 1906, in via Guglielmo Sanfelice, dei fratelli Adolfo e Alfredo Costa che, nel proiettare il film *Pierrot innamorato*⁴, arricchirono lo spettacolo di uno speciale effetto sonoro: al momento del suicidio di Pierrot, un inserviente sparava in sala una castagnola⁵. Per avere percezione chiara di quanto Napoli si fosse legata a questa nuova forma di intrattenimento artistico, basti sapere che, secondo la «Rivista Fono-Cinematografica» del 1907, nella primavera di quell’anno, Milano aveva all’attivo 12 sale cinematografiche, Roma 52 e Napoli ne vantava ben 70⁶!

La sonorizzazione del cinema muto

Fin da subito è stato chiaro che il nascente cinema tendeva naturalmente al “sonoro”, anche perché i luoghi deputati alle proiezioni erano gli stessi dedicati agli spettacoli di intrattenimento come i caffè-concerto, le *music-hall*, le sale di varietà, cioè tutti quei luoghi in cui la musica era di casa. Inizialmente, infatti, la visione di un film rappresentava solo una parte dello spettacolo, occupato per il resto da programmi musicali. Più tardi, gli stessi fratelli Lumière, ebbero l’idea di accompagnare i loro film con un quartetto di sassofonisti e di mettere in rilievo la musica mediante il

³ Roberto Troncone può essere considerato l’antesignano di tutti i produttori cinematografici napoletani. Fondò la casa cinematografica “Partenope Film”. Con lui lavorarono anche i due fratelli, fotoreporter, Vincenzo e Guglielmo.

⁴ *Il romanzo di un Pierrot*, più famoso come *Pierrot innamorato*, è un cortometraggio muto del 1909 diretto da Mario Caserini, realizzato dalla stessa casa di produzione che aveva precedentemente adattato per il cinema l’opera di Ferdinand Beissier e musicata da Pasquale Mario Costa “*Historie d’un Pierrot*” (1893).

⁵ AA.VV., *Napoli nel cinema. Pionieri e dive del muto tra fine ‘800 e primo ‘900*, Marotta & Cafiero edizioni, Napoli, 2006.

⁶ Franco, M., *Cinema napoletano e canzone*, in *Vedi Napoli e po’ mori!*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2020.

“Graphophone”⁷, un elementare sistema di amplificazione del suono. Per lungo tempo, tuttavia, sappiamo che il pianoforte continuò a farla da padrone⁸. Tale premessa è doverosa per poter affrontare l’argomento della “sonorizzazione” del muto e per spiegare come si svolgeva, nel concreto, l’accompagnamento strumentale durante la visione del film muto. Dai giornali dell’epoca sappiamo che le sale con maggiori possibilità economiche avevano l’orchestra.

Molto interessante, a tal proposito, è un’intervista pubblicata da Andrea Veneri per la rivista «Immagine. Note di Storia del Cinema», nel 1981, in cui Alfredo Guastalla, musicista che accompagnava con la sua orchestrina le proiezioni cinematografiche al cinema “Centrale” di Reggio Emilia, racconta della sua attività intorno agli anni ’20, delle tecniche e degli strumenti con i quali si eseguivano gli accompagnamenti, dall’introduzione dell’autopiano fino all’arrivo del sonoro:

era un complesso a plettro, mandolino 1° e 2°, mandola e chitarra. Quindi si diede vita a complessi orchestrali veri e propri, col Maestro Magnarini al pianoforte, due violini, viola, violoncello e contrabbasso. Così andavamo in giro per i paesi completando lo spettacolo cinematografico. A Carpi c’era un napoletano, Cirillo, che ci ha ingolfati di musica partenopea: era un mezzo matto, quando suonava pezzi rumorosi rompeva pure le corde (...), durante le proiezioni suonavamo a intervalli non in modo continuo. Ad esempio, quando vedevamo che era una scena molto movimentata, facevamo musiche più o meno assordanti; se era un flirt amoroso allora si facevano pezzi melodici, serenate. In ogni caso noi, una volta iniziato un qualunque pezzo musicale del nostro repertorio, dovevamo concluderlo normalmente alla fine del brano stesso; non si poteva, in altre parole, “seguire” sempre il film, nel senso che il suono non era abbinato alla pellicola. Noi facevamo un programma di musica nostra, il più delle volte di musica classica, che non aveva niente a che vedere con i vari film. Certo, cercavamo di uniformare l’intensità

⁷ L’apparecchio fu brevettato il 27 giugno del 1885 da Bell e Tainter e rappresentava un miglioramento rispetto al *phonograph* di T. Edison. Da: Calzini, M., *Storia tecnica del film e del disco. Due invenzioni una sola avventura*, Nuova Casa Editrice Cappelli, Bologna, 1991.

