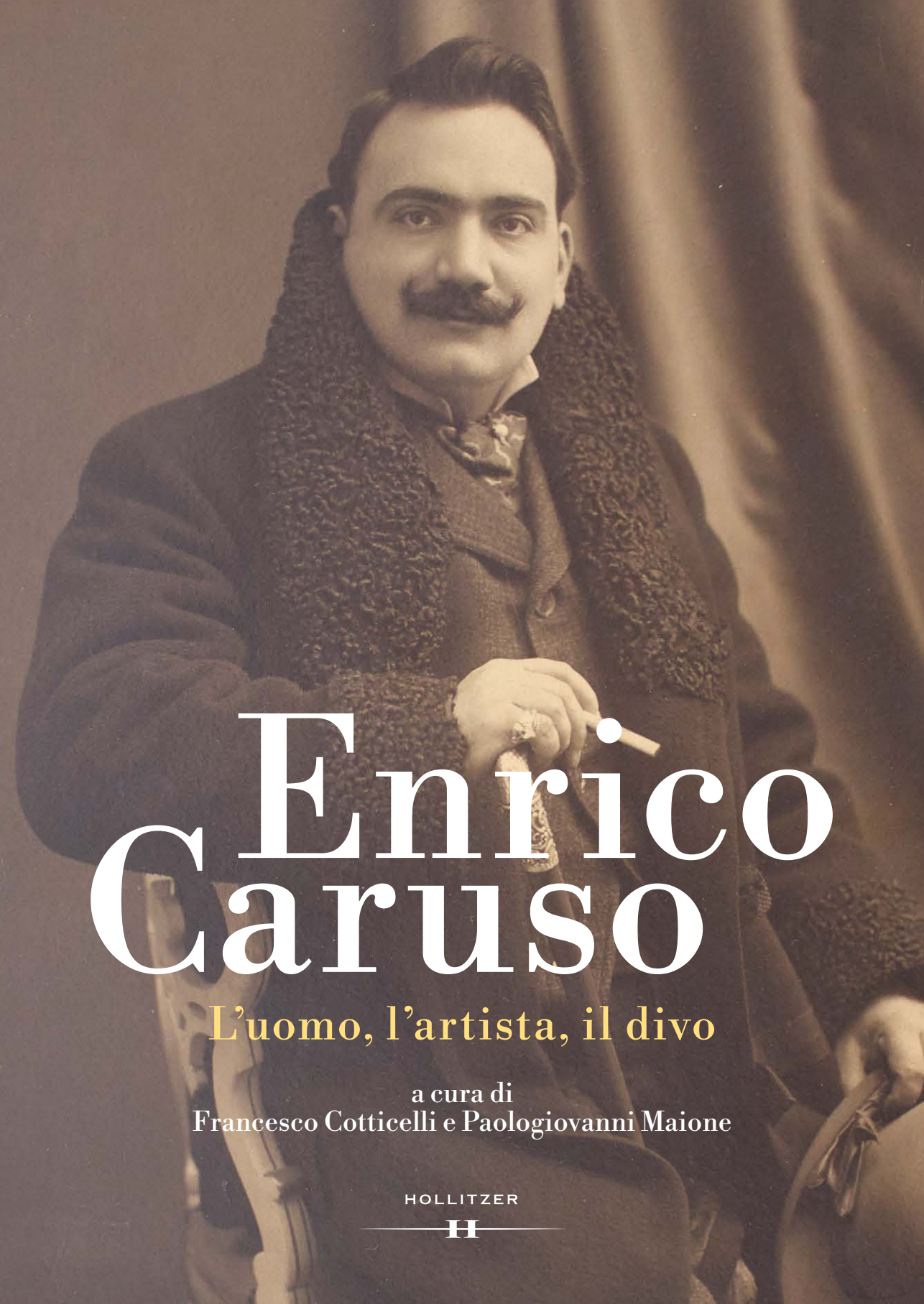




Enrico Caruso

L'uomo, l'artista, il divo

a cura di
Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione

HOLLITZER



Enrico Caruso
L'uomo, l'artista, il divo

Enrico Caruso

L'uomo, l'artista, il divo

a cura di

Francesco Cotticelli e Paolo Giovanni Maione

HOLLITZER



Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione (curatori):

Enrico Caruso. L'uomo, l'artista, il divo

Vienna: Hollitzer Verlag, 2023

Foto copertina: Enrico Caruso

Biblioteca del Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli

Impaginazione e design copertina: Nikola Stevanović

Prodotto nell'UE

Con il contributo di

PRIN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali:*

biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII–XX secolo) – Unità di Napoli Federico II

© Hollitzer Verlag, Wien 2023

Tutti i diritti riservati

Disponibile anche in open access

ISBN 978-3-99094-118-8

HOLLITZER



www.hollitzer.at

INDICE

- 3 Premessa di Alberto Bentoglio

A MO' DI PROLOGO

- 11 Rimpianto e Belcanto.
Dalla voce del mito al mito della voce
MARINO NIOLA

- 21 Quei fischi mai fischiati
FRANCESCO CANESSA

IL DIVO. IL CORPO, LA VOCE, L'IDENTITÀ, LA COMUNICAZIONE

- 27 Corpi melodrammatici:
Caruso come primo divo dal grammofofono allo schermo
MASSIMO FUSILLO E SERENA GUARRACINO
- 37 Il corpo, la voce: *My Cousin*, storia e meriti di un restauro
ELENA CORRERA E ANNA MASECCHIA
- 49 Il caso Caruso nell'ambito delle migrazioni teatrali
FRANCESCO COTTICELLI E LOREDANA PALMA
- 67 Enrico Caruso e la stampa americana
GIULIANA MUSCIO
- 87 Suoni e immagini di Caruso nella Discoteca di Stato
ANTONIO CAROCCIA

«CHI T'HA MANDATO, DIO!» L'INTERPRETE STRAORDINARIO

- 109 Strategie acustiche di proiezione vocale
nella voce di tenore tra belcanto e melodramma
FRANCO FUSSI
- 115 Caruso e Puccini, un amore a prima vista
MICHELE GIRARDI
- 153 La svolta di Caruso:
Cilea, Giordano e il Teatro Lirico di Sonzogno
FEDERICO FORNONI
- 175 Enrico Caruso, Amelita Galli-Curci:
Discontinuità e congruenze nell'esecuzione di repertori belcantistici agli albori della
discografia
SIMONE DI CRESCENZO

CARUSO E LA CANZONE

- 189 Enrico Caruso interprete della canzone napoletana
ENRICO CARERI
- 195 Caruso e le canzoni napoletane
GIORGIO RUBERTI
- 207 “Qui dove il mare luccica”:
Caruso e la canzone napoletana
PASQUALE SCIALÒ
- 229 Caruso e la canzone all'italiana
JACOPO TOMATIS
- 243 White Caruso! Black Caruso!! Chinese Caruso!!!
Multiculturalismo e capitalizzazione della musica
agli albori dell'industria discografica
SIMONA FRASCA
- 267 Il secolo di Enrico Caruso:
dal reale al virtuale (passando per Napoli e la tecnologia 3D)
DAVIDE MONTELLA

SGUARDI SULLA RICEZIONE

- 301 Caruso in Spagna: dalla scena alla discografia
FRANCESC CORTÈS
- 313 Enrico Caruso a Vienna nel 1906 tra pubblicistica e satira
LIVIO MARCALETTI
- 325 La fortuna di Enrico Caruso nel Regno Unito:
una ricostruzione attraverso i documenti di archivio
e la stampa periodica dell'epoca
MARCO POLLACI

CARUSO E ALTRI ARTISTI

- 341 Oltre il ritratto. Cifariello e Caruso
ISABELLA VALENTE
- 375 Caruso e il silenzio di d'Annunzio
MARIA PIA PAGANI
- 387 Caruso in "manicomio": una postilla
CANDIDA CARRINO
- 389 *Caruso a Cuba*, dal romanzo all'opera
PAOLOGIOVANNI MAIONE
- 399 Gli studi carusiani di Jean-Pierre Mouchon (1964–2022)
ANDREA LANZOLA
- 405 Indice dei nomi

Ringraziamenti

Il volume raccoglie gli atti delle giornate di studio tenutesi a Napoli dal 21 al 23 ottobre 2021, in occasione del centenario dalla morte del grande tenore, promosse dall'Università di Napoli Federico II, dalla Commissione F2 Cultura e dal Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella" di Napoli; alle relazioni presentate si sono aggiunti contributi che hanno ulteriormente esplorato la carriera del cantante e l'eco della sua fama. Si è inteso far luce su una figura eccezionale, la cui arte ha rivoluzionato non solo il mondo del canto lirico, ma il rapporto con il pubblico e con i media e le strategie interpretative, segnando la nascita di un nuovo divismo, sullo sfondo di un momento della storia contemporanea che ha visto intrecciarsi, drammaticamente, i destini dell'Europa e delle Americhe.

È doveroso, in questa sede, ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile il convegno e la pubblicazione: il Magnifico Rettore dell'Università Federico II, ch.mo prof. Matteo Lorito; la Prorettrice e responsabile della Commissione F2 Cultura, ch.ma prof.ssa Rita Mastrullo; il ch.mo prof. Arturo De Vivo, già Rettore dell'Università Federico II; il Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici, ch.mo prof. Andrea Mazzucchi; il Presidente e il Direttore del Conservatorio di Musica "S. Pietro a Majella" di Napoli, dott. Luigi Carbone e maestro Carmine Santaniello. Siamo altresì grati alle istituzioni che hanno aderito al progetto, mettendo a disposizione risorse e professionalità: il Ministero degli Affari Esteri, nella persona del dott. Giovanni Maria De Vita; la Film Commission Regione Campania (e in particolare il Direttore dott. Maurizio Gemma), la Cineteca di Bologna, con il suo direttore dott. Gian Luca Farinelli; i curatori della mostra *«Un soffio è la mia voce»*. *Cantanti e scuole di canto a Napoli tra XVI e XIX secolo*, proff. Tommasina Boccia, Cesare Corsi, Tiziana Grande, Luigi Sisto; il maestro Plácido Domingo, per la disponibilità e la generosità con cui ha dialogato di musica e di canto con studenti e docenti.

Speriamo che il presente lavoro possa suggerire altri approfondimenti su una personalità di straordinaria attualità.

Francesco Cotticelli Paologiovanni Maione

Premessa

Il leggendario tenore italiano Enrico Caruso è indiscutibilmente annoverato tra i più grandi cantanti lirici di tutti i tempi. La sua carriera e il suo impatto sull'universo della musica lirica e dell'industria discografica sono stati da sempre oggetto di una vasta serie di studi biografici e critici che ne hanno delineato i differenti aspetti. La particolarità di questo volume, magistralmente curato con passione e impegno da Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, è tuttavia quella di esplorare in modo organico e rigorosamente scientifico alcune fra le prospettive più originali della personalità del grande tenore, offrendo una nuova e illuminante visione sul suo percorso storico e artistico. Nato dal convegno interdisciplinare "Caruso 100" svoltosi a Napoli nell'ottobre 2021, il libro si impegna a sfatare i molti luoghi comuni che circondano l'immagine del tenore e a sondare con scrupolo scientifico il "fenomeno" sotto tutte le angolature possibili, ridefinendo il giudizio critico sul "mito Caruso" in relazione alle sue molteplici sfaccettature.

Nel prologo a due voci che apre il volume, il saggio *Rimpianto e Belcanto. Dalla voce del mito al mito della voce* di Marino Niola analizza il profondo impatto emotivo delle interpretazioni di Caruso, evidenziando la sua abilità nel comunicare le emozioni attraverso la voce. Questa capacità di toccare il cuore del pubblico è stata una delle sue caratteristiche distintive. *Quei fischi mai fischiati* di Francesco Canessa si concentra invece sulle controversie e le critiche che Caruso ha ricevuto durante la sua carriera. Nonostante le riserve iniziali, egli è riuscito a conquistare il pubblico con la sua voce straordinaria, dimostrando la sua abilità nel superare tutte le sfide.

Il divo, il corpo, la voce, l'identità, la comunicazione è il titolo della prima delle cinque sezioni del volume inaugurato dal saggio di Massimo Fusillo e Serena Guarracino *Corpi melodrammatici: Caruso come primo divo dal grammofofono allo schermo*. In queste pagine gli autori esplorano la figura di Caruso e della sua voce registrata nel contesto del cinema e della cultura. Caruso è stato in grado di sopravvivere alla morte grazie alla sua voce registrata che ha assunto un significato profondo nell'arte. Egli possiede una voce maschile che può essere riprodotta senza perdere la sua essenza, capace - come è accaduto in *Fitzcarraldo* di Werner Herzog - di creare atmosfere di incanto e passione. Elena Correr e Anna Masecchia, in *Il corpo, la voce: My Cousin, storia e meriti di un restauro*, descrivono la ricerca e il processo di restauro condotti dalla Cineteca di Bologna in occasione del centenario della morte di Caruso. Tale restauro ha permesso di recuperare e valorizzare un film muto che coinvolge la figura del celebre tenore. Inoltre, il testo approfondisce le prospettive di ricerca storico-culturale legate agli anni Dieci del cinema, un periodo cruciale per lo sviluppo del linguaggio cinematografico. La fama di Caruso, legata alla sua ascesa come immigrato nel contesto del sogno americano e dell'industria cinematografica di Hollywood, offre uno spunto originale per comprendere meglio quegli anni. Francesco Cotticelli e Loredana Palma esplorano *Il caso Caruso nell'ambito delle migrazioni teatrali*. In queste pagine, si evidenzia la

lungimiranza del tenore nelle scelte professionali che sembra riprendere, in modo personale, la più ampia condizione di un mondo ricco di artisti, impresari e capocomici che, durante gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, affrontano opportunità simili con modalità differenti, influenzando l'immaginario straniero e esportando generi, stili e abilità teatrali di notevole valore. In *Enrico Caruso e la stampa americana*, Giuliana Muscio mostra come la carriera americana di Caruso si sviluppi in concomitanza con l'evoluzione delle comunicazioni di massa, e lui stesso sia presentato come un "emigrato di successo". Caruso diventa motore di tale evoluzione grazie al suo personaggio, in grado di affascinare diversi segmenti del pubblico, ma allo stesso tempo è anche un prodotto di questa trasformazione, ricevendo una grande attenzione mediatica attraverso foto, articoli e recensioni. *Suoni e immagini di Caruso nella Discoteca di Stato* di Antonio Carocchia mette in luce come le registrazioni di Caruso siano state preservate nel tempo e rese accessibili al pubblico grazie alla Discoteca di Stato, ora conosciuta come Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA), istituita nel 1928 e diventata l'archivio sonoro nazionale italiano nel 1939. Attualmente, è un istituto del Ministero della Cultura con il compito di acquisire, documentare, conservare e divulgare il patrimonio sonoro nazionale e internazionale di particolare interesse. Molteplici sono le fonti sonore conservate dall'ICBSA relative a Enrico Caruso.

La seconda sezione «*Chi t'ha mandato, Dio!*» *L'interprete straordinario* è inaugurata da Franco Fussi che nel suo *Strategie acustiche di proiezione vocale nella voce di tenore tra belcanto e melodramma* osserva come con l'apparizione di Enrico Caruso si affermi il concetto del "tenore eroico" italiano nel mondo. La sua vocalità fortemente influenzata dal canto tradizionale napoletano ha da subito un impatto significativo in America. Caruso è il primo a utilizzare una laringe notevolmente bassa e a mettere in evidenza le tecniche di appoggio diaframmatico. Tale tecnica ha contribuito a diffondere il mito del rinforzo muscolare diaframmatico, che ha ancora oggi numerosi sostenitori nell'ambito dell'insegnamento del canto. Michele Girardi in *Caruso e Puccini, un amore a prima vista* esplora la complessa relazione tra Caruso e Giacomo Puccini, evidenziandone le inaspettate affinità artistiche. Il saggio solleva differenti domande sul ruolo svolto dal celebre tenore nella ricca galleria dei personaggi pucciniani e sulle modalità attraverso le quali l'interprete può incidere sulle dinamiche dei personaggi e delle trame. Tali interrogativi richiedono un approfondimento costante nell'ambito della ricerca sulla prassi esecutiva e interpretativa in campo musicale. Federico Fornoni discute *La svolta di Caruso nel contesto delle opere di Cilea, Giordano e il teatro lirico di Sonzogno*, dimostrando come Caruso abbia contribuito a dare nuova vita a queste opere. Nel 1902, Caruso era già un cantante famoso e rispettato, proiettato verso la conquista di nuovi mercati geografici e tecnologici. Tuttavia, la svolta cruciale nella sua carriera era avvenuta qualche anno prima, grazie all'influenza di figure chiave come Edoardo Sonzogno, insieme ai compositori Francesco Cilea e Umberto Giordano. È all'interno di questo ambiente che Caruso ha l'opportunità di emergere e farsi notare dal pubblico e dalla critica. *Enrico Caruso, Amelita Galli-Curci: Discontinuità e*

congruenze nell'esecuzione di repertori belcantistici agli albori della discografia di Simone Di Crescenzo esplora la collaborazione artistica tra Caruso e il soprano Amelita Galli-Curci, evidenziando il loro diverso approccio all'interpretazione belcantistica. I due artisti sono esempi evidenti di tale diversità, che diventa ancora più esplicita quando si ascoltano esecuzioni di opere del primo Ottocento. Espandendo l'analisi ad altri cantanti coevi, emerge che gli interpreti maschili, come tenori, baritoni e bassi, hanno in gran parte abbandonato la tradizione del belcanto del primo Ottocento.

La sezione successiva del testo, *Caruso e la canzone*, si concentra sulla carriera del tenore come interprete della canzone napoletana. Il contributo di Enrico Careri *Enrico Caruso interprete della canzone napoletana* mostra come Caruso abbia scelto di registrare principalmente romanze da salotto in dialetto napoletano e le abbia eseguite con gli strumenti per cui erano probabilmente concepite. La scelta tra la versione da salotto e quella popolare è una questione di gusto personale, ed entrambe appaiono legittime. Giorgio Ruberti in *Caruso e le canzoni napoletane* afferma che l'eredità di Enrico Caruso per la canzone napoletana è duplice. In primo luogo, egli ci lascia la lezione della fedeltà al testo, essendo stato interprete rispettoso delle volontà degli autori, sebbene abbia apportato lievi sfumature esecutive per abbellire il testo senza tradirne mai il profilo espressivo originale. In secondo luogo, ci insegna che la canzone napoletana è un genere appartenente alla musica d'arte e deve essere affrontata con lo stesso rigore interpretativo dedicato alle romanze da salotto o alle arie d'opera. Pasquale Scialò nel suo *"Qui dove il mare luccica": Caruso e la canzone napoletana* osserva come il rapporto tra Caruso e la canzone napoletana sia profondo e coinvolga diversi aspetti: l'immersione nel paesaggio sonoro e gestuale di Napoli, il rapporto con varie forme e pratiche musicali, dalla musica tradizionale alle canzoni legate al mercato della Piedigrotta. Le registrazioni americane del repertorio napoletano e il costante rapporto con amici emigrati attivi nel campo dello spettacolo e nella diffusione della cultura napoletana in America è stato determinante per rafforzare il suo legame con questo genere musicale. In *Caruso e la canzone all'italiana* Jacopo Tomatis esamina il contributo del Tenore alla tradizione musicale italiana al di fuori del repertorio operistico. L'autore riflette sul mito di Caruso e sulla sua relazione con l'origine e la costruzione del concetto di "canzone italiana" alla fine del XIX e all'inizio del XX secolo. Tali riflessioni si vanno a inserire nello sviluppo di una *popular music* globale che ha avuto luogo nei decenni successivi alla Seconda rivoluzione industriale. Caruso ha lasciato Napoli per raggiungere la fama sulla scena americana e, successivamente, mondiale, diventando una star indiscussa del canto lirico e contribuendo allo sviluppo dell'industria fonografica. Simona Frasca affronta il tema del multiculturalismo e della capitalizzazione della musica nelle prime fasi dell'industria discografica con *White Caruso! Black Caruso!! Chinese Caruso!!!*. La voce di Caruso rappresenta il suo patrimonio personale ed egli la definisce spesso "il mio strumento". Nonostante un trattamento non sempre attento, la sua voce che presenta una gamma di infinite sfumature continua a vivere ancora oggi,

simbolo di immortalità e trascendenza del tempo e dello spazio corporeo. Il saggio intitolato *Dal reale al virtuale (passando per Napoli e la tecnologia 3D)* di Davide Montella costituisce la conclusione di questa sezione del volume. In esso, si esplora come la figura di Enrico Caruso sia stata reinterpretata e preservata anche nell'ambito della tecnologia contemporanea. Il saggio sottolinea come il nome del tenore sia stato associato al mondo virtuale in diverse occasioni, dimostrando la sua capacità di rimanere sempre rilevante e attuale nel corso del tempo. La tecnologia 3D emerge come uno strumento che può contribuire a rendere la sua figura ancora più viva e coinvolgente per le generazioni attuali, offrendo nuove modalità innovative e immersive per esplorare la sua eredità.

Nella sezione quarta dal titolo *Sguardi sulla ricezione* Francesc Cortès nel suo *Caruso in Spagna: dalla scena alla discografia* mostra come l'affermazione di Caruso in Spagna sia stata principalmente dovuta alla diffusione dei suoi dischi piuttosto che alla sua presenza nei teatri lirici, caso insolito rispetto alla tradizionale accoglienza riservata ai grandi interpreti lirici che si esibiscono sui palcoscenici d'opera. Nonostante abbia cantato in Spagna solo due volte, Caruso diviene una pietra di paragone per valutare tutti i tenori che si esibiscono nei teatri di Madrid e Barcellona nei dieci anni successivi. Livio Marcaletti in *Enrico Caruso a Vienna nel 1906 tra pubblicistica e satira* osserva come le biografie su Caruso tendano a concentrarsi principalmente sugli episodi della sua vita legati all'Italia e alla sua carriera al Metropolitan di New York, trascurando in gran parte l'attività concertistica e operistica svolta nell'Europa centrale. Tale lacuna nella letteratura biografica è ancor più sorprendente considerando la regolare presenza di Caruso a Vienna, capitale dell'Impero austro-ungarico, dal 1906 al 1914, ad eccezione della sola stagione 1909/1910. Marco Pollaci ci guida invece con le sue pagine in Inghilterra per raccontare criticamente *La fortuna di Enrico Caruso nel Regno Unito: Una ricostruzione attraverso i documenti di archivio e la stampa periodica dell'epoca*. Lo studioso si sofferma sulla carriera di Caruso nei territori britannici, analizzando la stampa dell'epoca e ricostruendo per la prima volta la cronologia completa delle sue rappresentazioni, del cast e del repertorio dal 1902 al 1914. Durante tale periodo, Caruso debutta a Londra e ottiene successi notevoli nei teatri e nelle sale da concerto britanniche, culminando con la sua ultima recita di *Tosca* nel 1914.

Nella sezione conclusiva *Caruso e altri artisti* sono discusse criticamente alcune connessioni originali e inedite tra Caruso e altri artisti, nonché alcune prospettive uniche nella sua vita pubblica e privata. *Oltre il ritratto. Cifariello e Caruso* di Isabella Valente analizza il rapporto tra il tenore e il celebre artista Cifariello rivelando come questi abbia catturato non solo l'aspetto fisico di Caruso, ma anche la sua personalità e la sua anima attraverso i suoi ritratti. La stretta amicizia tra i due, basata su una profonda ammirazione reciproca, si manifesta attraverso le opere d'arte create da Cifariello in onore di Caruso e una corrispondenza fitta e affettuosa. *Caruso e il silenzio di D'Annunzio* di Maria Pia Pagani esplora il legame tra Caruso e il celebre poeta e scrittore Gabriele d'Annunzio, gettando nuova luce su possibili incontri e scambi tra i due artisti, svelando come il silenzio a volte possa

essere altrettanto eloquente delle parole. Infatti, sebbene non ci siano prove di contatti epistolari tra i due e il Vittoriale, la residenza di d'Annunzio, non conservi dischi di Caruso, è ipotesi probabile che il Vate nutrisse per Caruso una grande ammirazione, preferendo per esempio nel 1921 il silenzio come modo migliore per onorare la memoria del tenore scomparso e ritenendo ogni parola, anche la più sublime, superflua di fronte al mito Caruso. *Caruso in 'manicomio': una postilla* di Candida Carrino narra la storia di Maria Vittoria, una ricca vedova internata nel manicomio di Aversa nel 1929 dai suoi figli, che temevano dilapidasse il patrimonio familiare. I figli supportano le loro accuse inviando quattro lettere d'amore scritte da amanti di Maria Vittoria nel 1921 al direttore del manicomio. Queste lettere sono importanti per il loro contenuto sul desiderio di immigrare negli Stati Uniti e soprattutto per la reazione emotiva degli emigrati italiani a New York alla notizia della morte di Caruso. *Caruso a Cuba, dal romanzo all'opera* di Paologiovanni Maione ci ricorda come Caruso sia divenuto prima protagonista di un romanzo di Mayra Montero (*Como un mensajero tuyo* del 1998) e successivamente di un'opera lirica con le musiche del compositore olandese Micha Hamel (*Caruso a Cuba* del 2019). In scena si rappresenta un episodio realmente accaduto durante la *tournee* del tenore a Cuba nel 1920 a riprova del modo in cui la figura di Caruso abbia ispirato e ancora oggi ispira differenti generi artistici. Infine, il saggio *Gli studi carusiani di Jean-Pierre Mouchon (1964–2022)* di Andrea Lanzola celebra il prezioso lavoro del celebre Jean-Pierre Mouchon che ha contribuito significativamente agli studi e alle ricerche sulla vita e sull'arte di Caruso, anche con la pubblicazione del recente *Enrico Caruso nel centenario della morte (1921–2021)*.

In conclusione, questo importante volume presenta una prospettiva originale sulle connessioni e le influenze tra Enrico Caruso e i tanti artisti del suo tempo, andando a esplorare teorie e reinterpretazioni inedite o poco note della sua vita e della sua carriera. La vasta gamma di prospettive e analisi presentate in questi contributi critici evidenzia l'incredibile influenza e il fascino duraturo dell'uomo, dell'artista e del divo nel mondo della musica e della cultura contemporanea.

Alberto Bentoglio

A MO' DI PROLOGO

Rimpianto e Belcanto. Dalla voce del mito al mito della voce

MARINO NIOLA

Le pagine che seguono rappresentano un abbozzo di decostruzione antropologica del mito Caruso. Di conseguenza, al di qua di ogni questione musicale e musicologica, si concentrano sui materiali simbolici della mitopoietica carusiana. In cui è possibile scorgere all'opera quella che Aby Warburg definiva una *Pathosformel*:¹ una stilizzazione dei sentimenti, una configurazione delle emozioni, un calco mitologico di lunga durata nel quale i napoletani hanno incessantemente riversato e modellato il loro materiale identitario. In particolare, mi riferisco a quella *Pathosformel* che fa della Napoli tra Otto e Novecento una città del canto e del pianto. Dove il sentimento e sentimentalismo diventano idioma collettivo e codice di interconnessione sociale. Oltre che convenzione rappresentativa della città. Dando vita in molti casi ad uno stereotipo che giunge fino ai nostri giorni. Uno stereotipo costruito dallo sguardo esterno dei viaggiatori, soprattutto a partire dal *Grand Tour*, ma che la cultura locale e nazionale farà proprio adattandolo a diversi registri espressivi, dalla musica alla letteratura, dal teatro al cinema.

«Non occorre molto per capire che qui gli affetti erano stati un culto e proprio per questa ragione erano decaduti in vizio e follia; infine, una razza svuotata di ogni logica e razionalità s'era aggrappata a questo tumulto informe di sentimenti». Lo scrive Anna Maria Ortese in una celebre pagina de *Il mare non bagna Napoli*.²

Questo tumulto informe, cui fa riferimento Ortese, trova il suo codice di elaborazione culturale e di rappresentazione identitaria nella musica. Soprattutto nel canto, e ancor più nella voce, intesa nel senso di *phoné*, di emissione sonora primigenia e fondatrice, come quella di cui parla Rainer M. Rilke nei *Sonetti a Orfeo*. O Bruce Chatwin in *Le vie dei canti*. È in questo *humus* amnioticamente passionale, con forti connotazioni popolari e fortissime colorazioni popolareggianti – di cui «la plebe è regina», per dirla ancora con Ortese – che vengono prelevati i materiali usati per costruire un mito come quello di Caruso.

Cui non a caso la voce Caruso di un noto dizionario attribuisce un “andare canzonettando”, insieme a certe «vellutate emissioni, certi attacchi – inimitabili, quanto imitati – di una trasparenza lacrimosa ma pura».³ «Opere a parte – arriva a dire l'estensore della voce – il suo repertorio di canzoni e romanze era rimasto quello dell'antico posteggiatore; solo più vasto».⁴ Non sono che pochi esempi della

1 Cfr. Aby Warburg: *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1996.

2 Cfr. Anna Maria Ortese: *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi, 1994, p. 100.

3 Cfr. Luciano Alberti: “Enrico Caruso”, *Dizionario Biografico degli Italiani* 21 (1978), [https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-caruso_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-caruso_(Dizionario-Biografico)/).

4 Ibidem.

riduzione di una figura di straordinaria complessità artistica alle convenzioni rappresentative del popolare partenopeo.

Si tratta di una rappresentazione che corre di bocca in bocca tra i viaggiatori del *Grand Tour* e si installa saldamente nell'immaginario europeo trasformando Partenope nella città del canto. «È stupefacente che tanti benefattori abbiano lasciato somme ingenti per istruire i cittadini nel canto e che nessuno lo abbia fatto per insegnare loro a leggere e a scrivere».⁵

Con queste parole Ange Goudar, letterato e avventuriero francese amico di Giacomo Casanova offre un sarcastico scorcio di Napoli *sub specie musicae*. «In questo paese le scuole e le accademie insegnano il canto come altrove le scienze e le arti. I maestri di queste scuole potrebbero andare all'estero a vendere suoni e non avendo altra merce da vendere negozierebbero in canzoni».⁶

Si tratta di un'immagine fortemente iconica e, soprattutto di lunga durata perché in realtà precede il Settecento e gli sopravvive. È tuttavia il secolo dei Lumi, con il *Grand Tour* che dell'*Aufklärung* è figlio, a far esplodere il mito della città cantante, dell'ultima tana della voce, contribuendo a fare di Napoli una regione dell'anima. Cuore musicale d'Italia, quindi del mondo, come scriveva Violet Paget, sodale di Henry James e nota con il *nom de plume* di Vernon Lee. Se l'Italia, scrive l'autrice di *Possessioni*, era considerata il paese musicale del Settecento, Napoli passava per la capitale della musica del Bel Paese.⁷

«Rousseau (dice ancora Lee) è l'unico scrittore musicale veramente grande e avvincente di quei tempi, in quel famoso articolo sul *Genio* in cui riversa la lava della sua eloquenza a disseccare e carbonizzare la musica francese, raccomanda al giovane musicista di andare a Napoli come al quartier generale della sua arte».⁸

In effetti il grande filosofo e musicista ginevrino nel *Dictionnaire de musique*, che lui stesso considerava un *travail de manoeuvre*, rende omaggio alla grande tradizione musicale partenopea senza trascurare di sferrare una rasoia alla musica d'Oltralpe.

Non cercare, giovane artista, quello che è Genio. Ne hai tu un poco? Lo senti in te? Vuoi dunque conoscere se una scintilla di quel fuoco ti divora l'anima? Corri, vola a Napoli ad ascoltare i capolavori di Leo, di Durante, di Jommelli, di Pergolesi. Se i tuoi occhi si colmeranno di lacrime, se sentirai il tuo cuore palpitare, se trasalirai, se un peso ti soffocherà nel tuo trasporto, allora mettiti al lavoro. Ma se l'incanto di questa arte ti lascia dormire tranquillo, se non provi deliri e rapimenti, se ti limiti a trovarci del bello è inutile sforzarti di conoscere il genio visto che non sei capace di sentirlo. Fai della musica francese.⁹

5 Ange Goudar: *Naples: ce qu'il faut faire pur rendre ce royaume florissant*. Amsterdam: s.e., 1771, pp. 277–278.

6 Ibidem, p. 117.

7 Vernon Lee: *La vita musicale nell'Italia del Settecento*. Firenze: Passigli, 1994, p. 196.

8 Ibidem, pp. 196–197.

9 Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de Musique*. Paris: Aux Deux-Ponts. Chez Sanson et Compagnie, 1782, p. 248 (mia la traduzione).

Nella narrazione sulla città e della città che fornisce la materia prima per la costruzione di mitologie come quella che circonda la figura di Enrico Caruso, si riflette l'idea che a Napoli la vita si manifesti e si misuri in frequenze sonore. A cominciare dall'eco abissale e melodiosa della sirena Partenope: la fondatrice mitica e dalla scia luttuosa del suo *pthongos*. Come testimoniano le fonti mitografiche antiche, lo *pthongos*, il canto sirenico, sta fra il lamento, il grido e il pianto. Non a caso le immagini delle ferali fanciulle si trovano spesso associate al passaggio tra la vita e la morte. E nell'immaginario arcaico la loro nenia ondivaga e ritornante viene associata al canto funebre, al lamento dell'origine.¹⁰ Forse non è casuale che la parola canto si formi da una radice sanscrita che ha il senso del lamento e del grido. La melanconia archetipica della canzone napoletana strega poeti come Gérard de Nerval che proprio all'associazione tra la sirena e la melanconia, l'attrazione abissale dell'acqua e la morte intesa come forma simbolica, come venir meno della parola, dedica il più bel sonetto delle *Chimères*. Si tratta del celebre *El desdichado* dove il riferimento a Napoli si intreccia strettamente con quello della musica e del cordoglio.

J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Syrène ...
Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.¹¹

Ma l'intero sonetto è costellato di metafore musicali, come quella del liuto, «mon luth constellé, porte le Soleil noir de la Mélancolie». E di richiami espliciti alle acque di Napoli, «Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie», ovvero la scena primordiale del mito che fa nascere la città dal canto melodioso della sirena. E che in età barocca la propaganda agiografica controriformata tenterà di trasformare in santa, cristianizzando il nume pagano nella figura altrettanto mitologica di Santa Patrizia.¹² Non a caso Nerval in un altro sonetto appartenente alla medesima raccolta parla di una «sainte napolitaine» legata alla consolazione del canto. Che il poeta francese identifica con la luce e il suono, i luoghi e i colori di Napoli. Tessendo un fitto tessuto metaforico sull'etimologia della parola Posillipo – dal greco *Pausilypon* – che vuol dire fine del dolore. Dunque, una consolazione che l'immaginario del Nord identifica con il paesaggio fisico e simbolico partenopeo. «Rend moi le Pausillipe» significa insomma «Console-moi de nouveau».¹³

In questa prospettiva, la musica va chiaramente oltre sé stessa per diventare paradigma simbolico di una commessura d'impossibili problematica, dissonante,

10 Si vedano Elisabetta Moro: *L'enigma delle sirene*. Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2009 e Ead.: *Sirene*. Bologna: Il Mulino, 2019.

11 Gérard de Nerval: *Les Chimères. La Bohème galante. Petits châteaux de Bohème*. Paris: Gallimard, 2005, p. 29.

12 Sul mito della Santa si rinvia a Elisabetta Moro: *La santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli*. Ischia: ImagAenaria, [2005].

13 de Nerval: *Les Chimères. La Bohème galante. Petits châteaux de Bohème*, p. 317.

dolorosa, *poietica* ma al tempo stesso patetica ed *estetica* (vicina all'etimologia di estetica, da *aistesis* che significa sensazione e da *aistanomai* percepire qualcosa attraverso i sensi) che solo il canto, contiguo al pianto come all'incanto, può esprimere, sintetizzare e codificare. L'eco platonica della *mousiké* come colonna sonora del creato, come tremore epifanico dell'essere, come metafora della relazione indicibile tra gli esseri e le cose non abbandonerà mai la città configurandosi addirittura, scrive Elisabetta Moro, come una sorta di metafora politica di origine pitagorica che risuona *ab imis*, a partire da scrittori ellenistici come Licofrone, in tutti i registri culturali di Partenope che nella canzone e nell'ideologia borghese ottocentesca diventerà per antonomasia l'impero dell'armonia.¹⁴

La musica, insomma, è da sempre la cifra nel tappeto di questa città mondo, ombelico del Mediterraneo che può considerarsi a buon diritto una delle ultime vie dei canti dell'Occidente. Dove la *phoné*, in ogni sua forma, fa esistere il reale, da vita alla geografia dell'anima. La fondazione mitica dei luoghi, le mappe vissute di Napoli, il paesaggio reale e simbolico sono infatti largamente consegnati al canto, letteralmente "incantati" e proprio in quanto tali, codificati sul piano culturale ed emozionale. Santa Chiara e il suo *munasterio* (monastero). Santa Lucia e la sua "lontananza" piena di *Sehnsucht* e di *Heimweh*, di sentimento e di struggimento. Il Capo di Posillipo *addiruso* (odoroso) avvolto nel suo incanto esperideo che, insieme a Marechiaro, ne fa il vero Eden musicale partenopeo. Ogni luogo è l'*incipit* di una cosmogonia sonora, la variazione di una partitura che segna profondamente il genoma culturale della città e lo inclina verso il *mythos*, inteso come modo di rappresentare la realtà, complementare a quello del *logos*. Dalla canzone al teatro, la cultura napoletana rielabora nei secoli una incessante *mise en scène* di quel conflitto poetico tra voce e parola, tra suono e senso, tra natura e ragione di cui il mito di fondazione detta l'*incipit* e che giunge fino al Novecento, come mostrano certe pagine di Hans Werner Henze.

Da sempre la città è piena di misteriosi rumori, di stridulo chiasso, di suoni inquietanti e sembra che tutto questo sia collegato al canto, si origini dal canto e sfoci nel canto.¹⁵

Questo canto, dice Henze, che è molto di più delle piacevoli *chansons* parigine, alle quali può essere lontanamente paragonato: esso «contiene tutte le sfumature tra il riso e il pianto».

Il musicista tedesco, in *Neapel, Capri, Ischia*, legge la città come tessitura strutturale di frequenze. La vita è ricondotta ad una sinfonia fatta di voci, di modulazioni, di trilli, di cadenze, di gridi – «tre o quattro toni, ripresi letteralmente dai Greci e dai Mori» – che si attraversano, si giustappongono, si sovrappongono.¹⁶

14 Vedi Moro: *Sirene*, pp. 104–109.

15 Cfr. Hans Werner Henze: *Neapel, Capri, Ischia*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1958 (traduzione italiana in Fabrizia Ramondino e Andreas F. Müller: *Dadapolis. Napoli al caleidoscopio*. Torino: Einaudi, 1989, pp. 277–278).

16 Ibidem.

Quando poi di nuovo segue il canto, scrive ancora Henze, «esso risuona come l'apoteosi della parola e del grido – il terzo stadio cui solo il silenzio può seguire».¹⁷ Un silenzio che, ben lungi dall'essere muto, appare molto simile a un tempo musicale, come lo definiva Carmelo Bene. È il "silenzio cantatore" della celebre canzone napoletana, parole di Libero Bovio, musica di Gaetano Lama del 1922 che evoca in termini quasi leopardiani la luce notturna, la silenziosa luna che consegna le cose alla verità dell'essere: «Dormeno 'e ccose nu suonno lucente [...] nu suonno na notte d'està».¹⁸ E che si apre e si chiude con un invito al silenzio. Non a caso Luigi Pirandello considerava *Silenzio cantatore* un capolavoro assoluto non inferiore ai suoi *Sei personaggi*.

Dentro e al di là della metafora poetica, sia Henze sia la canzone di Bovio ci ricordano che il silenzio è la forma musicale del nascondimento del senso. Un'acustica dell'anima che, in quanto lingua altra, che nulla può dire se non sé stessa, la sua ulteriorità, non può che trovarsi alla confluenza del suono e del grido, del pianto e del canto. Cioè al margine estremo del linguaggio.

Nel 1771 Charles Burney parla di Napoli nel suo *The Present State of Music in France and Italy*. Siamo nel 1771, quando gli scavi a Pompei ed Ercolano sono iniziati da poco più di vent'anni e attraggono l'intelligenza d'Europa che elabora teorie sul Mezzogiorno come luogo del passato, dove l'antico, il popolare e il primitivo fanno cortocircuito, gettando la base della faglia che divide il Mediterraneo dall'altra Europa. «La musica costituisce (scrive Burney facendo parzialmente suo un giudizio di Joseph-Jérôme de Lalande) in modo particolare il trionfo dei napoletani; si direbbe che il timpano degli abitanti di questo paese sia più fine, armonico e sonoro che in ogni altro paese d'Europa; tutti sanno cantare: ogni gesto, ogni inflessione di voce e persino il modo di scandire le sillabe nel parlare spirano armonia e musicalità. Perciò Napoli è la sorgente principale della musica italiana».¹⁹

In questa sorta di naturalizzazione della musicalità partenopea ha le sue radici il mito di Enrico Caruso, uno dei tanti monelli e scugnizzi cui l'immaginario del *Grand Tour*, intrecciando il mito del buon selvaggio all'idealizzazione goethiana e poi leopardiana della «naturale immaginazione degli antichi»²⁰ sopravvive nei meridionali, fa degli artisti inconsapevoli, dei geni allo stato grezzo da educare.

Uno di questi monelli era Enrico Caruso, la cui figura ha alimentato un leggendario che associa una serie di mitologemi alla base delle convenzioni rappresentative di Napoli: passione e povertà, sentimento e nostalgia, emozione e malinconia. Di tutti questi caratteri il canto è la zippatissima e trasversale epitome: colta e popolare, sofisticata e spontanea. Dalle altissime esplorazioni contrappuntistiche dei conservatori agli altrettanto vertiginosi arcaismi della musica del popolo che fa risuonare in un canto e riaffiorare in una danza un passato

17 Ibidem.

18 [«Dormono le cose un sonno luminoso (...) un sonno da notte d'estate»] Libero Bovio e Gaetano Lama: *Silenzio cantatore*. Napoli: La Canzonetta, 1922.

19 Charles Burney: *Viaggio musicale in Italia*. Torino: EDT, 1979, p. 338.

20 Giacomo Leopardi: *Zibaldone di pensieri*. Roma: Newton Compton, 2016, p. 893.

remoto e ormai immemore spalancando di colpo abissi di storia. Proprio a Napoli, scrive in maniera suggestiva Vernon Lee, la musica, verso la metà del diciassettesimo secolo si rigenera compiendo una provvidenziale discesa negli inferi dell'umanità partenopea:

A Napoli i compositori avevano ascoltato per la prima volta le ispirazioni rudi e dolci del popolo, e la musica era stata riportata all'aria aperta a riaversi, a bere il vino forte e vivificante del sentimento popolare, dopo la sua prigionia in chiese e scuole dove aveva campato a stento sullo scarso nutrimento della scienza pura.²¹

Un *mood* simile si ritrova in una pagina della deliziosa novella di Eduard Mörike *Mozart in viaggio verso Praga* che ricorda il soggiorno partenopeo del giovane Mozart e di suo padre Leopold. E racconta di una festa in riva al mare cui Amadeus assiste, restando folgorato dal ritmo turbinoso di una tarantella ballata da una schiera di ragazze a piedi nudi. Ed è la sensualità menadica di quella scena ad ispirargli l'immortale aria di Zerlina, «Giovinette che fate all'amore», quella che l'avvenente popolana canta nel primo atto del *Don Giovanni*, durante la sua festa nuziale:

Mi sembrava di riudire la medesima musica: tutta una rosea corolla di gioconde melodie mi fioriva nell'anima: un misto di musica mia e d'altri, familiare e estranea un vortice infinito. D'un tratto salta fuori una canzone a ballo, in tempo di sei ottavi, un diavolo di faccenda completamente nuova per me. Un momento, pensai, che roba è mai questa? Osservo più da presso: ma questo, sicuro, è Masetto, e quella è Zerlina ... mi si librava davanti agli occhi la danza di Zerlina, e con essa si fuse prodigiosamente il chiaro paesaggio del golfo partenopeo. Intanto. Udii le voci alterne degli sposi, delle fanciulle e dei giovinetti. E qui Mozart canticchiò allegramente l'inizio della canzone "Giovinetti che fate all'amore".²²

La più nota enciclopedia per ragazzi della prima metà del Novecento, *Il tesoro del ragazzo italiano*, nella sezione *Fanciulli celebri* dedica un cammeo al piccolo Caruso, descritto più o meno come un buon selvaggio.²³ Che va a casa del dottore per portargli una mozzarella in cambio delle cure prestate gratuitamente all'amata madre. In breve, mentre fa una lunga anticamera sente un suono di pianoforte accompagnato da trilli e gorgheggi. Si avvicina alla porta che si apre all'improvviso e ne esce la sorella del dottore che rimprovera Caruso per aver origliato poi si intenerisce quando lui le confessa di amare alla follia la musica. Lo vuole sentir cantare e capisce di avere davanti un talento naturale: «Hai una voce d'oro, solo che quando canti gestisci troppo e pronunci le parole in dialetto». «Perché sono napoletano, signorina», è la risposta che conferma lo stereotipo. Lo stesso automatismo fra canto e pianto, tra *pathos* ed *ethnos* che affiora in tante canzoni, una per tutte, come *Surdate*, di Libero Bovio ed Evemero Nardella nel 1910:

21 Lee: *La vita musicale nell'Italia del Settecento*, p. 194.

22 Eduard Mörike: *Mozart in viaggio verso Praga*. Milano: BUR, 1974, pp. 65–66.

23 Si veda *Il Tesoro del Ragazzo Italiano*, a cura di Vincenzo Errante e Fernando Palazzi. Torino: UTET, 1951.

O tenente m'ha ncucciato
cu ll'uocchie 'e chianto
e cu 'a chitarra mmano,
e mm'ha ditto accusì: "Napulitano,
cca nun hê a fa o tenore: hê a fa o surdato!"
L'aggio ditto accusì: "Signor tenente,
mannateme mprigione, nun fa niente...
Penzo a o paese mio ca sta luntano:
e so' Napulitano ...
e, si nun canto, i moro!²⁴

Adesso quest'ultimo verso è riportato sulla lapide posta all'ingresso della casa napoletana di via Duomo dove abitò Libero Bovio.

La sorella del dottore si offre di dare lezione al dotatissimo scugnizzo purché lui le prometta di «perdere questo terribile accento napoletano e di non fare gesti inutili». ²⁵ Detto *en passant*, è interessante ricordare che la parola accento è strettamente legata al canto. Deriva infatti da *ad-cantus* ed indica in origine una particolare inflessione della voce per emettere un suono.

Le cose vanno secondo le aspettative e Caruso fa progressi stupefacenti, anche sul piano della dizione. Ma un giorno il richiamo dell'*ethnos* si fa udire ancora una volta. Enrico ha appena messo piede nello studio della sua maestra che gli chiede cosa ha mangiato e questi, dimentico del patto «risponde accompagnando le parole con mimica fin troppo espressiva, *Pasta e fasule*», in puro azzecato dialetto napoletano. E la maestra, scandalizzata, gli appioppa senza complimenti uno schiaffo. E quando il piccolo napoletano divenne il grande Enrico Caruso, il più celebre tenore d'Italia, ripensò certo con commossa gratitudine alla buona sorella del dottore che, se fosse stata severa con lui, gli avrebbe aperto la via luminosa della gloria futura. ²⁶

Ma lo stereotipo riaffiora anche in seguito quando lo scugnizzo è diventato il grande Caruso, la gloria del Met. Una storia attribuita al grande pianista Arthur Rubinstein racconta che il grande tenore, dopo lo spettacolo al Metropolitan, andava tutte le sere a cenare al ristorante Grotta Azzurra di Manhattan, all'incrocio fra Mulberry Street e Broome Street, in quella che fu la Little Italy di New York. Come da stereotipi la cena era a base di spaghetti. Gli altri avventori si mettevano a spiare avidamente le mosse dell'artista per imparare da un italiano vero come si avvolgono gli spaghetti. Finché una sera il cantante, stanco di quella curiosità indiscreta, perse la pazienza. Gettò via la forchetta e cominciò a mangiare i vermicelli con le mani, macchiandosi faccia, camicia e cravatta. Con un gesto da miseria e nobiltà.

24 [«Il tenente mi ha sorpreso | con gli occhi di pianto | e con la chitarra tra le mani | e mi ha detto: "Napuletano, | qua non devi fare il tenore ma il soldato!" | Gli ho detto: "Signor tenente | mandatemi in prigione, non fa nulla ... | Penso al mio paese lontano: | e sono Napuletano ... | e se non canto io muoio!»] Libero Bovio e Evemero Nardella: *Surdate*. Napoli: Izzo, [1910].

25 *Il Tesoro del Ragazzo Italiano*. 1951.

26 Vedi *Il Tesoro del Ragazzo Italiano*, a cura di Vincenzo Errante e Fernando Palazzi. Torino: UTET, 1953.

«Il Caruso fu in tutto e per tutto un italiano d’America, fin negli atteggiamenti più quotidiani»,²⁷ dice un noto dizionario enciclopedico. In quell’America nei cortili della Bowery anni Venti l’odore delle conserve e dei pelati, messi nelle bottiglie come si faceva in patria, si spandeva come un richiamo stagionale della madre lontana. Sull’onda struggente del ricordo che faceva profumare di Napoli tutta Mulberry Street. E dove padrini e *goodfellas* si struggevano davanti a un pezzetto di pane pucciato nel *tomato*. Piangendo come vitelli alle prime note di *Santa Lucia luntana* e di «Ridi pagliaccio». Rimpianto e Belcanto. Così strettamente associati da trasformare personaggi come Enrico Caruso in testimonial planetari della città dove il mare luccica. Che canta fino all’ultimo sospiro e anche oltre. Come il Caruso di Lucio Dalla che «su una vecchia terrazza davanti al golfo di Surriento» fa quadrare il cerchio tra pianto e canto

Un uomo abbraccia
una ragazza
dopo che aveva pianto
poi si schiarisce la voce
e ricomincia il canto.²⁸

Bibliografia

- Alberti, Luciano: “Enrico Caruso”, *Dizionario Biografico degli Italiani* 21 (1978), [https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-caruso_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-caruso_(Dizionario-Biografico)/).
- Bovio, Libero e Lama, Gaetano: *Silenzi cantatore*. Napoli: La Canzonetta, 1922.
- Id. e Nardella, Evemero: *Surdate*. Napoli: Izzo, [1910].
- Burney, Charles: *Viaggio musicale in Italia*. Torino: EDT, 1979.
- Dalla, Lucio: *Caruso*. RCA Italiana, 1986.
- Goudar, Ange: *Naples: ce qu’il faut faire pur rendre ce royaume florissant*. Amsterdam: s. e., 1771.
- Henze, Hans Werner: *Neapel, Capri, Ischia*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1958 (traduzione italiana Fabrizia Ramondino e Andreas F. Müller: *Dadapolis. Napoli al caleidoscopio*. Torino: Einaudi, 1989).
- Lee, Vernon: *La vita musicale nell’Italia del Settecento*. Firenze: Passigli, 1994.
- Leopardi, Giacomo: *Zibaldone di pensieri*. Roma: Newton Compton, 2016.
- Mörke, Eduard: *Mozart in viaggio verso Praga*. Milano: BUR, 1974.
- Moro, Elisabetta: *La santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli*. Ischia: ImagAenaria, [2005]
- Ead.: *L’enigma delle sirene*. Napoli, L’Ancora del Mediterraneo, 2009.
- Ead.: *Sirene*. Bologna: Il Mulino, 2019.

27 Cfr. Alberti: “Enrico Caruso”.

28 Lucio Dalla: *Caruso*. RCA Italiana, 1986.

- Nerval de, Gérard: *Les Chimères. La Bohême galante. Petits châteaux de Bohême*. Paris: Gallimard, 2005.
- Ortese, Anna Maria: *Il mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi, 1994.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*. Paris: Aux Deux-Ponts. Chez Sanson et Compagnie, 1782.
- Il Tesoro del Ragazzo Italiano*, a cura di Vincenzo Errante e Fernando Palazzi. Torino: UTET, I, 1951 e VII, 1953.
- Warburg, Aby: *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1996.

Quei fischi mai fischiati

FRANCESCO CANESSA

Approfitto dell'autorevolezza di questa pubblicazione per cercare di porre fine, una volta per tutte, al perpetuarsi di una leggenda teatrale dura a morire, quella del fiasco che avrebbe accolto Enrico Caruso al debutto nel teatro della sua città, il San Carlo di Napoli. Una *fake news* diffusasi dopo la sua morte, aiutata dal manierismo agiografico con cui il personaggio è stato presentato ai posteri, con l'aggiunta del toccante espediente narrativo del *nemo propheta in patria*, elemento catalizzatore di toccanti emozioni verso l'incompreso e di consequenziali demeriti per chi l'ha misconosciuto.

L'episodio sarebbe accaduto quando l'artista aveva già raggiunto un alto livello di celebrità, cantando nei teatri di Milano – prima il Lirico, poi la Scala diretta da Toscanini – mentre piuttosto anonimi erano rimasti gli esordi nei teatri minori della sua città e del circondario. Al San Carlo si presentò a fine dicembre del 1901 con *L'elisir d'amore* di Donizetti, opera in cui aveva appena ricevuto un enorme successo alla Scala, con Toscanini sul podio.

La leggenda metropolitana ha portato sino a noi l'eco dei fischi con cui i concittadini avrebbero accolto il tenore più famoso della storia della lirica: una imbarazzante fiction televisiva ha mostrato di recente dal canale principale della Rai la sala del San Carlo – proprio quella, inopinatamente prestata alla produzione per dare maggior realismo all'episodio – gremita di pubblico fischiante e urlante dopo l'aria «Una furtiva lacrima», al segnale dato addirittura dal palco reale da una figura di capocamorrista in colletto bianco. E mentre in apertura delle celebrazioni il presidente dell'apposito Comitato ministeriale, un discendente di Caruso anch'egli battezzato Enrico, ospite del teatro, ricordava l'episodio alla presenza del Ministro indicandolo all'origine di un vecchio giuramento familiare di non mettere più piede al San Carlo, da lui per la prima volta e per l'occasione disatteso. Nessuna prima volta, notizia falsa anche questa; suo nonno che pure si chiamava Enrico Caruso, era salito accompagnato dal sottoscritto sul palcoscenico del vituperato teatro, in segno di adesione ai festeggiamenti per il centenario della nascita dell'avo nel 1973 e di un leggendario concerto che la ricorrenza celebrava.

In una successiva occasione, la direzione stessa gli andava dietro, diffondendo un comunicato in cui si faceva riferimento al “contestato *Elisir*” aggiungendo che era stata l'unica volta che Caruso aveva cantato nel maggior teatro di Napoli. Questa è una *fakenews* aggiuntiva, perché Caruso vi cantò subito dopo nella *Manon* di Massenet, nel personaggio di Des Grieux, cedutogli nelle prime tre recite dal presunto rivale Fernando De Lucia, anch'egli napoletano, proprio in seguito al grande successo ricevuto nell'*Elisir* ed in segno di ammirazione verso il più giovane collega.

Ma dunque, quale fu l'esito di questo benedetto debutto? Basta andare in Emeroteca, cercare i giornali che ne scrissero "a caldo" e sfogliarli.

I quotidiani che pubblicarono all'indomani della prima una recensione di quell'*Elisir d'amore* furono *Il Pungolo*, *Il Mattino* e *Il Roma*. Il primo era considerato più importante degli altri perché vi scriveva un critico di peso nazionale, Saverio Procida. L'articolo contiene talune perplessità sulla scelta di Caruso di cantare quell'opera "di mezzo carattere":

Il Caruso ha una voce di valido timbro baritonale [questo è un rilievo che l'accompagnerà lungo l'intero arco della carriera e che non smetterà di dargli fastidio, pur essendo una delle qualità più affascinanti della sua vocalità. Ndr] di bel volume eguale, abbastanza estesa, gagliarda in certi suoni che costituiscono il segreto del suo successo teatrale, con note di una potenza rara (il suo si bemolle è uno squillo nitido e di piena vibrazione argentina) Ma pari alle qualità naturali di un organo privilegiato, a me non risulta il possesso di una sapienza tecnica che disciplini codesti spontanei doni e renda più pastosa la voce, più eguale la successione dei suoni, più elastiche le agilità di un canto leggero e fiorito come quello dell'*Elisir* [...] La sua vocalità è molto più adatta alla vibrazione iperbolica dei moderni drammaturgi melici.¹

Non ha nulla a che fare, insomma, con il belcantismo e con il relativo repertorio:

Io credo che il Caruso debba fissarsi in un genere drammatico che senza levarsi all'eroico spazi tra l'ardore della passione moderna.²

E aggiunge:

Accento caldo, vibrazione intensa, suono poderoso costituiscono il bel patrimonio della sua voce e ieri nella romanza l'accento di dolore fu così caldo, così schietto e l'innestò in certi ardui passaggi così bene che non fece più dubitare della meta cui deve tendere il Caruso.³

Proseguendo nella cronaca della serata, il critico scrive:

Il fortunato giovane tenore mi parve nel primo atto atterrito dalla sua stessa fama, se ne risentì persino il buon metallo della sua voce; certo ne soffrirono la castigatezza del canto donizettiano e l'azione comica che il Caruso esagerò un tantino. Più tardi gli applausi amabili rinfrancarono l'artista e dopo che venne richiesto il bis del duetto finale del primo atto, il cordiale saluto al proscenio rassicurò il tenore sulle intenzioni favorevolissime del pubblico. Ora il Caruso dà colore e fiamme alla sua voce, non ancora levigata e domata, con un accento

1 *Il pungolo parlamentare*, 31 dicembre 1901. Cfr. Pietro Gargano e Gianni Cesarini, con un contributo di Michael Aspinall: *Caruso: vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi, 1990 pp. 18–19 e Jean-Pierre Mouchon: *Enrico Caruso. Vie et carrière*. s.l.: Édition à compte d'auteur, 2019, 3 voll., i, p. 168.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

profondo, impetuoso di una stupenda passionalità. Accento che ieri sera gli valse un gran successo in fondo all'opera dopo cioè la celeberrima "Furtiva lacrima" bissata a furor di popolo.⁴

È questa la critica che effettivamente spiacque al tenore – che a Milano aveva comunque ricevuto in qualche occasione stroncature ben più feroci – ma che in prospettiva si sarebbe rivelata giusta e veritiera, se il grande successo americano e il boom discografico fu raggiunto grazie proprio al repertorio legato a "l'ardore della passione moderna" cioè al Verismo, estetica propria di quegli anni (un milione di dischi venduti di «Vesti la giubba» l'aria di Canio nei *Pagliacci*)

Il Mattino dava più spazio alla cronaca e l'articolo siglato "r.f." apre senza mezzi termini:

Enrico Caruso nell'Elisir d'amore ebbe dal nostro pubblico accoglienze festose e applausi vibranti. [...] Egli possiede una splendida voce e nel canto la governa con padronanza sicura, con risorse mirabili nei passaggi e nelle note centrali, con potenza, qualche volta anche con violenza negli scatti. [...] Cantò stupendamente tutto l'"Elisir d'amore", ma il successo per lui si accentrò più fervidamente e più sinceramente in "Una furtiva lacrima", che dovette bissare a unanime richiesta. Fu pure ripetuto il duetto del primo atto. Il Caruso riscosse applausi anche nei momenti in cui l'ammirazione ebbe un predominio notevole sull'emozione.⁵

Ed il *Roma*, con la sigla D.P. (Diego Petriccione):

Il pubblico, veramente importante e numeroso ha giudicato, ha applaudito e a un dato momento si è scosso veramente all'applauso che fa inorgoglire un artista, quando cioè Nemorino dice la sua soavissima romanza. Il Caruso ha dovuto bissare "Una furtiva lacrima" che canta squisitamente. È stato il successo suo nella serata. Anche il duetto del primo atto con la Pinkert è stato bissato.⁶

Quindi niente fischi, ma applausi e bis. I resoconti si riferiscono però alla prima rappresentazione, che i fischi siano arrivati alle repliche? Accertarlo è facile: il *Pungolo* seguiva con attenzione la vita teatrale cittadina e nel numero del 3 gennaio 1902 si legge:

Com'è naturale, la seconda dell'"Elisir" ebbe una esecuzione più affiatata e artisti e opera riscossero applausi anche più frequenti della prima sera. Nel primo atto Caruso e la Pinkert ripeterono il duetto finale. Gli applausi caldi che scoppiarono a tela calata si ripeterono nel secondo atto, dopo che il Caruso accentò con penetrante dolore e con irrefrenabilità di cantante l'"Adina credimi" e divenne ovazione dopo la romanza del terzo atto, bissata. Il Caruso

4 Ibidem.

5 *Il Mattino*, 31 dicembre 1901.

6 *Roma*, 31 dicembre 1901.

Francesco Canessa: *Ridi, pagliaccio! Vita, morte e miracoli di Enrico Caruso*. Capri: La Conchiglia, 2015, pp. 30–32; Id.: "Caruso nella storia della vocalità", *Quaderni della Scarlatti*, 3 (2021), pp. 30–32.

ieri cantò meravigliosamente quella patetica melodia del Donizetti e vi superò vittoriosamente le difficoltà perigliose, raggiungendo effetti mirabili di sonorità, di accentò, di colorito.⁷

L'anonimo cronista si lascia poi andare ad una profetica intuizione:

Il Caruso confermò tutti nel convincimento che la sua voce sia una delle più possenti, delle più fresche, delle più malleabili e che dallo studio e dal raffinamento delle sue qualità preziose gli deriveranno primato e milioni.⁸

Traguardi entrambi raggiunti di lì a poco. Ed infine la terza replica:

Un pienone da sbalordire all'“appalto sospeso” di ieri con l'“Elisir” con la Pinkert e Caruso protagonisti. Gli applausi fioccarono e i due insigni artisti ne raccolsero la maggior parte. Il duetto finale del primo atto e la romanza del tenore furono bissati e ad ascoltare il pubblico si sarebbe dovuto replicare anche il quartetto e il concertato del secondo atto. Insomma, un successo pieno.⁹

La leggenda attribuisce all'insuccesso mai avvenuto dell'*Elisir* la decisione di Caruso di non cantare più nella sua città, ove sarebbe tornato, “ma solo per mangiare gli spaghetti”. La verità è che una volta raggiunto il successo americano egli non cantò più in Italia, mica soltanto a Napoli. La sua scrittura milionaria al Metropolitan, il *business* discografico, le cifre da capogiro che raccoglieva ad ogni pubblica esibizione lo trasformarono in un emigrante-stabile, anche se in 18 anni di permanenza a New York non prese mai casa, ma visse in albergo e quando possibile tornò in Italia – a Napoli, nella sua villa in Toscana e a Montecatini – soltanto per vacanza.

Bibliografia

Canessa, Francesco: *Ridi, pagliaccio! Vita, morte e miracoli di Enrico Caruso*. Capri: La Conchiglia, 2015.

Id.: “Caruso nella storia della vocalità”, «Quaderni della Scarlatti», 3 (2021), pp. 30-32.

Gargano, Pietro and Cesarini, Gianni, con un contributo di Michael Aspinall: *Caruso: vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi, 1990.

Mouchon, Jean-Pierre: *Enrico Caruso. Vie et carrière*. s.l.: Édition à compte d'auteur, 2019, 3 voll.

Il Mattino, 31 dicembre 1901.

Il Pungolo Parlamentare, 31 dicembre 1901

Il Pungolo Parlamentare, 3 gennaio 1902.

Roma, 31 dicembre 1901.

7 *Il Pungolo Parlamentare*, 3 gennaio 1902. Cfr. Mouchon: *Enrico Caruso*, pp. 171–172.

8 *Il Pungolo Parlamentare*, 3 gennaio 1902.

9 *Ibidem*, 6 gennaio 1902.

IL DIVO. IL CORPO, LA VOCE,
L'IDENTITÀ, LA COMUNICAZIONE

Corpi melodrammatici: Caruso come primo divo dal grammofofono allo schermo*

MASSIMO FUSILLO E SERENA GUARRACINO

1.1 La transcodificazione nel corpo del grammofofono

Le voci maschili sono riprodotte meglio di quelle femminili. Una voce di donna ha sempre un suono leggermente stridente; ciò non dipende dall'altezza del suono in quanto tale [...]. Piuttosto la voce di donna ha bisogno, per emanciparsi, della vivente apparenza del corpo che la sostenga. Proprio tale apparenza è cancellata dal grammofofono e ciò conferisce ad ogni voce femminile il suono del bisogno e dell'incompletezza. Solo laddove il corpo stesso risuona, laddove il suono che si manifesta attraverso il grammofofono è identico a quello del corpo risuonante, solo allora il grammofofono possiede il suo campo di legittimità. Questo spiega l'indiscutibile supremazia della voce di Caruso.¹

Così Adorno, in un saggio dal titolo *Nadelkurven*, in italiano *Volteggi della puntina*, racconta la propria ammirazione incondizionata per Enrico Caruso; però non (o almeno non solo) per Caruso tenore internazionale, bensì nello specifico per Caruso star discografica, in grado di disseminare la propria voce in modalità nuove e mai sentite prima; non solo attraverso la propria presenza fisica e scenica, ma mediante un'allora inedita trascodificazione in corpo tecnologico, nel corpo del grammofofono. Il saggio è del 1927; Caruso era morto, prematuramente, nel 1921. Adorno sta quindi parlando di un corpo che ha già concluso il suo passaggio terreno, la cui voce resta ormai custodita *esclusivamente* nella riproduzione permessa dalle nuove tecnologie di registrazione. In qualche modo, quindi, Adorno sta raccontando di come il 'corpo risuonante' di Caruso sia stato in grado di sopravvivere alla morte trasformandosi nel corpo del grammofofono, senza nessuno scarto.

Oggi, nella distanza temporale ma anche tecnologica che ci separa da Adorno, le sue annotazioni possono apparire ingenui, se si pensa a come si è evoluta la tecnologia per la riproduzione del suono e alla sempre maggiore 'fedeltà' (termine quanto mai carico di significato) e riproducibilità che assicura. E tuttavia questo passo interroga il significato di Caruso in un passaggio fondamentale della storia della musica e della cultura: il momento in cui la voce si affranca dal corpo materiale, per sua natura caduco e transeunte, e diventa oggetto capace di molteplici

* La sezione 1 è di Serena Guarracino, la sezione 2 di Massimo Fusillo.

1 Theodor W. Adorno: "Volteggi della puntina", in: *La musica, i media e la critica*, a cura di Vincenzo Cuomo. Napoli: Tempo Lungo, 2002, p. 57.

riproduzioni e disseminazioni. Al panico che, come nota Barbara Engh, colpisce l'umanità al suono della propria voce registrata,² Adorno risponde riconoscendo la persistenza del corpo di Caruso nella voce che lo incarna anche dopo la fine della sua esistenza terrena, decretandone quindi non la superfluità bensì la necessità permanente.

La voce registrata di Caruso ne preserva quella qualità che Roland Barthes definisce la grana della voce, «il corpo nella voce che canta, nella mano che scrive, nel membro che esegue».³ I corpi di cui scrivono Barthes e Adorno, di carne o tecnologici ma sempre 'vocali', non hanno però in comune solo la materialità della voce; sono anche, in entrambi i casi, corpi maschili. Nel noto saggio, Barthes narra la propria esperienza della 'grana' in relazione all'ascolto di due baritoni, Charles Panzéra e Dietrich Fischer-Dieskau, e prima ancora di un anonimo cantore russo, in cui si percepisce «direttamente il corpo del cantore, portato con uno stesso movimento al vostro ascolto, dal fondo delle cavità, dei muscoli, delle mucose, delle cartilagini [...] come se una stessa pelle tappezzasse la carne interiore dell'esecutore e la musica che egli canta».⁴ Barthes non esclude esplicitamente le voci femminili da questo paradigma; si tratta di una distinzione implicita, nella menzione di soli interpreti maschili la cui carne Barthes esplora, in maniera quasi scandalosa, partendo dal proprio piacere dell'ascolto: «Quanto dirò della 'grana' non sarà, certamente, che il versante apparentemente astratto, il resoconto impossibile di un piacere individuale che provo di continuo ascoltando cantare».⁵

Questo è anche il piacere raccontato da Adorno nell'ascoltare la voce di Caruso, una voce che ha il potere di trasformare *das Gramophone*, oggetto e sostantivo neutro, nel corpo maschile di cui compensa la mancanza; ed è questa fantasia di completezza, di perdita senza lutto, che per Adorno indica la superiorità, l'«indiscutibile supremazia» di Caruso. Non è difficile, in questa coincidenza del maschile con la pienezza e del femminile con la mancanza, ritrovare una dinamica psicoanalitica ben nota, e che in riferimento alla vocalità ha già trovato diverse letture critiche;⁶ è però anche interessante soffermarsi sulla tematizzazione della corporeità maschile (pur all'interno dell'incorporeo) che emerge in questo panorama, e che si nutre del ruolo di Caruso come icona globale, primo divo in cui corporeità, mascolinità e tecnologia si intrecciano in maniera idiosincratica.

2 Barbara Engh: "Adorno and the Sirens: tele-phono-graphic bodies" in: *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, a cura di Leslie C. Dunn e Nancy A. Jones. Cambridge: Cambridge U.P., 1994, p. 121.

3 Roland Barthes: "La grana della voce", in: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici* 3. Torino: Einaudi, 1985, p. 265.

4 Ibidem, p. 259.

5 Ibidem.

6 Si vedano Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988; e Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003. Sul quadro teorico di Silverman si basa Engh per la sua lettura del saggio di Adorno: vedi Engh: "Adorno and the Sirens", pp. 128–130.

1.2 Una mascolinità perturbante e melodrammatica

È necessario partire, quindi, dal corpo di Caruso; o meglio dal *corpus* carusiano, l'ampio (almeno per i tempi) catalogo di registrazioni che il tenore esegue dal 1902 al 1920. Di particolare interesse sono le registrazioni eseguite nel 1902 in due sedute, l'11 aprile e il 30 novembre, presso il Grand Hotel di Milano da Fred e Will Gaisberg per la Gramophone and Typewriter Company di Londra, per due motivi: una sincronia e sovrapposizione perturbante di due corpi maschili; e l'anticipazione delle contaminazioni e transcodificazioni del corpo tecnologico di Caruso in diverse narrazioni e media.

Quando nel 1902 i Gaisberg vengono in Italia con il preciso scopo di registrare Caruso a Milano, fanno una deviazione non programmata a Roma per realizzare quelli che oggi sono tra i più straordinari documenti della storia musicale europea: le uniche registrazioni esistenti di un cantante castrato, Alessandro Moreschi. La contrapposizione tra Caruso e Moreschi, ultimo ed imperfetto discendente di una categoria di interpreti ormai scomparsa, non potrebbe meglio rappresentare l'avvicinarsi e insieme la complementarità di questi due modelli di 'divismo' al maschile. Hubert Ortkemper chiude il suo fondamentale *Angeli contro voglia*, che racconta la storia di questi interpreti che tanto sollecitano ancora oggi l'immaginario collettivo europeo, proprio con un capitolo sui tenori, che considera ben più delle dive dell'opera i veri eredi dei castrati settecenteschi. E questo non solo per una filiazione rintracciabile musicalmente, nel passaggio dall'Orfeo castrato all'Orfeo tenore di Gluck (nella riscrittura del 1774 per Parigi) al Florestano nel *Fidelio* (prima *Leonore*) di Beethoven, in un periodo in cui i castrati sono ancora presenti, sebbene in maniera sempre più marginale, sulle scene operistiche (l'ultimo castrato ad esibirsi in teatro, Gian Battista Velluti, si ritira dalle scene nel 1825); ma soprattutto per la loro incarnazione dell'eroismo maschile nel teatro musicale.⁷

Nonostante riverberi freudiani oggi offrano la tentazione di leggere il castrato come una rappresentazione del femminile, nell'opera settecentesca erano le parti di eroe nonché di primo amoroso ad essere scritte principalmente per voce castrata. Se non in termini puramente filologici, quindi, nell'immaginario operistico il tenore è l'erede di questi corpi maschili melodrammatici; di una mascolinità che mette in discussione l'opposizione tra natura e cultura, sentimento e ragione che caratterizza la distinzione binaria dei generi sessuali nella modernità europea, aprendo la voce maschile alla manifestazione dell'emozione, del sentimento – di quel corpo la cui presenza è così significativa da non scomparire nemmeno con la dipartita del suo corrispettivo mortale; un corpo melodrammatico che sopravvive nella voce.

E qui torniamo al corpo tecnologico di Caruso, alla materia viva che sono le sue registrazioni. Su di esse si è scritto molto, in particolar modo sulle diverse tecniche di riversaggio che negli anni, con il tentativo di 'ripulire' le riproduzioni

7 Hubert Ortkemper: *Angeli contro voglia. I castrati e la musica*, a cura di Arianna Ghirlandotti. Torino: Paravia, 2001, pp. 342–344.

dai fruscii e dalle imperfezioni (dal ‘corpo’ del grammofono, in qualche modo) hanno invece spesso appiattito e snaturato. Nella sua attenta ricognizione, Riccardo Vaccaro commenta appunto che «c’è il pericolo che oggi [nel 1995] con l’euforia delle riversioni elettroniche computerizzate, con la pulizia del fruscio dalle incisioni ‘vecchie’ e ‘datate’, come si suol dire, in nome di una conclamata Alta Fedeltà, [...] che le voci storiche diventino veramente irriconoscibili». ⁸ La ‘fedeltà’ è categoria complessa, di cui forse si farebbe bene a liberarsi; oppure a riconoscere la sua relazione inscindibile e feconda con la natura fantasmatica della presenza offerta dalla tecnologia; come sottolinea Adorno stesso, che sui rumori di fondo del grammofono scrive: «Se si volesse correggere la tecnica spingendola verso una maggiore fedeltà al concreto, questo tentativo sarebbe smascherato dalla tecnica stessa come illusione». ⁹

La fedeltà a Caruso – alla sua voce, e al corpo melodrammatico che la produce – è di necessità fedeltà al grammofono, in un disfarsi definitivo delle categorie di ‘originale’ e ‘copia’. La voce registrata di Caruso non è una copia (derivativa, più o meno ben fatta) della voce di Caruso; è *la sua voce*, in una sovrapposizione tra corpo tecnologico e corpo umano, che emerge con prepotenza anche nell’appassionato commento di Vaccaro:

l’approfondimento al suo canto ci fa vedere il movimento della sua bocca a seconda del colore della voce che l’espressione richiede. Il lieve appoggio della lingua sull’arcata palatale modifica l’ugola e dà un arrotondamento sensualissimo morbido e struggente al suono. ¹⁰

È questo corpo ad emergere nelle interpretazioni carusiane, e soprattutto in quel rompersi della voce o quelle inesattezze della dizione che potrebbero essere identificate come imprecisioni, ma che mostrano in verità una libertà di interpretazione che deve molto al teatro, e raccontano un soggetto maschile inquieto ed eccessivo. Questa mascolinità perturbante, melodrammatica, è quello che la voce di Caruso incarna e restituisce nelle sue disseminazioni, in particolar modo nel cinema.

2.1 Ambivalenza del cinema

Con il cinema Caruso aveva un rapporto ambivalente: da un lato era sospettoso verso la sua natura fantasmatica, lontana dalla corporeità della performance; dall’altro ne aveva pienamente capito il potere comunicativo. Non è un caso che il suo unico film di successo interpretato come attore, *My Cousin* (di Edward José, USA 1918, appena restaurato in occasione del centenario) riguardi una storia di

⁸ Riccardo Vaccaro: *Caruso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 5.

⁹ Adorno: “Volteggi della puntina”, pp. 53–54.

¹⁰ Vaccaro: *Caruso*, p. 2. Da notare che Vaccaro, pur prediligendo le più tarde e ‘pulite’ incisioni americane, dedica molte pagine all’analisi di quelle milanesi (ibidem, pp. 69–109).

topico sdoppiamento fra due personaggi di livello sociale diverso: come a evocare una scissione fra il suo vissuto e lo statuto di icona, e il paradosso di un film muto con protagonista un cantante. Esistono poi svariati film dedicati alla sua vita e alla sua figura di divo globale: ci limiteremo a ricordarne uno solo, *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (1954), di Giacomo Gentilomo, figura fra le più interessanti del cinema popolare. Nel suo ampio studio sul melodramma cinematografico italiano, Emiliano Morreale gli riconosce un'«inusuale eleganza formale»;¹¹ notevole è infatti la sua capacità di contaminare il mélo con il noir, come nello straordinario *Atto di accusa* (Italia 1950), mentre per il nostro tema è giusto ricordare come il sottogenere della biografia di un musicista gli fosse molto caro, se si pensa ad *Amanti in fuga* (Italia 1946), sulla morte di Alessandro Stradella; e a *Melodie immortali* (Italia 1952) sugli inizi difficili della carriera di Mascagni. Quest'ultimo è uno schema topico di grande successo, che eroicizza il genio nel suo sormontare ogni ostacolo, per affermarsi trionfalmente alla fine. È lo stesso schema che troviamo nel film su Caruso, che è una biografia dichiaratamente romanzata, secondo la prassi di quella che oggi si chiama biofiction: mette infatti in grande rilievo l'infanzia poverissima già segnata da una voce stupefacente (molto bella la scena che rievoca la prima volta come spettatore al San Carlo per il *Faust* di Gounoud); segue poi il primo insuccesso, la tentazione del suicidio, e infine il trionfo a Trapani nell'*Andrea Chenier*, che gli procura l'ingaggio a 600 lire al mese: una scena di grande impatto emotivo, scandita dal montaggio alternato con il volto di Gina Lollobrigida che impersona la compagna del giovane cantante. Nell'epilogo la voce fuori campo esalta il «canto portentoso e fascinatore», mettendolo in relazione all'incanto di Napoli, città inquadrata nella cornice del paratesto, momento culminante di un film sulla nascita eroica di un divo.

2.2 Fra melodramma e sublime: la voce di Caruso nella foresta vergine

La leggenda globale di Caruso gioca un ruolo incisivo in un film che appartiene a un genere molto diverso, al cinema di ricerca europeo: il capolavoro di un genio visionario e sublime come Werner Herzog. *Fitzcarraldo* (Germania 1982) è uno degli esempi più iconici di un autentico cinema dell'estremo, affascinato da imprese impossibili – in questo caso costruire un Teatro dell'opera a Iquitos, villaggio sperduto nel pieno dell'Amazzonia, per farvi cantare Caruso – e che diventa a sua volta un'impresa impossibile. Come è successo per vari film di Herzog, la lavorazione ha assunto dimensioni epiche, fra rischi, rinunce, tensioni di vario genere, e incidenti che hanno messo più volte in pericolo la vita stessa della troupe. A questa impresa sono stati dedicati un documentario di Les Blank, *Burden of Dreams* (USA 1982), e un diario dello stesso Herzog, intitolato *La conquista dell'inutile*. È un

¹¹ Emiliano Morreale: *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma: Donzelli, 2011, p. 212.

testo di grande fascino, scritto in continua presa diretta sul vissuto quotidiano, quindi in uno stile piuttosto piano e pragmatico, tranne che nel prologo, che ha una tonalità più lirica e sublime. Intenso e significativo il brano in cui si evoca l'idea ossessiva da cui è scaturito il film:

una visione si era radicata dentro di me: l'immagine di un grande battello a vapore su una montagna – la barca che si trascina tra i fumi grazie alla sua stessa forza, risalendo un ripido pendio nel cuore della giungla e, in mezzo a una natura che annienta senza distinzione i deboli e i forti, la voce di Caruso, che riduce al silenzio il dolore e il clamore degli animali nella foresta amazzonica e smorza il canto degli uccelli.¹²

Attraverso un richiamo allusivo al mito di Orfeo, articolato in una dicotomia fra natura e cultura, Herzog dà alla voce del grande tenore un potere cosmico, che può placare tanto la sofferenza quanto il rumore violento. Questa fascinazione ambivalente per la natura selvaggia, che attraversa tutto l'universo creativo di Herzog, viene ulteriormente sviluppata grazie a un interessante parallelismo con la potenza assiomatica del melodramma e delle sue passioni smodate; è una pagina del diario che fornisce la chiave di tutto il film:

Anche i Grandi Sentimenti dell'opera, che spesso vengono criticati in quanto eccessivi, mi sembrano altamente ridotti piuttosto in un altro senso, compresi nell'archetipo dei sentimenti, non ulteriormente concentrabili nella loro essenza. Sono assiomi del sentimento. E questo è ciò che accomuna l'opera e la foresta vergine.¹³

Il film inizia con una rappresentazione dell'*Ernani* di Verdi nel bellissimo teatro d'opera di Manaus, costruito nel 1902 e ancora oggi attivo, nonostante il declino della città:¹⁴ il protagonista, impersonato da Klaus Kinski, arriva in ritardo, accompagnato dalla sua compagna (Claudia Cardinale) solo per ascoltare la mitica voce che lo ossessiona. Herzog non è certo interessato alla verosimiglianza storica (Caruso non ha mai cantato a Manaus, ed *Ernani* non era nei suoi ruoli): anzi, per questo incipit fondamentale, che dipinge l'origine dell'ossessione, si inventa una soluzione che reduplica la forza iconica, in un incontro assolutamente paradossale. Immagina infatti che accanto a Caruso (la cui voce è di Veriano Luchetti) reciti Sarah Bernhardt anziana (con una gamba di legno), impersonata da un mimo travestito, mentre la soprano che canta il ruolo di Elvira (la voce è di Mietta Sighele) sta fuori scena, visibile vicino all'orchestra. Dietro questa soluzione strana e un po' folle (ma solo leggermente grottesca) si avverte la mediazione di Werner Schroeter: Herzog

12 Werner Herzog: *La conquista dell'inutile* (2004), trad. di Monica Pesetti e Anna Ruchat, Milano: Mondadori, 2007, p. 9.

