

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, N. 47, 2025

RUBRICA «RIFRAZIONI»

## *Arnoldo Foà, epifanie viniliche, dischi di teatro. Appunti per una storia fonografica del teatro italiano dal Secondo Dopoguerra a oggi*

*Arnoldo Foà, vinyl epiphanies, theatre records. Notes for a Phonographic History of Italian Theatre from the Post-War Period to Today*

FABIO ACCA

### ABSTRACT

*L'articolo tratta la produzione fonografica di Arnoldo Foà come testimonianza emblematica del patrimonio di "dischi di teatro" presente in Italia a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. Una lettura che da un lato evidenzia la materialità dei dischi, fatta di suoni ma anche di immagini e testi a corredo del rituale performativo dell'ascolto, consolidando così la percezione del disco come complesso oggetto culturale di ricerca per gli studi teatrali; dall'altra indica la strada per una auspicabile tassonomia del fenomeno, funzionale a futuri approfondimenti.*

PAROLE CHIAVE: *Arnoldo Foà, Fonografia teatrale, Dischi di teatro*

*The article examines Arnoldo Foà's phonographic production as an emblematic testimony to the heritage of "theatre records" in Italy since the 1950s. This, on the one hand, highlights the materiality of records – comprising not only sounds but also images and texts accompanying the performative ritual of listening – thus consolidating the perception of the record as a complex cultural object for research in theatre studies; on the other hand, it points the way toward a desirable taxonomy of the phenomenon, one that could facilitate future in-depth investigations.*

KEYWORDS: *Arnoldo Foà, Theatrical Phonography, Theatre Records*

### AUTORE

*Fabio Acca è curatore, critico e studioso di arti performative. Dal 2022 è docente presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università degli Studi di Torino, dove insegna Teatro sociale. Ha pubblicato articoli, saggi, monografie e curatele, in un orizzonte di interessi centrato principalmente sugli aspetti storici del Nuovo*

*Teatro e della Nuova Danza in Italia, sulle implicazioni performative della popular music e sul rapporto tra teatro, performance e produzione fonografica in Italia.*

*fabio.acca@unito.it*

### *Prima epifania: gli auguri di Arnaldo Foà*

In preparazione di questo contributo, chi scrive è giunto a evocare nella propria mente una voce.<sup>1</sup> Qualcosa che, nell'affiorare alla memoria, ha riportato addirittura ai giorni della scuola materna, nei primi anni Settanta. A quando questa voce era associata a una percezione sensoriale, alla tattilità, alla materialità, anche alla "sensualità" legata all'uso congiunto di un disco in vinile e di un mangiadischi "Pepito" prodotto da Wilco.

Si trattava di un 45 giri inciso nel 1969 da Arnaldo Foà, il popolare attore scomparso quasi centenario nel 2014, tra gli ultimi depositari della tradizione successiva al "tramonto del grande attore" teorizzato nel 1929 da Silvio D'Amico: testimone, da un lato, della tardiva nascita della regia in Italia; dall'altro, a servizio di una più moderna e "funzionale" triangolazione tra autore, testo e personaggio.<sup>2</sup>

Venni in possesso del disco grazie a mio nonno, al quale poco o nulla interessava di Foà e della sua arte, quanto del più prosaico contesto al quale il vinile apparteneva, cioè una piccola collezione di bottiglie di Chianti, tipico vino toscano, prodotto dalla nota casa vinicola Barone Ricasoli di Firenze. Il disco si trovava all'interno di un'elegante scatola di legno, insieme ad alcune bottiglie regalate al nonno da qualcuno in occasione delle feste natalizie del 1969. Il 45 giri, dal titolo *Da Brolio gli auguri di Arnaldo Foà*,<sup>3</sup> fu infatti pensato e realizzato da Ricasoli come veicolo promozionale, sorta di *gadget* per reclamizzare con studiata originalità le bottiglie prodotte dalla casa vinicola, che l'ascoltatore poteva anche trovare rappresentate sul retro della copertina in uno stile illustrativo piuttosto *naïf*, a mo' di catalogo e con tanto di breve sinossi delle caratteristiche di ciascuna. Sul fronte della copertina, invece, con lo stesso stile era raffigurato il Castello di Brolio, storica

---

<sup>1</sup> Si fa riferimento a un approccio cosiddetto "autoetnografico", ampiamente sperimentato nell'ambito degli studi culturali come una forma di indagine qualitativa secondo la quale lo studioso fa del proprio vissuto un oggetto di osservazione, considerando la soggettività come un costrutto socioculturale. La connotazione retorica diviene così analisi di memoria e di tracce culturali, rendendo l'esperienza in prima persona elemento fondante la prospettiva proposta. Cfr. in particolare M. CARDANO, *La ricerca qualitativa*, Il Mulino, Bologna 2011.

<sup>2</sup> Cfr. C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984. Per un compendio dell'attività teatrale di Foà cfr. V. PANDOLFI, *Teatro italiano contemporaneo*, Schwarz editore, Milano 1959, p. 278; ma soprattutto A. PROCACCINI, *Io, il teatro. Arnaldo Foà racconta se stesso*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2014, pp. 63-90.

<sup>3</sup> *Da Brolio gli auguri di Arnaldo Foà*, Casa Vinicola Barone Ricasoli – R 1969, Single, 7", 1969. I dati forniti nell'articolo relativi alle uscite e alle edizioni discografiche sono tratti da Discogs, il database fonografico più ampio e completo al mondo: [www.discogs.com](http://www.discogs.com).

sede dell'azienda, circondata dai vigneti sullo sfondo di un paesaggio collinare. I primi settanta secondi recitavano:

Amici miei, buon Natale e buon Capodanno! Tanti e tanti auguri di ogni bene e di ogni felicità! Ho detto "amici". E vi faccio gli auguri come un buon amico, dato che, dal momento che mi avete messo su questo giradischi, mi avete invitato, in un certo senso, fra voi. L'avete trovato in una cassetta di vino questo disco, e penserete che sia una *réclame* come quella che io ogni tanto faccio per... "arrotondare", diciamo, il mio stipendio.

Crederete che mi metta a gridare: "Bevete i vini Ricasoli, sono i migliori"! Oppure: "Chi beve l'Arbia prima della minestra vede il medico dalla finestra"! Oppure: "Bevete Brolio e Chianti e andrete avanti!". E così via. No, no... no. Niente di tutto questo. Io ho voluto parlare a voi, che evidentemente la pensate come me se vi piacciono questi vini, perché possiate aiutarmi a combattere una battaglia. Il mio è un grido di dolore, un grido di allarmi, un'invettiva, un'esortazione. Non posso più sopportare di essere trattato come una persona di cattivo gusto che non sa mangiare e non sa bere!