⁸ Comuzio, E., *Pianoforte, organo, orchestra: la musica del muto*, da *Immagine. Note di Storia del Cinema*. Anno II – n. 4 – fascicolo sesto. Associazione italiana per le ricerche di Storia del Cinema.

della musica a quella delle immagini, ma niente di più. Comunque non avevamo spartiti, la musica la sapevamo a memoria⁹.



[Fig. 1 – Eduardo Di Capua]

Da questa testimonianza storica possiamo ricavare delle riflessioni circa la figura professionale del “cinema musicians”, lavoro che anche il celebre Eduardo Di Capua, *Mr. “O sole mio”*, svolse alla fine della sua carriera di compositore, per guadagnare qualche soldo in più.

Agli inizi del ‘900 vengono anche stampate delle guide e pubblicati trattati specialisti dedicati alla professione di “accompagnatore di film muti”. Terreno dunque nuovo per i compositori ma anche un buon investimento per le case editrici. Infatti, con la diffusione del cinema muto, nei cataloghi delle case editrici e discografiche cominciarono a comparire le sezioni dedicate, per l’appunto, proprio alla musica di accompagnamento, con partiture e dischi per film. Dal 1910 al 1930 circa, ad esempio, la casa editrice Ricordi di Milano pubblica le “Scene musicali per Films

⁹ Veneri, A., *Musica per il cinema. Conversazione con Alfredo Guastalla. Immagine. Note di Storia del Cinema*, n. 2, Prima Serie, 1981, Associazione italiana per le ricerche di Storia del Cinema.

cinematografiche” nella collana “Biblioteca Cinema”, che finirà con il raccogliere una novantina di musiche di autori vari¹⁰.

La musica nelle sale cinematografiche napoletane

A Napoli l'esordio del cinema coincise col periodo di maggior splendore della canzone napoletana. Il pubblico era abituato alla musica ed esigeva, quindi, che nelle sale si suonasse a tutto spiano. Si stabilì fin da subito un rapporto privilegiato fra le due forme d'arte.

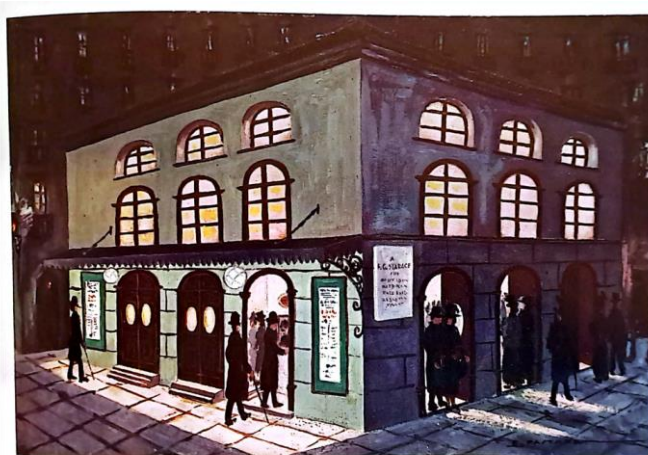
I quotidiani dell'epoca riportano soluzioni di sonorizzazione diverse da sala a sala. Solitamente, come già detto nel paragrafo precedente, ogni sala disponeva o di un pianoforte e di un cantante, o di una orchestrina. Questi effetti di sonorizzazione assumevano le forme più strane a seconda dell'inventiva dei proprietari delle singole sale; ad esempio nella “Cattaneo” l'orchestra era sistemata su di un palco situato tra le sale d'aspetto e di proiezioni, onde intrattenere il pubblico che attendeva il suo turno. Altro caso è quello del “Cinema Vittoria” in cui la medesima pellicola veniva adoperata in due sale contigue, sicché l'accompagnamento orchestrale alle scene proiettate, appropriato in una sala, non poteva assolutamente esserlo per quelle proiettate nell'altra. E così via in una lunga serie di espedienti che ben dimostrano l'ingegnosità dei primi industriali del cinema napoletano¹¹.