13 Ibidem, p. 204.

14 Fondato proprio negli anni dell'affermazione di Caruso, il teatro resterà poi inattivo per cinquant'anni, dato che la grande stagione del commercio di caucciù si era spenta ben presto; è poi stato restaurato ed è usato per brevi stagioni estive, oltre che per visite turistiche.

allora era digiuno di opera (nel diario scrive che durante la lavorazione ascolta solo Schütz e Bach; diventerà poi, come è noto, un notevole regista di lirica), e si è rivolto quindi alla consulenza di quest'altro protagonista della *Neue Welle* tedesca. Schroeter ha girato molti corti sperimentali, fra cui tre dedicati a Maria Callas, suo nume tutelare, ed è autore di un bel film manierista e camp sull'opera, *La morte di Maria Malibran* (*Der Tod der Maria Malibran*, Germania 1972), di cui qui si avverte la dimensione estetica iper-teatrale e antinaturalistica. Infine, è interessante ricordare che nel racconto omonimo, in cui Herzog rievoca la storia del film, fondendola con altre sue figure e ossessioni (Aguirre), questa scena viene descritta sostituendo ad *Ernani* un capolavoro più maturo di Verdi, *Il Ballo in maschera* (in particolare il secondo atto notturno e iper-romantico).¹⁵

Dopo questo prologo volutamente staccato dal resto del film, che vuole raffigurare la fascinazione universale dell'opera e la sua forza espressiva irregolare e dirompente, il film è scandito da sette apparizioni della voce di Caruso attraverso il grammofono, oggetto-feticcio che gioca un ruolo veramente primario, in un crescendo assai affascinante. Per dare alla voce di Caruso una funzione narrativa, quasi strutturale, Herzog ricerca una corrispondenza più o meno marcata fra le arie cantate e il contesto: ascoltiamo un brano metateatrale come «Vesti la giubba» (da *Pagliacci*)¹⁶ mentre la macchina da presa inquadra l'incanto sui bambini indios, affascinati dal grammofono, ma anche lo sguardo magnetico di Kinsky, che si illumina violentemente alla prima nota cantata da Caruso; l'aria «O Paradiso!» (dall'*Africana* di Meyerbeer, quindi da un'opera che rievoca la spedizione di Vasco di Gama) mentre ha luogo la scena del ricevimento, che raffigura il conflitto del protagonista con l'ambiente coloniale, e la sua visionarietà folle; l'aria dolcemente onirica «Chiudo gli occhi nel pensier» (*Il sogno*) (dalla *Manon* di Massenet) proprio nel momento in cui la voce mitica di Caruso riesce a placare gli indios minacciosi sul fiume (di cui comunque si ascoltano i suoni percussivi che si intersecano con la melodia dell'aria), mentre la macchina da presa segue lo scorrere del paesaggio amazzonico. Queste prime tre epifanie della voce mitica di Caruso sono caratterizzate da stilemi ricorrenti: il protagonista mette il disco sul grammofono, e poi muove lo sguardo attorno per carpire il suo effetto ammaliante e la sua risonanza cosmica. Le successive hanno invece un carattere più dinamico e drammatico, dato che entriamo nella fase estrema dell'impresa impossibile: «Bella figlia dell'amore» sottolinea un primo scendere ancora dolce della nave; «O Mimì tu più non torni» si ascolta quando la nave sale lentamente sulla collina, creando una dissonanza fra la dimensione elegiaca, malinconica ed intimista della musica pucciniana, e l'eccezionalità della sequenza di una nave che si muove verso l'alto, anche se il testo può anche alludere, con una prolessi, all'inizio della catastrofe; e infine il concertato «Chi mi frena in tal momento» (dalla *Lucia di Lammermoor*) si ascolta quando la nave è ormai alla deriva, con un gioco allusivo e ironico fra

15 Werner Herzog: *Fitzcarraldo* (1982), trad. di Bruno e Claudio Groff, Milano: Guanda, 2018 (ed. digitale), pp. 83–84, che descrive una «scenografia smodatamente ridondante e ampollosa».

16 I titoli di testa riportano solo che si tratta di registrazioni per la RCA fra il 1902 e il 1906.

il testo del libretto e la violenza trascinante delle immagini. Sono dunque sette usi della voce di Caruso come musica diegetica, introdotta da Fitzcarraldo con il suo grammofono, per ottenere effetti di incanto magico, convinto come è della potenza cosmica della voce del grande tenore. Solo in altri momenti sempre di grande concitazione emotiva il film ricorre al commento musicale extradiegetico, usando la musica etnica dei Popol Vuh e il poema sinfonico di Richard Strauss *Morte e trasfigurazione* (*Tod und Verklärung*, op. 24, 1889).

L'impresa impossibile, che si dipana fra rapide violentissime, trasporti a mano della nave, equipaggi che abbandonano il capitano, e indios aggressivi che finiscono poi per credere nella natura divina di Fitzcarraldo, è dunque scandita dalla voce violentemente passionale di Caruso, e dal suo potere di incantamento. Dopo l'inevitabile fallimento (tema squisitamente herzoghiano), il protagonista allestisce una recita dei *Puritani* sulla barca: un momento di larvata catarsi dopo un percorso che ha affrontato, nella vita e sullo schermo, un rapporto tormentato con la violenza della natura, con i limiti del desiderio e dell'espressione, in una tensione e torsione sublime portata fino all'estremo della sostenibilità.

Utilizziamo il termine sublime nel suo significato tecnico di categoria estetica che dalla tarda antichità si irradia fino all'immaginario contemporaneo: Herzog è infatti uno dei registi cinematografici che più l'ha praticata in quanto esperienza del limite, sfida impossibile sul confine stesso della rappresentabilità, che si concretizza nei paesaggi di natura selvaggia, sempre connessi a stati d'animo estatici, e nelle sue figure titaniche e visionarie.¹⁷ È certo significativo che in *Fitzcarraldo* Herzog abbia scelto un'opera di Verdi come l'*Ernani*, che è tratta da un dramma di Victor Hugo, manifesto di una mistione tutta romantica fra sublime e grottesco. E per noi è ancora più significativo che abbia messo al centro di questo film la voce inquieta, eccessiva, melodrammaticamente sublime di Enrico Caruso.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W.: "Volteggi della puntina", in: *La musica, i media e la critica*, a cura di Vincenzo Cuomo. Napoli: Tempo Lungo, 2002.
- Barthes, Roland: "La grana della voce", in: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici* 3. Torino: Einaudi, 1985.
- Cavarero, Adriana: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Engl, Barbara: "Adorno and the Sirens: tele-phono-graphic bodies", in: *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, a cura di Leslie C. Dunn e Nancy A. Jones. Cambridge: Cambridge U.P., 1994.

17 Sulle dinamiche del sublime e dell'estasi in Herzog cfr. Brad Parger: *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*, London: Wallflower Press, 2011, pp. 11–15; sul sublime nella modernità e nel cinema cfr. Massimo Fusillo: *Esperienze del limite. Il sublime e la sua ricezione moderna*, in Stephen Halliwell (a cura di), *Sul Sublime*, trad. di Laura Lulli, Milano: Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, 2021, pp. IX-LXIV, in particolare LV-LVII.

- Fusillo, Massimo: *Esperienze del limite. Il sublime e la sua ricezione moderna*, in Stephen Halliwell (a cura di), *Sul Sublime*, trad. di Laura Lulli, Milano: Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, 2021, pp. IX-LXIV.
- Herzog, Werner: *La conquista dell'inutile* (2004), trad. di Monica Pesetti e Anna Ruchat, Milano: Mondadori, 2007.
- Id.: *Fitzcarraldo* (1982), trad. di Bruno e Claudio Groff, Milano: Guanda, 2018 (ed. digitale).
- Morreale, Emiliano: *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma: Donzelli, 2011.
- Ortkemper, Hubert: *Angeli contro voglia. I castrati e la musica*, a cura di Arianna Ghirlandotti. Torino: Paravia, 2001.
- Parger, Brad: *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*, London: Wallflower Press, 2011.
- Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988
- Vaccaro, Riccardo: *Caruso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Il corpo, la voce: *My Cousin*, storia e meriti di un restauro

ELENA CORRERA E ANNA MASECCHIA*

Queste pagine intendono, da un lato, restituire le tappe di una ricerca e di un restauro che la Cineteca di Bologna ha percorso negli anni, e che ha trovato un esito felice in occasione del centenario della morte di Enrico Caruso. E vogliono, dall'altro, approfondire la traccia proposta durante il convegno napoletano del novembre 2021 verso le prospettive di ricerca storico-culturale che il film consente di arricchire sugli anni Dieci, un decennio estremamente importante per la storia del cinema, per lo sviluppo del linguaggio filmico e del cinema tutto come macchina mitopoietica. Una personalità divistica come quella di Caruso, la cui fama è fortemente legata al racconto della *Bildung* artistica e dell'affermazione personale di un immigrato dentro l'orizzonte del sogno americano (e del cinema hollywoodiano), può infatti dire molto su quel decennio.

Grazie al restauro è finalmente possibile apprezzare, inoltre, tutta la valenza della costruzione scenica e della recitazione degli attori. Il lavoro proposto in questo film muto sulla presenza/assenza della voce del grande tenore, permette, ancora, di intravedere gli effetti futuri del sonoro, anticipandone alcune caratteristiche vincenti.

1. *My Cousin: un documento e un restauro preziosi*

L'omaggio della Cineteca di Bologna per i cento anni dalla morte di Enrico Caruso non poteva che essere il restauro di *My Cousin* (Edward José, USA/1918), l'unico film che risulti ad oggi sopravvissuto, dei due girati, con Caruso attore. Il restauro non nasce però in questa occasione ma getta le sue radici qualche anno prima, per la precisione più di dieci anni prima. Nel 2010 infatti prende le mosse il progetto Napoli/Italia, lavoro di valorizzazione e studio di alcuni fondi di matrice napoletana conservati presso gli archivi della Cineteca di Bologna. Da poco trovava la sua collocazione in archivio la collezione di Vittorio Martinelli, collezionista e storico del cinema, coautore con Aldo Bernardini della fondamentale filmografia del cinema muto italiano. Partenopeo di nascita e formazione, Martinelli ha

* Questo saggio è stato concepito congiuntamente dalle due autrici, ma per la stesura materiale del testo, oltre al cappello introduttivo redatto a quattro mani, Elena Correrà ha scritto il paragrafo 1. *My Cousin: un documento e un restauro preziosi* e Anna Masecchia ha scritto il paragrafo 2. *Il musical muto di Enrico Caruso*.

pionieristicamente collezionato e studiato il cinema muto napoletano. Il progetto Napoli/Italia si focalizzava sull'immaginario napoletano attraverso il cinema muto e nello specifico sul contributo della città partenopea nella costruzione dell'identità italiana nel contesto dell'emigrazione italiana oltreoceano. La prima tappa di questo lavoro è stata, all'interno dell'edizione 2010 del festival bolognese *Il Cinema Ritrovato*, una retrospettiva cinematografica articolata attorno al rapporto tra Napoli, il pittoresco e il tema dell'emigrazione:

Napoli è una sineddoche, è il luogo geografico e mentale che riassume meglio di ogni altro un territorio, il Meridione, l'Italia intera. Gli anni della nascita del cinema sono gli stessi della grande emigrazione italiana, e Napoli, per uno di quei cortocircuiti di cui il cinema è capace, con il suo immaginario e il suo deposito secolare di miti e riti, si fa veicolo dell'identità italiana in tutto il mondo.¹

E chi più di Enrico Caruso ha incarnato l'italiano d'America? *My Cousin* è dunque entrato nella programmazione di quella rassegna, assieme alle molte *vue pictoresque* napoletane, alcuni panorami vesuviani, la brulicante vitalità dei vicoli del centro storico, tra mangiatori di spaghetti e lazzaroni. Quando però si trattò di reperire il film con Caruso protagonista, ci fu un inconveniente, non si riuscì a ottenere la copia in pellicola e il pubblico si dovette accontentare di una versione digitale non restaurata e con didascalie ricostruite. Il centenario della morte di Caruso ha dunque offerto finalmente l'opportunità di riportare l'attenzione su *My Cousin* e di procedere con i lavori di restauro. Ma prima di entrare nel merito di questa operazione, sembra opportuno accennare alcune considerazioni che contestualizzino il film e la sua produzione, e che ci porteranno a motivare anche alcune scelte di restauro.

La parabola di Caruso, che nel 1903 da Napoli si trasferisce negli Stati Uniti con un contratto al Metropolitan Opera House per diventare in breve il tenore più noto e pagato dell'epoca, rappresenta un punto nodale della storia dell'immigrazione italiana nelle Americhe. I cachet stellari e l'enorme popolarità non impedirono mai a Caruso di esprimere con orgoglio le sue radici italiane, o meglio partenopee, che furono anzi la chiave del suo successo e, potremmo dire, il suo marchio di fabbrica. Sia come uomo sia come artista, Caruso è l'italiano d'America: i valori popolari e tipici (o anche stereotipici) dell'italiano – allegria, passione, autenticità, nostalgia verso la patria – si rispecchiano anche nella scelta musicale: oltre all'opera, mantiene un repertorio di canzoni e romanze classiche, quelle del posteggiatore napoletano. Questi elementi, modellati da una grande elasticità interpretativa, diventano un tratto tipico carusiano, esemplare per intere generazioni di tenori. Per intendere lo straordinario successo di Caruso è importante ricordare il suo pionieristico rapporto con la tecnologia e con i mezzi di riproduzione tecnica.² L'avventura mediatica di Caruso è di fatto segnata dall'incisione delle sue performance su

1 «Il Cinema ritrovato», 24ª edizione, Bologna 2010, pp. 179–90.

2 Cfr. Paul Fryer: "Enrico Caruso, divo del cinema recalcitrante", «Griffithiana», 64 (ottobre 1998).

disco, che portò la sua voce dai palchi del Metropolitan alle case dei numerosissimi ascoltatori, scavalcando i confini dell'alta società. Fu il primo artista nella storia a vendere più di un milione di dischi con «Vesti la giubba», la più nota aria dei *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, incisa negli Stati Uniti nel 1904 e 1907 per l'etichetta Victor, che negli ad pubblicitari promette «you hear the real Caruso». Caruso è un divo (una star), con un pubblico immenso (i suoi fans): è un punto di svolta per l'industria musicale mondiale.

L'avventura cinematografica di Caruso è invece poco conosciuta, e relegata a poche righe nelle biografie ufficiali e nelle storie del cinema.³ Dopo aver partecipato a varie sperimentazioni suono/immagine, nel 1918 firma con la Famous Players di Jesse L. Lasky un contratto eccezionale per due film, entrambi diretti da Edward José e scritti da Margaret Turnbull: *My Cousin* (1918) e *The Splendid Romance* (1919), che ad oggi risulta perduto. La *première* di *My Cousin* inizialmente viene annunciata per il 20 ottobre 1918, ma – ufficialmente a causa della cosiddetta influenza spagnola – il film esce il 17 novembre dello stesso anno. Caruso non sembra partecipare alla pubblicità del film che, di fatto, fu un flop, circolò poco e venne scarsamente distribuito all'estero. Del secondo film che Caruso girò ci sono poche notizie, forse non uscì o ebbe pochissima circolazione.

La trama di *My Cousin* è semplice: un modesto figurinaio e un famoso cantante d'opera sono due cugini di origine italiana che vivono a New York. Il cugino povero è innamorato di una giovane cameriera, ma la storia è osteggiata dal padre di lei e da un tenace concorrente. I due cugini non si vedono da quando sono arrivati negli Stati Uniti dall'Italia, molti anni prima, e nessuno crede al povero scultore quando dice di essere imparentato con il noto tenore. Il lieto fine porterà al ricongiungimento dei due e al coronamento della storia d'amore. *My Cousin* è uno dei primi film che ci porta nei vicoli della Little Italy newyorkese, e l'elemento dell'identità italoamericana è molto presente, nelle sue connotazioni tipiche, estetiche e caratteriali, al limite del pittoresco.⁴

Per il restauro di *My Cousin* sono stati reperiti ed esaminati numerosi materiali d'epoca.⁵ Per la ricerca di tutti gli elementi filmici attualmente conservati, è stata fatta una *call* attraverso la FIAF (International Federation of Film Archives), rete dedicata alla conservazione e all'accesso del patrimonio filmico mondiale, attiva dal 1938. Sono dunque stati ispezionati, digitalizzati e comparati cinque elementi

3 Per una ricostruzione e una interpretazione attente del caso Caruso cfr. Giuliana Muscio: *Napoli/New York/Hollywood. Film Between Italy and the United States*. New York: Fordham University Press, 2019; trad. it. *Napoli/New York/Hollywood*. Roma: Dino Audino, 2020, pp. 42–51. Ma si vedano anche le pagine precedenti, introduzione più generale al rapporto tra cantanti d'opera italiani e cinema americano (ibidem, pp. 40–42).

4 Cfr. le riflessioni sul 'pittoresco' in Giorgio Bertellini: *Italy in Early American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

5 Per procedere al restauro, sono stati consultati numerosi archivi e repertori, alcuni citati nel testo e utilizzati per la stesura di questo contributo. Tra essi va ricordata la collezione Enrico Caruso Papers, Arthur Friedheim Library Special Collections, Peabody Institute of the Johns Hopkins University.

provenienti da MoMA – The Museum of Modern Art, BFI National Archive, Gosfil'mofond e EYE Filmmuseum. Il restauro ha utilizzato un duplicato negativo proveniente da MoMA, realizzato a partire da una copia nitrato dello Svenska Filminstitutet con didascalie non originali in svedese. Le didascalie sono state ricostruite a partire da un controtipo negativo di quarta generazione del 1959 proveniente da MoMA. In aggiunta a queste copie, esiste una versione digitale del film, reperibile sia in versione DVD che on line, con didascalie inglesi non originali.⁶ Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio *L'Immagine Ritrovata* di Bologna nell'estate 2021. Il lavoro è consistito in una fase di riparazione e lavaggio dei materiali, seguita dalla comparazione degli elementi a disposizione e dal restauro digitale in 4k. Inoltre è stato eseguito un lavoro di sonorizzazione d'epoca e sono state inserite le didascalie in inglese e la traccia dei sottotitoli in italiano.

Due degli aspetti di particolare interesse che emergono dal lavoro di restauro di *My Cousin* sono legati alla lingua e al suono. Sono anche due snodi che hanno richiesto di compiere alcune scelte precise, non facili. L'unica copia completa, quella che si è deciso di utilizzare come elemento principale del restauro, era corredata di didascalie in svedese. Reperire e dover utilizzare copie con sottotitoli e/o didascalie non nella lingua originale del film, non è fatto sorprendente né sporadico nel caso del cinema muto. I film circuitavano all'estero e dunque venivano sottotitolati per essere fruiti. La copia svedese è stata ritenuta completa anche grazie al ritrovamento della lista originale delle didascalie svedesi, con visto di censura datato 27 febbraio 1919, conservata presso gli archivi dello Svenska Filminstitutet. La lista è perfettamente corrispondente alle didascalie presenti nella copia del MoMA. Il titolo svedese è *Min Kusin Caruso*, elemento che ci pare di particolare interesse per via della fusione tra il Caruso uomo/tenore e il suo personaggio – non palese nel titolo originale e probabilmente inserita come traino per il pubblico. Trattandosi di un film girato a Little Italy nella comunità italoamericana, l'utilizzo della lingua ha una rilevanza particolare. Fortunatamente è stato reperito almeno un frammento di film con le didascalie in inglese. Difatti sia il secondo elemento del MoMA che l'elemento proveniente dal BFI, probabilmente due copie del medesimo rullo, presentano didascalie in inglese. Si tratta del rullo cinque, l'ultimo, dunque la parte conclusiva del film. Da questi pochi elementi disponibili emerge una lingua in parte connotata, dalle sfumature talvolta non neutrali, che ci riporta all'elemento di tipicità italoamericana, comprensiva di stereotipo: per esempio un 'party' diventa 'fiesta', mescolando, come spesso accadeva, lo spagnolo con l'italiano, in una comune e mediterranea lingua di immigrazione. Per le didascalie si è dunque deciso di utilizzare per il rullo cinque quelle inglesi originali, mentre per i primi quattro rulli sono state usate come riferimento le didascalie in svedese, tradotte per l'occasione in inglese. Proprio grazie a questo unico rullo con didascalie inglesi originali abbiamo ottenuto preziose informazioni riguardanti un aspetto controverso legato all'uscita del film, e ora alla sua ricostruzione: i nomi dei

6 *Enrico Caruso – Voice of The Century*. RCA: 2006.

personaggi. A partire da un'analisi dei materiali d'epoca a disposizione, si evince che i nomi dei personaggi hanno subito numerosi cambiamenti. Nel *pressbook* ufficiale, con data di uscita fissata già per il 17 novembre 1918, i nomi riportati sono Mario Nanni / Cesare Carulli (Enrico Caruso), e l'antagonista è Robert Bombardi (Henry Leone). Il personaggio di Rosa è interpretato da Carolina White, soprano del Metropolitan. Questi stessi nomi sono presenti in numerosi articoli, con ogni probabilità scritti a partire dai materiali stampa e non dalla visione diretta del film.⁷ Nella copia svedese invece i nomi sono i seguenti, ripresi anche dalla versione digitale del film: Tommaso Longo / Cesare Caroli, e Roberto Lombardi è l'antagonista. Questi stessi nomi sono riportati anche in articoli e repertori, a volte con qualche variante (per esempio Tomaso o Tomasso, come nella sinossi della Paramount tratta dallo *screenplay*, conservata all'Academy⁸). Gli stessi nomi vengono confermati dal rullo cinque in versione inglese, con l'unica modifica nel nome del protagonista, che riporta la dizione corretta italiana di Tommaso Longo. Anche per i nomi la decisione è stata di prendere come riferimento il rullo cinque inglese, e lasciare dunque Tommaso.

L'altro aspetto che ci ha portato a un intervento più incisivo è quello legato alla sonorizzazione. Si dice in più occasioni che uno dei motivi che portò *My Cousin* ad essere un flop commerciale fu che il primo film di Caruso era un film muto, e che il suo pubblico rimase deluso dalla visione di questo corpo performante senza voce. Vi è in particolare una sequenza musicale importante, quella in cui il tenore Caroli interpreta «Vesti la giubba». Il montaggio del film non è consequenziale, dunque una perfetta sincronizzazione non era resa possibile nelle proiezioni musicate dell'epoca. Ed ecco che il restauro digitale rende la voce perduta a Caruso, grazie alla sincronizzazione delle immagini con una registrazione originale della musica. Oltre alla sequenza sincronizzata, in chiusura sui titoli di coda è stato poi aggiunto il brano *My Cousin Caruso*, canzonetta umoristica scritta da Gus Edwards e Edward Madden nel 1908, dieci anni prima del film. Si racconta di un italiano un po' grezzo, che vanta, in un inglese stentato e macchiettisticamente italoamericano, la sua parentela con un cugino illustre, Enrico Caruso. Oltre a questa canzone, su cui si ritornerà in seguito, tutto l'aspetto musicale dell'operazione di restauro ha assunto una valenza importante per restituire la particolarità di questo film in relazione al successo del tenore e alla sua acquisita dimensione italoamericana grazie anche alle musiche, eseguite dal vivo e poi registrate, di Daniele Furlati (pianoforte), François Laurent (chitarra) e Guido Sodo (voce e mandolino).

7 Paramount Press Book Collection. Volume 6: September – November 1918; Index Number 22.

8 Paramount Pictures scripts, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

2. *Il musical muto di Enrico Caruso*

Dalla seconda metà degli anni Dieci, un evento mondiale come la Grande Guerra ha decisamente e definitivamente spostato oltreoceano l'asse di indirizzo del cinema di intrattenimento. Una star intermediale come Enrico Caruso era predestinata a fare parte di questa dislocazione e continua a sorprendere la limitatissima partecipazione a film nel corso della sua carriera, soprattutto potendo apprezzare pienamente, grazie al recente restauro, le sue doti di interprete. Su questa mancanza sono state avanzate molte ipotesi, relative sia ad aspetti professionali sia a contingenze personali.⁹ In ogni caso, anche per questa ragione, *My Cousin* è un documento tanto più prezioso non soltanto per chi studia Enrico Caruso, ma più in generale per la prospettiva che offre la presenza del tenore tanto famoso e amato, utile a comprendere meglio i cambiamenti in atto nel cinema hollywoodiano, in cui aleggiava il fantasma della voce ed era già presente una tensione verso il sonoro, evidente ben prima della sua diffusione a fine anni Venti.

Prima di insistere sulla centralità che proprio la voce, paradossalmente, finisce per avere in questo film muto, è però opportuno affrontare un altro tema, cioè quello del doppio.¹⁰ Da questo punto di vista ritorna ad avere un senso anche storico la data di uscita del film, il 1918. Abbiamo già parlato della trama del film e di *My Cousin Caruso*, canzone popolare e macchiettistica che ripropone tutta una serie di *cliché* dispregiativi relativi agli immigrati italiani.¹¹ Girato dieci anni dopo, il film continua sì a raccontare la storia di due italoamericani nella Little Italy nei primi decenni del Novecento, ma stempera gli stereotipi culturali negativi. Lo fa, in particolare, declinando il tema del doppio nell'accezione del conflitto/incontro tra ricco e povero, assumendo i tratti del racconto esemplare dell'immigrato italiano che raggiunge integrazione e successo. Tutto l'aspetto perturbante viene infatti stemperato dall'agnizione finale. Tra il 1908 della canzone e il 1918 in cui il film viene girato e presentato al pubblico, sono cambiate molte cose, sia per gli italiani in America che per Enrico Caruso: il tenore, ormai affermato e uscito indenne anche dallo scandalo sessuale che poteva minarne la reputazione, rappresenta la piena riuscita e anche la *revanche* dell'emigrante da *cliché* che giunge oltreoceano, e ha ormai compiuto la sua parabola da italiano emigrato a italoamericano. In questo senso, la canzone *My Cousin Caruso* è più in linea con la rappresentazione dell'italiano e dell'italoamericano nel cinema precedente alla Prima Guerra Mondiale che non con

9 Per le ragioni produttive cfr. Muscio: *Napoli/New York/Hollywood*, pp.48–49, mentre per possibili ragioni private cfr. Ead.: *Enrico Caruso attore cinematografico*, in corso di pubblicazione nel volume su Caruso coordinato dalla Discoteca di Stato per i tipi della casa editrice Nota di Udine.

10 Per una riflessione generale sul tema del doppio si veda soprattutto Massimo Fusillo: *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Firenze: La Nuova Italia, 1998; nuova ed. Modena: Mucchi, 2012.

11 Per una lettura attenta di questa canzone popolare e in generale del successo discografico di Caruso in relazione al discorso sull'emigrazione e a quello sull'italianità in U.S.A. cfr. Simona Frasca: *Disco/Caruso: la nascita del mito, l'esplosione del disco e la costruzione dell'italianità*, in corso di pubblicazione nel volume su Caruso coordinato dalla Discoteca di Stato per i tipi della casa editrice Nota di Udine. Ma anche, in questo volume, *White Caruso! Black Caruso!! Chinese Caruso!!!*, *infra*.

quella successiva allo sforzo bellico.¹² Contrariamente al viaggio dell'emigrante di Febo Mari verso le Americhe del film omonimo del 1912, l'approdo e il percorso di Caroli-Caruso a New York, sostenuti come sono dalle qualità artistiche dell'italiano, sono un successo e una conferma del sogno americano. Da questo punto di vista, il film sembra proporre una diversa identificazione da parte degli italiani stessi con l'identità italoamericana. La presenza del tema del doppio si fa tanto più forte nella scena ambientata a casa di Caroli, in cui i due protagonisti si trovano nella stessa inquadratura, con evidente sorpresa e spasso per lo spettatore che osserva il tenore storcere il naso quando ascolta il figurinaio cantare. Qui, la distanza tra i due, malgrado la vicinanza fisica, appare incolmabile: il ricco e il povero; il cantante di talento e il figurinaio misconosciuto. Al Met questo raffronto tra i due italiani in America si declina diversamente: pur nella lontananza – sulla scena teatrale c'è l'artista, il grande tenore ammirato da tutti, mentre in platea ci sono Tommaso e Rosa – il campo/controcampo frontale mette in scena il rispecchiamento e il possibile processo di proiezione-identificazione, che però viene a compiersi solo nel finale a Little Italy, nel momento catartico dell'agnizione.

Il successo planetario di Caruso – l'abbiamo già ricordato – è legato al fonografo e alla prima incisione del suo canto a Milano nel 1902. Secondo Norman White, come ci ricorda Paul Fryer, «la sua voce si adattava perfettamente alla tromba del grammofo» che consentiva così di coglierne tutta la «qualità, ma soprattutto la presenza».¹³ *My Cousin* è un film muto ma il canto è praticamente onnipresente: ad esempio quando è proprio Tommaso a non deliziare i vicini di Little Italy con le sue stonature, oppure quando una signorina borghese, che vuole fare la cantante, si esibisce in casa di Caroli; soprattutto lo è durante l'esibizione canora del grande tenore ambientata al Metropolitan, presente al centro del film.

La regia di Edward José rende conto però di un'altra svolta avvenuta a livello musicale: se la riproducibilità tecnica ha valorizzato le qualità della voce di Caruso, anche il cinematografo sembra avallare la svolta verista avvenuta nel mondo della lirica. Sempre White sottolinea come Caruso si sia imposto nel contesto della «scuola della realtà, della passione piuttosto che dell'alta musicalità artistica. Ed ecco che quando sulla scena irruppe Caruso con la sua naturalezza, con la sua schietta passione, e cantò così splendidamente, quel realismo venne inciso sulla cera».¹⁴ Se la particolare recitazione richiesta dalla scalarità dei piani che va affermandosi oltreoceano nel corso degli anni Dieci può aver prodotto cambiamenti sulla scena lirica,¹⁵ la naturalezza carusiana ha sicuramente favorito la sua efficacia di interprete

12 Per il momento pre-bellico cfr. Giuliana Muscio: *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici fra Italia e Stati Uniti 1895–1945*. Roma: Bulzoni, 2004, pp. 103–127.

13 Citato in Fryer: "Enrico Caruso, divo del cinema recalcitrante", p. 142.

14 Ibidem.

15 Sempre White ricorda il confronto in scena con la cantante lirica Geraldine Farrar, reduce, nel 1915, dall'interpretazione hollywoodiana di tre film, tra cui una *Carmen* con regia di DeMille: stando ai racconti di alcuni presenti, Caruso percepiva la recitazione della collega sulla scena lirica come 'cinematografica' in senso spregiativo. Per inquadrare il rapporto che Caruso sembrava avere con il cinema prima delle sue interpretazioni, Fryer racconta anche dell'incontro con Charlie

nel film. Sono gli anni, infatti, in cui si sta imponendo uno stile di recitazione cinematografica più naturale grazie all'articolazione variata della prossimità tra macchina da presa e attori e alla scala dei piani. Il gesto si fa sempre meno enfatico, così come le espressioni del volto. Ci si allontana, progressivamente, dalle smorfie e dalla recitazione per *cliché*. Caruso era un *performer* teatrale ma in *My Cousin*, pur conservando una impostazione della recitazione prevalentemente frontale, sa adeguarsi al passaggio dal piano d'insieme, alla figura intera e al primo piano. A livello di caratterizzazione del personaggio sia Tommaso che Caroli assumono, come sottolineato da Muscio,¹⁶ tratti precisi dell'immagine divistica carusiana: Tommaso è umorale, caloroso, maldestro; Caroli è serafico, elegante, autorevole, ma sono questi, tutti insieme, i tratti del successo della *star persona* carusiana. Se il divismo cinematografico si è imposto anche grazie all'integrazione del primo piano nel linguaggio cinematografico classico, è interessante sottolineare come sulla rivista «Variety» si insistesse sulla maestria del tenore nella *facial expression*. Dopo aver elogiato l'inizio arduo vista l'interpretazione di due ruoli in uno, il redattore del trafiletto continua così:

The star is revealed as a master of facial expression. His countenance is a mask which obediently registers every variety of feeling and there is a subtle difference between the poor sculptor and the singer who has attained greatness, keeping distinct the two sets of expressions that are appropriate to each. [...] the two parts seem not to be played by the same person.¹⁷

Allo stesso modo, è importante ricordare che uno dei primi generi cinematografici di successo è stato proprio quello transnazionale delle *Facial Expressions*, in cui un attore in primo piano fa smorfie di ogni tipo.¹⁸

My Cousin, soprattutto dopo questo importante restauro che ha liberato dal nero la scena in cui si dipanano azione e recitazione degli attori, è un'importante testimonianza del nesso sempre più stretto che si andava instaurando a Hollywood tra divismo, stile di recitazione e anche italianità – si pensi al caso, sul versante di possibili discorsi sulla mascolinità latina, di Rodolfo Valentino.¹⁹ Molti tratti della *star persona* carusiana, si diceva, vengono sfruttati nel film. Se i primi piani fanno pensare al genere delle espressioni facciali, le scene girate in casa del tenore, nelle quali compare Bruno Zirato, il suo vero segretario, rimandano alla particolare

Chaplin: cfr. Fryer: "Enrico Caruso, divo del cinema recalcitrante", p. 146.

16 Muscio: *Napoli/New York/Hollywood*, p. 48.

17 Trafiletto presente in *Variety*, 29 novembre 1918: cfr. documentazione per il restauro raccolta da Cineteca di Bologna.

18 Cfr. per *Facial Expressions* come genere transnazionale Cristina Jandelli: *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*. Venezia: Marsilio, 2016, pp. 33–37.

19 Per il passaggio anni Dieci-Venti, sarebbe da sviluppare uno sguardo incrociato su Caruso e Valentino. Per Valentino cfr. in ogni caso la raccolta di materiali presente in *Intorno a Rodolfo Valentino. Materiali italiani 1923–1933*, a cura di Giulia Carluccio-Silvio Alovio. Torino: Kaplan, 2009, e gli atti di convegno *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*, a cura di Giulia Carluccio-Silvio Alovio. Torino: Kaplan, 2010.

idolatria a cui vanno soggetti i divi cinematografici e tutto ciò che riguarda il loro quotidiano e fanno pensare a esperienze come quella di Fregoli con Ermete Novelli risalenti al 1899, ai primissimi anni di esistenza del cinematografo.²⁰ Del resto la produzione di questo film è della Famous Players-Lasky Corporation, nata per volere di Adolph Zukor nel 1916 quando prese le redini della Paramount, che si occupava della distribuzione.²¹ Il processo di identificazione spettatoriale varia, com'è noto, in questi primi anni e con la nascita, attorno al 1910, del divismo cinematografico: in una prima fase, lo spettatore 'riconosce' se stesso sullo schermo proprio grazie alla non riconoscibilità degli attori; successivamente, l'identificazione è favorita proprio dal tramite della figura d'eccezione, celebre, scandalosa del divo. Un film che tematizza la nascita di questo fenomeno è non a caso interpretato da Charlie Chaplin e registra la nascita del duraturo personaggio del vagabondo, del nostro Charlot: si tratta di *Kid Auto Races at Venice*, del 1914, un cortometraggio girato durante una gara di automobili per bambini che si sta realmente svolgendo: la confusione tra spettatori della gara, operatori delle riprese ufficiali, troupe cinematografica e l'attore Chaplin, dà vita a una divertente gag autoriflessiva, in cui oggetto della rappresentazione 'meta' è l'emersione del singolo dalla folla, in qualche modo il fenomeno divistico dell'industria cinematografica che si andava costruendo in quegli anni. La Famous Players in Famous Plays era stata fondata da Zukor dopo il successo di *Queen Elisabeth* con Sarah Bernhardt (1912), ma successivamente, dopo la fusione con la Lasky, la centralità era tutta caduta sui Players, lasciando da parte i Plays. Forte della distribuzione Paramount, a partire dal 1916, la nuova casa di produzione scritturò i divi più famosi del muto. Caruso inizia dunque a recitare nel pieno dello sviluppo dello *star system*, e la sceneggiatura di *My Cousin*, scritta da Margaret Turnbull, si presenta come la base per un classico *star vehicle movie*, tagliato su Enrico Caruso sia per sfruttarne la popolarità (come si è visto dal trafiletto di *Variety*, il suo è il debutto cinematografico di una star), sia per amplificarla. Nel primo caso, ciò risulta evidente dall'apertura proemiale con il tenore Caruso che si inchina dinanzi al pubblico in sala, vestendo i panni dei personaggi dell'opera lirica che lo hanno reso più famoso, e dalla lunga sequenza ambientata al Metropolitan in cui Caroli interpreta Canio dei *Pagliacci*; nel secondo, la scelta del tema del doppio sembra proprio avere la valenza di invitare il pubblico a 'staccarsi' dalle interpretazioni più note del grande tenore per apprezzare a pieno le doti dell'attore cinematografico, che veste i panni di un protagonista ben poco eroico, quasi comico, che non ha nulla della tragicità dei grandi caratteri operistici.

Ora, questo film che si presenta, come tanti del periodo, quasi sospeso tra i codici del cinema primitivo e quelli del cinema classico, è a nostro avviso infestato anche dal fantasma del sonoro perché un altro elemento che attrae lo spettatore e che viene come evocato dalle immagini è proprio la voce tanto amata del grande tenore. Come si comprende da una lettera del Presidente della Talking Pictures

²⁰ Jandelli: *L'attore in primo piano*, pp. 41–43.

²¹ Come testimonia il Paramount Press Book Collection già citato (cfr. *supra* nota 7).

Inc. indirizzata a Zukor nel 1919, c'era chi già agognava il 'miracolo' della sincronizzazione: «If he could have stopped to the front of the stage, and, as the great tenor [...] have already sung one of his wonderful songs, you would have had a really great picture». ²²

Però, così come la leggibilità delle espressioni facciali attraverso l'uso del primo piano della star doveva risultare di forte impatto per un pubblico abituato ad assistere alle sue performance negli enormi teatri lirici, allo stesso modo proprio l'assenza della voce tanto conosciuta poteva, piuttosto che deludere, enfatizzare la sua valenza. Questo aspetto sembra essere sottolineato nel momento in cui Caroli, ascoltando il cugino Tommaso cantare, appare disgustato: sempre in *Variety* leggiamo: «Caruso's expressions of disgust when he hears his own voice are screamingly funny». Colpisce notare, tra l'altro, che anche l'avverbio scelto dal recensore ha a che fare con la voce: un divertimento da urlo. E in effetti, anche a distanza di decenni e in un'epoca in cui lo spettatore medio non ha certo la dimestichezza con la presenza della voce di Caruso che aveva quello della fine degli anni Dieci, questo momento risulta perturbantemente ironico e non semplicemente comico perché la grandezza di quella voce aleggia in tutta la sua presenza.

Quella di Caruso è stata dunque una voce che si è staccata dal corpo per ben due volte: la sua riproducibilità tecnica l'ha resa universalmente conosciuta a partire dai primissimi del Novecento grazie al fonografo; e ne ha come rilanciato la eco nelle sale del 1918 proprio per la sua assenza, dovuta a una riproduzione cinematografica ancora priva di sincronizzazione sonora. Grazie al restauro della Cineteca di Bologna, la presenza/assenza della voce del tenore ha ritrovato il suo corpo: ritornando alle origini del cinema, a quell'effetto Frankenstein che Noël Burch ha descritto come insito nel medium cinema stesso, il restauro ha cristallizzato frammenti di vita e li ha rianimati grazie alla sincronizzazione tra l'immagine in movimento e la voce di Caruso riprodotte. Così, Caruso canterà per sempre «Vesti la giubba» al Met, anche per quegli spettatori del futuro che non avranno più la stessa familiarità con la sua voce unica.

Bibliografia

- Enrico Caruso Papers, Arthur Friedheim Library Special Collections, Peabody Institute of the Johns Hopkins University
«Il Cinema ritrovato», 24ª edizione, Bologna 2010.
Bertellini, Giorgio: *Italy in Early American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
Carluccio, Giulia-Silvio Alovisio (a cura di): *Intorno a Rodolfo Valentino. Materiali italiani 1923–1933*. Torino: Kaplan, 2009.

22 Letter from Talking Pictures, Inc. to Adolph Zukor, 1919. Cfr. <https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll3/id/29/rec/15>

- Carluccio, Giulia-Silvio Alovisio (a cura di): *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Italia e Stati Uniti negli anni Venti*. Torino: Kaplan, 2010.
- Enrico Caruso – Voice of The Century*. RCA: 2006.
- Fryer, Paul: “Enrico Caruso, divo del cinema recalcitrante”, «Griffithiana», 64 (ottobre 1998).
- Fusillo, Massimo: *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Firenze: La Nuova Italia, 1998; nuova edizione Modena: Mucchi, 2012.
- Jandelli, Cristina: *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*. Venezia: Marsilio, 2016.
- Muscio, Giuliana: *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici fra Italia e Stati Uniti 1895–1945*. Roma: Bulzoni, 2004.
- Muscio, Giuliana: *Napoli/New York/Hollywood. Film Between Italy and the United States*. New York: Fordham University Press, 2019; trad. it. *Napoli/New York/Hollywood*. Roma: Dino Audino, 2020.
- Paramount Press Book Collection. Volume 6: September – November 1918; Index Number 22.
- Paramount Pictures scripts, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
- Variety*, 29 novembre 1918.
- <https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll3/id/29/rec/15>

Il caso Caruso nell'ambito delle migrazioni teatrali*

FRANCESCO COTTICELLI E LOREDANA PALMA

1. Due brevi flash

Riscattare l'Italia, conquistare l'America. Così si legge nell'epigrafe di un volumetto che a Padula, nella casa museo di Joe Petrosino, è a disposizione dei visitatori di un centro che mantiene vivo il ricordo e la tradizione di una figura chiave nella storia dell'emigrazione dal Sud del paese agli Stati Uniti.¹ La vicenda del grande detective, assassinato in circostanze misteriose nel corso di una missione che avrebbe dovuto sferrare un colpo mortale alla malavita organizzata,² assume tratti leggendari se commisurata alle oggettive difficoltà di cui ebbe ragione: la miseria delle origini, la ghettizzazione di "brava gente" talora a mala pena tollerata (cui reagì con la prima, felice intuizione di imparare l'inglese), la resistenza degli uffici governativi ad accogliere nelle loro fila persone di altra nazionalità e per di più associate a stili di vita criminosi, il persistere di pregiudizi di marca sociale e antropologica peraltro duri a morire nell'immaginario planetario. È un mito che illumina per converso il quadro di una giovane nazione multietnica, attraversata da tensioni e questioni identitarie che risultano inestricabili da una diaspora pressoché ininterrotta, sia pur con flussi diversi, dalla stagione post-unitaria al secondo dopoguerra.

Su un altro fronte, il giovane artista Nino Taranto, classe 1907, reduce dai successi con la celebre compagnia Cafiero-Fumo a Napoli, è a più riprese in *tournee* nel Nord America fra il 1931 e il 1933. Al seguito di Bruno e Clement porta il repertorio della sceneggiata ingaggiato da facoltosi e discutibili magnati italo-americani.³ Tra New

* Il primo paragrafo è di Francesco Cotticelli; il secondo di Loredana Palma.

- 1 Si veda Nino Melito Petrosino: *Joe Petrosino l'incorruttibile. L'uomo nato detective, che riscattò l'Italia 'conquistando' l'America*. Padula (SA): Casa Natale di Joe Petrosino, 2016. Cfr. in particolare le pp. 37–116. A pp. 96–97 il racconto di come il poliziotto sventò un attentato al famoso tenore nel 1903.
- 2 Sulla vasta eco del delitto (cfr. Arrigo Petacco: *Joe Petrosino: l'uomo che sfidò per primo la mafia italoamericana*. Milano: Mondadori, 2001) si vedano anche le pagine del quotidiano «Il progresso italo-americano», in particolare i numeri di domenica 14 marzo 1909 e di mercoledì 18 gennaio 1911.
- 3 Su Nino Taranto si vedano Luisa Basile-Delia Morea: *Storie pubbliche e private delle famiglie teatrali napoletane*. Napoli: X-Press Torre, 1996, pp. 195–204; Giulio Baffi: *Nino Taranto. Una Vita in paglietta*. Napoli: Altrastampa, 1997; Id.: *Nino Taranto ha 100 anni. Percorso iconografico sulla vita e l'arte di Nino Taranto*. Napoli: Guida, 2007; Andrea Jelardi: *Nino Taranto. Vita straordinaria di un grande protagonista dello spettacolo italiano del Novecento*. Napoli: Kairòs, 2012; Maria Letizia Loffreda Mancinelli: *Nino Taranto. L'artista e l'uomo*. Napoli: Guida, 2015 e la voce a lui dedicata in A.M.At.I. (Archivio Multimediale degli Attori Italiani) a cura di chi scrive (<https://amati.unifi.it/S100?idattore=1102>).

York, Boston, Chicago, Philadelphia ha anche occasione di lavorare con Ria Rosa, altro straordinario personaggio che alla fine degli anni Trenta si sarebbe stabilito definitivamente sulla East Coast,⁴ emblema di una cultura *altra* nello spazio e nel tempo; firma esclusive con compagnie di trasmissione per inserti pubblicitari, ha un'esperienza a suo dire non esaltante, ma necessaria per le insolvenze degli impresari teatrali, nel cinema, l'«orribile drammone strappalacrime» *Senza mamma e 'nnamurato*, prima di un rientro definitivo in patria e del rilancio della sua carriera nell'ambito della rivista al fianco di un astro come Anna Fougez. La parentesi americana serve a una maturazione artistica, è la fase di un *cursus honorum* in cui il giovane attore-cantante mette ulteriormente a fuoco la sua vocazione di interprete poliedrico – esauritasi la parabola del teatro di rivista, non avrebbe avuto esitazioni ad affrontare la sfida della prosa nel cuore degli anni Cinquanta –, e non lascia tracce se non nei ricordi affidati alle pagine di un'autobiografia a lungo rimasta nel cassetto.⁵ Tutt'altra storia rispetto alla stella Enrico Caruso, e non solo per il prestigio dell'opera lirica e per l'altissimo profilo di un cantante talentuoso e innovativo come pochi, ma per l'importanza che la professione fra i due mondi, l'uso sapiente dei *media* e la creazione di un'immagine di divo internazionale ebbero in un processo di mediazione culturale che davvero provò a fare interagire realtà dissimili, e spesso, allora come ora, volutamente distanti.

Raccontare le trasferte e la migrazione artistica italiana ed europea verso le Americhe, o verso i paesi del bacino del Mediterraneo fra Otto e Novecento, non è impresa facile: è un fenomeno che presuppone la vicenda per molti versi tragica della massiccia emigrazione popolare e del costituirsi di grandi comunità al di là del mare e dell'Oceano, ma in parte se ne discosta per essere in perfetta continuità con lo spirito avventuroso del professionismo teatrale sin dai primordi dell'era moderna, laddove il nomadismo e la ricerca di nuovi mercati sono parte essenziale di un esercizio del mestiere cui solo gli anni più recenti avrebbero conferito un'aura di precarietà. Si tratta cioè di porre l'accento più sulla opportunità che una situazione epocale offrì al di qua e al di là di confini materiali e immateriali, che sulle traversie di vite sospese fra la memoria di un'identità e il bisogno di integrazione in un nuovo contesto, il che di per sé si pone in conflitto con il racconto di un'esperienza collettiva spesso dolorosa. Quella che fa da sfondo – appunto – all'epopea di Petrosino, un riscatto e una conquista che provano ad equiparare un'origine e una destinazione, un passato e un futuro, fra contesti socio-culturali che stentano a confrontarsi per profonde differenze e si impegnano a difendere la loro alterità.

Come per i grandi attori in giro per il mondo, il teatro che migra invece lavora e insiste sulle differenze, è uno strumento identitario che rinnova un'appartenenza

4 Sull'artista cfr. Antonio Sciotti: *Le dive del fonografo 1900–2000*. Napoli: Arturo Bascetti editore, 2020 e Pasquale Scialò: *Storia della canzone napoletana*, vol. I, 1824–1931. Vicenza: Neri Pozza, 2017; vol. II, 1932–2003, ivi, 2021, qui in particolare pp. 32–41.

5 Cfr. Nino Taranto: *Una vita per Napoli. Autobiografia di un grande del palcoscenico*. Napoli: Homo Scrivens, 2019. L'edizione del testo, a lungo rimasto dattiloscritto, non è filologicamente impeccabile. Sulle vicende americane si vedano le pp. 57–65.

mentre prova a stabilizzarsi nel sistema della domanda/offerta del posto, instaura un dialogo con un pubblico potenzialmente ampio mentre fa leva su un *target* ben definito, e sulla nostalgia, la memoria, l'idealizzazione e l'orgoglio, perennemente in bilico fra la restituzione di uno stereotipo e il suo superamento. Il teatro degli immigrati è «una tradizione culturale di cui in patria si ignora l'esistenza»⁶ e se ne hanno spesso barlumi solo attraverso i brevi resoconti – per lo più inascoltati – dei reduci, di chi ha ripreso posto nello *show business* della madrepatria o si è ritirato a vita privata lasciandosi dietro una carriera tortuosa (ad esempio, la famiglie degli Aulicino/Vinci):⁷ un silenzio che forse tradisce la soggezione della microstoria dello spettacolo di fronte alla macrostoria socio-politica dell'età contemporanea, il successo (o l'avventura del successo) alla tragedia, ma che impedisce di cogliere la pluralità di livelli (e di strade) entro cui l'"anomala" scena italiana continuò ad affermarsi da Oriente a Occidente, dai trionfi degli ultimi grandi attori a tutti quegli intraprendenti esponenti di una scena "dialettale" (prevalentemente, ma non esclusivamente, meridionale), estremi testimoni di una "pratica" del "mestiere mostruoso" antichissima. L'altrove serve anche a prolungare la vitalità di repertori che iniziano a perdere efficacia nei luoghi di origine, adattandosi invece a una memoria per così dire "congelata" nella fase degli addii, pronti a ricevere linfa vitale per essere riproposti lì dove erano partiti⁸ – non sempre queste "sfasature" agevolano il dialogo, ma sul piano storiografico risultano di estremo interesse. Né sarebbero da trascurare le recentissime propaggini di questa lunga stagione dell'emigrazione artistica, che da un lato risultano allineate ai principali temi del racconto teatrale, cinematografico, musicale, dall'altro offrono anche una riflessione, un ripensamento complessivo largamente rientrato negli ordinari *transfer* dell'industria culturale.⁹

Riflettere su Caruso, una *star*, un'eccezione certo anche per la lungimiranza delle sue scelte professionali e per l'impostazione dei rapporti con la stampa, le produzioni, la riproducibilità tecnica di un elemento delle sue *performances*, significa però riscrivere la regola: ragionare di un mondo brulicante di interpreti,

6 Giuliana Muscio: *Napoli / New York / Hollywood: la storia dell'emigrazione artistica italiana che ha cambiato il cinema americano e l'immagine degli italiani negli USA*, traduzione di Dario Minutolo. Roma: Dino Audino, 2020, p. 10.

7 Su cui si veda Luisa Basile-Delia Morea: *Storie pubbliche e private delle famiglie teatrali napoletane*, 1996, pp. 217–218. Sugli artisti napoletani che si esibirono in America sia permesso di rinviare anche a Francesco Cotticelli-Loredana Palma: "Storie di attori napoletani fra due mondi". *Migrazioni artistiche fra Europa e America*, a cura di Gianni Cicali, Roma, Bulzoni, 2023, pp. 203–221.

8 A titolo di esempio si veda Loredana Palma: "Un testo teatrale tra vecchi e nuovi media: il viaggio esemplare di *Fior d'arancio* di Francesco Mastriani", *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di Francesco Cotticelli-Roberto Puggioni. Milano: Franco Angeli, 2017, pp. 386–413.

9 Manca a tutt'oggi un quadro della penetrazione dell'ultima sceneggiata nel Nord America, un'esperienza che si colloca come estrema propaggine del teatro di migrazione e – per altri versi – come attività inscritta in un contesto profondamente mutato. Il secondo Dopoguerra costituisce un *terminus ante quem*, uno spartiacque fra un'idea di teatro italo-americano (in senso lato) e uno scambio di esperienze artistiche connotate dall'una e dall'altra parte.

impresari, capocomici che si trovarono di fronte alle stesse opportunità – variamente commisurate alle potenzialità artistiche – e ne seppero far uso in modo non certo analogo, ma pur sempre incidendo nell’immaginario straniero ed esportando generi, stili, abilità recitative e organizzative di non poco spessore. Significa provare a scalfire un silenzio che nasce certo dalle intermittenze della memoria, dalla delicatezza delle fonti, da numerose difficoltà di ordine e di metodo, ma su cui gravano pesantemente i disagi che il nostro paese ha con la sua storia recente e la sua immagine al cospetto di altre culture. È che a differenza di quanto accade per gli altri astri del firmamento dello spettacolo a cavallo tra Otto e Novecento, Salvini, Rossi, Ristori, Duse, per citare almeno coloro che propagano un’immagine, una cultura italiana per tecnica e appartenenza, la statura del personaggio Caruso non s’intende se non sullo sfondo di una migrazione extra-artistica, entro la quale va letto e interpretato il percorso mitopoietico di un successo e di un riscatto che interessano una comunità nella sua interezza (e che ebbe anche momenti critici, indizi di un clima non sempre favorevole, come lo scandalo dello zoo),¹⁰ e di una invasione/stabilizzazione in un mercato che si sviluppa in parte come discorso autonomo e competitivo entro metropoli estese e territori sterminati da conquistare, in parte come riflesso di una scena ‘lontana’ ridotta ad uso di spettatori di origine italiana. Ha ragione Giuliana Muscio a rivendicare la «modernità del suo profilo, il suo ruolo chiave nella costruzione di un ponte tra cultura alta e cultura bassa»:¹¹ quello che spicca è che il «repertorio stereotipico: umili origini, successo eccezionale, che lo rese ricco e famoso in qualsiasi angolo del mondo, turbolente relazioni sentimentali, una benefica presenza a Little Italy e momenti di autentico dramma»¹² – un tratto che per molti versi lo avvicina a un modello come quello della Duse – non è il lato oscuro di una esperienza biografica e professionale che si vuole altra, ma il parametro della sua riconoscibilità entro i confini di una dimensione napoletana, italiana, cosmopolita che condivide – con ben altra visibilità – con tante altre situazioni avventurose. Il 7 gennaio 1911, *Il progresso italo-americano* commemora la morte di Don Gennaro Del Pezzo, ristoratore napoletano emigrato intorno al 1900: «Appena sbarcato si adattò a far l’impiegato, e fu cassiere della ditta Simonelli».¹³ Aprì prima una trattoria a Mulberry Street «il locale s’allargò, e divenne luogo di convegno, ad una certa ora, di molti artisti dell’Opera, guidati da Enrico Caruso, il quale voleva un gran bene a Don Gennaro, che alla sua volta glielo ricambiava con un entusiasmo che sapeva di feticismo [...] Caruso era il “genius loci” del restaurant di Don Gennaro. Bastò il consiglio del tenore, perché il restaurant venisse trasferito da Mulberry Street, alla 34.a strada al n. 211 West in pieno Tenderloin»;¹⁴ una settimana dopo il cantante è segnalato tra i principali contributori di un monumento a Dante. In quegli stessi

10 Muscio, *Napoli / New York / Hollywood*, pp. 43–44.

11 Ibidem, p. 42.

12 Ibidem.

13 *Il progresso italo-americano*, 7 gennaio 1911.

14 Ibidem.

anni si afferma sulle scene della East Coast un artista poliedrico come Edoardo Migliaccio, Farfariello: anch'egli era arrivato negli States per assumere un «posto di scribacchino in una delle tante banche che infestavano allora la colonia di N(ew) Y(ork)»,¹⁵ prima di segnalarsi in uno di quei locali frequentati da emigranti che per 5 cents acquistavano «un bicchiere di birra, ceci, fave e canzoni napoletane»¹⁶ e di spiccare il volo creandosi un ampio repertorio di testi, macchiette, in perenne – e sottile – dialogo con la madrepatria, mentre, sempre dalla Campania, diventano beniamini del pubblico newyorchese e non solo Armando Cennerazzo,¹⁷ Ernesto Tummolillo,¹⁸ Clemente Giglio,¹⁹ Alberto Campobasso,²⁰ Rocco De Russo.²¹ Non sembri irriverente, ma il grande Caruso è parte anche di questa storia, trasfigurata fino a confonderne i segni e ad allontanarne le ombre. Al di qua e al di là dell'Oceano.

2. Qualche esempio

Sono ancora molte le tessere da collocare per ricostruire nella sua interezza il complesso mosaico dell'attività teatrale di quegli autori, attori, registi, cantanti e capocomici di origine italiana che, tra Ottocento e Novecento, trovarono il loro pubblico di elezione presso le comunità dei loro connazionali stabilitisi negli Stati Uniti.

Tali artisti diedero vita ad una progressiva rielaborazione del patrimonio culturale della madrepatria originando, a contatto con la terra americana, un processo di integrazione e di contaminazione – linguistica, culturale, di generi – favorito dalle frequenti *tournées* nella duplice direzione da e verso le due sponde dell'Oceano.

15 La citazione è tratta da un manoscritto autografo probabilmente approntato per un'intervista ed è nell'archivio dell'artista conservato all'interno dell'Immigration History Research Center Archive (IHRCA), presso la Elmer Andersen Library della University of Minnesota (Minneapolis, Minnesota, U.S.A.). Cfr. *Eduardo Migliaccio Papers Box 2*. Esprimo qui la mia gratitudine alla biblioteca per avermi consentito, grazie a un *grant*, di effettuare ricerche nell'archivio sul teatro italo-americano a cavallo fra XIX e XX secolo. Su Farfariello cfr. anche Gregorio Di Micco: *Farfariello il Totò d'America*. Salerno: Poligrafica Fusco, 2021. Corre l'obbligo anche di ricordare il pregevole lavoro di Laura Caparrotti, direttrice dell'Italian Theatre di New York e autrice del documentario *Tutti in scena*, prodotto da Tirilli Productions, Casa Italiana Zerilli-Marimò at NYU, Kairos Italy Theater and Secci Films con il contributo de The Russo Brother Film Forum for Italian American experience (2020).

16 *Eduardo Migliaccio Papers Box 2*.

17 Le carte di Cennerazzo sono conservate alla Sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli: si veda anche Gennaro Alifuoco-Francesco Coticelli: *Napoli in scena. Documenti e immagini delle raccolte teatrali della Biblioteca Nazionale di Napoli*, catalogo della mostra. Napoli: Arte'm, 2022, p. 252.

18 Le sue carte sono in IHRCA, *Italian Miscellaneous Mss. Collection, Box 3*.

19 Cfr. Coticelli-Palma, *Storie di attori napoletani fra due mondi*

20 La sua carriera culmina nel ruolo di Presidente dell'Italian Actors' Union e Vice Presidente del Consiglio Unito del Lavoro Italo-Americano. Cfr. *Italian Actors' Union, New York, Papers, ca. 1939-1963* (reel), in IHRCA.

21 Anche le carte di De Russo sono nell'IHRCA. La sua autobiografia è in fase di studio da parte di Francesco Coticelli e Loredana Palma.

Purtroppo, come spesso avviene tra gli emigranti, tanta parte di questa produzione teatrale rimase circoscritta all'oralità, alla rappresentazione *hic et nunc* sulle tavole del palcoscenico e molti copioni, originali o rielaborati, negli anni sono andati perduti e quelli che sono fortunatamente giunti fino a noi sono rimasti in larga parte inesplorati.

Tra gli artisti italiani emigrati – in pianta stabile o per periodi più o meno lunghi – negli Stati Uniti si inserisce a pieno titolo Armando Cennerazzo.²² Figura poliedrica di attore, autore, regista, capocomico e, da un certo momento in poi della sua carriera, anche impresario, trascorse la maggior parte della sua vita a New York dove si era trasferito giovanissimo, all'alba del ventesimo secolo, e dove, già negli anni Dieci, era attivo con una sua compagnia, come ci informa Francesco Durante nella sua pionieristica *Italoamericana*, la prima e più imponente raccolta antologica delle opere a noi pervenute degli artisti divisi tra vecchio e nuovo mondo.²³

A fronte di un'attività tanto lunga e prolifica, oggi restano ben poche tracce della vita di Cennerazzo e l'eco della sua fama artistica si è ormai affievolita. Nato in provincia di Avellino nel 1887²⁴ da un umile calzolaio, egli conobbe ben presto

22 Il presente lavoro riprende ed amplia alcuni precedenti risultanze della ricerca – work in progress – da me condotta sull'autore italoamericano. Si vedano Loredana Palma: "Un testo teatrale tra vecchi e nuovi media"; Ead: "Un prolifico interprete della cultura italoamericana nel primo Novecento: Armando Cennerazzo", *Scritture del dispatrio*, Atti del XX Convegno Internazionale MOD, (Potenza 14–16 giugno 2018), a cura di Carla Pisani. Pisa: Edizioni ETS, 2021, pp. 491–495.

23 Francesco Durante, nel presentare il volume di *Italoamericana*, dedicato alla stagione della emigrazione italiana otto-novecentesca, mette in rilievo il suo intento di riportare alla luce «il corpo centrale della produzione letteraria originata proprio dalle Little Italy: una produzione sistematicamente ignorata – se non apertamente deplorata in quanto anacronistica, dilettantesca e insopportabilmente «selvatica» – dalla nostra società letteraria, e che tuttavia rappresenta il luogo in cui la cultura italiana di partenza, ancorché a un livello in genere popolare o semiculto, si contamina con quella americana d'arrivo costruendo un universo imprevedibilmente nuovo» (Francesco Durante: *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti. 1880–1943*, vol. II, Milano, Mondadori, 2005, p. 3). La mancanza di interesse da parte della critica italiana del secolo scorso per questo genere di produzione, secondo lo studioso, ha più di una spiegazione: da un lato, infatti, «l'incapacità di distinguere tra diverse fasi della storia migratoria, con la conseguente tendenza a far rifluire nello stesso indistinto panorama di irrimediabile mediocrità e velleitarismo prove letterarie che invece disegnano un ben più mosso paesaggio storico e artistico» (ibidem, p. 4), aveva portato la cultura italiana ad ignorare la complessità e la varietà della questione americana; dall'altro lato il lavoro critico appariva fortemente compromesso dalla difficile reperibilità dei testi, spesso rimasti inediti. Nel constatare la più recente inversione di tendenza, almeno negli Stati Uniti, nei confronti della produzione letteraria degli emigranti, Durante auspica che la sua antologia possa costituire un libro "necessario" ma nello stesso tempo anche "provvisorio" «in attesa di nuove ricerche e ulteriori scoperte» (ibidem, p. 5). Ed è esattamente in tale direzione che intende convergere il presente lavoro, accrescendo con nuovi tasselli la conoscenza di questa feconda stagione che ha visto protagonisti autori ed artisti italiani operanti oltreoceano tra Otto e Novecento.

24 L'atto di nascita incluso nei registri di stato civile arretra di due anni la data riportata da Durante. Armando Vincenzo Fiorentino Cennerazzo, infatti, nacque a Tufo, in provincia di Avellino, il 3 gennaio 1887, da Michele, calzolaio, e Giuseppina Luongo. Si rinvia a www.antenati.sanbeniculturali.it.

notorietà e successo nella comunità italiana d'oltreoceano, divenendo in seguito proprietario del Teatro Italia di New York²⁵ e dell'importante emittente radiofonica WOV. Durante la sua vita non spezzò mai i legami con la madrepatria²⁶ dove tornò a più riprese pubblicando, per giunta, dei volumi di poesie.²⁷ Morì nella metropoli americana il 10 gennaio 1962²⁸ e riposa nel Woodlawn Cemetery, nel Bronx.²⁹

Cennerazzo offre agli studiosi un contributo preziosissimo per la ricostruzione dei processi di rielaborazione, produzione e consumo teatrali nelle comunità italoamericane grazie al lascito di una enorme quantità di copioni, testi a stampa, manoscritti, dattiloscritti e documenti di vario genere, oggi custoditi presso la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, nel fondo che porta il suo nome e che, a detta di Durante, è più consistente di quello posseduto da qualsiasi biblioteca americana.³⁰ La raccolta Cennerazzo, in effetti, ha fatto giungere fino a noi, tra testi originali e riadattamenti, una cospicua messe di materiali unici e, in larga parte, inediti, in quanto costituiti non di rado dalle 'copie di servizio' non

- 25 In alcuni più tardi copioni, custoditi presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, viene riportata l'intestazione: Armando Cennerazzo Production Co. Inc./ Comedy-Teatro Italia/ 110 west 41st Street – New York City. Tale testimonianza trova conferma in Emelise Aleandri: *Images of America. The Italian-American Immigrant Theatre of New York City*. Charleston: Arcadia Publishing, 1999, p. 53). Simona Frasca riporta invece un articolo apparso nel 1934 nelle colonne de *La follia di New York* in cui si annuncia l'imminente apertura in città del teatro Biltmore di Armando Cennerazzo, collocato «alle 47 strade tra Broadway e Ottava Avenue». Nell'articolo viene declamato uno spettacolo che «sarà quanto di più grandioso il pubblico italiano possa immaginare». Quest'ultimo, pertanto, «avrà indubbiamente quanto di meglio possa esistere nel campo della radio e del teatro» (Simona Frasca: *Birds of passage. I musicisti napoletani a New York (1895–1940)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2010, p. 108). Dal trafiletto riportato dalla studiosa inferiamo dunque delle informazioni che confermano alcuni sviluppi del presente lavoro e cioè che il pubblico d'elezione di Cennerazzo fosse rappresentato dalla comunità italiana, che egli dividesse la sua attenzione tra radio e teatro e che nutrisse particolare interesse per la musica e il canto.
- 26 Nei registri d'imbarco dei passeggeri sulla tratta oceanica è possibile documentare diversi spostamenti di Cennerazzo da o verso la madrepatria. Da New York: il 15 luglio del 1849; il 30 giugno 1950; il 29 giugno 1951, il 27 maggio 1953; il 17 aprile 1854, il 18 ottobre 1854, il 21 giugno 1956. Al contrario, sono registrate le partenze verso New York: da Napoli, il 15 agosto 1835; da Le Havre (in Francia) il 12 settembre 1938; poi, sempre da Napoli, il 14 ottobre 1937; il 10 ottobre 1849; il 23 ottobre 1951; il 24 ottobre 1855; il 4 luglio 1961. Nella maggior parte di queste traversate transoceaniche viene registrata anche la presenza della moglie di Cennerazzo, Rosarie Lomonte. Per la ricostruzione di queste è stato consultato il sito www.ancestry.com.
- 27 Cfr. Armando Cennerazzo: *Poesie napoletane*, prefazione di Pasquale Ruocco. Napoli: Russo, 1949; Id.: *Rose rosse e rose gialle. Nuove poesie napoletane*. Napoli: Guida, 1957.
- 28 Si vedano in proposito le notizie sull'artista nel sito IMDb (<https://m.imdb.com>) e il necrologio apparso sul *New York Times* dell'11 gennaio 1962.
- 29 Devo l'informazione a Gary Cennerazzo, figlio del primogenito di Armando, Ubaldo (1914–1985). Altri due figli dell'autore italoamericano furono Arthur (nato intorno al 1916) e Olga (1920–2002).
- 30 «Si tratta di una ricchissima collezione di opere manoscritte e a stampa, tra cui abbondano i copioni con tanto di note di regia, tagli, riduzioni. Si può senz'altro dire che la raccolta sia la più ricca del genere in Italia: del resto, neanche in America è possibile consultare un insieme altrettanto cospicuo» (Durante, *Italoamericana*, p. 424).

destinate alla pubblicazione, la cui ricognizione, per quanto ancora nelle fasi iniziali, appare foriera di interessanti informazioni per conoscere un panorama composito e magmatico quale quello della produzione teatrale degli Italiani emigrati negli Stati Uniti tra Otto e Novecento. Molti degli esemplari a noi pervenuti nella raccolta, infatti, presentano integrazioni, cancellazioni, note di regia ed interventi di vario genere che, in qualche modo, fotografano i testi 'in movimento', nel loro modificarsi nell'interazione circolare tra scrittura e messa in scena.

Il repertorio esposito da Cennerazzo è vario.³¹ Particolarmente interessante appare il lavoro di riadattamento condotto sul cospicuo serbatoio della drammaturgia napoletana di fine Ottocento e su autori ben radicati nell'immaginario collettivo degli emigranti, come Francesco Mastriani, scrittore all'epoca molto popolare. Nel fondo si individuano almeno cinque dei suoi romanzi adattati per il teatro dal drammaturgo di origine irpine: *L'occhio di Dio o Il Barcaiuolo d'Amalfi* (rifacimento de *Il barcaiuolo d'Amalfi* di Mastriani); *I figli abbandonati* (tratto da *Fior d'arancio. La cantatrice di Mergellina*); *Tobia il gobbo o La Madonnina di Sorrento* (che prende spunto da *Tobia il gobbetto*, séguito di *Fior d'arancio*); *L'angelo della Mezzanotte* (tratto dalla famosa *Cieca di Sorrento*); *Ciccio, il pizzaiuolo del Carmine* (dal romanzo omonimo).

Particolarmente proficua ai fini della nostra indagine appare l'analisi dei testi riconducibili alla *Fior d'arancio*³² di Mastriani. Nella collezione appartenuta a Cennerazzo, rinveniamo:

- un copione manoscritto (Racc.Cenn. C360), senza data, che reca il titolo *Fior d'arancio. La cantatrice di Margellina! Dramma in un prologo e 5 atti tratto dal romanzo omonimo del prof. Francesco Mastriani, dal noto autore Edoardo Minichini per il teatro San Ferdinando*. Della rappresentazione napoletana abbiamo testimonianza in una locandina risalente al 7 Febbraio 1901;
- un copione dattiloscritto, senza data, intitolato *Tobia e Fior d'arancio* (Racc. Cenn. C 806),³³ sul cui frontespizio si legge: *Italian drama, property of Armando Cennerazzo, 420 Madison Avenue, New York (original manuscript)*;
- un testo a stampa, unico esemplare presente nelle biblioteche pubbliche italiane, dal titolo *I figli abbandonati* (Racc. Cenn. A 172), stampato a New York nel 1934.³⁴

31 La «compagnia di Armando Cennerazzo si muoveva su un repertorio piuttosto ampio e decisamente vario, spaziando dalla farsa pulcinellesca ai drammi «sociali» e «storici», con significative aperture verso una drammaturgia colta estranea all'ambiente coloniale eppure, si direbbe, con una predilezione per i testi di maggiore impatto d'attualità, relativi a cose, problemi e sentimenti tipici del mondo italoamericano di cui Cennerazzo [...] fu un interprete attento e sensibile» (Durante, *Italoamericana*, p. 424).

32 Pubblicato originariamente nelle appendici del giornale napoletano Roma tra il 1887 e il 1888, il romanzo è stato raccolto per la prima volta in volume soltanto nel 2022 dall'editore Guida di Napoli.

33 Il dattiloscritto è corredato di un allegato a stampa che contiene il testo della canzone *Fior d'arancio* (versi di Armando Cennerazzo, musica di Vincenzo De Crescenzo), edita dalla Radiovox Studio, 225 Lafayette St. N. Y. C.

34 Armando Cennerazzo, *I figli abbandonati*, di Francesco Mastriani, riduzione radiofonica di Armando Cennerazzo, ridotto per la stampa da Nicola Pirrone, New York, Radiovox Commercial studio, [1934].

Quest'ultimo, più degli altri, si configura come un importante testimone per la ricostruzione dell'intero percorso compiuto dal romanzo originale di Mastriani. La paternità de *I figli abbandonati*, infatti, viene ascritta nella copertina del volume allo scrittore napoletano ma dalle indicazioni presenti nel frontespizio ricaviamo che si tratta, in realtà, della riduzione radiofonica operata da Armando Cennerazzo e adattata successivamente per la stampa da Nicola Pirrone, direttore della Radiovox Commercial Studio. Dalle note introduttive dello stesso Pirrone veniamo inoltre a sapere dell'esistenza di una precedente versione teatrale del dramma, sempre opera di Cennerazzo, presentata per la prima volta in America al teatro Apollo di Broadway. Nicola Pirrone veniva perciò ad essere l'estensore della trascrizione del radiodramma mandato in onda dalla WOV e quindi l'ultimo anello di una catena che era passata da un genere orale all'altro fino a riapprodare ad una nuova forma di scrittura.

Apprendiamo così che il romanzo originale di Mastriani, già adattato per le scene da Minichini tra Otto e Novecento, come testimonia la locandina del Teatro napoletano San Ferdinando, venne nuovamente rielaborato da Cennerazzo prima per il palcoscenico e poi per l'ultimo nato tra i *mass-media*: la radio.

Appare interessante rilevare come la versione presente nel dattiloscritto *Tobia e Fior d'arancio* capovolga, già nel titolo, l'importanza dei personaggi rispetto all'originale romanzesco, dando un ruolo primario a Tobia, il personaggio interpretato dal capocomico (cioè lo stesso Cennerazzo).³⁵ Al di là della rielaborazione dei contenuti di ognuna di queste tre redazioni, su cui pure ci sarebbe molto da dire,³⁶ vale la pena di rimarcare come tutti e tre i testi, su cui abbiamo ricostruito il percorso partito dal romanzo di Mastriani, siano esemplari unici e dimostrino, in modo tangibile, il contributo che può offrire la raccolta del drammaturgo e, più in generale, la biblioteca che la ospita allo studio della circolazione tra le comunità d'oltreoceano dei testi provenienti dalla madrepatria.³⁷

Il dattiloscritto in cui è riportato il copione del più tardo *Ciccio, il pizzaiuolo del Carmine* assegna a *I figli abbandonati* un'importante funzione di 'apripista' rispetto alla diffusione del dramma radiofonico, un genere che, prima della nascita della televisione, appassionava (e fidelizzava) il pubblico dei radioascoltatori. Ne è testimonianza l'intervista rilasciata nel 1949 dallo stesso Cennerazzo, durante uno dei suoi numerosi ritorni in Italia, alla rivista *Repertorio* in cui l'artista veniva salutato come il 'pioniere' della radio italiana a New York.³⁸ L'intervistatore ripercorreva le tappe della carriera di Cennerazzo, divenuto, da attore, prima capocomico, poi

35 Due foto di scena, risalenti al 1920 (Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III", L. P. Foto 2334 e 2339), riproducono Cennerazzo nel ruolo di Tobia. La datazione testimonia che il dramma tratto dal romanzo di Mastriani rimase a lungo nel repertorio dell'autore italoamericano.

36 Per l'analisi dei contenuti delle tre versioni rimando a Loredana Palma, *Un testo teatrale tra vecchi e nuovi media*.

37 Nel documentare la fondamentale importanza per gli studi teatrali della biblioteca napoletana giunge il recente volume Gennaro Alifuoco-Francesco Cotticelli: *Napoli in scena. Documenti e immagini dalle raccolte teatrali della Biblioteca Nazionale di Napoli*, 2022.

38 Cfr. Gianni Mangano: "Con Armando Cennerazzo pioniere della radio italiana in America", «*Repertorio*» I (1949), 11, p. 72.

proprietario di teatri in Broadway e infine, dal 1922, anche fondatore, insieme ad altri, della stazione radio WOV, un'emittente che trasmetteva i suoi programmi in lingua italiana a beneficio delle comunità di italoamericani a New York.

Il dattiloscritto di *Ciccio, il pizzaiuolo del Carmine* costituisce una testimonianza del grande successo ottenuto proprio dai riadattamenti radiofonici di Cennerazzo. Si legge, infatti, nell'introduzione:

Il Mastriani è anche l'autore dei "Figli abbandonati" cioè del dramma Tobia e Fior d'arancio, che a suo tempo ebbe uno strepitoso successo, sia nelle trasmissioni radiofoniche attraverso questa stazione, sia a teatro dove fu presentato più di cento volte consecutive. [...] E sono sicuro che anche questo dramma provocherà lo stesso entusiasmo fra i nostri ascoltatori e le nostre ascoltatrici che seguono questo programma di Armando Cennerazzo.³⁹

A ricostruire il *modus operandi* del nostro autore, significativo interprete del fluido e movimentato panorama artistico italoamericano del primo Novecento, ci aiuta un altro gruppo di testi raccolti nel fondo che porta il suo nome. Parliamo stavolta de *Lo sfregio*, un atto unico del drammaturgo napoletano Menotti Bianchi, pubblicato la prima volta nel 1894 e successivamente tradotto in dialetto napoletano da Gustavo Di Giacomo, fratello del più noto Salvatore, nelle edizioni Chiurazzi del 1902 e 1905.

Di questo dramma di Menotti Bianchi restano ben sette testimoni nella Raccolta Cennerazzo,⁴⁰ segno dell'interesse che esso dovette suscitare presso il regista italoamericano. Uno di questi esemplari in particolare, segnato Racc. Cenn. B 1351, si offre alla nostra attenzione per i vistosi interventi correttivi di pugno del regista.

Esso si presenta inserito all'interno di una copertina di cartone su cui campeggia un nuovo titolo scritto a mano, *Omm 'e curtiello*, e un nuovo sottotitolo: non più *Scene napoletane in un atto* bensì *Scene drammatiche musicali in due atti*. Ci troviamo dunque di fronte a due macroscopici interventi operati da Cennerazzo: il primo relativo alla struttura, che trasforma il dramma originale portandolo da uno a due atti; il secondo relativo all'inserimento della musica, palesamente richiamata nel sottotitolo.

39 *Ciccio, il pizzaiuolo del Carmine. Romanzo popolare di Francesco Mastriani. Adattato per la radio e per il teatro da Armando Cennerazzo*, ds, s. d. (Racc. Cenn. C 736).

40 Si vedano *Lo sfregio* (in italiano). Napoli: F. Lenzi, 1894 (Racc. Cenn. B 341); *'O sfregio. Dramma in un atto*. Napoli: Chiurazzi, 1902 (Racc. Cenn. B 118); *'O sfregio. Dramma in un atto*. Napoli: Chiurazzi, 1905, costo cent. 30 (Racc. Cenn. B 112), con firma autografa di Armando Cennerazzo; *'O sfregio. Dramma in un atto*, edizione 1905, costo cent. 30 (Racc. Cenn. B 1353); inserito sotto la nuova copertina e il nuovo titolo manoscritto di *Omm 'e curtiello. Scene drammatiche musicali in due atti*, l'esemplare a stampa rimaneggiato da Cennerazzo, oggetto della nostra indagine (Racc. Cenn. B 1351); *'O sfregio. Dramma in un atto*, edizione 1905, costo cent. 80 (Racc. Cenn. B 1416). Sul frontespizio di quest'ultimo compare la scritta «Repertorio di Assante Attilio». A matita, nella pagina di presentazione dei personaggi, sono indicati nomi di altri interpreti rispetto all'esemplare dalla segnatura Racc. Cenn. B 1351; *'O sfregio. Dramma in un atto*, in *Teatro dialettale napoletano*. Napoli: Patarino, 1911 (Racc. Cenn. A 284).

L'originale atto unico, composto di diciannove scene, appare suddiviso in due atti, il primo dei quali si chiude dopo la scena XI. Dopo la scena XII – che diventa la prima del secondo atto – vengono aggiunte due ulteriori scene per un totale complessivo di ventuno (secondo lo schema qui sotto riportato). Una nota di regia a matita annota anche la durata dei due atti: 10.30–11.09 il primo e 11.10–11.35 il secondo, per un totale di 65 minuti.

'O sfregio 1905	Omm 'e Curtiello
ATTO UNICO	ATTO I
I	I
II	II
III	III
IV	IV
V	V
VI	VI
VII	VII
VIII	VIII
IX	IX si chiude con <i>Pacienza stracquata</i>
X	X all'interno <i>Siente, Marì</i>
XI	XI notevole ampliamento del testo. Fine I atto
	ATTO II
XII	I All'interno <i>Siente, Marì</i>
XIII	II inserto nel finale della scena
XIV	III ampliamento della scena originale e modifica finale
	IV scena inserita <i>ex novo</i> . All'interno <i>Omm'e curtiello</i>
	V scena inserita <i>ex novo</i>
XV	VI con inserto
XVI	VII viene qui anticipata la battuta finale del dramma originale «'e facce belle se tagliano»
XVII	VIII
XVIII	IX
XIX	X Finale cambiato e canto di Tore in uscita

La maggior parte degli interventi (modifiche, inserti, cancellazioni) si concentra nelle scene del secondo atto dove sono collocate pure le canzoni *Pacienza stracquata*, a conclusione della nona scena dell'atto primo; *Siente, Marì* nella scena XI; *Omm 'e curtiello* all'interno della scena IV del secondo atto. Questi titoli ci consentono di datare il rimaneggiamento operato da Cennerazzo intorno alla metà degli anni Venti del Novecento, periodo a cui risale l'uscita delle canzoni. *Pacienza stracquata* di E. A. Mario e Vincenzo Jannuzzi, infatti, è del 1920; *Siente, Marì*, di Beniamino Canetti (in arte B. U. Netti), autore dei versi, e Nicola Valente, autore della musica, venne pubblicata nel 1923 dalla casa editrice musicale napoletana La Canzonetta e stampata a New York dalla consociata Italian Book Co.⁴¹ *Omm 'e curtiello*, invece,

⁴¹ Frasca, *Birds of passage*, p. 109. *Siente, Marì* conobbe molte interpretazioni successive. Sul portale www.archive.org si può reperire l'incisione del 1924 di Raffaele Balsamo per la casa discografica

che, come abbiamo detto, dà il titolo alla versione di Cennerazzo, viene indicata, nel DAHR (*Discography of American Historical Recording*), come eseguita per la prima volta nel dicembre del 1924 da quell'Umberto Della Monica il cui nome compare aggiunto a matita, nell'esemplare segnato Racc. Cenn. B 1351, come interprete nella parte di Tore.