L'elemento di attrazione, nella sensibilità di un bambino, non era certo il mondo dei vini, piuttosto la naturalezza con cui la voce calda e penetrante di Foà, con il suo inconfondibile timbro vibrante insieme al suo recitato convincente, affabile e realisticamente credibile, si rivolgeva direttamente all'ascoltatore, quasi si trattasse di una confidenza detta tra intimi, personale e privata. In questo modo il mangiadischi si trasformava per il sottoscritto in una scatola parlante, senza quell'effetto di distaccata affettazione che, per esempio, a quel tempo caratterizzava per lo più le fiabe sonore. Un'esperienza che si traduceva in un rituale tendenzialmente replicabile all'infinito, finché almeno le batterie di "Pepito" lo consentivano.

L'orizzonte percettivo descritto metteva decisamente in secondo piano l'universo di senso generato dal messaggio pubblicitario, con Foà che, dopo questo *incipit* – incastonato nelle note della giga di Corelli tratta dalla Sonata per violino in La maggiore Op. 5 No. 9 – continuava a raccontare nei poco più di tre minuti della facciata principale le caratteristiche di genuinità, bellezza e garanzia dei vini Ricasoli. La seconda facciata, invece, della stessa durata canonica di circa tre minuti, era dedicata alla leggenda indicata nel titolo del brano, *Arnoldo Foà racconta la leggenda di Brolio*: epica storia dell'omonimo castello, fatta di assedi, distruzioni e ricostruzioni, vagheggiati forzieri pieni di tesori, presunti furti e immancabili fantasmi. Anche se tutte le testimonianze pare concordassero sul fatto che – concludeva l'attore sulle note barocche del *Canone di Pachelbel* – «il tesoro di Brolio è rimasto a Brolio. Nessuno poteva rubarlo. È il suo vino».

Il “caso Foà” va interpretato come una delle tante possibili testimonianze del fatto che i dischi, seppur comunemente associati alla musica, sono prodotti che trascendono tale ambito. Oltre alla dimensione sonora, essi inglobano immagini, testi e altri elementi che arricchiscono l’esperienza – potremmo dire la performance – dell’ascolto. La loro funzione si estende ulteriormente grazie agli strumenti di fruizione di volta in volta utilizzati, che evolvendosi in parallelo con i mutamenti tecnologici e sociali, contribuiscono a strutturare pratiche e rituali sia individuali che collettivi. In questo senso, i dischi si configurano come veri e propri oggetti culturali complessi. A seconda dell’approccio interpretativo, possono assolvere a molteplici ruoli e veicolare significati appartenenti a diverse sfere, tra cui l’arte, la politica, la letteratura, l’informazione, la comunicazione, l’identità e l’auralità.<sup>4</sup> Attraverso il loro consumo, essi offrono spunti per esplorare le dinamiche estetiche, storiche e sociali di un determinato periodo o contesto, rivelando, se analizzati con consapevolezza e senza pregiudizi ideologici, l’immaginario di una società. Si possono dunque concepire come l’*humus* per territori mentali o dimore sentimentali,<sup>5</sup> spazi di intervento culturale attraverso i quali osservare i “relitti”<sup>6</sup> di un’epoca e la sua memoria. Come suggerisce Evan Eisenberg, ogni disco rappresenta un «mondo inciso dall’uomo in una forma che gli possa sopravvivere»,<sup>7</sup> una forma di permanenza che ha a che fare con la scrittura:<sup>8</sup> un patto se non con l’eternità, certamente con il futuro. E questo anche dal punto di vista dei valori teatrali. Proviamo dunque a capire meglio dove portano “gli auguri” di Foà.

Il disco di Brolio vede l’attore ferrarese protagonista di scelte frutto dell’emanazione di una personalità artisticamente eclettica. Foà, come è noto, ha lavorato fin dagli anni Trenta non solo per il teatro, ma anche per la radio, per il

---

<sup>4</sup> Pensiamo al valore simbolico, politico e culturale di quando nel dicembre del 1966, ad Hanoi nel Vietnam del Nord, Enrico Berlinguer, in rappresentanza del Partito Comunista Italiano, regalò a Hồ Chí Minh, Presidente della Repubblica Democratica del Vietnam, il disco LP a 33 giri del Nuovo Canzoniere Italiano dal titolo *Bella ciao* (cfr. J. TOMATIS, *Bella ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco*, Il Saggiatore, Milano 2024). Oppure proviamo a considerare i significati di portata planetaria legati a quando, nel 1977, un gruppo di scienziati e artisti, tra i quali l’astronomo Carl Sagan e l’etnomusicologo Alan Lomax, realizzarono per la NASA il Voyager Golden Record. Un disco in rame placcato d’oro spedito nello spazio da Cape Canaveral, insieme alle sonde Voyager 1 e Voyager 2: «progettato per dare informazioni sulle nostre origini, sulla nostra civiltà, sulla nostra arte, attraverso suono, immagini e musica. *Un bignami dei terrestri*» (J. SCOTT, *Mixtape interstellare. La storia del Voyager Golden Record*, Jimenez, Roma 2021, p. 15).

<sup>5</sup> Cfr. A. ABRUZZESE, *Immaginario individuale*, in *Estetiche del walkman*, a cura di A. Ferraro e G. Montagano, Pagano, Napoli 1990, p. 6.

<sup>6</sup> Ci rifacciamo alla omonima nozione utilizzata da Michele Cometa nell’introduzione a C. LUTTER, M. REISENLEITNER, *Cultural Studies. Un’introduzione*, Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. XV-XVI.

<sup>7</sup> E. EISENBERG, *L’angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar Libri, Torino 1997, p. 345.

<sup>8</sup> Cfr. F. DERIU, *Mediologia della performance: arti performáticas nell’epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013, pp. 40 sgg.

cinema, per la televisione; come attore, *speaker*, doppiatore, interprete di *reading* e poesie, raggiungendo una grandissima popolarità. In transizione tra la tradizione teatrale dell'attore italiano a cavallo fra Otto e Novecento e l'attore moderno, egli incarna, come altri e forse più di altri in Italia, il paradigma dell'attore "multimediale" o, ancora meglio, "intermediale".<sup>9</sup> Tuttavia, le radici attoriali di Foà affondano prevalentemente nella cultura teatrale, che egli ha sempre rivendicato con orgoglio: «è al teatro che ho dedicato tutta la mia vita, evidentemente perché mi ha maggiormente soddisfatto dal punto di vista intellettuale (e forse anche da quello pratico)».<sup>10</sup>

È proprio da questa "praticità" che dobbiamo ripartire, cioè dal fatto che Foà, come non pochi attori della sua civiltà teatrale d'appartenenza,<sup>11</sup> calasse il mestiere del teatro<sup>12</sup> in un contesto pragmaticamente ed economicamente pesato, scevro da implicazioni ideologiche e anche disponibile a una declinazione meramente commerciale. Infatti, nel pensare in tarda età, nel 1998, a una raccolta di consigli da dare a giovani interessati a intraprendere una carriera d'attore, egli non ha dubbi su quale sia l'obiettivo da raggiungere insieme a quello decisamente nobile dell'arte come scelta di vita: «Il risultato da raggiungere, nella carriera di un attore, è la fama, la ricchezza, il successo con l'altro sesso, oppure un'onesta carriera, un impiego costante, un minimo di sicurezza nella vita [...]».<sup>13</sup> Da questa prospettiva, la posizione dell'attore rispetto alla monetizzazione della fama è chiara:

La pubblicità è, per un attore, una vincita al lotto: di solito è pagata bene e ti viene offerta perché vuol dire che sei famoso per il pubblico: io rifiutai, a suo tempo, quella di un famoso detersivo, il Dash. Mi avevano offerto una somma ingente e un contratto rinnovabile: ero al verde, avevo da pagare le rate del mutuo sulla villa che avevo appena acquistato e dovevo anche pagare le tasse dell'anno precedente.