Fra questi è interessante riportare l'esperienza della famiglia Notari, fondatrice della casa cinematografica “Dora Film”. Da un'intervista ad Edoardo Notari, figlio dei fondatori e lui stesso attore nell'azienda, si scopre che inizialmente, il film veniva fatto avanzare allo stesso ritmo della canzone dal vivo, grazie all'utilizzo di un proiettore

¹⁰ Moser, C., *Un pianoforte nel buio*, da *Immagine. Note di Storia del Cinema* – n. 5 – Nuova Serie, 1987, Associazione italiana per le ricerche di Storia del Cinema.

¹¹ AA.VV., *Napoli Ciak. Le origini del cinema a Napoli*, Colonnese Editore, Napoli, 1995.

manuale, quasi fosse letteralmente suonato. Quando, più tardi, la velocità dei proiettori divenne fissa e automatica, i Notari si misero a provare i film con un'orchestra durante la produzione in modo tale da sincronizzare il più possibile l'immagine con il ritmo musicale. Il cantante che si trovava in sala, continua a spiegarci Edoardo, in un primo periodo era tenuto nascosto alla vista, ma ben presto, essendo egli stesso un'attrazione per il pubblico, si preferì collocarlo davanti allo schermo. Si venne così a creare uno spettacolo multimediale, quasi una versione *ante litteram* del *musical*¹².



[Fig. 2 – Enrico Pastore, Teatro Nuovo, Olio su tela]

Tra i pianisti preferiti dal pubblico napoletano vi erano il già citato Eduardo Di Capua e il M^o Gennaro Ciaravolo, autore, con Gennaro Esposito, della famosa “Cònnola senza mamma” del 1932. Egli conservò sempre l’abitudine, fino a quando le forze lo sostennero, di muoversi ogni mattina dalla sua casa di via Marcaurelio Severino, nei pressi di Piazza Giambattista Vico, e di scendere nella Galleria Umberto. In una intervista raccontò che nel 1905, all’età di appena dieci anni, si mise a fare la maschera nel baraccone “Garibaldi” di Porta Capuana, dove si proiettavano i film e rimaneva

¹² Dall’intervista realizzata da Mario Franco per il programma televisivo *Guagliò, Ciak si gira!*, prodotto da RAI3 nel 1980.

incantato ad ascoltare il pianista accompagnatore. Un giorno arrivò per vedere un film proprio Eduardo Di Capua, al quale confidò la sua passione per la musica, confessandogli che da grande avrebbe voluto fare il pianista nei cinema. *Mr 'O sole mio* decise di aiutarlo e lo condusse nell'ufficio teatrale di Peppino De Curtis (il padre di Totò) in Vico Corrieri a Santa Brigida, zona Toledo. Qui fu assunto e cominciò a fare il fattorino. Nell'ufficio c'era un pianoforte a coda e così, nei momenti di libertà, Ciaravolo si esercitava a suonare. Cinque anni più tardi, nel 1910 si presentò al Cavalier Cattaneo, proprietario del cinema "Iride" e, dopo un fortunato provino, fu assunto con una paga da lui definita favolosa! Di mattina si esibiva da solo e nel pomeriggio con l'orchestra. Come lui stesso racconta, le sue musiche erano per la maggior parte improvvisate e così, ad un certo punto, decise di non sprecarle e di provare a farne delle canzoni. Si presentò, dunque, alla casa editrice di E. A. Mario, in via Sant'Anna dei Lombardi, e per arrivare, siccome aveva scarpe troppo larghe, si infilò gli spartiti tra la suola e i calzini. Quando tirò fuori le partiture, il grande compositore si sentì preso in giro, non volle toccarle e le fece eseguire, stizzito, da un suo collaboratore. Ma la composizione era più che valida, E. A. Mario la intitolò "Mandulinata a Surriento" e la inserì nelle sue pubblicazioni. Quando nel 1930 uscì il sonoro, Ciaravolo lavorava alla "Sala Partenope" del Cavalier Carino, il quale lo licenziò con un migliaio di lire di liquidazione¹³. Era finita un'epoca.