La centralità assunta dalla canzone, attorno alla quale viene rimodellato l'originale dramma di Menotti Bianchi, trova conferma anche nel cambiamento del nome di uno dei personaggi femminili, Matalena, che diventa Marì per consentire l'adattamento dell'azione drammatica al testo di Canetti.

È singolare anche il successo riscosso da *Pacienza stracquata*,⁴² che raggiunse una tale popolarità da entrare nella prima serie di cartoline illustrate che il pittore Aurelio Bertiglia, negli anni successivi allo scoppio della prima guerra mondiale, dedicò, per le Edizioni d'Arte Chierichetti di Milano, alle canzoni maggiormente in voga del tempo.

La virata verso il dramma musicale – in perfetta sintonia con quanto stava avvenendo in Italia con la nascita della sceneggiata⁴³ – fa scegliere a Cennerazzo altri cantanti-attori come protagonisti di *Omm 'e curtiello* tra cui Inez Palange, nel ruolo di Nannina, e Anna Marinella in quello di Matalena, che affiancavano il capocomico che recitava nella parte di Gennarino. Le due attrici sono registrate, sempre nel DAHR, quali interpreti di altre esecuzioni canore⁴⁴ mentre lo stesso Cennerazzo compare come 'paroliere' di diverse canzoni.⁴⁵

Columbia. Sul canale www.youtube.com è possibile ascoltare la canzone nell'interpretazione di Salvatore Papaccio, Enzo De Muro Lomanto e Mario Abbate.

42 «Mario musica con efficacia due memorabili successi: *'A legge* e *'O festino*, scritte da Pacifico Vento, e anche canzoni di guappi di Vincenzo Jannuzzi come *Pacienza stracquata*» (Maria Trani: *La poesia di E. A. Mario*, tesi di laurea discussa, sotto la guida del prof. Sergio Maria Gilardino, presso McGill University. Montreal: 1992, p. 76).

43 Sul carattere del nuovo genere frutto della commistione tra rappresentazione teatrale e interpretazione musicale si rinvia al fondamentale volume *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, a cura di Pasquale Scialò. Napoli: Guida, 2002.

44 Nel DAHR (<https://adp.library.ucsb.edu>) Anna Marinella è indicata come *primary performer* (esecutore principale) delle canzoni di E. A. Mario-Gaetano Esposito *S. Antonio d'Afragola e Pascale adda partì* (data prima registrazione: 4 dicembre 1923; casa discografica Victor), ascoltabili sul sito www.youtube.com e delle canzoni *'A canzone d' 'o pazziariello* e *Spusarizio 'e paese* (data prima registrazione: 1924; casa discografica Okeh). Inez Palange, in duetto con Angelo Palange (con il nome di Les IrisPalange), incise per la casa editrice Victor: *Nce vulimm spusà, E dopo poi?*, *Il soldato e la cocotte* (data prima registrazione: 10 novembre 1916); *Alo?* (data prima registrazione: 23 novembre 1916); *'Nguerra, Non ne posso più, Italia bella, Tarantella capricciosa* (data prima registrazione: 3 maggio 1917); *'O pulisio c' 'a Taliana, Onore e piacere* (data prima registrazione: 31 luglio 1917); *Storiella militare, Il tango della morte, 'A pazza* (data prima registrazione: 12 settembre 1917); *Al campo marcia* (data prima registrazione: 7 dicembre 1917); *Mugliera abbandonata, Fuochista e macchinista* (data prima registrazione: 11 dicembre 1917). Tra gli anni Trenta e Cinquanta Inez Palange partecipò a numerosi film della cinematografia statunitense, interpretando ruoli secondari, il più noto dei quali resta quello di Mrs. Camonte in *Scarface* del 1932.

45 Nel DAHR Cennerazzo viene registrato come l'autore dei versi delle canzoni *Zì ha strappato* (data prima registrazione: 4 dicembre 1917; interprete Giuseppe Milano; casa discografica

Tra gli interpreti annotati a matita sull'esemplare B 1351 compaiono ancora due nomi: Sangiovanni, nella parte del *solachianiello* (calzolaio), e Campobasso in quella del *maruzzaro* (venditore di lumachine). Quest'ultimo ebbe un ruolo di primo piano nel circuito delle compagnie italoamericane che operavano tra teatro e musica.⁴⁶

Cennerazzo interviene pesantemente sulla conclusione originale del dramma che nella sua versione termina non più con lo sfregio bensì addirittura con l'uccisione di Nannina da parte di Tore. Concetta e Maria (rispettivamente madre e fidanzata di questo) assistono alla scena sgomento ed esterrefatte per il baratro che si apre sul destino di dolore che attende il protagonista («Ah! S'è perduto per sempre», dice Maria) mentre a Tore spettano le ultime parole del dramma con i versi che sostengono che la cella sia preferibile ai tormenti della gelosia:

ma quanno me tortura
sulo 'o penziero ca
nun sì sincera,
tanno vulesse stà
dint' a na cella scura...
meglio ngalera!

L'originale testo a stampa risulta dunque 'vivificato' dagli interventi manoscritti apportati da Cennerazzo che ci forniscono una miniera di informazioni anche sugli attori coinvolti e sulla progressiva definizione del nuovo genere musicale-drammatico nonché sul pieno inserimento del nostro autore nell'effervescente

Victor); *'O gravunaro* (data prima registrazione: 9 febbraio 1923; interprete Eduardo Migliaccio "Farfariello"; casa discografica Victor); *'E canzone 'e Napule* (data prima registrazione: 10 ottobre 1923; interprete Vincenzo Di Maio; casa discografica Victor); *Buon principio d'anno* (data prima registrazione: 9 ottobre 1925; interprete Coppia Parisi; casa discografica Victor); *'A morte e 'na mamma* (data prima registrazione: 16 novembre 1925; interprete Vincenzo Di Maio); *Rose 'e sango* (data prima registrazione: 3 agosto 1927; interprete Mario Gioia); *'A bella d''e belle* (data prima registrazione: 15 agosto 1927; interprete Mario Gioia; casa discografica Victor); *Scugnizzo* (data prima registrazione: 20 dicembre 1927; interprete Eduardo Migliaccio "Farfariello"; casa discografica Victor); *'A vigilia 'e Natale a Napoli* (data prima registrazione: circa 1923; interpreti non identificati; casa discografica Columbia); *'Opapa e 'o rre* (data prima registrazione: marzo 1929; interprete Gennaro Amato; casa discografica Columbia); *Voce 'e mamma* (data prima registrazione: 8 maggio 1925; interprete Gina Santella; casa discografica Okeh); *Surdato malinconico* (data prima registrazione: 26 settembre 1927; interprete Gennaro Cardenia; casa discografica Okeh); *'O scugnizzo smaniuso* (data prima registrazione: 7 ottobre 1927; interprete Salvatore Quaranto; casa discografica Okeh); *Primavera 'nnanz 'o specchio* (data prima registrazione: 6 agosto 1929; interprete Giuseppe Godono; casa discografica Okeh). Probabilmente la più nota delle canzoni di Cennerazzo resta *Senza mamma*, scritta in collaborazione con Nino Pen, nonno materno di Francis Ford Coppola, che la inserì nel film *Il padrino – parte II*. Sulla collaborazione tra Cennerazzo e Pennino si rinvia a Muscio: *Napoli/New York/Hollywood*, 2020, pp. 126–129.

46 Simona Frasca individua Alberto Campobasso come il curatore della Piedigrotta americana del 1924 (Edizione Marechiaro) «nella quale sono raccolti brani firmati da molti fra i più noti compositori e poeti napoletani stabilitisi a New York, come Giovanni Ingenito, Guglielmo Onofri, Vincenzo De Crescenzo, lo stesso Campobasso, Farfariello, Giuseppe De Luca, Mario Maiori» (Frasca: *Birds of passage*, p. 109).

circuito di produzione dello spettacolo che caratterizzò la fervida stagione dei primi decenni del Novecento.

Degna di ulteriori studi è l'attenzione riservata dal drammaturgo italoamericano all'opera di Menotti Bianchi, autore di numerosi atti unici che compaiono, talvolta in più di un esemplare, nella sua collezione di testi. Annoveriamo, infatti, due esemplari di *Comm'a nu brutto suonno!... Scene napoletane in un atto* (1905, Racc. Cenn. B 114 e B 103); due esemplari di *'A figlia d''a Madonna. Scene napoletane in un atto* (1903, Racc. Cenn. B 1415 e B 105); *'E guarattelle. Dramma napoletano in un atto* (1909, Racc. Cenn. B106); due esemplari di *'O duvere. Scene napoletane in un atto* (1905, Racc. Cenn. B 115 e B 104); due esemplari di *Rosa Esposito. Commedia dialettale in un atto* (Chieurazzi 1897, Racc. Cenn. B 111 e B 117); *'O cantastorie. Dramma in un atto* (1910, Racc. Cenn. B 101); *Reginella* (1909, Racc. Cenn. B 110); due esemplari di *'A morte. Dramma in un atto* (1900–1909, Racc. Cenn. B 116 e B 108); *Catena. Dramma dialettale in tre atti* (1900–1909, Racc. Cenn. B 102); *Notte. Scene drammatiche in un atto* (1905, Racc. Cenn. B 109); *Voce d''e ccose. Notturmo. Scene drammatiche in un atto* (1900–1909, Racc. Cenn. B 113); *Int''o cancello. Dramma in un atto* (1907, Racc. Cenn. B 107); tre esemplari di *Napulitana. Dramma in un atto* (1908, Racc. Cenn. B 639, B 640 e B 641).

Appare abbastanza per intravedere le grandi potenzialità di una ricognizione sistematica del fondo lasciatoci da Cennerazzo ai fini della conoscenza non soltanto dei temi prediletti dagli Italiani emigrati oltreoceano, ma anche della mescolanza dei generi nel processo di riadattamento dei testi originari alle esigenze del nuovo pubblico. I nomi che circolano di attori e cantanti raccontano, infatti, storie di *tournee* e di periodici ritorni nella madrepatria che favorirono l'osmosi culturale tra le due sponde dell'Atlantico.

Se la Raccolta Cennerazzo può riservarci ancora molte sorprese nella ricostruzione della storia teatrale degli italoamericani stanziatisi all'inizio del XX secolo sulla costa nordorientale degli Stati Uniti, non bisogna trascurare le potenzialità offerte anche dall'IHRC (Immigration History Research Center), presso l'Università del Minnesota, in cui sono depositati testi letterari relativi ai vari gruppi etnici emigrati negli States. Talvolta in queste box si trovano alcune informazioni sugli autori, come la biografia di Ernesto Tumolillo, scritta alla metà degli anni Settanta del Novecento, sulla scorta dei ricordi familiari, dal bisnipote, Gennaro (Jerry) Di Spigno. Dell'attività di Tummolillo, drammaturgo partito giovanissimo da Napoli, giunto anch'egli a New York nei primi anni del Novecento e morto, nemmeno quarantenne, nel 1916, restano ben poche testimonianze. Tra i pochi suoi drammi giunti fino a noi, annoveriamo *'Na vittima d'a camorra*: l'unico esemplare nelle biblioteche pubbliche italiane di questo testo è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, custodito, manco a dirlo, nella preziosa Raccolta Cennerazzo.⁴⁷

47 Cfr. Ernesto Tumolillo: *'Na vittima d'a camorra*, s.l. [ma Napoli], Tipografia Nuova Unione, s.d. (Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"). In mio possesso è un esemplare di *'Na vittima d'a camorra. Bozzetto drammatico napoletano*. Napoli: D'Auria, 1896, con dedica, a stampa, a Aniello Costagliola. Nelle biblioteche pubbliche italiane sono custoditi, inoltre, due esemplari di *'Na*

Le scarse notizie che abbiamo su questo autore provengono dai racconti trasmessi oralmente dalla nonna dello stesso Gennaro, Lucia, e da sua sorella Pia, figlie del drammaturgo. Lucia e Pia Tummolillo parlano di un padre scrittore prolifico, presente ogni sera in teatro dove veniva più volte acclamato come autore delle opere in scena. Narrano anche della sua drammatica fine, in seguito allo choc subito per aver visto cadere dalla finestra di un palazzo e morire ai suoi piedi un bambino in cui egli credette di vedere suo figlio. In seguito alla precoce scomparsa di Ernesto, la vedova affidò tutti i lavori drammatici all'attore, amico di famiglia, John Romano e poi questi – sempre secondo la biografia – li avrebbe venduti o affidati a Roberto e Anna Ciaramella, una coppia di coniugi che formava un affiatato duo comico, spesso impegnato in *tourné* transoceaniche. Proprio questi due sarebbe stati perciò gli ultimi depositari di cui si ha notizia dell'opera di Tummolillo, che purtroppo, allo stato attuale delle ricerche, risulta perduta.

Secondo le figlie del drammaturgo, i coniugi Ciaramella sarebbero stati il tramite attraverso cui le carte di Ernesto Tumolillo sarebbero arrivate nelle mani di Eduardo De Filippo che da esse avrebbe tratto la commedia *Filumena Marturano*. Nulla di tutto ciò può essere dimostrato ma è interessante la testimonianza che avvalora l'ipotesi di una circolazione di materiali non soltanto dall'Italia all'America ma spesso anche in direzione contraria.⁴⁸

Pur nella dispersione enorme del materiale teatrale in genere, per sua natura legato ad un lavoro di produzione non sempre e non del tutto documentato dalla scrittura, un'accurata ricognizione di quanto resta nelle biblioteche è senz'altro auspicabile per ampliare la conoscenza di una pagina importante non soltanto per la ricostruzione della storia delle comunità migratorie nel corso del Novecento ma anche per la storia dello spettacolo *tout court*.

Fonti

Immigration History Research Center Archive (IHRCA), Elmer Andersen Library, University of Minnesota (Minneapolis, Minnesota, U.S.A.): *Eduardo Migliaccio Papers Box 2*; *Italian Miscellaneous Mss Collection, Box 3*; *Italian Actors' Union, New York, Papers, ca. 1939–1963*.

mala 'nummenata. Bozzetto drammatico in versi dialettali. Napoli: Pierro, 1897 (Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" e Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze). Nella biblioteca del Minnesota restano una breve biografia del drammaturgo; alcune foto di famiglia; i testi di alcune canzoni napoletane di cui era autore, articoli di giornale (cronache mondane) che recavano traccia del prestigio sociale di cui la famiglia Tummolillo godeva alla fine dell'Ottocento; il manoscritto di una commedia in un atto in dialetto napoletano, *Pe' ll'uocchie d''o munno*, con il timbro della Prefettura di Napoli che ne autorizzava la rappresentazione in data 15 febbraio 1902.

48 Per un approfondimento della questione (e la riproduzione della biografia del drammaturgo) si rimanda a Loredana Palma: "Storie e leggende di teatro napoletano oltreoceano", *Eduardo. Modelli, compagni di strada e successori*, a cura di Francesco Cotticelli. Napoli: CLEAN, 2015, pp. 59–65.

Bibliografia

- Aleandri, Emelise: *Images of America. The Italian-American Immigrant Theatre of New York City*. Charleston: Arcadia Publishing, 1999.
- Alifuoco, Gennaro-Francesco Cotticelli (a cura di): *Napoli in scena. Documenti e immagini dalle raccolte teatrali della Biblioteca Nazionale di Napoli*. Napoli: Arte'm, 2022.
- Baffi, Giulio: *Nino Taranto. Una vita in paglietta*. Napoli: Altrastampa, 1997.
- Id.: *Nino Taranto ha 100 anni. Percorso iconografico sulla vita e l'arte di Nino Taranto*. Napoli: Guida, 2007.
- Basile Luisa-Delia Morea: *Storie pubbliche e private delle famiglie teatrali napoletane*. Napoli: X-Press Torre, 1996.
- Bianchi, Menotti:
- Id.: *Lo sfregio*. Napoli: F. Lenzi, 1894.
- Id.: *Lo sfregio. Dramma in un atto*. Napoli: Chiurazzi, 1902.
- Id.: *'O sfregio. Dramma in un atto*. Napoli: Chiurazzi, 1905.
- Id.: *'O sfregio. Dramma in un atto*, in *Teatro dialettale napoletano*. Napoli: Patarino, 1911.
- Cennerazzo, Armando: *I figli abbandonati. Di Francesco Mastriani. Riduzione radiofonica di Armando Cennerazzo. Ridotto per la stampa da Nicola Pirrone*. New York: Radiovox commercial studio, [1934].
- Id.: *Poesie napoletane*, prefazione di Pasquale Ruocco. Napoli: Russo, 1949.
- Id.: *Rose rosse e rose gialle. Nuove poesie napoletane*. Napoli: Guida, 1957.
- Cotticelli, Francesco-Loredana Palma: “Storie di attori napoletani fra due mondi”, *Migrazioni artistiche fra Europa e America*, a cura di Gianni Cicali, Roma, Bulzoni, 2023, pp. 203–221.
- Di Micco, Gregorio: *Farfariello il Totò d'America*. Salerno: Poligrafica Fusco, 2021.
- Durante, Francesco: *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti. 1880–1943*, vol. II, Milano, Mondadori, 2005.
- Frasca, Simona: *Birds of passage. I musicisti napoletani a New York (1895–1940)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2010.
- Jelardi, Andrea: *Nino Taranto. Vita straordinaria di un grande protagonista dello spettacolo italiano del Novecento*. Napoli: Kairòs, 2012.
- Loffreda Mancinelli, Maria Letizia: *Nino Taranto. L'artista e l'uomo*. Napoli: Guida, 2015.
- Mangano, Gianni: “Con Armando Cennerazzo pioniere della radio italiana in America”, «Repertorio», I (1949), 11, pp. 72–73.
- Mastriani, Francesco: *Fior d'arancio. La cantatrice di Mergellina*. Napoli: Guida, 2022.
- Muscio, Giuliana: *Napoli/New York/Hollywood. La storia dell'emigrazione artistica italiana che ha cambiato il cinema americano e l'immagine degli italiani negli USA*. Dario Minutolo (trad.). Roma: Dino Audino, 2020.
- New York Times*, 11 gennaio 1962.
- Palma, Loredana: “Storie e leggende di teatro napoletano oltreoceano”, *Eduardo. Modelli, compagni di strada e successori*, a cura di Francesco Cotticelli. Napoli: CLEAN, 2015, pp. 59–65.

- Ead.: “Un testo teatrale tra vecchi e nuovi media: il viaggio esemplare di *Fior d'arancio* di Francesco Mastriani”, *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di Francesco Cotticelli-Roberto Puggioni. Milano: Franco Angeli, 2017, pp. 386–413.
- Ead.: “Un prolifico interprete della cultura italoamericana nel primo Novecento: Armando Cennerazzo”, *Scritture del dispatrio*, Atti del XX Convegno Internazionale MOD, (Potenza 14–16 giugno 2018), a cura di Carla Pisani. Pisa: Edizioni ETS, 2021, pp. 491–495.
- Petacco, Arrigo: *Joe Petrosino: l'uomo che sfidò per primo la mafia italoamericana*. Milano: Mondadori, 2001
- Petrosino, Nino Melito: *Joe Petrosino l'incorruttibile. L'uomo nato detective, che riscattò l'Italia 'conquistando' l'America*. Padula (SA): Casa Natale di Joe Petrosino, 2016.
- Il progresso italo-americano*, 7 gennaio 1911.
- Scialò, Pasquale (a cura di): *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*. Napoli: Guida, 2002.
- Id.: *Storia della canzone napoletana*, vol. I, 1824–1931. Vicenza: Neri Pozza, 2017; vol. II, 1932–2003, ivi, 2021.
- Sciotti, Antonio: *Le dive del fonografo 1900–2000*. Napoli: Arturo Bascetti editore, 2020.
- Taranto, Nino: *Una vita per Napoli. Autobiografia di un grande del palcoscenico*. Napoli: Homo Scrivens, 2019.
- Trani, Maria: *La poesia di E. A. Mario*, tesi di laurea discussa, sotto la guida del prof. Sergio Maria Gilardino, presso McGill University. Montreal, 1992.
- Tummolillo, Ernesto: *'Na mala 'nummenata. Bozzetto drammatico in versi dialettali*. Napoli: Pierro, 1897.
- Id.: *'Na vittima d'a camorra*, s.l. [ma Napoli], Tipografia Nuova Unione, s.d.
- Id.: *'Na vittima d'a camorra. Bozzetto drammatico napoletano*. Napoli, D'Auria, 1896.

Sitografia

<https://adp.library.ucsb.edu>
<https://amati.unifi.it/S100?idattore=1102>
<https://m.imdb.com>
www.antenati.sanbeniculturali.it
www.archive.org
www.youtube.com

Documentario *Tutti in scena*, prodotto da Tirilli Productions, Casa Italiana Zerilli-Marimo' at NYU, Kairos Italy Theater and Secci Films con il contributo de The Russo Brother Film Forum for Italian American Experience (2020). Soggetto di Laura Caparrotti e Luca Martera; regia di Laura Caparrotti.

Enrico Caruso e la stampa americana

GIULIANA MUSCIO

La carriera americana di Caruso, oltre a proporlo come un “emigrato che ha avuto successo” quale lui stesso si definiva, coincide con lo sviluppo delle comunicazioni di massa: egli è un motore di questa evoluzione col suo personaggio in grado di affascinare diversi strati di pubblico, e ne è un prodotto, ricevendo un’attenzione speciale con foto, articoli e recensioni. (fig.1) Che il tenore fosse consapevole del suo impatto mediatico si deduce dal fatto che ritagliava e incollava pazientemente questi materiali in grossi *scrapbooks* che sono stati donati dalla famiglia americana al Peabody Institute di Baltimora, e costituiscono in parte le fonti di questa ricerca.¹

Rileggere la stampa americana del tempo ci informa su dettagli che sono sfuggiti ai biografi e rivela gli atteggiamenti culturali e mentali con cui i media lo propongono, tenendo conto in particolare della “cattiva stampa” che circondava l’immigrazione italiana, con la Mano Nera e la vita subumana negli *slums*. Non si deve dimenticare infatti che a Ellis Island le autorità dell’Immigrazione stampigliavano la lettera S (Southern) sul visto d’entrata di coloro che provenivano dal Meridione d’Italia, considerandoli non “caucasici”: i loro diritti non andavano oltre a quelli delle persone di colore.² Per quanto scomodo, il fattore etnico-razziale, spesso ignorato nel racconto sull’emigrazione, non può essere trascurato in questa narrazione, perché da un lato rende ancora più speciale il successo del nostro, dall’altro rivela le tensioni culturali sottese a queste vicende.

Per un italiano immigrato negli Stati Uniti il successo personale non era quindi scontato, come ben sapevano gli italiani che affollavano le Little Italies. A New York anche Caruso ha dovuto affrontare il pregiudizio che riguardava gli italiani di provenienza meridionale come lui, che riecheggia nella stampa. Un piccolo esempio è l’annotazione pubblicata dal *New York Evening Telegram*, nel gennaio 1906: «Tutti si chiedono ora se il Signor Caruso mangia aglio. Perché se lo fa, tutti pensano che non dovrebbe dare un’altra performance di *Tosca* al Metropolitan quest’inverno, per non appestare col suo alito le colleghe Emma Eames e Lillian Nordica».³ Il coevo “scandalo dello zoo” va inserito dunque in questo contesto socio-culturale.

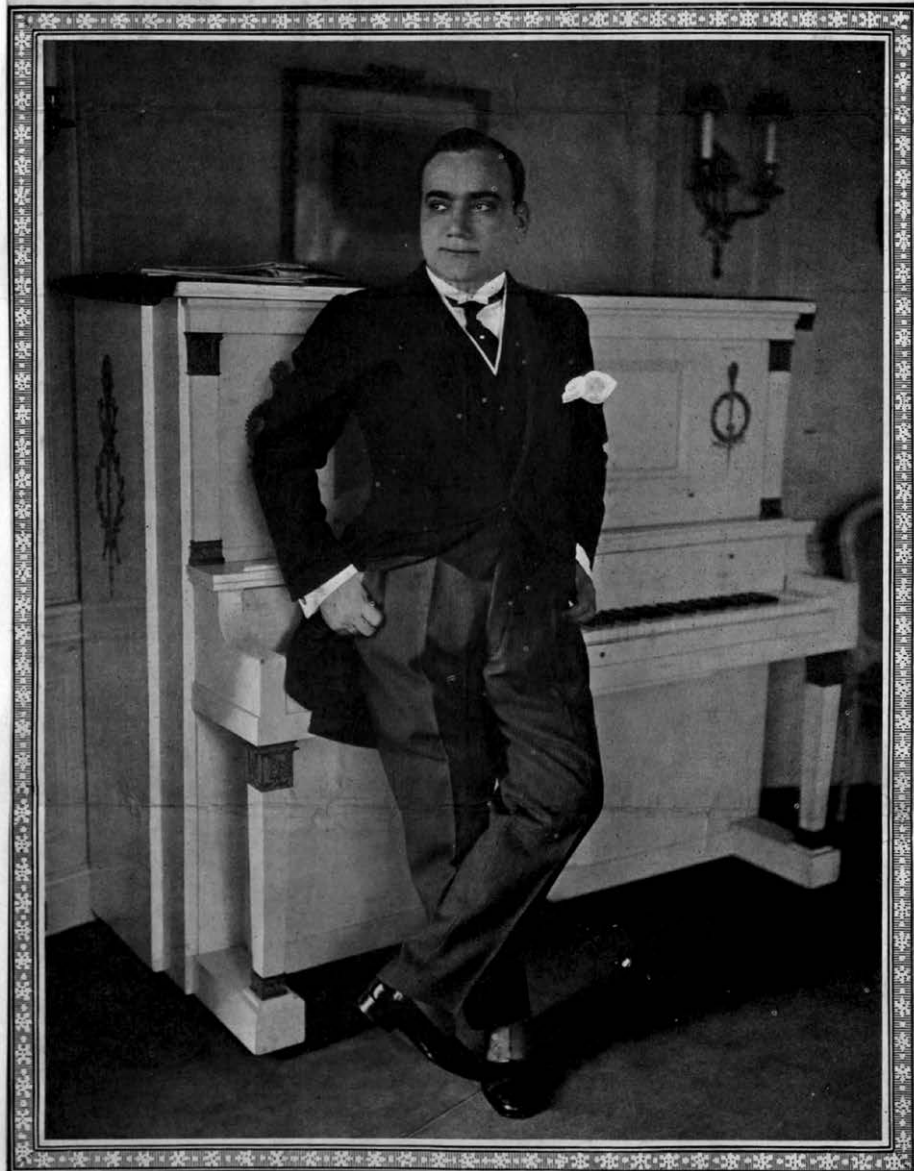
1 Oltre alle collezioni dedicate a Caruso consultate presso il Peabody Institute della Johns Hopkins University di Baltimora, il Metropolitan Opera Archive, la New York Public Library (NYPL) e il museo Enrico Caruso di Villa Bellosguardo a Lastra a Signa, fonti di questo saggio sono le biografie Enrico Caruso Jr.-Andrew Farkas: *Enrico Caruso, My Father and My Family*. Portland: Amadeus Press, 1990; Pietro Gargani, Gianni Cesarini, Michael Aspinall: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990 e Francesco Canessa: *Ridi pagliaccio!*. Capri: La Conchiglia, 2015.

2 Si veda Giuliana Muscio: *Napoli/New York/Hollywood*, Roma: Audino, Roma, 2020; Joseph Cosco: *Imagining Italians*. Albany: State University of New York, 2003.

3 Paul Fryer: *The Opera Singer and the Silent Film*. Jefferson: McFarland, 2006, p. 19.

THE GREATEST SINGER IN THE WORLD

Who is Pursuing the Even "Tenor" of his Way by
Singing in America at a Colossal Salary.



SIGNOR ENRICO CARUSO AT HOME

White Studio

40
A picture of the world-famous singer, now fulfilling a long contract in America, where it is said he receives the colossal salary of £40,000 a year for his services. Caruso, who is perhaps the greatest tenor the world has known, started in very humble circumstances with nothing to help him but his glorious voice. His first appearance in London in "Rigoletto" caused an immense furore among the critics and the public. He has, alas! been lost to us for some time as war economy does not admit of our competing with the terms obtainable in America. Caruso has a wonderful estate he purchased in Italy, where he spends his occasional holidays. He is a very clever caricaturist

Fig. 1: Enrico Caruso sulla stampa americana (ritaglio non datato della sua collezione personale)

Lo scandalo dello zoo

La lettura dei quotidiani di New York dal 17 al 24 novembre 1906 offre un racconto particolarmente sgradevole dei fatti, sia nei quotidiani popolari sia sulle pagine dell'autorevole *New York Times*, con toni che comunque si alzano quasi istericamente in testate palesemente anti-immigrazioniste.⁴

Il 17 novembre 1906, come spesso faceva, Caruso esce dal suo albergo, il Savoy, per fare una passeggiata a Central Park. Davanti alla gabbia delle scimmie una signora sui quarant'anni urla chiedendo aiuto perché l'uomo accanto a lei – il tenore – la sta molestando. Interviene l'agente Kane (o Cain – i giornali usano entrambe le grafie), in borghese, addetto alla sorveglianza della zona per fermare borseggiatori e molestatori, ma la donna non vuole sporgere denuncia per non apparire sui giornali. L'agente trascina comunque Caruso alla stazione della polizia del parco per “disorderly conduct”. Arrestato con l'accusa di aver pizzicato la donna e processato, il tenore viene giudicato colpevole e condannato a pagare una multa di dieci dollari. La donna però, che ha dato un falso nome e un falso indirizzo, non si presenta al processo e il poliziotto che aveva arrestato Caruso, in seguito, in un altro processo, viene condannato per falsa testimonianza. Storici e biografi hanno ridimensionato perciò lo scandalo, definendolo una montatura, ma i giornali del tempo, anche il sobrio *New York Times*, offrono un racconto drammatico dell'episodio, lasciando trasparire l'angoscia del tenore e, soprattutto, la potenza del pregiudizio dietro all'accusa, in testi che val la pena di rileggere.

Signor Caruso, tenor, arrested in the zoo è il titolo del *New York Times*, con l'occhiello «Accusato da un poliziotto di aver infastidito una donna. Che conferma l'accusa».

Il *New York Times* racconta che alla stazione di polizia del parco la donna ha dichiarato di chiamarsi Hannah Graham e ha fornito un indirizzo nel Bronx. Il tenore a sua volta si è presentato: «Sono Enrico Caruso tenore al Metropolitan» ma il poliziotto che trascrive le testimonianze gli risponde «Non mi interessa chi è lei». Il cantante si aspetta di essere rilasciato immediatamente ma invece viene tradotto alla vicina stazione di polizia sulla 67sima Strada, dopo esser stato perquisito. Caruso non ha ancora una competenza linguistica che gli permette di comprendere a pieno quello che sta succedendo, e insiste che venga chiamato il manager del Metropolitan, Heinrich Conried. Pur opponendo una fiera resistenza viene sbattuto in cella e si aggrappa alle sbarre, «piangendo istericamente», scrive il giornalista del *New York Times*. La stampa popolare rende la scena ancora più umiliante descrivendo un Caruso in ginocchio che implora i poliziotti. «Mezz'ora dopo il cantante si calma e manda un messaggio a Conried, il quale paga una cauzione di 500 dollari per liberarlo». Questo racconto non ha testimoni se non il poliziotto Kane, protagonista dell'accusa e propagatore di queste “informazioni”,

⁴ Le fonti di questo capitolo, oltre ai volumi di Canessa e Gargano, sono Fryer: *The Opera Singer*, pp. 20–23 e gli articoli apparsi sulla stampa newyorkese del tempo, conservati alla NYPL.

preso d'assalto dai giornalisti. La cauzione pagata da Conried è comunque prova sufficiente della serietà della situazione e della tempesta che deve aver scatenato nel tenore.

Al sicuro nel suo albergo, parlando coi giornalisti, Caruso dice che non c'è dubbio che la donna si stia sbagliando e racconta di aver attraversato lo zoo, guardando gli animali nelle gabbie con le mani in tasca. «Poi arriva una donna, sui quarant'anni, una tedesca credo. Mi seguiva, ma io mi sono allontanato e lei ha continuato a seguirmi, quando è arrivato un poliziotto grande e grosso che mi ha afferrato. Io mi rifiutavo di parlargli ma lui mi ha portato alla stazione di polizia. Io non capivo lui e lui non capiva me. Anche il poliziotto dietro la scrivania mi ha trattato molto male... E poi mi hanno trascinato in una cella buia». In sua difesa Conried sostiene: «Un uomo come Caruso, uomo d'onore e di grande dignità, non può aver fatto una cosa simile. Se lo desidera può frequentare molte belle donne in questo paese... Qualsiasi uomo può sfiorare una donna, passandole accanto; se Caruso ha toccato questa donna, l'ha fatto involontariamente. Accusarlo di averlo fatto intenzionalmente è semplicemente ridicolo». Sui giornali si dà ampio spazio alla vana ricerca della donna, che non si trova all'indirizzo che aveva fornito e anzi è scomparsa nel nulla. Il giorno dopo il *New York Times* riporta: «La polizia aggiunge nuove accuse contro il *signor* Caruso». L'autorevole giornale continua infatti a definire il tenore “*signor*,” enfatizzando le sue origini italiane. L'occhiello riporta: «Dicono di averlo osservato nel parco mesi fa e che una volta l'hanno cacciato. [Il fatto viene] negato in modo assoluto. Il tenore ammalato al suo albergo e la donna che lo accusa sparita».

La situazione si fa più complessa in quanto i poliziotti del parco, non solo Kane, sostengono di aver notato il personaggio da tempo; un agente dichiara persino di averlo preso per la collottola e buttato fuori dallo zoo. Si può immaginare quindi come l'udienza in tribunale sia affollatissima. Kane continua a sostenere di poter rintracciare la donna e il giornalista gli dà man forte, sottolineando che il poliziotto ha fama di persona onesta che ha compiuto diversi arresti simili e che tra questi c'erano altre persone ricche e famose. Durante il processo inoltre il poliziotto gioca un'altra carta rivelando come faceva quest'uomo a pizzicare le donne, pur tenendo le mani in tasca. Perquisendolo aveva scoperto infatti che il cappotto di Caruso era dotato di un'apertura nelle tasche. All'epoca in effetti nei cappotti sportivi da uomo vi era la moda di confezionare tasche apribili per accedere anche alle tasche dei pantaloni. L'immagine di questo capo di vestiario però viene ripresa da altri giornali, con illustrazioni del cappotto con le tasche “bucate” dalle quali fuoriescono le mani, come se si fosse trattato dell'abbigliamento di un maniaco. Davanti al giudice, inoltre, Kane si riferisce spesso a Caruso come “lo straniero” e racconta che un collega, che l'aveva riconosciuto, gli aveva raccomandato di stare attento a non mettergli le mani addosso finché non avesse avuto un caso sicuro. Il numero dei poliziotti coinvolti nell'accusa, dunque, cresce e questo dettaglio che qualcuno avesse riconosciuto il tenore getta l'ombra del dubbio sulla questione, conferendo all'impianto accusatorio i caratteri di una cospirazione.

L'avvocato della difesa, l'ex giudice in pensione Dittenhofer, interviene dichiarando che si è trattato di un «errore di persona» poiché era «manifestamente assurdo che un uomo della posizione professionale di Caruso potesse essere colpevole di atti impropri come quelli di cui era accusato e soprattutto che anche lo fosse stato, che li avesse compiuti in uno spazio così pubblico».

Mentre i giornalisti continuano a cercare invano la donna, circola la voce che Caruso stia pensando di tornare in patria – una mossa poco onorevole, quasi un'ammissione di colpa. Probabilmente il vero intento di chi stava dietro alla macchinazione era proprio quello di allontanare il cantante nel disonore. Il giorno dopo invece il *New York Times* titola «Caruso ride nel sentir dire che egli se ne andrebbe». Occhiello: «Suggerisce che si possa trattare di un ricatto ma non spiega come». Il caso sembra comunque sgonfiarsi. Il giornale sottolinea che Kane continua a dare versioni lievemente diverse dei fatti, quindi sta perdendo l'aura dell'accusatore affidabile, e che l'umore di Caruso è così cambiato che ha disegnato una caricatura di sé in catene. Il 24, nell'udienza finale, Caruso viene dichiarato colpevole con la ridicola multa di dieci dollari.

Se si confrontano i toni, per nulla teneri, del *New York Times* con la stampa popolare newyorchese, il modo in cui il caso viene presentato in questi giornali è ancor più fastidioso, con osservazioni sparse sul suo «slightly broken English», «le braccia che gesticolavano selvaggiamente» non essere messo in cella, o di come «piangeva e gridava che gli veniva fatta un'ingiustizia». Il *The New York World* titola persino «Caruso finisce in disgrazia per l'arresto allo zoo». *The Evening Mail* inizia l'articolo «If I touched her it was accidental» descrivendolo «pallido e tremante, senza traccia dei suoi modi solitamente aggressivi, Caruso, nell'ufficio di Heinrich Conried oggi ha ammesso che potrebbe aver inconsapevolmente sfiorato Mrs. Graham nella gabbia delle scimmie a Central Park». Si noti come il giornalista non sottolinei l'ammissione parziale di colpa del tenore, ma si soffermi sul suo atteggiamento scioccato, arrivando ad attribuire al tenore un'aggressività che certamente non gli apparteneva. L'articolo continua mostrando come il tenore difenda la sua reputazione: «Caruso ha negato l'affermazione della polizia che quando era stato portato alla stazione di polizia si fosse gettato in ginocchio implorando di essere rilasciato». Il quotidiano aggiunge poi che lo stesso Conried avrebbe osservato che, conoscendo il gusto di Caruso per gli scherzi, «può aver scherzato con una donna per puro divertimento. Ma non l'ha fatto. Caruso non ha bisogno di andare alla gabbia delle scimmie per incontrare delle donne». Insomma, traspare la difesa che il Met sta allestendo intorno al tenore, che però non placa ancora l'animosità dei giornalisti. *The World* titola: «Bella donna dice che le ha messo le mani addosso» e descrive il tenore «che si morde le labbra nervosamente». Il giornale afferma però che il management del Met non è preoccupato: «Pensano che la cosa non inciderà sulla stagione operistica» perché molti dei titolari di palchi al Met sostengono di non credere che il tenore sia colpevole e che comunque manterranno il loro abbonamento. Insomma gli interessi dell'impresa vengono salvaguardati, portando il tenore a un'ammissione parziale, ma non facendo molto per difendere la sua immagine, né per smascherare i pregiudizi dietro allo scandalo.

All'inizio del processo un altro giornale sostiene che Kane saprebbe come raggiungere la donna, che Graham è il suo vero cognome ma, poiché è la moglie di un importante uomo di affari, è restia ad apparire in corte. La sicurezza con cui in un primo tempo Kane continua a sostenere di saper raggiungere la donna, induce a sospettare che i due potessero essere in combutta, ma che poi si sia deciso che questo confronto non fosse opportuno. Un altro poliziotto definisce l'accusato Caruso «un tipo dall'aspetto straniero, vestito elegantemente» che l'inverno precedente circolava sempre intorno «alla gabbia delle scimmie, con un lungo cappotto *with slitpockets* [con tasche "bucate"] Pareva che pizzicasse le donne attraverso queste tasche». Come l'agente avesse capito che le tasche erano bucate rimane un mistero, ma il riecheggiarsi delle testimonianze di questi custodi-poliziotti si fa sospetto. L'agente insiste inoltre che quando ha visto la foto dell'accusato sui giornali ha capito trattarsi proprio del personaggio da lui notato in precedenza. «È un tipo così particolare che nessuno che l'abbia visto una volta può sbagliarsi» rincara, come se il tenore avesse tratti da molestatore seriale. Questa insistenza sul fatto che il crimine commesso dal tenore fosse reiterato, che egli fosse un molestatore recidivo, aggrava la sua posizione, ma qualcosa dietro le quinte si sta muovendo se il 24 novembre 1906, in assenza di Caruso e dei suoi avvocati, il giudice lo dichiara colpevole, ma salomonicamente gli infligge una multa di dieci dollari. Il tenore dichiara l'intenzione di fare appello, ma il caso si chiude qui.

Gli storici concordano nel definire lo "scandalo" una montatura, data la sparizione della donna e la falsa testimonianza resa dal poliziotto in un altro processo. Sospette sono inoltre le accuse troppo concordi dei poliziotti, in un tempo in cui la polizia era spesso coinvolta in ricatti e manovre della "machine" politica. I mandanti potrebbero essere i più diversi, dalla Mano Nera irritata per la non-collaborazione del tenore ai suoi ricatti, un "impresario ostile" che voleva mettere in crisi il punto di forza del Metropolitan, che stava diventando il più importante teatro lirico di New York, in U.S.A. e nel mondo. Oppure un agguerrito gruppo antitaliano; del resto, tutti i poliziotti coinvolti hanno cognomi irlandesi o inglesi. Giacomo Puccini cercò di alleviare il dolore dell'amico sostenendo che si era trattato di «un modo per 'farlo fuori' da parte di un impresario ostile». Quindi di un'ignobile montatura.

Il 28 novembre Caruso interpreta Rodolfo nella *Bohème*; il suo ingresso sul palco del Metropolitan viene accolto da un'esplosione di applausi, dall'orchestra fino alla galleria: la reazione del pubblico è quindi una *standing ovation*: i colleghi, il pubblico del Met e la comunità italiana sono dalla sua parte. Quel giorno si registra anche il record di biglietti venduti e così lo scandalo che avrebbe dovuto travolgere la sua carriera, di fatto la consolida. Come l'economia del sistema mediatico cominciava a capire infatti, gli scandali incrementano le vendite e la notorietà dei personaggi, ma in questo caso la reazione del pubblico rivela che il tenore ha davvero conquistato New York. E i media imparano a sfruttare anche questo sentimento popolare: Caruso è diventato una *celebrity* che la stampa segue passo passo.

Non può sfuggire come a livello simbolico questo “scandalo” esprima un radicato sentimento antitaliano, a cominciare dall’associazione con le scimmie, immagine usata di frequente al tempo per identificare gli italiani nelle vignette (e oggi le persone di colore diverso, con la stessa matrice razziale). Per non dire dell’aggressività sessuale, una componente odiosa dello stereotipo italiano, insinuazione in questo caso facilitata dal successo che Caruso riportava presso il pubblico femminile e dalla notorietà della sua vivace vita sentimentale.

Lo scandalo dello zoo segna in maniera indelebile il tenore, costretto a rendersi conto di come i pregiudizi contro l’emigrazione italiana potessero colpire persino lui.

Caruso e i giornali

Ovunque nel mondo i giornali dell’epoca hanno dedicato grande spazio alla carriera canora del tenore, alle sue esibizioni tra l’Europa e le Americhe, ai suoi viaggi e ai contatti con le comunità emigrate, ovvero al Caruso pubblico, ma anche al Caruso privato, alla sua vita domestica, ai suoi gusti culinarie alle sue due famiglie, quella irregolare in Italia e quella ufficiale in America.⁵

È sufficiente consultare il ricchissimo archivio del Metropolitan Opera House per ciascuna delle sue performances nelle diverse opere per trovare una notevole selezione di recensioni, che semplificano, per lo storico, la ricostruzione del suo lavoro.⁶ Agli inizi si nota cautela nei giudizi e c’è chi ancora rimpiange il precedente “tenore del Metropolitan”, Jean de Reszke.

Alla fine del novembre 1903, per esempio, egli interpreta per la prima volta l’*Aida* al Met, e il *New York Press* scrive:

Ogni dubbio residuo sulla bellezza e il modo artistico in cui usa la voce è stato dissipato. Il fraseggio, la gestione del respiro, le delicate sfumature di luce e ombra, in breve tutti gli elementi più alti dell’arte di cantare, lui li possiede... Egli può rendere la sua voce deliziosamente sentimentale come un violoncello e poi la può far risuonare col colore vivace di una tromba: sembra essere in pieno controllo del suo strumento...Con un sentimento squisito ha cantato ‘Celeste Aida.’ Nella scena del Nilo ha trasformato questo sentimento in una passione irresistibile e travolgente. E poi, nella scena finale, nella tomba, ha costretto la sua voce a esprimersi con la forza della disperazione. È stata una performance straordinaria. Noi non siamo abituati a queste voci, a questo modo di cantare da parte di un uomo.

5 Questo materiale è in evidenza nella mostra *Enrico Caruso: da Napoli a New York*, dal 22 dicembre 2021 fino al 24 aprile 2022, Museo Archeologico Nazionale di Napoli e nel catalogo pubblicato in occasione, entrambi curati da Giuliana Muscio, con la consulenza di Simona Frasca.

6 <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>

Oltre ad esplicitare l'esistenza di una forte curiosità verso le sue doti canore, diventate già leggendarie, che richiedevano quindi una verifica, l'articolo conferma il giudizio critico sull'eccezionalità della voce di Caruso, aggiungendo una sfumatura che non va trascurata: la passionalità e il sentimento delle sue interpretazioni, considerate dall'articolista "insolite" per il pubblico americano. Ricordiamo infatti che il tenore arriva negli Stati Uniti quando l'immagine del "maschio americano" è il Presidente Theodore Roosevelt, guerriero baffuto e muscolare. Il sentimento e la passione erano viste come cose da donne; o da italiani. L'elemento binario natura/sentimento, implicito nello stereotipo dell'italiano, che può svilupparsi in violenza, ma che l'arte può trasformare in passione sublime, è sempre latente nel discorso, ora per rappresentare il tenore che trasporta il pubblico in un ascolto partecipe, ora per raccontarlo come molestatore di donne allo zoo.

L'immagine critica di Caruso tenore che traspare dai testi riproposti dal Metropolitan Opera Archive è articolata e documenta i suoi strepitosi successi e i momenti di crisi quando la sua voce si abbassa o cambia, per via dell'intervento alle corde vocali. In ogni modo, dopo il *Rigoletto* del 1904 l'elogio è preponderante e si vanno perfezionando i modi di descrivere la voce e il canto di Caruso, con un florilegio di aggettivi e sfumature che danno la misura dell'apprezzamento critico e popolare; si comincia inoltre a rilevare anche la sua interpretazione attoriale.

Negli anni d'oro, dal 1908 al 1920, con il management del Met nelle mani di Giulio Gatti Casazza e la direzione orchestrale di Arturo Toscanini si passa da un successo all'altro, mentre accanto all'opera italiana fanno la comparsa alcuni titoli meno scontati, talvolta in francese, sui quali la stampa si sofferma a rimarcare l'impaccio del cantante con la lingua e in seguito il superamento del problema. Gli articoli ricostruiscono anche l'ambiente del Met, l'amicizia di Caruso soprattutto con il baritono napoletano Antonio Scotti e con il loro collega Pasquale Amato, la messa in scena spettacolare di opere come *Aida* del 1908 o *La fanciulla del West* del 1910, un prezioso *memoir* di un mondo non altrimenti conservato. I giornali di New York hanno raccontato dunque la sua carriera canora con un'attenzione e un dettaglio che testimoniano la centralità del suo lavoro al Met, l'enorme varietà delle sue interpretazioni, contribuendo a creare il suo mito. (fig. 2)

Da un lato la voce, dunque, che quelle pagine evocano e che si può ascoltare nei dischi, dall'altro la sua immagine, che di primo acchito sorprende: non era bello in senso classico, e tranne uno sguardo intenso, ora ridente ora profondamente malinconico, non è il suo viso in sé che incanta, ma la sua espressione, qualcosa nel suo sguardo, dritto nell'obiettivo della macchina fotografica, ad incontrare lo sguardo dello spettatore-lettore. (fig. 3)

La sua immagine fotografica è spesso presente nei giornali, ed in effetti il tenore è uno dei personaggi più fotografati del suo tempo e sa costruire la propria immagine con intelligenza e naturalezza. L'immagine di Caruso è riprodotta in ritratti e cartoline autografate, sia in Italia che in USA, in numeri che danno immediatamente la dimensione del culto che lo circonda (fig. 4). Le foto nei costumi di scena al Metropolitan documentano inoltre la disinvoltura che acquista nel



Fig. 2: Caruso ne *La fanciulla del West*



Fig. 3: Enrico Caruso che guarda nella cinepresa

posare, oltre a mostrare la straordinaria varietà del suo repertorio in ognuna delle diciassette stagioni nel teatro che lui stesso ha reso il tempio della lirica. Ritratti e fotografie vengono ripresi in numerosi disegni, talvolta colorati, eseguiti da fan affezionati o da professionisti, e utilizzati persino su prodotti di largo consumo, per i quali compare come involontario (?) testimonial di italianità, dalla pasta all'olio d'oliva, fino all'inattesa sponsorizzazione delle sigarette egiziane che fumava in gran quantità, oltre naturalmente alle foto colorate in costume che pubblicizzano i dischi della Victor.

Appare persino come personaggio nelle vignette firmate dal popolare George McManus, nelle strisce di Arcibaldo e Petronilla (*Bringing Up Father*).⁷

La copertura stampa della sua carriera cinematografica costituisce un capitolo a parte, perché oltre ad essere copiosa ed elogiativa, come si può verificare nel grosso *scrapbook* che raccoglie i ritagli conservato al Peabody, è una fonte preziosa per ricostruire le complesse vicende produttive di *My Cousin*, il film da lui

7 Conservate al Peabody Institute e presenti alla mostra napoletana.

interpretato con successo, ma mal distribuito ed ignorato o quasi nelle biografie.⁸ La vasta copertura del suo debutto al cinema è senza dubbio dovuta alle grandi attese che si creano intorno a questo evento e all'investimento pubblicitario della Famous Players, in quanto le case cinematografiche avevano già compreso il ruolo essenziale della promozione e inondavano la stampa con interviste, foto e dettagli della produzione dei film. (figg. 5–6)

Questa copertura mediatica pervasiva della sua vita professionale spiega un dettaglio poco noto: il costo della pubblicità per gli eventi che lo coinvolgevano è stato sempre inaspettatamente basso, in quanto i media promuovevano e sfruttavano la sua popolarità di propria iniziativa, perché il pubblico era ansioso di sapere tutto di lui e lo seguiva con grande interesse.

Alcune apparizioni di Caruso sulla stampa rivelano il suo humor, bonario e accattivante, come risulta dalle foto in cui scherza con chi lo ritrae.

Caruso non è solo oggetto di attenzione ma egli stesso attivo produttore di immagini sofisticate, le sue caricature, influenzate dell'arte del tempo, dal futurismo alla grafica. Ora auto-caricature bonarie ora bozzetti di personalità pubbliche, di colleghi e di figure colte all'istante, le sue caricature (e le statuine di argilla che plasmava per gli amici) rivelano il temperamento artistico del tenore, che non era affatto un dilettante in queste sue espressioni.

Caruso sceglie di pubblicare le caricature soprattutto su *La follia di New York*, il giornale fondato da Francesco e Alessandro Sisca (Riccardo Cordiferro), strenuo difensore dei diritti degli emigrati, impegnato politicamente in supporto della parte più debole della diaspora italiana come sindacalista, più volte incarcerato. Cordiferro inoltre è autore del testo di *Core 'ngrato*, uno standard della canzone napoletana nato a New York e ispirato alla "fuga" di Ada Giachetti, che tanto addolorò il tenore. Sisca aveva scritto inoltre diversi testi messi in scena dalla prima compagnia teatrale professionale creata dagli italiani negli USA, la Maiori-Rapone-Ricciardi. Pare che talvolta Caruso si esibisse con Guglielmo Ricciardi in gustose macchiette; forse è per via di questa amicizia che il tenore l'ha voluto accanto in *My Cousin*. Questa vivace comunità immigrata che anima ambienti teatrali, musicali e giornalistici, intrisa di napoletanità, è anche il mondo in cui Caruso intreccia amicizie che lo confortano nella nostalgia che lo prende, soprattutto all'inizio per via della sua scarsa conoscenza dell'inglese, ma anche quello di media e linguaggi diversi in cui si immerge confortevolmente, assieme agli artisti italiani dello spettacolo, immigrati o di passaggio.

Significativo inoltre, che in un articolo sugli italiani a New York, apparso sul *The Evening Sun* del 12 ottobre 1915, ovvero il Columbus Day, col titolo *Columbus's People in the Country He Discovered* nel centro della pagina vengano riprese alcune tra le migliori caricature che il tenore aveva disegnato, col titolo *The King and Some New Yorkers Done by Caruso* a firmare visivamente e in un modo inconsueto quella

8 Sul film si veda il saggio dell'A. nel volume collettaneo dedicato a Caruso dall'ICBSA in corso di pubblicazione.



Fig. 4: Ritratto fotografico



Fig. 5: Caruso che guarda nella cinepresa



Fig. 6: Caruso nei panni di Canio con il regista Edward J. José

pagina. Appena sopra ai suoi disegni si legge *Malaborgia*, una poesia di Arturo Giovannitti, famoso intellettuale e sindacalista,⁹ accanto agli articoli «Italians Have Done Much For Art Life of the City», «Six Italian Dailies Here Command 300.000 Readers» che sottolinea la presenza in città di ben sei quotidiani in italiano e «Changes That Thirty Years Have Wrought in City's Teeming Italian Colony» che tratta del contributo del lavoro e della cultura italiana nella costruzione della città. L'articolo è firmato da Luigi Roversi, noto giornalista italiano che aveva dedicato un volumetto a Luigi Palma di Cesnola, il fondatore del Metropolitan Museum of Art, un altro grande italiano a New York. (fig. 7)

Questa pagina di giornale, che Caruso ha conservato gelosamente, mostra il suo patriottismo non retorico, il piacere di far parte di una comunità attiva e apprezzata per il suo contributo culturale, in cui si riconosceva e di cui era in quel momento, il rappresentante più celebrato. La presenza di un italiano "scomodo" come Giovannitti nella stessa pagina e la frequentazione da parte del tenore dell'ambiente de *La Follia di New York*, suggeriscono poi che egli abbia nutrito un'idea democratica di patriottismo: non che fosse un Caruso "di sinistra" ma certamente un personaggio non elitario e davvero vicino alla gente.

A sottolineare il ruolo peculiare di Caruso nello sviluppo del rapporto tra media e celebrità il modo in cui la stampa penetra, più o meno aggressivamente, nella sua sfera privata, raccontandone la vita in famiglia, sia con la moglie americana, Dorothy Benjamin, e l'amatissima figlia Gloria, sia coi figli Enrico e Rodolfo, nati dalla relazione con l'affascinante soprano Ada Giachetti. Le foto di famiglia, ritrovate al Peabody o a Villa Bellosguardo, talvolta riprese dai giornali, offrono l'immagine calda di un Caruso domestico, rivelando non solo la sua personalità ma anche il suo buon rapporto con la stampa, cui concede accesso con una comunicativa spontanea, e rappresentano la *celebrity* che scende dal piedestallo per condividere la propria immagine e il suo mondo affettivo, privato quanto universale.

La sua immagine in ruoli paterni si porta dietro un marcato riflesso identitario, data l'associazione tra italiani e famiglia nell'immaginario americano, ma nel suo caso particolare serve anche a "correggere" l'idea della sua irregolare famiglia italiana, i due figli avuti da Ada Giachetti e da lui riconosciuti, con un gesto coraggioso, quanto dispendioso e scandaloso. Più espansivo era il rapporto dei giornali americani nel mostrarlo a fianco della giovane moglie americana, quasi un trofeo per lui, che aveva impalmato una ricca biondina altolocata. Caruso compare infatti nelle vesti di padre affettuoso con la moglie americana, Dorothy Benjamin, e con la figlia Gloria, un'immagine piuttosto inconsueta nell'iconografia del maschio americano.¹⁰(fig. 8)

La stampa italiana documenta il crescente successo dell'artista nelle Americhe oltre alle sue esibizioni sui palcoscenici italiani, ma non disdegna gli scandali della sua

9 Su Giovannitti si veda Norberto Lombardi: *Il Bardo delle libertà*. Isernia: Cosmo Iannone ed., 2011.

10 Si veda Dorothy Benjamin-Torrance Goddard: *Wings of Song*. New York: Milton, 1928.

81



Fig. 8: La famiglia Caruso-Benjamin

vita privata come nel caso del processo a Milano, in cui Caruso, Ada e l'autista Cesare Romati discussero furiosamente dopo la di lei fuga – un processo clamoroso seguito anche dal *Corriere della Sera*.

In chiave del tutto diversa un articolo apparso sul *Messaggero* il 20 ottobre 1914, in cui si racconta di un recital cui partecipa il tenore al prestigioso Teatro Costanzi, per raccogliere fondi a favore degli emigrati italiani, costretti a tornare in patria dallo scoppio della prima guerra mondiale. L'occhiello riporta «Caruso, Battistini, De Luca, la Bori, Mancinelli e Toscanini in una nobile e indimenticabile gara d'arte e di beneficenza». L'articolo inizia ricordando come in precedenza il pubblico romano era rimasto deluso perché la promessa della presenza di Caruso non si era avverata, ma questa volta, dopo undici anni, «senza inviti insistenti e senza offerte lucrose, per un alto senso di patriottismo che onora l'artista» egli ha cantato. «Se il colore della voce ha tonalità più cariche, il velluto è rimasto fresco ed intatto come un tempo, mentre nell'arte del canto ha raggiunto una finezza di gusto e una perfezione davvero incomparabili. E la sua voce maschia, eguale, generosa, squillante, che conosce tutte le vie del cuore, ebbe nell'*arioso* del primo atto dei *Pagliacci* scoppi di lagrime, impeti d'ira, anima e vita». Il tono dell'articolo non ha certo l'asciuttezza del giornalismo americano, ma la sfida all'aggettivazione più articolata possibile nel parlare della sua voce rimane uguale. L'articolo parla poi dell'elegante pubblico che affolla il teatro: tranne la famiglia reale, assente perché in lutto, il primo ministro Salandra, autorità varie e la nobiltà romana affollano i palchi, sfoggiando *toilettes* eleganti. Degli emigrati «che la guerra durissima ha restituito al suolo nativo, in condizioni anche più gravi di quando lo abbandonarono» non si fa cenno ulteriore, laddove era questa la motivazione che probabilmente aveva mosso il tenore. La guerra è scoppiata ma è ancora altrove: non in U.S.A. né in Italia, quindi l'arrivo di questi profughi non sembra avere ancora forza drammatica e il patriottismo del tenore è collegato piuttosto alla sua identificazione con la causa degli emigrati.

Il rapporto di Caruso con la guerra è complesso: da giovane egli aveva evitato il servizio militare proprio grazie alla sua voce, apprezzata da un ufficiale che lo aveva incoraggiato a intraprendere la carriera musicale, ed era stato quindi “sostituito” nella leva dal fratello.¹¹ In linea con questo “destino” durante la prima guerra mondiale egli offre la sua voce e il suo canto, piuttosto che un inutile arruolamento. Egli si attiva nella propaganda bellica sia a favore del suo paese che degli Stati Uniti, offrendosi per concerti di beneficenza, facendo cospicue donazioni, impegnandosi nella raccolta di fondi per la Croce Rossa Italiana e nella vendita di buoni di guerra.

Dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti questa attività si intensifica: partecipa a grandi eventi benefici assieme a colleghi famosi, che vengono documentati non solo dalla stampa ma anche dai cinegiornali – la nuova forma di giornalismo per immagini che lo vede non di rado presente. Si esibisce davanti a grandi folle,

11 Caruso-Farkas, *Enrico Caruso*, pp. 28–29.

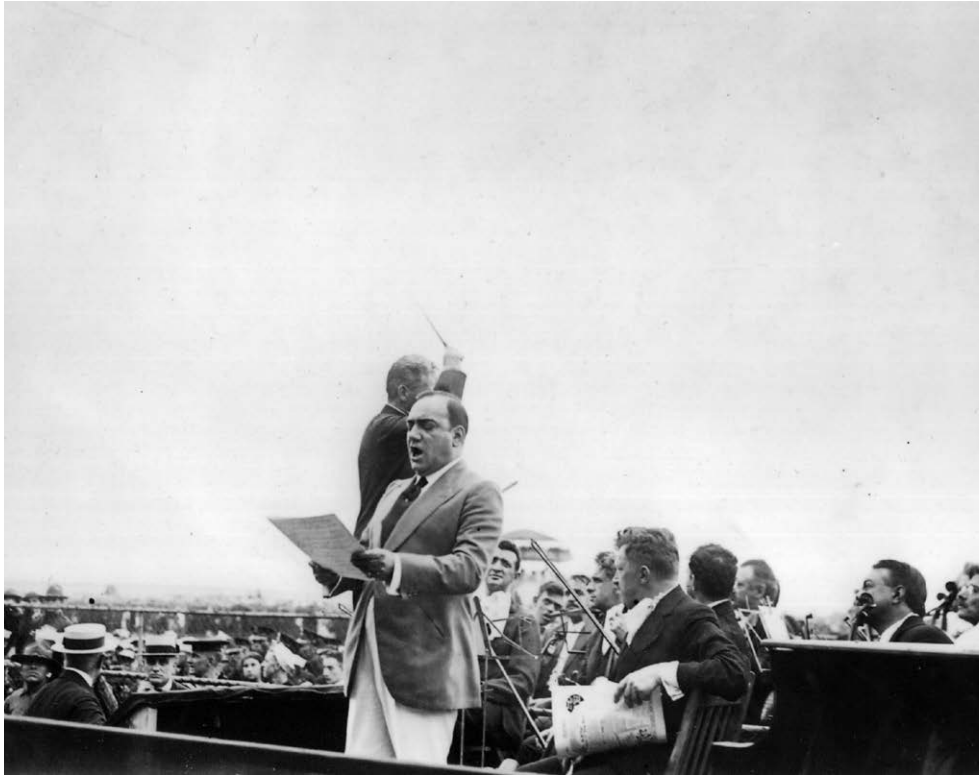


Fig. 9: Caruso canta *Over There* all'ippodromo di Long Island

cantando *Over There*, la popolare marcia di George M. Cohan, ma anche l'Inno di Garibaldi. In un concerto di beneficenza all'ippodromo di Long Island canta davanti a centomila persone, chiudendo la sua performance con *The Star Spangled Banner*. (fig. 9)

Caruso si propone dunque come italiano ma manifesta anche il buon rapporto che ha maturato con il paese d'accoglienza. Questa partecipazione mediatica allo sforzo bellico però non placa l'astio del padre di Dorothy che interroga la figlia su come mai il tenore non si sia arruolato, non abbia indossato la divisa, quando il fratello di Dorothy invece combatteva (ed era stato ferito) in Europa. Ma il matrimonio "segreto" della ragazza col tenore interrompe i rapporti con la sua famiglia. Si può pensare comunque che l'orgoglioso personaggio si sia impegnato con una generosità davvero incredibile nello "sforzo bellico" sul palcoscenico anche per fare quel che meglio sapeva fare, pur non indossando l'uniforme, e dimostrare il suo patriottismo transnazionale.

La copertura stampa dei suoi impegni in concerti e spettacoli di beneficenza supera le altre, anche perché si colloca in pagine dei giornali non dedicate agli spettacoli ma nel racconto dell'America in guerra. Caruso infatti rimane in America, anche



Fig. 10: Nel finale di *My Cousin* Caruso sulla sua auto personale, con Bruno Zirato

perché Gatti Casazza temeva il viaggio dei suoi artisti verso la madrepatria durante il conflitto. Con il solito attivismo e la curiosità mai soddisfatta, Caruso raccoglie in questi anni quattro enormi *scrapbooks* di ritagli di giornale, vignette, immagini di propaganda, qualche fotografia e qualche articolo, soprattutto materiali visivi, quasi a studiare come i media si stanno organizzando alla nascita delle comunicazioni di massa e di fronte alla prima guerra che coinvolge milioni di persone da informare e convincere. Non si limita dunque a cantare per beneficenza ma cerca di capire il mondo che sta cambiando sotto i suoi occhi, e non a caso forse accetta di fare il suo primo film, *My Cousin*, nel 1918, perché ha compreso il potere incredibile di questo mezzo, come aveva intuito prima quello della registrazione vocale.

Nel finale del film egli appare a bordo della sua modernissima automobile tra la folla festante di Little Italy, in uno sventolio di bandiere americane e italiane, a significare il rimescolarsi delle identità diasporiche, in un messaggio che attribuisce un senso nuovo alla rappresentazione dell'emigrazione italiana nella sua icona cosmopolita di massimo successo e modernità. (fig. 10)

Bibliografia

- Benjamin, Dorothy-Torrance Goddard: *Wings of Song*. New York: Milton, 1928.
- Canessa, Francesco: *Ridi pagliaccio!*. Capri: La Conchiglia, 2015.
- Caruso, Enrico Jr.-Andrew Farkas: *Enrico Caruso, My Father and My Family*. Portland: Amadeus Press, 1990.
- Cosco, Joseph: *Imagining Italians*. Albany: State University of New York, 2003.
- Fryer, Paul: *The Opera Singer and the Silent Film*. Jefferson: McFarland, 2006.
- Lombardi, Norberto: *Il Bardo delle libertà*. Isernia: Cosmo Iannone ed., 2011.
- Gargani, Pietro-Gianni Cesarini- Michael Aspinall: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990.
- Muscio, Giuliana: *Napoli/New York/Hollywood*. Roma: Audino, Roma, 2020.
- Muscio, Giuliana (a cura di): *Enrico Caruso: da Napoli a New York*. Catalogo della Mostra, Napoli,
- Museo Archeologico Nazionale, 22 dicembre 2021–24 aprile 2022, con la consulenza di Simona Frasca. Napoli: Ad est dell'equatore, 2022.
- <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>

Suoni e immagini di Caruso nella Discoteca di Stato

ANTONIO CAROCCIA

La Discoteca di Stato, ora Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (ICBSA), venne istituita nel 1928 sulla base del primo fondo italiano di documentazione sonora.¹ Nel 1939 le venne riconosciuta la funzione di archivio sonoro nazionale ed ora è un Istituto del Ministero della Cultura, con il compito di acquisire, documentare, conservare e divulgare il patrimonio sonoro nazionale e internazionale di particolare interesse. Umberto Giordano, suo primo Presidente, la definì «Ente che raccoglie e custodisce il patrimonio fonico della Nazione».²

Tra le molteplici fonti sonore che arricchiscono questo patrimonio ve ne sono diverse riguardanti Enrico Caruso, la cui consistenza iniziale è di 283 supporti sonori, e di 342 quella finale, articolata in 2 cilindri Pathé, 162 (221 consistenza finale) dischi a 78 giri (di cui 333 brani digitalizzati), 58 a 33 giri (di cui 730 brani digitalizzati), 9 a 45 giri (di cui 10 brani digitalizzati), 4 musicassette (di cui 52 brani digitalizzati) e 48 compact disc (di cui 881 brani digitalizzati).³

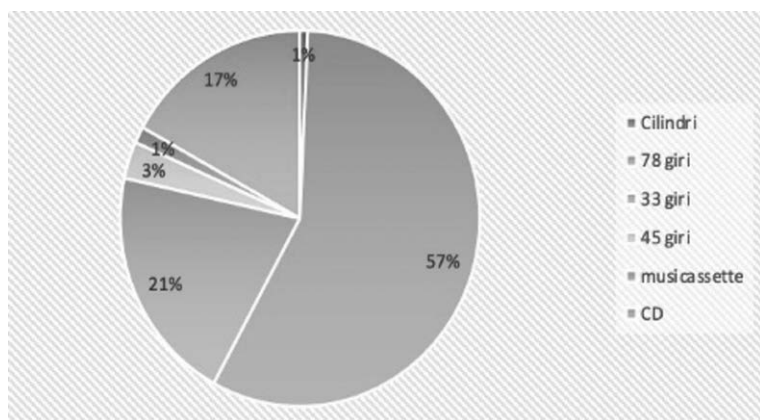


Fig. 1: Consistenza del "fondo Caruso".

1 Per la storia di questa istituzione si rinvia ad Alberto De Angelis: "La Discoteca di Stato", in: *Studi romani* 3/2 (marzo-aprile 1955); Anna Barone: "La Discoteca di Stato e la sua attività", in: *Lares*, XXXVII/1-2 (1971), pp. 17-33; Ead.: "La Discoteca di Stato", in: *Vita italiana* XXII (10 ottobre 1972), pp. 885-892; Roberto Rossetti: *La voce della memoria: la discoteca di stato 1928-1989*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1990; Pietro Cavallari, "La Discoteca di Stato", in: *Le fonti documentarie*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2006, pp. 531-538; <http://www.icbsa.it/index.php?it/129/discoteca-di-stato>, 21.11.2022.

2 De Angelis: "La Discoteca di Stato", p. 2.

3 Per l'elenco sommario dei cilindri e dei dischi a 78 giri si rinvia al catalogo in appendice. Si ringrazia il Dottore Massimiliano Lopez dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi.

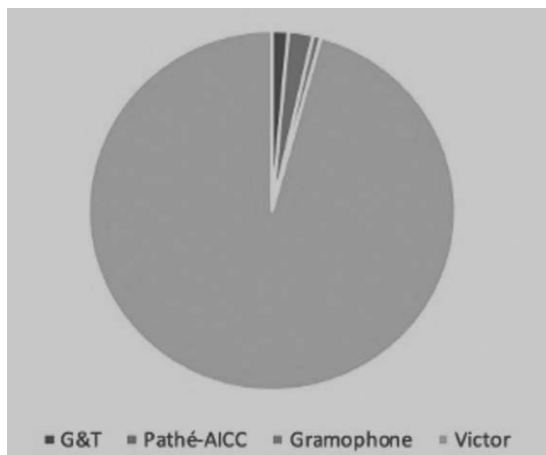


Fig. 2: Etichette discografiche del “fondo Caruso”.

Di sommo interesse storico appaiono i 2 cilindri della Pathè del fondo Buonincontro. L’acquisto di questa collezione risale al novembre del 1999 e si è conclusa soltanto nel 2003, dopo una serie di relazioni e trattative tra la Discoteca di Stato e il collezionista Giuseppe Buonincontro.⁴ La nota del 3 settembre 2003 dell’allora Direttore della Discoteca la dottoressa Livia Borghetti al Direttore generale per i Beni librari e gli Istituti Culturali, il professore Francesco Sicilia, chiarisce i dettagli dell’acquisto:

A seguito della nota inviata a Codesta Direzione Generale (prot. N. 1973 del 16 giugno 2003) sono lieta di comunicare che è stata portata a compimento la trattativa per l’acquisto della Collezione di fonografi grammofoni, dischi a 78 giri e cilindri in cera di Giuseppe Buonincontro. Tale trattativa, come risulta dalla nota sopracitata fu avviata nel 1999 dalla precedente Direzione. In essa non erano compresi i documenti sonori (cilindri di cera e dischi a 78 giri), poi rivelatisi di notevole importanza per l’alto valore culturale di contenuti. [...] I 2000 cilindri di cera si prospettano come un importante giacimento di documentazione sonora, in parte ancora sconosciuta, di particolare rarità (si pensi che attualmente la Discoteca di Stato ne possiede solo 80!) [...] Dopo una serratissima e difficile trattativa si è pertanto giunti all’acquisto di:

- 40 fonografi e grammofoni
- 110 tra fonografi e grammofoni portatili e giocattolo
- 2000 cilindri in cera
- 1000 (circa) dischi a 78 giri.

4 Inizialmente la richiesta economica del collezionista fu fissata in tre miliardi di lire, poi ridimensionata ad un miliardo e infine conclusa con l’accordo di 300.000 euro. La collezione si compone di cilindri e apparecchiature fonografiche. Per la storia di questo fondo si rinvia a Giuseppe Campanale: *I cilindri fonografici della Discoteca di Stato: analisi e metodologie di riversamento digitale*. Diss., Università del Salento, a.a. 2006/07.



Fig. 3: Giacomo Meyerbeer: *Les Huguenots*: «Qui sotto il ciel», eseguito dal tenore Enrico Caruso. (Cilindro Pathé n. 84006. ICBSA, coll. 1Y 420, inv. 323046, <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000140259000000>, 15.07.2022.).

L'accordo è stato concluso per un totale di 300.000 euro (meno di 600 milioni di lire, contro i 3 miliardi di lire della proposta iniziale) [...].⁵

I due cilindri del 1902/03 (figg. 3–4) che fanno parte di questo fondo, ci consentono di poter ancora oggi ascoltare due rarissime incisioni carusiane: l'una riguardante l'aria «Qui sotto il ciel» dagli *Ugonotti* di Meyerbeer⁶ e lo stornello *Tu non mi vuoi più bene*.⁷ Nella prima la voce è chiara e acuta, e c'è un accenno, ma solo un accenno della qualità ineguagliabile del timbro carusiano; nello stornello che è una canzone cantata senza alcun contrasto reale, possiamo ascoltare una voce chiara e brillante. Il senso delle parole è evidente e la dizione è davvero eccellente.⁸

Questi brani, tra l'altro, figureranno stabilmente anche nei cataloghi della Pathé (fig. 5a).

Nel 1900 la Pathé produsse una macchina di costo non elevato con corpo in ghisa evidentemente ispirata al primo modello “Gem” della Edison. Il Gaulois era disponibile in vari colori: rosso, verde, nero e grigio. Molte delle macchine europee

5 Nota ministeriale n. prot. 2609/III A2/2 del 3 settembre 2002. Cfr. Campanale: *I cilindri fonografici*, pp. 35–36.

6 <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000140259000000>, 21.11.2022.

7 <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000140253000000>, 21.11.2022.

8 Cfr. *Enrico Caruso. His Recorded Legacy*, by J. Freestone and H. J. Drummond. Minneapolis: T. S. Denison & Company, Inc., 1961, p. 2.



Fig. 4: Pini-Corsi: Stornello *Tu non mi vuoi più bene*, eseguito dal tenore Enrico Caruso. (Cilindro Pathé n. 84003. ICBSA, coll. 1Y 419, inv. 323042, <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000140253000000>, 15.07.2022).

risentivano nella forma e nella tecnologia soprattutto dei modelli americani della Graphophone Columbia. Il Gaulois è invece uno dei pochi esempi di ispirazione a macchine Edison. Fu presentato dalla Pathé come il fonografo per la famiglia. L'esemplare è dotato di una rarissima tromba in cristallo che ne migliorava notevolmente il suono (fig. 6).⁹

La Edison assieme al modello più grande “Home” e al più piccolo “Gem” costruì lo “Standard” che ebbe una enorme diffusione sia in America che nel mondo. Ne furono costruiti moltissimi esemplari ed è relativamente facile oggi reperirne ancora nel mercato antiquario. L'esemplare (fig. 7) è uno Standard A “New Style” del 1902, praticamente uno dei primissimi modelli, dotato di un coperchio con maniglia che ne permette un agevole trasporto. Riproduceva solo cilindri di formato standard, non avendo la possibilità di variare il calibro del mandrino. Il motore era a molla singola e la carica permetteva di riprodurre da due a tre cilindri.¹⁰

Fu nel 1902 che Fred Gaisberg ascoltò il non ancora trentenne Caruso alla Scala, nella *Germania* di Franchetti «Non posso descrivere la mia felicità e l'entusiasmo del pubblico nella scena in cui Federico Loewe incita gli studenti a insorgere contro Napoleone». ¹¹ A questo punto, Gaisberg travolto dall'entusiasmo chiede a Caruso

9 <http://www.icbsa.it/index.php?it/796/la-diffusione-domestica>, 15.07.2022.

10 Ibidem.

11 Fred Gaisberg: *La musica e il disco*. Milano: Fratelli Bocca, 1949, pp. 57–63. Mario Rinaldi: “Voci d'oro per incidere i primi dischi”, in: *Il Messaggero* (23 marzo 1950).

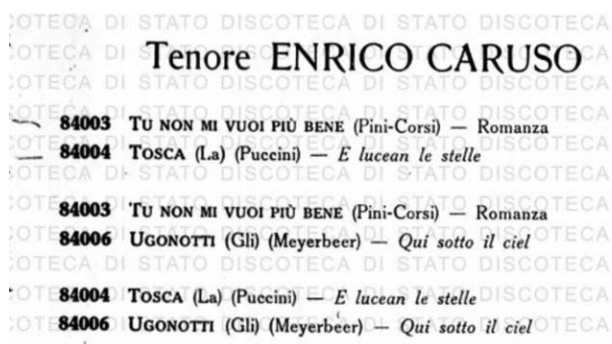
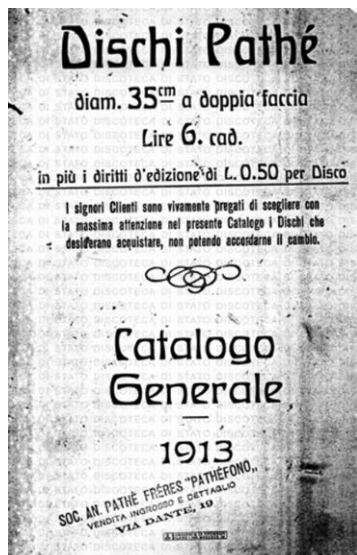


Fig. 5a-b: Catalogo generale Dischi Pathé del 1913.

(ICBSA, coll. D.C. 13/2, inv. 7049, <http://www.icbsa.it/index.php?it/335/pathe-catalogo-generale>, 13.07.2022)



Fig. 6: Fonografo Pathé «Le Gaulois» con tromba in cristallo, Francia 1900 c.

(<http://www.icbsa.it/index.php?it/796/la-diffusione-domestica>, 15.07.2022).



Fig. 7: Fonografo Edison Standard A, USA 1902 C.
(<http://www.icbsa.it/index.php?it/796/la-diffusione-domestica>, 15.07.2022).

quando vuole per incidere dei brani e la risposta fu “Cento sterline”. Seppur la somma alquanto considerevole per l’epoca, Gaisberg non si perse d’animo e fece da sé.¹²

L’11 aprile 1902, Caruso viene invitato da Gaisberg, tecnico discografico della Gramophone e Typewriter (G&T), a registrare dieci titoli del suo repertorio

12 Cfr. *Enrico Caruso (1873–2021). Special issue for the centenary of his death (1921–2021)*, pubblicazione privata a cura di Jean-Pierre Mouchon e Andrea Lanzola. Marsiglia Genova: 2021, pp. 33–34.



Fig. 8: Grammofono typewriter & company ltd. del 1901.

(https://it.wikipedia.org/wiki/File:Grammofono_typewriter_%26_company_ltd._del_1901,_museo_caruso_02.JPG, 15.07.2022)

in una sala del Grand Hotel di Milano, accompagnato al piano dal Maestro Salvatore Cottone, senza che si verificasse la necessità di ripetere un solo brano. Le registrazioni fruttarono alla casa fonografica “quindicimila sterline” di utile netto e Caruso iniziò la sua serie di guadagni che per le sole incisioni salirono a un milione di sterline in circa venti anni. Il tecnico, rischiando di propria tasca, scommise che si sarebbe in poco tempo rifatto della vendita di quei dischi, ed ebbe



Fig. 9a: Giuseppe Verdi, *Rigoletto*: «Bella figlia dell'amore»
(Victrola, 7 febbraio 1908, matrice C 5053-3,
<http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000091628000000>, 15.07.2022).



Fig. 9b: Fermín María Alvarez, *Granada*,
(Victrola, 26 settembre 1918, matrice C 22124-3,
<http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000092566000200>, 15.07.2022).

ragione: nel giro di poche settimane, le prime tirature erano esaurite.¹³ Questo episodio costituì il vero e proprio lancio pubblicitario di Caruso nel mondo: grazie al grammofono, ormai giunto ad una buona capacità di riproduzione e fedeltà delle voci. Tra l'altro, come è risaputo, fu l'incisione di «E lucevan le stelle» ad aprire a Caruso le porte del Metropolitan.

Questi dischi, registrati in maniera davvero splendida per l'epoca grazie alla competenza di Gaisberg una testimonianza imprescindibile per comprendere la vocalità carusiana, i pregi notevolissimi ed anche i difetti che ancora, nel 1902, si presentavano, senza trascurare anche l'emozione ovvia del tenore di fronte al tubo metallico e all'ossessione di non superare i tempi d'incisione consentiti dalla tecnica d'allora.¹⁴

Della G&T (Gramophone e Typewriter) l'Istituto conserva due di queste incisioni: «Dai campi dai prati» e «Apri la tua finestra» registrate a Milano il 4 novembre del 1902. Nella prima a parte la falsa partenza appena percettibile, il tutto scorre in maniera fluida. Da sottolineare il lungo diminuendo con un controllo perfetto di «Di sacro mister». La mezza voce di Caruso ha una pienezza unica e una certa virilità che sicuramente lo distinguerà dagli altri tenori.¹⁵

¹³ Cfr. *Enrico Caruso*, pp. 9–10.

¹⁴ Cfr. Gaisberg: *La musica e il disco*.

¹⁵ Cfr. *Enrico Caruso*, p. 12.



Fig. 10: Caruso si ascolta su un grammofoono Victor.



Comm. ENRICO

CARUSO

TENORE

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO,"

CARUSO scrive:

BERLINO, 11 Ottobre 1912.

A tutte le persone amanti della musica raccomando il "GRAMMOFONO", ed i DISCHI per "GRAMMOFONO", i quali riproducono al naturale, tanto la mia voce, che quella di altri artisti. Essi sono vere opere d'arte, che, secondo me, non dovrebbero mancare in alcuna casa dove si coltivi il culto per l'arte e per la musica.