<sup>9</sup> Alla nozione di "multimedialità" opportunamente applicata da Arianna Frattali all'analisi della produzione di un grande attore come Gassman, coevo di Foà (cfr. A. FRATTALI, *Vittorio Gassman attore multimediale*, Cue Press, Imola 2022), preferiamo qui la nozione di "intermedialità". Benché utilizzata in termini piuttosto semplificati, nell'accezione applicata, per esempio, alla vicenda artistica di un'attrice come Valentina Cortese, che ha saputo passare con successo e senza soluzione di continuità dal cinema al teatro, dalla televisione alla radio: cfr. C. FORMENTI, *Valentina Cortese. Un'attrice intermediale*, Mimesis Edizioni, Milano 2019.

<sup>10</sup> A. FOÀ, *Autobiografia di un artista burbero*, Sellerio, Palermo 2009, p. 173.

<sup>11</sup> Ci rifacciamo alla nozione di "civiltà teatrale" proposta da Fabrizio Cruciani, secondo la quale è opportuno sostituire l'articolazione storica del teatro basata su criteri estetici o interni al lavoro teatrale, con una articolazione fondata su criteri culturali più ampi, che comprenda il modo con cui il teatro si rapporta alla società e ai suoi valori. Cfr. F. CRUCIANI e C. FALLETTI, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986.

<sup>12</sup> «Per me il mestiere del teatro è quanto non viene comunemente chiamato arte. Tutto ciò che riguarda il lavoro, la fatica del lavoro, è il mestiere»; Foà in A. PROCACCINI, *Io, il teatro* cit., p. 37.

<sup>13</sup> A. FOÀ, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, Gremese, Roma 1998, pp. 8-9.

Rifiutai la lauta offerta, e vi assicuro che non mi fu facile. In vita mia ho fatto pochissima pubblicità: temevo quello che è successo ad alcuni miei colleghi che invece che col loro nome diventarono più noti con quello del prodotto che avevano magnificato per anni. Ho accettato la pubblicità del parmigiano perché me ne convinse un custode di un deposito di quei meravigliosi formaggi che la sera, per cena – tutte le sere, per quarant’anni – cenava con pane, parmigiano e un bicchiere di vino. Avevo voluto vedere prima come si faceva e come si stagionava, il parmigiano, e la sua rinomanza internazionale, unitamente alla medaglia d’oro che gli è stata assegnata in America come miglior prodotto naturale straniero, non furono secondarie nell’accettare quella pubblicità. [...] La pubblicità è vantaggiosa per gli attori, ma un grave pericolo per la loro carriera.<sup>14</sup>

La pubblicità di un vino come il Brolio, dunque, rientrava perfettamente sia nelle logiche di “praticità” integrate al mestiere di chi, come Foà, aveva conquistato una vasta popolarità, sia al principio della verifica con cui l’attore selezionava le aziende con cui collaborare. Se per un verso, la strategia messa in atto con la casa vinicola fiorentina consentiva a Foà di non sovraesporre la propria immagine, trattandosi di una promozione veicolata solo dalla voce e legata a un oggetto fonografico distribuito materialmente in maniera molto mirata insieme al prodotto sponsorizzato; dall’altro verso, i vini Ricasoli, per lo meno nella narrazione pubblicitaria, come nel caso ricordato del parmigiano, erano stati direttamente testati dall’attore: «Un giorno, quando passavo da Siena, [il barone Ricasoli] mi ha invitato a vedere i vigneti e le cantine. [...] Ho visto le sue vigne, ho parlato con i suoi operai, con i suoi contadini. Gente allegra, sana, spiritosa, come solo la Toscana sa produrne». Salvo poi dichiarare anni dopo di essere «strettamente astemio».<sup>15</sup> Ma questo, per Foà, era evidentemente secondario rispetto al tema della autentica corrispondenza tra i valori di chi pubblicizza e quelli del prodotto pubblicizzato. Comunque, si trattava di un attore che, seppur nato a Ferrara, aveva vissuto per tanti anni a Firenze con la famiglia e portava perciò nella sua voce il “sigillo” della terra di Toscana.

Finora abbiamo ragionato sulle motivazioni dell’esecutore Foà, ma bisognerebbe a questo punto porre analoga attenzione a quelle del committente Ricasoli. È dunque opportuno chiedersi quali ragioni avessero spinto la casa vinicola, nel 1969, a investire su Foà per reclamizzare i propri vini e a utilizzare come mezzo un disco a 45 giri.

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 58. Va ricordato che Foà prestò la sua voce e la sua immagine a pubblicità destinate a contenitori televisivi che, come “Carosello”, hanno alimentato in maniera determinante, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, la popolarità di tanti personaggi del mondo dello spettacolo. Cfr. M. GIUSTI, *Il grande libro di Carosello*, Sperling & Kupfer, Milano 2004; P. DORFLES, *Carosello*, Il Mulino, Bologna 2011.

<sup>15</sup> A. FOÀ, *Recitare* cit., p. 77.

Innanzitutto, il formato scelto puntava opportunamente sul 45 giri sia per compattezza del supporto, sia per la facilità nonché economia con cui, alla fine degli anni Sessanta, questo formato veniva stampato e distribuito. Introdotto nel mercato internazionale a partire dal 1948, il 7 pollici a 45 giri arrivò in Italia nel 1951, aprendo anche nel nostro Paese al concetto di versatilità e maneggevolezza, in considerazione del fatto che poteva essere ascoltato su apparecchi economici e portatili quali fonovaligie e, soprattutto, mangiadischi.<sup>16</sup> Sebbene sia il 33 che il 45 giri si fossero entrambi affermati come formati versatili, nel tempo evidenziarono una specifica segmentazione di utenti. Il 33 giri, in principio, si rivolgeva a un pubblico adulto e più sofisticato, che desiderava ascoltare la registrazione in un ambiente domestico, al riparo da voci e rumori indiscreti. Il 45 giri, invece, date le sue caratteristiche, si dimostrò più agile e solido, pertanto maggiormente affine ai gusti e agli usi di giovani e adolescenti, per un consumo effimero e un destino di deteriorabilità, consoni perciò anche a scopi puramente promozionali come quello di cui ci stiamo occupando.<sup>17</sup>

Inoltre, bisogna ricordare che il mercato del disco, tra anni Cinquanta e anni Sessanta, conobbe nell'Italia del boom economico una crescita vertiginosa, in particolare proprio quello del 45 giri, alimentato anche dal mercato parallelo dei giradischi e più in generale dei dispositivi di riproduzione. Nell'anno che ci interessa in maniera particolare, cioè il 1969, il 45 giri toccò il suo picco storico di vendite, con ben 34 milioni di pezzi venduti.<sup>18</sup> Il disco in vinile, considerato ormai un bene ordinario di consumo, con l'accessibilità e la pervasività di un vero e proprio *medium*, si poteva dunque produrre con uno sforzo economico moderato e distribuire facilmente anche nelle confezioni regalo di vini.