Occorre precisare che i primi tentativi di abbinare cinema e musica furono anche di tipo meccanico, grazie agli stretti legami che esistevano tra l'industria del cinema e le ditte che commerciavano grammofoni e dischi. Nel luglio 1905, da un articolo uscito su «Il Giorno», sappiamo che fu aperto un "Cinematografo parlante di Napoli", che utilizzava un dispositivo "interessantissimo", di cui è inventore il signor Alfredo Lolo, lodato addirittura da S. M. il Re. Anche il grande Eduardo Scarpetta tentò, a Milano,

¹³ AA.VV., *Napoli nel cinema. Pionieri e dive del muto tra fine '800 e primo '900*, Marotta & Cafiero edizioni, Napoli, 2006.

con l'editore Sonzogno, di produrre "film parlanti", abbinando dischi sincronici a registrazioni cinematografiche¹⁴.



[Fig. 3 – I coniugi Notari]

Il cinema era ormai entrato prepotentemente nella vita dei napoletani, si cercavano soluzioni per coinvolgere sempre di più il pubblico cittadino e per offrire esperienze significative, tanto che a partire dall'inizio del secondo decennio del Novecento, fu tutto un fiorire di nuove case di produzione. Citarle in maniera esaustiva porterebbe ad un elenco lunghissimo e poco interessante in quanto, la maggior parte di queste "manifatture cinematografiche" rimasero a un livello assolutamente artigianale o, addirittura, si ridussero al noleggio di pellicole. Ma quattro furono particolarmente importanti: la "Partenope Film", fondata dall'avvocato Roberto Troncone nel 1908; la "Dora Film" nata nel 1912 da Nicola Notari ed Elvira Coda Notari, prima donna regista del mondo del cinema; la "Lombardo Film" di Gustavo Lombardo e sua moglie Leda Gys, fondata nel 1918; la "Miramare Film" di Emanuele Rotondo.

¹⁴ Franco, F., *Cinema napoletano e canzone*, in *Vedi Napoli e po' mori!*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2020.

Il rapporto tra le canzoni e il cinema muto napoletano

Per ricostruire la relazione strettissima tra la canzone classica napoletana e il cinema muto, occorre fare una premessa fondamentale: il tessuto urbano partenopeo era fortemente intriso di quel linguaggio sonoro/canoro in ogni sua declinazione, da quello sinfonico-operistico a quello popolare dei cantori di strada e dei *café-chantant*, diffuso a macchia d'olio attraverso le decine di sale concerto e le feste popolari/tradizionali della città. Se è vero che Napoli ancora oggi è la città della canzone, è altrettanto vero che diviene, per qualche decennio, la città del “cinema delle canzoni”. Questa forma di interdipendenza portò la produzione napoletana su una direttrice diversa rispetto al resto della produzione italiana contemporanea.

Secondo un modello ampiamente collaudato, infatti, il successo del film era garantito dalla presenza delle numerose canzoni inserite come incipit nelle didascalie. Al pubblico napoletano bastava leggere le poche righe riportate sullo schermo per intonare il brano indicato insieme all'orchestra e al cantante. Il musicista in sala seguiva le pellicole nelle varie proiezioni e spesso imprimeva il ritmo stesso della proiezione con rallentati e accelerati, tanto che il film sembrava “suonato” più che proiettato¹⁵.

¹⁵ Frasca, S., *La canzone e la pellicola*, in *Vedi Napoli e po' mori!*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020.

A Piedigrotta

r.: Elvira Notari - s. sc.: Elvira Notari - f.: Nicola Notari - int.: Giovanni Esposito, Eduardo Notari (Gennariello) - p.: Dora-film, Napoli - di.: regionale - v.c.: 14837 del 1.2.1920 - p.v. romana: 18.12.1920 - lg. o.: mt. 1100.

Una storia ora allegra ora triste sullo sfondo della tradizionale festa napoletana di Piedigrotta utilizzata come pretesto per una cavalcata attraverso le più popolari melodie partenopee.

della critica:

« (...) Questo lavoro ha ottenuto un ottimo successo dovuto in gran parte ai «dal vero» della rumorosa festa napoletana. Il soggetto è di Elvira Notari, che non lascia mai questa maniera di conquistare gli spettatori ».