Firmato: ENRICO CARUSO.

IN VENDITA QUI

Fig. 11: Roberto Rossetti: *La voce della memoria: la discoteca di stato 1928-1989*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1990, p. 58.

La grande produzione carusiana conservata nell'Istituto appartiene al periodo 1904–20 e per lo più si riferisce ad una serie di 78 giri della casa discografica Victor¹⁶ eccezion fatta per *Mattinata* di Leoncavallo registrata dalla Gramophone l'8 aprile del 1904.¹⁷

Oltre alle fonti sonore, l'Istituto conserva diverse immagini di Caruso (fotografie, locandine storiche e materiale catalografico vario), che si rilevano preziose testimonianze di una voce unica che ancora oggi suscita grandi emozioni.¹⁸

16 La Victor o The Victor Talking Machine Company fu un'azienda statunitense leader nella produzione di fonografi e grammofoni. Fondata nel 1901 a Camden, nel New Jersey, fu attiva sia nella vendita di prodotti al consumo che nel mercato discografico, avendo propri studi d'incisione.

17 Si veda la tabella in appendice.

18 Vedi la selezione in appendice II.

APPENDICE

I

*Elenco sommario dei cilindri e dei dischi a 78 giri
eseguiti da Enrico Caruso e conservati nella “Discoteca di Stato”*

G&T	1902	11.4.02	Milano	1789b	Boito	<i>Mefistofele</i>	<i>Dai campi dai prati</i>
G&T	1902	11.4.02	Milano	1791b	Mascagni	<i>Iris</i>	<i>Apri la tua finestra</i>
Pathé-AICC	1903	ottobre?	Milano	84003	Pini-Corsi		<i>Tu non mi vuoi più bene</i>
Pathé-AICC	1903	ottobre?	Milano	84004	Puccini	<i>Tosca</i>	<i>E lucevan le stelle</i>
Pathé-AICC	1903	ottobre?	Milano	84005	Meyerbeer	<i>Huguenots</i>	<i>Qui sotto il ciel</i>
Victor	1904	1.2.04	Camden	B995-1	Verdi	<i>Rigoletto</i>	<i>La donna è mobile</i>
Victor	1904	1.2.04	Camden	B998-1	Puccini	<i>Tosca</i>	<i>E lucevan le stelle</i>
Victor	1904	1.2.04	Camden	B999-1	Puccini	<i>Tosca</i>	<i>Recondita armonia</i>
Victor	1904	1.2.04	Camden	B1000-1	Mascagni	<i>Cavalleria rusticana</i>	<i>Siciliana</i>
Victor	1904	1.2.04	Camden	B1002-1	Leoncavallo	<i>Pagliacci</i>	<i>Vesti la giubba</i>
Victor	1904	9.2.04	Camden	B1001-2	Massenet	<i>Manon</i>	<i>Il sogno</i>
Gramophone	1904	8.4.04	Milano	2181h	Leoncavallo		<i>Mattinata</i>
Victor	1905	27.2.05		C2340-1	Donizetti	<i>Don Pasquale</i>	<i>Com'è gentil</i>
Victor	1905	27.2.05		C2343-1	Ponchielli	<i>Gioconda</i>	<i>Cielo e mar</i>
Victor	1906	11.2.06		C3100-1	Flotow	<i>Martha</i>	<i>M'appari</i>
Victor	1906	11.2.06		C3101-1	Puccini	<i>Bohème</i>	<i>Che gelida manina</i>
Victor	1906	11.2.06		B3103-1	Verdi	<i>Trovatore</i>	<i>Di quella pira</i>
Victor	1906	11.2.06		C3104-1	Donizetti	<i>Favorita</i>	<i>Spirto gentil</i>
Victor	1906	13.3.06		C3179-1	Verdi	<i>Forza del destino</i>	<i>Solenne in quest'ora</i>
Victor	1906	30.12.06		C4159-1	Barthélemy		<i>Triste ritorno</i>
Victor	1906	30.12.06		C4162-1	Tosti		<i>Ideale</i>
Victor	1907	20.2.07		C4160-2	Meyerbeer	<i>Africaine</i>	<i>O Paradiso</i>
Victor	1907	17.3.07		C4315-1	Puccini	<i>Bohème</i>	<i>O Mimi, tu più</i>
Victor	1907	17.3.07		C4316-1	Giordano	<i>Andrea Chénier</i>	<i>Un dì all'azzurro</i>
Victor	1907	17.3.07		C4317-1	Leoncavallo	<i>Pagliacci</i>	<i>Vesti la giubba</i>
Victor	1907	24.3.07		C4326-1	Puccini	<i>Bohème</i>	<i>O soave fanciulla</i>
Victor	1907	24.3.07		C4327-1	Bizet	<i>Pêcheurs de perles</i>	<i>Del tempio al limitar</i>
Victor	1908	10.1.08		C5008-1	Donizetti	<i>Don Sebastiano</i>	<i>Deserto in terra</i>
Victor	1908	7.2.08		C5052-4	Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Chi mi frena</i>
Victor	1908	7.2.08		C5053-3	Verdi	<i>Rigoletto</i>	<i>Bella figlia dell'amore</i>
Victor	1908	10.3.08		C6025-1	Puccini	<i>Bohème</i>	<i>Addio, dolce svegliare</i>
Victor	1908	10.3.08		C6026-1	Puccini	<i>Madama Butterfly</i>	<i>O quanti occhi fisi</i>
Victor	1908	16.3.08		C6032-1	Buzzi-Peccia		<i>Lolita</i>
Victor	1908	16.3.08		B6033-1	Verdi	<i>Rigoletto</i>	<i>La donna è mobile</i>
Victor	1908	16.3.08		C6034-1	Verdi	<i>Trovatore</i>	<i>Ah sì, ben mio</i>
Victor	1908	16.3.08		B6035-1	Verdi	<i>Rigoletto</i>	<i>Questa o quella</i>

Suoni e immagini di Caruso nella Discoteca di Stato

Victor	1908	29.3.08		C3180-3	Verdi	<i>Aida</i>	<i>Se quel guerrier... Celeste Aida</i>
Victor	1909	6.11.09		C8344-2	Nutile		<i>Mamma mia, che vo' sapè</i>
Victor	1909	6.11.09		C8345-1	Verdi	<i>Forza del destino</i>	<i>O tu che in seno</i>
Victor	1909	6.11.09		B8346-1	Puccini	<i>Tosca</i>	<i>E lucevan le stelle</i>
Victor	1909	6.11.09		B8347-1	Puccini	<i>Tosca</i>	<i>Recondita armonia</i>
Victor	1909	6.11.09		C8348-2	Verdi	<i>Aida</i>	<i>O terra addio</i>
Victor	1909	7.11.09		C8349-1	Bizet	<i>Carmen</i>	<i>Il fior</i>
Victor	1909	7.11.09		C8351-1	Meyerbeer	<i>Huguenots</i>	<i>Bianca al par</i>
Victor	1909	7.11.09		C8353-1	Verdi	<i>Aida</i>	<i>La fatal pietra</i>
Victor	1910	6.1.10		C8506-3	Verdi	<i>Trovatore</i>	<i>Miserere</i>
Victor	1910	12.1.10		C8543-2	Gounod	<i>Faust</i>	<i>Attends, voici la rue</i>
Victor	1910	14.3.10		C8711-1	Puccini	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Amore o grillo</i>
Victor	1910	14.3.10		C8712-1	Puccini	<i>Madama Butterfly</i>	<i>Vè lo dissi?</i>
Victor	1910	14.3.10		C8718-1	Ponchielli	<i>Gioconda</i>	<i>Cielo e mar</i>
Victor	1910	28.12.10		C9742-2	Leoncavallo	<i>Pagliacci</i>	<i>No, Pagliaccio non son</i>
Victor	1910	28.12.10		B9743-2	Verdi	<i>Otello</i>	<i>Ora e per sempre addio</i>
Victor	1910	28.12.10		B9744-1	Geehl		<i>For you alone</i>
Victor	1910	28.12.10		B9745-1	Mascagni	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>O Lola (Siciliana)</i>
Victor	1910	29.12.10		C6036-2	Verdi	<i>Trovatore</i>	<i>Ai nostri monti</i>
Victor	1910	29.12.10		C6682-2	Verdi	<i>Trovatore</i>	<i>Mal reggendo</i>
Victor	1910	29.12.10		C9747-1	Tosti		<i>Addio</i>
Victor	1910	29.12.10		C9748-1	Verdi	<i>Aida</i>	<i>Già i sacerdoti</i>
Victor	1910	29.12.10		C9749-1	Verdi	<i>Aida</i>	<i>Aida a me togliesi</i>
Victor	1911	19.11.11		B11270-2	Verdi	<i>Ballo in maschera</i>	<i>Dì tu se fedele</i>
Victor	1911	19.11.11		C11272-1	Leoncavallo	<i>Bohème</i>	<i>Testa adorata</i>
Victor	1911	19.11.11		C11273-2	Gomes	<i>Lo Schiavo</i>	<i>Quando nascesti tu</i>
Victor	1911	19.11.11		C11274-1	Cardillo		<i>Core 'Ngrato</i>
Victor	1911	26.11.11		C996-1(!)	Donizetti	<i>Elisir d'amore</i>	<i>Una furtiva lagrima</i>
Victor	1911	26.11.11		C11276-1	Leoncavallo	<i>Bohème</i>	<i>Io non ho che una povera stanzetta</i>
Victor	1911	26.11.11		C11286(a)-1	Verdi	<i>Forza del destino</i>	<i>Le minaccie</i>
Victor	1911	26.11.11		C11286-2	Verdi	<i>Forza del destino</i>	<i>Invano Alvaro</i>
Victor	1911	26.11.11		B11306-2	De Curtis		<i>Canta pe' me</i>

Victor	1911	27.12.11		C11420-1	Verdi	<i>Ballo in maschera</i>	<i>Ma se m'è forza perderti</i>
Victor	1911	27.12.11		C11422-1	Massenet	<i>Manon</i>	<i>Ah fuyez, douce image</i>
Victor	1911	27.12.11		C11423-1	Verdi	<i>Aida</i>	<i>Celeste Aida</i>
Victor	1912	7.1.12		C11440-1	Flotow	<i>Martha</i>	<i>Dormi pur</i>
Victor	1912	19.1.12		C11446-3	Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Chi mi frena</i>
Victor	1912	19.1.12		C11472-1	De Crescenzo		<i>Tarantella sincera</i>
Victor	1912	13.2.12		C11590-1	Rossini		<i>La Danza</i>
Victor	1912	18.4.12		C11616-3	Caruso		<i>Dreams of long ago</i>
Victor	1912	30.12.12		C12750-2	Massenet	<i>Manon</i>	<i>On l'appelle Manon</i>
Victor	1912	30.12.12		C12752-1	Verdi	<i>Don Carlos</i>	<i>Dio, che nell'alma</i>
Victor	1913	17.1.13		C12804-2	Verdi	<i>Trovatore</i>	<i>Ai nostri monti</i>
Victor	1913	17.1.13		B12805-2	Tchaikovsky		<i>Pimpinella</i>
Victor	1913	24.2.13		C11421-2	Verdi	<i>Rigoletto</i>	<i>Parmi veder le lagrime</i>
Victor	1913	24.2.13		C12942-1	Bizet		<i>Agnus Dei</i>
Victor	1913	24.2.13		B12945-1	Puccini	<i>Manon Lescaut</i>	<i>Donna non vidi mai</i>
Victor	1913	20.3.13		C13004-1	Kahn		<i>Ave Maria</i>
Victor	1913	20.3.13		C13005-1	Massenet		<i>Élégie</i>
Victor	1913	10.4.13		B13104-2	Leoncavallo		<i>Lasciati amar</i>
Victor	1913	10.4.13		B13105-2	De Crescenzo		<i>Guardann' a luna</i>
Victor	1913	10.4.13		C13107-2	Bellini (attr.)		<i>Fenesta che lucive</i>
Victor	1913	15.12.13		C14200-1	Rossini	<i>Stabat Mater</i>	<i>Cujus animam</i>
Victor	1913	15.12.13		C14202-2	Mascagni	<i>Cavalleria Rusticana</i>	<i>Addio alla madre</i>
Victor	1914	8.1.14		C14272-1	Verdi	<i>Otello</i>	<i>Sì, pel ciel</i>
Victor	1914	21.1.14		B14356-1	Ricciardi		<i>Amor mio</i>
Victor	1914	3.4.14		C14659-2	Verdi	<i>Ballo in maschera</i>	<i>La rivedrò nell'estasi</i>
Victor	1914	3.4.14		C14660-1	Verdi	<i>Ballo in maschera</i>	<i>E' scherzo od è follia</i>
Victor	1914	20.4.14		B14729-2	Verdi	<i>Traviata</i>	<i>Libiam, libiamo</i>
Victor	1914	20.4.14		C14730-1	Gomes	<i>Guarany</i>	<i>Sento una forza indomita</i>
Victor	1915	7.1.15		B15481-3	Tosti		<i>La mia canzone</i>
Victor	1915	7.1.15		C15568-1	Pennino		<i>Pe'ché?</i>
Victor	1915	7.1.15		B15569-1	Ciociano		<i>Cielo turchino</i>
Victor	1915	7.1.15		C15570-3	Verdi	<i>Requiem</i>	<i>Ingemisco</i>
Victor	1916	5.2.16		C17122-2	Massenet	<i>Cid</i>	<i>O souverain</i>
Victor	1916	5.2.16		B17123-3	Tosti		<i>Luna d'estate</i>
Victor	1916	5.2.16		B17124-1	Di Capua		<i>O sole mio</i>
Victor	1916	23.2.16		C17195-2	Rotoli		<i>Mia sposa sarà la mia bandiera</i>
Victor	1916	23.2.16		C17197-1	Verdi	<i>Macbeth</i>	<i>Ah, la paterna mano</i>
Victor	1916	23.2.16		C17218-3	Adam		<i>Cantique de Noël</i>
Victor	1916	20.3.16		C17343-2	Caruso		<i>Tiempo antico</i>
Victor	1916	20.3.16		C17344-1	(trad.)		<i>Santa Lucia</i>
Victor	1916	3.11.16		B18659-1	Giordano	<i>Andrea Chénier</i>	<i>Come un bel dì di maggio</i>
Victor	1916	7.12.16		C18822-3	Bizet	<i>Pêcheurs de perles</i>	<i>Je crois entendre encore</i>
Victor	1917	25.1.17		C19132-2	Verdi	<i>Rigoletto</i>	<i>Bella figlia dell'amore</i>
Victor	1917	25.1.17		C19133-2	Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	<i>Chi mi frena</i>

Suoni e immagini di Caruso nella Discoteca di Stato

Victor	1917	15.4.17		C3100-2	Flotow	<i>Martha</i>	<i>M'appari</i>
Victor	1917	15.4.17		C15480-5	Gastaldon		<i>Musica proibita</i>
Victor	1917	15.4.17		C19483-2	De Crescenzo		<i>Uocchie celeste</i>
Victor	1918	16.4.18		C21773-2	Michelena		<i>A la luz de la luna</i>
Victor	1918	10.7.18		C22121-1	Stradella		<i>Pietà, Signore</i>
Victor	1918	10.7.18		C22123-2	Verdi	<i>Forza del destino</i>	<i>Sleale!... Il segreto</i>
Victor	1918	26.9.18		C22124-3	Alvarez		<i>Granada</i>
Victor	1918	26.9.18		C22259-3	Malfetti		<i>Campane a sera</i>
Victor	1918	26.9.18		B22260-2	Olivieri		<i>Inno di Garibaldi</i>
Victor	1919	6.1.19		C22514-1	Arona		<i>La campana di San Giusto</i>
Victor	1919	6.1.19		C22516-3	Planquette		<i>Le Régiment de Sambre et Meuse</i>
Victor	1919	10.2.19		B22515-5	Fucito		<i>Sultanto a te</i>
Victor	1919	10.2.19		C22576-2	Donizetti	<i>Elisir d'amore</i>	<i>Venti scudi</i>
Victor	1919	8.9.19		B23138-3	Tosti		<i>A vucchella</i>
Victor	1919	8.9.19		B23139-2	(-)		<i>Vieni sul mar</i>
Victor	1919	8.9.19		B23140-1	Cottrau		<i>L'addio a Napoli</i>
Victor	1919	8.9.19		B23141-1	De Curtis		<i>Tu, ca nun chiagne</i>
Victor	1919	9.9.19		B23143-4	Ciampi		<i>Nina</i>
Victor	1919	11.9.19		C23150-1	Gomes	<i>Salvator Rosa</i>	<i>Mia piccirella</i>
Victor	1919	11.9.19		C23151-1	Bracco		<i>Serenata</i>
Victor	1920	29.1.20		C23714-5	Haendel	<i>Xerses</i>	<i>Ombra mai fu</i>
Victor	1920	14.9.20		B24460-4	Posadas		<i>Noche feliz</i>
Victor	1920	14.9.20		C24461-2	Halévy	<i>Juive</i>	<i>Rache, quand du Seigneur</i>
Victor	1920	15.9.20		B24463-4	Donaudy		<i>Vaghissima sembianza</i>
Victor	1920	16.9.20		C24464-5	Meyerbeer	<i>Africaine</i>	<i>Deh, ch'io ritorno</i>
Victor	1920	16.9.20		C24473-2	Rossini	<i>Messe Solennelle</i>	<i>Domine Deus</i>
Victor	1920	16.9.20		B24474-1	Rossini	<i>Messe Solennelle</i>	<i>Crucifixus</i>

II

Alcune immagini della Discoteca di Stato



Fig. 12: Caruso in costume di scena (ICBSA, 3C 169, inv. 210276).



Fig. 13: Imitatore di Caruso (ICBSA, 3C 159, inv. 210266).

SOCIETÀ NAZIONALE DEL
MILANO - PIAZZA DEL DUOMO (VIA OREFICI, 2)

"GRAMMOFONO,"



PHOTO: BERT, PARIS.

Comm. E. CARUSO

IL DIVO DEI TENORI CHE CANTA ESCLUSIVAMENTE PER IL "GRAMMOFONO," DALLE CELEBRI MARCHE "L'ANGELO," E "LA VOCE DEL PADRONE,"

Fig. 14: Enrico Caruso (ICBSA, SRS 208 inv. 210230)

Bibliografia

- Barone, Anna: “La Discoteca di Stato e la sua attività”, in: *Lares* XXXVII/1–2 (1971), pp. 17–33.
- Bayly, Ernie, y Kinnear, Michael: *The Zon-o-phone Record: a discography of recordings produced by the International Zonophone Company and associated companies in Europe and the Americas, 1901–1903*. Heidelberg: M. S. Kinnear, 2001.
- Bolig, John Richard: *The Recordings of Enrico Caruso; a Discography*. Dover (Delaware): The Eldridge Reeves Johnson Memorial of the Delaware State Museum, 1973.
- Id.: *Caruso Records: a History and Discography*. Denver: Mainspring Press, 2002.
- Campanale, Giuseppe: *I cilindri fonografici della Discoteca di Stato: analisi e metodologie di riversamento digitale*. Tesi di laurea, Università del Salento, a. a. 2006/07.
- Catalogo delle edizioni e registrazioni della Discoteca di Stato*, a cura di Eva De Paci. Roma: Discoteca di Stato, 1963.
- Cavallari, Pietro, *La Discoteca di Stato*, in *Le fonti documentarie*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2006.
- De Angelis, Alberto: “La Discoteca di Stato”, in: *Studi romani* 3/2 marzo-aprile (1955).
- Enrico Caruso. His Recorded Legacy*, by J. Freestone and H. J. Drummond, Minneapolis: T. S. Denison & Company, Inc., 1961.
- Enrico Caruso (1873–2021). Special issue for the centenary of his death (1921–2021)*, pubblicazione privata a cura di Jean-Pierre Mouchon e Andrea Lanzola, Marsiglia Genova: 2021.
- Friedman, Howard S.: “The Caruso Recordings for the Anglo-Italian Commerce Company”, in: *The Record Collector* 50 (2 giugno 2005), pp. 279–286.
- Gaisberg, Fred: *La musica e il disco*. Milano: Fratelli Bocca, 1949.
- Id.: “Enrico Caruso”, in: *The Gramophone* 21/8 (gennaio 1944), pp. 117–119.
- Henig, Stanley: “Caruso’s Zonophones, a footnote to an intrigue”, in: *The Record Collector* 41/1 (marzo 1996), pp. 33–35.
- Martland, Peter: “Caruso’s first recordings: myth and reality”, in: *ARSC Journal* XXV (1994), pp. 192–201.
- Rinaldi, Mario: “Voci d’oro per incidere i primi dischi”, in: *Il Messaggero* (23 marzo 1950).
- Rossetti, Roberto: *La voce della memoria: la discoteca di stato 1928–1989*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1990.
- Scott, Michael: *The record of singing to 1914*. London: Ed. Duckworth, 1977.
- Sokol, Martin: “The Pre-Victor Recordings of Enrico Caruso”, in: *Antique Phonograph Monthly* V/4 (1977), pp. 3–12.
- Steane, J. B.: *The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record*. Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1974.

«CHI T'HA MANDATO, DIO!»
L'INTERPRETE STRAORDINARIO

Strategie acustiche di proiezione vocale nella voce di tenore tra belcanto e melodramma

FRANCO FUSSI

Com'è noto, dal punto di vista fisico-acustico, lo spettro di una voce è costituito da una componente di armonici, costituita dalla frequenza fondamentale del suono emesso (la nota) e, appunto, dalle sue armoniche, di frequenza multipla. Alcuni di questi armonici subiscono un rinforzo di intensità per effetto del filtro, costituito dalle cavità di risonanza, o tratto vocale, ottenendo particolari colori, o timbri ed anche quelle caratteristiche di udibilità o proiezione della voce, il cui controllo deriva dalla didattica applicata alla visione dell'estetica degli stili e dalle esigenze di sonorità dell'emissione.

Si ritiene normalmente che l'udibilità della voce del cantante lirico e le sue caratteristiche percettive, che la rendono così distinguibile da tutti gli altri stili di canto, siano dovute alla specifica tecnica di canto teatrale che deve superare il muro sonoro che l'orchestra rappresenta tra il palcoscenico e il pubblico e che tende a rendere meno udibili le componenti spettrali della voce sotto i 500 Hertz.

Una delle modalità di udibilità della voce nel canto operistico, individuata dallo scienziato svedese Sundberg, è data dall'attuazione di un rapporto volumetrico pari a 6 a 1 tra cavo orofaringeo e ampiezza del vestibolo laringeo (che rappresenta il primo tratto di risonanza, situato sopra le corde vocali e delimitato da false corde e pliche ariepiglottiche lateralmente, aritenoidi posteriormente e epiglottide anteriormente).

La realizzazione tecnica di tale rapporto volumetrico, unito all'abbassamento della scatola laringea, determinerebbe acusticamente la creazione di una formante, o zona di concentrazione di energia acustica, nella zona dello spettro tra 2500–3500 Hz, consentendo al suono di essere maggiormente percepito a distanza e non coperto dalla densità sonora dell'orchestra, conferendogli altresì le caratteristiche percettive tipiche del canto impostato. Esso è caratterizzato da componenti di squillo e penetranza, dovute al rinforzo di armoniche acute, ma anche di focalizzazione e densità sonora per l'ampia gamma di armonici che in quest'ambito acquisiscono particolare intensità. Tale fenomeno è maggiormente presente nelle voci maschili o negli ambiti tonali gravi delle voci femminili, ed è quello che in un certo tipo di pedagogia, che fa leva su repertori melodrammatici, viene ricercato con le metafore di pensare ad una patata bollente in bocca, lo sbadiglio, l'affondo, la gola larga.

Dato che la densità del suono orchestrale esprime molta energia acustica tra 0 e 500 Herz e si pone come un diaframma tra il cantante il palcoscenico e il pubblico in sala, la possibilità di rinforzare armonici su cui l'orchestra non è competitiva permette di migliorare l'udibilità della voce in distanza soprattutto per quelle voci che cantano su note comprese in quel range e quindi quelle maschili o per i toni gravi di quelle femminili.

Esiste tuttavia un altro fenomeno molto importante per la qualità del timbro e per le strategie di proiezione usate nel canto, di cui si avvalgono le voci femminili e maschili di stampo più leggero. Tale fenomeno è il cosiddetto *formant tuning*, ovvero la capacità di “muovere” le prime formanti nello spettro e farle avvicinare a uno dei primi armonici dello spettro. Il fenomeno è una sorta di sintonizzazione della frequenza fondamentale, oppure di un armonico, con la prima formante, modificazione spettrale che viene ottenuta sganciando la mandibola, aumentando l’apertura verticale della bocca e a volte alzando lievemente la laringe.

L’effetto di sintonizzazione tra frequenza fondamentale e prima formante conferisce percettivamente al suono caratteristiche di squillo e penetranza in timbro chiaro. La sintonizzazione delle formanti, cioè quindi della risonanza, si ottiene regolando la forma del tratto vocale.

Il *formant tuning* è una strategia utilizzata sia dai soprani, nella seconda ottava della loro estensione, sia dalle voci maschili acute, brillanti e leggere, di repertorio belcantista.

Più in generale, nelle voci dotate di squillo, al di là della presenza o meno anche della formante di canto, nelle note centrali, prima del passaggio agli acuti, si assiste anche a questo fenomeno, in cui nello specifico la seconda armonica risulta amplificata dalla sintonizzazione con la prima formante e, dopo il cambio di registro, mantiene ancora una sintonizzazione che si sposta alla seconda formante con la terza armonica, garantendo percettivamente il carattere brillante del suono e la percezione di penetranza, lo squillo.

Nella voce di tenore, dunque, entrambi i fenomeni, la generazione della formante di canto o la sintonizzazione tra una formante e una armonica, possono essere variamente compresenti nello spettro, probabilmente in base alla categoria vocale e in relazione al repertorio e alla modalità didattica di impostazione della voce.

Assistiamo ad una prevalenza del *formant tuning* nelle voci brillanti e leggere, come potremmo osservare nei tenori di retaggio belcantista dove la percezione della brillantezza è data dalla sintonizzazione prima formante-seconda armonica, mentre la “formante di canto” è praticamente assente e non vi è particolare sviluppo di energia acustica nel settore 2500–3500 Hz.

Avremo, invece, una marcata presenza della “formante di canto” nel repertorio melodrammatico.

Tutto ciò è il frutto di una evoluzione della ricerca didattica al servizio delle epoche, degli stili, dei mutamenti dell’estetica e delle funzioni del teatro d’opera.

Se le capacità virtuosistiche furono la naturale evoluzione delle pratiche di flessibilità della gola sei-settecentesche, fisiologicamente da intendere come abilità gestionali della laringe (intese come abilità prassiche di veloce gestione della tensione longitudinale delle corde vocali, posizione della laringe nel collo e variazioni di pressione aerea sottoglottica), fu solo nel quarto e quinto decennio dell’Ottocento che maturò e fu teorizzata la scoperta di nuove possibilità nel timbro e nel volume, che sono state ridotte semplicisticamente alla questione dell’avvento in registro pieno del “do” acuto detto “di petto”.

Per le esigenze di rinforzo di volume legate alle mutazioni dei rapporti sonori tra voce e orchestra era successo che qualche tenore aveva sperimentato come, esasperando l'abbassamento della laringe al passaggio di registro dai toni medi agli acuti, si ottenevano modificazioni volumetriche che rendevano vantaggio al timbro (più scuro) e al volume. L'iscurimento della voce e l'aumento del volume così ottenuti soddisfacevano la predilezione per una espressività vocale che stava sopravvenendo al belcantismo. Questa attitudine portava infatti con sé anche delle trasformazioni fonetiche: l'abbassamento e ancoraggio forzato e persistente della laringe comportava il trascinamento verso il basso di tutto ciò ad essa collegato, osso ioide, radice della lingua (da cui il dettame pedagogico della "posizione a sbadiglio"), con palato molle fortemente inarcato e sollevato (da cui l'indicazione pedagogica del "fare la volta del palato"), a discapito della facoltà articolatoria, inficiando così la pronuncia e ostacolando l'esecuzione delle fioriture. Tutto questo risultò molto vero per le voci maschili, dove l'udibilità della voce poteva particolarmente aumentare, nel confrontarsi con l'orchestra, solo attuando tale artificio. La vocalità romantica, sempre più tesa ad un canto ipertrofico per il potenziamento della forza sonora fu poi portata a quegli eccessi che ancor oggi sentiamo in alcuni interpreti.

Il canto teatrale è dunque una sorta di atletismo in cui le due principali concezioni estetiche e musicali, il Belcanto e il Melodramma, hanno indicato i valori estetici dello "stupore" dell'ascolto: nel belcanto le capacità acrobatiche del cromatismo vocale e della flessibilità della gola, nel Melodramma la capacità di lanciare acuti forti e possenti.

Ma quando avviene questo cambiamento?

García, nel 1840, nel suo *Traité complet de l'art du chant*, partiva dall'osservazione che in tutte le voci alcune note possono essere emesse vuoi in registro di petto, vuoi in registro di testa, a significare che la parte più alta del registro di petto e la parte più bassa del registro di testa si sovrappongono per un consistente tratto dell'estensione complessiva di una voce. In altre parole sottolineava come alcune note possono essere emesse in due registri diversi e risultare, di conseguenza, o le più acute del registro di petto, quando gestite in massa cordale piena, con prevalente attività del muscolo tiroaritenoidale, o le più gravi del registro di testa, quando gestite in massa sottile, a prevalenza di attività del muscolo cricotiroideo.

García affermava anche che la parte di voce che è sopra al registro di petto costituisce, di fatto, un solo registro che lui definì, in maniera un po' salomonica, "falsetto-testa". Il *falsetto* non andrebbe, in altri termini, distinto dal registro di testa e dovrebbe essere considerato come una sua parte; tuttavia, dato che percettivamente, su questo ambito di note, il suono di testa risulta debole e privo di forza, lo definisce falsetto.

Da ciò deriva, ovviamente, che le note in questione sono molto sonore se emesse in registro di petto ma risultano tese e forzate tanto più si sale verso il limite superiore dello stesso registro. Al contrario, queste stesse note sono deboli se emesse in registro di testa e risultano tanto più fiacche e soffiate quanto più si scende verso il limite inferiore del registro stesso. García afferma poi che il segreto per unire i registri non è alleggerire la massa spessa, cioè il petto, ma rinforzare la

sonorità delle note comprese nella gamma del falsetto, le prime note del registro di testa, in quello che chiama «falsetto unito al petto», che può essere realizzato attraverso quello che definisce il *pincement de la glotte*, cioè una adduzione più tenace delle cartilagini aritenoidee. Esse, nel loro allungamento dato dall'inclinarsi della cartilagine tiroidea, si comportano come i rebbi di una fionda.

Ecco allora che Garcia, conciliando le novità emergenti comparse con la gestione del suono pieno in acuto da parte dei tenori, a cominciare da Duprez, differenzia il colore chiaro, che è un suono a laringe alta con avvicinamento tra aritenoidi e epiglottide, non inclinato, brillante, sonoro e penetrante, che dà il passo ai suoni di testa in massa sottile in una ampia estensione vocale, quella che caratterizzava il Belcanto, rispetto al suono scuro che è invece un suono a laringe più bassa, con inclinazione tiroidea, quella che nella tradizione operistica melodrammatica viene poi chiamata copertura.

Il *pincement de la glotte* limita perciò la dispersione del fiato tipica del *falsetto*, *poco sonoro e arioso*, e smussa contemporaneamente la pesantezza del registro di petto nel salire la gamma tonale dal passaggio.

Tutto ciò risultava funzionale nel primo Ottocento alla vocalità del tenore, la quale era al servizio di un tipo di drammaturgia che non ricercava una imitazione del sentimento umano ma lo traduceva in linguaggio puramente belcantistico. Venivano perciò esaltate la duttilità e l'estensione, la possibilità di frequentare toni acuti e sovracuti attraverso modalità leggere.

Il passaggio dal Belcanto al Melodramma, come sappiamo, segna la morte del canto fiorito e la nascita del canto declamato. L'espressione canora non viene più intesa come canto idealizzato ma viene ricondotta alla realtà drammatica del personaggio secondo i canoni di verosimiglianza mentre, nel contempo, gli strumenti dell'orchestra aumentano numericamente e sono molto più sonori. Perciò è necessaria più sonorità vocale e, a scapito della flessibilità, la laringe viene stabilizzata, scompaiono i trilli e le agilità, viene coltivata sempre di più la voce di petto, quindi una massa cordale spessa, a laringe abbassata, sia come risorsa espressiva, ma anche proprio per esigenze di portanza. Si realizza sempre più nello spettro acustico la "formante del cantante", quell'elemento che ci serve per superare le sonorità orchestrali; di conseguenza il canto, benché più sonoro, perderà la preziosità dei colori, delle dinamiche, delle fioriture, degli abbellimenti, dei trilli in favore della ricerca di una portanza vocale o potenza sonora.

Se, dunque, più si cerca peso e portanza vocale, più si usa massa cordale (secondo i termini propriocettivi più petto), verrà a ridursi l'elasticità nella tensione longitudinale delle corde vocali, e sarà sacrificata l'agilità dell'estensione. Ecco allora che, se i ruoli tenorili nel belcanto avevano una estensione di oltre due ottave e trovavano naturale nella scrittura la presenza di sovracuti, il canto declamato non arriva quasi mai alle due ottave e già il si bemolle e il si naturale sono considerati acuti.

Con la comparsa di Enrico Caruso nacque il paradigma del tenore eroico, che inaugura l'idea del tenore italiano nel mondo. La sua vocalità si manifesta nell'eco del canto tradizionale napoletano, schietto, popolare e sanguigno, fatto a massa spessissima, dai connotati virili, secondo una certa immagine del tenore italiano

di timbro baritonale che si diffuse in America. Di fatto, Caruso fu effettivamente il primo a cantare a laringe veramente bassa e ad esaltare le tecniche di appoggio diaframmatico, tanto da creare la diffusione del mito del rinforzo muscolare diaframmatico, che ha ancora qualche assertore in ambito didattico.

Da qui, per estremizzazione del concetto di portanza orientato verso una sempre maggiore ipertrofia sonora, si inizierà didatticamente, a parlare di affondo, tecnica codificata da Arturo Melocchi. Tale modalità di emissione si caratterizzava per potenza di suono ma ipercinesia di atteggiamento, con abuso di portamenti di sotto, spinta pelvica eccessiva, posizione estremamente bassa della laringe, iscurimento artificiale della voce (allungo il *vocal tract*), riduzione dell'estensione esercitabile, riduzione della intelligibilità articolatoria e anche vibrato più largo.

Ad ogni buon conto, il mutamento di gusto nell'ascolto del canto lirico, dall'epoca della "flessibilità della gola", del virtuosismo settecentesco e del belcanto, all'epoca del tenore di forza, dell'ipertrofia romantica e verista del suono che riempie il teatro, coincide con lo sfruttamento sempre maggiore delle sonorità dette "di petto" e sembrerebbe perciò accreditare le tecniche di affondo, il mezzo più idoneo a irrobustire il registro grave della voce e i suoni della prima ottava, fisiologicamente meno udibili con altre tecniche.

L'estensione delle tecniche di affondo anche a repertori "belcantisti" viene infatti giustificato dal mutamento storico-estetico della vocalità come tecnica, e quindi dal cambiamento dei gusti vocali del pubblico, delle necessità acustiche delle strutture teatrali, dell'innalzamento del diapason, della moltiplicazione degli strumenti in orchestra e quindi della realizzazione di portanza e massa sonora (ottenendo dal punto di vista fisico-acustico la "formante di canto").

Ma la realtà esecutiva pensata all'epoca dei capolavori del Belcanto storico forse necessiterebbe un approccio didattico diverso, rivalutando sia le necessità di alleggerimento in massa sottile con forte tenuta aritenoidea e senza abbassamento della laringe, per il passaggio ai settori acuti e sovracuti con squillo e duttilità (ottenendo il *formant tuning* acustico), sia una rivalutazione di quella che veniva descritta come respirazione toracico-costale rispetto a quella invece accreditata in epoca melodrammatica come respirazione costo-diaframmatica.

In conclusione, il percorso tracciato dalla vocalità lungo la sua evoluzione si muove continuamente tra la fisicità della voce e il suo preziosismo, la sua capacità di stupire ora per plasticità/flessibilità ora per portanza/forza, mostrando il suo "peso" e il suo "movimento". Sono le due facce del suo mistero e della sua esuberanza, espressione della sua volontà di esistere ed esibirsi.

Bibliografia

- Fussi, Franco (a cura di): *La voce del cantante*, 7 volumi. Torino: Omega, 2000–2011.
García, Manuel: *Traité complet de l'art du chant*. Paris: chez l'Auteur, 1840.
Sundberg, Johan: *Die Wissenschaft von der Singstimme*. Augsburg: Wißner-Verlag, 2015.

Caruso e Puccini, un amore a prima vista*

MICHELE GIRARDI

Ho nel cuor nell'alma l'eco
della voce tua divina [...]
Ciccia al tondo con patate,
o Renà, Rodolfo e Mario,
o mio Johnson straordinario.
prendi un bacio da colui
che ti stima e ti vuol bene
e ti stringe bene bene
quella man di Radames.

Giacomo Puccini

Gli ottonari che ho citato in esergo, stilati al ritorno da New York nel gennaio 1911,¹ trasmettono con immediatezza la confidenza e il rapporto di stima ed amicizia fra Puccini e il suo tenore prediletto, creatore della parte di Johnson nella *Fanciulla del West* alla Metropolitan Opera House di New York nel 1910, nonché interprete ideale delle sue partiture fino a quest'ultima – il compositore cita altri tre ruoli, ma Caruso fu anche, suo malgrado (non amava la parte 'vile' del tenente della marina statunitense, imperialista e fedifrago) un ottimo Pinkerton. Il giudizio dell'autore rende dunque più che lecito affermare che Caruso sia stato *il* tenore di Puccini.

Il maggiore, e il più illuminato fra i biografi della prim'ora del musicista, Richard Specht, descrive la sala nella villa di Torre del Lago dove il compositore usava lavorare, e nota che

Over the piano are photographs of Mahler, Nikisch, Caruso, Franz Schalk, Madame Jeritza, Miss Geraldine Farrar, and other artists who had been associated

* Ringrazio i responsabili degli archivi che hanno dato il permesso di pubblicare i documenti inediti che impreziosiscono questo saggio, e che riporto in trascrizione diplomatica, senza alcun emendamento: Patrizia Mavilla, Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini a Torre del Lago (I-TLp), Pierluigi Ledda, Casa Ricordi (I-Mr), Richard Boursy, Yale University; ringrazio inoltre colleghi e amici che mi hanno aiutato a vario titolo: Mauro Balestrazzi, Gabriella Biagi Ravenni, Ellen Lockhart, Daniele Palma, Manuel Rossi, Emilio Sala, Stefano Vizioli, e in particolare Francesco Cesari e Peter Ross. Alcune lettere sono trascritte da facsimili battuti all'asta: per quanto possibile ho segnalato la fonte. L'importantissimo carteggio fra Puccini e Sybil Seligman è stato parzialmente tradotto in inglese nel libro del figlio di lei – cfr. Vincent Seligman: *Puccini among Friends*. London: MacMillan, 1938 nei pochi casi in cui non erano disponibili facsimili o trascrizioni nella lingua originale (i due corrispondevano in italiano), ho ritradotto il testo, riportando il testo inglese in nota.

1 Giacomo Puccini a Enrico Caruso, lettera del 19 gennaio 1911, n. 390, in *Puccini com'era*, a cura di Arnaldo Marchetti. Milano: Curci, 1973, p. 392.

with the composer. In a corner is Trubetzkoy's splendid bronze statuette, instinct with life, of Caruso as Ramerrez.²

L'immagine del tenore e la statuette erano sempre alla portata dello sguardo del compositore, quindi, collocate in un punto privilegiato, e circondate da alcune figure chiave del panorama musicale a livello internazionale: anche questo è un ulteriore riconoscimento palese della sua statura artistica e della collocazione nel sistema di valori del compositore.³ Caruso rispose in maniera significativa esprimendosi nell'arte della caricatura, in cui eccelleva, dedicando un gran numero delle sue satire grafiche a Puccini in segno di confidenza, stima e affetto.⁴

Purtroppo non conosciamo che un numero limitato di lettere del tenore al compositore, e vice versa: se fossero disponibili i documenti in grado di attestare la qualità della loro relazione, si potrebbero diradare le nebbie alimentate da un mole enorme di scritti biografici, consentendo di distinguere nitidamente la vita reale dalla dimensione agiografica nella quale Caruso fu calato dalla più parte dei suoi biografi, e anche di chi si è occupato di lui più a margine, edificandone il mito.⁵

Nelle pagine seguenti ripercorrerò le tappe principali del sodalizio fra i due artisti, a cominciare dal debutto livornese del tenore nella *Bohème* nel 1897, che destò l'interesse di Puccini, e segnò l'inizio del loro rapporto, fino alla morte prematura

- 2 Richard Specht: *Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk*. Berlin: Hesse, 1931; si cita dalla trad. inglese: *Giacomo Puccini: The Man, His Life, His Work*. New York-London: Knopf-Dent, 1933, p. 115 – la descrizione è ripresa da Enzo Siciliano: *Puccini*. Milano: Rizzoli, 1976, p. 115. Specht dedicò anche una monografia a Johann Strauss e Gustav Mahler, oltre a svariati saggi a Richard Strauss, mostrando un'ampiezza di vedute sulla grande tradizione internazionale europea che precorre di un quarto di secolo la *Puccini Renaissance*, sviluppatasi nei tardi anni Cinquanta, grazie specialmente ai contributi di Mosco Carner e Claudio Sartori.
- 3 La statuette in bronzo di Caruso è menzionata in un «elenco [...] di oggetti d'arte e di quadri che esistevano nella villa [di Torre del Lago]», in Giorgio Magri: *L'uomo Puccini*. Milano: Mursia, 1992, p. 153. Specht vide probabilmente la disposizione degli oggetti intorno al pianoforte nella sala "Omnibus", in cui Puccini componeva, nell'allestimento del 1919. In ogni caso il figlio Antonio, che si occupò personalmente della trasformazione della villa in Museo, ebbe cura di preparare le stanze tenendo conto dei gusti paterni per come li aveva potuti cogliere nel corso degli anni. I due bronzetti, quello di Puccini e di Caruso nella parte di Dick Johnson, entrambi modellati da Troubetzkoy, si vedono distintamente nel documentario agiografico *Ricordi pucciniani*, di Giorgio Ferroni (1958), ai minuti 19'35"–38", appoggiati a due mobiletti nella parete alla destra del pianoforte.
- 4 Nel fondo Caruso presso la Yale University viene conservato un buon numero di disegni, che sono largamente pubblicati in *Caricatures by Enrico Caruso. Completed Collection Issued with the Approval of the Artist*. New York: La Folgia di New York, 1922.
- 5 Un gran numero di lettere e documenti finanziari nei periodi 1897–1908, 1912–1921, donato da Caruso all'amico Antonino Perrone poco prima di tornare in Italia per morire, è stato battuto all'asta da Christie nel 2021: comprendeva 283 lettere autografe e telegrammi del tenore e 423 diretti a lui, già noti da una prima asta nel 2014. Tre lettere del cantante, scritte tra il 1906 e il 1914, sono conservate nel fondo Caruso sopracitato. Altre missive autografe sono state donate dall'Associazione museo "Enrico Caruso" di Milano, nel 2006 e nel 2010, al Museo di Lastra a Signa, proprietario della Villa Bellosguardo, già del tenore, che l'acquistò nel 1906. Un altro carteggio, fra il tenore e l'amico scultore Angelo Arachite, è conservato presso la Biblioteca Lucchesi Palli a Napoli.

del grande cantante nel 1921. *La jeunesse n'a qu'un temps*: fu anche nettamente l'opera di Puccini che Caruso cantò il maggior numero volte nella sua carriera (quasi centocinquanta recite fino al 1919).⁶ Oltre a prendere in esame alcuni nodi biografici, mi concentrerò soprattutto sull'unico ruolo pensato espressamente per la voce di Caruso, Dick Johnson, alias Ramerrez, con l'intento di verificare se e in che misura Puccini abbia sfruttato la sua vocalità, in particolare dopo l'operazione alle corde vocali nel 1909 che contribuì a rendere più scuro il timbro del tenore, rendendo speciale il bandito gentiluomo nella drammaturgia della *Fanciulla del West*.

La bohème di Livorno: «Chi ti manda? Dio?»

La frase viene attribuita a Puccini, e sarebbe stata pronunciata dal compositore al primo incontro con Caruso, nell'estate del 1897 a Torre del Lago, dopo che aveva accompagnato al pianoforte il tenore nella «gelida manina». L'episodio viene romanizzato in Key, la biografia di riferimento, senza che vi sia traccia della frase:⁷ vi si dettaglia l'ingaggio del tenore al Teatro Goldoni di Livorno per la stagione estiva (luglio-agosto), all'inizio solo per *La traviata*, l'incontro 'casuale' col musicista, che dette la sua calorosa approvazione al giovane richiesta dall'impresario Lisciarelli («gli bastò accennare "Che gelida manina" con quella sua mezza voce di violoncello, perché Puccini gli dicesse immediatamente di sì»),⁸ e gli argomenti del loro colloquio. Lisciarelli si era rivolto direttamente a Ricordi per chiedere l'ingaggio di Caruso, un po' per le qualità vocali del giovane, un po' perché sarebbe costato meno del Rodolfo designato, Umberto Beduschi, ma in quel momento il tenore era un perfetto sconosciuto per Giulio.⁹ Caruso aveva già cantato *Manon Lescaut* due anni prima al Cairo e nel marzo dello stesso anno a Salerno, e nelle sue

6 Si veda la tabella nell'appendice 1; cfr. Thomas G. Kauffmann, "A Chronology of Caruso's Appearances", in Enrico Caruso jr.-Andrew Farkas: *Enrico Caruso. My Father and my Family*. Portland (OR): Amadeus Press, 1989, pp. 652–699: da questa fonte vengono i dati relativi alle recite di Caruso che citerò nel prosieguo, verificati sulla cronologia in linea del Teatro – Metropolitan Database (<http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>).

7 Pierre V. Key-Bruno Zirato: *Enrico Caruso. A Biography*. Boston: Little Brown & co., 1922. Bruno Zirato (1884–1972), nativo di Reggio Calabria ed emigrato negli Stati Uniti d'America nel 1912, aveva fatto la conoscenza del cantante nel 1914, assumendo il ruolo di segretario dell'artista dal 1915 fino alla morte, raccogliendo confidenze sulla sua vita dalla sua viva voce, e registrando, nell'appendice, l'elenco in ordine diacronico di tutte le sue recite e incisioni discografiche. In seguito avrebbe lavorato presso la New York Philharmonic Orchestra, dal 1927, della quale fu anche General Manager (1956–1959), e sarebbe rimasto nei ranghi dell'Advisory Board dell'orchestra fino alla morte. Si veda il dossier dedicato a Zirato negli archivi digitali della Filarmonica di New York (<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/d93668d7-69ec-4232-9343-c5c5fa238836-0.1>; ultimo accesso 21 gennaio 2023). Fra i tanti meriti di Zirato vi fu quello di aver lanciato Leonard Bernstein alla testa dell'orchestra, sostituendo Bruno Walter in un concerto il 14 novembre 1943.

8 Eugenio Gara: *Caruso. Storia di un emigrante*. Milano: Rizzoli, 1947, p. 52.

9 Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, pp. 84–88.

prime stagioni si esibiva indifferentemente nel repertorio di allora sostenendo ruoli lirici, pieni e spinti, come Turiddu, Faust, Alfredo, il Duca di Mantova, Enzo nella *Gioconda*, perfino Arturo nei *Puritani* e Fernando nella *Favorita*.

La bohème andò in scena il 14 agosto 1897: Puccini, che aveva sovrinteso alle prove, onde garantire il successo e prevenire le contestazioni dei sostenitori del labronico Mascagni sostenuto vivacemente dai concittadini,¹⁰ «dovette presentarsi solo e cogli artisti più e più volte al proscenio. Il pubblico, tutto in piedi, batteva freneticamente le mani» mentre «il tenore Caruso, che per la prima volta cantava *La bohème*, fu superiore alle aspettative»,¹¹ «perché la sua potente, chiara e fresca voce sembra [...] tale da far credere che la parte di Rodolfo sia creata apposta per lui».¹²

I primi biografi del cantante e del compositore esagerano i contorni dell'episodio nel segno dell'agiografia di cui s'accennava, accreditando l'opinione che fosse sorto sin da allora un rapporto idilliaco – anche se c'è chi ha sentenziato in modo miope che Caruso fosse solo «uno dei tanti giovani tenori di provincia» il quale, «scritturato per una rappresentazione della *Bohème* a Livorno, ne approfittò per fare una visita al maestro e per cantare in sua presenza».¹³ Ma, Dio a parte, le cose andarono proprio così, almeno stando a quanto Caruso scrisse al suo venerato maestro Guglielmo Vergine al termine della stagione:

Carissimo Maestro, mi scuserete se io non ho risposto alle Vostre, ma per me è stato giuocoforza, perché non potevo rispondere, stando le cose a mal partito. Sapete che io sono rimasto qui per niente, solamente per avere la soddisfazione di cantare la *Bohème*, perché Beduschi mi aveva rotto le gambe, dicendo che nessuno poteva farla meglio di lui e che io potevo cantare bene *La traviata*, ma la *Bohème*, no! [...] Il mio successo ha almeno accorciata la mia carriera in progressione di sicuro un paio di anni, perché scelto da Puccini e insegnata da lui l'opera. Mi pare che sia sua [recte: una] soddisfazione che ognuno pagherebbe un gran che... Sono stato in Casa Puccini; ho mangiato in tavola con lui, che mi tratta come un fratello, perché lui ogni due e tre giorni è qui.¹⁴

10 Eugenio Tornaghi, funzionario di Casa Ricordi (dal 1855, dal 1857 al 1911 procuratore della ditta), scrisse a Puccini il 12 agosto 1897: «Lietissimo saperlo Livorno. Di Lei presenza garantendo successo. Signor Giulio sarà qui Sabato» (I-Mr, all'indirizzo <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/CLET000587>); da qui si darà solo l'identificativo della lettera.

11 «Gazzetta musicale di Milano», n. 33, 19 agosto 1897, pp. 481–482.

12 «Gazzetta livornese», XXVI/223, 16–17 agosto 1897, p. 3, cit. da Gabriella Biagi Ravenni: «Puccini a Livorno. L'autore assisterà alla rappresentazione», in *Giacomo Puccini nei teatri del mondo. Cronache dalla stampa periodica*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lucca, 11–13 dicembre 2008), 3 voll. Lucca: Istituto storico lucchese, 2013, III, pp. 443–498: 480.

13 «La storia di questo incontro è stata spesso romanziata ed è stata riferita molte volte come se il tenore fosse stata una scoperta di Puccini; in questo però non c'è praticamente niente di vero. [...] Ovviamente il maestro lo trovò bravo: e questo è tutto», cfr. Dieter Schickling: *Giacomo Puccini. Biographie*. Stuttgart: Carus, 1989¹, 2007², trad. it: *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*. Ghezzano (PI): Felici, 2008, p. 144.

14 Diego Pietrificazione: *Caruso nell'arte e nella vita*. Napoli: Santojanni, 1939, pp. 16–17: 17; Caruso aveva cantato *La bohème* «per niente»: nonostante l'approvazione di Puccini, l'impresario Lisciarelli lo pagava quindici lire al giorno (Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, p. 87).

Non c'è dunque prova che il compositore abbia realmente pronunciato quella frase: l'episodio viene riferito da Guido Marotti nel 1942, appropriatosi indebitamente della biografia scritta a quattro mani con Ferruccio Pagni,¹⁵ il pittore livornese trapiantatosi a Torre del Lago, amico del Maestro dalla prim'ora, con altri macchiaioli come lui.¹⁶ Marotti riprese la circostanza così com'era raccontata in Key¹⁷ e confermata sinteticamente anche da Vincent Seligman,¹⁸ però la posticipò cronologicamente ai primi anni del Novecento, riferendola a tutt'altra opera: dopo aver invitato Enrico «a cantare un po' di *Tosca*», Puccini, stupito e commosso, avrebbe esclamato «Chi t'ha mandato? Dio! ...».¹⁹

Da qui l'aneddoto venne tramandato nel mondo anglosassone da Ybarra, biografo del tenore («Who sent you to me? God?») riportandolo alla *Bohème*,²⁰ indi ripreso da Mosco Carner fin dalla prima edizione della sua monografia su Puccini, e quasi universalmente diffuso con l'aggiunta della frase incriminata.²¹ Ma anche negli anni in cui ebbe inizio la *Puccini Renaissance*, la dimensione agiografica venne coltivata, tanto che nel documentario *Ricordi pucciniani* (1958, da 15'38"), l'incontro viene datato con estrema precisione, in totale spregio della realtà (a cominciare dalla villa di Chiatari, che a quella data non esisteva ancora), e descritto con enfasi insopportabile:

- 15 Guido Marotti: *Giacomo Puccini intimo*. Firenze: Vallecchi, 1942, pp. 100–101; cfr. la prima edizione: Guido Marotti-Ferruccio Pagni: *Giacomo Puccini intimo nei ricordi di due amici*. Firenze: Vallecchi, 1926.
- 16 Il livornese Pagni (1866–1935), detto «Ferrochina» dal compositore, fece parte insieme a Francesco Fanelli, Ludovico e Angiolo Tommasi, Raffaello Gambogi, Plinio Nomellini, Lorenzo Viani ecc. del club «La Bohème», fondato insieme a Puccini mentre componeva l'opera; cfr. «Una capanna a Torre del Lago», in Michele Girardi: *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*. Venezia: Marsilio, 2000², pp. 122–126.
- 17 Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, pp. 85–88.
- 18 Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 108.
- 19 Marotti: *Giacomo Puccini*, 1942, p. 101. Il racconto è infarcito di sciocchezze dannose come questa, visto che nel 1900 Caruso era da tempo ben noto, non solo a Puccini, ma anche al mondo musicale europeo.
- 20 Cfr. Thomas Russell Ybarra: *Caruso. The Man of Naples and the Voice of Gold*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1953, p. 55. Prima di lui, Eugenio Gara, il più autorevole biografo italiano del tenore (e in seguito curatore dei *Carteggi pucciniani*, 1958) racconta l'episodio, seguendo l'indicazione di Key, ma senza menzionare Dio (Gara: *Caruso*, 1947, pp. 51–52). L'episodio, compresa la frase «Who sent You? God?» viene rievocato anche da Rosa Ponselle, che visitò Puccini a Torre del Lago nel luglio del 1924; glielo raccontò allora il compositore livornese Romano Romani, detto Nino, che ben conosceva il padrone di casa, e fece da tramite per fare incontrare il musicista e il soprano; cfr. Rosa Ponselle-James A. Drake: *Ponselle: A Singer's Life*. New York: Doubleday & Company, Inc. Garden City, 1982, pp. 101–103: 102.
- 21 Cfr. Mosco Carner: *Puccini. A Critical Biography*. London: Gerald Duckworth & Co, 1958, p. 150; significativamente la nota non compare nella trad. it. della monografia (*Giacomo Puccini. Biografia critica*. Milano: Il Saggiatore, 1961). L'episodio, con la menzione della frase di Puccini, venne ripreso anche più recentemente, ad esempio in Michael Scott: *The Great Caruso*. New York: Knopf, 1988, p. 27; Julian Budden: *Puccini. His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 287 (trad. it. *Puccini*. Roma: Carocci, 2005, p. 204).

Non era un giorno come gli altri, il 14 marzo 1899, almeno per quel giovane tenore partito da Milano e giunto a Lucca alle prime luci dell'alba [...]. L'opera del maestro Puccini [si torna a *Tosca*] è già stata rappresentata [*sic !!!*], e ora egli è venuto a offrire la sua voce. [...] Puccini abita lontano, nel podere di Chiattri.

Nel frattempo contadine e contadini, sparsi per i campi, ascoltano in religioso silenzio «O dolci baci, o languide carezze» dalla voce di Caruso.

In ogni caso Puccini aveva riconosciuto al volo l'eccellenza del suo interlocutore. L'incontro fu importante per entrambi, e dette al cantante ventiquattrenne l'occasione giusta per sfondare. Così fu, grazie anche all'interessamento di Nicola Daspuro, librettista e impresario assai ascoltato, e di Gemma Bellincioni Stagno, che gli sentì cantare *Pagliacci* a Livorno nell'agosto del 1898: Caruso entrò nelle grazie dell'editore-impresario Lorenzo Sonzogno, e fu il protagonista nelle *premieres* al Teatro Lirico internazionale di Milano dell'*Arlesiana* di Cilea (27 novembre 1897) e di *Fedora* di Giordano, al fianco della Bellincioni (17 novembre 1898).

In questo quadro pressoché idilliaco (oltretutto Caruso aveva incontrato proprio a Livorno il soprano Ada Giachetti, il suo primo grande amore), s'insinua un esile cono d'ombra. Alla vigilia della *première* livornese della *Bohème* Puccini aveva scritto al direttore d'orchestra Leopoldo Mugnone, anch'egli sostenitore del cantante, «domani prima recita ho dovuto faticare per ottenere qualcosuccia – con gli elementi che disponevo». ²² Non è chiaro a cosa si riferisse il compositore, che peraltro tornò su quell'allestimento intorno agli anni venti, ma solo per confermare il suo gradimento per il tesoro di quella voce, e ricordare con nostalgia l'enorme successo ottenuto allora. ²³

Alla Scala con Puccini

La frequentazione artistica di Caruso con Puccini non poteva iniziare meglio, pure conobbe poco dopo, in occasione del debutto al Teatro Costanzi del tenore nella stagione 1899–1900 (novembre–dicembre), un momento difficile. Dopo Livorno il tenore aveva trascurato Puccini – aveva ripreso solo *La bohème*, a Fiume (1897) e San Pietroburgo (1898) –, mentre si era impegnato di più nel repertorio di Casa Sonzogno, da qualche anno diventato alla moda, interpretando opere di Leoncavallo (l'altra *Bohème*, *Pagliacci*), Giordano (*Fedora*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*). In fondo era arrivato ai primi successi proprio grazie all'editore e impresario milanese (la *Fedora* del 1898 *in primis*), ed Edoardo Sonzogno doveva piacergli anche per il suo impegno democratico a favore dei diseredati e della diffusione della cultura nelle classi sociali meno abbienti. Forse anche per questo, come si vedrà oltre, Caruso era apprezzato, ma al tempo stesso visto con un certo sospetto in via degli Omenoni.

22 Giacomo Puccini a Leopoldo Mugnone, lettera del 13 agosto 1897, n. 91, in *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1897–1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni-Dieter Schickling. Firenze: Leo S. Olshki, 2018 («Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini – Epistolario»), pp. 69–70: 69.

23 Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, pp. 113–114.

Quando arrivò a Roma l'impresario Morichini inserì come clausola del contratto il suo debutto in un'opera nuova di un musicista molto noto, e Caruso non ebbe dubbi: non poteva che essere Puccini, e il titolo doveva essere *Tosca*, di cui si era parlato abbondantemente nella stampa di allora,²⁴ ma il compositore scelse Emilio De Marchi. Su questa decisione pesarono diversi fattori, a cominciare dal consenso accordato in Casa Ricordi a un artista che si distingueva nel repertorio wagneriano romantico e oltre (fu protagonista dei *Maestri cantori* con Toscanini che inaugurarono la stagione 1898–1899 alla Scala, ed eccelleva come Faust nel *Mefistofele* di Boito) – e perciò poteva piacere a Puccini e adattarsi bene alla linea tenorile pensata per la parte di Cavaradossi; inoltre giocarono a suo favore l'esperienza maturata a suon di successi nei teatri mondiali, da Buenos Aires a Barcellona, dalla Scala al San Carlo, e dopo le recite al Costanzi anche dalla Metropolitan Opera al Covent Garden.²⁵

Caruso inoltre, per quanto straordinario, era ancora giovane (nato nel 1873 aveva diciassette anni meno di De Marchi), e non dava ancora sufficienti garanzie di una resa adeguata e costante: dopo che era tornato malconcio dalla Russia, dove aveva cantato, fra l'altro, *La bohème* per lo zar Nicola (dicembre 1898–gennaio 1899),²⁶ si parlò di problemi vocali seri per lui, per aver patito il freddo contraendo una polmonite, tali che avrebbero potuto pregiudicargli la carriera. Mentre doveva partire per un ciclo di recite a Buenos Aires (dove arrivò nel maggio del 1899), trovò una lettera di Edoardo Sonzogno, che confermava la sua proverbiale generosità, garantendo all'artista la sua fiducia: «Dicono [...] che abbiate lasciato la voce in Russia. Bene ricordatevi che i miei teatri sono sempre aperti per voi, come e quando vi piacerà».²⁷

Nonostante la delusione, Caruso reagì da signore, e al Costanzi cantò, interamente al servizio di Casa Ricordi, *Iris*, *Gioconda* e *Mefistofele* (novembre–dicembre 1899), poi partì per la seconda *tournee* in Russia, a San Pietroburgo, lasciando il palcoscenico a De Marchi e alla tumultuosa *première* di *Tosca*.²⁸ Ben presto poté dimostrare al mondo musicale di essere il miglior Cavaradossi possibile. Debuttò nel ruolo al Teatro comunale di Treviso, ottenendo un successo clamoroso

24 Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, pp. 112–114.

25 Emilio De Marchi era nelle grazie di Tito Ricordi, e per qualche tempo Mascagni aveva pensato di affidargli la parte di Osaka nell'*Iris*, prossima al debutto (ma alla *première* romana del 22 novembre 1898 cantò De Lucia) – lo si apprende dalla lettera di Pietro Mascagni a Giulio Ricordi del 16 maggio 1898 (LLET010783). Dopo il debutto di *Tosca* e in vista della ripresa scaligera diretta da Toscanini, Tito Ricordi sollecitò Puccini sull'interprete di Cavaradossi «dovendo tu solo decidere in via definitiva», ma al tempo stesso avvisò l'interlocutore: «Intanto mi parrebbe saggio che tu sondassi De Marchi perché non pigli impegni per la quaresima» – si veda la lettera di Tito Ricordi a Puccini del 28 gennaio 1900 (CLET000702). Nel marzo a Milano, Borgatti fu Cavaradossi.

26 Cfr. Olesya Bobrik: "Puccini's «La bohème» in Russia, 1897–2018. Before and after the Revolution", *Studi pucciniani*, 7, 2022, pp. 191–218: 193–196.

27 Gara: *Caruso*, 1947, p. 70.

28 Cfr. Gerardo Tocchini: "«Opera without politics»? Per una interpretazione storica (e politico-contestuale) della «Tosca» di Giacomo Puccini", *Studi pucciniani*, 6, 2020, pp. 43–72.

(«impressiona per la bella voce e per l'arte sua: applauditissimo»),²⁹ tanto che nella cronaca della serata si notò che «da molti si afferma che la sua interpretazione sia di molto superiore a quella dello stesso De Marchi»;³⁰ un'ottima premessa per l'impegno successivo nella stagione autunnale a Bologna, dove tornò a vestire i panni dello sfortunato pittore, affiancato da Giachetti e Giraldoni, con Leopoldo Mugnone sul podio.

Non si limitò a questo ruolo, ma sostituì Borgatti nel ruolo di Osaka dopo la sesta replica dell'*Iris* di Mascagni che, in vista della ripresa felsinea della sua tragedia giapponese, non era persuaso dall'interprete designato, Attilio Maurini: «di tenori che possono competere col Caruso non ce ne è che uno solo: il Borgatti».³¹ Caruso «trionfò anche in quest'opera, come già si era meritato le ovazioni più sincere del pubblico e della critica con *Tosca*».³²

La ripresa bolognese di *Tosca* non fu ideale, perché Ada Giachetti, indisposta, non fu all'altezza del ruolo, ma per Puccini, presente alla prima e chiamato ripetutamente al proscenio, Caruso fu indiscutibile, nonostante non fosse ancora un attore disinvoltato come chiedeva il compositore, che fin dagli inizi della sua carriera aveva curato personalmente la messa in scena delle sue partiture.³³

la Giachetti appena aprì bocca, la voce le fece c[il]ecca [...]. Io non volevo andare in scena ma i sozzi impresarii non mi dettero ascolto.

La prova di scena *necessaria* che feci il giorno della recita dalle 11 alle 3! sarà stata la causa dell'abbassamento repentino [della voce del soprano] – ma era troppo di prima necessità detta prova – poiché tanto *lei* che *Caruso* di scena ne facevano una burletta. Caruso fu *divino*!³⁴

Anche Tito Ricordi, fin qui tiepido nei confronti dell'artista, si rese ben conto che il giovane napoletano stava salendo rapidamente ai vertici dell'interpretazione pucciniana, e non solo:

Di ritorno a Milano trovo la tua del [20 novembre] con le notizie bolognesi; sembra che, guarita la Giacchetti [*sic*], le cose vadano molto meglio. [...] Pensa che a Bologna se la protagonista è deficiente, c'è Caruso, Giraldoni e Mugnone.³⁵

Il suo gradimento, e quello della ditta, non fu certo secondario per garantire al cantante il debutto nel tempio della lirica mondiale, con *La bohème* (26 dicembre

29 *Gazzetta musicale di Milano*, n. 43, 25 ottobre 1900, p. 569: con Caruso cantarono la Giachetti e Magini-Coletti, diretti da Egisto Tango.

30 *Gazzetta musicale di Milano*, n. 44, 1° novembre 1900, p. 578.

31 Mascagni a Giulio Ricordi, lettera del 29 ottobre 1900 (LLET010796).

32 *Gazzetta musicale di Milano*, n. 48, 29 novembre 1900, p. 635.

33 Nell'Archivio storico Ricordi si conservano indicazioni, parzialmente autografe, per la messinscena delle *Villi* nell'allestimento per la rappresentazione al Teatro Regio di Torino del 26 dicembre 1884.

34 Giacomo Puccini a Giulio Ricordi, lettera del 20 novembre 1900, n. 679, in *Giacomo Puccini. Epistolario II*, p. 489.

35 Tito Ricordi a Giacomo Puccini, lettera del 26 novembre 1900 (CLET000774).

1900). Il Teatro alla Scala di Milano era allora gestito da un uomo di spettacolo fra i più in vista del tempo, Giulio Gatti Casazza, con il quale Caruso avrebbe avuto a che fare a lungo, come vedremo, negli anni passati da quest'ultimo come direttore della Metropolitan Opera House (1908–1935).³⁶ Sarebbe stato l'ingaggio più prestigioso della carriera del tenore, la sua definitiva consacrazione fra i maggiori cantanti del tempo.

L'occasione era particolarmente importante, non solo perché si trattava dell'opera inaugurale della stagione, ma perché sul podio doveva salire il direttore musicale della Scala Arturo Toscanini, artista sommo e molto esigente che stava rivoluzionando la prassi teatrale di allora. Fin dal primo incontro nell'estate del 1897, fra Torre del Lago e Livorno, Caruso aveva confessato a Puccini che il suo Do acuto (alla parola «speranza», peraltro un *ossia*) non era tanto sicuro e che poteva emetterlo in falsetto, ma il compositore lo aveva rassicurato («Di solito i tenori [...] cantano male tutto il resto per esprimere in ultimo un tonitruante *do*: meglio, molto meglio il viceversa»)³⁷. A Milano avrebbe avuto a che fare con un musicista rigoroso come Toscanini, che curava sin nel dettaglio la concertazione dando e chiedendo dedizione assoluta agli interpreti, dettando così i presupposti per la moderna concertazione e direzione d'orchestra.

In prova Toscanini fece ripetere a Caruso, che era arrivato a Milano stanchissimo, finendo per ammalarsi, «Che gelida manina». Il Do arrivò, magnificamente intonato, però in falsetto. Il Maestro era disposto ad abbassare il brano di mezzo tono, purché la nota venisse emessa di petto, e riprovarono: la nota fatale era divenuta Si naturale, ma l'emissione non era cambiata.³⁸ Pare lecito supporre, quindi, che non fosse solo una questione di inadeguatezza da parte di Caruso, ma di un'abitudine di scuola. L'esito della prima fu pessimo, ma «Caruso non stava bene», come notò Giovanni Pozza, il critico del *Corriere della sera*, che non era un fervente ammiratore dell'opera e del protagonista maschile.³⁹ Puccini se ne andò all'inizio del quadro finale,⁴⁰ ma quando il tenore si riprese fu un trionfo:

36 Gatti Casazza scrisse anche un libro di ricordi pubblicato postumo che abbraccia per intero la sua carriera artistica: Giulio Gatti Casazza: *Memories of the Opera*. New York: Charles Scribner's Sons, 1941; cfr. anche Alberto Triola: *Giulio Gatti Casazza. Una vita per l'Opera*. Varese: Zecchini, 2013.

37 Gara: *Caruso*, 1947, p. 52; cfr. Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, p. 87; Ybarra: *Caruso*, 1953, p. 57; Scott: *The Great Caruso*, 1988, pp. 27–28.

38 La prova è descritta vivacemente dal più autorevole biografo del direttore: Harvey Sachs: *Toscanini. Musician of Conscience*. New York: Norton, 2017; trad. it.: *Toscanini. La coscienza della musica*. Milano: il Saggiatore, 2018, pp. 183–185.

39 La recensione venne pubblicata all'indomani della *première* nel *Corriere della sera* del 27–28 dicembre 1900. Dopo aver lodato Toscanini, Pozza chiuse la cronaca con un giudizio miope e ingeneroso: «Ma la sola orchestra non poteva bastare [...]». La «Bohème» oramai non può essere rappresentata alla Scala senza il pregio estrinseco di artisti superlativi. La conosciamo troppo [...] alla sua sentimentalità borghese abbiamo fatto l'orecchio. L'opera per sé ha perduto molto del suo interesse. Oggi ne sentiamo le deficienze assai più che la sua forza espressiva».

40 Giacomo Puccini a Arturo Toscanini, lettera del 27 dicembre 1900, n. 700, in *Giacomo Puccini. Epistolario II*, pp. 502–503.

La «Bohème» s'è presa ieri sera la sua bella rivincita. L'opera fu tutta quanta applaudita. Il Caruso vi cantò bene, con quella sua voce deliziosa ch'egli sa modulare senza sforzo, con gusto naturale e con rara sicurezza.⁴¹

Se il percorso fu accidentato, queste recite partite male e finite bene furono il vero trampolino di lancio di Caruso, che divenne passerella già nelle *Maschere* di Mascagni (17 gennaio 1901), nonostante il fiasco dell'opera. Gatti Casazza ebbe l'idea di fargli cantare *L'elisir d'amore* (17 febbraio), che egli imparò in quattro e quattr'otto, conquistando «un Toscanini raggiante [che] esclamò, rivolto a Gatti: "Per Dio! Se questo napoletano continua a cantare così, farà parlare di sé il mondo intero!"» (e non era certo facile che il grande direttore si sbilanciasse così).⁴²

Il 'primo tenore' di Puccini

«Caruso fu divino»! Puccini avrebbe impiegato sovente aggettivi impegnativi per descrivere le interpretazioni del tenore napoletano che, lanciato nel firmamento dalle recite scaligere dirette da Toscanini come una navicella spaziale, iniziò a galleggiare nei cieli della lirica mondiale, in due prime assolute milanesi nel 1902, alla Scala diretto da Toscanini per *Germania* di Franchetti e al Lirico con Cleofonte Campanini per una delle rare gemme non pucciniane del tempo, *Adriana Lecouvreur*, guadagnandosi elogi importanti dalla critica di qualità («deliziosi l'uditorio il tenore Caruso, il più soave cantore dei dì nostri»).⁴³ E vennero le prime incisioni discografiche accompagnato al pianoforte da Salvatore Cottone, fra le quali campeggia l'assolo di Cavaradossi «E lucevan le stelle», a ribadire la sua supremazia in quel ruolo.⁴⁴ Ma nel 1902, quando debuttò anche a Monte Carlo e in un'altra fra le piazze più prestigiose della ribalta internazionale, il Covent Garden di Londra, Caruso aveva al fianco Nellie Melba (il loro sodalizio nell'opera parigina fu uno dei motivi d'attrazione per molte stagioni di teatri sparsi per il mondo), e in entrambi i casi presentò il suo biglietto da visita: il personaggio di Rodolfo nella *Bohème*, con l'autore presente in sala.

Nel frattempo Caruso, già di casa nell'America latina, aveva maturato il progetto di tentare la sorte a New York, ed era entrato in trattative con Maurice

41 *Il Corriere della sera*, 6–7 gennaio 1901; anche in questa circostanza, Pozza criticò i protagonisti: «Ma, a parer mio, né il Caruso, né la signora Carelli sono fatti per la "Bohème". E l'uno e l'altra non hanno né le doti fisiche, né le qualità drammatiche che l'opera esige. Il pubblico li applaudì ieri sera più come artisti di canto che come interpreti dei loro personaggi». Negli anni seguenti Caruso recuperò molte delle iniziali carenze come attore, e nella *Fanciulla del West* a New York ebbe come maestro David Belasco, come vedremo oltre.

42 Sachs: *Toscanini*, 2018, p. 192.

43 Amintore Galli: «Un avvenimento melodrammatico. L'«Adriana Lecouvreur» del maestro Cilèa al Lirico di Milano», *Almanacco illustrato del Secolo*, 1902, pp. 72–73.

44 Il brano, registrato dal tenore a Milano, l'11 aprile 1902, insieme ad altri brani del suo repertorio, per i tipi della Gramophone&Typewriter 71.29 RPM, vendette oltre un milione di copie! Cfr. John Bolig, «A Caruso Discography», in Scott: *The Great Caruso*, 1988, pp. 265–296: 271.

Grau, direttore della Metropolitan Opera House, per organizzare il suo debutto. Grau era al termine del suo mandato, ma grazie alle trattative condotte dal banchiere italiano Pasquale Simonelli col direttore subentrante, Heinrich Conried, Caruso poté firmare il primo contratto.⁴⁵ Il tenore esordì nel novembre del 1903 in *Rigoletto*, per poi volgersi a Puccini in dicembre, con *Tosca* e ancora *La bohème*, con la quale ottenne un successo clamoroso, di pubblico e critica concordi. Il *New York Times* ne aveva esaltato le doti recensendo il capolavoro verdiano:

His voice is purely a tenor in its quality, and is of large power, but inclined to take on the 'white' quality in its upper ranges when he lets it forth. In mezza voce it has expressiveness and flexibility, and when so used its beauty is most apparent. Mr. Caruso last evening appeared capable of intelligence and passion in both singing and acting.⁴⁶

Ma a fronte dello splendore sensuale della voce, qualche magagna nella sua recitazione venne a galla quando si esibì in *Tosca*, che richiede all'interprete maggiori qualità d'attore, come si notò nelle pagine di *The Tribune*:

Signor Caruso filled the music of Cavaradossi with sensuous splendor, but acted the part with far less fire and distinction than his predecessor, De Marchi. Signor Caruso is primarily a singer, that is now evident. His musical instincts are as perfect as his voice is luscious, but neither his instincts nor his voice is at the service of that dramatic characterization.⁴⁷

Nonostante questa riserva, fin dalla prima stagione fu consacrato come il tenore della Metropolitan, e col tempo anche le sue doti sceniche si affinarono: da allora cantò in questa sala ogni anno.

La corrispondenza di Puccini che chiama in causa Caruso prosegue nel 1904, quando il compositore, insieme a Giordano, Mascagni, Franchetti e Leoncavallo (che scrisse per l'occasione uno fra i suoi brani di maggior successo), si decise a soddisfare una commissione dalla Gramophone di Londra per scrivere un'aria destinata alla registrazione discografica. Puccini si rivolse a Luigi Illica per incaricarlo di scrivere i versi:

è qui il gramofono in seduta a reclamare il parto mio!
mandami due o 3 strofe ritmiche con concetto che finisca colla fine del verso
– Per carità non aurora, c'è Franchetti e Leone cavallo che cantano più o meno
tenebrosamente lo Nascente sole [rispettivamente: *Verso l'amore* e *Mattinata*]–
Mandami dunque un pensiero passionale poetico magari lunare per Tenore (per Caruso) – I grammofonisti fremono e ne hanno bisogno ed io voglio uscirne –.⁴⁸

45 Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, pp. 170–172.

46 Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, p. 184.

47 Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, p. 186.

48 Giacomo Puccini a Luigi Illica, lettera del 10 febbraio 1904, n. 568, in *Giacomo Puccini. Epistolario III. 1903–1904*, a cura di Francesco Cesari-Matteo Giuggioli. Firenze: Leo S. Olschki, 2022

Il tenore non registrò *Canto d'anime*, però l'aria è cucita sulla sua vocalità di allora, come dichiara l'autore con immediatezza al suo interlocutore: il confronto con gli assoli per Johnson nella *Fanciulla del West* permette di constatare che nel 1904 Puccini pensava alla voce di Caruso in maniera ben diversa, visto che la tessitura, più acuta, è chiaramente quella di un lirico, più vicina a quella di Pinkerton che a Cavaradossi.

Puccini cercò nei limiti del possibile di seguire le interpretazioni che Caruso dava delle sue opere, perché oramai dal febbraio 1903 l'interprete aveva preso il volo, cantava solo all'estero (in Germania, soprattutto, Francia e Gran Bretagna) e in modo largamente prevalente negli Stati Uniti, in particolare a New York e dintorni, con l'unica eccezione di due allestimenti a scopi benefici di *Pagliacci* diretti entrambi da Toscanini, al Teatro Costanzi di Roma (19 ottobre 1914) e al Dal Verme di Milano (23 settembre 1915).

Nel 1904 il cantante venne ingaggiato per interpretare quattro opere a Londra, due delle quali erano di Puccini: *Manon Lescaut* con Rina Giachetti, la sorella di Ada, prima il 17 ottobre, e dieci giorni dopo ancora *La bohème*. Galvanizzato dalla prospettiva di un grande successo – «vado a giorni a Londra dove si danno al Covent Garden, *Manon Tosca* e *Bohème* con (nientemeno) Caruso»⁴⁹ – il compositore comunicò dall'Inghilterra l'esito all'amico Alfredo Caselli il 21 ottobre: «*Manon Tosca* trionfo eccezionale con Caruso»,⁵⁰ anche se il tenore non cantò nell'opera romana. Esprese un giudizio più 'artistico' in una poesia indirizzata a Carlo Clausetti: «*Manon Lescò* tranquilla la vittoria | Caruso giacchettò [si riferisce a Rina Giachetti] con latte e panna | e Campanini alzò le Vi [di vittoria] senza la boria». ⁵¹ Il Covent Garden era una sala molto importante per Puccini, che non mancò di farlo rilevare in una lettera al tenore, in occasione di alcune importanti recite londinesi delle sue opere previste per il maggio del 1905, raccomandandosi al suo talento in vista di una successiva ripresa della sua tragedia giapponese, anche perché è una parte che si fa «meno fatica ad impararla»:

Carissimo Caruso

Ho saputo [di] *Tosca* e *Bohème* a codesto teatro e mi ha fatto tanto piacere sentirne l'eco dei successi in massima parte ottenuti per mezzo e per merito tuo –!
A Londra canterai *Butterfly*. Io spero molto dalla tua collaborazione insieme alla *Destin* e *Scotti* – ti vedo in quella parte la quale non essendo di gran mole

(«Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini – Epistolario»), p. 406. Puccini aveva firmato il contratto l'anno prima (cfr. lettera a Illica del 1° maggio 1903, n. 369, *ivi*, pp. 213–214). Il brano venne registrato nel 1907 da Ida Giacomelli (Gramophone&Typewriter 53497).

49 Giacomo Puccini a Antonio Bettolacci, lettera del 21 febbraio 1904, n. 805, *ivi*, p. 577.

50 Giacomo Puccini a Alfredo Caselli, lettera del 21 ottobre 1904, n. 830, *ivi*, pp. 596–596: 596. Notizie su Caselli, gestore del caffè Di Simo in via Fillungo a Lucca si leggono in Michele Girardi: «Fu vero fiasco? oppure ... Qualche osservazione sulla «*Butterfly*» scaligera nel 1904», in *Verso Butterfly. Puccini – Ceci – Guarnieri. Carteggio inedito, 1903–1904*. Pavia: Cardano, 1997, pp. 73–88.

51 Giacomo Puccini a Carlo Clausetti, lettera dell'8 novembre 1904, n. 837, in *Giacomo Puccini. Epistolario III*, pp. 600–601: 600.