Da una prospettiva, invece, delle scelte "artistiche", l'interesse di Ricasoli per un'operazione di questo tipo si può comprendere da quanto traspare dal messaggio pubblicitario contenuto nel disco, quando, circa al minuto 2.40 del lato A, la voce dell'attore, riferendosi alla qualità del vino, sentenza: «Questa gioia, questa bellezza, non poteva non tradursi in poesia. E il Brolio è poesia!». Non a caso, il nome

---

<sup>16</sup> L'accoppiata "mangiadischi/45 giri" è fondamentale per comprendere il successo e la pervasività del fenomeno. Il mangiadischi, con una spesa modesta, poteva essere acquistato a un giovane come «premio per una promozione scolastica» oppure come «strumento per gli approcci sentimentali [...]». È sovente presente nelle feste tra coetanei più o meno improvvisate, nelle gite aziendali, nelle scampagnate di famiglia, nei chioschi che vendono angurie, nelle feste paesane [...]; R. GALANTI e P. LA FALCE, *Lato C. Memorie per una storia inedita della discografia in Italia dagli anni Cinquanta al nuovo millennio*, Italiastraordinaria, Milano 2015, p. 82.

<sup>17</sup> Cfr. P. PRATO, *Suoni in scatola. Sociologia della musica registrata: dal fonografo a Internet*, Costa & Nolan, Genova 1999; *Dal vinile a internet. Economia della musica tra tecnologia e diritti*, a cura di F. Silva e G. Ramello, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1999.

<sup>18</sup> Cfr. P. PRATO, *La musica italiana. Una storia sociale dall'Unità a oggi*, Donzelli, Roma 2010, p. 336.

di Foà, a quell'altezza cronologica, era universalmente associato, nell'immaginario collettivo italiano, proprio alla poesia, sorta di "ambasciatore pop" del verso.

### *Seconda epifania: Foà alla Cetra*

Nel 1969 Foà aveva già raggiunto una grande popolarità. Conosciuto per la sua concezione meditativa del personaggio, per la secca modernità e sobrietà del gesto e dell'intonazione,<sup>19</sup> nonché per il suo stile di recitazione a servizio di infiniti caratteri rappresentati in maniera realistica ma senza mai rinunciare a una forma di psicologico distacco – «Io non vivo il personaggio, lo fingo»<sup>20</sup> – ne fecero un attore di successo. Ma fu soprattutto l'originalissimo timbro vocale, la sua voce «radiogenica»,<sup>21</sup> a costituire un "marchio" inconfondibile, un'icona sonora: «una "voce" assolutamente inedita, non lirica, né tantomeno flautata [...] autenticamente neo-realista».<sup>22</sup> Una vocalità elaborata a partire dagli anni Trenta grazie alla pratica in teatro, ma soprattutto grazie al lavoro in radio, che Foà abbracciò fin dal periodo bellico, contribuendo anche alla nascita della Radio Rai dopo la liberazione di Roma nel 1944 dal giogo nazi-fascista.<sup>23</sup> A cui poi si sarebbe aggiunta anche un'intensa attività televisiva e cinematografica di attore e doppiatore,<sup>24</sup> prestando la voce, tra gli altri, a divi internazionali del cinema come Anthony Quinn, John Wayne, Kirk Douglas, Peter Ustinov.

Il lavoro in studio diede la possibilità a Foà di sperimentare e approfondire l'uso del microfono, le particolarità e funzioni di esso in rapporto alla recitazione e alla dizione: come calcolare la distanza rispetto al tono di voce, al ruolo interpretato e alla presenza degli altri attori, senza – come si dice in gergo – "mangiarsi il microfono". E questo prima dello sviluppo di tutte le tecnologie di registrazione che, con l'introduzione del magnetofono (cioè il registratore a nastro), consentirono progressivamente dagli anni Cinquanta un montaggio controllato delle performance vocali degli attori e una più misurata drammaturgia del suono.

---

<sup>19</sup> Cfr. A. AMOIA, *The Italian Theatre Today: Twelve Interviews*, The Whitston Publishing Company, New York 1977, p. 38. «Il mio esempio è stato Luigi Cimara [...] aveva un modo di recitare scarno e indicativo che certamente non era fatto per mandare in visibilio la platea»; Foà in A. PROCACCINI, *Io, il teatro* cit., p. 8.

<sup>20</sup> A. FOÀ, *Recitare* cit., p. 90.

<sup>21</sup> R. SACCHETTINI, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze University Press, Firenze 2018, p. 85.

<sup>22</sup> L. BRAGAGLIA, *Ritratti d'attore*, Persiani Editore, Bologna 2007, p. 72.

<sup>23</sup> Cfr. F. CHIARENZA, *Il cavallo morente. Storia della RAI*, FrancoAngeli, Milano 2002, p. 26.

<sup>24</sup> Cfr. A. TICOZZI, *La voce e il cinema. Arnoldo Foà attore cinematografico*, Sensoinverso, Ravenna 2014.

---

Ma non furono solo la radio e il doppiaggio a mettere Foà nelle condizioni di sviluppare un approccio professionale alle tecniche di registrazione vocale. Fu anche l'attività fonografica, l'incisione di dischi, che sebbene egli reputasse un'attività secondaria<sup>25</sup> rispetto al teatro, al cinema o anche alla radio, tuttavia contribuì in maniera significativa alla sua popolarità (e alle sue economie). Non è, infatti, un caso che egli abbia dedicato ai dischi un intero capitolo della sua autobiografia.

Quando parliamo di dischi, per Foà intendiamo principalmente – sebbene non in maniera del tutto esclusiva – incisioni nelle quali l'attore si cimenta con repertori poetici e grandi nomi della letteratura, dai classici ai contemporanei.

È il 1955 quando Alessandra “Nanni” De Stefani<sup>26</sup> propone a Foà di effettuare delle registrazioni per la neonata “Collana Editoriale Documento”, curata dalla stessa De Stefani per l'etichetta discografica Cetra di proprietà della RAI.<sup>27</sup> Fu l'allora direttore generale dell'etichetta, il commendatore Edgardo Trinelli, a investire De Stefani della responsabilità di curare, sull'esempio dell'etichetta statunitense Caedmon Records, una collana di divulgazione letteraria, che potesse coinvolgere figure di rilievo nell'ambito della cultura nazionale: poeti, scrittori, personalità del mondo accademico. Una scelta incentivata dal clima di diffusa crescita economica del mercato discografico italiano, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, che consentiva alle case discografiche di operare scelte al di fuori del perimetro di un mercato strettamente musicale, per sperimentarsi anche nei campi della letteratura, del teatro e della poesia<sup>28</sup> come «veicolo della cultura tradizionale».<sup>29</sup>

Si trattava di registrazioni che mettevano in primo piano innanzitutto la dimensione letteraria dei titoli proposti. Lo si può evincere facilmente sia

---

<sup>25</sup> A. FOÀ, *Autobiografia di un artista burbero* cit., p. 173.