[Paga in «La vita cinematografica», Torino, 7-8-1920]

« Il mare di Napoli e il suo sole sfiorante hanno in tale film il loro trionfo: appunto per questo il film piace ed avvince. Lodevolissima pure l'interpretazione.

Renato Bertì, il fine d'attore cantante, durante la proiezione ha accompagnato l'azione scenica col suo canto dolcissimo, ma denso di passione, ravvivando così ancor più il suggestivo dramma. Altre canzoni egli ha fatto gustare anche alla fine dello spettacolo, ottenendo il più entusiastico successo e dovendo concedere il bis ad ogni romanza ».

[Il cronista in «La rivista cinematografica», Torino, 10-3-1921]

24

[Fig. 4 - Pagina della rivista «Bianco e Nero» dedicata al film *A Piedigrotta* (1921)]

Come ricorda anche Giordana Bruno nel suo studio su Elvira Notari, l'esigenza di auto-rappresentazione e auto-riconoscimento della società napoletana trovò nel cinema muto un canale privilegiato, sfruttando la canzone come tramite ideale. Così, nella produzione filmica dei primi decenni del Novecento, la canzone offrì spesso un fondale: aveva lo scopo di rappresentare le ambientazioni ed era ritenuta ancora una volta il mezzo più idoneo all'evocazione emotiva e paesaggistica, nonostante la potenza, nuova, che le immagini filmiche sprigionavano. In molte locandine dei film si inserivano addirittura i nomi dei cantanti presenti in sala e se ne lodavano le qualità.

In un lavoro di Vittorio Martinelli per la rivista «Bianco e Nero»¹⁶ viene riportato un interessante articolo della «Rivista Cinematografica» riguardante il film di Elvira Notari *A Piedigrotta*, del 1921, in cui si legge: «il fine dicatore cantante, durante la proiezione ha accompagnato l'azione scenica con suo canto dolcissimo, denso di passione, ravvivando così ancor più il suggestivo dramma». Inoltre, bisogna sottolineare che il potenziale pubblicitario che la canzone, di successo, portava con sé, era davvero enorme¹⁷.

Due furono i produttori che più degli altri “trasferirono” la canzone dal palco allo schermo, producendo pellicole direttamente collegate alle composizioni di maggior successo del periodo: la “Dora Film” di Elvira Notari e la “Miramare Film” di Emanuele Rotondo. Tali film ricalcavano le orme della nascita della cosiddetta *sceneggiata*, un genere teatrale nato e sviluppatosi tra le mura della città partenopea ed esportato anche fra le comunità di emigrati napoletani in America. Ricordiamo che la sceneggiata nasce dalla drammatizzazione della cosiddetta *canzone di giacca*, un genere musicale nato nel 1914 con la celeberrima canzone di Libero Bovio e Rodolfo Falvo intitolata “Guapparia”, contenuta nella *Piedigrotta Polyphon* di quell'anno.

¹⁶ Martinelli, V., *Bianco e Nero*, n° 4/6, 1980.

¹⁷ Rossetti, M., *All'alba di un nuovo secolo*, in *Vedi Napoli e po' mori!*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2020.

Versi di
Libero Bovio

Musica di
Rodolfo Falvo

GUAPPARIA

Moderato

PIANO

Sec.ta te ve guagliune mola vi...

ca en luore casa sai sta se-re sta... *i san guannucatai Maghe*

che a temmenaciù bella da ntra sca...

L'aggio purtata ca - pacuneri... *patizienza e la sentere cont'*

aggià beruto tu bicchiere vi... *pechè la notte a*

va gliantusse ca... *se la te ve guagliune mola vi...*

[Fig. 5 - Lo spartito originale di *Guapparia*]

La canzone di giacca molto spesso traeva spunto da fatti di cronaca realmente accaduti e si strutturava in tre parti: prologo, svolgimento e conclusione. Da questa struttura gli autori teatrali ricavano un copione, un vero e proprio dramma musicale, con temi intriganti legati al tradimento d'amore e d'amicizia, inganni personali e domestici, tragedie familiari. Dunque, la sceneggiata si ispirava a una singola canzone da cui prendeva anche il titolo, la quale veniva ampliata in una forma drammatica e spettacolare. Ben radicata nel gusto popolare, veniva solitamente collocata alla fine

dello spettacolo.