(meno fatica ad impararla) pure ha bisogno della rifulgente tua voce e dell'arte tua per essere messa nella giusta ed efficace evidenza —⁵²

Se Puccini riconobbe i meriti del tenore nel suo crescente successo, Giulio Ricordi, abituato a far di conto, ebbe poi un attacco di prudenza di fronte al continuo reclutamento di *cast* stellari, fra i quali Caruso spiccava, come si può notare in una riflessione indirizzata al compositore nel settembre del 1905:

Quanto alla Butterfly... le compagnie si sono fatte di pieno accordo con noi e quali erano possibili coi mezzi finanziari dei teatri e cogli artisti che si potevano far scritturare. Perché, o non dare l'opera, o tener conto delle difficoltà odierne. Caro Puccini, è presto detto che vogliamo Caruso, Zenatello, Gilardoni, De Luca, Sanmarco e Domineddio con essi! .. Tanto meglio se si può averli, ma quando non si può ripeto rimettiamo l'opera negli scaffali! ...⁵³

Intanto la fama crescente, conquistata da Caruso nel mondo e soprattutto nella Grande Mela, cementò il suo mito, e la posizione d'eccellenza, sia finanziaria, sia nell'opinione pubblica che l'idoleggiava, gli procurò dei guai, poco dopo il suo insediamento alla Metropolitan Opera House. L'episodio più compromettente divenne famoso come lo "scandalo dello zoo": Caruso, ch'era solito passeggiare in Central Park, nei pressi dell'albergo Savoy in cui risiedeva, venne accusato da una signora di molestie sessuali, avvenute nei paraggi della gabbia delle scimmie il 16 novembre 1906.⁵⁴ Subito uno zelante sergente irlandese lo portò al commissariato dove venne trattenuto finché non intervenne ad affrancarlo la dirigenza della Metropolitan Opera. La questione si chiuse con una multa irrisoria, anche perché la persona 'offesa' non si era presentata in aula al processo. La questione resta indubbiamente controversa, ma è piuttosto chiaro, al di là di un presunto impeto 'meridionale' del cantante,⁵⁵ che si fosse montato un caso ai danni di un emigrato italiano di successo proveniente dal mezzogiorno, di un'Italia verso cui la popolazione newyorchese nutriva più di un pregiudizio di taglio razzista.⁵⁶

52 Giacomo Puccini a Enrico Caruso, lettera del 9 febbraio 1905, trascrizione dal facsimile in Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, pp. 208–209 *infra*. Con Caruso fecero coppia la Melba nella *Bohème* (22 marzo 1905), e la Destinn in *Madama Butterfly* (20 luglio), in ambo i casi salì sul podio Cleofonte Campanini.

53 Giulio Ricordi a Giacomo Puccini, lettera del 26 settembre 1905 (CLET001040).

54 *Signor Caruso, the Tenor, arrested in the Zoo*. «The New York Times», 17 novembre 1906. Cfr. Gara: *Caruso*, 1947, pp. 150–154; Ybarra: *Caruso*, 1953, pp. 128–130.

55 Caruso non era il tipo da tirarsi indietro in termini di passione, reale o fittizia che fosse, come attestano diversi episodi della sua carriera, ad esempio il bacio rovente con la Cavalieri sul palcoscenico della Metropolitan al termine del duetto d'amore di *Fedora* nel dicembre del 1906 (Gara: *Caruso*, 1947, pp. 149–150), dunque poco dopo lo scandalo dello zoo.

56 L'incidente e il processo al tenore sono stati proposti in una cronaca dettagliata dei fatti, come elementi di ispirazione per *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939): Ruth Bauerle: "Caruso's Sin in the Fiendish Park: «The Possible Was the Improbable and the Improbable the Inevitable»", «James Joyce Quarterly», vol. 38, n. 1/2, *Joyce and Opera* (autunno 2000 – inverno, 2001), pp. 125–142.

Forse aveva ragione Puccini che scese più nel dettaglio, commentando il 19 novembre 1906, da Parigi, l'episodio a beneficio di Sybil Seligman: «Avete letto di Caruso? – Io credo sia tutta una montatura di qualche impresario nemico». ⁵⁷ La sua interlocutrice, amica di recente data (si erano conosciuti nell'ottobre del 1904), probabilmente amante del musicista per qualche tempo all'inizio della loro frequentazione, ⁵⁸ era amica di Caruso dal 1902. Il tenore replicò così a Sybil, che gli aveva indirizzato amichevoli parole di sostegno dopo il fattaccio:

Non potete immaginare quanto sia stata gradita la vostra lettera per me. Mi ha fatto molto bene, e ne avevo bisogno, perché con tutto quello che è successo, il mio umore era molto depresso. Ho già debuttato con *Bohème*, e ho ricevuto una dimostrazione di simpatia mai vista. ⁵⁹

Puccini «in viaggio per Caruso»: New York 1907

Mentre Caruso superava lo scandalo, si stava avvicinando il momento del debutto negli Stati Uniti di Puccini, di cui si trova nitida traccia nella corrispondenza di Casa Ricordi nell'anno 1906. Il compositore, che aveva già varcato l'oceano, ospite a Buenos Aires per tenere a battesimo l'edizione riveduta di *Edgar* (1905), teneva molto a conquistare con la sua presenza il Nord America. Quel mercato era allora in pieno sviluppo, ma il musicista dovette superare una certa resistenza in Casa Ricordi, abbastanza evidente nella raccomandazione che gli rivolse Tito in maggio, basandosi su uno scambio con George Maxwell, agente della ditta negli Stati Uniti:

Ti avverto in via affatto confidenziale che Maxwell è assai scettico circa il buon esito della tua andata a New York e che io pure, dopo avere parlato con lui, ti consiglierai a rimanertene tranquillamente qui. Se Puccini sapesse dirigere le sue

57 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 19 novembre 1906, trascrizione dal facsimile, US-NHUB (trad. parziale in Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, pp. 96–97). L'autore, Vincent Seligman, figlio secondogenito di Sybil, ha dedicato l'intero cap. III del suo libro al rapporto fra Puccini e Caruso, pp. 104–115. In questo caso sposa in pieno la tesi della montatura. Più 'colpevolista', sebbene scherzoso, l'editore Ricordi: «Qui abbiamo tempo splendido – Ha visto *Don Caruso y pizigonos?* ... Ocio alle mani quando sarà a N.Y.U.S.A. –», Giulio Ricordi a Giacomo Puccini, lettera del 25 novembre 1906 (CLET001119).

58 La natura tutt'altro che platonica nella fase iniziale del rapporto fra Sybil e Giacomo venne notata da Mosco Carner, che ebbe la notizia dalla sorella di Sybil, Violet Schiff (Carner: *Giacomo Puccini*, 1958, p. 211). Nessun cenno rivolge Vincent Seligman – ed è comprensibile – a un'eventuale relazione fra sua madre e il musicista. Ma è buon indizio della loro intimità la fotografia da lui scelta per il frontespizio della sua biografia, dove Puccini trascrisse come dedica i versi finali del madrigale di *Manon Lescaut*: «no! Clori a zampogna che soave plorò Non disse mai =no=!».

59 «You can't imagine how welcome your letter was to me. It did me so much good, and I needed it – because with all that has happened, my spirits were very depressed. I've already made my début with *Bohème*, and I received a demonstration of sympathy the like of which has never been seen»; Enrico Caruso a Sybil Seligman, lettera del 30 novembre 1906; Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 97.

opere, se conoscesse bene la lingua inglese in modo da darla ad intendere a tutti i reporters di New York, capirei anche il suo viaggio, ma per presentarsi davanti al sipario a ringraziare il pubblico, mi sembra davvero troppo poco. – Questo il ragionamento di Maxwell, nudo e crudo ma che mi pare calzi a pennello al caso tuo. Aggiungo poi che Conried avrà per te molte buone parole, ma quando si tratterà di mettere i punti sugli i e specialmente di tirar fuori la somma che tu mi avevi accennata, egli troverà modo di schermirsi. Bada dunque quello che fai e secondo me accetta il consiglio amichevole di Maxwell che è ancora il mio e quello di mio Padre: Rimani in Europa a lavorare pel bene tuo e dell'Arte Italiana.⁶⁰

Puccini dovette insistere con gli editori – più con Tito, che stava dando prova di una latente ostilità nei suoi confronti, che con Giulio –, fu colto da scrupoli e ripensamenti, molto tipici del suo carattere («il pensiero di andare in America mi dà sui nervi – quando mai accetti!»),⁶¹ tuttavia finì per seguire la sua inclinazione, e dopo la *première* di *Madama Butterfly* all'Opéra Comique (28 dicembre 1906) si imbarcò per la traversata atlantica il 7 gennaio 1907.

In vista del debutto statunitense dell'ultima nata in casa Puccini, Conried aveva concordato la presenza dell'autore in qualità di supervisore dell'allestimento, incastonando la tragedia giapponese in un ciclo di opere del compositore alla Metropolitan Opera, che prevedeva *Manon Lescaut* (18 gennaio 1907), *Tosca* (25), *La bohème* (28), e fu coronato da *Madama Butterfly* (22 febbraio): in ognuna il primo uomo fu Caruso.⁶² Ancor prima di mostrarsi in scena, il tenore era apparso per metonimia in una delle tante lettere indirizzate a Sybil Seligman, sua interlocutrice prediletta, da Puccini, in viaggio da appena un giorno («Quando riceverete questa lettera, sarò en route per Caruso».)⁶³ Una volta sbarcato a New York, in ritardo sulla data d'arrivo a causa del maltempo, il musicista fu subito proiettato nell'agone teatrale:

Manon premiere alla sera dell'arrivo
alle 6 arrivai – alle 8
ero già in teatro – Magnifica serata
accoglienza grande – vero
grande successo – Caruso
straordinario, bene Cavalieri.⁶⁴

60 Tito Ricordi a Giacomo Puccini, lettera del 12 maggio 1906 (CLET001077).

61 Giacomo Puccini a Giulio Ricordi, lettera del 15 novembre 1907 (LLET000341).

62 Caruso, indisposto, saltò la prima della *Bohème* in gennaio, ma tornò al suo posto il 9 febbraio. Cantò anche in *Aida* (21 gennaio 1907), *Martha* (23), *La traviata* (16 febbraio) e *L'Africaine* (18). Nella stessa stagione ebbe luogo la sfortunata *première* di *Salome*, contestata dal pubblico newyorchese per immoralità, e ritirata dopo la prima recita (22 gennaio).

63 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera dell'8 gennaio 1907, trascrizione dal facsimile di us-wc in I-Lgp; Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 103.

64 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 23 gennaio 1907, trascrizione dal facsimile, nel catalogo Sotheby's 2018; Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 116; il giudizio fu confermato anche in altre missive: «Premiere Manon serata da non poter quasi descrivere – accoglienza da

In un successivo appunto stizzoso, Caruso è «il divo nostro [*recte*: vostro] (*entre nous*) [e] ve lo regalo – uno svogliato – un pigro con *air* di sufficienza», ma non riguarda il cantante, «però sempre magnifico come voce»,⁶⁵ e suona bensì come uno sbaffo di umana gelosia da parte di Giacomo, che conferma quanto dietro la realtà di un'amicizia profonda, durata dal 1904 fino alla morte del compositore, ma nata sulle ceneri di una relazione amorosa ben più che probabile, egli tenesse alla sua «Sibilla cumana».⁶⁶

Fu proprio a New York che Puccini, dopo aver battuto a tappeto i teatri della Grande Mela, scelse il soggetto della sua nuova opera, per cui si era proposto di lasciare le maniere usuali («ora basta colle Bohème Butt: et comp^{ia} anch'io ne ho sopra i capelli!»).⁶⁷ Il progetto della *Fanciulla del West* per il suo debutto alla Metropolitan, finalmente l'opera scritta espressamente per Caruso, prese corpo gradatamente, e non fu un colpo di fulmine. Puccini aveva scelto l'ambiente dell'Occidente d'oro che l'aveva moderatamente attratto durante la sua permanenza a New York, e, fra le varie *pièces*, prese in considerazione *The Girl of the Golden West* di Belasco. Poté assistere allo spettacolo poco dopo lo sbarco, molto probabilmente nel gennaio del 1907,⁶⁸ tuttavia non risulta che ne fosse stato particolarmente entusiasta, anche se un biglietto del 2 febbraio 1907 attesterebbe che avesse menzionato per la prima volta il *play* a un'amica francese prima di quanto sinora si sapesse.⁶⁹ Fatto ritorno in Italia, Puccini, pur formulando un buon numero di riserve, e proposte di cambiamenti, chiese a Belasco il permesso di intonare il *play*, ma alle sue condizioni.⁷⁰

una sala arcicompleta [...] Caruso il solito straordinario Des Grieux», Giacomo Puccini a Tito Ricordi, lettera del 19 gennaio 1907 (LLET000343).

65 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 18 febbraio 1907; Carner: *Giacomo Puccini*, 1958, p. 230.

66 Sybil Seligman aveva conosciuto Caruso nel 1902, dunque prima di intrecciare, a Londra nell'ottobre del 1904, un rapporto molto stretto con Puccini, attestato da riferimenti sfumati almeno fino all'anno successivo (cfr. Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 22 ottobre 1905, facsimile in I-Lgp). Anche in questo caso il tenore giocò un ruolo, visto che il compositore si trovava nella capitale inglese per assistere a un'importante ripresa di *Manon Lescaut*, con Caruso e Rina Giachetti (17 ottobre 1904). Il figlio di Sybil contesta la gelosia del compositore: «To say that Puccini was 'jealous' of Caruso because of his friendship with my mother would be ridiculous; nevertheless I fancy that I detect, behind certain of his less amiable references to 'Your tenor', as he frequently calls him, just a suspicion of pique»; Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 109.

67 Giacomo Puccini a Tito Ricordi, lettera del 18 febbraio 1907 (LLET000344).

68 Nel periodo in cui Puccini rimase a New York, il *play* era entrato nell'ultima settimana di recite, e venne messo in scena il 23 e 26 gennaio del 1907 all'Academy Theater, mentre l'ultima replica ebbe luogo il 2 febbraio (cfr. «The Sun», 20 gennaio 1907).

69 Mittente non identificata a Giacomo Puccini, lettera del 2 febbraio 1907, I-TLp *Fondo Giacomo Puccini* 1907, pubblicata in Andrea Palandri: *La fanciulla del West di Giacomo Puccini. Storia e edizione critica di un libretto di Carlo Zangarini e Gelfo Civinini*. Thèse de doctorat, Université de Genève, 2023, 2 voll., II, pp. 26, 294.

70 Cfr. Giacomo Puccini a David Belasco, lettera del 7 marzo 1907, in William Winter: *The Life of David Belasco*, 2 voll. New York: Moffat Yard, 1918, II, p. 214.

Ci volle del tempo perché, leggendo e rileggendo diverse stesure del libretto, discutendo della drammaturgia in Casa Ricordi, senza mai mostrarsi del tutto convinto della scelta («Io avevo già scritto a Maxwell che domandasse a Belasco le sue pretese – aggiungendo che del suo dramma bisognerà scartare molto e creare e rifare tanto – se le pretese saranno inaccettabili niente farei del dramma suo, etc etc.»⁷¹) finalmente maturasse l'entusiasmo che sempre lo infiammava quando aveva imboccato la strada giusta.

Puccini si decise nell'agosto del 1907 – «Belasco o no si deve fare»⁷² –, ma l'autentica scintilla scattò mezz'anno dopo, quando, dopo aver ricevuto una stesura parziale del libretto da parte di Zangarini, ma che al momento venne reputata soddisfacente, iniziò a pensare alla musica, come si apprende da una lettera da Napoli del 2 febbraio del 1908 al signor Giulio:

Leggo la Fanciulla e trovo che Zangarini ha fatto bene – certo bisognerà correggere qualche punto e scenico e letterario ed io farò in margine le mie osservazioni – Già pregusto il momento in cui finalmente mi metterò al lavoro, mai come ora ho avuto la febbre!⁷³

Il giorno dopo s'imbarcò per l'Egitto per una vacanza con la moglie Elvira, e da bordo indirizzò un componimento di ben quattordici quartine di quinari a Caruso che attestano in maniera inequivocabile («vedrai le cure | che metterò»), il proposito di cucire la parte del bandito gentiluomo attorno a Caruso. Da questi versi, creati da Puccini il giorno dopo quella in cui fa rimbalzare sul tavolo del suo editore l'interesse sin qui covato sotto traccia, estrapolo quelli in cui descrive le sue intenzioni al cantante:

1–2

Ti chiami Johnson
Ramerrez pure
vedrai le cure
che metterò

ma nel terz'atto
Ti voglion morto
ma fossi matto
Ti voglio re –

3–4

Sarà una parte
piena d'amore
giocato a carte
sarà un final –

questa è la storia
di quella cosa
che senza boria
ti scriverò –⁷⁴

A sua volta il tenore mandò da New York un estro poetico, intitolandolo *Brindiade Car..... usiana*:

71 Giacomo Puccini a Giulio Ricordi, lettera del 15 luglio 1907 (LLET000347).

72 Giacomo Puccini a Carlo Zangarini, lettera del 14 agosto 1907, in Annie J. Randall-Rosalind Gray Davis: *Puccini and the Girl. History and Reception of «The Girl of the Golden West»*. Chicago-London: University of Chicago Press, 2005, p. 183.

73 Giacomo Puccini a Giulio Ricordi, lettera del 2 febbraio 1908 (LLET000354).

74 Giacomo Puccini a Enrico Caruso, lettera del 4 febbraio 1908, trascrizione da facsimile, I-Lgp – l'originale è conservato presso il Caruso Museum of America, Marvin Gray Collection.

1-3

È domenica d'afternoon
Splende il sole col cappel,
Squaglia la neve e fa bun bum
Qui siam noi con un drappel.

Siam da Lena il grande Carlo⁷⁵
Che ci diede un gran pranzone
Ma ti giuro che per papparlo
Si crepò il pantalone.

Molti siamo i convitati
Coi bicchieri fra le dita
per te vin abbiam trincati
che c'ha preso la pipita.

4-5

Ti rammenta il Mecenate
Ti applaude il colonnello
Ti festeggia la scafate
Con il pomo e con l'ombrellino.

Dunque a te beviam beviamo
Con la spuma lo champagne
Tutti in core noi t'abbiam
Come il vischio nella pagna

Viva tu. Viva tu.⁷⁶

Si vedrà come la tessitura per questa parte, e in particolare nei due assoli, sia una sorta di fotografia della vocalità di un interprete che si avviava verso la quarantina, dunque già nella piena maturità dei suoi mezzi, una risorsa sagacemente piegata a fini drammatici.

«Sto a suffrì, sto a suffrì, nun se po' credere»

Mentre Puccini pensava alla sua *Fanciulla*, alla Metropolitan Opera House si stava preparando la successione del direttore generale Henry (Heinrich) Conried,⁷⁷ e fin dal giugno 1907 il presidente del teatro, Otto Kahn, banchiere e filantropo, aveva fatto contattare un italiano di grandi capacità imprenditoriali, che avrebbe accompagnato a New York colui che era oramai un mito mondiale della direzione d'orchestra: Giulio Gatti Casazza e Arturo Toscanini. I due gestivano in tandem il Teatro alla Scala di Milano, da direttore generale e direttore musicale, e avrebbero portato la loro esperienza nelle nuove cariche, a partire dal novembre 1908. I contatti, racconta l'impresario,⁷⁸ restarono segreti, ma è difficile immaginare che in Casa Ricordi non si sapesse proprio nulla di nulla.

In ogni caso Puccini prese l'iniziativa, trattò personalmente la prima assoluta della sua opera e ne riferì l'esito alla figliastra Fosca, aggiungendo una considerazione

75 Si tratta di Charles Lena, grande amico di Puccini e di Caruso, che gestiva allora un ristorante in Parker Avenue a New York.

76 Enrico Caruso a Giacomo Puccini, lettera del 16 febbraio 1908, I-TLp, Fondo Giacomo Puccini, 1908.

77 Per salutare il direttore uscente dopo cinque anni di gestione, il 24 marzo 1908 si tenne un gran gala lirico in cui esibirono tutte le stelle del Met, da Bonci, alla Farrar, a Stracciari, e naturalmente Caruso. Sulla gestione di Gatti Casazza cfr. Charles Affron-Mirella Jona Affron: "Modernity", in *Grand Opera: The Story of the Met*, Oakland (CA), University of California Press, 2014, cap. IV *Modernity, 1908-1929. Puccini*, pp. 76-112.

78 Gatti Casazza: *Memories of the Opera*, 1941, pp. 142-148.

su Tito Ricordi che conferma la tensione in atto con l'editore: «Gatti mi telegrafò che era combinato per New York, Dio sa Tito le rabbie che avrà preso».⁷⁹ L'accordo perché il debutto della *Fanciulla* avesse luogo a New York venne poi confermato *de visu* in un colloquio avvenuto a Torre del Lago con Gatti e Toscanini, nell'estate del 1908.⁸⁰ Le condizioni per celebrare il connubio fra Puccini, il Metropolitan e il suo primo tenore erano dunque ideali, e vennero rafforzate dal 1908 fino al debutto della *Fanciulla del West* nel dicembre del 1910: Caruso cantò tutti i ruoli pucciniani sin qui prodotti sotto l'egida del massimo teatro statunitense, con importanti puntate in Europa, in Germania, Austria e Francia, e particolarmente in Gran Bretagna.

Il tenore pagò a caro prezzo il suo primato artistico nella vita privata. Di ritorno in Europa, per un concerto alla Royal Albert Hall (30 maggio 1908) fece tappa a Londra, dove subì due duri colpi. Gli venne annunciata la morte dell'amato padre, don Marcellino, e la fuga di Ada Giachetti, la sua compagna dai tempi della *Bohème* livornese del 1897, nonché madre dei due figli, con il bell'autista di famiglia, Cesare Romati.⁸¹ Nel settembre Caruso descrisse la situazione a Puccini, facendo trasparire l'immagine di un uomo già avviato alla ripresa dal trauma dell'abbandono:

Sicuro, Quest'anno è stato per me, in riguardo ad affari di famiglia, terribile! A parte il dolore della perdita del padre mio, me ne buggero del resto perche ho acquistato la mia libertà in tutto e per tutto.

L'Ada scelse e preferì a me un'uomo, che non vale nulla, per i suoi capricci e male gliene arriverà perche, contrariamente a ciò che dicono i giornali che fuggì con 800 mila lira, essa è rimasta con un solo vestito avendo addosso avendo potuto salvare tutto dalle sgrinfie sue. È pazza e il manicomio l'attende. Io mi son votato ai miei bimbi e fra qualche anno spero di dare a quelle anime innocenti una buona madre.

Sarei felicissimo se potessi essere il primo della tua opera: non dimenticare le romanze larghe.⁸²

79 Giacomo Puccini a Fosca Leonardi, lettera del 15 febbraio 1908, n. 541, in *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara. Milano: Ricordi, 1958, pp. 365–366: 366. Si noti la data: sono passati pochi giorni da quando Puccini aveva inviato le sue quartine a Caruso. Gatti Casazza aveva avvertito il Maestro della sua nomina ufficiale alla testa della Metropolitan in un telegramma il 12 febbraio 1908 (I-TLp, *Fondo Puccini*, 1908).

80 Gatti Casazza: *Memories of the Opera*, 1941, pp. 157–158.

81 Cfr. il racconto in Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, pp. 255–258, e quello, piuttosto confuso, di Ybarra: *Caruso*, 1953, pp. 143–147. La relazione della Giachetti era già in corso, e l'abbandono venne seguito da una lite giudiziaria protrattasi fino al 1913, con la condanna in appello del soprano, dell'autista e altri personaggi di contorno. La boccacesca vicenda, che occupò spesso le cronache giudiziarie, viene riassunta in *Un memoriale del tenore Caruso nel processo contro Ada Giachetti, Il Corriere della sera*, 17 luglio 1910, p. 4. La Giachetti chiese perdono e tentò la riconciliazione, ma dopo qualche ripensamento del cantante, la causa venne avviata e si concluse in primo grado nel 1912, e in corte d'appello due anni dopo, quando vennero riconosciute le ragioni di Caruso.

82 Enrico Caruso a Giacomo Puccini, lettera del 14 settembre 1908 (I-TLp, *Fondo Puccini*, 1908). Giova ricordare che nel 1911 Caruso incise una colonna del repertorio partenopeo, *Core 'ngrato*

L'artista non solo confermò il suo pieno interesse per il ruolo di «Johnson Ramerrez», ma raccomandò all'amico di dedicargli «romanze larghe», una caratteristica che sembra attuata nell'assolo sul patibolo. Pochi giorni dopo Puccini riferì le notizie ricevute a Sybil Seligman, la quale aveva già manifestato la sua piena solidarietà al tenore, schierandosi anch'egli dalla parte dell'artista.⁸³

Mi scrive Caruso dicendomi fra l'altro che l'ada è partita con un solo vestito | infelice direte voi | e senza un soldo – È libero adesso ed è contento di dedicarsi ai suoi figli cui spera presto dar loro una buona madre.⁸⁴

Al ritorno negli Stati Uniti, per la *première* di Gatti Casazza e Toscanini (*Aida* andò in scena il 16 novembre 1908), negli ambienti si notò che la voce del tenore era cambiata:

It needed nothing so potent to loosen the vocal chords of Mr. Caruso, who reappeared in the part of Radames, and who sang with probably more power, with more insistent dwelling on the highest tones, with more prodigal expenditure of his resources than even he has achieved before.⁸⁵

M. Caruso is also at his best in Radames. His voice, as we know, has become broader, more dramatic of late years.⁸⁶

La mutata condizione vocale trovò allora conferma nel parere stilato dall'autorevole critico musicale Oscar Thompson, in un articolo uscito poco dopo la morte del tenore:

Caruso's middle period found the voice heavier and increasingly baritoneal in quality. The high tones were much altered. Instead of the inflected and frequently

di Cordiferro e Cardillo (Victrola 88334), la più classica fra le canzoni che affrontano il tema del tradimento, intervenendo sul testo poetico in maniera significativa. Il brano, scritto appositamente per lui, è la prima espressione del canone napoletano nata oltre oceano e da lì rientrata alla base: in essa ogni riferimento a fatti della vita reale non è affatto casuale; cfr. Joseph Sciorra: "Diasporic Musings on Veracity and Uncertainties of «Core 'ngrato»", in *Neapolitan Postcards: The Canzone Napoletana as Transnational Subject*, a cura di Goffredo Plastino-Joseph Sciorra. Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2016, pp. 115–150.

83 Caruso ringraziò l'amica inglese che gli aveva scritto in segno di conforto: «Le dolenti note incominciano dall'altra parte perché da informazioni ricevute risulta che essa è triste ed abbattuta. Il Perdono, sono sicuro, non me lo chiederà mai, ma pur avverandosi questo, io non vi crederò più perché ha troppo mentito fino all'ultimo momento mettendo a rischio la mia vita. È finita e sarà duro come un macigno», Enrico Caruso a Sybil Seligman, lettera del 18 agosto 1908, trascrizione dal facsimile (Catalogo Swann 30 luglio 2020 – Lot 84: Caruso, Enrico. Autograph Letter-Signed «Caruso», to Sybil Seligman).

84 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 17 settembre 1908, trascrizione dal facsimile (Catalogo Swann 30 luglio 2020 – Sale 3543: Puccini, Giacomo. Autograph Note Signed «Giacomo», to Sybil Seligman).

85 Richard Aldrich: *Miss Destinn as Aida*, *The New York Times*, (<http://archives.metoperafamily.org/Imgs/Aida190809.htm>).

86 Algernon St. John Brenon: *Season begins at Metropolitan. Four Singers New to American Operagoers Appear in 'Aida'*, *The Telegraph*, *ivi*.

“covered”, but none the less vital and ringing upper notes of his earlier years, he propelled long sustained blasts of stentorian resonance.⁸⁷

Della voce scura dal rango baritonale, ma anche di una maggior sicurezza, specie nel registro acuto, scrisse più tardi anche Gatti Casazza, nelle sue memorie:

In his last years, Caruso had, for me, a voice darker and more voluminous than when I first heard it; a voice with a tendency to baritonal effects. However, I must say that his voice became, during that final period of his career, of more extended range and security.⁸⁸

Le cause vennero attribuite a una combinazione micidiale di emozioni forti e spiacevoli, fra il lutto e l'abbandono della compagna,⁸⁹ ma «la densità del suo famoso velluto ne uscì rafforzata» e «si accentuò la tendenza a far vibrare il suono nel profondo».⁹⁰

Vi fu chi imputò l'ispessimento del timbro agli effetti della svolta 'verista' nella sua carriera, manifestatisi più fortemente in quegli anni, ed è certo che questo repertorio abbia influito nel cambiamento, ma non ebbe un ruolo determinante.⁹¹ In realtà Caruso fu vittima della sua generosità nello spendersi in innumerevoli recite, tutte sostenute con l'intensità drammatica che metteva nel canto per animare ogni personaggio, tant'è vero che dovette ricorrere alla chirurgia per guarire dalla formazione di ben due noduli. Aveva già subito un primo intervento alla corda vocale di sinistra nel 1907, passato sotto silenzio, ma il problema tornò a manifestarsi, quasi senza soluzione di continuità, in quella di destra. Portati a termine gli impegni negli Stati Uniti con una recita di *Aida*, diretta da Toscanini (7 aprile 1909), Caruso tornò in Europa e venne visitato dal prof. Temistocle Della Vedova, un autentico luminare della laringoiatria in quell'epoca, che diagnosticò una «laringite ipertrofica nodulare», e lo operò a Milano nel mese di giugno.⁹²

Ricominciò a cantare dopo quasi quattro mesi, provando la sua tenuta nel primo di una serie di concerti europei, a Ostenda, Kursaal (1 agosto), e finalmente tornò alle scene in una *Tosca* all'Opera di Francoforte (29 settembre). Riprese infine il suo posto sul palcoscenico della Metropolitan Opera il 15 novembre 1909 in una nuova produzione della *Gioconda*, preceduta da un'*Aida* a Filadelfia (9 novembre):

87 Oscar Thompson: *Enrico Caruso: An Estimate of the Sovereign Singer, Musical America*, 13 agosto 1921, p. 201.

88 Gatti Casazza: *Memories of the Opera*, 1941, p. 234.

89 Non mancano le cronache melodrammatiche: dopo lo *choc*, e prima di entrare nella Royal Albert Hall per il concerto del 30 maggio 1908, Caruso avrebbe deciso di cantare, con particolare slancio, «Vesti la giubba», immedesimandosi nel ruolo del pagliaccio tradito, peraltro con fondati motivi (Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, p. 257).

90 Gara: *Caruso*, 1947, p. 164.

91 Sulla questione della vocalità del tenore in relazione al repertorio verista cfr. Barbara Gentili, “The Birth of ‘Modern’ Vocalism: The Paradigmatic Case of Enrico Caruso”, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 146, n. 2, novembre 2021, pp. 425–453.

92 Cfr. *Caruso guarito rientra in circolazione*, *Il Corriere della sera*, 2 luglio 1909, p. 3. Caruso era ricorso a Della Vedova anche per il primo intervento (Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, pp. 264–265).

il pubblico e la critica notarono immediatamente che la sua voce s'era ancor più scurita rispetto all'anno precedente.⁹³ In ambo i casi sul podio c'era il severissimo Toscanini, verso il quale Caruso aveva maturato un rapporto di stima fin dalla prima stagione al Met. «L'esperienza mi ha insegnato che non so se conosco un ruolo fino a che non lo canto con il Grande Omino!»⁹⁴ ebbe a dichiarare il tenore provando il capolavoro di Ponchielli: su questa premessa l'anno dopo avrebbe interpretato con Toscanini la prima parte scritta appositamente per lui da Puccini.

Dick Johnson (1910).

Puccini si sarebbe imbarcato per New York il 9 novembre 1910, ma ebbe modo di sentire Caruso prima di terminare la partitura della *Fanciulla del West*, condividendo con lui il trionfo decretato dal pubblico parigino a *Manon Lescaut*, andata in scena al Théâtre du Châtelet il 9 giugno 1910. Il cantante ne scrisse alla Seligman:

Ecco le notizie su Manon, sono piuttosto in ritardo, ma meglio tardi che mai. [...] La prima esibizione è stata un vero successo, non solo un trionfo artistico ma un trionfo per l'Italia [su *Manon* di Massenet]. Puccini è stato più volte chiamato prima del sipario e così anche noi, e siamo tutti molto contenti.⁹⁵

Con Sybil Puccini fu laconico («L'orchestra è magnifica sotto Toscanini [...] Caruso già lo si sa»),⁹⁶ nel frattempo incontrò Gatti Casazza, onde perfezionare l'intesa sulla prima assoluta.

A Parigi il compositore ebbe l'occasione di verificare le condizioni vocali del tenore, onde onorare l'impegno che aveva preso nella lettera del 4 febbraio 1908 («vedrai le cure | che metterò»). Johnson è la prima parte che Puccini concepì e modellò per un cantante, ed è caratterizzata in maniera differente rispetto all'usuale. Rodolfo Celletti ha fatto autorevolmente il punto sulla voce di Caruso nei due anni che precedono il suo debutto nei panni del bandito gentiluomo nel vecchio West:

Fu da allora [1908] che il suo timbro acquisì inflessioni decisamente scure, mentre si ampliava ancora il volume del registro grave e di quello centrale, determinando una risonanza assolutamente eccezionale, in quelle zone, per un tenore. Caruso ne approfittò per accentuare il carattere drammatico delle proprie interpretazioni, riuscendo altresì a mantenere immutata l'estensione. Fu quello, anzi, il periodo

93 Key-Zirato: *Enrico Caruso*, 1922, p. 266.

94 Sachs: *Toscanini*, 2018, p. 303 (orig. Andrés de Seguro: *Through My Monocle*, a cura di George R. Creegan. Steubenville (OH): Crest Publishing Co., 1990–1991, pp. 280–282).

95 «Here's the news about Manon – it's rather delayed, but better late than never. [...] the first performance was a real success, not only an artistic triumph but a triumph for Italy. Puccini was repeatedly called before the curtain and so were the rest of us, and we're all very pleased»; Enrico Caruso a Sybil Seligman, lettera del 13 giugno 1910, Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 191.

96 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 6 giugno 1910, trascrizione dal facsimile, US-NHUB. Puccini stava sovrintendendo alle prove di *Manon Lescaut*, che si dava in prima parigina.

degli acuti (do compreso) affrontati, anzi ghermiti di slancio, a voce piena, con spavalda sicurezza, e tenuti con grande abbondanza di fiati. L'impasto, a sua volta, conservava la naturale morbidezza e il fondo vellutato, così come inalterate erano la fermezza e la compattezza.⁹⁷

La strategia messa in atto da Puccini concilia in maniera molto efficace le esigenze della drammaturgia con quelle di spremere il meglio dalla voce di Caruso. Considerando gli ess. 2 e 3, in cui ho trascritto la linea vocale dei due assoli del tenore,⁹⁸ sarà facile avvedersi dell'insolito predominio, rispetto alla scrittura abituale per questo registro vocale, di due intervalli importanti nel linguaggio melodico (nonché armonico), la quinta e la quarta, presi di salto, oppure come estremi del fraseggio. Puccini fece intonare dal protagonista all'uscita in scena due quinte («Chi c'è per farmi i ricci», «io son quello che chiese whisky e acqua»), la prima delle quali aumentata, e collocò una quinta importante nel duetto del primo atto, nel momento in cui il bandito confessa di slancio alla ragazza del campo il suo smarrimento – non sa chi è, ma ama la vita:



Esempio 1

«E ancor bella m'appar» è una frase pesante nel sistema tematico della *Fanciulla*, perché reminiscenza del motivo che s'era udito all'alzata di spartito sulla Polka, e

97 *Le grandi voci: dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, direttore Rodolfo Celletti. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, [1964], coll. 139–140.

98 Gli ess. 1, 2 e 3 sono tratti dalla partitura – *La fanciulla del West*. Milano ©: Ricordi, 1910, nuova ediz. © 1911, P.R. 116 (rist. 1989), pp. 162–163, 284–290, 398–402. Ho indicato con linee continue gli intervalli diretti di quarta e di quinta, e con quelle tratteggiate gli stessi ambiti d'estensione nel fraseggio. A seguito delle verifiche in prova, Toscanini suggerì un certo numero di ritocchi, soprattutto nell'orchestrazione, che Puccini recepi in buona parte – cfr. Gabriele Dotto: “Opera, Four Hands: Collaborative Alterations in Puccini’s «Fanciulla»”, *Journal of the American Musicological Society*, XLII, 1989, pp. 604–624; trad. italiana: “L’opera a quattro mani: modifiche in collaborazione nella «Fanciulla del West»”, in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni. Bologna: Il Mulino, 1996, pp. 355–380. Toscanini intervenne anche sulla linea vocale, aggiungendo una cadenza alle parole «Ahimè vergogna mia» e risolvendo in maniera diversa la frase conclusiva, che in origine era declamata sul Sol₃ (così nella prima edizione dello spartito, Ricordi, Milano © 1910, p. 218, sc 78.E.1). Tutto lascia pensare che la modifica sia stata fatta sulla base della miglior resa di Caruso nel corso delle prove, come si evince dalla successiva corrispondenza col direttore: «Aspetto l’accomodo dell’aria Tenore atto 2° [...] anch’io l’ho fatta l’aggiunta, ma non so se sarà uguale alla mia: *la tua ha già la prova del fuoco*», Giacomo Puccini a Arturo Toscanini, lettera del 1° febbraio 1911, n. 577, in *Carteggi pucciniani* 1958, p. 386 (il corsivo è mio).

che verrà usato nel finale da Minnie quando coinvolge emotivamente i minatori per salvare la vita del suo uomo («E anche tu lo vorrai, Joe»), ricordando la dedizione riservata a tutti loro. Johnson diviene così l'asse di una strategia comunicativa: riecheggiando il rapporto d'affetto tra Minnie e i suoi uomini, vi aggiunge il senso di un profondo attaccamento alla vita che sconfigge la morte.

Johnson canta nel duetto dell'atto iniziale in chiave galante e blandamente emotiva, lasciando l'iniziativa alla sua interlocutrice che si eleva «su, su, su, come le stelle» fino al Si[♭], e si limita a riprendere affettuosamente il tema del valzer che li aveva accompagnati nella danza. La sua prestazione negli atti successivi si concentra nel duetto con Minnie, e nei due assoli, «Or son sei mesi» e «Ch'ella mi creda libero e lontano». Nel duetto il canto del tenore si svolge quasi esclusivamente in stile recitativo, e anche qui è Minnie che sale «alla soglia del cielo, per entrar!» e al Do acuto quando concede il suo primo bacio. Dal canto suo il bandito, minacciato dai suoi persecutori, sceglie definitivamente l'amore e resta con Minnie, condividendo con lei lo slancio passionale di «Dolce vivere e morir».⁹⁹

Fino a questo momento è stata la donna a condurre il loro rapporto. Il tenore esce dall'orbita del soprano dopo l'agnizione, perorando con forza la sua conversione in nome della potenza dell'amore, che lo ha conquistato, tanto da indurlo a cambiar vita. Era in situazioni come queste che Caruso poteva mettere in mostra il suo talento drammatico. Puccini seppe utilizzarlo al meglio, cospargendo l'*Andante* iniziale di quelle quinte e quarte che identificano il protagonista, immerse in un canto legato ricco di sfumature, cullando Minnie nel sentimento provato a prima vista e riservando la conclusione fremente (*Largo e calmo*), sostenuta con vigore, alla perorazione del tema della redenzione («e il labbro mio»), che lo spettatore conosce fin dal preludio dell'opera, a sipario chiuso.

Dopo due atti che si svolgono in interni, la scena dell'atto terzo si apre ai larghi spazi dominati dalle sequoie gigantesche, memori del paesaggio delle conifere offerto allo sguardo del compositore a Boscolungo Abetone. Il secondo assolo per Caruso, che abbiamo visto a lungo accasciato sul tavolo mentre si svolge la partita a poker fra Minnie e Rance (le fotografie sono famosissime) è un momento di stasi rarefatta. La concitatissima scena della brutale caccia all'uomo è l'ampio preludio alla giustizia sommaria, e Puccini era ispiratissimo quando metteva i suoi protagonisti di fronte alla morte – sin lì la galleria di tenori e soprani andava da Roberto nelle *Villi* («Torna ai felici dì») a Cio-Cio-San («Tu, tu, piccolo Iddio!»), passando per Manon, Mimì e Cavaradossi.

Anche in questa circostanza il compositore sfruttò gli intervalli di quinta e quarta del protagonista per far balenare la sua fierezza, quando sale al patibolo e con la corda al collo, in una progressione incalzante verso il registro acuto, ma piegandoli sin dall'attacco in un passo struggente da ninna-nanna. Valorizzò cioè

99 In questo frangente la passione raggiunge il culmine, e cresce d'intensità. Ma a Puccini non parve abbastanza: nel 1922, in occasione di una ripresa dell'opera, quando Caruso era già morto, aggiunse sedici battute per vivificare ulteriormente il trasporto dei due amanti, portandoli sino al Do acuto (cfr. *La fanciulla del West*, pp. 248–249).



IV IV V

Or son sei me - si... che mio pa-dre mo - ri... So-la ric-

IV V

chez-za mia, per la ma-dre epei fra-tel - li, al - la di - ma- ne, l'e-re-di-tà..... pa-

V V V

ter-na: U-na ma- snada di ban-di-ti da strada!... L'accet-tai. E- ra

IV IV IV IV IV V

quel- lo il mio de- sti-no!..... Ma un gior- no v'ho in-con- tra ta..... Ho so- gna- to d'an-

V IV IV V V

dar- me- ne con vo- i tan- to lon- ta- no e re- di- mer- mi tut- to

IV

in una vi- ta di la- vo- ro e d'a- mo- re... e il lab- bro mio... mormorò un'ar- den- te pre-

IV V V

ghie- ra: Oh Di - o! Ch'el la non sap- pia mai, non sap- pia mai la mia ver- go - gna! Ahi-

IV IV

- mè!.. ahi - mè! Ver- go- gna- mi - a! il so- gno è sta- to va - no! O- ra ho fi - ni - to...

Esempio 2

le doti migliori dell'interprete, dal legato delle note calde nella prima ottava, alla frase appassionata tenuta nell'acuto che fa lievitare la temperatura drammatica, la «romanza larga» richiesta da Caruso. Raddoppiando la voce del solista su diverse ottave rese ancor più vibrante l'assolo, serbando una grande attenzione nel sostenere il canto senza prevaricarlo, in una alternanza dinamica sapiente di piano e forte.

Se la critica consacrò Caruso senza riserve,

Mr. Caruso, as Dick Johnson, had one of the best rôles that has ever fallen to his lot. Despite his nationality he looked the part, and he acted it with naturalness. Vocally he was glorious, especially in the last act, in the solo preceding the threatened lynching. In the final duet his voice and Miss Destinn's had appealing qualities that brought tears to many eyes.¹⁰⁰

He says himself that Dick is already his favorite part. His singing and acting throughout were as good as he knows how to make them. He was in fact Dick Johnson to the life.¹⁰¹

non possiamo purtroppo misurare con esattezza quanto questa linea vocale esaltasse la vocalità di Caruso e la carica drammatica del suo timbro, in una tale perfezione da parte dell'autore nel servire il suo interprete e il dramma allo stesso tempo. Caruso, che è stato il primo e il più esaltato cantante dell'industria discografica, con milioni di dischi venduti,¹⁰² dopo le prime esperienze nelle registrazioni acustiche, aveva recentemente stipulato un contratto con Victor, e naturalmente avrebbe inciso l'aria ben volentieri, ma Ricordi negò il permesso, con la convinzione che la registrazione avrebbe danneggiato il mercato editoriale, perdendo così un'occasione d'oro.¹⁰³ Anche perché sarebbe stato difficile dimenticare il clamore suscitato dal debutto della prima opera lirica di un grande Maestro europeo al di là dell'oceano, come scrisse la stampa, notificando un numero spropositato di chiamate alla ribalta per Puccini, Toscanini, Belasco, Destinn, Caruso, Amato, gli interpreti tutti, e decretando il trionfo della *première*:

100 [Charles Henry Meltzer], «“The Girl of the Golden West” Produced in Italian Form in the Metropolitan Opera House before a Fashionable Throng. Great Welcome for Composer and Author», *New York Herald*, 11 dicembre 1911 (<http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>).

101 *America's First Production of Grand Opera by a Great Master is a Triumphant Success – The “Girl” is Another “Butterfly.”*, ibidem.

102 Il rapporto fra Caruso e il disco è uno dei capitoli sinora più sviluppati dalla lettera secondaria dedicata all'artista. Le discografie aggiornate più affidabili e gli articoli utili sulla relazione tra il cantante e le sale di registrazione, si devono a John Bolig: *Caruso Records: A History and Discography*. Highlands Ranch (CO): Mainspring Press, 2002; Id.: “Errata & Additions, Addenda & Corrigenda: Caruso Records: A History and Discography”, *ARSC Journal*, vol. 35, n. 1, spring 2004, pp. 95–98; Gavin Williams: “The Reproduction of Caruso”, *Cambridge Opera Journal*, 33, 2021, pp. 161–179; Gerwin F. M. Berger: “Nel centenario della morte dell'artista. Caruso and his first Gramophone-Network”, *Musica / Realtà*, XLII/125, 2021, pp.159–172; utile anche la discografia specifica su Puccini: Roger Flury: *Giacomo Puccini: A Discography*. Lanham (MD): Scarecrow Press, 2012.

103 Randall-Gray Davis, *Puccini and the Girl*, 2005, p. 165.



Ch'el-la mi cre-da li-be-ro e lon-ta-no so-pra u-na nuo-va via

..... di re-den-zio-ne! A-spet-te-rà ch'io tor-ni... E pas-se-ran-no i

gior-ni, e pas-se-ran-no i gior-ni, ed io, ed io non tor-ne-rò, ed io non tor-ne-rò...

Min-nie del-la mia vi-ta.... mio so-lo fio-re. Min-nie, che m'hai vo-lu-to tan-to

be-ne, tan-to be-ne!.. Ah!... tu del-la mia vi-ta.... mio so-lo fior!

esempio 3

It was a notable night in the history of opera in America. In a word, it was the kind of premiere of which older Europe would have been very proud and of which New York would have been envious.¹⁰⁴

Dopo New York

L'esperienza della *Fanciulla* era stata unica per entrambi gli artisti: Puccini trovò sul palcoscenico del Metropolitan un equilibrio molto più avanzato fra la tradizione e il rinnovamento, fatto di scosse armoniche in una tavolozza timbrica ricchissima

104 [Meltzer], "The Girl of the Golden West". Le chiamate furono 14 alla fine del primo atto, 19 dopo la partita a poker, cfr. *Nineteen Curtain Calls [...] The Opera House thronged*, «The New York Times», 11 dicembre 1910.

e impegnativa su uno sfondo intertestuale sofisticato,¹⁰⁵ ma anche del rispetto e della valorizzazione della voce nella drammaturgia. Caruso non guadagnò solo una scrittura *ad hoc*, ma anche il ruolo più prestigioso che mai ebbe a interpretare in prima assoluta, per il livello qualitativo della partitura, ben più alto rispetto a quelli in cui aveva debuttato nella sua carriera,¹⁰⁶ oltre ad aver partecipato a un evento storico nella diffusione del melodramma – un evento con manifesti risvolti simbolici in cui lui, emigrante italiano di successo, interpretava un personaggio d'estrazione messicana che si riscattava negli Stati Uniti, la sua seconda patria.

L'esperienza della *Fanciulla del West* fu dunque una consacrazione per Caruso, e gli consentì inoltre di migliorare le sue prestazioni d'attore, lavorando sotto la direzione di David Belasco, un vero mago del palcoscenico – e si vedano le prove all'italiana in una sua celebre vignetta (fig. 1, p. 143), dove sono ritratti tutti i protagonisti di quell'evento straordinario. Belasco apprezzò molto l'entusiasmo del tenore, che si era appassionato al ruolo:

Caruso saw the value of the realism in a flash. A dozen or more times at each rehearsal after that, in response to my directions, he would go through the scene and end by climbing up the ladder, all the time pouring forth tenor notes which were worth bagsful of gold. He was full of enthusiasm and was not content until he could play the scene as well as could reasonably have been expected of any accomplished actor on the dramatic stage. The prodigious amount of wasted song he poured into the dark recesses of the big, empty Metropolitan, as he good-naturedly toiled up and down the almost perpendicular ladder during these long rehearsals, would have sent his worshipping public into transports of delight.¹⁰⁷

Il grande risultato anche come attore, ottenuto alla *première*, venne messo in luce, fra gli altri, dal critico Max Smith:

It is impossible to speak of the principal singers except in the highest terms. As already suggested. Caruso found in Johnson one of his finest parts. He seldom has sung as eloquently as he did last night, and certainly never has acted so realistically and so convincingly.¹⁰⁸

Fosse stato per Puccini non avrebbe voluto altro interprete per la prima italiana, che era fissata al Teatro Costanzi di Roma il 12 giugno 1911 (dopo la prima

105 Cfr. Michele Girardi: "Wagner «en travesti»: «La fanciulla del West»", in *La fanciulla del West di Puccini*. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 2016, pp. 81–91.

106 Oltre a Loris in *Fedora* (1898) e Maurizio di Sassonia in *Adriana Lecouvreur* (1902), già citati – Vito nel *Voto* di Giordano e Federico nell'*Arlesiana* di Cilea (1897), Florindo nelle *Maschere* di Mascagni (1900), Federico in *Germania* di Franchetti (1902) –, si contano ruoli decisamente minori, nell'*Amico Francesco* di Morelli (1895), in *Celeste* di Lamonic (1897), *Hedda* di Le Borne (1898), *Yupanski* di Berutti (1899).

107 David Belasco: *The Theatre Through its Stage Door*. New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1919, pp. 104–105.

108 Max Smith, *Puccini's New Opera of Golden West a Triumph*, «New York Press», 11 dicembre 1910, p. 165.

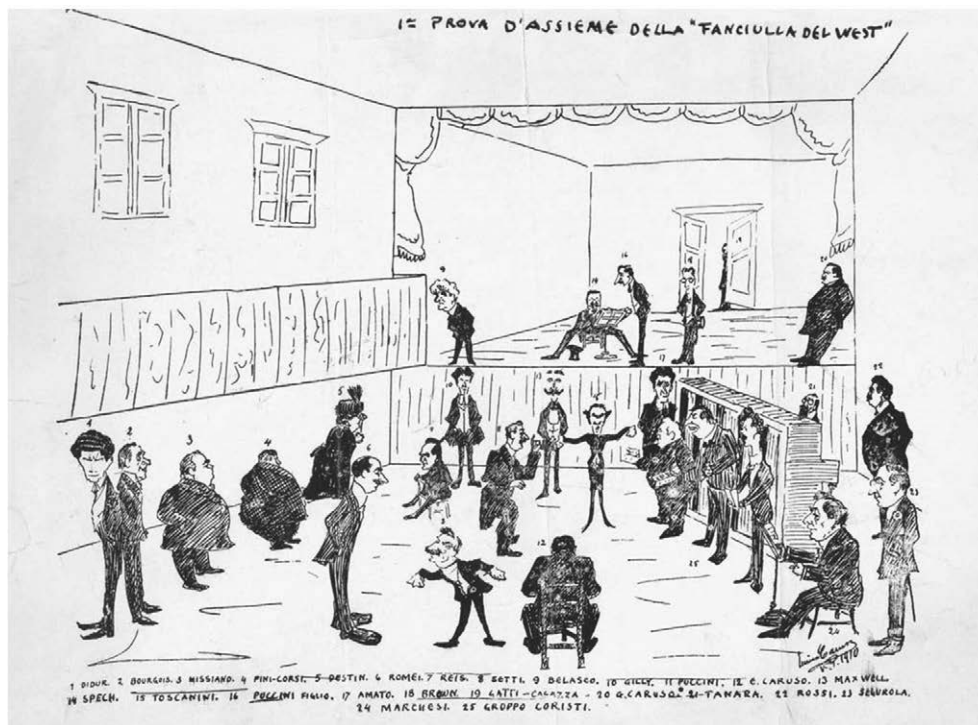


Fig. 1: Fra i presenti si segnalano Puccini (n. 11), Toscanini (15), Belasco (n. 9), Emmy Destinn (n. 5), Caruso (n. 12), Amato (n. 17), Gatti Casazza (n. 19). Accanto a Tonio Puccini (n. 16) Jules Speck (n. 14), che sta fissando su carta la *mise en scène* della *Fanciulla del West*.

europea al Covent Garden di Londra il 29 maggio),¹⁰⁹ ancora sotto la direzione di Toscanini. Ma il tenore, che stava male da sette settimane, non si riprese. Tito Ricordi, lamentandosi dell'ostinazione nel volerlo, non solo di Puccini ma anche di Toscanini, attesta quanto i due artisti ritenessero indispensabile il primo Johnson:

Quello che non arrivo a capire è come mai Toscanini possa pensare che senza il concorso di Caruso non si debba più dare l'opera a Roma; [...] Io Ti torno a ripetere che la *Fanciulla del West* non si può ritirare a Roma e che con Caruso o senza Caruso, con Toscanini o senza Toscanini, colla Gagliardi o senza la Gagliardi si deve assolutamente dare. Se non ci sarà Toscanini piglieremo Gui – se non ci sarà la Gagliardi piglieremo la Melis – se non ci sarà Caruso inventeremo un altro Johnson, ma per carità non lasciamo credere e dire che l'opera è stata ritirata per paura del giudizio di un pubblico italiano.¹¹⁰

109 Gli interpreti, Destinn e Amato, erano quelli della prima assoluta, salvo Amedeo Bassi, che sostituì Caruso, e Cleofonte Campanini sul podio.

110 Tito Ricordi a Giacomo Puccini, lettera del 28 marzo 1911 (CLET001317).

La fanciulla del West andò in scena con grande successo, tributato soprattutto a Toscanini, ma senza il suo primo tenore.¹¹¹

Carusò cantò *La fanciulla del West* dalla *première* del 10 dicembre 1910 per quattro anni e ventisei recite complessivamente, negli USA (New York, Philadelphia, Chicago) e in Europa (a Parigi e Amburgo). Puccini lo vide all'Opéra il 16 maggio 1912, a fianco di Carmen Melis, diretti da Tullio Serafin, con Titta Ruffo nei panni di Rance. La recita, *première* francese, era il quarto Gala con il concorso degli artisti e dei cori dell'Opéra di Monte-Carlo (dove l'opera era stata rappresentata nel mese precedente),¹¹² ospitati a Parigi, e Caruso, che aveva già impersonato il Duca di Mantova nel secondo Gala, ebbe un trionfo, contribuendo, come sempre, al grande successo della serata:

Je citerai parmi les passages les plus saillants [...] la romance de Johnson au dernier acte. Le célèbre ténor paraissait plus en voix que pour *Rigoletto*, on le sentait plus, sûr de ses moyens. Il eut de fort beaux moments, entre autres, celui dont je viens de parler.¹¹³

Le public n'applaudit pas pendant les actes (sauf au dernier où la «romance» chantée par Caruso-Johnson provoqua la triple salve d'une salle enthousiaste), mais de nombreux rappels saluent les artistes à chaque baisser de rideau.¹¹⁴

Poco dopo Puccini gli mandò una riduzione per canto e pianoforte con dedica, di cui Caruso accusò ricevuta:

Caro Puccini

Mi è arrivato lo spartito della Fanciulla del West da te regalatomi. A parte la legatura che è uno splendore, sono fiero della dedica che hai voluto apporvi.

Grazie di tutto cuore.¹¹⁵

Il musicista non rivide più l'artista in teatro dopo la recita parigina, e dunque l'opera-*western* segnò di fatto un vertice senza seguito, suggellando un rapporto speciale fra autore, interprete e personaggio. Nella nuova concezione della drammaturgia maturata da Puccini, che si spostò verso territori ancor più sperimentali, Caruso e la sua enorme carica emotiva non trovarono più posto. Il suo generoso trasporto

111 Toscanini finì poi per dirigere un trio di protagonisti formato da Eugenia Burzio, Amedeo Bassi e Pasquale Amato. Il giorno dopo la prima al Costanzi, Giulio Ricordi, che da qualche tempo era di salute malferma, mandò due righe al suo 'Doge': «Sono talmente commosso che non trovo espressioni per dirle l'immensa mia gioia ancora il più affettuoso abbraccio al Doge grandissimo», Giulio Ricordi a Giacomo Puccini, telegramma del 13 giugno 1911 (CLET001332).

112 Le recite coordinate fra il Principato e la Francia furono il frutto di un accordo fra l'impresario Raoul Gunsburg e Casa Ricordi. A Monte-Carlo, Martinelli aveva rimpiazzato Caruso (prima il 2 aprile 1912).

113 Louis Borgex: "Au Théâtre National de l'Opéra. La Fille du Far-West", «Comœdia», 17 maggio 1912, p. 1.

114 Gehelle : *La soirée*, ivi, pp. 1–2: 2. Fra i musicisti in sala si contavano Camille Saint-Saëns, Henri Février, Fernand Le Borne, Maurice Lefèvre, André Messager, Isidore de Lara.

115 Enrico Caruso a Giacomo Puccini, lettera del 25 giugno 1912, in I-TLp, *Fondo Puccini*, 1912.

non era previsto nella trama della *Rondine*, pervasa d'amaro sofisticato disinganno, come nell'apparato di intrecci intertestuali del *Trittico*, dove la 'verità' della passione è motivo più apparente che reale, oppure s'invera nella tonaca d'una suora di clausura. Forse avrebbe potuto brillare ancora nel costume esotico di Calaf, ma il tempo fu inesorabile, e la morte del Re dei tenori sopravvenne mentre Puccini stava sbizzando un ritratto del Principe ignoto e delle sue conquiste impossibili – anche per lui stesso, che morì prima di completare *Turandot*.

Tuttavia Caruso riuscì ad allontanare lo spettro della fine, sposando Dorothy Park Benjamin il 20 agosto 1918, e potendo gioire della nascita della figlia Gloria, nel dicembre dell'anno successivo. Puccini, informato dalla Seligman della nuova situazione, commentò così:

Caruso? ma è vero? dio sa la Rina Giacchetti come sarà rimasta male – faceva qui in Italia da sposa del grande tenore custodendo il figlio.¹¹⁶

In seguito ricevette l'invito alla cerimonia, e il riferimento a Rina Giacchetti, sfrattata dalla villa e destituita dal suo ruolo di madre vicaria dei due figli, dopo una relazione a fasi alterne con il 'cognato' è condito con una buona dose di cinismo:

Ho avuto il fair Park di Caruso. Pare che lui a Baires si riattaccò con la ada e qui l'altra aveva un amante. E arrivò la notizia del matrimonio come un fulmine – Furono messi i suggelli a tutto dalle autorità – e così da principessa [Rina Giacchetti] precipitò in volgare (lo era già tanto) donnaccia. Cose dal mondo.¹¹⁷

Ma l'affetto che legava i due artisti rimase intatto fino al termine. Quando il presagio della fine si fece concreto, dopo l'emorragia devastante dell'11 dicembre 1920 occorsa nel mezzo d'una recita dell'*Elisir d'amore* al Met, Caruso ringraziò Puccini per l'interessamento,¹¹⁸ e in seguito il compositore probabilmente sollecitò Simoni, intento al libretto di *Turandot*, a formulare un messaggio di auguri per la piena ripresa di «una voce dolce, una voce rara, una voce che accarezza, che consola, che esalta».¹¹⁹ Caruso ringraziò Puccini, in una lettera straziante:

116 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 31 agosto 1918; così il facsimile I-Lgp. Ben altrimenti recita la versione puritana del figlio: «Caruso? But is it true? Heaven knows how badly it will affect 'X'»; Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 280: «"X" was of course Auntie Rina», tenne a precisare il figlio del tenore – cfr. Caruso-Farkas: *Enrico Caruso*, 1989, p. 264, anche in generale sul rapporto fra Caruso e la sorella di Ada (pp. 105–124, 137–153).

117 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 24 settembre 1918, trascrizione dal facsimile I-Lgp, Vincent traduce la lettera falsandone tono e contenuto, e tagliando il riferimento esplicito a Rina Giacchetti (Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 281).

118 «sentiti ringraziamenti migliore rapidamente affettuosità, caruso», Enrico Caruso a Giacomo Puccini, telegramma del 23 gennaio 1921, I-TLp.

119 «Intermezzi», *Illustrazione italiana*, n. 9, 27 febbraio 1921, p. 232. Simoni firmava i suoi articoli di fondo col *nom de plume* di «Nobiluomo Vidal».

Mio caro Maestro,

ho ricevuto le bozze di stampa dell'articolo di Renato Simoni sull'«Illustrazione» e ti ringrazio infinitamente per il gentile pensiero e per le note a margine di tuo pugno.

Sto davvero assai meglio, quantunque la convalescenza sia lenta e lunga, ma grazie a Dio siamo tra i vivi. Conto di partire per Napoli verso la fine di maggio e ritemprarmi con l'aria nativa delle forze perdute.

Se hai occasione di vedere Simoni, ti prego di ringraziarlo assai cordialmente per me, e dirgli che gli sono molto grato delle belle parole che ha avuto la bontà di scrivere per me.

M'informano che durante la mia malattia si era sparsa la notizia della tua... morte. Tu sai cosa significa, ne sono sicuro. Vita e felicità immense.¹²⁰

Caruso si era già congedato dall'arte di Puccini in una recita di *Tosca* a L'Havana, con Melis e Stracciari, il 28 maggio 1920, e cantò l'ultima volta a New York nella *Juive*, alla vigilia di Natale. Presagendo la fine volle morire nella sua Napoli, dove spirò il 2 agosto 1921. Il compositore gli rivolse un ultimo pensiero sei giorni dopo:

Povero Caruso! che triste destino! Ne ho sentito tanto dispiacere – sicchè il medico italiano vi ha guarito, e i medici americani hanno ucciso Caruso!¹²¹

★ ★ ★

Prima di studiare questo grandissimo artista, un vero mito della musica, non avevo un'idea precisa di quanto fosse contato nella vita di Giacomo Puccini, nella sua creatività e nella diffusione delle sue opere: ora lo so. Non si scrive per una voce senza rispetto e amore («prendi un bacio da colui | che ti stima e ti vuol bene»), e senza immaginare un personaggio coinvolto nel turbine dell'azione: è un atto creativo che entra in una partitura pesando sugli esiti complessivi al pari di paesaggi armonici e contrappuntistici, di colori timbrici, didascalie registiche e quant'altro, ch'è poi lo spettacolo come esito finale nella sua *mise en scène*.

Prediligendo da sempre la sua straordinaria interpretazione dell'*air* di Éléazar nella *Juive* di Halévy, in cui il più grande dei dolori è espresso con straordinaria compostezza,¹²² ho percepito il legame fra Caruso e «Ch'ella mi creda libero e lontano», nella rappresentazione dell'immagine della morte come distacco doloroso da ciò che più si ama, ed è stato uno stimolo notevole per approfondire la relazione fra l'interprete e l'opera. *La fanciulla del West* potrebbe finire dopo che Johnson ha

120 Enrico Caruso a Giacomo Puccini, lettera del 18 aprile 1921, n. 795, in *Carteggi pucciniani*, p. 505.

121 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera dell'8 agosto 1921, trascrizione dal facsimile I-Lgp, Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 329. Sybil, che soffriva di sciatalgia, venne curata dal prof. Aldo Castellani.

122 «Rachel quand du seigneur la grâce tutélaire», Victor 88625, His Master's Voice, registrazione del 14 settembre 1920.

intonato l'assolo senza alcun pregiudizio per la trama sin lì condotta, ma la vita prevale, mentre, immerso nei suoi tetri pensieri, Éléazar rimugina le istanze di Rachel («Je suis jeune et je tiens à la vie») senza risolvere il dilemma tra fedeltà alla religione e salvezza della figlia.

Puccini apprezzò diversi interpreti delle sue opere, con una netta preferenza per le donne, dalla Ferrani alla Storchio fino a Gilda Dalla Rizza, Lotte Lehmann, Maria Jeritza, ma quello di Johnson, giova ribadirlo, fu l'unico ruolo direttamente pensato per una persona fisica. Quanta parte della sua drammaturgia dipende da questa scelta? E in che maniera si colloca nella galleria dei suoi tenori e delle loro funzioni nella costellazione dei personaggi? Lo volle eroe, pure nella scena finale viene redento da una donna o meglio da una *Erlöserin*, come Senta di *Der Fliegende Holländer*: gli interrogativi potrebbero moltiplicarsi, segno che l'argomento dell'interpretazione e della prassi esecutiva, da qualche tempo all'attenzione degli storici della musica,¹²³ deve essere affrontato con impegno crescente. Ma non v'è esodo migliore per questo saggio del ricordo di Enrico Caruso che ci ha lasciato Gatti Casazza, un giusto tributo alla grandezza dell'artista, con un finale commovente che non guasta affatto:

I have heard all the great tenors of my time, over and over again. Many of them were wonderful artists, with exceptional voices; and all sang, I remember, some marvelous performances. Yet not one, in my judgment, ever sang an entire rôle with the vocal or artistic consistency of Caruso; and certainly no other tenor I can call to mind remotely compares with him in having continued to sing – week after week and season after season – with the same almost unvarying achievement of supremacy, almost never disappointing an audience through inability to appear. [...]

He was a unique artist, with whom none other compared. I do not see how we can ever have such another.

I still have the last letter Caruso wrote me. I had asked him to say something about the coming season at the Metropolitan.

«I cannot say anything,» he wrote back. «I am not yet in good health. Dear friend, as I write, I see my wife sitting in a corner and weeping. That upsets me». And he finished with these words, «The good Lord will do what He wishes. I embrace you affectionately».

Two days after he wrote this letter, he died.¹²⁴

123 Si veda la sezione specifica nell'Archivio del canto (<https://archiviodelcanto.dar.unibo.it/bibliografie/interpretazione-e-prassi-esecutiva/>).

124 Gatti Casazza: *Memories of the Opera*, 1941, pp. 234–235.

Appendice

Enrico Caruso canta le opere di Puccini

	<i>Manon Lescaut</i>	<i>La bohème</i>	<i>Tosca</i>	<i>Madama Butterfly</i>	<i>La fanciulla del West</i>	
1895	1CA					1
1897	1 SA	1 LI*				2
1898		1 FM				1
1899		4SPI				4
1900		10SPI, BA MI*	24 TV,BO*			34
1901		12 MI, WA	8 BA			20
1902		7 MC*, LD				7
1903	13 RO, LS, MO, RJ	2NY	15LS, MC, BA, MO, RJ, NY			30
1904	3LD*	13 MC, LD, NY	1PH			17
1905		11PH, LD, NY	2NY	4LD		17
1906		16NY, LD*	3NY, LD*	5LD*		24
1907	4NY*	17PH, NY*, LD, WI	13NY*, LD	15NY*, PH, LD		49
1908	6NY	3FK, BE, HB	3PH, NY	3PH, BE, NY		15
1909		1 BE	3FK, HB, NY	2 NY		6
1910	5PA*	7 NY, MÜ			8NY, PH	20
1911		1FK	2NY		6NY	9
1912	5NY	9NY, PH, ST, BE	2WI, MÜ		8NY, PA	24
1913	5NY	9NY, LD, WI, MÜ, BE, HB	14NYPH, LD, ST		1HB	29
1914		4NY, LD	2NY, LD	1LD	3NY	10
1915	6NY,BA	4NY	1NY			11
1916	6NY	3NY	1NY			10
1917	5RJ, NY, PH,	6NY, PH, BA, RJ, SP	6NY, PH, BA, RJ, SP			17
1919	1 CM	3NY, PH,	1NY			5
1920	1NY		1LH			2
	62	144	102	30	26	364

BA: Buenos Aires e *tournées* sudamericane, BE: Berlino, bo: Bologna, bx: Brussels, CA: Il Cairo, CM: Città del Messico, FK: Francoforte, FM: Fiume, HB: Amburgo, LD: Londra, LH: Avana, LI: Livorno, LS: Lisbona, MI: Milano, MC: Monte Carlo, MO: Montevideo, MÜ: Monaco di Baviera, NY: New York, *tournées* nordamericane, PA: Parigi, PH: Filadelfia, RJ: Rio de Janeiro, RO: Roma, SA: Salerno, SPI: San Pietroburgo, SP: San Paolo, ST: Stoccarda, TV: Treviso, WA: Varsavia, WI: Vienna.
 *: Puccini assisteva alle recite.

Bibliografia

- Affron, Charles-Mirella Jona Affron: "Modernity", in: *Grand Opera: The Story of the Met*, Oakland (CA), University of California Press, 2014, cap. iv *Modernity, 1908–1929. Puccini*, pp. 76–112.
- Bauerle, Ruth: "Caruso's Sin in the Fiendish Park: «The Possible Was the Improbable and the Improbable the Inevitable»", *James Joyce Quarterly*, vol. 38, n. 1/2, *Joyce and Opera* (autunno 2000 – inverno, 2001), pp. 125–142.
- Belasco, David: *The Theatre Through its Stage Door*. New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1919.
- Berger, Gerwin F. M.: "Nel centenario della morte dell'artista. Caruso and his first Gramophone-Network", *Musica / Realtà*, XLII/125, 2021, pp.159–172.
- Biagi Ravenni, Gabriella: "Puccini a Livorno. «L'autore assisterà alla rappresentazione»", in *Giacomo Puccini nei teatri del mondo. Cronache dalla stampa periodica. Atti del Convegno internazionale di studi* (Lucca, 11–13 dicembre 2008), 3 voll. Lucca: Istituto storico lucchese, 2013.
- Bobrik, Olesya: "Puccini's «La bohème» in Russia, 1897–2018. Before and after the Revolution", *Studi pucciniani*, 7, 2022, pp. 19–218.
- Bolig, John: "A Caruso Discography", in Scott, Michael: *The Great Caruso*. New York: Knopf, 1988, pp. 265–296.
- Id.: *Caruso Records: A History and Discography*. Highlands Ranch (CO): Mainspring Press, 2002.
 - Id.: "Errata & Additions, Addenda & Corrigenda: Caruso Records: A History and Discography", *ARSC Journal*, vol. 35, n. 1, spring 2004, pp. 95–98.
- Budden, Julian: *Puccini. His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press, 2002; trad. it. *Puccini*. Roma: Carocci, 2005.
- Carner, Mosco: *Puccini. A Critical Biography*. London: Gerald Duckworth&Co, 1958; trad. it. *Giacomo Puccini. Biografia critica*. Milano: Il Saggiatore, 1961.
- Caruso jr., Enrico-Andrew Farkas: *Enrico Caruso. My Father and my Family*. Portland (OR): Amadeus Press, 1989.
- Caricatures by Enrico Caruso. Completed Collection Issued with the Approval of the Artist*. New York: La Follia di New York 1922.
- de Segurola, Andrés: *Through My Monocle*, a cura di George R. Creegan. Steubenville (OH): Crest Publishing Co., 1990–1991.
- Dotto, Gabriele: "Opera, Four Hands: Collaborative Alterations in Puccini's «Fanciulla»", *Journal of the American Musicological Society*, XLII, 1989, pp. 604–624; trad. italiana: "L'opera a quattro mani: modifiche in collaborazione nella «Fanciulla del West»", in *Puccini*, a cura di Virgilio Bernardoni. Bologna: Il Mulino, 1996, pp. 355–380.
- Flury, Roger: *Giacomo Puccini: A Discography*. Lanham (MD): Scarecrow Press, 2012.
- Galli, Amintore: "Un avvenimento melodrammatico. L'«Adriana Lecouvreur» del maestro Cilèa al Lirico di Milano", *Almanacco illustrato del Secolo*, 1902, pp. 72–73.

- Gara, Eugenio: *Caruso. Storia di un emigrante*. Milano: Rizzoli, 1947.
- Gara, Eugenio (a cura di): *Carteggi pucciniani*. Milano: Ricordi, 1958.
- Gatti Casazza, Giulio: *Memories of the Opera*. New York: Charles Scribner's Sons, 1941.
- Gentili, Barbara: "The Birth of 'Modern' Vocalism: The Paradigmatic Case of Enrico Caruso", *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 146, n. 2, novembre 2021, pp. 425–453.
- Girardi, Michele: *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*. Venezia: Marsilio, 2000².
- Id.: "Fu vero fiasco? oppure ... Qualche osservazione sulla «Butterfly» scaligera nel 1904", in *Verso Butterfly. Puccini – Ceci – Guarnieri. Carteggio inedito, 1903–1904*. Pavia: Cardano, 1997, pp. 73–88.
 - Id.: "Wagner «en travesti»: «La fanciulla del West»", in *La fanciulla del West di Puccini*. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 2016, pp. 81–91.
- Le grandi voci: dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, direttore Rodolfo Celletti. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, [1964]
- Kauffmann, Thomas G.: "A Chronology of Caruso's Appearances", in Enrico Caruso jr.-Andrew Farkas: *Enrico Caruso. My Father and my Family*. Portland (OR): Amadeus Press, 1989, pp. 652–699.
- Key, Pierre V.-Bruno Zirato: *Enrico Caruso. A Biography*. Boston: Little Brown & co., 1922.
- Magri, Giorgio: *L'uomo Puccini*. Milano: Mursia, 1992.
- Marchetti, Arnaldo (a cura di): *Puccini com'era*. Milano: Curci, 1973.
- Marotti, Guido: *Giacomo Puccini intimo*. Firenze: Vallecchi, 1942.
- Marotti, Guido-Ferruccio Pagni: *Giacomo Puccini intimo nei ricordi di due amici*. Firenze: Vallecchi, 1926.
- Palandri, Andrea: *La fanciulla del West di Giacomo Puccini. Storia e edizione critica di un libretto di Carlo Zangarini e Guelfo Civinini*. Thèse de doctorat, Université de Genève, 2023, 2 voll.
- Pietrificazione, Diego: *Caruso nell'arte e nella vita*. Napoli: Santojanni, 1939.
- Ponselle, Rosa-James A. Drake: *Ponselle: A Singer's Life*. New York: Doubleday & Company, Inc. Garden City, 1982.
- Giacomo Puccini. Epistolario II. 1897–1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni-Dieter Schickling. Firenze: Leo S. Olschki, 2018.
- Giacomo Puccini. Epistolario III. 1902–1904*, a cura di Francesco Cesari-Matteo Giuggioli. Firenze: Leo S. Olschki, 2022.
- Randall, Annie J.-Rosalind Gray Davis: *Puccini and the Girl. History and Reception of «The Girl of the Golden West»*. Chicago-London: University of Chicago Press, 2005.
- Sachs, Harvey: *Toscanini. Musician of Conscience*. New York: Norton, 2017; trad. it.: *Toscanini. La coscienza della musica*. Milano: il Saggiatore, 2018.
- Seligman, Vincent: *Puccini among Friends*. London: MacMillan, 1938.

- Schickling, Dieter: *Giacomo Puccini. Biographie*. Stuttgart: Carus, 1989¹, 2007², trad. it: *Giacomo Puccini. La vita e l'arte*. Ghezzano (PI): Felici, 2008.
- Sciorra, Joseph: "Diasporic Musings on Veracity and Uncertainties of «Core 'ngrato»", in *Neapolitan Postcards: The Canzone Napoletana as Transnational Subject*, a cura di Goffredo Plastino-Joseph Sciorra. Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2016, pp. 115–150.
- Scott, Michael: *The Great Caruso*. New York: Knopf, 1988.
- Siciliano, Enzo: *Puccini*. Milano: Rizzoli, 1976.
- Specht, Richard: *Giacomo Puccini. Das Leben, der Mensch, das Werk*. Berlin: Hesse, 1931; trad. inglese: *Giacomo Puccini: The Man, His Life, His Work*. New York-London: Knopf-Dent, 1933.
- Tocchini, Gerardo: "«Opera without politics»? Per una interpretazione storica (e politico-contestuale) della «Tosca» di Giacomo Puccini", *Studi pucciniani*, 6, 2020, pp. 43–72.
- Triola, Alberto: *Giulio Gatti Casazza. Una vita per l'Opera*. Varese: Zecchini, 2013.
- Ybarra, Thomas Russell: *Caruso. The Man of Naples and the Voice of Gold*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1953.
- Williams, Gavin: "The Reproduction of Caruso", *Cambridge Opera Journal*, 33, 2021, pp. 161–179.
- Winter, William: *The Life of David Belasco*, 2 voll. New York: Moffat Yard, 1918.

Giornali

Comoedia
Corriere della sera
Gazzetta musicale di Milano
Gazzetta livornese
Musical America
New York Herald
New York Press
The New York Times

Sitografia

<http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>)
<https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/d93668d7-69ec-4232-9343-c5c5fa238836-0.1>
<https://www.digitalarchivioricordi.com/it>
<http://archives.metoperafamily.org>

La svolta di Caruso: Cilea, Giordano e il Teatro Lirico di Sonzogno

FEDERICO FORNONI

1. *Adriana Lecouvreur*, l'America e il disco

Il 6 novembre 1902 *Adriana Lecouvreur* andò in scena per la prima volta al Teatro Lirico Internazionale di Milano con enorme successo. Qualche settimana più tardi il compositore donò la propria fotografia all'interprete della parte tenorile, corredata della consueta dedica: «Ad E. Caruso – al primo meraviglioso Maurizio – | con ammirazione convinta | il riconoscente | F Cilea | Milano 8 Dic: 1902».¹ All'indomani della *première* Renzo Sonzogno prese la penna in mano e scrisse all'autore: «Hai visto i giornali? È una voce sola di entusiasmo».² L'entusiasmo coinvolse l'opera, così come i cantanti, Caruso incluso. Giovan Battista Nappi rilevò che il tenore «ha deliziato il pubblico con delle sfumature di dizione squisite, l'ha commosso con impeti di voce che nessun altro possiede», mentre Gustavo Macchi evidenziò che «il Caruso è già troppo alto nella fama perché convenga ricordare la bellezza della sua voce e la bellezza del suo canto, ch'egli piega ad ogni intenzione, abusando talora della facilità con cui asservisce l'organo vocale».³ Caruso era in quel momento un cantante pienamente affermato, da cui ci si attendeva il meglio e che puntualmente non deluse le aspettative:

Il mago Caruso ci diede una nuova prova del suo valore sovrano. [...]

Il Caruso dell'*Amor ti vieta*, il Caruso della *furtiva lacrima*, il Caruso della frase, dell'accento, della passione e del calore drammatico lo abbiamo ritrovato con tutte le sue qualità trascendentali, con tutto il suo predominio sul pubblico, con tutta la sua prepotente ed irresistibile suggestione. Quando egli afferra un pensiero melodico, e lo esprime, lo svolge, lo amplifica con quella larghezza di frase, e con quella incisività di accento, di cui egli possiede il segreto, è un urlo che erompe dal petto, di quanti lo ascoltano e lo seguono andanti, palpitanti, estasiati.⁴

1 Documento riprodotto in Maurizio Sessa: *Caruso & friends. La nascita del re dei tenori (1899–1904) con immagini inedite*. Firenze: Florence Art Edizioni, 2021, p. 44.

2 Lettera di Renzo Sonzogno a Francesco Cilea, 7 novembre 1902, in *Lettere a Francesco Cilea 1878–1910*, a cura di Gaetano Pitarresi. Reggio Calabria: Laruffa, 2001, n. 119, p. 96.

3 Rispettivamente *La perseveranza*, 7 novembre 1902 (cit. in Luciano Pituello: *Caruso a Milano*. Milano: Arti Grafiche G. Ferrari, 1971, p. 8) e *Il mondo artistico*, 11 novembre 1902, pp. 1–2: 2.

4 *Gazzetta dei teatri*, 13 novembre 1902, p. 2.

Il tenore riprese l'opera, contribuendo alla sua prima circolazione internazionale e favorendone di fatto la vasta diffusione. Già nel 1903 la cantò al São Carlos di Lisbona (a marzo), al Teatro de la Ópera di Buenos Aires (direzione di Toscanini) e al Teatro Solís di Montevideo (in estate), per proporla poi durante le stagioni statunitensi al Metropolitan di New York nel novembre 1907, con Lina Cavalieri, e all'Academy of Music di Philadelphia nel gennaio 1908.

Proprio mentre stava concludendo l'accordo con l'editore-impresario Edoardo Sonzogno per le recite di *Adriana Lecouvreur*, Caruso perfezionava il contratto che lo avrebbe legato al Metropolitan, come riferito in una lettera datata 25 aprile 1902, nella quale il tenore esponeva gli impegni futuri, fra cui la sua presenza a Milano dall'1 ottobre al 20 dicembre per una nuova opera al Lirico (*Adriana*, appunto) e la partenza verso New York esattamente un anno dopo, l'1 ottobre 1903.⁵ Quando erano in corso le trattative per *Adriana Lecouvreur* era dunque in procinto di compiersi quel balzo che fece assurgere un tenore dalla carriera già internazionale a notorietà planetaria, ben al di là dei confini dell'ambiente teatrale. A tale notorietà contribuì il mercato discografico, di cui Caruso percepì precocemente le potenzialità, sfruttandole appieno. Durante le recite dell'opera di Cilea, il tenore incise una serie di brani, fra cui «No, più nobile», tratto dal nuovo lavoro, con l'autore seduto al pianoforte. Nella medesima sessione di registrazione fissò su disco anche «Amor ti vieta» da *Fedora*, in questo caso accompagnato da Giordano, che aveva assistito alla 'prima' di *Adriana Lecouvreur*, insieme ad altri esponenti del mondo musicale e intellettuale.⁶ Due lettere dei compositori destinate alle testate giornalistiche promossero l'evento:

Entusiasmato dal meraviglioso Grammofono Monarch, accondiscendo con piacere alla vostra domanda di far cantare la mia Fedora dall'amico Caruso sedendo per di più io stesso al pianoforte.

Desideroso quindi che la mia Adriana Lecouvreur venga ad aumentare la vostra preziosa collezione d'Artisti Celebri, mi propongo di farne cantare alcuni motivi dagli egregi signori Caruso e De Luca accompagnandoli io stesso al pianoforte.⁷

Nella stessa primavera del 1902 in cui Caruso stipulava i contratti per *Adriana Lecouvreur* e per New York (oltre a effettuare una prima serie di registrazioni per la Gramophone and Typewriter Company), Fernando De Lucia era venuto a conoscenza del progetto della nuova opera tramite il librettista Arturo Colautti e non esitò a manifestare il proprio interesse a Cilea, conoscenza di vecchia data, considerato che i due furono condiscepoli al Real Collegio di musica di Napoli:

5 Lettera a Pasquale Isidoro Simonelli, in Pasquale J. Simonelli: *Enrico Caruso. Unedited Notes*. Charleston: Sacer Equestris Aureus Ordo, 2012, pp. 63–64.