<sup>26</sup> Figlia di Alessandro De Stefani (1891-1970), commediografo, scrittore, sceneggiatore e regista cinematografico, nonché traduttore di grandi autori teatrali come Shakespeare, Ibsen e Cervantes. “Nanni” fu anche nipote di Alberto De Stefani (1879-1969), economista e uomo politico, figura di spicco della vita culturale del proprio tempo, noto soprattutto per essere stato Ministro delle Finanze e del Tesoro nel primo governo Mussolini e per aver votato, nel 1943, a favore dell'ordine del giorno di Dino Grandi, che ebbe come conseguenza l'ordine di arresto del Duce. «Nanni era una di quelle donne che si possono definire interessanti, molto vivace, intelligente; partecipava attivamente alla vita intellettuale di allora» (A. FOÀ, *Autobiografia di un artista burbero* cit., p. 158). Attivista iscritta al PCI, “Nanni” sposò nel 1957 l'editore Giangiacomo Feltrinelli, matrimonio in seguito annullato. Suo fratello, Stefano De Stefani (1929-), è stato un apprezzato regista televisivo, coinvolto nelle indagini intorno al fenomeno delle Brigate Rosse in rapporto all'episodio del 1973 noto come il “Rogo di Primavalle”.

<sup>27</sup> Cfr. V. VITA, *Musica solida. Storia dell'industria del vinile in Italia*, Miraggi Edizioni, Torino 2020.

<sup>28</sup> Cfr. M. DE LUIGI, *L'industria discografica in Italia*, Edizioni Lato Side, Roma 1982; *Id.*, *Storia dell'industria fonografica in Italia*, Musica & Dischi, Milano 2008.

<sup>29</sup> G. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma 2005, p. 149.

dall'impostazione complessiva della collana, sia dall'enfasi con cui venivano presentati sulle copertine gli autori o i titoli delle opere. Ciascuna di esse era "impresiosita" da letture interpretative, o dizioni, realizzate da autorevoli attori del teatro italiano sulla base di scelte accurate, trasformate in singole uscite discografiche a 33 giri, su vinili microsolco inizialmente della grandezza di 17,5 e 25 centimetri, poi in seguito anche di 30 centimetri, rispettivamente: il formato *single* da 7 pollici, benché prevalentemente utilizzato per un uso a 45 giri; il formato *extended play* (EP) da 10 pollici; il formato *long playing* (LP) da 12 pollici, associato all'album.<sup>30</sup>

In una pubblicità che nel 1955 accompagnava l'uscita dei primi dischi, la collana prometteva di arricchirsi «delle voci degli artisti più cari al pubblico, dei nomi dei migliori autori [presentando] un panorama vasto e palpitante della nostra letteratura, antica e moderna».<sup>31</sup> Un progetto non solo indirizzato agli appassionati di teatro e letteratura, o all'ascolto domestico cui erano destinate questo tipo di proposte, ma anche al contesto scolastico. Infatti, secondo lo psicopedagogo Ezio Bonomi, il disco allora presentava, rispetto ad altri sussidi audio-visivi, vantaggi e potenzialità non indifferenti, tanto da cogliere l'occasione dell'uscita della collana per incoraggiare l'utilizzo del supporto discografico in tutte le scuole d'Italia:

- a) è più maneggevole della radio, permette la ripetizione dei brani musicali, non è costretto agli orari dei programmi radiofonici;
- b) ha un potere emotivo più penetrante del cinema, perché eccita l'immaginazione degli ascoltatori;
- c) è più vivo, più suggestivo di un libro;

<sup>30</sup> Il microsolco in vinile, introdotto nel 1948 dalla americana Columbia, è stata una tecnologia a suo modo rivoluzionaria. Dalla metà degli anni Cinquanta si impose nel mercato italiano sostituendo il più fragile e costoso 78 giri in gommalacca. Il 78 giri aveva un limite molto ristretto in termini di durata della registrazione, intorno a una media di tre/quattro minuti per lato, decisamente poco rispetto, per esempio, alle esigenze della musica classica, del teatro o del *recital* di poesie. Il microsolco, invece, dava la possibilità di incidere e archiviare nei nuovi e più robusti supporti decine di minuti di registrazione. Una singola facciata poteva contenere fino a circa 30 minuti di suono, senza interruzioni o segmentati in piccole collezioni di brani, in rapporto alla grandezza del disco (7, 10 e 12 pollici). Vinili incisi con finissimi solchi (appunto, microsolchi) che, grazie ai nuovi e più avanzati dispositivi di ascolto, permettevano di godere maggiormente di tutte le sfumature sonore della registrazione. Cfr. L. CERCHIARI, *Il disco. Musica, tecnologia e mercato dal positivismo al web*, Odoya, Bologna 2014; R. GALANTI e P. LA FALCE, *Lato C. Memorie per una storia inedita della discografia in Italia dagli anni Cinquanta al nuovo millennio* cit., pp. 30-34.

<sup>31</sup> Pubblicità pubblicata in «Eldorado», n. III, 1955 cit. in V. PANARELLA, *Incisioni su verso: poesia e discografia in Italia nel secondo Novecento*, in *Le forme della voce. L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano*, a cura di G.A. Liberti, FrancoAngeli, Milano 2023, p. 104. Di PANARELLA cfr. anche *Dal palcoscenico al web: i luoghi di 'oralizzazione' poetica del Novecento*, in «Rossocorpolingua», Anno IV, n. 4, dicembre 2021, pp. 14-20, <https://rossocorpolingua.it/node/1823> (url consultato il 12/02/2025).

d) procura una distensione negli alunni affaticati o annoiati, e li mette in condizione di potere meglio continuare nello studio.<sup>32</sup>

La collana della Cetra, prima operazione di questo tipo in Italia, ebbe un carattere monumentale, con più di centocinquanta uscite e una vita piuttosto lunga, fino al 1974, pur con alterne vicende tra cui la conclusione del rapporto con De Stefani nel 1968.

Per rimanere solo alle registrazioni effettuate da febbraio 1955 nel corso del primo anno di attività, tra gli autori compaiono: Dante, Ariosto, De Filippo, Di Giacomo, Leopardi, Porta, Montale, D'Annunzio, Carducci, De Medici, Lorca, Gozzano, Belli, Manzoni, Shakespeare, Pascoli, Petrarca, Saba, più una selezione di testi tratti dal Vangelo di San Matteo e dalle lettere dei condannati a morte della resistenza europea. Edizioni arricchite da apparati testuali e critici a corredo dell'ascolto, curati da illustri critici, studiosi e uomini di cultura come Natalino Sapegno, Vincenzo Cardarelli, Alessandro De Stefani (padre di "Nanni"), Raul Radice, Mario Soldati, Enrico Bassani, Carlo Salinari, Carlo Bo, Diego Calcagno, Riccardo Bacchelli, Luigi Squarzina, Fausto Ghisalberti, Roberto Cantini, Primo Levi; nonché accompagnati da soluzioni grafiche per le copertine affidate a nomi altrettanto importanti di artisti legati al mondo del teatro italiano, come Emanuele Luzzati e Gianni Polidori.