Il centro narrativo della sceneggiata, così come della *canzone sceneggiata* ad essa collegata, è, nella maggior parte dei casi, un evento capace di sconvolgere la comunità urbana locale. Il suo *topos* è lo spazio tra privato e pubblico, tra una stanza, una piazza, un vicolo, una strada, che perde i suoi confini netti e si mescola; in questo processo la canzone crea e sostiene il contenuto emotivo e ideologico della storia¹⁸.

In un interessante articolo di Paola Valentini, apparso sulla rivista cinematografica «Immagine» del 2001¹⁹, intitolato *Napoli e modernità: cinema napoletano alla fine degli anni Venti*, vengono analizzati due titoli particolarmente significativi per poter arricchire il racconto storico sulla canzone classica napoletana attraverso quello del cinema muto: *Vedi Napoli e po' mori!*, del 1924 e *Napule e niente cchiù* del 1928, entrambi diretti da Eugenio Perego, prodotti dalla "Lombardo Film" e recentemente restaurati.



[Fig. 6 - pubblicità di "Napule e niente cchiù"]

¹⁸ Frasca, S., *La canzone e la pellicola*, in *Vedi Napoli e po' mori!*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2020.

¹⁹ Valentini, P., *Napoli e modernità: cinema napoletano alla fine degli anni Venti*, in *Immagine, Note di Storia del Cinema*. Nuova serie – n° 48 – 2001. Associazione italiana per le ricerche di Storia del Cinema.

Il primo può essere considerato una summa di ciò che la cinematografia napoletana dell'epoca era arrivata a offrire. Come ci informano accuratamente le cronache del periodo, anche quest'opera era caratterizzata da quegli spettacoli dal vivo tipici della produzione partenopea: la proiezione era accompagnata da un'orchestrazione di strumenti tradizionali come mandolini, triccabballacche, scetavajasse, caccavelle e tammorielli, ballerini di tarantella e ben dieci cantanti. Inoltre, il film ospitava numerose scene "peculiarmente sonore", dando quindi "visibilità" a un ricco repertorio di suoni. Significativa è la parte finale del film girata "dal vero", durante la sfilata dei carri in occasione della festa settembrina di Piedigrotta del 1922, che fa da documentario vero e proprio, sottolineando, ancora una volta, il legame con l'appuntamento "modaiolo" per eccellenza della canzone napoletana. Inoltre, dalle ricostruzioni attuate sulla suddetta festività, è emerso che proprio in quell'occasione sfilava un carro della "Lombardo Film" che presentava, analogamente a quanto si vede nel film, due sirene che sorreggono un globo su cui è raffigurata via Caracciolo. Si prefigura, dunque, quella convergenza tra media, cinema e industria discografica che diverrà prassi nell'epoca immediatamente successiva del sonoro.

In *Napule e.. niente cchiù!* si aggiungono nuovi tasselli alla narrazione del legame fra cinema e canzone. Il titolo è proprio quello di una composizione creata *ad hoc* da Francesco Fiore e Gaetano Lama²⁰. I due autori, tra i più importanti e prolifici del panorama musicale partenopeo, scrissero il brano già con l'intento di realizzare una "colonna sonora". La canzone, in una delle principali scene del film, può essere addirittura letta sul viso della protagonista, Leda Gys, che con il labiale scandisce le parole invitando il pubblico a un coinvolgimento diretto in una sorta di karaoke *ante litteram*. Non c'è più soltanto il semplice commento o arricchimento del visivo ma un nuovo patto con lo spettatore, che sperimenta direttamente la relazione tra sonoro e

²⁰ Francesco Fiore, Napoli 1889 – 1954; Gaetano Lama, Napoli 1886 – 1950. La loro collaborazione cominciò nel 1924 con la canzone *Te lasso*, edita dalla casa editrice "La Canzonetta", anch'essa divenuta un film del 1925 diretto da Ubaldo Maria Del Colle per la "Any Film". Insieme scrissero composizioni famosissime come *Tutta pe' mme* e *Connola d'ammore*.

visivo.