6 Raffaello De Rensis: *Francesco Cilea*. Palmi: Tip. Palermo, 1950 (nuova ed. Roma: NeoClassica, 2016, p. 35).

7 Lettere di Umberto Giordano e di Francesco Cilea del 12 novembre e dell'1 dicembre 1902. Cfr. Martin L. Sokol: "The 'Pre-Victor' Recordings of Enrico Caruso", in: *The Antique Phonograph Monthly*, V/4, 1977, pp. 3–12, da cui si traggono le citazioni (pp. 3–4).

l'amico comune Colautti mi ha parlato del tuo nuovo lavoro con un entusiasmo immenso.

Io sarei disposto di farti la creazione di questo lavoro, però vorrei subito sentire l'opera, e sarebbe una bella cosa, se tu venissi per qualche giorno a Napoli a farmela sentire, indi subito studiarla, come io sono abituato a fare, quando debbo creare una musica.

Se non puoi venire cerca di mandarmi una parte scannata come suol dirsi, segretamente così io mi preparo.

Voglio questa volta essere tuo collaboratore.⁸

De Lucia era consapevole di dover coinvolgere Sonzogno, così si rivolse nuovamente al compositore pochi giorni dopo: «il sig. Edoardo è qui [a Napoli], perciò sarebbe ottima cosa che tu venissi qui subito. Se non puoi io ti prego di mandarmi al più presto la mia parte della tua opera per studiarla e decidermi se far la creazione che io intendo e che desidero di fare».⁹ Tuttavia Casa Sonzogno si era mossa diversamente, faticando per superare le resistenze di Caruso, che desiderava mettere sotto contratto a ogni costo:

Dopo sforzi immani sono riuscito a concludere definitivamente con Caruso Campanini e Tetrizzini. Avremo quindi una compagnia straordinaria e l'Adriana trionferà.

Caruso fu il più restio ad accettare per un'infinità di ragioni e dovetti andare a casa sua, dove lo obbligai coll'aiuto di Campanini e di Argenti ad accettare.

Naturalmente persuaderò lo zio ad un maggior compenso perché una stagione di Caruso è oggi d'immenso valore.¹⁰

2. Avvio dei rapporti fra Caruso, Cilea, Giordano e Sonzogno

Se nel 1902 Caruso era un cantante celebre e stimato, proiettato verso la conquista di nuovi mercati geografici e tecnologici, la svolta della sua carriera risaliva a qualche anno prima. Gli attori principali ne furono ancora Edoardo Sonzogno e il Teatro Lirico, insieme a Francesco Cilea, Umberto Giordano e Nicola Daspuro. Fu entro questo circolo che il tenore ebbe occasione di mettersi in luce e farsi apprezzare dal pubblico e dalla critica. Nel 1894 Sonzogno aveva acquistato La Canobbiana, sulla quale realizzò il nuovo Teatro Lirico. Quale fosse lo scopo dell'editore-impresario nella gestione di questo spazio lo spiegava Gustavo Macchi, recensendo proprio la 'prima' di *Adriana Lecouvreur*:

8 Lettera di Fernando De Lucia a Francesco Cilea, 4 marzo 1902, in *Lettere a Francesco Cilea*, n. 102, p. 87.

9 Lettera di Fernando De Lucia a Francesco Cilea, 12 marzo 1902, in *Lettere a Francesco*, n. 103, p. 87.

10 Lettera di Renzo Sonzogno a Francesco Cilea, 2 maggio 1902, in *Lettere a Francesco Cilea*, n. 106, p. 89. Eva Tetrizzini sarà poi sostituita da Angelica Pandolfini.

Edoardo Sonzogno apre ogni anno, una o due volte, il suo teatro Lirico Internazionale, per esporvi qualche nuovo prodotto della sua casa editoriale. Il teatro diviene così per la sua casa una vetrina, che sul pubblico esercita un'attrazione forte, una efficacia di suggestione, onde all'opera vengono poi, nel cammino che dovrà percorrere, vantaggi che non otterrebbe rappresentata da un impresario, sia pure dei migliori, in qualche centro teatrale d'Italia. Giova riconoscere però che Edoardo Sonzogno sa fare la sua vetrina come pochissimi.¹¹

In effetti Massenet, reduce dalla rappresentazione di *Adriana Lecouvreur* e in procinto di dare al Lirico la *première* della versione italiana della sua *Grisélidis*, scriveva a Cilea una lettera di congratulazioni in cui sottolineava l'eccellenza dell'esecuzione e la cura prestata alla messinscena.¹²

Fu Sonzogno a mettere in relazione Caruso con Cilea e Giordano. Quest'ultimo era entrato nell'orbita di Sonzogno dopo aver partecipato al concorso per opere in un atto bandito dall'editore nel 1888. Il verdetto arrivò tuttavia solo nel marzo 1890, anno in cui Giordano concluse gli studi al Conservatorio di Napoli. Il musicista foggiano vi aveva preso parte con *Marina* (libretto di Enrico Golisciani), collocandosi al sesto posto, ma fu capace di suscitare l'interesse della commissione, al punto di venire presentato all'editore, di fronte al quale eseguì al pianoforte la sua opera in una sala del Teatro Costanzi di Roma. Fu in particolare Amintore Galli, direttore della casa musicale e caporedattore del *Teatro illustrato*, a prodigarsi per organizzare l'incontro fra i due, sostenuto da Leopoldo Mugnone, che nutriva a sua volta piena fiducia nel talento del giovane.¹³ Fra i 73 partecipanti, solo Mascagni, risultato vincitore con *Cavalleria rusticana*, e lo stesso Giordano ottennero un contratto per la creazione di nuovi lavori. Nel caso di Giordano il contratto portò alla composizione di *Mala vita*, la sua prima opera a essere rappresentata (1892), il cui adattamento librettistico venne affidato da Sonzogno a Nicola Daspuro, suo rappresentante nell'Italia meridionale.¹⁴ Intorno al 1890 sarebbe però da collocare anche l'avvio del lavoro su *Fedora*, che si protrasse a lungo a causa della reticenza di Victorien Sardou, alla cui *pièce* il compositore aveva assistito nel 1885 al Teatro Sannazzaro di Napoli, restandone colpito.¹⁵

11 *Il mondo artistico*, 11 novembre 1902, p. 1. Sull'attività impresariale dell'editore cfr. Marco Capra: "La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato", in: Mario Morini, Nandi Ostali e Piero Ostali jr.: *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, 2 voll. Milano: Sonzogno, 1995, vol. 1, pp. 243–290.

12 «L'interprétation est admirable; la mise en scène absolument réussie» (lettera del 22 novembre 1902, in *Lettere a Francesco Cilea*, n. 146, pp. 107–108).

13 Cfr. Mario Morini: "La vita e le opere. Cronologia biografica", in: *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini. Milano: Sonzogno, 1968, pp. 223–258: 230.

14 Sulla vicenda si veda Agostino Ruscillo: *Umberto Giordano. L'uomo e la musica*. Torino: EdT, 2021, pp. 23–27.

15 Cfr. Virgilio Bernardoni: "L'opera italiana *fin de siècle* e Sardou", in: «*Fedora*». *Sardou, Colautti, Giordano*, a cura di Virgilio Bernardoni. Pisa: Plus, 2007, pp. 9–25: 11–12.

Giordano e Cilea si conoscevano da tempo, essendo stati compagni al Real Collegio di musica “San Pietro a Majella”, dove entrambi furono allievi di Paolo Serrao per la composizione. Il 9 febbraio 1889 Giordano fu presente alla prima rappresentazione di *Gina*, l’opera composta dall’amico come prova finale del percorso formativo, affidata alle forze esecutive del conservatorio. Qualche mese più tardi contribuì a un album di congedo donato a Cilea dai suoi colleghi di studio, accompagnando la melodia della romanza *Vorrei come farfalla* con una dedica: «Queste poche note al mio amico carissimo Francesco Cilea, compagno di scuola, di camerata, d’infermeria, d’idee, ed anche di costituzione fisica». ¹⁶ I due vissero insieme anche la prima esperienza internazionale: la grande stagione organizzata da Sonzogno a Vienna nell’autunno 1892, cui parteciparono con *Mala vita* e *La Tilda*, unitamente a Mascagni, Leoncavallo e Mugnone.

Proprio *La Tilda* fu il motivo dell’incontro fra Cilea e Sonzogno, allorquando, nell’ottobre 1890, su segnalazione di Serrao, l’editore si fece raggiungere a Roma – dove si trovava per la ripresa di *Cavalleria rusticana* al Teatro Costanzi – dal giovane compositore, offrendogli il libretto dell’opera:

ho parlato con tutta l’anima al Sig. Sonzogno, e gli ho detto dettagliatamente tutte le tue qualità musicali al punto di fargli venire l’acquolina in bocca. Il Sonzogno che parla pochissimo mi ha detto ch’egli ha un buon libretto e che volentieri te lo cederebbe per musicarlo e per conseguenza metterlo in scena al Costanzi con buoni artisti. Dopo del primo discorso ne ho avuto un secondo e gli ho detto di averti scritta la nostra conversazione non solo, che gli aveva scroccato un libretto per te; egli ha sorriso bonariamente, e ciò era quanto di più si poteva ottenere da lui. Perché Sonzogno è muto.

Ora il meglio sarebbe che tu venissi a Roma e portassi teco l’operetta che scrivi al Collegio [*Gina*], tanto per fargli sentire qualche cosa; io ti presenterò a lui, anche Daspuro è di questa opinione sicché mettiti in ferrovia e vieni al più presto possibile a Roma al massimo altri 6 giorni. Non ti dico che questo viaggio ti farà guadagnar denari, né che ti assicura il tuo avvenire, ma che però ti procura il mezzo di farti conoscere ed apprezzare dal solo individuo capace a far bene ai giovani di vero talento. ¹⁷

Erano passati pochi mesi dal primo contatto fra Sonzogno e Giordano, avvenuto nel maggio 1890, sicché l’editore stava rapidamente acquisendo cavalli di razza per la propria scuderia: dopo Mascagni, Giordano e Cilea. Quest’ultimo seguì le indicazioni del suo maestro ed effettivamente accettò il libretto, seppur con qualche

16 Il documento, datato 6 agosto 1889, è riprodotto in *Francesco Cilea. Documenti e immagini*, a cura di Maria Grande. Reggio Calabria: Laruffa, 2001, p. 37. Sulla formazione in conservatorio dei due musicisti si vedano Francesco Cilea: “Ricordi”, in: *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilea nel 30° anniversario dell’istituzione del Conservatorio di Reggio Calabria*, a cura di Gaetano Pitarresi. Reggio Calabria: Laruffa, 1994, pp. 25–85: 27–36 e Ruscillo: *Umberto Giordano*, pp. 5–15.

17 Lettera di Paolo Serrao a Francesco Cilea, 14 ottobre 1890, in *Lettere a Francesco Cilea*, n. 34, pp. 41–42: 41.

remora per via del soggetto, avviando così una collaborazione che non si sarebbe mai interrotta, poiché tutte le sue opere successive apparvero per Casa Sonzogno.

Il tramite fra Sonzogno e Caruso fu invece Nicola Daspuro, il quale ebbe modo di ascoltare il tenore nell'autunno 1894 su insistenza di Guglielmo Vergine, suo maestro di canto, evidentemente nella speranza di procurargli un ingaggio. Daspuro, all'epoca, organizzava infatti la stagione operistica del Teatro Mercadante, affidatagli da un Sonzogno troppo occupato a Milano nella realizzazione del Lirico:

Caruso venne al teatro col maestro Vergine, e cantò, accompagnato al piano dal Maestro stesso. In verità, mi piacque molto. La qualità della voce, rotonda e carezzevole, mi sembrò molto bella e poi mi parve che nella sillabazione e negli accenti promettesse delle sensibilità artistiche tutt'altro che comuni. Feci subito, di tutto cuore, le mie sincere congratulazioni al giovane tenore e al Maestro e aggiunsi che avrei fatto di tutto per far debuttare il giovanotto in qualche recita diurna del Carnevale prossimo. Caruso, sino a quel momento, a sua confessione, non aveva ancora messo piede su di un palcoscenico qualsiasi.¹⁸

Seppur non immediatamente, Caruso si esibì in effetti al Mercadante (ma sotto la gestione di un altro impresario), avviò la carriera nei teatri della provincia, compì alcune *tournées*, finché, all'inizio del 1897, Daspuro si convinse a presentarlo a Sonzogno:

Dopo alcuni giorni, io mi recai a Roma per la 'prima' dello *Chénier* di Giordano, al Teatro Costanzi [in realtà al Teatro Argentina, dove fu rappresentato il 12 febbraio 1897]. Era a Roma anche Sonzogno. Gli parlai di Caruso.

– Signor Edoardo – gli dissi, – a Napoli c'è, in un certo Caruso, la giovane pianta di un magnifico tenore. Ha la voce, invero, un pochino corta, ma un 'centro' bellissimo, pieno, rotondo, vellutato, che a me ricorda quello di Masini, nei suoi giorni più belli.

– Vi piace davvero?

– Enormemente!

– E allora, scritturatelo per l'autunno, al Lirico.

– Non per l'autunno – risposi. – Io farò di più: impegnerò voi per il solo autunno; ma, Caruso, per l'autunno, il carnevale e la quaresima. Vedrete, signor Edoardo, che, appena avrà aperto la bocca a Milano, Caruso piglierà il volo verso altissimi destini!

– Bomba!

– Lo vedrete, signor Edoardo!

– E allora, fate voi – concluse Sonzogno, con la sua solita risatina da scettico.

[...]

Ma, verso la fine di settembre, ecco che mi arrivava una strana lettera del signor Edoardo. Egli mi diceva:

18 Nicola Daspuro: *Enrico Caruso*. Milano: Sonzogno, 1938, pp. 12–13.

“Caro Daspuro,

Vi ringrazio del complimento che mi avete fatto scritturandomi quel Caruso: mi avete scritturato un baritono per un tenore!”.

Sonzogno non aveva ancora inteso e neanche veduto da lontano Caruso. Feci una risata, e gli risposi immediatamente:

“Carissimo signor Edoardo,

Prima di giudicare, bisogna vedere e sentire. Del resto, se Caruso è un baritono, De Lucia, che ho anche scritturato per voi, è un basso profondo! Aspettate. E, frattanto, ve ne prego, non prestate orecchio a qualche invidioso, o, più facilmente, a qualche geloso”.

Caruso, dopo poco, arrivò a Milano; ma il... ‘venticello’, uscito fuori da una bocca autorevole, aveva, purtroppo, mal prevenuto il signor Edoardo. E, in tal modo, Caruso fu un po’ trascurato in principio e non poté imporsi se non quando il maestro Cilea lo ebbe scelto e lo ebbe voluto per la creazione della sua *Arlesiana*.¹⁹

Una delle voci critiche giunte a Sonzogno sul giovane tenore potrebbe essere stata quella di Leopoldo Mugnone, cui sembra avesse soffiato l’amante durante le recite al Teatro Massimo di Palermo nel maggio-giugno 1897 (da qui i riferimenti alla gelosia nei ricordi di Daspuro). Il direttore d’orchestra si sarebbe rivolto all’editore con una lettera di questo tono: «si tratta di un cantante dalla voce stranamente ingolata e tutt’altro che un tenore. Non consigliabile per importanti esecuzioni».²⁰ Se chi riporta queste parole non è del tutto attendibile, perché non indica la provenienza della citazione e perché incorre spesso in imprecisioni, è pur vero che le recensioni delle recenti esibizioni palermitane avevano evidenziato la difficoltà a emettere le note acute.²¹

3. La rivelazione: *L’Arlesiana*

Le resistenze di Sonzogno furono comunque superate. Se la lettera citata da Daspuro risaliva alla fine del settembre 1897, già il 3 novembre il tenore poteva debuttare a Milano nella *Navarraise* di Massenet, naturalmente cantata in italiano e appresa in pochi giorni perché inizialmente non prevista nel cartellone. Fu poi la volta del *Voto* di Giordano, rifacimento di *Mala vita*. L’opera andò in scena il 10 novembre, quando Caruso venne affiancato da Rosina Storchio. La *Gazzetta dei teatri* riferiva di due cantanti al principio della carriera, che avevano mostrato potenzialità destinate a essere confermate in futuro:

19 Ibidem, pp. 20–22.

20 In Vittorio Tortorelli: *Enrico Caruso nel centenario della nascita*. Rimini: Artisti associati, 1973, p. 35.

21 Ne sono riportate in Jean-Pierre Mouchon: *Enrico Caruso. L’homme et l’artiste*. Marseille: Terra Beata Société littéraire et historique, 2011, pp. 66–70.

Ottima l'esecuzione, la quale è principalmente affidata a due giovani artisti di non comune valore, la Storchio e Caruso. L'una e l'altro ebbero applausi frequenti, spontanei, unanimi, e dovettero ripetere il loro duetto del primo atto eseguito con passione e calore efficacissimo. Ecco due artisti, ai quali l'avvenire sorride con le più sicure promesse.²²

Le promesse di cui parlava il recensore vennero mantenute già all'impegno successivo (dopo una recita di *Cavalleria rusticana* unita alla *Navarraise*), ovvero la prima rappresentazione dell'*Arlesiana* di Cilea, libretto di Leopoldo Marengo, il 27 novembre. I primi biografi furono infatti concordi nel sostenere che il cosiddetto *Lamento di Federico* avesse segnato la rivelazione del tenore. Daspuro riportò che «Il lamento di Federico' rivelò nel tempo stesso un grande autore, Francesco Cilea, e l'astro più fulgido e meraviglioso del teatro lirico mondiale: rivelò Enrico Caruso il... Dante dei tenori», mentre Key notò come «some experts felt at the time that in the *Lament* of Federico the real voice of Caruso was first disclosed».²³ Le recensioni furono effettivamente unanimi nel riconoscere i pregi del tenore:

Successo ottimo: 22 chiamate al maestro e tre pezzi ripetuti: un brindisi, la romanza del tenore – ed un brano orchestrale all'ultimo atto.

Il tenore Caruso, che dovette concedere due dei tre *bis*, ebbe un esito splendido e meritato.²⁴

I primissimi onori al tenore Caruso. Ecco un giovanotto serbato ai beati ozi del milionario. La sua voce è un profumo ideale: il suo accento commovente sempre e spesso irresistibile: la sua scuola di canto pregevolissima. È in principio di carriera, deve ancora perfezionarsi, la pratica teatrale lo completerà senza dubbio e sarà in breve un *Divo*.²⁵

Del Caruso fu gustata anche ieri la bellissima voce e l'espressione del suo canto. Nell'*Arlesiana*, egli si è rivelato un tenore di prim'ordine; cantò le due romanze squisitamente: le sue note spesso sono lagrime. Il Caruso ebbe un successo invidiabile. Egli dovette ripetere il brindisi del primo atto.²⁶

Nemmeno il compositore mancò di sottolineare l'apporto fornito da Caruso all'almeno parziale riuscita di uno spettacolo minato dalla prova scadente delle interpreti femminili:

Nell'*Arlesiana*, la sera del 27 novembre 1897, riportò un trionfo autentico, specialmente nel 'Lamento' che dovette ripetere, fra un uragano di applausi, e il

22 *Gazzetta dei teatri*, 11 novembre 1897, p. 1.

23 Daspuro: *Enrico Caruso*, p. 22, e Pierre V. R. Key, in collaborazione con Bruno Zirato: *Enrico Caruso. A Biography*. Boston: Little, Brown, and Company, 1922, p. 94.

24 *Il mondo artistico*, 30 novembre 1897, p. 3.

25 *Gazzetta dei teatri*, 2 dicembre 1897, p. 1.

26 *Il Secolo*, 28–29 novembre 1897, riprodotto e integralmente trascritto in *Francesco Cilea. Documenti e immagini*, pp. 46, 137–138.

suo nome d'un balzo raggiunse la luminosa sfera della celebrità. Con lui trionfò anche l'opera, che, a dispetto delle previsioni editoriali e della edizione [piuttosto] mediocre, ottenne pieno successo: tre bis e oltre venti chiamate.²⁷

Al risultato contribuì con ogni probabilità il lavoro svolto con Cilea durante le prove. L'autore mise letteralmente in gola il ruolo al cantante:

la parte di Baldassarre era stata affidata al baritono Casini e quella di Federico al giovane tenore Enrico Caruso, delle cui qualità eccezionali fui subito accorto, talché trattolo presso di me, ricordandogli il bel canto del mio compagno di collegio Fernando De Lucia, gl'imbeccai la parte, nota per nota, non senza consigliarli, nei brani delicati, l'impiego cauto della mezza voce.²⁸

L'Arlesiana fu il primo riconoscimento di portata nazionale per il tenore, la prima occasione di mettersi davvero in luce. Sfruttando l'interesse suscitato da una *première* tanto importante, il cantante fu in grado di attirare su di sé l'attenzione, dando una nuova impronta alla sua carriera. Oltretutto quel 1897 produsse altri due eventi fondamentali sotto il profilo professionale e privato: l'avvio della relazione sentimentale con la collega Ada Giachetti e il primo incontro con Puccini, destinato ad avere conseguenze profonde.²⁹

Mentre il successo di Caruso fu unanime, quello di Cilea fu parziale. La critica non riconobbe il pieno valore della partitura³⁰ e l'autore si lagnò della componente femminile del *cast*, ritenuta inadatta, giungendo a chiedere la sostituzione dell'interprete principale Minnie Tracey, senza tuttavia riuscire a spuntarla. Ciò fu motivo di un aspro scontro con Sonzogno, acuito dal fatto che Amintore Galli, ricordiamolo, direttore artistico della Casa, nonché recensore del giornale di proprietà dell'editore *Il Secolo*, aveva pubblicato un resoconto in cui presagiva vita breve all'opera e lamentava l'assenza di melodie memorabili.³¹ Il rapporto dell'editore-impresario con i suoi compositori non fu sempre idilliaco. Lo aveva già sperimentato Giordano in occasione della prima rappresentazione di *Regina Diaz*, come raccontava in una lettera indirizzata proprio a Cilea:

L'opera ha avuto successo, però io non ho potuto godere neppure in minime proporzioni le soddisfazioni del buon esito, perché Sonzogno mi ha dato durante le prove, e anche durante le recite, i più grandi dolori, le più atroci mortificazioni ed umiliazioni!!! Con molta facilità si cade nelle buone grazie di lui! Basta scrivere qualche pezzo che non sia di suo gusto.³²

27 Cilea, "Ricordi", pp. 39–40.

28 Ibidem, p. 39.

29 Su quest'ultimo punto si veda il saggio di Michele Girardi nel presente volume.

30 Stralci di recensioni sono riportati in De Rensis: *Francesco Cilea*, pp. 27–28.

31 Cfr. nota 26.

32 Lettera del 18 marzo 1894, in Morini: "La vita e le opere", p. 234.

Quanto all'*Arlesiana*, Sonzogno sospese le recite e impose a Cilea di praticare tagli drastici al fine di approntare una versione più breve del lavoro.³³ Ancora cinquant'anni dopo, Piero Ostali, nel frattempo subentrato alla guida di Casa Sonzogno e presente alla 'prima' del 1897, ripercorreva l'episodio, mettendo in risalto il trionfo di Caruso e i problemi fra autore e editore:

Quando al Teatro Lirico si diede l'*Arlesiana* con Caruso, che fu il 'pilone sostenitore' di tutto lo spettacolo, la importantissima parte della madre era affidata ad una fetentissima americana che rovinò tutto quanto c'è di buono e di bello nei dolci concetti della madre di Federico. Io nella divisa di allievo ufficiale (20 anni) ero in teatro con parecchi allievi del Conservatorio, che al pari di me andavano pazzi per la meravigliosa musica di questo capolavoro, e sentivamo dire da persone più anziane di noi che popolavano la 'galleria' che il mezzosoprano (l'americana) era meritevole di esser mandata al macello.

La minaccia di uno scandalo costrinse Sonzogno a ritirare l'opera, che venne poi ripresa al Lirico per essere malmenata dal 'direttore artistico' della Casa (M^o Amintore Galli, che aveva condannato anche lo *Chénier* prima che andasse in scena alla Scala), il quale tolse l'aria e la preghiera della Madre – una delle più belle pagine dell'opera – con altre rilevanti pagine, per lasciare in maggior evidenza la parte della Vivetta.³⁴

Il documento lascia intendere il ruolo attivo di Galli, evidentemente d'intesa con Sonzogno, nell'indicare all'autore le pagine da tagliare, con l'intento di riassetare la costellazione dei personaggi femminili e, di conseguenza, l'impianto drammaturgico. Cilea effettuò di malavoglia il lavoro, come confermato da un'annotazione autografa apposta sulla copertina di una copia della riduzione per canto e pianoforte conservata al Museo Cilea di Palmi: «Quest'opera fu originariamente composta e rappresentata in 4 buoni atti. In questa prima edizione dello spartito vi sono i pessimi tagli imposti dall'ed. Sonzogno dopo la 1^a rappresentazione».³⁵ Nella nuova articolazione in tre atti, l'opera tornò sulle scene del Lirico il 22 ottobre 1898. Caruso confermò il successo precedente e il recensore della *Gazzetta dei teatri* riprese espressioni già usate un anno prima:

Ottima l'esecuzione.

Metto in prima linea il Caruso; un tenore, che ha in gola dei milioni. Che bella voce! Che fraseggiare corretto! Che dizione squisita! Alla romanza, che è davvero bellissima, egli sollevò un deciso entusiasmo; entusiasmo puro, schietto e legittimo. Il pezzo, *va sans dire* [sic], fu ripetuto.³⁶

33 Sulla vicenda cfr. Cilea: "Ricordi", pp. 39–41 e la lettera non datata del compositore indirizzata a Sonzogno in *Lettere a Francesco Cilea*, n. 65, pp. 64–65.

34 Lettera di Piero Ostali a Francesco Ciccone, funzionario del Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, 2 aprile 1949, in *Francesco Cilea*, a cura di Domenico Ferraro, Nandi Ostali e Piero Ostali jr. Milano: Sonzogno, 2000, pp. 471–473: 472.

35 La copertina in questione è riprodotta in *Francesco Cilea. Documenti e immagini*, p. 47. Giancosimo Russo dà conto della prima versione dell'opera e degli interventi effettuati in seguito nel volume «*L'Arlesiana*» di Cilea dall'*ipotesto all'opera*. Canterano: Aracne, 2018.

36 *Gazzetta dei teatri*, 27 ottobre 1898, in Mouchon: *Enrico Caruso*, p. 95.

La parte del leone continuava a farla il *Lamento di Federico*: «alla prima, come alle seguenti rappresentazioni, non mancarono i *bis*. La romanza del tenore, che il Caruso dice con molto sentimento, è sempre il pezzo che piace di più». ³⁷ Quale doveva essere il carattere interpretativo del tenore napoletano lo spiegava un tardo resoconto di Piero Ostali, il quale opponeva l'impeto carusiano all'approccio impomatato dei tenori delle generazioni successive:

Ormai, dicono i nostri amici, non si può sentire l'*Arlesiana* coi soliti tenori... castrati, tanto più che Federico è un 'figlio della terra' e quindi non può essere un raffinato alla..... Schipa, alla cui interpretazione, non dimentichiamolo, noi dobbiamo tante mancate rappresentazioni di questa nostra cara Opera, perché i nostri migliori tenori non si sentivano di misurarsi con Schipa nella raffinatissima esecuzione del 'Lamento' che Caruso, come io ben ricordo per averlo sentito al Lirico nel 1897, eseguiva con una passionalità che richiedeva voce e non sospiri. ³⁸

4. La consacrazione: *Fedora*

La nuova versione dell'*Arlesiana* aprì la stagione d'Autunno in cui si sarebbe rappresentata per la prima volta *Fedora*. L'opera era destinata alla coppia (nella vita e nell'arte) Gemma Bellincioni – Roberto Stagno, già primi interpreti di *Mala vita*, nonché di *Cavalleria rusticana*; tuttavia il tenore venne a mancare nell'aprile 1897. La sua sostituzione fu un problema di non poco conto, dato che l'estate dell'anno successivo non si era ancora trovato un rimpiazzo. Il nome di Caruso non fu dunque una scelta immediata. Anzi, si pensò di coinvolgere Fernando De Lucia, il quale aveva tuttavia già altri impegni, essendo scritturato per la prima rappresentazione di *Iris*, poi tenutasi il 22 novembre 1898. Solo dopo il rifiuto di De Lucia, Giordano chiese a Bellincioni di andare ad ascoltare Caruso in occasione di una recita di *Pagliacci* a Livorno. La circostanza appare singolare, se si pensa al fatto che Sonzogno conosceva perfettamente i mezzi del tenore napoletano e che lo stesso Giordano lo aveva avuto come primo interprete del *Voto*, oltre ad averlo ascoltato nell'*Arlesiana*, alla cui 'prima' assistette. Eppure, se si presta fede alle parole del soprano, fu solo dopo il suo parere che si decise di affidare il ruolo di Loris a Caruso. Probabilmente, nel tracciare le sue memorie, Bellincioni aveva l'intenzione di enfatizzare il proprio ruolo nella 'scoperta' del giovane tenore. Lo conferma il fatto che lo presentava pressoché come uno sconosciuto, mentre nell'agosto 1898, periodo cui si riferisce il resoconto, era ormai ben noto, non solo a Sonzogno e Giordano, ma a tutto il mondo teatrale e al pubblico dell'Italia intera.

L'anno seguente fui ancora chiamata al Lirico da Sonzogno per la creazione di *Fedora* di Umberto Giordano. [...] Venne un giorno a casa nostra, pregandoci di udire la sua opera, e subito si comprese come Giordano avesse tutte le qualità per un brillante avvenire. [...]

37 *Il mondo artistico*, 1 novembre 1898, p. 3.

38 Lettera di Piero Ostali a Cilea, 22 agosto 1950, in *Francesco Cilea*, pp. 524–525: 524.

Cosa rara, in un maestro compositore, Giordano da quel bravo e buon ragazzone che era, serbò per noi una grande riconoscenza, tanto che i rapporti si mantennero così cordiali, che più di una volta fu ospite gradito in casa nostra, e parte di *Fedora* fu scritta appunto a Firenze nell'appartamento che occupavamo al Viale Margherita, e ricordo come Stagno per farlo lavorare lo chiudesse, sorridendo, nella sua camera, come un buon papà avrebbe fatto con un figlio. Morto il nostro povero amico, che doveva essere il creatore della parte di *Loris Ipanoff*, Giordano si trovò nell'imbarazzo di una scelta, che non era facile per un maestro che aveva scritto pensando all'esecuzione di un grande artista come era Stagno. Corsero trattative con Fernando De Lucia, ma sorsero difficoltà per impegni già presi dall'illustre artista per altri teatri. Io mi trovavo alla mia villa di Livorno in riposo, quando ricevetti una lettera del Maestro, pregandomi di andare a sentire un giovine tenore, *un certo Caruso...* che cantava nei *Pagliacci* al Politeama Livornese, stagione di agosto. La voce mi fece subito una grande impressione per la bellezza e la spontaneità, ma la parte di Canio era troppo diversa da quella del gran signore russo della *Fedora*, per poter farsi un'idea esatta sul valore complesso dell'artista. Scrisi a Giordano la mia impressione, ma dissi pure che con i mezzi vocali di Caruso, il successo era quasi già assicurato, tanto più che anche come attore aveva del temperamento drammatico. E infatti la *Fedora* al Lirico segnò un trionfo, e per Caruso fu la sua *rivelazione*, e da Milano ebbe principio la fantastica fortuna che poi accompagnò sempre il Divo nella sua meravigliosa carriera.³⁹

La 'prima' si tenne al Lirico il 17 novembre 1898, sotto la direzione dell'autore, il quale, come già Cilea, diede lezioni a Caruso, convinto della necessità di insegnare la parte al proprio tenore.⁴⁰ Lo stesso Cilea era naturalmente presente, come attestato dalla recensione del *Piccolo*, che, quanto all'opera, riportava un netto cambio d'indirizzo nei destini del lavoro nel corso del secondo atto, in coincidenza con gli interventi del tenore: «Amor ti vieta» e il duetto con il soprano. Anzi, l'articolo era suddiviso in due parti, l'una di costume, intitolata *La sala e il successo*, a firma Proteo, l'altra di taglio drammaturgico-musicale, intitolata *L'opera*, di Gustavo Macchi. Ebbene, entrambe si concentravano sul cambiamento di cui si è detto:

L'atto [primo] prosegue e finisce in mezzo a una generale freddezza. Pochi applausi alla fine subito repressi. [...]

Al secondo atto, le sorti si rialzano. Caruso, il quale ha una strana rassomiglianza col maestro Giordano, provoca colla sua romanza un vero scoppio d'entusiasmo. [...]

Ma la festa è interrotta, si spengono i lumi calano le seriche tende rosee del salone da ballo; resta isolato un lembo della scena. Fedora che attende Loris, riappare in vestaglia argentea.

39 Gemma Bellincioni: *Io e il palcoscenico. Trenta e un anno di vita artistica*. Milano: Società anonima editoriale Dott. R. Quintieri, 1920, pp. 124–126.

40 Cfr. Ruscillo: *Umberto Giordano*, p. 145.

Entra Loris e siamo al punto culminante del successo; la confessione di Loris che provoca il secondo genuino scoppio d'applausi generali.

Cala la tela, mentre Fedora si abbandona nelle braccia di Loris. Anzi la tela aspetta un po' troppo a scendere, con pericolo, che Loris si spinga ad atti un po' troppo temerari. Il successo nel pubblico è assicurato.

È musica a freddo [quella dei due assoli di De Siriex e Olga nel secondo atto], e freddo lascia il pubblico.

A riscaldare il quale viene una breve canzone di Loris – e meglio ancora la voce del tenore Caruso. [...]

Un bel brano di musica decorativa accompagna l'uscita degli ospiti ed introduce alla gran scena della confessione. [...]

La confessione di Loris strappa un applauso pel tenore, che ci mette tutta la non poca voce che ha; e il pubblico si entusiasma alla romanza “vedi io piango”.⁴¹

Alfredo Soffredini, pur disegnando il successo e la riuscita di tutti e tre gli atti, a sua volta si soffermava sul trionfo del secondo:

Il secondo atto, che segnò un *crescendo* continuo, terminò fra mezzo ad una di quelle ovazioni che vanno oggi facendosi tanto rare, in cui tutto il pubblico, proprio tutto, maschile e femminile, alto e basso-locato, si alza in piedi, batte le mani e grida con tutta la forza dei polmoni. [...] l'autore di quel momento artistico è d'allora in poi superiore alla critica, egli ha il diritto di non crederci più; e questo diritto se lo è guadagnato il Giordano dopo quel secondo atto, e nessuno può più avere adesso la forza di contrastarglielo.⁴²

Anche Nappi, nella *Perseveranza* del 18 novembre 1898, sostenne che in «Amor ti vieta» [...] egli trovò accenti di una soavità incantevole, di una espansione appassionata, degna del grande entusiasmo a cui diede luogo e del *bis* voluto dietro richiesta generale. Da quel momento il termometro del successo andò sempre più alzandosi».⁴³

Fedora significò per Caruso la consacrazione definitiva. Lo stesso tenore ricordava che dopo aver interpretato Loris i contratti gli piovvero letteralmente addosso o almeno così riportò uno dei primi biografi.⁴⁴ Certo è che, a differenza degli altri ruoli giordanianiani – oltre a Vito nel *Voto*, Caruso interpretò solo Andrea Chénier al Covent Garden nel 1907 e fu il tenore desiderato per la ‘prima’ di *Siberia*, senza tuttavia parteciparvi⁴⁵ –, Loris divenne una parte di riferimento nel repertorio del cantante. In seguito alle recite di New York del dicembre 1906, Giordano lo ringraziò, riconoscendogli il primato.

41 *Il Piccolo*, 18 novembre 1898, p. 3.

42 *Natura ed Arte*, 1 dicembre 1898, pp. 64–68: 65.

43 In Pituello: *Caruso a Milano*, p. 6.

44 “After that night,” Caruso once said, “the contracts descended on me like a heavy rainstorm”, Key: *Enrico Caruso*, p. 101.

45 Cfr. Mario Morini: “Carteggio Giordano-Illica”, in: *Umberto Giordano*, pp. 267–315: 295, 305, 309.

VILLA FEDORA

12= 12= 1906

BAVENO

Caro e grande Enrico.

Avrai ricevuto il telegramma segnato da me e Sonzogno. Sento ancora il bisogno di inviarti di mio pugno un Grazie di tutto cuore –

Sei stato e resterai sempre il più grande, il solo Loris; quindi immagina quale sia la mia felicità ogni qualvolta mi vedo eseguire l'opera da te cosa che mi assicura il trionfo.

Ti son grato e ti abbraccio.

Tuo

U Giordano.⁴⁶

Il successo dell'opera comportò la sua ricomparsa nel cartellone del Lirico nel marzo 1899, per quattro sere, sempre con Bellincioni-Caruso:

Le feste fatte ieri sera a Caruso e alla Bellincioni non si descrivono. Bisogna assistere alla rappresentazione per potersene formare un'idea. Due artisti profondamente suggestionanti.

Si volle a grandissime grida il *bis* della frase di *Loris* al secondo atto, e lo si voleva anche del racconto all'atto terzo. In questi due pezzi Caruso superò se stesso.⁴⁷

Fedora consentì inoltre a Caruso di ottenere il contratto per esibirsi la prima volta nel nuovo mondo, fra maggio e agosto 1899: «La signora Ferrari, che gestiva il teatro Colon di Buenos Ayres, ci scriverà subito, e, finite le recite al Lirico, si partirà per l'America del Sud, dove la trionfale *Fedora* fu ripresa con la stessa esecuzione di Milano».⁴⁸ Ancora più importante fu però l'invito a prendere parte alla prima rappresentazione parigina dell'opera, nell'ambito di una grande stagione organizzata da Sonzogno nel maggio 1905 al Théâtre Sarah Bernhardt. L'aspettativa fu mantenuta alta attraverso ripetuti annunci sulla stampa francese e italiana nel corso dei mesi precedenti e le recite vennero seguite con molta attenzione dall'*élite* musicale della capitale: da Ravel a Debussy, da Saint-Saëns a Massenet. Caruso non deluse e l'eco dei suoi successi giunse in Italia:

Ci telefonano da Parigi, 14 maggio (matt.): Per la prima rappresentazione della *Fedora* di Giordano il teatro dell'Opera italiana era gremito di pubblico elegantissimo, attirato così dal nome dell'autore come da quello del tenore Caruso, già noto per una rappresentazione di beneficenza data l'anno scorso allo stesso teatro.

[...] Il successo fu sincero e caloroso. Caruso, fatto segno a grandi feste, dovette concedere due 'bis' durante il secondo atto.⁴⁹

46 La lettera è riprodotta in Daspuò: *Enrico Caruso*, p. 25.

47 *Gazzetta dei teatri*, 23 marzo 1899, in Mouchon: *Enrico Caruso*, p. 104.

48 Bellincioni: *Io e il palcoscenico*, p. 126. Cfr. Franco Dell'Amore e Marzia Persi: "La prima volta di Bonci e Caruso in America. Una disfida a distanza ravvicinata (Buenos Aires, 1899)", in: *Le vite dei cesenati*, X, 2016, pp. 361–387.

49 *Corriere della sera*, 14 maggio 1905, cit. in Morini, Ostali e Ostali: *Casa Musicale Sonzogno*, vol. 2, p. 220.

Era presente anche Daspuro, il quale non mancò di fornire la sua preziosa testimonianza sull'atmosfera che Caruso aveva saputo creare in occasione della prima recita:

Tre anni più tardi – nel mese di maggio del 1905 – io mi ero recato a Parigi, dove Sonzogno svolgeva una stagione di opere liriche della 'Giovane Scuola Italiana' nel Teatro Sarah Bernhardt. Il *clou* del programma, naturalmente, era la presentazione di Enrico Caruso – già più che celebre – che avrebbe cantato la *Fedora* del maestro Giordano. Fedora – lo ricorderete – era la bellissima Lina Cavalieri; de Siriex, Titta Ruffo; direttore, Campanini.

[...]

Il primo atto della *Fedora* andò molto bene. La Cavalieri apparve a tutti 'ravissante'. Dal principio alla fine della prima parte del secondo atto e, specialmente, all'"Amor ti vieta" e pel dialogo del 'notturno', non vi furono che acclamazioni continue. Ma l'avvenimento veramente culminante e fenomenale si ebbe durante la seconda parte dell'atto stesso e proprio dal momento in cui Caruso, trasformato negli impeti della voce e nell'aspetto furioso in un leone ferito, attaccò la frase: "La fante mi svela l'immondo ritrovo...".

Oh, descrivere che cosa fu Caruso in quel travolgente 'finale' non è possibile a penna umana. Per tutto il teatro corse un fremito irrefrenabile; la sua voce, prorompente in turbini di sdegno e di straziante angoscia, aveva lampi canori così corruschi e formidabili da superare le folgori. Tutti, nel teatro, trattenevano il respiro; la vita di tutti pareva che vibrasse in lui: era un'ansia crescente, un tumulto, uno spasimo; ma era pure tutta un'ebbrezza crescente, violenta e irresistibile. Insomma, quello che dava Caruso, era uno spettacolo nuovo della più viva, palpitante e tragica passione dell'umanità; di quelle passioni che tutti chiudiamo, inconsci, in noi stessi, ma che lui solo, Caruso, sapeva scatenare nell'anima nostra con la sua aggressiva esuberanza di sonorità, di accenti, di fremiti e di ardente comunicativa.

Quando, poi, venne il "t'amo!" finale del secondo atto, mentre i drappi della scena stavano per chiudersi, un urlo formidabile esplose da tutti i lati. Tutti, dalle poltrone, dai palchi, dai loggioni, dai corridoi, scattati in piedi, parevano fuori di sé, battevano le mani con frenetico trasporto, tutti urlavano a rompipetto: *bis! bis! bis!*

E allora si vide un altro spettacolo affatto nuovo nei fasti teatrali parigini: fra gli applausi, le chiamate e le ovazioni, le reiterate richieste di *bis* divennero talmente unanimi, insistenti e tuonanti, da costringere per forza il bravo maestro Campanini a ridiscendere dal palcoscenico al podio ed a ripetere da capo tutto il duetto finale dell'atto secondo. E tutto questo – si pensi! – a Parigi, dove i *bis* sono severamente proibiti!

[...]

Caruso, in quei giorni, fu anche invitato – lui solo – ad una *matinée* di beneficenza al Trocadero. Gli diedero ventimila lire; ed egli ne fece incassare centoventiduemila!

A tale proposito, ricordo che un giorno, a Milano, il grand'ufficiale Gatti Casazza mi spiattellò questo aforisma: "Caruso, per quanto si paghi caro, è sempre l'artista che meno costa alle Imprese!".

Ed era proprio così!⁵⁰

Fedora accompagnava dunque la carriera internazionale del tenore napoletano. Fra le rappresentazioni di Buenos Aires e quelle di Parigi, c'erano state quelle di Lisbona del febbraio 1903. Da qui scriveva a Cilea raccontandogli il personale incontro suscitato nell'opera di Giordano e informandolo dell'imminente andata in scena di *Adriana Lecouvreur*.⁵¹ Ci furono poi le recite al Covent Garden di Londra del luglio 1907 e, naturalmente, quelle americane a cavallo di dicembre e gennaio 1906–1907 al Metropolitan di New York e all'Academy of Music di Philadelphia, oltre a quelle del dicembre 1907, sempre al Metropolitan. Fu proprio in questo teatro che un gesto della primadonna Lina Cavalieri diede materia di cui discutere ai giornali e al pubblico:

La sala, attentissima, ci seguiva.

Noi stessi, eravamo presi dalla vicenda tragica di Loris e Fedora. Allorché, alla fine del duetto d'amore, Caruso tuonò:

"Fedora, io t'amo! ..." ero talmente presa dal mio ruolo, che gli caddi fra le braccia e mentre, lentamente calava il sipario, un vero bacio appassionato, deposi sulle sue labbra preziose. Per la prima volta, in America, un'attrice aveva baciato, davvero, sulla scena.

Fu un trionfo, ma si gridò allo scandalo e ciò aumentò il successo!

L'indomani, i giornali americani, avidi di episodi proibiti, dedicarono molto spazio alla mia interpretazione, e iniziarono ampie polemiche, sulla opportunità o meno, di fingere in iscena o di rendere il dramma nella forma, il più possibile, realistica.

Il pubblico americano che, in fatto di musica, non ha mai una idea propria, ma giudica secondo quanto i critici affermano, si divide in due campi: quelli che ammettevano, sulla scena, l'abbraccio autentico; e quelli, che lo negavano.

Io, ero felicissima, tanto più che il mio primo bacio scenico, aveva avuto per oggetto Caruso, mio grande e buon amico, e per il quale ho sempre nutrita un'ammirazione senza limiti.

E perché negarlo?

L'averlo abbracciato, sul serio, non mi dispiaceva! ...⁵²

50 Daspuro: *Enrico Caruso*, pp. 30–32.

51 «Ho debuttato qui con Fedora e ho avuto un strepitoso successo; domani vado con Aida e nel prossimo mese con l'Adriana che è già alle prove». Lettera di Caruso a Francesco Cilea, 19 febbraio 1903, in *Lettere a Francesco Cilea*, n. 165, p. 119.

52 Lina Cavalieri: *Le mie verità*. Roma: Soc. An. Poligr. Italiana, 1936 (nuova ed. a cura di Fiorenza Taricone. Milano: Ledizioni, 2021, pp. 115–116).

Potrebbe essere stato un trucco escogitato dalla cantante italiana per attirare l'attenzione su di sé; operazione perfettamente riuscita, considerando che la stampa dedicò molto spazio all'episodio. Lina Cavalieri era infatti in lizza con Geraldine Farrar per il ruolo di Manon Lescaut nelle recite programmate per il gennaio 1907.⁵³ In ogni caso è sintomatico che la cantante giustificasse il suo comportamento con la speciale sintonia venutasi a creare con il collega, il quale era perciò in grado di instaurare un'eccitante corrente non solo fra sé e il pubblico, ma anche con i compagni di scena.

5. Il cambiamento del 1897–1898

Fedora fu dunque uno dei cavalli di battaglia di Caruso, segnando le tappe fondamentali della sua carriera. Eppure la cosa sembra strana se si pensa che l'opera non venne concepita per lui e, soprattutto, se si considera la drammaturgia di Colautti e Giordano. Opera in cui la primadonna è onnipresente in scena (la *pièce* da cui è tratta era nata in funzione delle doti straordinarie di Sarah Bernhardt), presenta un profilo tenorile tutto sommato monolitico nella sua immancabile inclinazione malinconica, che costantemente si lamenta delle condizioni di esule e di innamorato, e che oltretutto appare a uno stadio avanzato dell'azione. Vero che Giordano gli mette in bocca la melodia più bella di tutta l'opera («Amor ti vieta»), ma si tratta di un gesto tanto folgorante quanto rapido, destinato a ricomparire solo in veste strumentale nell'intermezzo e poi nel finale, quando l'attenzione è posta sulla morte della protagonista.⁵⁴ Siamo dunque agli antipodi rispetto all'*Arlesiana*, ove l'interesse è concentrato sul protagonista maschile e sul suo declino mentale, e dove la fanciulla che dà il titolo all'opera nemmeno compare in scena.

Nonostante ciò, in *Fedora*, Caruso riuscì a catalizzare su di sé l'attenzione, a travolgere pubblico e colleghi, come testimoniato da Daspuro e da Lina Cavalieri. Che insomma un'opera da primadonna sia divenuta un punto di riferimento nell'immagine del grande tenore chiarisce quale tasso di coinvolgimento Caruso doveva essere in grado di suscitare. È probabile che tale risultato fosse in parte conseguenza della capacità di restituire al meglio la scrittura di Loris, condotta sulla preminenza della qualità vocale e volta a porre in rilievo lo slancio lirico. Il citato «Amor ti vieta» spazza via d'un colpo la musica di conversazione e l'andamento declamatorio che caratterizzano gran parte dell'atto primo e il principio del secondo. Impeto canoro che torna nel duetto finale del medesimo atto (quello di cui parlano Daspuro e Cavalieri) con «Mia madre» e «Vedi, io piango» e che suggella la parte tenorile allorquando Loris si unisce all'orchestra nelle ultime misure della ripresa di «Amor ti vieta», intonate di fronte all'amata in procinto di spirare. Allora non può essere un caso che le recensioni della 'prima' sottolineino come il vero

⁵³ Cfr. Mouchon: *Enrico Caruso*, p. 405.

⁵⁴ Cfr. Michele Girardi: "Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi", in: *Fedora*. Catania: Teatro Bellini, 2019, pp. 61–70.

successo dell'opera sia cominciato proprio al secondo atto, nel punto in cui si abbandona la scrittura declamatoria sin lì messa in primo piano. Se non bastassero gli stralci riportati sopra, si può aggiungere il seguente, tratto dalla *Rivista teatrale melodrammatica*:

[Giordano] Vuole che i cantanti non primeggino sulla massa esecutrice, ma concorrano al tutto artistico come parti complementarie; e forse li aborre, quei poveri cantanti [...]; e vorrebbe con tutta l'anima toglier loro ogni autorità, ridurli al minor valore possibile, facendoli recitare, declamare quasi tutta una serata. E se dipendesse da lui e non vi fosse il buon pubblico da contentare, non concederebbe agli eletti della fortuna [...] neppure un effetto melodico, una frase cantabile, e molto meno un pezzo che abbia forma e dia origine all'applauso. [...] Ma ahimè! così non vuole il pubblico.

Lo provi la religiosa freddezza con cui è stato accolto il primo atto della *Fedora*. [...] L'interesse vero, l'emozione da cui scaturisce l'entusiasmo, il pubblico cominciò a provarla calda, irrompente, alle prime battute di un cantabile, quando *Loris Ivanov* [sic], per mezzo della voce fluente, calda, animatissima del tenore Caruso, intuonò *Amor di* [sic] *vieta di non amar...* quel canto largo e passionato che poi si riaffaccerà come oasi melodica nelle situazioni salienti per inondare di delizia gli ascoltatori.⁵⁵

Dopotutto il timbro di Caruso veniva lodato sin dagli avvisi della carriera e quindi deve aver contribuito all'esaltazione dei momenti prettamente lirici del capolavoro di Giordano.⁵⁶

Ma c'è di più, come si evince dalla descrizione di Daspuro della recita parigina. A cambiare, rispetto ai tenori delle generazioni precedenti, sono l'intensità, la veemenza, il taglio vibrante, fino ad allora evidentemente mai intesi. Eppure restano la nobiltà canora, la leggerezza e la chiarezza della voce, la qualità lirica cristallina, comunque coniugate con un timbro che sa farsi intenso e con un suono corposo nei momenti opportuni. Lo attestano le registrazioni del 1902 tanto di «Amor ti vieta» – la mezzavoce, la morbidezza, la tinta vellutata assumono un carattere vibrante sui Sol di «della mia man» e di «esprime» – quanto di «No, più nobile», dove dolcezza e delicatezza convivono con acuti ormai stentorei. Tutto ciò è frutto dell'estrema padronanza tecnica e della disinvoltura nel piegare la voce al risultato espressivo desiderato. Le qualità vocali di Caruso all'apice della carriera sono così riassunte da Alfred Bruneau, che lo ha ascoltato nella *Fedora* parigina: «*Quel ténor admirable! De la plus exquise douceur, il passe, comme en se jouant, à la plus étonnante puissance. Son chant, facile, naturel, spontané, ignore également le cri et la mièvrerie. C'est robuste, délicieux, inconscient et magnifique.*»⁵⁷

Se il Caruso del 1897–1898 non era ancora il Caruso del 1905, tuttavia la virata in quella direzione fu compiuta proprio nel periodo intercorso fra la 'prima'

55 *Rivista teatrale melodrammatica*, 23 novembre 1898, p. 2.

56 Per estese parti di recensioni si veda il documentato Mouchon: *Enrico Caruso*.

57 *Le Matin*, 15 maggio 1905, p. 4.

dell'*Arlesiana* e quella di *Fedora*, perciò nel segno di Cilea, Giordano e Sonzogno. In questo periodo Caruso superò, almeno in parte, i problemi degli anni precedenti che la critica attribuiva di volta in volta all'estensione insufficiente, allo scarso volume, alla tendenza a strafare, perseguendo il perfetto equilibrio descritto da Bruneau. Recensendo la prima rappresentazione di *Fedora* la *Gazzetta dei teatri* non solo puntava l'attenzione sul salto compiuto dal tenore in quegli anni, ma sottolineava già la capacità di trascinare il pubblico:

In quanto al Caruso, avrò detto quando avrò constatato che con la parte di *Loris* ha creato la propria riputazione e la propria individualità. Finora egli mi parve, ed era realmente, un prezioso tenore: oggi invece lo vedo e lo sento un artista. Prima di questa rivelazione, quando si andava in teatro, si era contenti di sapere che Caruso cantava; ora si va in teatro espressamente perché è Caruso che canta. La sua voce è un tesoro, ma quello che più monta è che ha imparato a servirsene in modo da far scattare la molla dell'entusiasmo. Egli non è più soltanto il tenore che piace, è l'artista che scuote.⁵⁸

Ancora: «I progressi fatti in brevissimo volgere di tempo dal Caruso, sono davvero straordinarii. La sua voce ha guadagnato in volume e in estensione, la sua frase è più che mai calda e vibrante, la disinvoltura scenica è quella di un vero artista».⁵⁹ E qualche settimana prima, lo stesso giornale, a proposito della *Bohème* di Leoncavallo, riportava che «Caruso è sempre lui, anzi sempre maggiormente prezioso per quella sua voce stupenda, per quel suo modo efficacissimo di fraseggiare e per quella sua disinvoltura scenica, che lo completa e lo avvalora».⁶⁰ Anche la critica estera evidenziava come il tenore non avesse più alcun problema di estensione, semmai avrebbe ancora peccato in potenza. Per esempio, a proposito della *Fedora* di Buenos Aires del 1899, *La Prensa* così si esprimeva: «Su voz no tiene mucho cuerpo pero si mucha extensión, buen timbre y obedece a la voluntad del artista»;⁶¹ mentre la *Gazzetta dei teatri* riportava un resoconto locale in cui si poteva leggere che «Caruso ha una delle più belle voci che io conosca, sia per timbro, sia per colore, sia per estensione».⁶² Il cambiamento venne colto anche da Daspuro, il quale, alla 'prima' di *Adriana Lecouvreur*, ne chiese conto al cantante che così avrebbe replicato: «Volete proprio la verità? Eccola: ho fatto tutto il contrario di ciò che mi suggerivano i miei maestri: l'impostazione sicura l'ho trovata da me!».⁶³ Fu lo stesso Daspuro, personaggio avvezzo a questioni contrattuali, a segnalare quanto i compensi del cantante fossero cresciuti in seguito ai trionfi milanesi:

58 *Gazzetta dei teatri*, 24 novembre 1898, in Mouchon: *Enrico Caruso*, p. 98.

59 *Gazzetta dei teatri*, 15 dicembre 1898, p. 1.

60 *Gazzetta dei teatri*, 10 novembre 1898, pp. 1-2.

61 Cit. in Pedro Eduardo Rivero: *Caruso en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Universitaria de Estudios Avanzados, 1994, p. 53.

62 *Gazzetta dei teatri*, 8 giugno 1899, p. 2.

63 Daspuro: *Enrico Caruso*, p. 30.

Dopo il grande successo di Caruso, prima nell'*Arlesiana* e, poi, ancora più clamoroso, [...] nella 'prima' della *Fedora* di Giordano, io non avevo più veduto né Caruso, né Vergine; però avevo saputo del grande sbalzo conseguito dalle azioni carusiane. Mentre Sonzogno se lo ebbe goduto, per sette mesi, al prezzo di lire cinquecento al mese, sin dal novembre '97, appena dopo il suo debutto al Lirico, a Caruso piovvero offerte da tutte le parti del mondo: mille, duemila, tremila, dieci mila lire a recita.⁶⁴

Ingaggi e scritture rispondevano naturalmente alla dimensione cui il cantante era assunto, ovvero al via via crescente apprezzamento da parte di pubblico e critica, spiegabile con la progressiva affermazione delle sue potenzialità vocali. Da quel momento in poi la fortuna di Caruso non fece altro che accrescersi, interrotta solo dalla morte. E uno degli interventi alla commemorazione funebre fu dell'amico e compagno del primo importante successo Cilea, il quale pronunciò un discorso istituzionale in quanto direttore del Conservatorio di Napoli. La parabola biografica del tenore finiva nel segno di chi aveva contribuito a fare cominciare la sua carriera.

Bibliografia

- Bellincioni, Gemma: *Io e il palcoscenico. Trenta e un anno di vita artistica*. Milano: Società anonima editoriale Dott. R. Quintieri, 1920.
- Bernardoni, Virgilio (a cura di): «*Fedora*». *Sardou, Colautti, Giordano*. Pisa: Plus, 2007.
- Cavaleri, Lina: *Le mie verità*. Roma: Soc. An. Poligr. Italiana, 1936 (nuova ed. a cura di Fiorenza Taricone. Milano: Ledizioni, 2021).
- Cilea, Francesco: "Ricordi", in: *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilea nel 30° anniversario dell'istituzione del Conservatorio di Reggio Calabria*, a cura di Gaetano Pitarresi. Reggio Calabria: Laruffa, 1994, pp. 25–85.
- Daspuro, Nicola: *Enrico Caruso*. Milano: Sonzogno, 1938.
- Dell'Amore, Franco e Marzia Persi: "La prima volta di Bonci e Caruso in America. Una disfida a distanza ravvicinata (Buenos Aires, 1899)", in: *Le vite dei cesenati* X (2016), pp. 361–387.
- De Rensis, Raffaello: *Francesco Cilea*. Palmi: Tip. Palermo, 1950 (nuova ed. Roma: NeoClassica, 2016).
- Ferraro, Domenico, Nandi Ostali e Piero Ostali jr. (a cura di): *Francesco Cilea*. Milano: Sonzogno, 2000.
- Girardi, Michele: "Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi", in: *Fedora*. Catania: Teatro Bellini, 2019, pp. 61–70.
- Grande, Maria (a cura di): *Francesco Cilea. Documenti e immagini*. Reggio Calabria: Laruffa, 2001.

64 Ibidem, pp. 22–23.

- Greenfeld, Howard: *Caruso*. New York: Da Capo Press, 1983.
- Key, Pierre V. R., in collaborazione con Bruno Zirato: *Enrico Caruso. A Biography*. Boston: Little, Brown, and Company, 1922.
- Morini, Mario (a cura di): *Umberto Giordano*. Milano: Sonzogno, 1968.
- Morini, Mario, Nandi Ostali e Piero Ostali jr.: *Casa Musicale Sonzogno. Cronologie, saggi, testimonianze*, 2 voll. Milano: Sonzogno, 1995.
- Mouchon, Jean-Pierre: *Enrico Caruso. L'homme et l'artiste*. Marseille: Terra Beata Société littéraire et historique, 2011.
- Pitarresi, Gaetano (a cura di): *Lettere a Francesco Cilea 1878–1910*. Reggio Calabria: Laruffa, 2001.
- Pituello, Luciano: *Caruso a Milano*. Milano: Arti Grafiche G. Ferrari, 1971.
- Rivero, Pedro Eduardo: *Caruso en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Universitaria de Estudios Avanzados, 1994.
- Ruscillo, Agostino: “Umberto Giordano: l’adolescenza a Foggia e gli anni di studio al Conservatorio di Napoli (1867–1890)”, in: *Musica. Storia, analisi e didattica*, 1, a cura di Francesco di Lernia e Agostino Ruscillo. Foggia: Grenzi, 2013, pp. 15–46.
- Id.: *Umberto Giordano. L’uomo e la musica*. Torino: EdT, 2021.
- Russo, Giancosimo: *«L’Arlesiana» di Cilea dall’ipotesto all’opera*. Canterano: Aracne, 2018.
- Sessa, Maurizio: *Caruso & friends. La nascita del re dei tenori (1899–1904) con immagini inedite*. Firenze: Florence Art Edizioni, 2021.
- Simonelli, Pasquale J.: *Enrico Caruso. Unedited Notes*. Charleston: Sacer Equestris Aureus Ordo, 2012.
- Sokol, Martin L.: “The ‘Pre-Victor’ Recordings of Enrico Caruso”, in: *The Antique Phonograph Monthly*, V/4 (1977), pp. 3–12.
- Tortorelli, Vittorio: *Enrico Caruso nel centenario della nascita*. Rimini: Artisti associati, 1973.

Corriere della Sera

Gazzetta dei teatri

Le Matin

Il mondo artistico

Natura ed arte

La perseveranza

Il Piccolo

Rivista teatrale melodrammatica

Il Secolo

Enrico Caruso, Amelita Galli-Curci: Discontinuità e congruenze nell'esecuzione di repertori belcantistici agli albori della discografia

SIMONE DI CRESCENZO

I sessantuno titoli d'opera interpretati da Enrico Caruso durante i suoi ventisei anni di carriera comprendono ben dodici opere ascrivibili al repertorio belcantistico italiano e francese del primo Ottocento, oltre a due incursioni settecentesche quali *Armide* di Gluck e *Don Giovanni* di Mozart.¹ Un risultato singolare, se pensiamo che il tenore napoletano non ebbe nessuna formazione canonica di ascendenza belcantistica e che fu universalmente riconosciuto come uno dei maggiori interpreti del repertorio verista nei primi anni del Novecento. Rossini, Donizetti, Meyerbeer, oltre ai più rari Händel e Lully, sono compositori che compaiono anche nella discografia di Caruso, con tredici titoli fra opere e grandi lavori sacri.² Una presenza quindi, quella del repertorio belcantistico nella sua discografia, che merita una riflessione critica e che offre il fianco ad una comparazione con altre incisioni effettuate da alcune colleghe del tenore, che in quegli anni riscuotevano i medesimi successi. In particolare, Amelita Galli-Curci, con la quale Caruso condivise un paio di registrazioni, proveniva da una formazione vocale per certi versi riconducibile al primo Ottocento, oltre che per diretta filiazione pedagogica, anche per l'applicazione nel suo canto di una serie di principi tecnico-esecutivi chiaramente riconoscibili e di cui si parlerà nel corso di questo lavoro. La riflessione critico-comparativa potrà fornire spunti utili sulla trasmissione delle tecniche e dei modelli belcantistici di primo Ottocento un secolo più tardi e in particolare sulle differenze di applicazione fra voci maschili e femminili.

Enrico Caruso è notoriamente associato a quel gruppo di cantanti d'opera pionieri della registrazione, fra cui spiccano i nomi di Alessandro Bonci, Celestina Boninsegna, Fernando De Lucia, Victor Maurel, Nellie Melba, Regina Pacini, Adelina Patti, Titta Ruffo, Francesco Tamagno, Luisa Tetrazzini, nonché uno dei principali fautori dell'esplosione dell'industria discografica a livello internazionale. Pur non amando particolarmente il lavoro nello studio di incisione, l'artista si sottopose negli anni di carriera ad oltre quattrocento sedute di registrazione, producendo quasi cinquecento incisioni ed oltre duecentosessanta dischi pubblicati.³ All'epoca queste incisioni furono delle vere e proprie *hit*, con milioni di copie vendute in tutto il mondo: un risultato che contribuì all'ascesa del tenore quale *star* non solo teatrale ma anche discografica, accrescendone l'aura del mito e della leggenda.

1 Cfr. Pietro Gargano, Gianni Cesarini: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990, pp. 257–258.

2 Ibidem, pp. 263–303.

3 Ibidem.

L'avventura discografica di Caruso iniziò nel marzo del 1902, quando era un giovane tenore di belle speranze, ma ancora poco conosciuto dal grande pubblico. L'artista era impegnato presso il Teatro alla Scala di Milano con il ruolo di Federico Loewe nella *Germania* di Alberto Franchetti.⁴ In quei giorni il neo-produttore discografico Fred Gaisberg, già pianista, *talent scout* ed accompagnatore di cantanti, si trovava in città con il fratello Will per registrare alcuni programmi di arie d'opera per la Gramophone Company Ltd., la società inglese fondata nel 1898. Si tratta della casa legata al sistema di registrazione brevettato da Emil Berliner nel 1887 e che sarà destinata a diventare la pietra miliare di tutta l'industria discografica del secolo successivo.⁵ L'innovazione riguardava in particolar modo il sistema di duplicazione di queste prime registrazioni acustiche, ovvero dal cilindro, che per la sua particolare struttura geometrica era tecnicamente difficile da copiare, fino al disco di Berliner, che con la sua forma piatta ben si prestava ad essere replicato. Gaisberg fu incaricato dalla compagnia di cercare nuovi talenti in Europa e di realizzare un catalogo sostanzioso di nuove registrazioni. Durante la permanenza milanese si trovò ad ascoltare Caruso in teatro durante le recite di *Germania* e ne rimase favorevolmente colpito. Il tenore sembrava proprio adatto al catalogo che la Gramophone stava allestendo e fu scritturato per l'audace somma di 100 sterline per dieci arie da registrare in un unico pomeriggio. La somma era enorme, ma Gaisberg, forte del suo fiuto di scopritore di talenti, si assunse personalmente la responsabilità dell'ingaggio, anche a fronte di un primo diniego da parte della compagnia. E così Caruso incise in un paio d'ore pomeridiane i dieci brani concordati presso gli appartamenti del Grand Hotel et de Milan, accompagnato al pianoforte da Salvatore Cottone. Rispetto alle 100 sterline pagate a Caruso, la Gramophone ne incassò ben 15.000 e il successo fu tale da preparare la strada alle immediate nuove incisioni, che il tenore realizzò tra novembre e dicembre dello stesso anno.⁶ In questa occasione, fra le altre arie, furono incise anche «Amor ti vieta» da *Fedora* e «No, più nobile sei delle regine» da *Adriana Lecouvreur*; ad accompagnare il tenore questa volta vi erano due pianisti d'eccezione, ovvero gli stessi autori delle opere, Umberto Giordano e Francesco Cilea.

Il debutto discografico di Caruso avvenne quasi per caso, incorniciato da fatti e situazioni che ne amplificarono il carattere leggendario. Ma l'importanza di questi avvenimenti nella storia della discografia non risiede soltanto nel successo finanziario ottenuto dalla Gramophone, quanto nella nuova prospettiva che il disco offriva agli artisti in termini di visibilità, sia agli occhi del grande pubblico che degli addetti ai lavori. Fu così che l'incisione di «E lucevan le stelle» da *Tosca* di Puccini fu ascoltata a Parigi dal direttore del Metropolitan di New York Heinrich Conried, che ne inviò subito una copia negli Stati Uniti per farla ascoltare ad altri dirigenti del teatro. Da questa 'audizione' attraverso il disco Caruso ottenne subito

4 Cfr. Roberto Diem Tigani: *Custodi del suono. Un secolo e mezzo di storia della riproduzione sonora*. Varese: Zecchini Editore, 2012, p. 62.

5 Ibidem, p. 44.

6 Ibidem, p. 63.

un ingaggio che l'anno seguente lo condusse in America. Era stato quindi Caruso a creare il disco o il disco a creare Caruso? Di sicuro la sinergia fra la carriera del tenore partenopeo e la nascente industria discografica diede buoni frutti e segnò un momento fondamentale nella storia della registrazione. L'interprete non si limitò ad incidere grandi pagine operistiche, ma anche romanze da salotto, musica sacra, e canzoni in diverse lingue: italiano, napoletano, inglese, spagnolo e francese.⁷ Come rileva William Weaver,

I dischi di Caruso non rappresentarono solamente un successo artistico, ma una grande affermazione commerciale. Gente che mai aveva visto un teatro lirico, che non sapeva pronunciare il nome di Leoncavallo o quello di Flotow, possedeva "Vesti la giubba" o "M'appari", incisi dal tenore napoletano. Ben presto altri cantanti vollero emulare Caruso: Nellie Melba, i cui dischi furono contrassegnati da una speciale etichetta color prugna, John McCormack, la cui voce deliziosa e la cui superba dizione restano ancor oggi insuperate, sia nel repertorio operistico sia nelle affascinanti canzoni irlandesi; e i soprani pirotecnici, dalla Tetrizzini alla Galvani, ad Amelita Galli-Curci. Ben presto l'elenco dei cantanti che incidevano dischi coincise con quello di coloro che calcavano le scene dei maggiori teatri del mondo.

Scarse furono le incisioni di opere complete, in quei giorni eroici del grammofo, e alcune edizioni furono sommariamente approntate mettendo insieme brani incisi da più artisti. Non si ebbero edizioni di opere di valore storico fino ai giorni di Gigli, di Schipa, della Dal Monte, di Aureliano Pertile, di Stracciari o della Arangi-Lombardi, cioè fino agli 'anni trenta'.⁸

Le incisioni di Caruso, tutte realizzate ancora con il sistema acustico, costituiscono una fonte primaria per ricostruire alcuni aspetti della vocalità del tenore, sia in ambito strettamente tecnico, che più ampiamente estetico-esecutivo.⁹ In particolare, l'attenzione verrà ora focalizzata sull'incisione di quei repertori belcantistici di primo Ottocento in cui il tenore si cimentò in scena e in studio di registrazione. L'autore prediletto in questo senso rimane Donizetti, ma non mancano arie di Rossini, Meyerbeer e due incursioni nel barocco con Händel e Lully. Prima di entrare nell'analisi critico-comparativa sono doverose alcune premesse per collocare il tenore napoletano nella storia della prassi esecutiva vocale fra Ottocento e Novecento. Come ha correttamente rilevato Rodolfo Celletti, «Caruso giunse al teatro nel momento in cui era in atto una delle tante "crisi del belcanto" che si sono succedute nella storia del melodramma dalle origini ai nostri giorni e che, in realtà, non sono state, il più delle volte, che una logica, necessaria

7 Cfr. Daniele Rubboli: *Enrico Caruso: attualità di un mito*, in *Caruso, mille volti di un uomo moderno*. Milano: Finespo, 1993, p. 12.

8 William Weaver: Prefazione in *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, a cura di Rodolfo Celletti. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964, p. VIII.

9 Si ricorda che il brevetto della Western Electric per l'utilizzo del nuovo sistema di registrazione elettrica fu depositato soltanto nel 1924, mentre le ultime incisioni di Caruso risalgono al 1920.

conseguenza dei vari mutamenti e rivoluzionamenti del repertorio operistico».¹⁰ Una crisi che per le voci maschili era iniziata mezzo secolo prima, da quando erano progressivamente scomparsi gli ultimi tenori dell'epoca rossiniana, in grado di reggere ancora il baluardo di quella tradizione che affondava le sue radici nel Settecento. C'è chi sostiene che il canto di Caruso provenga dal modo di cantare di Gilbert Duprez, passato alla storia come l'iniziatore di un nuovo stile vocale, votato ad un progressivo aumento dell'intensità sonora e ad una declamazione più veemente e passionale. Tuttavia, per quanto il canto di Duprez fosse innovativo per certi versi rispetto all'idea di un David, di un Rubini o di un Nozzari, resta il fatto che apparteneva ancora ad una tradizione belcantistica di prim'ordine, che poco aveva a che fare con i tenori post-verdiani di fine Ottocento e primi Novecento. Il trattato *L'art du Chant*, scritto da Duprez e dedicato a Rossini ne è una riprova.¹¹

La formazione vocale di Caruso fu occasionale e frammentaria, tranne nei periodi in cui studiò con i maestri Guglielmo Vergine e Vincenzo Lombardi.¹² Tant'è che i primi anni di carriera furono difficoltosi e relegati ad esibizioni in teatri di provincia, proprio a causa della precaria condizione vocale del tenore: estensione corta, scarso volume, insufficiente preparazione musicale e ambiguità timbrica.¹³ Nonostante gli insegnamenti di Lombardi, che rimangono comunque distanti da una tradizione belcantistica, si può affermare che il graduale miglioramento tecnico del cantante avvenne principalmente e concretamente in palcoscenico, dove Caruso si affinò sul repertorio che progressivamente andava debuttando.¹⁴ Dopo gli esordi da presunto tenore di grazia, si avvicinò sempre con più assiduità al repertorio verista di quegli anni, dando prima vita ad alcuni personaggi chiave nati dalla penna dei compositori della Giovane Scuola, come Federico nell'*Arlesiana* di Cilea (1897), Loris nella *Fedora* di Giordano (1898), Florindo ne *Le maschere* di Mascagni (1901), Federico nella *Germania* di Franchetti (1902), Maurizio di Sassonia nell'*Adriana Lecouvreur* di Cilea (1902) e Dick Johnson ne *La fanciulla del West* di

10 Rodolfo Celletti: "Enrico Caruso", in: *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, a cura di Rodolfo Celletti. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964, p. 136.

11 Cfr. Gilbert Duprez: *L'art du Chant*. Paris: Bureau central de Musique, 1846. Si possono facilmente riscontrare nel trattato, testo al quale Rossini stesso diede il suo benestare, alcuni dei principi belcantistici applicati dai cantanti del primo Ottocento.

12 Cfr. Celletti: "Enrico Caruso", p. 135; Rodolfo Celletti, Alan Blyth: "Enrico Caruso", in: *The Grove Book of Opera singers*, a cura di Laura Macy. New York: Oxford University Press, 2008, pp. 78-79.

13 Cfr. Luciano Alberti: "Enrico Caruso", in: *Dizionario Biografico degli italiani*, xxi, 1978 https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-caruso_%28Dizionario-Biografico%29/, 19.11.2022.

14 Vincenzo Lombardi, violoncellista, direttore d'orchestra e insegnante di canto, impartì a Caruso delle lezioni in occasione delle recite del tenore ne' *I Puritani* di Bellini a Salerno nel 1896 e poi in altre occasioni nella stessa città nel 1897. Nonostante la riconoscenza di Caruso nei confronti del Maestro per averlo aiutato a risolvere alcune difficoltà tecniche, fra cui l'emissione di note del registro acuto, dal punto di vista della didattica vocale, siamo ben distanti dal poter parlare di 'scuola' né tantomeno di 'suola di belcanto' alla quale lo stesso Lombardi non è mai appartenuto. Per un approfondimento sulle vicende che legano Caruso a Lombardi si veda Enrica Donisi: *Enrico Caruso e la Scuola ciandelliana*. Napoli: Guida Editore, 2022, pp. 110-112.

Puccini (1910). Con queste premesse è facile affermare che la tecnica e lo stile di Caruso si forgiarono su questo repertorio, con il quale ottenne i massimi successi a livello mondiale. Le esigenze del teatro moderno trovarono in lui l'interprete ideale, determinando il definitivo tramonto di quella tradizione ottocentesca solo in parte ancora rappresentata da tenori come Giuseppe Anselmi, Alessandro Bonci, Fernando De Lucia e Ferruccio Giannini.

Se per il repertorio verista Caruso rappresentò il futuro e l'innovazione, per il repertorio belcantista rimase, anche per l'ascoltatore dell'epoca, un caso non completamente risolto. Lo dimostra il fatto che il pubblico del Teatro San Carlo di Napoli accolse con freddezza le sue recite dell'*Elisir d'amore* nella stagione 1901-1902, contrapponendo alla sua interpretazione a quella che in precedenza aveva dato De Lucia. Da allora Caruso, amaramente deluso dalle riserve mosse nei suoi confronti proprio nella sua città natale, non volle mai più cantare a Napoli.¹⁵ Tuttavia, a prescindere dai giudizi del pubblico dell'epoca, che rimangono comunque legati ad una civiltà musicale distante dal primo Ottocento, le incisioni costituiscono oggi una fonte preziosa per analizzare l'approccio di Caruso al cosiddetto belcanto.

Esiste un'oggettiva difficoltà nel definire i principi tecnici e stilistici di un canto che effettivamente si perde nella notte dei tempi; un canto che trae origine dall'estetica barocca e che trova il suo apogeo nel Settecento con la gloriosa stagione dei castrati. Le ultime tracce di questo modello esecutivo si possono rilevare nella scrittura dei grandi compositori del primo Ottocento, di cui Rossini rimane il massimo esempio. Oggi, attraverso la ricostruzione storica documentata, avvalorata dal confronto delle fonti scritte con le registrazioni dei primi anni del Novecento di cantanti provenienti da scuole di canto riconoscibili, è tuttavia possibile fissare alcuni punti saldi, identificativi di quell'estetica vocale perduta. In quest'ottica risulta di particolare interesse il confronto fra le incisioni di Caruso e dei tenori a lui coevi con quelle di alcuni soprani dell'epoca, che al contrario delle voci maschili mantenevano ancora viva una tradizione esecutiva belcantistica.¹⁶

Fra i principi tecnico-esecutivi che possono essere senza dubbio ricondotti alla tradizione belcantistica figurano: l'attacco del suono sicuro e sempre alto di posizione attraverso l'utilizzo del *coupe de glotte*, l'impostazione vocale sulla pura e chiara declamazione italiana, l'utilizzo consapevole e sistematico dei registri vocali, un addestramento metodico alla coloratura e al canto di bravura per tutti i tipi vocali, l'estrema cura per gli abbellimenti e per la messa di voce, la realizzazione dei portamenti anticipando il suono d'arrivo senza 'strisciare' le note, il legato espressivo nei cantabili e la sapiente abilità nel passare dal canto drammatico di forza al canto elegiaco senza soluzione di continuità.¹⁷

15 Cfr. Celletti: "Enrico Caruso", p. 135.

16 Le ragioni di queste differenze fra voci maschili e femminili vanno rilevate all'interno della visione stessa che tenori, baritoni e bassi assunsero come tipi vocali nel melodramma verdiano e post-verdiano, con il conseguente processo di virilizzazione dei personaggi maschili nelle opere.

17 In questa sede non sarà possibile approfondire i singoli aspetti in maniera esaustiva, per i quali si rimanda alla bibliografia specifica. Per una prima consultazione si veda ad esempio: *Méthode de chant du*

Della quindicina di incisioni di Caruso ascrivibili al repertorio del belcanto, si prenderanno ora in esame alcuni esempi più significativi per arrivare a delle prime conclusioni, ovvero per comprendere quali e quanti dei principi sopra elencati venissero effettivamente applicati dal tenore in queste arie in sede di registrazione. Uno dei brani incisi più volte dall'artista è «Una furtiva lagrima» da *L'elisir d'amore* di Donizetti, registrata nel 1902 per la Gramophone, nel 1903 per Zonophone, nel 1904 e nel 1911 per la Victor. Caruso aveva debuttato *L'elisir* alla Scala con enorme successo nel 1901, l'anno prima delle note registrazioni all'Hotel et de Milan. Nell'anno della scomparsa di Verdi, dopo l'insuccesso de *Le maschere* di Mascagni, l'impresario del teatro Giulio Gatti Casazza, decise di riportare nel teatro milanese il capolavoro donizettiano: cantavano Regina Pinkert, Antonio Magini Coletti ed Enrico Caruso, dirigeva Arturo Toscanini.¹⁸

Nella primissima incisione della celebre aria di Nemorino del 1902, effettuata proprio durante la seduta di registrazione milanese per la Gramophone, possiamo rilevare il tono elegiaco che ben si addice al carattere dell'aria e del personaggio e l'utilizzo di un attacco del suono abbastanza sicuro e pulito nel registro centrale.¹⁹ L'emissione risulta sempre un po' arretrata di posizione e l'ascesa all'acuto avviene quasi mai legando i suoni, ma attraverso l'utilizzo di singulti. I suoni del registro medio-acuto sono già 'scuriti' alla maniera moderna e l'intonazione non è sempre ortodossa. Sulla stessa linea esecutiva risulta anche l'incisione del 1903 per Zonophone.²⁰ Qui l'uso dei portamenti, o meglio dei suoni 'strisciati', è più frequente, così come l'indugio su lunghe note tenute. Entrambe le versioni mostrano un tenore essenzialmente di grazia che si avvia a diventare lirico e che già introduce uno stile nuovo rispetto alle incisioni di De Lucia e di Anselmi. La versione del 1904 realizzata per la Victor rivela una maggiore sicurezza tecnica non scevra di attacchi di note 'da sotto' e di portamenti, a fronte di una spavalderia interpretativa che nelle frasi "Cielo, si può morir" rasenta il parossismo.²¹ Note

Conservatoire de musique contenant les principes du Chant, des Exercices pour la Voix, des Solfèges tirés des meilleurs Ouvrages Anciens et Modernes, et des Airs dans les mouvements et les Différens Caractères. Paris: Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804; Alexis De Garaudé: *Méthode complète de chant, oeuvre 40.* Paris: Vaillant, 1825; Manuel Garcia: *Traité complet de l'Art du Chant en deux parties.* Paris: pubblicato dall'autore, 1847; Luigi Lablache (attr.): *Méthode complète de chant, ou, Analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût, avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises graduées.* Paris: Canaux, 1840; Mathilde Marchesi: *Vocal Method op. 31.* New York: Schirmer, 1900. In riferimento al *coupe de glotte*, ovvero l'attacco del suono netto e consapevole attraverso la corretta articolazione della glottide, si specifica che la locuzione non va confusa con la degenerazione novecentesca del termine, che già Garcia indicava invece come 'colpo di petto'.

18 Giulio Gatti Casazza: "Memories of the Opera", in: Alberto Triola: *Giulio Gatti Casazza. Una vita per l'opera.* Varese: Zecchini Editore, 2013, pp. 231-235.

19 Cfr. Gaetano Donizetti: *L'elisir d'amore*, «Una furtiva lagrima», Enrico Caruso, disco acustico Gramophone, 52346, 1902.