Si trattava di una gamma assai ampia ed eterogenea di opzioni senza alcuna volontà di sistematicità antologica o progressione cronologica, affidata a interpreti teatrali di primissimo piano come Vittorio Gassman, Roldano Lupi, Eduardo De Filippo, Franca Valeri, Anna Proclemer, Ruggero Ruggeri, Giovanna Scotto, Paolo Stoppa, Gino Cervi, Giorgio Albertazzi e, naturalmente, Arnoldo Foà.

Nel 1955, l'attore ferrarese, nonostante fosse convinto che la poesia meritasse di essere letta individualmente, nell'intimità della solitudine mentale, non era nuovo a *recital* e letture poetiche, che aveva già affrontato sia in teatro che in radio. Accettò dunque l'invito di De Stefani a registrare alcune poesie di Leopardi (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia; Il sabato del villaggio; Il passero solitario; L'infinito*), con la supervisione del poeta e scrittore Cardarelli,<sup>33</sup> il quale curò anche l'inquadramento critico delle note allegate al disco e all'intera serie leopardiana prevista in collana. Il vinile – dato affatto secondario nell'economia generale dell'iniziativa – avrebbe inaugurato l'intero progetto discografico, che

<sup>32</sup> Il testo, pubblicato nel 1955 in «I Diritti della Scuola», viene riportato insieme ad altri materiali e informazioni nel ricco blog-archivio dal titolo "COLLANA LETTERARIA DOCUMENTO" della CETRA – il vostro bagaglio spirituale, <https://memorysubmarine.blogspot.com/2020/06/collana-letteraria-documento-della.html> (url consultato il 12/02/2025).

<sup>33</sup> *Leopardi, detto da Arnoldo Foà, Cetra – CL 0400, EP, 7", 1955.*

evidentemente puntava non poco sulla riconoscibilità di Foà, unitamente alla popolarità dei versi leopardiani intrisi di cosmico pessimismo, per dare un impulso decisivo anche alle uscite successive.

Il lavoro di Foà con Cardarelli non brillò per immediatezza. I due si incontrarono inizialmente a casa dell'attore, a Roma, con Foà piuttosto provato da una sindrome influenzale. È lo stesso attore a raccontare l'episodio in un gustoso passaggio del suo manuale di consigli per aspiranti attori:

[Cardarelli] Mi lasciò leggere: ma io vedevo dalla sua espressione che non gli piacevo. Dopo un poco esplose: «No, no, no! Leopardi è musica, Leopardi è ritmo, Leopardi è Mozart!». Quasi urlava per la mia profanazione. Dopo un attimo di imbarazzo lo pregai di darmi un esempio di come, secondo lui, dovevo leggere il "Sabato".

«Io non sono un dicitore, non sono bravo a leggere».

«Non importa, obiettai, mi basta un esempio per capire!».

Si mise a declamare: «La dòn-zelletta-vièn... da-la-campà... gna...» e qui si fermò col braccio destro ancora alzato in una specie di movimento di danza, rendendosi conto di quanto sia la differenza fra il ritmo interno della poesia e le parole espresse per comunicare dei concetti, stesi, sì, in forma poetica e ritmica, ma con uno scopo preciso: in questo caso, ammonire gli uomini sulla precarietà della loro vita. Ora: cos'è più importante in una poesia, il suo contenuto o la forma in cui è espressa? Nella dizione, tenere conto delle due cose, dando loro egual valore, non è affatto facile. Di questo si rese conto il Cardarelli, che, guardandomi, vinto, mi disse: «Benissimo come l'ha letta lei», e tacque rimuginando tra sé e sé cos'era che non andava fra come la "sentiva" lui, e come mi ero espresso io.<sup>34</sup>

Quello qui riportato potrebbe sembrare solo un aneddoto, ma corrisponde invece a una piccola lezione di teatro che dice molto della prospettiva attoriale di Foà e di un certo suo modo «descrittivo»<sup>35</sup> di intendere la poesia, senza enfasi espressive e interpretative, «come se per l'ascoltatore fosse una lettura».<sup>36</sup> Gli aspetti connessi alla peculiarità del verso, si trattasse di sonetti, terzine o altro, passavano in secondo piano rispetto ai concetti e ai significati espressi dalla poesia, con una funzione di servizio al testo. La poesia non veniva affrontata come un dramma da interpretare, piuttosto come un universo testuale di cui l'attore era chiamato a sciogliere il tessuto emotivo: senza insistere troppo sugli artifici

---

<sup>34</sup> A. FOÀ, *Recitare* cit., p. 104. Il medesimo episodio, a testimonianza della sua paradigmatica importanza, è riportato anche in A. Foà, *Autobiografia di un artista burbero* cit., pp. 166-167; e in *Il secolo veloce. Conversazioni sul passato, il presente e il futuro dell'Italia attraverso le parole di una generazione nata intorno agli anni Trenta*, a cura di F. Betto, Skira, Milano 2007, pp. 130-131.

<sup>35</sup> Foà in *Il secolo veloce*, a cura di F. Betto cit., p. 131.

<sup>36</sup> A. FOÀ, *Recitare* cit., p. 102.

retorici,<sup>37</sup> senza cedere alla tentazione di sostituirsi all'autore e di fare della propria performance attoriale il baricentro dell'evento.<sup>38</sup>

Nonostante si trattasse per l'Italia di una sperimentazione, in termini di mercato l'operazione andò sicuramente in maniera positiva, considerando che il disco, diversamente da altri presenti nella collana, venne ristampato in almeno sei edizioni fino al 1964. E le quattro tracce avrebbero inoltre trovato un'ulteriore collocazione, sempre nel 1964 e nella medesima collana, in una collezione di tre LP dedicata a Leopardi con anche le voci di Albertazzi, Gassman e Lupo.<sup>39</sup>

Ma il 1955 si sarebbe chiuso per Foà con un'edizione discografica ancora più fortunata, rimasta fino a oggi nella memoria collettiva di molti come *la* lettura poetica per eccellenza del grande attore, quella che ne ha segnato una popolarità che travalica e trascende lo stesso ambito degli appassionati di teatro e poesia: il *Lamento per la morte di Ignacio*, di Federico García Lorca.<sup>40</sup> A suo modo, vista la fortuna, un disco "pop", che la Cetra stampò per la sua collana in almeno una dozzina di versioni fino al 1969, aggiudicandosi il disco d'oro per averne venduto – dato per oggi impressionante – più di un milione di copie.<sup>41</sup> Un successo straordinario e inaspettato, confermato al tempo dall'entrata nell'uso comune dell'espressione "alle cinque della sera", basata sull'omonimo verso che ritornava in maniera insistente nella prima delle quattro parti del poema (*Il cozzo e la morte; Il sangue versato; Corpo presente; Anima assente*).