L'ultimo emblematico esempio di lavoro cinematografico, preso in considerazione in questo studio, è "Napoli sirena della canzone", film del 1929, diretto da Elvira Notari per la sua "Dora". Questa pellicola presenta un montaggio panoramico di scene tipicamente napoletane di immagini da cartolina. Come ci descrive Giuliana Bruno nel suo "Rovine con vista", il pretesto narrativo si volatilizza totalmente in favore di un collage musicale per immagini. Questo testo esemplifica e testimonia meglio di ogni altro il rapporto tra le due industrie popolar-culturali: la musica e il cinema. Naturalmente, la sera della prima, i protagonisti delle composizioni vennero chiamati alla ribalta a cantare dal vivo, mentre alle loro spalle scorrevano le immagini filmate. Nelle proiezioni successive i cantanti furono sostituiti dai dischi delle incisioni. Ancora una volta teatro, canzone e cinema si miscelano e confondono in uno spettacolo unico.

L'avvento del sonoro ed il declino del cinema muto napoletano

Il declino del cinema napoletano iniziò dopo il 1926 e si concluse con l'avvento del sonoro in Italia, tra il 1929 e il 1930. Diversi fattori portarono a ciò. Dagli Stati Uniti d'America cominciarono ad arrivare pellicole vendute ad un costo bassissimo rispetto a quelle napoletane. Le dive straniere spopolavano, a loro erano dedicate gli spazi più ampi nelle pagine dei rotocalchi.

Ogni attività cinematografica si accentrò a Roma, soprattutto perché tale accentramento faceva scendere notevolmente i costi di produzione. Il tempo del pionierismo napoletano era finito per sempre. Ormai per contrastare la concorrenza straniera bisognava impiegare grossi capitali e Napoli non era all'altezza. Inoltre, in questa città, la censura fascista si era abbattuta sulle produzioni sia cinematografiche che canore più che in altre zone d'Italia, facendo della lotta alla cultura "dialettale" un proprio cavallo di battaglia.

Infine, il colpo di grazia alle manifatture partenopee fu dato dall'avvento del sonoro. Ricordiamo che il primo film sonoro "dialogato", cioè in cui era possibile ascoltare un breve dialogo fra i protagonisti, oltre che gli effetti sonori dati dalle musiche, è stato *Il cantante di jazz*, proiettato in America il 27 ottobre del 1927 e in Italia nell'aprile del 1929 a Roma.

Conclusioni

Il cinema muto napoletano fu completamente stregato dalla musica e dalla canzone, dunque strettamente legato alla storia di altre forme di spettacolo canzonistico-musicale della città di Napoli, come riporta anche Paola Valentini. Il suo sviluppo è chiaramente dipeso da quello della canzone e questo è un dato fondamentale che contribuisce a chiarire quanto il fenomeno dell'industrializzazione della canzone, dalla fine del diciannovesimo secolo, a Napoli, abbia attraversato trasversalmente la cultura della città, condizionandola e rendendola un unicum in Italia.

La letteratura, dialettale o meno, il teatro, il cinema, la musica, l'arte in generale di quel periodo, si collegarono allo sviluppo e alla diffusione della canzone classica napoletana, in un rapporto di reciproco scambio. Ricordiamo che grandi intellettuali come Matilde Serao, Salvatore Di Giacomo²¹, Roberto Bracco²² prestarono il loro lavoro al cinema, scrivendo sceneggiature per i film e pagine e pagine di recensioni e riflessioni sui giornali dell'epoca.

Come spiega il prof. Roberto Paoletta, studioso fra i più autorevoli della storia del

²¹ Dalla novella "Assunta Spina" di Di Giacomo, nel 1915, fu tratto il film omonimo diretto da Gustavo Sirena e prodotto dalla "Caesar Film". Nel ruolo di protagonista fu scelta la diva Francesca Bertini. È considerato uno dei maggiori successi del cinema muto napoletano, sia in Italia che all'estero.