20 Cfr. Gaetano Donizetti: *L'elisir d'amore*, «Una furtiva lagrima», Enrico Caruso, disco acustico Zonophone, X-1552, 1903.

21 Cfr. Gaetano Donizetti: *L'elisir d'amore*, «Una furtiva lagrima», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 81027 (52065) e 85021 (052073), 1904.

tenute, tempi dilatati, carattere stentoreo ed eroiceggiante, fanno presagire quanto accadrà in seguito. Nel 1911 Caruso aveva trentotto anni ed era ormai una *star* affermata; incise nuovamente per la Victor l'aria dell'*Elisir*, questa volta con accompagnamento orchestrale.²² Fin dal principio del brano si percepisce che ormai ogni traccia del tenore di grazia che si intravedeva nei primi anni di carriera è completamente scomparsa. La voce risulta completamente scurita e ingrossata, il carattere è eroico, stentoreo e il ricorso ai portamenti e ai singulti è costante.

Tutti questi aspetti, uniti all'assenza di legato, rendono questa versione, insieme alla precedente, fra le più distanti dagli stilemi del belcanto.

Attingendo dal catalogo donizettiano Caruso incise anche le arie da *Don Pasquale*, *La favorita*, *Il duca d'Alba*, *Lucrezia Borgia*, *Dom Sèbastien*, il sestetto della *Lucia di Lammermoor* e il duetto «Venti scudi» dall'*Elisir* con Giuseppe De Luca. La registrazione del 1905 della serenata «Com'è gentil» dal *Don Pasquale* ci mostra Caruso cimentarsi nel repertorio da puro tenore di grazia.²³ Qui l'attacco del suono risulta sempre un po' arretrato, ma il colore della voce non è scurito e si modella sulla nitida dizione italiana nelle frasi cantabili, pur cedendo sempre il passo al carattere eroico nei passaggi conclusivi. L'anno seguente Caruso incise «Spirto gentil» da *La favorita*, un banco di prova per i tenori per quanto riguarda l'utilizzo della mezzavoce e del legato.²⁴ I mezzi tecnici a disposizione del tenore non gli consentono l'applicazione di queste due modalità esecutive adatte ai cantabili nobili ed eterei. Se paragoniamo infatti questa esecuzione con quelle di tenori come John McCormack, Miguel Fleta, Beniamino Gigli, Enzo De Muro Lomanto, possiamo notare come le carenze di Caruso siano evidenti nel canto legato a fior di labbro. Tuttavia, se si mette a confronto l'incisione dell'aria de *La favorita* con «Angelo casto e bel» da *Il duca d'Alba* registrata dal tenore nel 1915, ci accorgiamo di quanto egli si sia progressivamente allontanato ancor più dai dettami belcantistici.²⁵ Il canto si fa stentoreo, la posizione è arretrata, vengono utilizzati portamenti 'strisciando' i suoni e gli acuti sono sempre 'forzati'.

Nel 1920 Caruso registrò anche due arie tratte da opere del periodo barocco. Si tratta di «Bois épais», da *Amadis de Gaule* di Lully e «Ombra mai fu» dal *Serse* di Händel. Se nell'aria francese il tenore riesce a trovare nelle frasi del registro medio un legato 'di scuola', nell'aria di Händel ritorna ad un'emissione caratterizzata da portamenti, accentazione eroica, posizione poco ortodossa ed espressività parossistica.²⁶ La messa di voce iniziale non contiene una vera escursione dinamica,

22 Cfr. Gaetano Donizetti: *L'elisir d'amore*, «Una furtiva lagrima», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 88339 (2-052064), 1911.

23 Cfr. Gaetano Donizetti: *Don Pasquale*, «Com'è gentil», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 85018 (052086), 1905.

24 Cfr. Gaetano Donizetti: *La favorita*, «Spirto gentil», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 88004 (052120), 1906.

25 Cfr. Gaetano Donizetti: *Il duca d'Alba*, «Angelo casto e bel», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 88516 (2-0521-01), 1915.

26 Cfr. Jean-Baptiste Lully: *Amadis de Gaule*, «Bois épais», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 1437, 1920; Georg Friedrich Händel: *Serse*, «Ombra mai fu», Enrico Caruso, disco acustico Victor,

ma in compenso il trillo su “amabile” è un vero trillo, dettaglio non trascurabile, considerando i limiti dei tenori della sua epoca nell’esecuzione degli abbellimenti.

Nella discografia di Caruso, come già detto in precedenza, compaiono anche quattro incisioni rossiniane: «La danza. Tarantella napoletana» tratta dalle *Soirées musicales*, «Cujus animam» dallo *Stabat Mater*, «Domine Deus» e «Crucifixus» dalla *Petite Messe Solennelle*. I due brani della *Petite Messe*, che di fatto sono le ultime due registrazioni del tenore, sono stati incisi nel 1920, ovvero lo stesso anno delle arie barocche; quindi in una fase in cui il tenore era già pienamente identificato nel repertorio verista.²⁷ Questo fattore cronologico si ripercuote nettamente sull’esecuzione, dove si presentano le caratteristiche riscontrabili nel periodo tardo della sua storia discografica: in particolare assenza di legato in favore di un marcato accentato, utilizzo continuo di portamenti, deformazione della dizione e stile parossistico.

Il «Cujus animam», pur presentando l’utilizzo di un’emissione non troppo distante da quella dei brani della *Petite Messe* contiene però un elemento di estremo interesse per la prassi esecutiva belcantistica.²⁸ Nella cadenza finale Caruso ricorre all’utilizzo del puro registro ‘di testa’ per l’emissione del reb₄ sovracuto. L’utilizzo della vera ‘voce di testa’ per i tenori è una prassi che inizia a scomparire già verso la metà dell’Ottocento. È quindi molto singolare per un interprete di inizio Novecento ricorrere all’uso di questo registro, che era invece ancora di prassi quando Rossini scrisse lo *Stabat Mater*. Celletti ipotizza che Caruso ricorresse all’emissione ‘di testa’ nei primi anni di carriera, quando già cantava opere come *La favorita*, *Rigoletto* o *Faust* ed il suo registro acuto non era ancora ben assestato.²⁹ Se ascoltiamo infatti l’incisione dell’aria dal *Faust* di Gounod «Salut, demeure chaste e pure» del 1906, possiamo ascoltare un do₄ emesso con una buona preponderanza di risonanze ‘di testa’, anche se non completamente passato nel terzo registro, come invece per il reb₄ del «Cujus animam».³⁰ Tutto ciò ci fa comprendere che Caruso avesse una certa coscienza dei registri e che quando lo ritenesse opportuno fosse in grado di avvalersi anche del registro ‘di testa’ per i suoni sovracuti.

L’argomento è oltremodo interessante ai fini analitici se si pensa che in un libello apparso nel 1922, dal titolo *Caruso’s method of voice production. The Scientific Culture of the Voice* a cura del dottor Mario Marafioti, l’autore asserisca chiaramente

88617 (2-052180), 1920.

27 Cfr. Gioachino Rossini: *Petite Messe Solennelle*, «Domine Deus», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 88629 (2-052195), 1920; Gioachino Rossini: *Petite Messe Solennelle*, «Crucifixus», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 87335 (7-52207), 1920.

28 Cfr. Gioachino Rossini: *Stabat Mater*, «Cujus animam», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 88460 (2-052086), 1913.

29 Cfr. Celletti: “Enrico Caruso”, p. 137. Teoria ulteriormente avvalorata dal fatto che nelle incisioni delle arie da *Aida* e *La bohème* del 1904 e 1906 Caruso ricorreva ai trasporti di tono, quando il carattere dell’opera o del personaggio non consentiva a suo parere il ricorso alla formula arcaica della ‘voce di testa’ per i suoni acuti.

30 Cfr. Charles Gounod: *Faust*, «Salut, demeure chaste e pure», Enrico Caruso, disco acustico Victor, 8803 (0520030), 1906.

che non esistono registri nella voce cantata quando è emessa correttamente.³¹ Il testo non è stato scritto da Caruso, ma Marafioti dichiara che le idee contenute nel suo libro siano il frutto di uno stretto confronto con il tenore. Secondo il foniatra Caruso non sarebbe stato in grado di formulare regole pratiche sul canto per esprimere le sue idee istintive, poiché non possedeva una conoscenza scientifica dell'emissione vocale.³² In tanti anni di conoscenza amichevole sarebbe nato questo ideale incontro fra l'esperienza e la conoscenza scientifica dell'autore e l'arte di Caruso basata sulle 'leggi della natura'. Ci troviamo di fronte ad uno di quei casi di 'canto foniatico', ovvero alla teorizzazione del canto compiuta da medici che molto spesso hanno una rudimentale cognizione musicale o addirittura nessuna conoscenza della prassi esecutiva e che vorrebbero tentare di spiegare fenomeni empirici legati ad un'arte che fin dalla sua origine è stata, di fatto, prima di tutto alto artigianato. Scorrendo le pagine del testo di Marafioti ci si accorge, infatti, di quanti fraintendimenti si possano generare, anche a livello terminologico, quando taluni ragionamenti non sono strettamente collegati alla didattica vocale e alle abilità cognitive ad essa connessa. L'autore stesso riporta il contenuto di una lettera indirizzata a lui da Amelita Galli-Curci in cui la cantante asserisce che «gli insegnanti di canto sanno poco della scienza della voce e gli scienziati altrettanto poco dell'arte del canto».³³ E i limiti di alcuni principi teorizzati da Marafioti sono altresì evidenti quando, proprio a proposito del canto di Amelita Galli-Curci, egli sostiene che il grande soprano di coloratura utilizzasse un unico registro per l'intera estensione della sua voce.³⁴ Ma perché la questione dell'uso dei registri è tanto importante per identificare una prassi vocale belcantistica? Poiché la teorizzazione della strutturazione della voce secondo i registri è una delle pietre miliari dell'impostazione vocale secondo i canoni tardo settecenteschi e primo ottocenteschi. Tale teoria trova altresì pieno riscontro nella scrittura vocale dei compositori dal Settecento fino a tutto l'Ottocento, Verdi compreso, dove i registri hanno altresì una funzione drammatico-connotativa che è da considerarsi parte integrante della linea vocale.

Amelita Galli-Curci studiò prima al Conservatorio di Milano e poi si perfezionò sia con Giuseppe Cairati – che fu pianista accompagnatore durante le lezioni di Rossini a Passy – sia con un'allieva di Mathilde Marchesi, Estelle Liebling, a sua

31 Cfr. Pasquale Mario Marafioti: *Caruso's method of voice production. The Scientific Culture of the Voice*. New York: D. Appleton & Company, 1922, p. 135. Si noti che tutta la trattatistica del primo Ottocento teorizza in modo chiaro ed inequivocabile la necessità di utilizzo dei registri vocali per una corretta emissione.

32 Ibidem, p. 161.

33 Ibidem, p. 222. Su Amelita Galli-Curci si veda Alessandra Di Marco: "Amelita Galli-Curci", in: *Dizionario Biografico degli italiani*, LI, 1998 https://www.treccani.it/enciclopedia/amelita-galli_%28Dizionario-Biografico%29/, 19.11.2022.

34 Marafioti: *Caruso's method of voice production*, p. 143. Asserto smentito dalle incisioni della Galli-Curci, che utilizza in maniera inequivocabile i tre registri secondo i principi teorizzati nel primo Ottocento.

volta grande didatta ed autrice di diversi metodi di canto.³⁵ Anche la Galli-Curci fu un'autentica *star* del disco nei primi anni '20 del Novecento.³⁶ Il suo repertorio, incentrato sui titoli in cui il soprano di coloratura può esternare tutte le prodezze che lo caratterizzano, ha fatto risaltare la somma abilità tecnica ed esecutiva della cantante. Celletti scrive: «L'estrema scorrevolezza con cui eseguiva i passi di agilità fu qualcosa di più del semplice virtuosismo, in quanto contribuiva a porre l'accento sulla tenerezza e la soavità dell'espressione. [...] L'esecutrice poi, poté vantare la raffinata musicalità e l'inappuntabile precisione degli ornamenti.»³⁷ Dall'ascolto delle sue incisioni possiamo affermare che la Galli-Curci rappresenta un perfetto esempio di sintesi fra le competenze tecniche dell'antica scuola e la pulizia esecutiva dell'era moderna in cui nulla è lasciato al caso, ma tutto è ricondotto ad una coerenza musicale e stilistica di fondo.

In particolare, proprio a proposito dell'uso dei registri vocali, si può ascoltare in alcune incisioni questo peculiare tipo di emissione, in cui i cambiamenti di registro sono evidenti in determinati passaggi. Ascoltando l'aria «Una voce poco fa» da *Il barbiere di Siviglia* di Rossini incisa nel 1917 si può notare come, ad esempio, sulle parole 'mi risuonò', 'sarà', 'aguzzerò', 'resterò' e 'guidar' viene utilizzato il primo registro detto comunemente 'di petto', mentre tutti i suoni acuti e sovracuti dal *la*₄ in su sono emessi tutti con il puro registro 'di testa', sfruttando unicamente le risonanze più acute.³⁸ Le stesse caratteristiche si possono riscontrare anche in arie come «Bel raggio lusinghier» dalla *Semiramide* di Rossini, oppure nella scena della pazzia «Ardon gli incensi» dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.³⁹ Il canto della Galli-Curci può essere ricondotto agli stilemi del belcanto non solo per l'uso dei registri, ma per una serie di aspetti legati e all'emissione e alla prassi esecutiva piuttosto inequivocabili: la posizione della voce sempre collocata nel massimo punto di risonanza, l'attacco del suono limpido e mai dal basso, l'uso del *coupe de glotte* specie nei picchettati e negli attacchi sui sovracuti, la morbidezza di emissione, l'impostazione vocale sulla pura e chiara declamazione italiana, l'articolazione delle sillabe secondo le regole della 'scuola italiana', la coloratura pirotecnica, l'utilizzo di puntature, cadenze e variazioni. Nel suo caso, come per molti soprani della sua epoca, oltre alla formazione 'di scuola', la frequentazione del repertorio belcantistico ha inciso sul mantenimento di una prassi vocale di impostazione ottocentesca, ancora non contaminata dalle nuove esigenze teatrali.

35 Per Giuseppe Cairati, che fu anche direttore d'orchestra e direttore di coro, Alfredo Bonaccorsi: "Rossini insegnante di canto", in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* I 1967, p. 6. Mathilde Marchesi può essere considerata la diretta continuatrice della 'scuola di canto rossiniana' attraverso gli insegnamenti ricevuti da Manuel García.

36 Cfr. Lanfranco Rasponi: *The Last Prima Donnas*. New York: Limelight Editions, 1985, pp. 151-158.

37 Cfr., Rodolfo Celletti: "Amelita Galli-Curci", in: *Le grandi voci*, p. 308.

38 Cfr. Gioachino Rossini: *Il barbiere di Siviglia*, «Una voce poco fa», Amelita Galli-Curci, disco acustico Victor, 74541, 1917.

39 Cfr. Gioachino Rossini: *Semiramide*, «Bel raggio lusinghier», Amelita Galli-Curci, disco acustico His Master's Voice, D.B. 812 (2-053235), 1924; Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*, «Ardon gli incensi», Amelita Galli-Curci, disco acustico Victor, 66125, 1922.

Caruso e la Galli-Curci nel 1917 hanno inciso insieme due brani: il sestetto da *Lucia di Lammermoor* «Chi mi frena in tal momento» e il quartetto dal *Rigoletto* «Bella figlia dell'amore». Nel sestetto di Lucia è già evidente la differenza di stile fra soprano e tenore: se da un lato Caruso mette in gioco un'emissione eroiceggiante la Galli-Curci da sfoggio della sua precisione musicale e dell'estrema sicurezza del registro sovracuto.⁴⁰ Nel quartetto di *Rigoletto* la differenza di approccio fra i due cantanti si fa ancor più evidente: l'emissione di Caruso è stentorea, realista e 'scurita' con note forzate ai limiti del parossismo, mentre la Galli-Curci rimane completamente estranea a qualsiasi inflessione verista e canta Verdi come se fosse Bellini.⁴¹

A conclusione di questa breve analisi, si può quindi affermare che esiste una sostanziale differenza nella concezione stessa del canto fra interpreti che hanno iniziato a frequentare il repertorio verista tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento e cantanti che sono rimasti invece legati quasi unicamente a compositori ascrivibili all'estetica belcantistica. Caruso e la Galli-Curci sono due massimi esempi di questa diversità, che si manifesta particolarmente quando si vanno a toccare proprio quelle opere del primo Ottocento o addirittura precedenti. La discografia ci consente di operare un ascolto comparativo ad ampio raggio. Allargando quindi l'analisi anche ad altri cantanti coevi ci si accorge di quanto gli interpreti maschili, ovvero tenori, baritoni e bassi, abbiano quasi totalmente abbandonato la tradizione del primo Ottocento, salvo in rari casi. Fra le interpreti femminili invece, sia soprani che contralti, spesso viene mantenuta viva questa 'scuola' attraverso quelle che possiamo considerare le sue ultime testimonianze, prima che la temperie novecentesca spazzasse via quasi completamente tale tradizione.⁴²

Bibliografia

- Alberti, Luciano: "Enrico Caruso", in: *Dizionario Biografico degli italiani*, XXI, 1978 https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-caruso_%28Dizionario-Biografico%29/, 19.11.2022.
- Bonaccorsi, Alfredo: "Rossini insegnante di canto", in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* I 1967.
- Celletti, Rodolfo: "Enrico Caruso", in: *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, a cura di Rodolfo Celletti. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964.

40 Cfr. Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, «Chi mi frena in tal momento», Amelita Galli-Curci, Enrico Caruso, Minnie Egner, Angelo Bada, Giuseppe De Luca, Marcel Journet, disco acustico Victor, 95212, 1917.

41 Cfr. Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, «Bella figlia dell'amore», Amelita Galli-Curci, Enrico Caruso, Flora Perini, Giuseppe De Luca, disco acustico Victor, 95100, 1917.

42 Per citare alcuni nomi di cantanti di scuola ottocentesca che hanno lasciato traccia della loro arte nella discografia dei primi del Novecento: Celestina Boninsegna, Toti Dal Monte, Elvira De Hidalgo, Nellie Melba, Regina Pacini, Armida Parsi-Pettinella, Adelina Patti, Giannina Russ.

- Celletti, Rodolfo e Blyth, Alan: "Enrico Caruso", in: *The Grove Book of Opera singers*, a cura di Laura Macy. New York: Oxford University Press, 2008.
- De Garaudé, Alexis: *Méthode complète de chant, oeuvre 40*. Paris: Vaillant, 1825.
- Diem Tigani, Roberto: *Custodi del suono. Un secolo e mezzo di storia della riproduzione sonora*. Varese: Zecchini Editore, 2012.
- Di Marco, Alessandra: "Amelita Galli-Curci", in: *Dizionario Biografico degli italiani*, LI, 1998 https://www.treccani.it/enciclopedia/amelita-galli_%28Dizionario-Biografico%29/, 19.11.2022.
- Donisi, Enrica: *Enrico Caruso e la Scuola ciandelliana*. Napoli: Guida Editore, 2022.
- Duprez, Gilbert: *L'art du Chant*. Paris: Bureau central de Musique, 1846.
- Garcia, Manuel: *Traité complet de l'Art du Chant en deux parties*. Paris: pubblicato dall'autore, 1847.
- Gargano, Pietro e Cesarini, Gianni: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990.
- Gatti Casazza, Giulio: "Memories of the Opera", in: Alberto Triola: *Giulio Gatti Casazza. Una vita per l'opera*. Varese: Zecchini Editore, 2013.
- Lablache, Luigi: *Méthode complète de chant, ou, Analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût, avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises graduées*. Paris: Canaux, 1840.
- Marafioti, Pasquale Mario: *Caruso's method of voice production. The Scientific Culture of the Voice*. New York: D. Appleton & Company, 1922.
- Marchesi, Mathilde: *Vocal Method op. 31*. New York: Schirmer, 1900.
- Rasponi, Lanfranco: *The Last Prima Donnas*. New York: Limelight Editions, 1985.
- Rubboli, Daniele: *Enrico Caruso: attualità di un mito*, in *Caruso, mille volti di un uomo moderno*. Milano: Finespo, 1993.
- Weaver, William: Prefazione in *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, a cura di Rodolfo Celletti. Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964.

CARUSO E LA CANZONE

Enrico Caruso interprete della canzone napoletana

ENRICO CARERI

In un recente saggio pubblicato negli atti del convegno *Vedi Napule e po' mori! Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali* (Napoli, 23–24 novembre 2018)¹ ho provato a spiegare le ragioni per cui ritenevo la tecnica del canto lirico – quella per intenderci che s'insegna nei conservatori – poco adatta al repertorio della canzone napoletana classica. Mi riferivo alle interpretazioni di Enrico Caruso e di tutti coloro che dopo di lui, fino ai giorni nostri, hanno cantato le canzoni napoletane con la stessa tecnica vocale che adoperavano per Verdi o Bellini. L'invito a partecipare a questo convegno per il centenario della morte del grande tenore napoletano mi ha offerto un'ottima occasione per approfondire la questione e chiarirmi ulteriormente le idee, visto che il tema dell'interpretazione musicale non è tra i più semplici, in particolare se l'oggetto è il genere ibrido della canzone napoletana, insieme colto e popolare, scritto e di tradizione orale. Con il collega Giorgio Ruberti, ottimo esperto di canzone napoletana, autore di un magnifico libro intitolato *Forme e stili della canzone napoletana classica*,² abbiamo deciso di analizzare le canzoni incise da Caruso e confrontare le sue interpretazioni con gli spartiti originali. I risultati sono stati sorprendenti e hanno permesso di chiarire alcuni punti che erano rimasti in sospeso. Questo mio intervento prepara quello che segue di Giorgio Ruberti, ne offre i contorni teorici e ne anticipa alcune importanti conclusioni.

Enrico Caruso ha avuto un ruolo fondamentale nella trasmissione e diffusione negli Stati Uniti e nel mondo della canzone napoletana, sia attraverso i suoi concerti che soprattutto con le fortunate e pionieristiche registrazioni dei primi dischi dedicati a quel repertorio. Le canzoni napoletane incise da Caruso sono ventuno, un numero tutto sommato considerevole se si considera quello più esiguo dei cantanti d'opera che seguirono e tuttora seguono il suo esempio. Ad esse bisogna aggiungere quelle che facevano parte del suo repertorio nelle esibizioni in concerto che forse non riteneva adatte alla registrazione su disco.³ Le interpretazioni di Caruso offrono un ottimo punto d'osservazione per riflessioni più generali sull'interpretazione della canzone napoletana classica, un tema controverso che solo di recente è stato oggetto di interesse in ambito scientifico.⁴ In questo nostro

1 Enrico Careri: “Caruso, il canto lirico e la canzone napoletana”, in: *Vedi Napoli e po' mori! Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia. Lucca: LIM, 2020, pp. 145–153.

2 Giorgio Ruberti, *Forme e stili della canzone napoletana classica*. Lucca: LIM, 2016.

3 Pietro Gargano e Gianni Cesarini: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990, pp. 97–103.

4 Enrico Careri: “Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 49 (2014), pp. 267–284; Id.: “Interpretazione e

intervento, dopo una breve disamina delle principali questioni teoriche che il tema interpretazione apre soprattutto in riferimento al carattere notoriamente ibrido della canzone napoletana classica — un repertorio di testi scritti, dunque d'autore, che diventa però patrimonio orale, dunque di tutti — esamineremo le interpretazioni di Caruso confrontandole coi testi originali e cercheremo di offrire punti di vista e risposte.

I principi dell'*Early Music Movement* sulla corretta esecuzione della musica antica risalgono agli anni '70 del secolo scorso e sono entrati da tempo a far parte del bagaglio tecnico-teorico dei musicisti, e tuttavia — grazie anche alle osservazioni critiche di Richard Taruskin raccolte nel testo fondamentale *Text and Act*⁵ — continuano ancora a far discutere. Alla base di quei principi ci sono il concetto di fedeltà al testo e il rispetto per le intenzioni dell'autore. Comporre musica, che si tratti di una canzone o di una sinfonia, è sempre un atto consapevole del cervello che prende forma sul pentagramma in una serie di segni estremamente precisi i quali indicano suoni altrettanto precisi che devono essere eseguiti seguendo istruzioni anch'esse precise, per lo meno a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo, quando la notazione musicale ha raggiunto ormai un grado di perfezione che permette al compositore di esprimere con esattezza il proprio pensiero musicale.

Chi ha composto musica o versi o testi letterari e ha avuto il piacere e più spesso il dolore di assistere alla loro interpretazione in concerti, recital o presentazioni sa bene cosa intendeva Stravinsky quando nella sua *Poetica della musica* (1942) parlava di *tradimento*: si ascolta la propria opera e si soffre, si soffre moltissimo, si vorrebbe fuggire tanto è la pena d'esser stati fraintesi, deliberatamente, per calcolo, o per incapacità di capire il testo. Per capire il testo non basta leggere la partitura, bisogna analizzarla, porsi mille domande: perché c'è quella *p* all'inizio della parte vocale di *Tammurriata nera*? Perché va cantata piano. Perché va cantata piano? Basta ascoltare la versione incisa da Roberto Murolo nella sua *Napoletana* per capirlo all'istante: gli autori — E. A. Mario e Edoardo Nicolardi — volevano raccontare una storia triste con quella dolce e ironica malinconia che spesso caratterizza la più raffinata cultura partenopea, basti solo pensare a De Filippo, a Di Giacomo, allo stesso Totò. E basta ascoltare una qualsiasi interpretazione di *Tammurriata nera* disponibile su YouTube — Loredana Bertè forse è l'esempio migliore — per accorgersi che il tradimento è la regola, non l'eccezione. Si obietta giustamente che nella tradizione popolare il testo è di volta in volta l'esecuzione, non più lo spartito, e che dunque tutto è lecito. È vero, nessuno vieta a Peppe Barra di eseguire *Tammurriata nera* come meglio crede, né ha il diritto di contestare le sue scelte, perché il testo appartiene a tutti noi, alla

stili di canto della canzone napoletana classica", in: *Le forme della canzone*, a cura di Enrico Careri e Giorgio Ruberti. Lucca: LIM, 2014, pp. 147–153; Id.: "Caruso, il canto lirico e la canzone napoletana"; Simona Frasca, "La canzone porosa: riflessioni a margine di 'Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario", in: *Rivista Italiana di Musicologia* 53 (2018), pp. 185–196.

5 Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

memoria collettiva, non più a E. A. Mario e Nicolardi. Eppure un testo c'è, e allo stesso modo in cui bisogna rispettare la prospettiva etnomusicologica o dei *popular music studies* non si può non tener conto del fatto che la canzone napoletana classica – ossia lo straordinario repertorio di *poesia per musica* composta tra gli anni '80 del diciannovesimo secolo e le due guerre – appartiene a pieno titolo alla musica d'arte, non ha niente da invidiare alla produzione vocale colta di quegli stessi anni (opera, romanza da salotto, lied) e al pari di questa ha i suoi capolavori – ad esempio *Era de maggio*, di Costa-Di Giacomo – e i suoi molti punti deboli, inevitabili nei generi di successo. La musicologia non se n'è accorta, ha ignorato la canzone napoletana, l'ha considerata un prodotto inferiore e solo di recente ha dedicato ad essa maggiore attenzione, e qui è sufficiente citare il volume curato da Enrico Careri e Pasquale Scialò, *Studi sulla canzone napoletana classica* (Lim, 2008) e la collana dei *Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana*, che finalmente affrontano il tema della canzone utilizzando gli stessi strumenti metodologici con cui si studiano Schubert o Vivaldi, ossia – in definitiva – l'analisi della partitura e l'indagine storico-documentaria.

Dunque un testo c'è, lo si può rispettare o comunque tenerne conto, oppure ignorare e affidarsi alla memoria. Nel primo caso i segni indicati sul pentagramma – note, legature d'espressione, segni dinamici, indicazioni agogiche – possono suggerire all'interprete il modo di far rivivere il testo mantenendo quanto più possibile il profilo espressivo desiderato dall'autore, nel secondo invece l'interprete si sostituisce al compositore – e talvolta anche al poeta – facendo ricorso alla memoria di esecuzioni passate. Enrico Caruso, molti anni prima che Stravinsky parlasse di tradimento agli studenti di Harvard sostenendo che il musicista deve eseguire quel che c'è scritto, non interpretare, e molto prima che l'*Early Music Movement* enunciasse i suoi principi, sceglie il rispetto: le sue interpretazioni – lo vedremo tra breve – sono sorprendentemente fedeli al testo originale, molto più rispettose di quelle di Roberto Murolo, che pure è comunemente considerato il cantante più scrupoloso e attento. Murolo si prende molte libertà, evita gli eccessi patetici talvolta suggeriti da un forte o un crescendo mantenendo la temperatura sotto controllo e in tal modo conquista il pubblico colto. Il suo *filo 'e voce* gli permette di articolare a perfezione le vocali e di pronunciare i versi in modo da farsi intendere anche dai non napoletani, in modo per certi versi analogo a Eduardo De Filippo. L'emissione sobria, misurata, *da camera* delle sue interpretazioni è certamente la più indicata per il genere della poesia per musica cui la canzone napoletana appartiene di diritto, un genere antichissimo che dal Medioevo è giunto fino a noi quasi inalterato nei suoi principi di base, la voce chiara, naturale e un accompagnamento essenziale, il liuto secoli fa, oggi la chitarra.

E qui arriviamo alla questione più delicata, perché quando si parla di fedeltà alle intenzioni dell'autore non ci si riferisce solo alle note e ai segni espressivi ma anche agli strumenti, in questo caso alla voce. Enrico Caruso canta ciò che è scritto sullo spartito ma utilizza una tecnica vocale *apparentemente* – vedremo presto perché – inadatta per questo repertorio, la stessa che utilizza per *Cavalleria rusticana* o *La fanciulla del West*. È un po' come eseguire le *Variazioni Goldberg* senza aggiungere

o togliere nulla a quanto è indicato in partitura utilizzando però un pianoforte a coda invece del clavicembalo: il risultato può anche essere magnifico ma si perde inevitabilmente il carattere cristallino, astratto, senza tempo della musica di Bach. L'*affetto* di una composizione, ossia il suo significato espressivo, non dipende solo dalle note ma anche dal modo di porgerle. Utilizzare gli strumenti d'epoca per suonare la musica antica può sembrare un vezzo ma risponde proprio alla necessità di non snaturare il testo.

Eseguire *Fenesta ca lucive* o *Era de maggio* con il timbro scuro e la potenza del canto lirico è stilisticamente inappropriato. Innanzitutto per l'eccesso d'enfasi, per quella teatralità melodrammatica così estranea al carattere intimo, riservato di quei capolavori. Già questo dovrebbe scoraggiare l'interprete perché l'enfasi è nemica della poesia, la distrugge, e può anche causare effetti indesiderati: «ma ti pare possibile – diceva Roberto Murolo – che se devo dire a una ragazza *io te voglio bene assaie* glielo dico gridando? Quella subito scappa!». Intonare a pieni polmoni una canzone che è stata concepita come una confidenza privata o un ricordo nostalgico non può che stravolgerne il significato e risultare grottesco, ridicolo. È un po' come far cantare a Plácido Domingo o José Carreras una canzone di Fabrizio De André, Leonard Cohen o Jacques Brel con la stessa impostazione lirica con cui eseguono Verdi o Puccini, o viceversa immaginare uno di questi cantautori alle prese con «De' miei bollenti spiriti». Ma il motivo principale per cui è sconsigliato cantare *Era de maggio* col timbro scuro dei cantanti d'opera è nella natura stessa della canzone napoletana, ossia nel fatto che al pari del canto monodico secentesco o delle canzoni d'autore degli anni '60 e '70 è innanzitutto poesia per musica. Le parole hanno un peso importante, devono essere pronunciate correttamente in modo che ogni singola vocale giunga all'ascoltatore garantendo la comprensione del testo. La tecnica del canto lirico che si insegna nei conservatori e che abbiamo ereditato dal diciannovesimo secolo impedisce la corretta pronuncia delle vocali perché per ottenere il volume necessario per superare l'orchestra e raggiungere il loggione e per creare gli effetti dinamici ed espressivi propri del teatro d'opera il cantante deve tendere le corde vocali mantenendo in basso la laringe per azione dei muscoli sternotiroidei e ciò impedisce alla lingua di articolarsi. Il timbro scuro che ne deriva, conseguenza dell'ampliamento in basso del condotto vocale, colora le vocali in modo omogeneo e ne riduce le differenze impedendo o comunque rendendo più difficile la comprensione delle parole. La natura poetica della canzone napoletana richiede una tecnica diversa, una sorta di parlato intonato che ricorda il suo antenato secentesco, il recitar cantando di Giulio Caccini e Claudio Monteverdi, e che non è poi così diverso dal modo in cui tutti noi cantiamo De André, Vinícius de Moraes o per l'appunto Costa-Di Giacomo in una serata con gli amici. È un'emissione naturale, non priva per questo di armonici, un canto chiaro, delicato che solo rende giustizia al testo poetico e all'atmosfera confidenziale, intima di quei capolavori.

Enrico Caruso esegue fedelmente ciò che è scritto sullo spartito ma sbaglia strumento. Ma è davvero così? L'analisi delle canzoni incise dal tenore – oggetto del saggio che segue – e soprattutto la scelta di alcune particolari canzoni nel vastissimo repertorio partenopeo ci mostrano una realtà piuttosto diversa. Il genere canzone napoletana non è un insieme omogeneo di canzoni in dialetto napoletano stilisticamente simili tra loro, ma comprende al suo interno distinti sottogeneri, la canzone piedigrottesca, semplice, popolare, che tutti possono memorizzare e cantare senza difficoltà, quella appassionata solitamente di qualità musicale e poetica più raffinate, e quella più vicina alla romanza da salotto. Quest'ultima prevede una tecnica vocale di tipo operistico, o quantomeno una voce impostata, educata al canto lirico, ricca di armonici e in grado di intonare intervalli anche piuttosto ampi. A questo genere – come dimostra l'analisi dei brani incisi da Caruso – è andata la scelta del tenore napoletano (forse anche perché più adatto ad essere registrato con le tecniche d'incisione allora disponibili) ed è per questo che lo strumento non è “sbagliato”. Le canzoni-romanze – non a caso pubblicate per canto e pianoforte – erano originalmente destinate al salotto borghese ed eseguite da voci educate non necessariamente professioniste, dunque lo stile lirico era ed è tuttora appropriato. Nel mio saggio citato all'inizio, di natura solo teorica, tutto ciò non era chiaro: le analisi di Giorgio Ruberti permettono di andare oltre e di porre la questione nella giusta prospettiva storico-musicale: Enrico Caruso ha scelto di incidere soprattutto romanze da salotto in dialetto napoletano ed ha utilizzato lo strumento per le quali erano probabilmente concepite. Romanze da salotto che poi scendevano in strada e diventavano canzoni. Si può preferire la veste da salotto o quella *popular*, è questione di gusto, entrambe sono legittime. Del resto il problema della legittimità o correttezza di questa o quella interpretazione, diversamente dal repertorio di tradizione scritta che per intenderci definiamo *classico*, non ha alcun senso proprio perché la canzone napoletana è allo stesso tempo un prodotto colto e *popular*. Ha senso invece stabilire differenze nei caratteri formali e stilistici delle diverse canzoni che permettano di distinguere i diversi generi e capire se un modo interpretativo è *preferibile* a un altro, perché una cosa è certa, *Era de maggio* non si può cantare come un'aria di Verdi.

Bibliografia

- Careri, Enrico: “Caruso, il canto lirico e la canzone napoletana”, in: *Vedi Napoli e po' mori! Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia. Lucca: LIM, 2020, pp. 145–153.
- Id.: “Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 49 (2014), pp. 267-284.

- Id.: “Interpretazione e stili di canto della canzone napoletana classica”, in: *Le forme della canzone*, a cura di Enrico Careri e Giorgio Ruberti. Lucca: LIM, 2014, pp. 147–153.
- Cesarini, Gianni: *Roberto Murolo. La storia di una voce. La voce di una storia*. Napoli: Flavio Pagano Editore, 1990.
- Frasca, Simona: “La canzone porosa: riflessioni a margine di ‘Sull’interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 53 (2018), pp. 185–196.
- Gargano, Pietro e Cesarini, Gianni: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990.

Caruso e le canzoni napoletane

GIORGIO RUBERTI

Enrico Caruso registrò quasi cinquecento facciate di dischi, pubblicandone all'incirca duecentocinquanta, la maggior parte su repertorio operistico. Le ventuno canzoni napoletane o d'ambientazione partenopea incise, riportate nella tabella in basso, rappresentano dunque una percentuale molto modesta della sua discografia. Ciò può destare una certa sorpresa se pensiamo alla centralità del ruolo di questi pochi dischi ai fini dell'ampia circolazione internazionale della canzone napoletana, e se consideriamo che nell'archivio personale del tenore sono stati rinvenuti una sessantina di spartiti di canzoni napoletane più o meno note.

Tabella 1: elenco delle canzoni napoletane o d'ambientazione partenopea incise da Caruso.

Titolo	Anno pubblicazione	Anno incisione	Tessitura / Movimento
<i>Fenesta che lucivi e mo nun luci</i> (attribuita a G. Cottrau)	Passatempi musicali	1913	11 ^a / 4
<i>La danza. Tarantella napoletana</i> (Pepoli-Rossini)	1835	1912	11 ^a / 4-8
<i>Santa Lucia</i> (Cossovich-T. Cottrau)	1848	1916	9 ^a / 4-6
<i>Addio a Napoli</i> (T. Cottrau)	1868	1919	11 ^a / 4-8
<i>'O sole mio</i> (Capurro-E. Di Capua)	1898	1916	11 ^a / 5
<i>Maria Mari!</i> (V. Russo-E. Di Capua)	1899	1918 *inedita	12 ^a / -
<i>Guardann' 'a luna</i> (Camerlingo-De Crescenzo)	1904	1913	9 ^a / 6
<i>Manella mia!</i> (F. Russo-V. Valente)	1907	1914	11 ^a / 4, 6
<i>'A vucchella</i> (D'Annunzio-Tosti)	1907	1919	9 ^a / 4, 7
<i>Mamma mia che vo' sapè?! (F. Russo-Nutile)</i>	1909	1909	10 ^a / 4
<i>Canta pe' me</i> (Bovio-E. De Curtis)	1909	1911	11 ^a / 4, 8
<i>Core 'ngrato</i> (Cordiferro-Cardillo)	1911	1911	10 ^a / 4, 5
<i>Uocchie celeste</i> (Gill-De Crescenzo)	1915	1917	10 ^a / 4, 5
<i>Tarantella sincera</i> (Migliaccio-De Crescenzo)	1911	1912	11 ^a / 6
<i>Tiempo antico</i> (Caruso)	1912	1916	9 ^a / 4

<i>Pecchè?</i> (De Flaviis-Pennino)	1913	1915	9 ^a / 4
<i>Senza nisciuno</i> (Barbieri-E. De Curtis)	1915	1919	9 ^a / 4, 5
<i>Tu, ca nun chiagne!</i> (Bovio-E. De Curtis)	1915	1919	8 ^a / 6
<i>Scordame</i> (Manente-Fucito)	1919	1919	12 ^a / 4, 5
<i>Sultanto a tte!</i> (Cordiferro-Fucito)	1919	1919	11 ^a / 4, 5, 8
<i>'I m'arricordo 'e Napule</i> (Esposito-Gioè)	1921	1920	9 ^a / 4, 6

La tesi di questo contributo è che Caruso non scelse a caso le canzoni napoletane da affidare alla “memoria eterna” della registrazione, ma lo fece in base a un criterio stilistico: egli selezionò innanzitutto quei brani le cui peculiarità di scrittura gli consentivano di esprimere al meglio la propria vocalità tenorile. Questa tesi potrebbe apparire sulle prime scontata, facilmente immaginabile, e forse lo è; tuttavia si tenterà qui di dimostrarla attraverso dati certi, quindi su base scientifica e non soltanto in forza di una intuizione. I dati cui si farà riferimento sono frutto di una personale, lunga indagine formale e stilistica condotta su base analitica nei riguardi di circa quattrocento brani tra canzoni napoletane e, in percentuale minore, romanze da salotto coeve (i risultati di tale indagine sono stati pubblicati di recente nella monografia *Forme e stili della canzone napoletana classica*).¹ Alla luce di questi dati è possibile sostenere con certezza la non casualità di alcune costanti stilistiche evidenziate dalle canzoni napoletane incise da Caruso, con particolare riferimento al parametro melodico. Va comunque ricordato che alcune di queste canzoni furono scritte appositamente per lui (*Core 'ngrato*, *'I m'arricordo 'e Napule*, forse *Scordame* e *Sultanto a tte!*), oppure direttamente da lui (*Tiempo antico*), e ciò rende prevedibile e legittimo per esse una determinata veste stilistica.

Il primo elemento che vorrei evidenziare, anche osservando l'ultima colonna della tabella 1, è l'ampia tessitura di questi brani rispetto allo standard di genere delle canzoni napoletane classiche. La maggior parte di quest'ultime, infatti, articolano la propria linea melodica all'interno di un intervallo compreso tra l'ottava e la decima; invece una metà circa di quelle incise da Caruso presentano una tessitura di undicesima, finanche dodicesima (la già citata *Scordame*, ad esempio, o l'inedita *Maria Mari!*), un'altra metà di nona e decima, solo una canzone presenta una tessitura di ottava (*Tu ca nun chiagne!*).

In modo analogo, per quel che riguarda il movimento melodico, frequenti sono gli ampi intervalli. Nelle canzoni napoletane classiche il rapporto tra maggior ampiezza dell'intervallo e sua frequenza tende a essere inversamente proporzionale; lo stesso non può dirsi per i brani selezionati da Caruso, nei quali altrettanto frequenti, accanto agli intervalli più ricorrenti di terza e quarta, sono gli intervalli

1 Giorgio Ruberti: *Forme e stili della canzone napoletana classica*. Lucca: Lim, 2016.

fino all'ottava. Emblematica in tal senso *Addio a Napoli*, il cui movimento melodico è caratterizzato già dalle prime battute da molteplici salti di quinta, sesta e settima.

Quanto alla dinamica e all'agogica, gli spartiti delle canzoni incise da Caruso presentano indicazioni frequenti e dettagliate, mostrando da questo punto di vista una cura pari alle edizioni del tempo sia di romanze da salotto sia di riduzioni operistiche per canto e pianoforte. Ma ciò vale in generale per la maggior parte delle edizioni della fase classica della canzone napoletana, pensiamo a quelle di Bideri o Santojanni, non inferiori, ad esempio, alle edizioni Ricordi delle romanze di Francesco Paolo Tosti; e del resto Ricordi pubblicò in quegli anni anche molte canzoni napoletane.

Un ulteriore aspetto da rilevare è un tratto di scrittura di chiara derivazione operistica, frequente anche nel repertorio della romanza da salotto, che caratterizza la maggior parte delle canzoni napoletane incise da Caruso, in particolare quei brani probabilmente scritti per lui. Si tratta di un momento centrale della composizione in cui la melodia raggiunge il vertice acuto e sul quale si arresta con punto coronato; un passaggio virtuosistico paragonabile all'acuto finale sistematicamente eseguito da Caruso, utile a fare risaltare le qualità tecniche del tenore. Questo tratto è rinvenibile in diversi brani, tra cui *Scordame*, *Sultanto a tte!*, *Tiempo antico*, ed è addirittura presene in una canzone dalla forte connotazione popolare, *Tarantella sincera*. In quest'ultimo caso l'acuto centrale, che in maniera molto inusuale spezza il ritmo della danza, evidenzia a pieno la propria funzione estetica.

Se ora passiamo al parametro della pronuncia ritmico-melodica del verso, ovvero all'influsso tra ritmo verbale e ritmo musicale, abbiamo l'occasione di approfondire il nostro discorso sul rapporto tra Caruso e le canzoni napoletane.

Core 'ngrato, il cui spartito è riportato all'esempio 1, presenta uno schema metrico-poetico irregolare, caso raro nel repertorio di canzoni napoletane classiche dove predominano gli schemi su quartine, principalmente di settenari o endecasillabi. Qui, invece, la strofa è del tutto irregolare per numero di versi, tipo di versi e schemi delle rime; il ritornello è sì una quartina, ma una quartina eterometrica composta da un senario, un ottonario, un quinario e un settenario tronco. Tale varietà pregiudica, sul piano della musica, la regolarità ritmica e la quadratura fraseologica della linea melodica nel momento in cui il compositore si mostra rispettoso dell'accentuazione metrica, come avviene in questo caso. Per esigenze metrico-poetiche, la strofa di *Core 'ngrato* presenta frasi melodiche di diversa lunghezza: la prima di otto battute (sulle parole che vanno da «Catari, Catari» al secondo «nun te scurdà!»), la seconda di sei battute (da «Catari, Catari» a «nun te ne cure.»). E per le stesse esigenze, queste frasi non corrispondono neppure sul piano ritmico: si vedano le due battute con la linea vocale cerchiata di rosso, dove la seconda riprende la prima ma con differenti figurazioni. Di contro, il ritornello mostra una fraseologia regolare di quattro+quattro battute, ma presenta pure un'alternanza di inizi in battere o in levare delle semifrasi di due battute a seconda del tipo di metro intonato (si vedano sempre le battute con la linea vocale evidenziata): inizio in battere sul senario con accenti metrici forti sulla 1^a e 3^a sillaba, inizio in levare sull'ottonario di 3^a e 5^a, inizio in battere sul quinario di 1^a e 4^a, inizio in levare sul settenario di 4^a e 6^a.

2

CORE 'NGRATO

CANZONE NAPOLETANA

Versi di **R. CORDIFERRO**
Versione italiana di **F. FRATI**

Musica di
Salvatore Cardillo

Andante moderato con sentimento

PIANOFORTE

The piano part includes handwritten notes: *dedicato l'accordo*, *al 2°*, *al 3°*, *al 4°*, *al 5°*, *al 6°*, *al 7°*, *al 8°*, *al 9°*, *al 10°*, *al 11°*, *al 12°*, *al 13°*, *al 14°*, *al 15°*, *al 16°*, *al 17°*, *al 18°*, *al 19°*, *al 20°*, *al 21°*, *al 22°*, *al 23°*, *al 24°*, *al 25°*, *al 26°*, *al 27°*, *al 28°*, *al 29°*, *al 30°*, *al 31°*, *al 32°*, *al 33°*, *al 34°*, *al 35°*, *al 36°*, *al 37°*, *al 38°*, *al 39°*, *al 40°*, *al 41°*, *al 42°*, *al 43°*, *al 44°*, *al 45°*, *al 46°*, *al 47°*, *al 48°*, *al 49°*, *al 50°*, *al 51°*, *al 52°*, *al 53°*, *al 54°*, *al 55°*, *al 56°*, *al 57°*, *al 58°*, *al 59°*, *al 60°*, *al 61°*, *al 62°*, *al 63°*, *al 64°*, *al 65°*, *al 66°*, *al 67°*, *al 68°*, *al 69°*, *al 70°*, *al 71°*, *al 72°*, *al 73°*, *al 74°*, *al 75°*, *al 76°*, *al 77°*, *al 78°*, *al 79°*, *al 80°*, *al 81°*, *al 82°*, *al 83°*, *al 84°*, *al 85°*, *al 86°*, *al 87°*, *al 88°*, *al 89°*, *al 90°*, *al 91°*, *al 92°*, *al 93°*, *al 94°*, *al 95°*, *al 96°*, *al 97°*, *al 98°*, *al 99°*, *al 100°*.

CANTO

p

Ca - ta - ri, Ca - ta - ri, peo.chè me
Ca - ta - ri, Ca - ta - ri, per.chè mi

a tempo

ANNO MCMXLV

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, de diffusion, de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés.

(Copyright MCMXI, by G. RICORDI & Co.)
(New edition - Copyright MCMXII & MCMXIII, by G. RICORDI & Co.)
127449

Esempio 1: spartito di *Core 'ngrato* (versi di Riccardo Cordiferro e musica di Salvatore Cardillo, edizione Ricordi del 1911).²

2 Le immagini degli spartiti delle canzoni napoletane riportate agli esempi 1 e 2 sono tratte dal fondo *Canzone napoletana* della sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli. Esse sono qui riprodotte su concessione del Ministero della Cultura e della Biblioteca Nazionale di Napoli, che ne detiene pure i diritti; pertanto è fatto esplicito divieto di duplicazione delle stesse con qualsiasi mezzo.

3

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system has a vocal line with lyrics: "di ce sti pa-ro - le ama-re, pec-chè me par le e' oco-re me tur-miente, Ca.ta-ri? Nun te scur-di ci sol pa-ro - le ama-re, per-chè mi par le o'gnora mi tor-menti, Ca.ta-ri? Non ti scor-". The piano accompaniment features chords and a melodic line. Performance markings include "ten." (tenuto), "rall." (rallentando), "a tempo", and "rall. un poco". The second system continues the vocal line: "- da ca t'ag-gio da te'o co-re, Ca.ta-ri, nun te scur-da! Ca.ta-ri, Ca.ta-dar che un di t'ho da-to il co-re, Ca.ta-ri, non ti scor-dar. Ca.ta-ri, Ca-ta-". The piano part includes "a tempo" and "affrett." (affrettando) markings. The third system has lyrics: "ri, che ve-ne a di ce-re stup-par-là ca me dà spase-me? Tu nun'nee pienze a stu du-lo-re - ri, per-chè vuoi finge-re? Più non fàrch'io soffra e spasi-mi. Tu mai non pensi a questo mio do-". The piano part includes "ten. e portato", "f" (forte), "stentate", and "a tempo" markings. The fourth system has lyrics: "mi-o, tu nun'nee pienze, tu nun te ne cu-re, - lo-re, tu non ci pen-si, tu non te ne cu-ri!". The piano part includes "affrett.", "rall.", and "pp" (pianissimo) markings. The word "marcato" is written below the piano part in the fourth system.

127448

Questo tipo di scrittura, a mio avviso, avvicina molto *Core 'ngrato* al repertorio d'arte della romanza da salotto. In quelle di Tosti, ad esempio, è possibile osservare gli stessi meccanismi in virtù della selezione da parte del compositore abruzzese di schemi metrici sempre molto variegati sul piano dell'accentuazione. Anche in presenza delle canoniche quartine di endecasillabi o settenari, è la diversa

4

Co re, co - re 'ngra - to, t'ale pi - glia to a vi ta mi a,
 Co re, co - rein - gra - to, ti sei pre so la vi ta mi a,
a tempo
con anima
sentite

tut - t'è pas - sa - to e nun'nce pien - ze chiù!
 tut - to è pas - sa - to e non mi pen - si più.

II. II.

Catari, Catari,
 tu nun'o saie ca'nfin'int' a na chiesa
 io so' trasuto e aggio priato a Dio, Catari.
 E l'aggio ditto pure a' o cunfessore:
 P' sto a suffri
 pe' chella là!

Sto a suffri, sto a suffri,
 nun se po' credere,
 sto a suffri tutte li strazie!
 E' o cunfessore, ch'è persona santa,
 m'ha ditto: Figlio mio, lassala sta'.

Core, core 'ngrato,
 t'ale pigliato 'a vita mia,
 tutt'è passato
 e nun'nce pienze chiù!

Catari, Catari,
 tu non lo sai che perfino in chiesa
 mi son recato ed ho pregato Iddio, Catari.
 Ed ho narrato al padre confessore
 il mio soffrir
 per quest'amor.

Un soffrir, un martir
 da non si credere.
 Un dolor che strazia l'anima.
 E il confessore, ch'è persona santa,
 mi ha detto: Figlio mio, devi scordar.

Core, core ingrato,
 ti sei preso la vita mia,
 tutto è passato
 e non mi pensi più.

127448

46220

accentuazione di questi versi (di 2^a, 4^a e 6^a; di 3^a e 6^a; di 1^a, 4^a e 6^a, ecc.) a salvaguardare la varietà ritmica della frase melodica.

Vediamo cosa accade invece nella strofa di una tipica canzone napoletana classica quale è *Era de maggio*, il cui spartito è riportato all'esempio 2:

ERA DE MAGGIO!...

Parole di S. DI GIACOMO

Musica di M. COSTA

Allegro
8.

Andato

E-ra de maggio ete cades-po. 'nzi - no a schioche a schioche le ce-ra-se ros - se,
E so'tur - na-toe mò, com'ma na vo - ta, cantam-mo nzieme la canzo-ne can - ti - ca;

p

frescae-ra l'aria e tut-to lu ciar - di - no ad-du-ra-va de ro-se a ciente pas - se.
pas-sa lu tiempo e lu manno s'a vo - ta; ma an amore vero, no nun vo-ta vi - che.

un po' ritardando

E-ra de maggio io, no, nun me ne scor - do, na can-zo-ne can - ta - vemo a doie vo - ce,
De te, bel - lez - za mia, m'annammura - ie, si t'al - li-cuor-de, nnanze a la fun - ta - na,

col canto

ochiù tiempo pas - se a cchiù me n'al-li - cor - do, frescaera l'aria e la canzo-ne do - ce.
l'ac-qua là din - to nun se sec-ca ma - ie e fe-ri-ta d'ammo-re nun se sa - na.

col canto

Proprietà G. SANTOJANNI - Napoli.
Copyright 1932-XI by G. SANTOJANNI.

S. 866 Z.

Esempio 2: spartito di *Era de maggio* (versi di Salvatore Di Giacomo e musica di Pasquale M. Costa, edizione Santojanni del 1932).

Meno mosso
cresc. e legatissimo

E di - ce - va: Co-re, co - re! Co-re mio! lun - ta - no va -
Nunse sa - na: ca sa - na - ta - si se fos - se, gio - ia mi -

legato
marcato *col canto* *p*

cresc. sempre
- ie; tu me las - se, io con - to l'ò - re, chi sa quan - no tur - nar - ra - ie! Ri - spun - te - vo: -
- a, mmeio a st'a - ria mbar - za - ma - ta - a gua - dar - te io nù star - ri - al E te di - co: -

cresc. col canto

cresc.
"Tur - nar - ra - gio quan - to tur - na - no li rro - se, si stu scio - re tor - na a
Co - re, co - re! co - re mio! tur - na - to io so'; tor - na mag - gio, e tor - na am -

mag - gio pu - re a mag - gio io ston - go cca', si stu scio - re tor - na a mag - gio pu - re a
- mo - re, fa de mè chel - lo che buò! tor - na mag - gio, e tor - na am - mo - re, fa de

ten. 3 *rit.* *1.* *2.*
mag - gio io ston - go - cca! buò!
me chel - lo che

col canto *ff*

Al contrario di quanto visto con *Core 'ngrato*, in questo brano il compositore Mario Costa non rinuncia alla regolarità ritmico-melodica della frase canora a fronte di alcuni cambiamenti d'accentuazione dei versi, e ciò a discapito della prosodia in differenti punti del canto. Subito, nella strofa, emergono evidenti incongruenze tra ritmo melodico e ritmo metrico (si vedano gli spostamenti d'accento nelle parole cerchiare di rosso): il ritmo in battere della melodia vocale vincolato al primo endecasillabo di 1^a e 4^a («Era de maggio e te cadeano 'nzino») è prolungato per l'intera durata delle frasi melodiche, ed è mantenuto anche a fronte di endecasillabi di ritmo giambico quale è il secondo («A schiocche a schiocche le ceràse rosse»), che richiederebbe invece un levare melodico. Tale regolarità ritmico-melodica è preferita da Costa all'esatta pronuncia dei versi nel canto, come solitamente avviene nelle canzoni napoletane classiche, determinando sfasature prosodiche che sono frequenti in questo stesso repertorio ma, per ragioni stilistiche, molto rare in quello delle romanze da salotto.

Tornando a *Core 'ngrato*, è evidente che l'accentuata varietà ritmico-melodica può complicare il lavoro del cantante e presentare delle difficoltà agli interpreti (come in effetti parrebbero dimostrare i segni di matita sullo spartito dell'esempio 1, che è quello posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Napoli, segni volti a suggerire la corrispondenza ritmica delle note cantate con quelle suonate). Laddove il flusso regolare di una melodia sul modello di *Era de maggio* non presenta difficoltà di questo tipo, col cantante che deve preoccuparsi solo di non far sentire troppo gli spostamenti d'accento su determinate parole.

Caruso interprete di *Core 'ngrato* è molto preciso tanto nell'esatta scansione ritmico-melodica dei versi quanto nell'osservare le molteplici indicazioni agogiche e dinamiche di questo spartito edito da Ricordi. Ascoltandone l'incisione del 1911 risulta un'interpretazione che oserei definire rigorosa per il rispetto nei confronti dello spartito, ad eccezione dell'aggiunta di un «ritardando» sulle parole della strofa «ca t'aggio date» e dell'acuto finale (quest'ultimo tratto fu un marchio di fabbrica del tenore, che nello spartito di *Core 'ngrato* è contemplato come possibilità esecutiva mediante l'aggiunta delle notine all'ottava superiore).

Se provassimo a confrontare l'interpretazione carusiana di *Core 'ngrato* con quella che dello stesso brano offre Roberto Murolo nella sua *Napoletana*, ulteriori interessanti considerazioni sarebbero possibili. All'ascolto, evidenti risultano le differenze esecutive, soprattutto dovute alle variazioni di Murolo rispetto a quanto scritto nello spartito: adozione di una tonalità diversa e più bassa (la maggiore contro mi bemolle maggiore), di un'introduzione strumentale abbreviata, di alcune libertà di respiro ritmico-melodico (tra cui, a inizio ritornello, il prolungamento del valore di durata del sol acuto sulla parola «core», come fanno quasi tutti gli interpreti di questa canzone, da Di Stefano a Bocelli passando per i Tre tenori, a eccezione di pochissimi quali Caruso, per l'appunto, e Gigli).

Tuttavia c'è un altro aspetto che emerge con maggior evidenza, ed è la differenza di atmosfera interpretativa, di «affetto», tra le due esecuzioni. Murolo, per personali ragioni di poetica esecutiva, «appiattisce» l'interpretazione su un costante «mezzo

forte», mantiene sempre un atteggiamento distaccato ed evita slanci esecutivi, finanche nel passaggio dalla strofa al ritornello, lì dove nello spartito è indicato «con anima». Caruso, invece, fa valere tutte le sue capacità attoriali di cantante d'opera, s'immedesima nel protagonista della canzone (che poi è lui stesso) e ne fa vivere a pieno l'affetto appassionato.

Giungendo alle conclusioni, direi che è duplice l'eredità di Caruso in merito alla canzone napoletana. In primo luogo, Caruso ci tramanda la fedeltà al testo. Egli è stato un interprete rispettoso delle intenzioni degli autori, ovviamente senza rinunciare a spazi di libertà interpretativa (il sistematico acuto finale, l'aggiunta di un punto coronato o di un «ritardando» tra strofa e ritornello, oppure la sostituzione di un «mezzo forte» con un «forte» come avviene nel ritornello di *'O sole mio*). Le sue furono lievi sfumature esecutive in grado di integrare e finanche abbellire il testo, e che comunque non tradiscono mai il profilo espressivo voluto dagli autori per quel brano.

In questo modo Caruso ci insegna anche, ed è questa la sua seconda eredità, che la canzone napoletana è un genere appartenente alla musica d'arte, al quale accostarsi con lo stesso atteggiamento con cui si canta una romanza da salotto o un'aria d'opera. Tale consapevolezza si è gradualmente perduta nel corso del Novecento in seguito all'affermazione dei generi di *popular music*, categoria alla quale la canzone napoletana è stata accomunata in maniera non sempre appropriata: essa resta pur sempre un genere «colto» per quanto inserita in un contesto massmediatico oramai «popular», del quale, ironia della sorte, proprio i dischi di Caruso furono un elemento fondamentale.

Bibliografia

- Careri, Enrico: “Interpretazione e stili di canto della canzone napoletana classica”, in: *Le forme della canzone*, a cura di Enrico Careri e Giorgio Ruberti. Lucca: Lim, 2014, pp. 121–141.
- Id.: *Studi su esecuzione e interpretazione: Vivaldi, Schubert, E. A. Mario*. Lucca: Lim, 2014.
 - Id.: “Sull’interpretazione della canzone napoletana classica: Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 49 (2014), pp. 267–284.
- Id. e Anna Masecchia (a cura di): *Vedi Napule e po’ mori!: Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali*. Lucca: Lim, 2020.
- Id.: e Pasquale Scialò (a cura di): *Studi sulla canzone napoletana classica*. Lucca: Lim, 2008.
- Caruso, Enrico jr.: *Caruso, mio padre*. Napoli: Tolmino, 2000.
- Cesarini, Gianni: *Roberto Murolo*. Napoli: Flavio Pagano Editore, 1990.
- Chemi, Tatiana: *Mario Costa tarantino napoletano: Contributo alla storia della canzone napoletana*. Napoli: Bellini, 1996.

- Cigliano, Antonio: *Enrico Caruso: Una memoria negata*. Napoli: De Gregorio, 2000.
- De Simone, Roberto: *La canzone napoletana*. Torino: Einaudi, 2017.
- Frasca, Simona: “La canzone napoletana in esilio: Alla ricerca degli artisti napoletani emigrati in America all’inizio del XX secolo”, in: *Napoli Nobilissima* 3 (2002), pp. 45–56.
- Ead.: “*I’ m’arricordo ’e Napule* di Enrico Caruso: Per una genesi della popular music”, in: *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò. Lucca: Lim, 2008, pp. 241–255.
 - Ead.: *Italian Birds of Passage: The Diaspora of Neapolitan Musicians in New York*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Gara, Eugenio: *Caruso: Storia di un emigrante*. Milano: Rizzoli, 1993.
- Gargano, Pietro, e Gianni Cesarini: *Caruso: Vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi & C., 1990.
- Grano, Antonio: *Partono ’e bastimente: L’emigrazione nella canzone classica napoletana*. Napoli: Antonio Grano, 2008.
- Pesce, Anita: *Napoli a 78 giri: La produzione discografica all’inizio del ’900*. Cava de’ Tirreni: Avagliano, 1999.
- Petriccione, Diego: *Caruso nell’arte e nella vita*. Napoli: Santojanni, 1939.
- Ricci, Umberto: *Enrico Caruso: Leggenda di una voce*. Castellammare di Stabia: Longobardi, 1997.
- Ruberti, Giorgio: “Definizioni formali della canzone napoletana classica nella produzione di Mario Costa e Salvatore Di Giacomo”, in: *Le forme della canzone*, a cura di Enrico Careri e Giorgio Ruberti. Lucca: Lim, 2014, pp. 121–141.
- Id.: “Macrostrutture formali della canzone napoletana nell’Ottocento”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 50 (2015), pp. 79–98.
 - Id.: *Saggi sulla canzone napoletana classica: Il plagio di ’O sole mio e altri studi*. Lucca: Lim, 2021.
- Vaccaro, Riccardo: *Caruso*. Napoli: Esi, 1995.

“Qui dove il mare luccica”: Caruso e la canzone napoletana

PASQUALE SCIALÒ

Formazione: Lezioni napoletane

Il rapporto tra Caruso e la canzone napoletana è ampio e comprende molteplici aspetti, a cominciare dal suo imprinting immersivo nel paesaggio sonoro e gestuale nei luoghi della città e dal rapporto con forme e pratiche musicali eteronome, dalla canzone tradizionale a quella legata al mercato della Piedigrotta, dalle prime esperienze di canto corale a quello solistico, prima spontaneo a seguire impostato. Poi le registrazioni americane del repertorio napoletano che gli conferiscono una notorietà internazionale e dall'altro fanno da volano per la promozione della canzone partenopea: esemplare è il caso di *'O sole mio*. Determinante risulta il costante rapporto con amici emigrati attivi nel campo dello spettacolo e nella diffusione della cultura napoletana in America.

L'apprendistato di Caruso avviene inizialmente in modo pratico, oggi si direbbe *learning by doing*: una formazione a diretto contatto con le diverse pratiche della musica vocale popolaresca urbana, a cavallo tra fine 800 e gli inizi del Novecento.

La sua identità vocale si colloca agli esordi tra quella del tenore e del baritono con un'estensione abbastanza “corta”, non molto ampia. Prende le prime lezioni di canto e musica dal maestro Alessandro Fasanaro grazie al quale entra a far parte di una corale; impara le prime arie d'opera dal pianista Ernesto Schirardi e da Raffaele de Lutio.

Nell'estate del 1890, ad appena diciassette anni inizia un'attività, in prevalenza sul repertorio della canzone napoletana tradizionale, con saltuarie prestazioni presso i caffè cittadini come quello dei Mannesi, luogo in cui cantanti e suonatori si esibiscono in occasione di feste private.

Adolfo Narciso, osservatore partecipante di questa scena musicale urbana, nonché giornalista e scrittore, ricostruisce le fisionomie di alcuni protagonisti, insieme alle varie tipologie delle prestazioni richieste, denominate nel gergo dello spettacolo “servizi”, quasi a sottolineare quel tono servizievole e di subaltermità rispetto alle esibizioni degli ambienti ufficiali. Particolare interesse risulta la sua cura nell'indicare i luoghi di incontro per tali incarichi:

Alla fine dell'antica via San Biagio dei Librai e propriamente all'angolo di via Duomo, vi è tutt'ora una piccola bottega da caffè denominata “dei Mannesi”, nome che gli viene da una vicina chiesa omonima. Nel detto caffè convenivano,

molti anni or sono, tutti i suonatori e i cantanti che in occasioni di sponsali, onomastici, serenate, come oggi si usa, venivano chiamati a prestare la loro opera. Essi erano conosciuti col nome di “gavottisti”, cioè cantori e suonatori a orecchio, assai popolari.¹

Grazie alla sua testimonianza sappiamo che i “gavottisti”, allo stesso modo dei cosiddetti “posteggiatori”, apprendono il repertorio per imitazione ma dispongono di uno specifico artigianato consistente nella conoscenza di un’ampia letteratura e di una capacità di accompagnare i diversi cantanti trasponendo in tempo reale la tonalità più adatta alla loro estensione; dunque le loro competenze mostrano una buona conoscenza dei fondamenti dell’armonia funzionale e il loro uso in particolare su strumenti cordofoni, come chitarra e mandolino.

L’aspetto che differenzia le due formazioni risiede nel fatto che spesso i “gavottisti” esercitano la loro attività su commissione, in luoghi non di passaggio, spesso in case private, e con un compenso prestabilito.² Mentre i “posteggiatori” operano in spazi pubblici e ricavano i loro guadagni esclusivamente dalla questua, dal giro col “piattino”, dal “rasto”, per indicarlo con il loro gergo di piazza.³

L’interessante contributo del Narciso ci consente inoltre di delineare una mappa sonora della musica “non sedentaria”, di quella esercitata in modo girovago e discontinuo, presso alcuni locali di Napoli: dai bagni alla via Marina del Padiglione Cinese e della Società Balneare Partenopea al Caffè del Commercio in via di Porto o alla Birreria Monaco in piazza Municipio. Non solo, ma la sua attenta indagine fornisce anche informazioni di prima mano sull’identità di alcuni “gavottisti”. Tra questi Narciso documenta anche la presenza di un «[...] giovanotto pallido, magro, dagli occhi pensosi, sulla soglia del Caffè dei Mannesi, con un’aria sempre malinconica»,⁴ al secolo, Enrico Caruso futuro mito del bel canto italiano.

L’attività del nostro giovane apprendista, quale precario lavoratore dello spettacolo, è testimoniata da più parti, spesso associata a numerosi aneddoti, non sempre documentati.

1 Adolfo Narciso: *Napoli rosso e blu*, a cura di Vittorio Paliotti. Napoli: Editrice Fiorentino, 1979, p. 21.

2 Cfr. Pasquale Scialò: “Jukebox erranti: i “posteggiatori””, in: *Storia della canzone napoletana, 1824–1931*. Vicenza: Neri Pozza, 2017, pp. 144–155.

3 La *parlèsia* è un gergo di mestiere usato dai posteggiatori che, secondo gli studi condotti da Maria Teresa Greco, costituisce «[...] un linguaggio parassitario del dialetto napoletano di cui assume caratteristiche fonetiche, morfologiche e sintattiche, nonché termini lessicali (*Nun appuni bagarie stanno venenno ’e giustine*: Non fare sciocchezze che stanno venendo le guardie di Pubblica sicurezza). Spesso i termini lessicali napoletani sono assunti previa modificazione con suffisso “-està”, “-enza”, “-amma”, “-ose” (*cazunésie*, calzoni, fumenza, sigaretta, signuramma, signori, fangose, scarpe)». In Maria Teresa Greco: “Un gergo del napoletano: la parlèsia”, in: *Quaderni, Lingua, dialetto e folklore*. Salerno: Società Dante Alighieri, 1991, pp. 73–89. Id.: *I vagabondi, il gergo, i posteggiatori*. Napoli, Esi, 1997 ; cfr. Valeria Saggese: *Parlèsia. La lingua segreta della musica napoletana*. Roma: Minimum fax, 2023.

4 Narciso, *Napoli rosso e blu*, p. 24.

Si esibisce nelle *periodiche*⁵ tenute in salotti borghesi; intona romanze, come la popolare *Occhi di fata* di Luigi Denza «[...] tra i gavottisti del caffè dei Mannesi dopo aver avvertito: “Comptirete, sono un dilettante”.»⁶

Intanto, il macchiettista Adolfo Narciso lo introduce nel giro delle esibizioni presso i lidi del golfo, come i Bagni Risorgimento di via Caracciolo, dove gli avventori, in attesa dell’accesso allo stabilimento balneare, vengono intrattenuti da uno spettacolo cantato con alcuni *schetch*.⁷

Spesso, d’altra parte, quei medesimi posteggiatori accompagnavano a qualche trio girovago – violino chitarra mandolino – e la sera sostavano davanti ai caffè principali, oppure davano spettacolo nelle vicinanze dei grandi alberghi. Marechiaro, dove spunta la luna e *pure li pisce nce fanno all’ammore*, ha sempre avuto una forza di attrazione, di notte, sulla borsa di forestieri.⁸

Fu proprio grazie a una di queste occasioni che il giovane cantante incontra il baritono Eduardo Missiano che l’avrebbe presentato al suo maestro, Guglielmo Vergine, massimo teorico del “canto spontaneo”, cioè di quella modalità vocale di produrre il suono in modo così naturale che il pubblico non doveva notare alcuno sforzo.

Sono questi gli anni in cui avviene il determinante passaggio da un apprendimento “eretico”, da autodidatta legato alla cosiddetta “gavetta”, a una fase di formazione vera e propria, sia pure non formale, in quanto non realizzata presso istituzioni ufficiali ma privatamente, grazie all’apporto di maestri come Guglielmo Vergine.

Sono le fonti americane a raccontare in modo puntuale tale evoluzione consentendo di individuare le tappe di questo percorso e, nello stesso tempo, di cogliere quell’imprinting originario che connoterà nel tempo l’identità di artista *made in Naples* e caratterizzerà alcuni aspetti del suo profilo vocale, spesso associato a quello dei “posteggiatori”, di cui diremo più avanti.

Dorothy Caruso, moglie del tenore, e Torrance Godard raccontano le metamorfosi del giovane apprendista da operaio di fabbrica, costretto per volontà del padre Marcellino, a cantore attivo in diversi contesti, da quelli laici a quelli religiosi, in luoghi chiusi e perfino all’aperto; sempre incoraggiato dalla madre Anna che lo incentiva all’impegno nello studio e, al tempo stesso, lo gratifica per il valore della sua voce.⁹

5 Questi raduni, denominati *periodiche*, costituiscono una «[...] scimmiettatura piccolo-borghese dei ricevimenti delle famiglie patrizie e della ricca borghesia, cioè adunanze settimanali di sei, sette, otto, dieci famiglie del quartiere, con l’intento dei giovanotti di belle maniere, desiderosi di mettersi in vista, di farsi apprezzare per questa o per quella dote, e, più ancora, desiderosi di amoreggiare.» In Nicola Maldacea: *Memorie di Maldacea*. Napoli: Bideri, 1933, p. 21.

6 Pietro Gargano and Gianni Cesarini: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990, p. 28.

7 Eugenio Gara: *Caruso. Storia di un emigrante*. Milano: Rizzoli, 1947, p. 20.

8 Ibidem, p. 21.

9 A tale proposito si riporta un passaggio tratto proprio dal volume di Dorothy Caruso and Torrance Godard: *Wings of song*. New York: Minton, Balch & Company, 1928, pp. 31–32. «Enrico’s father,

Significativa per la ricostruzione della sua identità musicale è anche l'individuazione di fonti che documentano la presenza attiva del giovane apprendista in alcuni contesti popolari della città.

Salvatore Fucito, *coach* e accompagnatore in America dell'affermato tenore, ripercorre alcuni tratti dei "servizi" prestati da *Arrichetiello*, così soprannominato in modo vezzeggiativo in alcuni ambienti napoletani, nel suo volume *Caruso and the art of singing*.¹⁰ Ricorda, tra gli altri, le sue prestazioni nel Caffè del Molo¹¹ – dove viene acclamato come idolo dai clienti abituali – collocato nell'area dell'antico porto dell'Immacolatella, luogo frequentato dagli emigranti in partenza per le Americhe e da marinai, in cui si cantano le ultime canzoni presentate alla Piedigrotta. Il commediografo Raffaele Viviani dedicherà a questo spazio-simbolo della "spartenza", del distacco dalla propria terra, il lavoro *Scalo marittimo*¹² nel 1918 in cui tra versi, prosa e musica si snoda una vera e propria partitura del dolore mentre un gruppo di contadini lucani si imbarca sul *Washington*, un piroscafo denominato dall'autore *casamiento*, ossia enorme casa galleggiante.

Intanto inizia il percorso formativo con Guglielmo Vergine il quale pone una serie di condizioni prima di accettarlo come allievo. Secondo Eugenio Gara tale comportamento è abbastanza consueto:

Fa parte della messinscena, per stabilire un'ipoteca non precisamente liberale sul futuro dell'artista. La voce di Caruso? Bah, era come "il suono del vento che fischia attraverso le finestre", questa la sentenza. Tuttavia si poteva provare; ma poiché le speranze erano poche, il ragazzo doveva impegnarsi a corrispondere al maestro il 25% dei propri guadagni nei primi cinque anni di carriera. Prendere o lasciare. Caruso prese. (Ma nel 1899 riuscirà a spezzare quella catena con 20 biglietti da mille).¹³

Marcellino, seeing his son strong and intelligent, put him to work in a factory; but nothing hardships, work or discouragement could stop his singing, and he drudged through the days chanting solemn hymns, which he learned to please his mother, or shouting the Neapolitan street songs that he sang to please himself. At night, when his day's work was finished, he sat under the street lamps outside his father's house and carefully copied by the flickering yellow light, the music of his beloved songs. Anna Caruso, with that mysterious intuition of a mother, believed that her son had a great future ahead of him. She encouraged him by every means in her power, and with her praise, wisely mingled reminders that only hard work would bring success. It was her faith in him that kept the spirit of song alive in the little boy.»

10 Cfr. Salvatore Fucito and Barnet Beyer J.: *Caruso and the art of singing including*, New York: Frederick A. Stokes Company publishers, 1922, pp. 9–10 «Known as "Arrichetiello", he was occasionally allowed to sing gratuitously in one or two of the tiny theaters near the old Piazza Castello, and then, after a time, regularly, for a small recompense, in a sailors' cafe-concert near the Mole and the Immacolatella Vecchia, the old port of the days of the Bourbon kings, in which at that time the whole maritime life of the city was concentrated. He also sang – for one lira, twenty cents – at the long Tuesday services of the Church of Sant'Anna alle Paludi.»

11 Ibidem, «Here he was, the idol of the frequenters of the Caffè del Molo—where the Piedigrotta songs came into being.» p. 17.

12 Scialò: *Storia della canzone napoletana, 1824–1931*, p. 186.

13 Gara: *Caruso. Storia di un emigrante*, p. 21.

L'apprendistato e la carriera di Caruso procederanno senza sosta tra momenti positivi e non poche difficoltà da superare dovute inizialmente, in gran parte, al divario tra le enormi potenzialità vocali e la sua poca esperienza.

Per le finalità di questo contributo si opererà selezionando alcuni tratti pertinenti della sua carriera che documentano il rapporto tra Caruso e la cultura napoletana, dalla produzione vocale, caratterizzata da uno specifico stile interpretativo, nonché ad alcuni suoi scritti, finora trascurati, come le *Memorie inedite* del 1910,¹⁴ da cui emerge il profondo legame con la sua terra natale e l'avvenuto riscatto dalle sue origini.

Memorie inedite per un riscatto

L'11 novembre del 1903 Enrico Caruso, l'intrattenitore degli emigranti nel Caffè del Molo dell'Immacolatella, sbarca a New York a bordo dalla nave Sardegna. A differenza dei suoi sventurati connazionali, che viaggiano in stive maleodoranti,¹⁵ egli attraversa l'oceano in prima classe e al porto l'attende una lussuosa limousine e l'ingaggio al Metropolitan per l'apertura della stagione con il *Rigoletto*.

Sono questi anni di grande affermazione artistica e degli inizi delle registrazioni del repertorio napoletano. Nello stesso tempo egli stringe rapporti con alcuni emigrati che eserciteranno un ruolo importante per promuovere quel processo di riabilitazione e di integrazione con la società americana.

Personalità significativa in tale direzione è Eduardo Migliaccio, in arte Farfariello, nato a Cava dei Tirreni, nel 1882. Appena quindicenne migra in America con la famiglia, ricco già di un proprio bagaglio di conoscenze legate al campo delle arti teatrali e plastiche, che gli consentono di imprimere da subito una personale identità alle sue creazioni. In qualità di autore e interprete incide numerosi dischi per la Victor in cui riaffiorano riscritture, rifacimenti e traduzioni delle “macchiette” originali del repertorio di Nicola Maldacea. Nasce così una particolare forma di teatro musicale da camera, battezzata “macchietta coloniale”, dove Farfariello, riprendendo l'uso del travestimento diffuso a Napoli nei *café-chantant*, si presenta al pubblico in abiti ora da cafone, ora da sposa, ora da zampognaro, ora perfino da Enrico Caruso, per il quale scrive nel 1910 con Domenico Jetti la “macchietta” *Il divo (The Star)*, che interpreta indossando un'apposita maschera da lui stesso creata.

Caruso assiste divertito alla performance e ricambia l'omaggio disegnando una caricatura dell'interprete. Altre figure di riferimento sono Riccardo Cordiferro e Salvatore Cardillo autori di *Core 'ngrato*,¹⁶ una canzone di successo scritta in America nel 1911 da due emigranti che costituisce l'emblema di una produzione

14 “Memorie inedite di Enrico Caruso, scritte espressamente per la Strenna del “Perrelli””, in: *Piedigrotta Perrelli*, 1910.

15 Edmondo De Amicis: *Sull'oceano*. s.l.: Bookclassic, 2015, p. 2; Pasquale Scialò: *Storia della canzone napoletana, 1824–1931*, pp. 183–200.

16 *Ibidem*, pp. 191–196.



Fig. 1: Eduardo Migliaccio nell'interpretazione del brano *The star*, ispirato a Enrico Caruso.

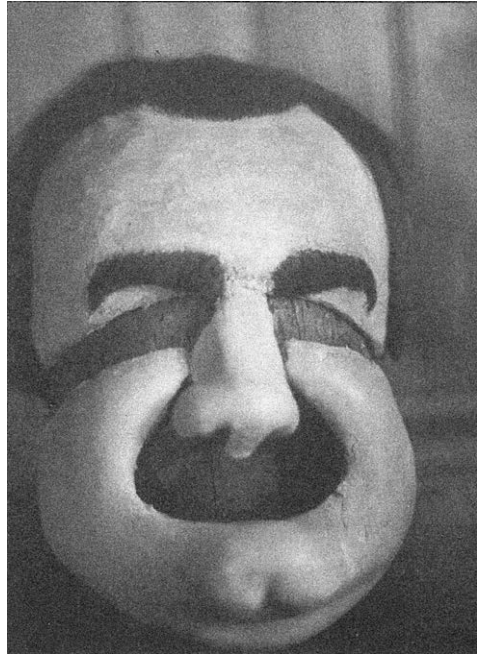


Fig. 2: Maschera indossata da Eduardo Migliaccio nell'interpretazione del brano *The star*.

musicale “di ritorno”, dall’America a Napoli, diffusa su dischi a 78 giri proprio grazie all’interpretazione di Caruso, il tenore dei “due mondi”. Dei due autori del brano, il calabrese Alessandro Sisca, al secolo Riccardo Cordiferro, costituisce una figura significativa di quegli anni, portatrice di una consapevole coscienza politica. Egli rappresenta la nuova generazione di emigrati che lascia l’Italia, certo ancora per necessità, ma già in possesso di una formazione di base, di una definita identità culturale e, spesso, di una consapevolezza politica. Giunto in America si impegna a diffondere i principi del socialismo, procurandosi non pochi problemi con la Legge e finendo persino in carcere in più d’una occasione.

Intanto Caruso, dopo avere registrato un ampio repertorio legato in prevalenza al melodramma italiano – dal 1902 interpreta, tra gli altri, «Questa o quella» dal *Rigoletto* e «Celeste Aida» dall’*Aida* – realizza nel 1909 la sua prima incisione di un brano napoletano con *Mamma mia che vo’ sapè* di Ferdinando Russo ed Emanuele Nutile.