L'originale lorchiano, scritto dal poeta nel 1934 in occasione della morte dell'amico torero, venne tradotto in Italia nel 1938 da Carlo Bo,<sup>42</sup> ed è proprio su

<sup>37</sup> *Ibid.* Per un'ulteriore sintesi del suo "metodo" cfr. A. PROCACCINI, *Io, il teatro* cit., pp. 16 sgg.

<sup>38</sup> Secondo Foà, il migliore esempio, nella sua carriera, di questo approccio "in sottrazione", è ben testimoniato dalla registrazione del Canto I dell'*Inferno* di Dante, pubblicata nel 1964 nell'ambito di una imponente edizione fonografica della *Divina Commedia* in ben diciotto dischi LP, curata da Sapegno, sempre per la "Collana Editoriale Documento" della Cetra. «Quello che avevo inteso fare – racconta Foà – era incidere idealmente su marmo le parole del sommo poeta lasciando ai termini da lui usati il compito di illustrarle» (ivi, p. 107).

<sup>39</sup> *Leopardi. Canti. Con le voci di Albertazzi, Foà, Gassman, Lupo*, Cetra – CLC 0828-29-30, LP, 3x12", 1964.

<sup>40</sup> *F. García Lorca letto da Arnoldo Foà. Lamento per la morte di Ignacio*, Cetra – CL 0411, EP, 7", 1955. A proposito di Foà, va segnalato che tra la pubblicazione di Leopardi e quella di Lorca, la Cetra fece uscire nella medesima collana anche *Lettere di condannati a morte della resistenza europea, lette da Anna Proclemer e Arnoldo Foà*, Cetra – CLV 0601, LP, 10", 1955. Una selezione, si legge sul retro di copertina, ricavata dall'omonima raccolta a cura di P. Malvezzi e G. Pirelli (Torino, Einaudi, 1954); col commento musicale tratto dalla V Sinfonia di Shostakovich.

<sup>41</sup> Cfr. M. PIOLI, *(Ri)scoprire la Spagna attraverso la traduzione: Leonardo Sciascia e l'affaire Lorca*, in «Quaderni d'Italianistica», vol. 41, n. 1, 2020, p. 51, <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i1.35894> (url consultato il 12/02/2025).

<sup>42</sup> Per un quadro esaustivo sulle traduzioni in Italia del poema di Lorca cfr. R. LOZANO MIRALLES, *Il "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías di García Lorca": le traduzioni italiane e la versione discografica di Carmelo Bene*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Atti del convegno

questa traduzione che si basa la produzione discografica della Cetra. La curatrice della collana puntava a proporre in versione italiana l'idea di un disco pubblicato in Francia l'anno precedente, *Le romancero gitan et chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias*, detto dall'attore Marcel Lupovici con l'accompagnamento musicale alla chitarra di Jean Borredon.<sup>43</sup> Foà accettò l'incarico, ma diversamente dall'impostazione che aveva contrassegnato le sue precedenti prove d'attore registrate nella collana (e avrebbe in futuro caratterizzato, come abbiamo visto, lo stile recitativo di Foà alle prese con le letture poetiche), il *Lamento* si distinse per una insolita vivacità di colori interpretativi, per una partecipazione dell'attore alla «rappresentazione mediante le risorse vocali ed espressive», in cui «l'intonazione e la dizione sono quasi le uniche componenti essenziali».<sup>44</sup> Un'anomalia che lo stesso Foà si sarebbe in seguito sentito in dovere di motivare con il consueto ricorso al “mestiere”, che abbiamo ormai imparato a conoscere:

Certi esasperati toni di dolore che non avevo mai usato e che non ho più usato in seguito sono dovuti alla necessità che ho sentito di “fare spettacolo”, data la lunghezza del testo, perché ho sentito il bisogno di dare ai vari momenti del dramma descritto dal poeta valori assolutamente diversi per tenere viva l'attenzione, altrimenti il risultato sarebbe stato una lamentazione da prefiche calabresi, alla quale non si avrebbe dato né valore letterario né poetico. [...] Ho scelto allora la strada del dolore sfacciato e dell'eroica esaltazione del defunto diventando sia il poeta che la folla degli ammiratori del grande torero. Un corteo. Uno spettacolo. Ma risentendolo non ne sono contento.<sup>45</sup>

Anche in questo caso, come in quello leopardiano, il processo di lavoro prima e durante la registrazione fu di una certa complessità. Non solo per lo studio della dizione, che a detta di Foà fu impegnativo tanto quanto quello mobilitato per le successive registrazioni dantesche<sup>46</sup> cui si è precedentemente accennato, ma per la

---

internazionale, Forlì 26-28 ottobre 1995, a cura di C. Heiss e R.M. Bollettieri, Clueb, Bologna 1996, pp. 373-386.

<sup>43</sup> *Le romancero gitan et chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias, de Federico García Lorca, dits par Marcel Lupovici*, Pathé – 33ST1016, LP, 10”, 1954.

<sup>44</sup> La citazione, come quella precedente, è di R. LOZANO MIRALLES, *Il “Llanto por Ignacio Sánchez Mejias di García Lorca”* cit., p. 380.

<sup>45</sup> A. FOÀ, *Recitare* cit., p. 106. Leonardo Sciascia, nel criticare alcuni passaggi della traduzione di Bo, riferisce effettivamente di un Foà particolarmente esaltato in certi toni, «il quale, poveretto, forse ridurrebbe a un soffio il volume della sua voce se sapesse che il toro non muggia dalla fronte, né ha il cuore in alto; ma muggia sulla fronte – di Ignazio – e sale al cuore del torero morente. Ma lasciamo perdere». Cfr. M. PIOLI, *(Ri)scoprire la Spagna attraverso la traduzione* cit., p. 53.

<sup>46</sup> A. FOÀ, *Recitare* cit., p. 106.

selezione e il montaggio delle parole con i brani musicali di carattere spagnolo affidati alla sensibilità della chitarra di Piero Gosio.<sup>47</sup>

Il risultato fu comunque eccellente, «mi ha dato tanta fama»<sup>48</sup> ebbe a ricordare Foà, anche sul piano del riscontro di mercato. Tanto che dal 1955 al 1969 (anno, lo ricordiamo, del disco promozionale di Brolio da cui siamo partiti) l'attore avrebbe partecipato a circa altre quaranta produzioni discografiche, molte delle quali all'interno della "Collana Letteraria Documento" della Cetra (ma non solo). Senza poi contare le svariate ristampe di ciascuna di esse che, tutte insieme, imposero in quegli anni Foà come finissimo e popolarissimo dicitore di poesia a livello nazionale. Non ultima, a proposito di vino, quella del 1960 dedicata a *Bacco in Toscana*, di Francesco Redi, con le note critiche di Edoardo Sanguineti. In quella occasione, il *Bacco* dipinto da Caravaggio in copertina introduceva l'ascoltatore all'esaltazione delle uve, in una composizione lirica che «si risolve – scriveva Sanguineti – in un ricco inventario di vini toscani, celebrati nei loro particolari pregi».<sup>49</sup> Un ulteriore tassello dal quale si intuisce ancora meglio perché Ricasoli avesse investito proprio su Foà per promuovere la "poesia" dei propri vini.