²² Dal dramma "Sperduti nel buio", nel 1914, fu tratto l'omonimo film diretto da Nino Martoglio e prodotto dalla "Morgana Film". Le musiche furono composte dallo stesso Roberto Bracco e dal M^o Enrico De Leva. È considerato uno dei maggiori successi del cinema muto napoletano, precursore del cinema verista e naturalista degli anni successivi.

cinema muto²³, i film della scuola napoletana rappresentano il primo tentativo di cinema sonoro della produzione italiana. È noto come nelle pellicole estere il problema fosse inizialmente risolto mediante collegamento col disco. Nelle sale di Napoli, invece, il tenore in carne e ossa, vestito di tutto punto, si presentava elegante e capace, in bella vista, in una balconata laterale allo schermo a cantare la canzone che, quasi sempre, ispirava il soggetto del film²⁴.

Questo scambio fra arti è sottolineato anche dagli studi di Lucia Di Girolamo che nel suo saggio *Costellazioni di identità*²⁵, spiega proprio come la capacità di toccare grandi strati di popolazione nella maniera più celere possibile è una qualità che il cinema napoletano mutua dalla ben più antica industria della canzone, i cui apparati, dal 1880 in poi, sono stati in grado di accelerare la circolazione dei prodotti. Appoggiandosi a un'editoria organizzatissima e specializzata oltre a una più che consolidata tradizione dello spettacolo, la canzone napoletana raggiunge il suo spettatore dappertutto, forse in una maniera ancora più determinante della più giovane arte sorella.

All'industria canora quella cinematografica deve molto, ha percorso senza indugio canali da essa aperti ed è riuscita a diventare pratica quotidiana. Nella ricca produzione cinematografica napoletana degli anni del muto, i registi e gli sceneggiatori, imparando anche dai poeti e compositori, hanno raccontato aspetti della città molto diversi, ma ben riconoscibili: tormentata e violenta nei film di Elvira Notari; sentimentale e decadente in certi prodotti della "Partenope Film"; ricca e sofisticata in molte pellicole della "Lombardo Film"; patriottica e orgogliosa nelle storie della "Vomero Film"; fiera del suo passato storico in film come "Corradino di Svevia"²⁶ del

²³ Paoletta, R., *Storia del cinema muto*, Napoli, Giannini Editore, 1956.

²⁴ Paoletta, R., *Cinema napoletano*, in *Bianco e Nero, rassegna di arte critica e tecnica del film*, Anno VI – n° 8 – Agosto 1942, Centro Sperimentale di Cinematografia, Ed. Italiane, Roma.

²⁵ Di Girolamo, L., *Costellazioni di identità, Vedi Napoli e po' mori!*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2020.

²⁶ Film diretto da Romolo Bacchini, della durata circa 10 minuti (250 metri di pellicola) e ambientato nel periodo medievale, alla fine del Tredicesimo secolo.

1909 della “Vesuvio Film”; legata alla sua produzione canora come nei film-canzone di Emanuele Rotondo. Da spettatori e da ascoltatori, possiamo riconoscere Napoli in ognuna di queste versioni immaginate e cantate.

Bibliografia

AUTORI VARI (s.d.) [a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia] Bianco e Nero, rassegna di arte critica e tecnica del film, Roma: Ed. Italiane.

AUTORI VARI (s.d.) Immagine, Note di Storia del Cinema, Associazione italiana per le ricerche di Storia del Cinema .

AUTORI VARI (2020) [a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia] *Vedi Napoli e po' mori!*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

BRUNO, G. (1995) *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga edizioni, Milano.

CALZINI, M. (1991) *Storia tecnica del film e del disco. Due invenzioni una sola avventura*, Nuova Casa Editrice Cappelli, Bologna.

FOGLIA, P., MAZZETTI, E., TRANFAGLIA, N. (1995) *Napoli Ciak. Le origini del cinema a Napoli*, Colonnese Editore, Napoli.

PAOLELLA, R. (1956) *Storia del cinema muto*, Giannini Editore, Napoli.

SCIOTTI, A. (2021) *Almanacco della Canzone Napoletana*, Arturo Bascetta Editore, Avellino.

PALIOTTI, V., GRANO, E. (2006), *Napoli nel cinema. Pionieri e dive del muto tra fine '800 e primo '900*, Marotta & Cafiero edizioni, Napoli.

STAZIO, M. (1991) *Osolemio. La canzone napoletana - 1880/1914*, Bulzoni Editore, Roma.