*In conclusione: dischi di teatro, una riscoperta*

Il "caso Foà" ci consente, in realtà, di mettere a fuoco un fenomeno di più vasta portata, parallelo a quello che Marie-Madeleine Mervant-Roux, relativamente alla cultura teatrale francese, ha definito «dischi di teatro» o «discografia teatrale».<sup>50</sup> Un ricco e importante patrimonio di documenti, opere e informazioni caduto di fatto nell'oblio, verso il quale gli studiosi di teatro italiani hanno dimostrato un interesse

<sup>47</sup> Le testimonianze fornite dall'attore coincidono nel riportare una certa difficoltà nella registrazione in sala d'incisione, soprattutto perché il musicista fece fatica a ricordare i passaggi musicali da raccordare al testo e ai tempi stabiliti. Tanto che Foà, a un certo punto, suggerì a Gosio di improvvisare un ritmo di tamburo lento, battendo con la mano sulla chitarra impostata su degli accordi, come se si stesse idealmente accompagnando una bara al cimitero; e questo in sostituzione di un tema musicale che il chitarrista non riusciva a recuperare con la memoria e riprodurre con esattezza. Il risultato fu lo spettrale ma drammaturgicamente efficace incedere che si sente nel brano dal titolo *Corpo presente*. Cfr. *ibid*; A. FOÀ, *Autobiografia di un artista burbero* cit., pp. 165-166.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>49</sup> Cfr. Francesco Redi, "Bacco in Toscana", letto da Arnoldo Foà, Cetra – CL 0453, EP, 7", 1960.

<sup>50</sup> M.M. MERVANT-ROUX, *La discographie théâtrale II. Le théâtre des électrophones (1950-1970). Une scène qui suscite les lieux de sa réappropriation*, in *Le son du théâtre – XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, a cura di J.M. Larrue e M.M. Mervant-Roux, Paris, CNRS éditions 2016, p. 347.

assolutamente sporadico o quasi assente, riconducibile a pochi episodi e confinato a meritori ma limitati contributi.<sup>51</sup>

Quello dell'Italia non è, in realtà, un caso isolato, perché al momento, tolta in parte la Francia di Mervant-Roux, in nessun paese europeo è stata realizzata una ricognizione sistematica del fenomeno. Per cominciare a delineare in Italia una geografia ascrivibile a questo universo, bisognerebbe polarizzare l'indagine soprattutto intorno alle pratiche d'attore, alla regia e alla sensibilità performativa, aprendo a esiti estetici estremamente diversificati. Per arrivare a una prima mappatura, sarebbe opportuno tenere in considerazione anche materiali nei quali si possa rilevare la tendenza a una ibridazione tra il "teatrale" e il "musicale", fra propensione alla teatralizzazione dell'esibizione cantata e l'attore che canta. Un campo che si risolve, cioè, secondo Fabrizio Deriu, in quel «luogo terzo»,<sup>52</sup> in quella «relazione intrinseca, elettiva, generativa tra canto, racconto e performance orale» che non è né precisamente canto né precisamente teatro, «che è però localizzato su un terreno comune che gli specialismi moderni hanno occultato, ma che le arti performatiche attuali recuperano e tornano a coltivare». Oppure ancora, come ha messo in luce Salvatore Margiotta, dove si può riconoscere «la presenza di strategie narrative collegabili a quelle teatrali [...] una "drammaturgia riferita" della canzone i cui elementi compositivi sono: l'affabulazione, la presenza di uno o più personaggi, uno sviluppo del racconto affidato a monologhi o dialoghi».<sup>53</sup>

Quanto ci siamo qui proposti, nella speranza che queste pagine possano costituire un primo utile spunto, è di iniziare a mettere a fuoco e a problematizzare il fenomeno. Un campo che, in Italia, opportunamente coadiuvato da interessi disciplinari eterogenei, attende di essere indagato dalla specifica prospettiva degli studi teatrali.

---

<sup>51</sup> Cfr. in particolare: M. PETRUZZIELLO, *Quando la scena suonava. Considerazioni sui "dischi del teatro" (1980-1986)*, in «Acting Archives», Anno XIII, n. 25, maggio 2023, pp. 119-149, <https://www.actingarchives.it/review/ultimo-numero/269-quando-la-scena-suonava-considerazioni-sui-dischi-del-teatro-1980-1986.html> (url consultato il 12/02/2025); S. MARGIOTTA, *Teatralità, drammaturgia e personaggio nella discografia degli Squallor*, in *L'attore. Gli attori. Scritti per Claudio Vicentini*, a cura di A. Egidio, L. Mango, A. Pizzo, et al., Accademia University Press, Torino 2024, pp. 45-59. Va però precisato che il fenomeno di cui ci stiamo occupando non comprende l'opera lirica, il musical e la commedia musicale.

<sup>52</sup> Per questa e le citazioni immediatamente successive: F. DERIU, *Mediologia della performance* cit., pp. 115-116.

<sup>53</sup> S. MARGIOTTA, *Teatralità, drammaturgia e personaggio nella discografia degli Squallor* cit., p. 48.

APPENDICE ICONOGRAFICA



*Da Brolio gli auguri di Arnaldo Foà*, Casa Vinicola Barone Ricasoli – R 1969, Single, 7", 1969 - Fronte (<https://www.ebay.it/itm/192469286208> | DjangoShop's)



*Da Brolio gli auguri di Arnaldo Foà*, Casa Vinicola Barone Ricasoli – R 1969, Single, 7", 1969 - Retro (<https://www.ebay.it/itm/184578420673> | VintageBazar)



Leopardi, detto da Arnoldo Foà, Cetra – CL 0400, EP, 7”, 1955 - Fronte: grafica di Gianni Polidori (<https://www.ebay.it/itm/273883819124> | laurastucchi)



Leopardi, detto da Arnoldo Foà, Cetra – CL 0400, EP, 7”, 1955 - Retro (<https://www.ebay.it/itm/273883819124> | laurastucchi)



F. García Lorca letto da Arnaldo Foà. *Lamento per la morte di Ignacio*, Cetra – CL 0411, EP, 7", 1955 - Fronte: grafica di Gianni Polidori  
<https://www.ebay.it/itm/404608858426> | areavintage)



F. García Lorca letto da Arnaldo Foà. *Lamento per la morte di Ignacio*, Cetra – CL 0411, EP, 7", 1955 - Retro (<https://www.discogs.com/sell/item/2982238943> | SonicBelligeranza)



Francesco Redi, "Bacco in Toscana", letto da Arnaldo Foà, Cetra – CL 0453, EP, 7", 1960 - Fronte (<https://memorysubmarine.blogspot.com/2020/07/collana-letteraria-documento-della-31.html>)



Materiale pubblicitario della Cetra dedicato alle prime uscite della Collana Letteraria Documento; elaborazione grafica Emanuele Luzzati; maggio 1955 (<https://memorysubmarine.blogspot.com/2020/06/collana-letteraria-documento-della.html>)