L’anno successivo tiene una serie di recite in Europa con un periodo di vacanze a Bellosguardo e la pubblicazione, sulle pagine della rivista napoletana *Monsignor Perrelli*,¹⁷ di un interessante scritto dal titolo *Memorie inedite di Enrico Caruso scritte espressamente per la Strenna del “Perrelli”*, Napoli, luglio 1910.

17 Si tratta di un giornale «[...] umoristico napoletano che ebbe gran fortuna per un ventennio, al principio del sec. XX. Il titolo trasse origine da un personaggio immaginario che la fantasia popolare elaborò fondendo in un’unica persona due personaggi diversi, realmente vissuti a Napoli:



Fig. 3: Frontespizio della
“Piedigrotta Perrelli” del 1910.

Nel prologo di questo scritto, contenuto in una pubblicazione per la Piedigrotta di quell'anno, il curatore redazionale, a firma *Opticus*, esprime tutto il suo compiacimento per il significativo contributo di «[...] grande valore artistico, giornalistico e tenorinale.»¹⁸ Si tratta di impressioni personali dell'artista organizzate

Filippo Perrelli, vissuto nella seconda metà del sec. XVIII e noto anche per l'acrimonia con cui perseguitò, come revisore ecclesiastico, Antonio Genovesi; e Pietro Perrelli, nipote *ex fratre* di Filippo, nato il 4 agosto 1771, morto nella prima metà del sec. XIX. Ambedue monsignori, furono notissimi in Napoli per la loro comicità.», in https://www.treccani.it/enciclopedia/monsignor-perrelli_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Le pubblicazioni contengono scritti vari sui temi della tradizione, biografie, pubblicità, racconti, vignette satiriche e spartiti per canto e pianoforte, in massima parte, di canzoni napoletane. All'interno della pubblicazione in oggetto, oltre a diversi scritti, si trova anche l'*Inno della Regina del Mare* di Mario Costa di cui il redattore *Opticus* si chiede, tra il serio e il faceto, quanto al suo confronto «[...] la *Marsigliese*, la nostra *Marcia Reale*, l'*Inno di Garibaldi*, il *God save the King*, etc.etc., sono destinati a restare polverizzati nella consumazione dei secoli?»

18 «Io non verrò a dirti quale grande valore artistico, giornalistico e tenorinale nascondano in se stesse le “memorie di Enrico Caruso”, memorie che tutti i Times e New York Herald del l'universo ci

in cinque brevi paragrafi, raggruppati in tre pagine, non numerate, in cui Caruso offre un omaggio esclusivo alla sua città. Un atto di fedeltà e di appartenenza in un momento in cui il suo nome si afferma sul mercato internazionale della musica e riceve frequenti richieste di contributi da diversi giornali. Così egli, senza alcuna esitazione, motiva la sua scelta nel capitolo primo dal titolo *Le mie «Memorie» – Offerte della stampa americana – Mia preferenza per Napoli*:

Il vostro invito, amici e concittadini, mi lusinga e mi confonde non poco. Mi lusinga, come colui che vi leggo e vi ammiro ormai da tanti anni, vostro abbonato intrepido, costante e fido ognor. Ben posso dire che il Perelli mi ha giocondato l'esistenza nei due Emisferi, seguendo l'orma dei miei passi nelle città più remote e inospiti, come Chicago, Stoccolma, Montevideo, Londra, Castellammare Adriatico e Eccetera. Ma – il debbo dire – mi confonde anche purtroppo.

Come potrei dare a voi sia pur un brano, un frammento, una scheggia delle mie «Memorie» che, come avrete letto ho già rifiutato ai più insormontabili *newspapers* inglesi americani? Non è due mesi che il *Globe* del Northampton (Massachusetts) ha reiterato il desiderio di pubblicarle, offrendomi due dollari la linea o spazio di linea corpo otto; ed ho rifiutato; mentre proprio l'altro ieri il *Daily-Heralds* di Nashville (Tennessee) mi telegrafava mettendo a mia disposizione Lire sterline 2 mila, per le prime spese di carta, inchiostro, penne etc etc – Ed ho rifiutato.

Ma all'invito della mia dolce Napoli, di questo suol beato, possiamo dire no? No, io sento la grande arte lirica italiana; e non sono di quelli, che con una mano emettono un *do* in sordina e con l'altra afferrano il rispettivo *cheque*. All'invito, che mi viene per la prima volta da queste amate sponde, nulla posso negar; ah no, ah no nulla negar io vo'.

Vi prevengo però, amici, che si tratta di poche impressioni, buttate giù così alla buona, ché a un'artista lirico mal s'addice il lenocinio della forma: poche righe vergate come detta il cuore, sì come detta il core, sul mio ritorno Italia in questa cara metropoli.

Nel capitolo secondo, denominato *Una famiglia scandinava – Mio arrivo in Italia – Sensations de Naples*, Caruso si lancia in una serie di accorati complimenti per il miglioramento urbanistico di alcune zone del centro storico che solo pochi anni prima rievocavano, a suo dire, l'orrenda «tomba dell'Aida!», e il rilancio urbanistico e industriale della città, riferito ai collegamenti tra Mergellina e i Campi flegrei e all'inaugurazione siderurgica dell'Ilva di Bagnoli, avvenuta il 19 giugno del 1910.¹⁹

avrebbero conteso, a prezzo di migliaia di sterline, pur di lanciare alla curiosità del mondo attonito ed esterrefatto, una primizia così preziosa e materiata d'oro sonante, al pari delle corde vocali del nostro grande concittadino che si è degnato – e noi gliene saremo grati per tutta l'esistenza! – di prediligerci in questa sublime occasione.»

19 A tale proposito è rintracciabile su fanpage.it un interessante video della collezione della Deutsche Kinemathek di Berlino, restaurato e musicato dalla Cineteca di Bologna. Cfr. <https://www.fanpage.it/napoli/dal-centro-storico-al-lungomare-ecco-com-era-napoli-nel-1910-il-video-e-da-brividi/>

Spesso, verso il tramonto col mesto rintocco dell’Ave, salgo il colle di San Martino e di lassù – oh qual vista, qual portento! abbraccio di un solo sguardo da un lato il risorgimento economico, dall’altro la trasformazione industriale di questa meravigliosa città.

Accanto al suo accorato slancio per il rinnovamento della città traspare nello scritto la tensione del riscatto, presente di continuo con la menzione dei luoghi nei quali ha avuto modo di esibirsi (l’Aia, Amsterdam, Mosca, Odessa, Norfolk, Atene, Ninive, Bombay, Singapore, Sampierdarena eccetera); finanche citando le città da cui provengono le migliaia di cartoline dei suoi fans da firmare, quali Copenhagen, Buenos Aires, Baden Baden, Tokyo, Oberammergau, Pietroburgo, Salsomaggiore etc. etc.

Nel capitolo terzo, dal titolo *Rivedo un nuvolo di amici – Mio pellegrinaggio al S. Carlo*, le impressioni si concentrano ora su aspetti della sua vita privata – come l’emozionante incontro col padre e gli amici di un tempo – ora su quelli legati alla sua sfera pubblica, in particolar modo la visita al Teatro S. Carlo.

Oh qual veloce palpito, quel fremito soave non provai l’altra mattina, quando, come fu oggetto di cronaca, fui gentilmente accompagnato a visitare l’interno del nostro glorioso San Carlo! Fu qui che io, appena bruco incipiente e quasi pargoletto, ho emesso per dire così i primi vagiti del bel canto italiano; fu qui che allora mentre ancora pendeva dal labbro in porporato il compianto barone Morino, mossi il passo per varcare, con il nome di Napoli nel cuore, i confini di tutto il mondo scoperto fino ad oggi. È vero e nol nego: io ho mietuto, come dirsi suole, non pochi allori nei Massimi teatri d’ambo gli emisferi come – per citare alla rinfusa – S. Francisco, Montecarlo, Manchester, Barcellona, Wiesbaden, Boston, Bruxelles, Vienna, Parigi, Berlino, Jokohama, Budapest, Casalmaggiore, etc. Ma giammai, Dio Lohengrino, ho provato l’emozione che provai l’altra mattina nel varcare la soglia del nostro natio San Carlo, del nostro glorioso e patriottico Massimo d’Azeglio.

Le osservazioni contenute nel capitolo quarto (*Giudizi su Pietro Mascagni, Gabriele D’Annunzio, Carducci, etc.*) riguardano il rapporto indelebile con le proprie origini, quel legame che riaffiora nei momenti più inaspettati del proprio vissuto, che scatta inavvertitamente presentandosi talvolta come un suono onomatopeico (*tracchete!*) che «vi sospira in fondo al cor».

Poi passa al confronto tra l’Italia e gli Stati Uniti rilevando che, se sul piano delle dimensioni geografiche il confronto risulta del tutto asimmetrico, sul piano della genialità creativa il paragone si inverte grazie alla presenza di figure geniali, come Pietro Mascagni, Gabriele d’Annunzio e il «tanto compianto prof. Giosuè Carducci.»

L’ultimo capitolo, dal titolo *Carattere dei popoli Anglo-Sassoni – Nobiltà della Nazione francese – Congedo*, si apre ancora nel segno del riscatto in cui Caruso parla delle sue scelte artistiche e dei rifiuti alle continue offerte di ingaggio, nonostante

le proposte siano accompagnate da elevati cachet: «Solo per una sera, a Jackson, nel Mississippi, furono offerti 40 mila lire e il pranzo pagato. – Ed ho rifiutato.» In questo resoconto egli adotta un tono diplomatico per non incorrere nel rischio di scontentare altri paesi, come quelli europei, che hanno sempre mostrato nei suoi riguardi grande ammirazione. A cominciare dalla Germania, dall’Inghilterra e, in particolar modo, dalla Francia, specialmente Parigi, che gli dedica «riguardi inesprimibili, che per obliar, giammai potrò, no giammai potrò». Come in un finale di un’aria lo scritto di Caruso prevede la ripetizione dell’ultimo verso, elemento presente anche in altri punti del testo in cui spesso si citano frammenti di poesia per musica, come «nulla posso negar; ah no, ah no nulla negar io vo’», o ancora, «come detta il cuore, sì come detta il core».

Si arriva così alla conclusione del suo scritto concepito come una cadenza musicale in cui l’autore concentra lo slancio emozionale per il commiato, citando i versi *Per la liberazione d’Italia* di Vincenzo Monti, appena aggiustati.

Ma ecco, mondo nostalgico che la foga di ricordi e degli affetti mi ha trascinato troppo lungi dalla mia diletta Napoli e da questa cara Italia, per cui non ho avuto ancora un sol detto, un solo accento, così come vorrei.

Cara patria! Miriade di amici e conoscenti, artisti lirici e plastici, musicisti, architetti, pittori, poeti e romanzieri, giornalisti, uomini politici e vulcanisti, che ho disseminati dalle Alpi al mare! Care spiagge trinacrie ove son nato, io vi torno a rivedere! Qual sogno, qual bel sogno.

Proprio un sogno. Mi pare ieri, che ero ancora a Lincoln (Illinois). Una voce, me ben nota, mi diceva: la patria ti aspetta, la patria ti vuole!

Freno il cocente anelito, ripasso per dieci o dodici metropoli americane, mi imbarco, tocco le rive europee. Eccomi a Parigi... Riparto, sempre in prima classe, via Modane; rivedo Torino, Genova, Spezia, Sarzana, Pisa, Civitavecchia, Roma, Frosinone, Cassino, Capua, Caserta, Canello, Casalnuovo ... ah!..

Cara patria, amate sponde,
Io ritorno a riveder!
Trema il petto e si confonde
L’almo oppressa dal piacer

Nient’altro per oggi
Vostro com. Enrico Caruso

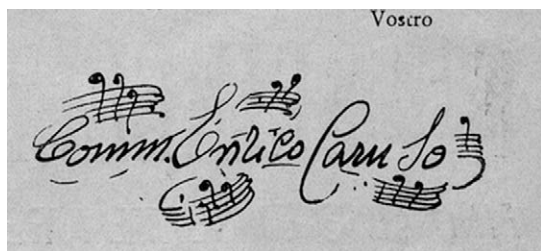


Fig. 4: Firma di Enrico Caruso a conclusione delle sue *Memorie inedite* del 1910.

Cantar “nel tubo”

Caruso preferiva esibirsi dal vivo piuttosto che indirizzare la sua voce in un imbuto, le cui vibrazioni attivavano un ago che messo in movimento incideva un solco sulla cera di un disco; malgrado ciò partecipò a circa quattrocento sedute di registrazione.²⁰ Le prime si svolsero a Milano presso il Grand Hotel nell'aprile 1902 ad opera dei fratelli Fred e Will Gaisberg, musicisti nonché ingegneri e produttori musicali della *Gramophone Company*, venuti in Italia per registrare la voce di Papa Leone XIII a Roma. Recatisi all'opera durante il loro soggiorno, e colpiti dalla voce di Caruso, pensarono di proporre al tenore di effettuare alcune incisioni. Purtroppo la richiesta economica del tenore fu così esosa che la casa discografica non aderì alla proposta; ciononostante i due pionieri della discografia decisero ugualmente di procedere intuendo le forti ricadute artistiche e commerciali. Poco dopo, nel successivo mese di maggio, i supporti a 78 giri erano già in vendita.²¹

Queste prime registrazioni – arie tratte da diverse opere dal *Rigoletto* a l'*Elisir d'amore*, dal *Mefistofele* alla *Tosca* – fruttarono ai produttori ben quindicimila sterline e al tenore l'ingaggio per il Metropolitan di New York.²²

Le incisioni relative al repertorio della canzone napoletana con accompagnamento orchestrale – in taluni con la presenza di strumenti solisti come il mandolino e l'arpa – si svolsero successivamente, nell'arco temporale compreso tra il 1909 e il 1920.

Il repertorio “napoletano” cantato da Caruso copre un'ampia tipologia di matrici che vanno dalle canzoni popolaresche, legate a varie zone del sud d'Italia (*Fenesta ca lucive*), a quelle di grande successo internazionale, come *Santa Lucia* con musica di Teodoro Cottrau, fino a brani che rientrano a pieno titolo nella cosiddetta produzione classica, come *'O sole mio*. Scrive a tale proposito Rossana Dalmonte che il tenore incise molti brani ma quello «[...] che fece conoscere oltre oceano la voce di Caruso e siglò la sua notorietà mondiale fu *'O sole mio*. Date le sue caratteristiche di uniformità e costanza sia nel registro acuto sia in quello grave, la voce di Caruso si dimostrò subito molto fonogenica.»²³

Accanto a tali canzoni si trovano anche quelle nate in America, prima fra tutte *Core 'ngrato*, insieme ad altre come *Sultanto a te* (Riccardo Cordiferro – Salvatore Fucito) e *Scordame* (Salvatore Fucito). Non mancano dischi con musiche composte dal tenore, in collaborazione con Richard Barthélemy su testi del Di Giacomo, o anche

20 Per la cronologia delle registrazioni sonore di Enrico Caruso si è partiti dalla consultazione del database online della *Discography of American Historical Recordings* (DAHR). Questi dati sono stati comparati con quelli riportati da Michael Aspinall e Gianni Cesarini, basati in gran parte basato sulle ricerche di John R. Bolig negli archivi della RCA-Victor, in Gargano e Cesarini: *Caruso*, p. 263.

21 Manuela Giorgiano: *Comme se canta a Napule: Caruso e la tradizione vocale partenopea*. Tesi di laurea, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, relatore Pasquale Scialò, 2021, p. 17.

22 Frederick W. Gaisberg: *The music goes round*. New York: The Macmillan Company, 1942, pp. 45–48.

23 Rossana Dalmonte: “Voci”, in: *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni. Torino: Giulio Einaudi editore-il sole 24 ore Milano, 2006, vol. III, pp. 285–286.



Fig. 5: Disegno di Caruso nel corso di una registrazione, in Dorothy Caruso and Torrance Goddard, *Wings of Song*, London, Hutchinson, 1928, p. 139

un brano in cui Caruso scrive versi e melodia, *Tiempo antico*: storia autobiografica del 1916 dove l'autore esprime dolore e risentimento nei riguarda di Ada Giachetti, a seguito della loro separazione.

Era lu tiempo antico
pe mme lu paraviso
ca sempe benedico,
pecché cu nu sorriso
li bbraccia m'arapive
e 'mpietto me strignive.
Chino 'e passione
currevo 'mbraccio a te,
ma tu ca sî 'nfamona
te cuffiave 'e me.

Infine, sempre nell'ambito del repertorio napoletano si trovano alcune canzoni pubblicate solo come spartiti per canto e piano mai registrate, come *No! Nun di ca so' stato i'!* e *Carme'*, con testi tradotti in inglese da Githa Sowerby.

Il primo brano che incide è *Mamma mia che vo' sapè* (Ferdinando Russo – Emanuele Nutile) mentre l'ultimo è *I' m'arricordo 'e Napule* (P. L. Esposito-Joseph Gioe), entrambi registrati nel New Jersey.

L'anno più produttivo è il 1919 in cui egli realizza ben 9 incisioni. Non mancano canzoni eseguite solo in pubblico in varie occasioni per emigrati, come *S. Lucia Luntana* di E.A. Mario.

Il critico musicale Eugenio Gara ricorda a tale proposito la richiesta di alcuni operai di origine napoletana, che lavoravano nelle miniere del Nuovo Messico, di cantare per loro prima di essere chiamati alle armi, in cambio di tutti i loro risparmi. Quando si recarono a casa del tenore egli commosso accettò la proposta e si esibì – gratuitamente – nel giardino di casa per un folto pubblico di invitati.

Cercò le canzoni più dolci, più malinconiche del repertorio napoletano, quelle che risuscitavano nel fondo del cuore i ricordi del paese e della fanciullezza; ricantò colla voce divina certe barcarole che aveva imparato da ragazzo e che dopo non

aveva più cantato, ma che ora gli ritornavano alla gola come un singhiozzo. [...] E quando cantò l'ultima, quella che aveva serbato per suscitare l'ultimo brivido della emozione, egli stesso era tanto agitato che dovette aspettare qualche minuto prima di cominciare. Era la canzone dell'emigrante, quella che dice tutta la tristezza della partenza dalla patria verso le terre dell'esilio: *Partono 'e bbastimente – pe' terre assai luntane...*²⁴

Ma il brano che sembra abbia più amato, secondo la testimonianza della moglie Doroty, è *'A vucchella*: «Anche se Enrico ha negato di avere un'opera preferita, so che l'ha avuta tra le sue registrazioni. Delle sue canzoni napoletane gli piacevano in modo particolare “A vucchella”, di Tosti, e la cantava spesso ai suoi concerti come bis.»²⁵

Un brano che si colloca tra la canzone e la romanza da camera composto da Francesco Paolo Tosti, denominato lo “Schubert italiano”, su versi di Gabriele D'Annunzio. La registrazione di Caruso (realizzata l'8 settembre 1919 nel New Jersey per la Camden, etichetta Victor con matrice B-23138) risulta di particolare interesse in quanto riprende alcuni stilemi vocali tipici dei “posteggiatori” napoletani, coi quali egli aveva avuto diretti contatti, militando nelle loro fila negli anni della formazione. In particolare c'è da segnalare una interessante accelerazione non prevista dallo spartito, in corrispondenza del testo «nu poco pocorillo, / appassiatella» (bb. 22–25 e 44–47) e l'introduzione di un ampio “portamento”²⁶ vocale su un intervallo di terza minore (bb. 66–67) sul verso «che pare»: tutti espedienti usati dai musicisti ambulanti ora per restituire briosità ad alcuni momenti della narrazione, con l'uso di ripetute variazioni agogiche, ora per adottare un dispositivo estetico-affettivo²⁷ capace di enfatizzare frammenti melodici associati al testo; ora, ancora, per conferire al brano una intensa cifra popolaresca.

Tutto ciò si rende possibile grazie alla fisionomia della sua voce che per intensità e timbro risulta particolarmente adatta al nuovo mezzo, senza snaturarne l'identità.

Non a caso gran parte delle pubblicità del tempo sottolineavano quanto ascoltare il suo canto da un disco Victor fosse come assistere a un suo concerto al Metropolitan Opera House. La diffusione del disco consentì l'internazionalizzazione delle sue interpretazioni sia nel campo della musica colta che di quella ritenuta più popolare, come la canzone.

24 Gara: *Caruso. Storia di un emigrante*, p. 199.

25 Dorothy Caruso: *Enrico Caruso. His life and Death*. New York: Simon and Schuster, 1945, p. 51.

26 «Durante le esecuzioni dal vivo dei “posteggiatori”, spesso sia il cantante che il violinista – che in genere raddoppia la melodia all'ottava superiore – utilizzano il “portamento”: tecnica per raggiungere la nota desiderata attraverso lo sfioramento di suoni intermedi. L'accompagnamento viene sostenuto dalla chitarra, con bassi alternati agli accordi, e dal mandolino che ora esegue agili arpeggi, ora realizza controcanti con effetto di “tremolo”.» In Scialò: *Storia della canzone napoletana, 1824–1931*, p. 151.

27 Tale espressione è presa a prestito da Pine che lo adotta nella sua indagine sullo stile urbano neomelodico. Cfr. Jason Pine: *Napoli sotto traccia. Musica neomelodica e marginalità sociale*. Roma: Donzelli editore, 2015, p. 101.

The image displays a musical score for the song 'A vucchella' by Pasquale Scialò. It consists of four systems of music, each featuring a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is written in a single treble clef, while the piano accompaniment uses a grand staff with treble and bass clefs. The lyrics are written below the vocal line. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *mf* (mezzo-forte) marking. The third system shows a *mf* marking. The fourth system continues the piano accompaniment. Several measures in the vocal line are highlighted with a grey background, indicating specific interpretive choices by Caruso. These highlights occur in the first system (measures 1-4), the second system (measures 1-4), and the third system (measures 1-4). The piano accompaniment features various chords and melodic lines, with some measures also highlighted in the third system.

com - m'a nu scio - ril - lo..... tu tie - ne

na vuc - chel - la nu po - co po - co - ril - lo ap -

- pas - su - lia - tel - la.....

mf

Fig. 6: Frammento dello spartito per canto e piano di 'A vucchella' con battute evidenziate secondo l'interpretazione di Caruso.

pi - glia - til - lo,..... nu va - so pic - ce -

- ril - lo,..... nu va - so pic - ce - ril -

- lo, com - m'a che - sta vuc - chel -

- la, che pa - re na ru - sel - la nu

cres.

f

poco rit.

a tempo

col canto

poco rit.

a tempo

Fig. 7: Frammento dello spartito per canto e piano di 'A vucchella con battute evidenziate secondo l'interpretazione di Caruso.

Secondo Rossana Dalmonte il suo repertorio risultava particolarmente accolto in ogni ambiente in quanto: «[...] la voce più affascinante per il pubblico mondiale all'inizio del secolo fosse la voce "impostata" di timbro tenorile e che il repertorio più amato fosse quello dell'opera italiana e della canzone napoletana.»²⁸

Di quest'ultima letteratura egli fu apprezzato ovunque e risultò tra i primi ad abbandonare lo stile del belcanto al fine di favorire la comprensione dei versi associati alla melodia.²⁹

Nella definizione del suo stile Caruso fa tesoro, e nello stesso tempo rielabora quella pratica del cosiddetto canto spontaneo, appresa anni addietro dal maestro Vergine. Mario Marafioti, suo amico e foniatra, in una pubblicazione del 1925, individua in tal senso un vero e proprio "stile carusiano" che scaturisce dall'incontro di diversi fattori:

Non una, ma molte qualità, fisiologiche così come psicologiche, armoniosamente combinate in un unico individuo, resero Caruso il più meraviglioso fenomeno vocale del genere umano. Queste caratteristiche possono essere racchiuse nella definizione di Canto Naturale. I suoi organi fonatori, obbedienti alle leggi della natura, non erano anatomicamente eccezionali, ma nella loro funzione fisiologica si rivelarono la macchina vocale più bilanciata che abbia mai conosciuto.³⁰

Anche Salvatore Fucito, pianista preparatore e accompagnatore del tenore dal 1915, oltre a elogiare le sue doti vocali, sottolinea altresì il lavoro instancabile e la disciplina dell'artista al fine poter avere la totale padronanza del proprio organo vocale³¹ dal punto di vista tecnico ed espressivo.

Accanto al suo unanime riconoscimento sul piano artistico, il suo successo costituì anche il simbolo del riscatto della figura dell'emigrante sulle cui spalle pesavano, ancora agli inizi del Novecento, forti pregiudizi e discriminazioni in quanto spesso associata al mondo della malavita.

Aldo Mancusi, fondatore del Museo Caruso di Brooklyn a New York, così ricorda la condizione di subalternità degli emigrati agli inizi del Novecento:

Mio padre è venuto in America nel 1920. Quando è arrivato ha sentito cantare Caruso e gli è piaciuto tanto. Mio padre suonava il pianoforte e mia madre cantava molte *arie*. E così mio padre ha comprato tutti i dischi di Caruso. Quando è arrivato qui gli italiani erano mal considerati e Caruso li ha riabilitati perché era un grande e aveva il cuore buono.³²

28 Dalmonte, «Voci», p. 286.

29 Pasqual Mario Marafioti: *Il metodo di Enrico Caruso come sviluppare la voce naturale*, a cura di Ludovico Valoroso. Orbetello (GR): Effequ, 2012, p. 30.

30 Ibidem, p. 27.

31 Fucito and Beyer: *Caruso and the Art of Singing*, p. 158.

32 Aldo Mancusi, curatore del Museo Caruso di Brooklyn a New York. Trascrizione, traduzione in italiano di Pasquale Scialò. Il frammento è tratto dal docufilm *Cuore napoletano* di Paolo Santoni del 2002, realizzato con la mia consulenza musicale, tra Napoli e New York, in cui si evidenzia il segno lasciato in America da Caruso. «'O pate mio è venuto a l'America nel 1920. Quando è

L'addio

Nel 1920 in America Caruso si esibì nell'*Ebrea* accusando dolori lancinanti al fianco. Il giorno dopo gli venne diagnosticata una pleurite così velocemente che rese necessario segare una costola per intervenire sul polmone malato. Lievi miglioramenti intervallati da repentini e preoccupanti peggioramenti lo spinsero a salpare verso la sua Napoli per rimettersi in salute. Il 28 maggio la nave *Presidente Wilson* venne salutata al molo da una gran folla di ammiratori del famoso tenore italiano, accompagnato dalla moglie, dalla figlioletta Gloria e dal fratello Giovanni. Il 9 giugno sbarcarono a Napoli e si sistemarono all'hotel Vesuvio prima di dirigersi verso l'hotel Vittoria di Sorrento. Vi furono momenti di ottimismo per il futuro al punto di fare progetti per il ritorno sulle scene; ma l'infezione tornò violenta costringendo la moglie Dorothy a rivolgersi ai migliori medici a disposizione tra cui i romani fratelli Bastianelli, che consigliarono un intervento di urgenza a Roma, e il napoletano Giuseppe Moscati.

La mattina del 2 agosto 1921 Caruso si spense nella sua camera all'hotel Vesuvio dove aveva sostato con il suo seguito prima di spostarsi con assoluta urgenza a Roma. La notizia del decesso raggiunse in breve New York dove i lavoratori bloccarono le attività e venne esposta la bandiera a mezz'asta.³³ Fu la fine di un mito.

Il suo amico Eduardo Migliaccio, in arte Farfariello, pubblicò in tempo reale su *Il Carroccio* alcuni versi colmi di tristezza:

Guarda 'a strada! 'A ggente a tutta corza [*sempre indaffarata*]

Se ne va a fa 'a scioppa. [*va a fare spese*]

[...]

E chiagne pure 'o cielo! A sghizze a sghizze

N'acqua picciosa lenta appecundrosa

'a vide serpianno a tutte pizze...

[...]

Che ghiuorno triste!³⁴

arrivato ccà ha sentuto Caruso e le piaceva tanto; pecché isso sunava 'o piano e 'a mamma mia cantava tutte 'e arie. E accusì 'o pate mio ha cumprato tutt' 'e dische 'e Caruso. Quanno isso è arrivato ccà ricordo ca ll'italiani era[no] basse assaje; e quanno isso (*Caruso*) veneva America ha fatto pensà a tutte ll'italiane. Pecché l'italiane tenevene uno grande comm' a Caruso. E isso era grande e teneva 'o core buono.»

33 *The evening world*. [volume] (New York, N.Y.), 02 Aug. 1921. Chronicling America: Historic American Newspapers. Lib. of Congress. <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030193/1921-08-02/ed-1/seq-2/>

34 Eduardo Migliaccio, *Il Carroccio* (XIV/2), 2 Agosto 1921.

Cadenza d'inganno:
dall'Excelsior di Sorrento "ricominciò il suo canto"

Il contributo di Caruso è immenso e raggiunge persone, luoghi a diverse latitudini coinvolgendo nel tempo ogni *media*, da quello sonoro a quello letterario, da quello plastico a quello filmico.

Così Ben Watt del duo britannico *Everything but a girl*, canta nel 1988 *The night I heard Caruso sing*, un brano in cui la voce del tenore, per l'autore bravo 'quasi' quanto Presley, costituisce uno strumento che suscita stupore e meraviglia nella vita.³⁵

Then someone sat me down last night,
and I heard Caruso sing.
He's almost as good as Presley,
and if I only do one thing,
I'll sing songs to my father,
I'll sing songs to my child.

Nel campo cinematografico, oltre a recitare nei film *My Cousin* e *The Splendid Romance*, Caruso sembra ispirare nel 1946 il personaggio di Disney *Gianni, la balena* con tre registri vocali, il cui sogno è di cantare al Metropolitan.³⁶ Fino a penetrare nelle trame del cinema d'autore di Werner Herzog con il film *Fitzcarraldo* del 1981 con Klaus Kinski, che sogna di creare un teatro d'opera in Amazonia e di farlo inaugurare da Caruso, la cui voce viene diffusa da un grammofono, tra gli spazi incontaminati di quelle terre, con interpretazioni dai *Pagliacci* di Leoncavallo e dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

Più vicino alla tradizione della canzone si trova l'apporto di Lucio Dalla, da sempre estimatore delle tradizioni poetico-musicali napoletane, che compone nel 1986 un brano in dialetto dedicato proprio a Caruso. La composizione nasce a seguito di un guasto all'imbarcazione del cantautore che gli impone una permanenza forzata presso una suite dell'Hotel Excelsior di Sorrento, la stessa occupata dal tenore negli ultimi giorni di vita, prima di morire all'Hotel Vesuvio di Napoli.

Quel luogo-museo con le sue ombre, i suoi ricordi, i suoi riverberi e finanche il pianoforte suonato da Caruso ispirano Dalla nella scrittura di un brano che costituisce un omaggio non solo all'interprete dei "due mondi", ma anche alla stessa canzone napoletana, con prestiti di frammenti dal repertorio dell'Ottocento fino ai primi del Novecento: dal luccichio del mare della famosa *S. Lucia* con musica di Teodoro Cottrau («sul mare luccica l'astro d'argento») a *Te voglio bene assaje* su testo di Raffaele Sacco del 1835, con ulteriori citazioni da *Dicitencello vuie* («cchiù forte 'e na catena») di Enzo Fusco e Rodolfo Falvo del 1930.³⁷ Insomma una costruzione musicale per assemblaggio e micro-citazioni che conferisce al brano una immediata

35 https://www.youtube.com/watch?v=qmZo_NLzCag

36 Il corto *La balena Ugoladoro* è contenuto nel film musicale dal titolo *Musica maestro*.

37 Pasquale Scialò: *Storia della canzone napoletana, 1932–2003*. Vicenza: Neri Pozza, 2021, p. 258.

aria familiare producendo un forte legame tra passato e presente. In tal modo il cantautore bolognese riprende alcuni aneddoti sugli ultimi giorni di Caruso, li riconfeziona alla propria maniera, secondo gli stilemi narrativi del pop melodico³⁸ e li rigenera, divenendo egli stesso coprotagonista della storia di un mito. Ecco come Dalla racconta antefatti e fatti legati alla nascita della canzone:

Se non mi si rompeva la barca tra Sorrento e Capri... se non chiamavo un amico a trainare la mia barca e se questo mio amico non fosse stato proprietario dell'albergo dove Caruso morì... se non mi avesse dato la stanza di Caruso e se io non avessi fatto tre note sul piano di Caruso... E se il barista della Scogliera non mi avesse raccontato la storia di Caruso innamorato di questa ragazza giovane che lui, con la scusa di insegnarle a cantare... lei era una cagna bestiale. Se... se... La canzone l'ho scritta in dieci minuti.³⁹

Una ricostruzione visionaria e, per certi versi, rabadomantica del suo incidentale legame/incontro col tenore che si trasforma in una metacanzone orecchiabile, tutta in modo minore, con l'estensione di una undicesima e una melodia che a tratti procede per terze, ed entra presto nel repertorio di cantanti di diversa estrazione, con traduzione in diverse lingue e vendite stimate oltre 30 milioni di copie. Nessuno resta insensibile al fascino poetico-musicale di questa “rinascita carusiana”, da voci impostate (Luciano Pavarotti) a straordinari interpreti tradizionali e legati al pop (Roberto Murolo, Mina, Milva, Celine Dion, Gianna Nannini, Pino Daniele, Zucchero) fino a strumentisti virtuosi come Richard Galliano, Paolo Fresu e Uri Caine.

Ecco il testo della storia evocata da Dalla:

Qui dove il mare luccica,
E tira forte il vento
Su una vecchia terrazza
Davanti al golfo di Surriento.

Un uomo abbraccia una ragazza,
Dopo che aveva pianto
Poi si schiarisce la voce,
E ricomincia il canto.

Te voglio bene assaje,
Ma tanto tanto bene sai
è una catena ormai,
Che scioglie il sangue dint' 'e vvene sai.

38 Richard Middleton: *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli, 2001, pp. 24–30.

39 Valentina Giampieri: *Caruso di Lucio Dalla, il destino e una canzone immortale*, <https://www.gqitalia.it/show/article/caruso-lucio-dalla-significato-canzone-immortale>, ultimo accesso 07/07/2022

Vide le luci in mezzo al mare,
Pensò alle notti là in America
Ma erano solo le lampare
Nella bianca scia di un'elica.

Sentì il dolore nella musica,
Si alzò dal pianoforte
Ma quando vide la luna uscire da una nuvola
Gli sembrò più dolce anche la morte.

Guardò negli occhi la ragazza,
Quelli occhi verdi come il mare
Poi all'improvviso uscì una lacrima,
E lui credette di affogare.

Te voglio bene assaje,
Ma tanto tanto bene sai
è una catena ormai,
Che scioglie il sangue dint' 'e vvene sai.

Potenza della lirica,
Dove ogni dramma è un falso
Che con un po' di trucco e con la mimica
Puoi diventare un altro

Ma due occhi che ti guardano
Così vicini e veri
Ti fan scordare le parole,
Confondono i pensieri.

Così diventa tutto piccolo,
Anche le notti là in America
Ti volti e vedi la tua vita
Come la scia di un'elica.

Ma sì, è la vita che finisce,
Ma lui non ci pensò poi tanto
Anzi si sentiva già felice,
E ricominciò il suo canto.

Te voglio bene assaje,
Ma tanto tanto bene sai
è una catena ormai,
Che scioglie il sangue dint' 'e vvene sai.

Grazie a Dalla, Caruso si reincarna nella narrazione popolare e prosegue il suo inarrestabile viaggio tra storia documentata e iperboli fantastiche.

Bibliografia

- Caruso, Dorothy e Goddard, Torrance: *Wings of Song*. London: Hutchinson, 1928.
- Caruso, Enrico e Farkas, Andrew e Moran, William R.: *Enrico Caruso: My Father and My Family*. Portland: Amadeus Press, 1990.
- Caruso, Enrico: «Memorie inedite di Enrico Caruso, scritte espressamente per la Strenna del “Perrelli”», *Piedigrotta Perrelli*, 1910.
- Crutchfield, Will: «What is tradition?», *Fashions and Legacies of Nineteenth Century Italian Opera*, edited by Roberta Montemorra Martin and Hilary Poriss. Cambridge: Cambridge University Press, UK, 2010.
- Dalmonte, Rossana: «Voci», *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean Jacques Nattiez, con la collaborazione di Bent, Margaret e Dalmonte Rossana e Baroni, Mario. Torino: Giulio Einaudi editore-il sole 24 ore Milano, 2006, vol. III.
- D'Ambrosio, Manlio A.: *Il Mezzogiorno d'Italia e l'emigrazione negli Stati Uniti*. Roma: Athenaeum, 1924.
- Daspuro, Nicola: *Enrico Caruso*. Milano: Sonzogno, 1938.
- De Amicis, Edmondo: *Sull'oceano*. s.l.: Bookclassic, 2015.
- Farrar, Geraldine: *Such Sweet Compulsion*. New York: Greystone Press, 1938.
- Frances, Alda: *Men, Women and Tenors*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1937.
- Frasca, Simona: *Birds of passage, i musicisti napoletani a New York (1895–1940)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2010.
- Fucito, Salvatore and Beyer, Barnet J.: *Caruso and the art of singing: including Caruso's vocal exercises and his practical advice to students and teachers of singing*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1922.
- Gaisberg, Frederick William: *The music goes round*. New York: The Macmillan Company, 1942.
- Gara, Eugenio: *Caruso. Storia di un emigrante*. Milano: Rizzoli, 1947.
- Gargano, Pietro and Cesarini, Gianni, con un contributo di Michael Aspinall: *Caruso: vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi, 1990.
- Gargano, Pietro: *Una vita, una leggenda: Enrico Caruso, il più grande tenore del mondo*. Milano: Mondadori, 1997.
- Giorgiano, Manuela: *Comme se canta a Napule: Caruso e la tradizione vocale partenopea*. Tesi di Laurea, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli, 2021.
- Greco, Maria Teresa: *I vagabondi, il gergo, i posteggiatori*. Napoli: Esi, 1997.
- Marafioti, P. Mario: *Caruso's method of voice production: the scientific culture of the voice*. New York: D. Appleton, 1930; trad. it, *Il metodo di Enrico Caruso. Come sviluppare la voce naturale*, a cura di Ludovico Valoroso. Orbetello: Effequ Editrice, 2012.
- Middleton, Richard: *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- Narciso, Adolfo: *Napoli rosso e blu*, a cura di Vittorio Paliotti. Napoli: Editrice Fiorentino, 1979.
- Key, Pierre V.R. and Zirato, Bruno: *Enrico Caruso, a Biography*. Boston: Brown and Co., 1922.

- Pituello, Luciano: *Caruso a Milano*. Milano: Associazione Amici del Museo teatrale alla Scala, 1971.
- Rigolli, Alessandro and Russo, Paolo: *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento*. Torino: EDT, 2007.
- Rotella, Mark: *Amore: The Story of Italian American Song*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.
- Rubboli, Daniele: *Lo scugnizzo che conquistò il mondo. Vita di Enrico Caruso*. Napoli: Liguori, 1987.
- Ruffo, Titta: *La mia parabola*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1937.
- Scialò, Pasquale: *Storia della canzone napoletana: 1824–1931*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2017.
- Id.: *Storia della canzone napoletana: 1932–2003*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2021.
- Sori, Ercole: *L'emigrazione italiana dall'Unità alla seconda guerra mondiale*. Bologna: Il Mulino, 1979.
- Steane, John B.: *The Grand Tradition: Seventy Years of Singing on Record: 1900 to 1970*. Portland: Amadeus Press, 1993.
- Vaccaro, Riccardo: *Caruso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Caruso e la canzone all'italiana

JACOPO TOMATIS

Introduzione: da *Caruso* a Caruso, e ritorno

L'aneddoto è ormai entrato a far parte della ricca mitografia su Lucio Dalla e – come in tutti i miti – di racconto in racconto, verità e invenzione tendono a confondersi. Siamo nel 1986 e al cantautore – in calo di vendite rispetto ai fasti di pochi anni prima – serve un inedito per completare il doppio album live registrato a marzo negli Stati Uniti. La barca su cui sta passando le vacanze si rompe, Dalla si trova a dover pernottare a Sorrento in attesa delle riparazioni. Casualmente (ma si sa: nei miti nulla avviene mai veramente per caso) gli viene assegnata la suite del Grand Hotel Excelsior Vittoria, che 65 anni prima aveva ospitato Enrico Caruso nei suoi ultimi giorni di vita. Qui, sul pianoforte che era stato del grande tenore, Dalla compone di getto la canzone, «veramente in 10 minuti».¹ La intitola, naturalmente, *Caruso*. Il brano sarà scelto per aprire il nuovo album, intitolato ora *DallAmeriCaruso*, e si imporrà quasi immediatamente come classico nel repertorio del cantautore e della canzone italiana tutta, in Italia e all'estero.

La canzone *Caruso* e la sua storia rappresentano un buon punto di partenza per quanto vuole proporsi di fare questo saggio: riflettere sul mito di Enrico Caruso in relazione all'origine – o meglio, alla *costruzione* – del concetto di “canzone italiana” tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, nel più ampio quadro dello sviluppo di una popular music globale negli anni che seguono la Seconda rivoluzione industriale;² ovvero, negli anni in cui Caruso lasciava Napoli per imporsi sulla scena americana, e poi mondiale, come indiscussa star del canto lirico e della nascente industria fonografica.

Il primo percorso che seguiranno queste pagine è dunque quello dell'italianità della canzone. Esiste un *fil rouge* che da Enrico Caruso passa per Mario Lanza, Claudio Villa (che nelle sue memorie ricorda con orgoglio quando Edith Piaf lo nominò «Petit Caruso»³) e il Festival di Sanremo, per proseguire attraverso Al Bano fino a Luciano Pavarotti, Andrea Bocelli, il trio di tenori Il Volo e altri innumerevoli emuli, che oggi rappresentano per una grande fetta di pubblico in tutto il mondo la quintessenza della “vera” musica italiana. È un filo che si dipana

1 Lucio Dalla: *E ricomincia il canto. Interviste*, a cura di Jacopo Tomatis. Milano: il Saggiatore, 2021, p. 306.

2 Richard Middleton: *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli, 1994; Derek Scott: *Sound of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

3 Claudio Villa: *Una vita stupenda*. Milano: Mondadori, 1987, p. 10.

attraverso tutto il novecento e che riguarda l'invenzione di un genere nazionale di canzone, con suoi elementi ideologici e stilistici ben precisi. Ed è un filo che, naturalmente, lambisce anche la *Caruso* di Lucio Dalla, uno dei rari brani in grado di accedere allo status di "classico italiano" nel mondo, come solo alcune canzoni del passato avevano saputo fare (tra le prime che vengono in mente, 'O sole mio e *Nel blu dipinto di blu*). Le ragioni di questa "italianità" sono naturalmente tutte da decostruire, in un progetto di storia culturale: *Caruso* suona *certamente* come una canzone italiana, ma – come ci ricorda Stuart Hall – è proprio in quel *certamente* che si manifesta «il momento più ideologico», quello in cui «si è almeno consapevoli di usare un particolare *framework*».⁴

Dovendo ridurre l'italianità di una canzone come *Caruso* a un insieme di tratti – di «convenzioni di genere»⁵ – si potrebbero citare, *in primis*, il testo in lingua italiana con elementi napoletani e il rimando diretto all'immaginario partenopeo, grazie a quel «golfo di Surriento» che apre la canzone e che si pone da subito come sfondo della vicenda narrata. In effetti «la canzone napoletana è ciò che mezzo mondo ritiene essere la musica italiana»⁶ e i cliché della napoletanità – siano essi iconografici o sonori – sono ampiamente sovrapponibili ancora oggi con quelli che veicolano una certa idea di italianità, replicati in innumerevoli film e serie tv.⁷ Allo stesso immaginario può essere *certamente* ricondotto il tema amoroso e il mood nostalgico del brano, che pure sembrano essere elementi tipicamente associati all'italianità della canzone.⁸ Tali tratti, a loro volta, *certamente* si legano a un modo di cantare: sopra le righe più che asciutto, melodrammatico più che distaccato, con voci perlopiù impostate e consapevoli del modello del canto lirico, quando non liriche direttamente. Dalla ha senz'altro in mente questo set di convenzioni quando scrive *Caruso*, e non è un caso che il brano suoni plausibilissimo trasportato dalla versione del cantautore a un'interpretazione tenorile (la più famosa è naturalmente quella che ne ha dato Pavarotti, ma non c'è tenore pop contemporaneo che non si sia cimentato con quel «Te voglio bene assaje ...»).

A un livello più raffinato, il legame di *Caruso* con un certo immaginario napoletano/italiano si costruisce anche grazie al dialogo intertestuale che il brano intrattiene con la canzone napoletana classica: con *Dicitencello vuje* di Rodolfo Falvo ed Enzo Fusco, di cui il ritornello dalliano è di fatto una parafrasi; ma anche con *Era de maggio*, di cui riprende l'idea di una "canzone dentro la canzone", o meglio – come ha scritto Goffredo Plastino – di una «canzone che parla dell'atto

4 Stuart Hall: "The Narrative Construction of Reality. An Interview with Stuart Hall", in: *Southern Review* 17 (1, marzo 1984), p. 8.

5 Per questo concetto cfr. Franco Fabbri: "Come nascono, cambiano, muoiono i generi? Convenzioni, comunità e processi diacronici", in: Franco Fabbri, *Il tempo di una canzone*. Milano: Jaca Book, 2021, pp. 91–106.

6 John Rosselli: *Sull'ali dorate: Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna: Il Mulino, 1992, p. 131.

7 Cfr. Goffredo Plastino: "Echoes of Naples", in: *Neapolitan Postcards: The canzone napoletana as Transnational Subject*, a cura di Goffredo Plastino e Joseph Sciorra. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016, pp. 1–28.

8 Cfr. Jacopo Tomatis: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: il Saggiatore, 2019.

di cantare, una canzone che cita un'altra canzone, una canzone a proposito di una canzone dentro la canzone». ⁹ Un elemento, questo, che ci ricorda di come le canzoni rimandino sempre ad altre canzoni, ed esistano – assumano un senso – solo in una fitta rete di riferimenti intertestuali e intermediali.

Certamente, infine, *Caruso* suona molto italiana anche perché è intestata a Enrico Caruso, ed è particolarmente rivelatorio sottolineare come Dalla non citi mai il tenore nel corso del brano: è unicamente il titolo a farci pensare che il personaggio che «abbraccia una ragazza dopo che aveva pianto» sia il cantante napoletano nei suoi ultimi giorni di vita; che sia proprio lui a immaginare l'America lontana, lui a intonare la canzone-nella-canzone «Te voglio bene assaje...». In termini semiotici, dunque, il mito-Caruso è la «soglia» ¹⁰ del testo che orienta la nostra interpretazione della canzone *Caruso*. Si tratta di un meccanismo non solo previsto, ma anche promosso dall'autore attraverso i paratesti. Dalla, oltre a narrare infinite volte la vicenda della sua ispirazione introducendovi continue variazioni (al punto che viene anche il dubbio che se la sia inventata di sana pianta: il cantautore era del resto noto per “arricchire” le proprie storie ¹¹) diffonde anche un comunicato stampa scritto di suo pugno per dettagliare il significato e la genesi del brano. ¹²

Se Dalla può attingere liberamente a certi tratti stilistici e di immaginario e usarli in maniera consapevole per confezionare una tipica canzone italiana è dunque perché esiste, nel senso comune, un accordo su che cosa sia una “tipica canzone italiana”. La costruzione di una italianità della canzone, tuttavia, è un processo culturale complesso. Esso si dipana in un elaborato gioco di specchi tra prospettive sia *interne* alla comunità italiana sia *esterne*, generate cioè da uno sguardo “altro” da noi, che si rivolge *su* di noi. Nel mezzo – in uno snodo cruciale, a moltiplicare all'infinito prospettive e riflessi – si situa la comunità diasporica, di cui lo stesso Caruso fece parte e in seno alla quale si definiscono molti dei tratti ricorrenti di un repertorio popular “italiano”. La stessa *Caruso* di Dalla, peraltro, nasce proprio all'incrocio tra sguardi interni ed esterni, composta per un album registrato negli Stati Uniti e pensato *in primis* proprio per il mercato internazionale.

Tuttavia, allargando la prospettiva, *Caruso* racconta anche di come l'italianità della canzone abbia un senso solo in rapporto al più ampio contesto della popular music globale. Il brano di Dalla è stato sì oggetto di innumerevoli interpretazioni da parte dei campioni dell'italianità musicale nel mondo: Pavarotti, Bocelli, Il Volo... Esso è però entrato anche nel repertorio di grandi divi di un certo pop internazionale, come Julio Iglesias e Céline Dion. È peraltro facile notare come le due categorie

9 Goffredo Plastino: “Lazzari felici: Neapolitan Song and/as Nostalgia”, in: *Popular Music* 26/3 (2007), pp. 429–440: 434.

10 Il riferimento è naturalmente al concetto come espresso in Gérard Genette: *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi, 1989.

11 Jacopo Tomatis: “Siamo noi, siamo in tanti. I molti Lucio Dalla e l'arte di essere popolari”, in: Lucio Dalla: *E ricomincia il canto. Interviste*, a cura di Jacopo Tomatis. Milano: il Saggiatore, 2021, pp. 13–37.

12 Melisanda Massei Autunnali: *Caruso. Lucio Dalla e Sorrento. Il rock e i tenori*. Roma: Donzelli, 2011, p. 13.

– la canzone “all’italiana” e questo pop cosmopolita di sapore melodrammatico (spesso al confine con il kitsch) – siano ampiamente sovrapponibili. È allora questo il secondo percorso che seguirà questo contributo: la riflessione su come Enrico Caruso – il mito-Caruso, il Caruso prima star globale della fonografia – abbia contribuito alla definizione di un mainstream popular internazionale nei suoi anni di attività, bilanciando istanze nazionalistiche e legate a recente un’identità italiana con un nascente gusto cosmopolita che è alla base della categoria stessa di “popular music” per come la intendiamo.

Le canzoni in italiano di Caruso

Il fatto che Caruso canti e registri in italiano la maggior parte dei suoi dischi è ovviamente di particolare rilievo per la costruzione di un’italianità della canzone. L’ascesa alla fama del tenore si sovrappone a un momento chiave nella costruzione dell’identità nazionale. Negli anni post-unitari il giovane Stato sabaudo si sta facendo promotore di una nuova idea di nazione, che possa essere fatta propria dai diversi strati sociali, da nord a sud. Sono in particolare due i contesti che in questo periodo si delineano come “laboratori” della nuova patria italiana: quello di una sempre più nutrita comunità diasporica; e quello della leva obbligatoria, negli anni soprattutto della Prima guerra mondiale.

Gli anni di attività di Caruso coincidono con la grande diaspora italiana verso il Nuovo mondo. Lo stesso tenore – per quanto emigrante di lusso – è uno di quei milioni di italiani che alla fine dell’ottocento lasciano il Paese in cerca di fortuna; un dato questo, che – insieme alle sue origini umili e al passato da *posteggiatore* – è stato spesso rimarcato dai suoi biografi/agiografi,¹³ e che è fondamentale nella costruzione del suo mito. È nel contesto diasporico che le diversità interne di una nazione giovane e ben lontana dall’unificazione linguistica e culturale possono, almeno parzialmente, venire riassorbite nella comune immaginazione della comune patria lontana. A questi processi non sono estranee, naturalmente, le canzoni e i cantanti. Sono in particolare due i repertori che si associano all’idea dell’italianità in questi anni: le canzoni napoletane e le arie d’opera, la cui circolazione lungo le rotte del nuovo capitalismo globale precede l’era della discografia, e riguarda già il primo sviluppo di un’industria editoriale globalizzata dall’inizio del diciannovesimo secolo. Si può ad esempio ricordare come il “padre della musica americana” Stephen Foster avesse incluso anche diverse *Italian melodies* nella sua fondamentale raccolta *The Social Orchestra*.¹⁴ Caruso, giunto negli Usa nel 1903, si impone come interprete di riferimento per entrambi i repertori, e i brani incisi dal tenore negli Stati Uniti percorrono avanti e indietro la rotta atlantica, seguendo quella «oscillazione

13 Anita Pesce: “The Neapolitan Sound Goes Around”, in: *Neapolitan Postcards: The canzone napoletana as Transnational Subject*, a cura di Goffredo Plastino e Joseph Sciorra. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016, pp. 45–72: 64–65.

14 Franco Fabbri: *Around the clock. Una storia della popular music*. Torino: UTET, 2008, p. 15.

migratoria» ben descritta da Simona Frasca.¹⁵ Le canzoni napoletane, in particolare, hanno un importante ruolo nella costruzione di italianità in questa prospettiva “oscillatoria”. Il repertorio partenopeo fornisce infatti un importante modello di canzone diasporica incentrata sui temi della lontananza e del vagheggiamento della terra lontana. Come ha notato Joseph Sciorra in relazione a *Core 'ngrato*, incisa da Caruso nel 1911, il «template» interpretativo del tenore fornisce ai musicisti successivi (ma anche al pubblico) la «roadmap» da seguire in termini di registro, in particolare in relazione a una «malinconia esacerbata» che riguarda direttamente le idee di napoletanità e italianità (del Sud) nelle loro diverse interpretazioni.¹⁶

L'attività professionale di Caruso si spinge però fino agli anni della Grande guerra, e alla fine degli anni Dieci la sua fama è ormai pienamente globale. La guerra di trincea comporta, per molti giovani italiani dei ceti bassi, operai e contadini, una acculturazione rapida e violenta nell'incontro con i propri pari di altre regioni, e rappresenta anche un momento fondamentale di «unificazione linguistica e quindi identitaria». ¹⁷ Il recente ritrovamento di alcune registrazioni di prigionieri italiani in Germania, risalenti al 1918, dimostra la persistenza di varietà non solo linguistiche ma anche musicali profonde nell'Italia di quegli anni, dove si riconoscono ben vive e dominanti le tracce di pratiche tipiche dell'oralità.¹⁸ La produzione di canzoni patriottiche, particolarmente vivace negli anni dieci, è evidentemente orientata a un progetto di acculturazione musicale e linguistica, oltre che nazionalistica. Proprio in questo snodo decisivo si situa ad esempio uno dei primi brani in italiano a diffusione compiutamente nazionale, *La leggenda del Piave* di E. A. Mario (1918). Era dunque scontato che Caruso, uno dei personaggi pubblici italiani più noti al mondo, divenisse partecipe di questo processo di costruzione di un repertorio di nuove canzoni in italiano condiviso dall'intera comunità nazionale. Negli ultimi anni di attività in effetti il tenore incide alcuni brani di ispirazione patriottica, in particolare *L'inno di Garibaldi*, *Mia sposa sarà la bandiera* di Augusto Rotoli e *La campana di San Giusto*, di Drovetti-Arona. Si tratta di brani considerati minori nel corpus di incisioni del tenore, e il cui esito non certo è paragonabile a quello delle arie e delle canzoni più note. Tuttavia la partecipazione di Caruso a questo repertorio in formazione non deve essere sottovalutata, e chiarisce ulteriormente le modalità di costruzione e circolazione di brani “italiani” negli anni che precedono l'avvento del Fascismo.

Il processo di consolidamento di un repertorio comune di canzoni in italiano e, ancora più decisivo, di un'idea condivisa su che cosa fosse e come dovesse

15 Simona Frasca: *Birds of Passage. I musicisti napoletani a New York*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2010.

16 Joseph Sciorra: “Diasporic Musings on Veracity and Uncertainties of ‘Core 'ngrato’”, in: *Neapolitan Postcards: The canzone napoletana as Transnational Subject*, pp. 115–150: 116.

17 Emilio Tamburini: “Sulle tracce della voce”, in: Ignazio Macchiarella ed Emilio Tamburini: *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*. Udine: Nota, 2018, pp. 76–168: 150.

18 Ignazio Macchiarella ed Emilio Tamburini: *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*. Udine: Nota, 2018.

suonare una “canzone italiana” attraversa però la sua fase più rilevante negli anni della radiofonia, alla fine del decennio successivo, dopo la morte di Caruso. L’«invenzione della canzone italiana», come ho avuto modo di argomentare altrove,¹⁹ non può essere compresa se non in relazione alle politiche culturali del regime fascista. In questi anni l’EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) si fa promotore di un nuovo canzoniere in italiano che sfrutta appieno gli stereotipi nazionali già definiti nel periodo precedente, facendoli risaltare ora su uno sfondo pienamente cosmopolita, fatto di arrangiamenti in stile big-band e ritmi di origine afroamericana o afrocaraibica. In questa fase, il corpus di brani napoletani e italiani incisi da Caruso già rappresenta una specie di passato mitico della canzone nazionale, disponibile a posteriori – grazie alla fama del tenore e al suo ruolo di capostipite della discografia, non solo di quella in italiano – come vero mito fondativo di una italianità della canzone. Durante molte fasi del Ventennio, infatti, il progetto del Fascismo è quello di un *revival* della “vera” canzone italiana, con riferimento a un passato illustre che deve essere rivivificato per contribuire alla costruzione della nuova Patria. È certo significativo che le politiche del regime oscillino tra una condanna dei cliché dell’italianità, soprattutto per come sono percepiti dalle altre nazioni, e la loro promozione e consolidamento attraverso la radio pubblica, a fini di propaganda interna. Mussolini in persona, nel 1931, dà indicazione ai rappresentanti diplomatici e consolari all’estero che le forme musicali italiane più tipiche, fra cui l’opera, vengano trattate freddamente. Questo perché «Caruso [ed è significativa la menzione diretta del tenore da parte del duce] e simili erano e sono la vecchia Italia», mentre il mondo deve conoscere «un tipo di italiano diverso da quello di ieri, eterno tenore e mandolinista per il divertimento altrui». ²⁰ Come nell’ambito della musica colta, anche nella popular music il Regime oscillava cioè «fra tradizione e modernismo». ²¹

Le politiche sulla canzone nazionale delineatesi durante il Fascismo si estendono, in realtà, anche alla prima fase della storia repubblicana fino al 1958, anno in cui il boom del disco in vinile ridisegna nel profondo le pratiche di ascolto degli italiani e delle italiane. ²² Il medesimo passato mitico della canzone nazionale, che ora può incorporare anche gli anni dell’EIAR, funge da pietra di paragone per il progetto di revival della “bella canzone di una volta” portato avanti dalla nuova RAI democristiana attraverso, soprattutto, il varo del Festival di Sanremo nel 1951. ²³ Se la forma delle canzoni continua a rifarsi a un modello cosmopolita, direttamente debitore del *song* americano, è soprattutto al livello del contenuto testuale e della performance vocale che si cristallizzano definitivamente degli elementi stilistici che – per rifarsi alla terminologia di Philip Tagg – fungono da «sineddoche di

19 Tomatis: *Storia culturale della canzone italiana*, pp. 83–86.

20 Harvey Sachs: *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d’orchestra e la politica culturale fascista*. Milano: Il Saggiatore, 1995, p. 33.

21 Fiamma Nicolodi: *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Fiesole: Discanto, 1984, p. 17.

22 Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, pp. 137–140.

23 Ibidem, pp. 48–64.

italianità»; ovvero degli elementi musicali che si oppongono allo «stile base» («home style») di un brano e che possono veicolare significati extramusicali, spesso riguardanti la provenienza geografica o l'identità.²⁴

Nella canzone a cavallo tra Fascismo e Repubblica, è soprattutto la voce tenorile a divenire sineddoche in grado di veicolare tanto l'italianità quanto la malinconia diasporica. Tra gli esempi significativi si può citare, ad esempio, *Un disco dall'Italia* di Nisa-D'Anzi, cantato da Gino Latilla alla seconda edizione del Festival di Sanremo nel 1952. Si tratta di un brano piuttosto tipico della produzione sanremese degli anni cinquanta, chiaramente «americano» nella struttura (con il classico schema del *refrain* a 32 battute, codificato nel contesto di Tin Pan Alley e di Broadway) e nell'arrangiamento (con un andamento swing e gli interventi dei fiati in pieno stile big band); dunque, lo «stile base» di *Un disco dall'Italia* è quello tipico del gusto cosmopolita che caratterizza gli anni tra il primo dopoguerra e l'avvento del rock'n'roll. Il testo è costruito in forma di lettera: la voce narrante (l'io lirico) evoca la patria lontana attraverso una allocuzione rivolta all'amante rimasta a casa, dalla quale ha appena ricevuto un pacco contenente «un disco all'italiana». La malinconia diasporica è dunque tematizzata nel testo attraverso l'oggetto-disco e attraverso la voce del tenore incisa sul disco stesso, per come viene ascoltata dal protagonista.

[Verse] Grazie di cuore, amore mio lontano
per quello che nel pacco mi hai mandato
Un disco all'italiana, sembra strano
è come un bicchier d'acqua a un assetato
L'ho messo sul grammofono, le mani mi tremavano
che nostalgia di musica sentivo nel mio cuor...
[Chorus] Ho chiuso gli occhi e Napoli è apparsa insieme a te,
coi mandolini e i vicoli, come piaceva a me
Ho pianto qualche lacrima, ma di felicità,
nel disco v'era l'anima di tutta la città...

[...] L'avrei abbracciato, credimi quel tenorino languido, cantava come un angelo
leggeva nel mio cuor.

Quello che ne deriva è un curioso gioco semiotico tra quanto viene messo in scena nella canzone e l'esperienza degli ascoltatori, che pure si trovano ad ascoltare «un disco all'italiana» con la voce di un «tenorino languido» (Gino Latilla) che canta di nostalgia e di Italia. Insomma, un'altra canzone nella canzone.

Il modello di Caruso è qui naturalmente più idealizzato di quanto non sia stilistico: i tenori leggeri dell'epoca sono ormai piuttosto lontani dalla vocalità carusiana e sviluppano voci più evidentemente tarate sull'uso del microfono e sul medium radiofonico. È però interessante rilevare come in almeno un caso sia

24 Philip Tagg: *Music's Meaning*. New York e Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012, p. 522.

riconoscibile un dialogo intertestuale tra il repertorio in italiano del tenore e la canzone sanremese. *Grazie dei fiori* di Cherubini-Concina, che Nilla Pizzi porta al trionfo nello stesso 1952 di *Un disco dall'Italia*, è infatti da mettere in relazione con la già citata *La campana di San Giusto*: nell'arrangiamento che cita suggestioni bandistiche, un cliché della canzone italiana del periodo;²⁵ e soprattutto nel riferimento a Trieste, con la citazione nel brano di Pizzi del «campanon» e della stessa chiesa di San Giusto.²⁶

In concomitanza con il varo di Sanremo, che si situa nel quadro di più ampie politiche culturali della Rai democristiana orientata al revival di una forma nazionale di canzone, si può riconoscere anche un primo decisivo rilancio del mito-Caruso, che diviene così patrimonio di una nuova generazione. Nel 1951 escono ben due film dedicati al tenore: *Il grande Caruso* (*The Great Caruso*) di Richard Thorpe, con Mario Lanza nel ruolo eponimo; e *Enrico Caruso. Leggenda di una voce* di Giacomo Gentilomo, tratto dal romanzo *Neapolitanische Legende* di Frank Thiess (che era stato pubblicato a Torino da Frassinelli nel 1942, con il titolo *Il tenore di Trapani*). Forse anche per la rinnovata fama che investe Caruso grazie al cinema, nello stesso anno vengono ripubblicate per la prima volta in Italia alcune delle sue incisioni “leggere”, compresa *O sole mio*, che fino a quel momento erano disponibili solo nelle vecchie stampe a 78 giri. L'album, intitolato *Enrico Caruso. Recital n. 1*, esce per la serie “Il disco del collezionista” della Voce del Padrone su microscolto a 33 giri, supporto ancora poco diffuso in Italia (il lancio del disco in vinile era avvenuto appena tre anni prima negli Stati Uniti, e fino al 1958 il mercato italiano è dominato dai 78 giri in gommalacca).

Caruso, la popular music e la canzone italiana come repertorio cosmopolita

Quegli stessi elementi che vengono a costruirsi come “italiani” negli anni in cui operava Caruso sono però da comprendere in relazione al più ampio contesto storico, culturale ed economico del tardo Ottocento-primi Novecento. L'idea di italianità musicale che si definisce in questi anni ha cioè senso unicamente in rapporto al processo di costruzione di un repertorio popular cosmopolita e globale nello stesso arco di tempo. Caruso ne è uno dei protagonisti indiscussi, dato che agisce in un momento in cui l'industria fonografica è ancora in fase embrionale, per quanto in rapida crescita. Il tenore è stato riconosciuto come prima vera star dell'era della registrazione sonora, e la sua versione di «Vesti la giubba», da *Pagliacci*, è citata come primo disco *million seller* della storia della discografia.²⁷ Le performance

25 Tomatis: *Storia culturale della canzone italiana*, pp. 77–79.

26 Ibidem, pp. 80–82.

27 Christopher Newell e George Newell: “Opera Singers as Pop Stars: Opera Within the Popular Music Industry”, in: *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*, a cura di Paul Fryer. Jefferson: McFarland, 2012, pp. 116–148.

discografiche di Caruso sono dunque fondamentali per imporre uno standard negli anni successivi, sia da un punto di vista tecnologico sia stilistico.

Caruso ha inciso nel corso della sua carriera 498 facciate, di cui circa metà pubblicate su disco (e in misura minore su cilindro).²⁸ I suoi biografi e gli studiosi hanno spesso organizzato questo repertorio per generi, distinguendo tra il repertorio lirico – che rappresenta la netta maggioranza del corpus carusiano –, le romanze, le canzoni napoletane e altre canzoni più genericamente “leggere”. A quest’ultimo gruppo appartengono le già citate canzoni patriottiche in italiano, ma anche brani in inglese e francese, ad esempio. L’attenzione degli studiosi, così come quella dei fan di Caruso, si è concentrata soprattutto sulla parte “seria” del repertorio. E tuttavia, per quanto è indubbio che i brani incisi dal tenore possano essere ricondotti a modelli formali o di genere differenti, è importante sottolineare come *tutte* le sue incisioni vadano collocate nel quadro della nascente popular music globale.

Come ha sostenuto Derek Scott nel suo studio sulle metropoli musicali del tardo ottocento, è proprio nel nuovo contesto urbano – che lo stesso Caruso frequentava, in quanto performer in una New York in rapida espansione – che si delinea la popular music in quanto «terzo tipo di musica» distinta tanto dal repertorio eurocolto, che si andava definendo come consumo distintivo delle élite, quanto da quello “folk”, ancora legato a dinamiche di trasmissione orale.²⁹ Caruso è certo un campione del repertorio più culturalmente accreditato, per quanto incida anche un repertorio più “leggero”; e tuttavia, la “nuova” popular music andrebbe definita non unicamente su basi stilistiche,³⁰ ma piuttosto come un insieme di *pratiche musicali* (non di oggetti) che riguardano l’ingresso della musica nel sistema di mercato, e che si articolano intorno ad alcune sostanziali novità tecnologiche e culturali: lo sviluppo della stampa di massa e la successiva invenzione delle tecnologie di registrazione della musica; la crescente circolazione di “merci” musicali (in forma scritta o registrata) e di musicisti e ballerini sulle rotte transatlantiche; lo sviluppo di una rete internazionale di locali di intrattenimento, che comprende tanto le *opera houses* quanto il *music hall* e il *café chantant*. L’opera italiana rientra dunque appieno nelle dinamiche della nascente popular music, ed è impossibile non riconoscere proprio in Caruso uno dei protagonisti indiscussi della prima fase di internazionalizzazione della musica nel quadro del nuovo capitalismo globale. La stessa circolazione del repertorio operistico italiano, che ne garantisce la fortuna ben oltre i confini nazionali, avviene soprattutto «separando e isolando le arie dal resto del corpus musicale come se fossero parti sciolte, vere e proprie

28 La discografia completa di Caruso, a cura di Michael Aspinall e Gianni Cesarini, è inclusa in appendice di: Gianni Cesarini e Pietro Gargano: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990.

29 Scott: *Sound of the Metropolis*; Id.: “The Popular Music Revolution in The Nineteenth Century: A Third Type of Music Arises”, in: *De-Canonizing Music History*, a cura di Vesa Kurkela e Lauri Väkevä. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 3–20.

30 Peter Van Der Merwe: *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

canzoni». ³¹ È una modalità di diffusione comprensibile in relazione con lo sviluppo dell'industria musicale: è infatti legata dapprima all'editoria, con *broadsheet*, fogli volanti o *copielle* stampate in grande numero e diffuse per soddisfare la crescente domanda di musica per l'intrattenimento domestico (canzoni e romanze rispondono alla stessa richiesta); e, in seconda battuta, al medium-disco, i cui limiti tecnologici di durata e fonogenicità si prestano particolarmente bene al formato-canzone e alla voce di tenore: la tecnologia del fonografo e del grammofo, insomma, seleziona i repertori e gli stili, contribuendo all'affermazione e al successo tanto di un repertorio, quanto di un modo di cantarlo.

La circolazione in tutto il mondo di musiche a stampa o registrate contribuisce dunque, nel corso dell'ottocento e soprattutto nell'ultimo quarto del secolo, a una prima globalizzazione musicale, con la definizione di un repertorio condiviso a livello internazionale e di uno stile cosmopolita di canzone. L'opera e la canzone napoletane rappresentano la spina dorsale. Lo sviluppo di un canzoniere globale e la prima costruzione dell'italianità della canzone, dunque, si collocano negli stessi decisivi anni a cavallo tra i due secoli. Essi sono, di fatto, due facce della stessa medaglia.

Possiamo prendere come esempio due brani registrati da Caruso negli anni di maggior lustro della sua carriera fonografica. *Lolita*, incisa dal tenore il 6 marzo del 1908, è una romanza composta da Arturo Buzzi-Peccia, ³² milanese ma dal 1898 attivo negli Stati Uniti. Il brano risale a due anni prima ed era stato pubblicato in coppia con un'altra romanza dello stesso Buzzi-Peccia, *Torna amore*. Entrambe erano state dedicate dal compositore proprio al tenore, raffigurato anche sul frontespizio dello spartito. ³³ *Torna amore* non verrà mai incisa da Caruso; *Lolita*, al contrario, grazie all'associazione con il suo nome e all'incisione per la Victor ³⁴ si diffonderà in tutto il mondo, come dimostrano anche le numerose edizioni a stampa. Il brano riaffiora anche, in un intrigante intersecarsi di oralità primaria, secondaria ³⁵ e scrittura, e sulla scia di quelle oscillazioni migratorie di cui si è detto, anche nel repertorio del trallalero genovese. ³⁶

Lolita può essere confrontata con la più celebre *'O sole mio*, composta da Eduardo Di Capua su testo di Giovanni Capurro. Caruso la incide quasi otto anni dopo la romanza di Buzzi-Peccia, il 5 febbraio del 1916, ³⁷ e contribuisce a un importante rilancio del brano, che era stato pubblicato dall'editore Bideri nel 1898. La fama globale di *'O sole mio* è infatti legata soprattutto alla versione carusiana, che rappresenta «il mito fondativo del canto napoletano» ³⁸ e che garantirà enorme

31 Frasca: *Birds of Passage. I musicisti napoletani a New York*, p. 38.

32 Daniele Rubboli: "Basta un titolo per la gloria...", in: *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale. Torino: EDT, 2002, pp. 453-488.

33 Arturo Buzzi-Peccia: *Lolita*, spartito a stampa. Milano: Ricordi, 1906.

34 Victor 88120, 16 marzo 1908.

35 Per questo concetto cfr. Walter Ong: *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: il Mulino, 2014.

36 Mauro Balma e Giuliano d'Angiolini: *Alle origini del trallalero genovese*. Udine: Nota, 2018, p. 50.

37 Victor 87243, 5 febbraio 1916.

38 Pasquale Scialò: *Storia della canzone napoletana (182-1924)*. Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 159.

popolarità alla canzone anche negli anni successivi, fino a oggi. Per quanto *Lolita* appartenga alla categoria delle romanze, mentre *'O sole mio* è certamente una “canzone napoletana” i punti in comune sono molti. Fra gli elementi che spiccano immediatamente all'orecchio è riconoscibile, soprattutto, un forte tratto ispanico nell'arrangiamento, suggerito dalla presenza centrale delle nacchere in entrambe le canzoni. *Lolita* è in effetti definita sullo spartito una «serenata spagnola», e l'indicazione di ritmo a stampa segna «Allegro al bolero». Secondo la rivista «Ars et labor» sarebbe appunto una «tipicissima serenata spagnuola piena di abbandono e di poesia».³⁹ Il testo tuttavia – se si esclude il nome «Lolita» attribuito alla destinataria della dichiarazione d'amore – non suggerisce alcuna ambientazione geografica, e si limita a riproporre un cliché amoroso piuttosto generico.

In *'O sole mio* – indicata sull'etichetta del disco carusiano come «Neapolitan folk song» (cosa che non era, essendo d'autore) – le nacchere sono invece funzionali a rivelare e sottolineare fin dall'introduzione strumentale il ritmo di habanera che sostiene l'intero brano.

Le vicende della diffusione globale dell'habanera sono esemplificative delle dinamiche della nuova globalizzazione della popular music.⁴⁰ Quel ritmo e quella danza si sarebbero infatti definiti e avrebbero assunto il nome di habanera a Cuba, come evoluzione della *contredanse* importata sull'isola dai rifugiati francesi dopo la rivoluzione haitiana. Adottata dai coloni spagnoli e fatta propria da schiavi ed ex schiavi di origine africana, in questo contesto “meticcio” il ritmo avrebbe assunto il suo caratteristico andamento sinuoso e sincopato. Il responsabile del processo di “ritorno a casa” dell'habanera è invece un basco, il compositore Sebastián Yradier, che – avendola ascoltata durante un viaggio a Cuba – nel 1857 la inserisce nel suo fortunatissimo brano *La paloma* e in altre canzoni di sua composizione, fra cui *El arreglito*. Quest'ultima rappresenta l'ispirazione diretta di Georges Bizet per l'aria «L'amour est un oiseau rebelle», da *Carmen* (1875). È dunque perfettamente plausibile che Eduardo Di Capua, alle prese con un testo da musicare che parlava di sole, di mare, di Napoli, scegliesse di sfruttare l'appeal di un ritmo alla moda. L'habanera continuerà del resto a godere di buona fortuna anche in altri generi e negli anni successivi, anche grazie alla successiva fortuna internazionale del tango (che ne utilizza il ritmo). Di Capua era peraltro musicista attivo, insieme alla troupe del padre Giacobbe, proprio sulle rotte internazionali dei nuovi locali di intrattenimento, e doveva dunque confrontarsi sera dopo sera con le aspettative dei diversi pubblici locali, in cerca di esotismo e di musiche alla moda, napoletane o cubane che fossero. La stessa *'O sole mio* sarebbe stata composta durante una tournée a Odessa.

39 *Ars et Labor*, 61/1 (1906); https://www.google.it/books/edition/Ars_et_labor/ixe7rwRDecAC?hl=it&gbpv=0.

40 Per un'analisi dell'habanera e di *'O sole mio* in quanto brano inserito nel gusto cosmopolita della popular music tardo-ottocentesca, cfr. Jacopo Tomatis: “O sole mio e l'habanera: napoletanità e cosmopolitismo nella prima era della popular music”, in: *ATeM (Archiv für Textmusikforschung / Archives Texte et Musique / Archivi Testo e Musica)* 4/2 (2019), pp. 1–12.

Tanto *'O sole mio* quanto *Lolita*, dunque – nel ritmo, nell'orchestrazione, nella struttura, negli argomenti del testo – sono oggetti musicali apolidei, composti avendo in mente un nuovo pubblico sempre più globalizzato nel gusto. La loro “italianità/napoletanità” o “ispanità” ha senso solo sullo sfondo di uno «stile base» – per riprendere ancora le categorie di Tagg – già compiutamente cosmopolita, in rapporto al quale determinati elementi possano stagliarsi come sineddochi di genere. Nel caso di *'O sole mio* è proprio la voce di Caruso – insieme alla costruzione del testo, che inanella una serie di riferimenti intertestuali alla canzone napoletana precedente, e che celebra un immaginario davvero molto partenopeo – a fungere da chiave per il riconoscimento del carattere “italiano” di un brano che, per il resto, riprende direttamente degli stilemi ritmici e di arrangiamento già ampiamente condivisi da pubblici molto diversi in tutto il mondo.

Per chiudere il cerchio, si può notare come *Caruso* di Lucio Dalla funzioni esattamente allo stesso modo, quasi cento anni dopo: gli elementi italiani – la vocalità, la lingua, l'immaginario evocato nel testo – si stagliano cioè sullo sfondo di una forma-canzone pop globalizzata, con i sintetizzatori anni ottanta al posto del ritmo di habanera.

Conclusione: l'ombra lunga di Caruso

In un'intervista del 1917,⁴¹ alla domanda: «Non fa piacere sapere che la Sua arte non andrà mai perduta, come è stata l'arte dei grandi tenori del passato?» Caruso replicava: «Sì, ne sono fiero, ne sono grato, e ho anche un po' di paura. Diventare una tradizione è una grave responsabilità, vero?».

Caruso è diventato “tradizione” quasi subito, ed era ben consapevole del suo ruolo e dell'influenza che il suo personaggio e il suo stile avrebbero esercitato per le generazioni a venire. Dopo Caruso ogni tenore che ha registrato un disco lo ha fatto, per così dire, nel suo cono d'ombra. Quest'influenza riguarda non solo – o non tanto – lo stile di canto, ma investe piuttosto la nostra stessa percezione di come è fatta una canzone “italiana”, e di come deve essere cantata; plasma la nostra idea su che cosa sia la popular music, e contribuisce a stabilire le convenzioni di un gusto cosmopolita di canzone che sopravvive almeno fino al secondo dopoguerra, quando il rock'n'roll impone nuovi modelli stilistici e performativi. Anche dopo quello snodo, tuttavia, Caruso rimane e ritorna ciclicamente. Certo, la sua ombra è sempre più allungata e distorta man mano che ci si allontana dal suo tempo e ci si addentra nel ventunesimo secolo; e tuttavia, essa non è ancora scomparsa nel buio.

41 Citata in Michael Aspinall: “Il canto di Caruso”, in: Pietro Gargano e Gianni Cesarini, *Caruso. Vita e arte di una grande cantante*. Milano: Longanesi, 1990, pp. 213–254: 239–240.

Bibliografia

- Aspinall, Michael: "Il canto di Caruso", in: Pietro Gargano e Gianni Cesarini, *Caruso. Vita e arte di una grande cantante*. Milano: Longanesi, 1990.
- Balma, Mauro e d'Angiolini, Giuliano: *Alle origini del trallalero genovese*. Udine: Nota, 2018.
- Buzzi-Peccia, Arturo: *Lolita*, spartito a stampa. Milano: Ricordi, 1906.
- Cesarini, Gianni e Gargano, Pietro: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990.
- Dalla, Lucio: *E ricomincia il canto. Interviste*, a cura di Jacopo Tomatis. Milano: il Saggiatore, 2021.
- Fabbri, Franco: *Around the clock. Una storia della popular music*. Torino: UTET, 2008.
- Id.: "Come nascono, cambiano, muoiono i generi? Convenzioni, comunità e processi diacronici", in: Franco Fabbri, *Il tempo di una canzone*. Milano: Jaca Book, 2021, pp. 91–106.
- Frasca, Simona: *Birds of Passage. I musicisti napoletani a New York*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2010.
- Genette, Gérard: *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi, 1989.
- Hall, Stuart: "The Narrative Construction of Reality. An Interview with Stuart Hall", in: *Southern Review* 17 (1, marzo 1984), pp. 3–17.
- Macchiarella, Ignazio e Tamburini, Emilio: *Le voci ritrovate. Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*. Udine: Nota, 2018.
- Massei Autunnali, Melisanda: *Caruso. Lucio Dalla e Sorrento. Il rock e i tenori*. Roma: Donzelli, 2011.
- Middleton, Richard: *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli, 1994.
- Newell, Christopher e Newell, George: "Opera Singers as Pop Stars: Opera Within the Popular Music Industry", in: *Opera in the Media Age: Essays on Art, Technology and Popular Culture*, a cura di Paul Fryer. Jefferson: McFarland, 2012, pp. 116–148.
- Nicolodi, Fiamma: *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. Fiesole: Discanto, 1984.
- Ong, Walter: *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: il Mulino, 2014.
- Pesce, Anita: "The Neapolitan Sound Goes Around", in: *Neapolitan Postcards: The canzone napoletana as Transnational Subject*, a cura di Goffredo Plastino e Joseph Sciorra. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016, pp. 45–72.
- Plastino, Goffredo: "Echoes of Naples", in: *Neapolitan Postcards: The canzone napoletana as Transnational Subject*, pp. 1–28.
- Id.: "Lazzari felici: Neapolitan Song and/as Nostalgia", in: *Popular Music* 26/3 (2007), pp. 429–440.
- Rosselli, John: *Sull'ali dorate: Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*. Bologna: il Mulino, 1992.
- Rubboli, Daniele: "Basta un titolo per la gloria...", in: *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale. Torino: EDT, 2002, pp. 453–488.

- Sachs, Harvey: *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*. Milano: Il Saggiatore, 1995.
- Scialò, Pasquale: *Storia della canzone napoletana (1824–1924)*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.
- Sciorra, Joseph: “Diasporic Musings on Veracity and Uncertainties of ‘Core ’ngrato’”, in: *Neapolitan Postcards: The canzone napoletana as Transnational Subject*, pp. 115–150.
- Scott, Derek: *Sound of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Id.: “The Popular Music Revolution in The Nineteenth Century: A Third Type of Music Arises”, in: *De-Canonizing Music History*, a cura di Vesa Kurkela e Lauri Väkevä. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 3–20.
- Tagg, Philip: *Music's Meaning*. New York e Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.
- Tomatis, Jacopo: *Storia culturale della canzone italiana*. Milano: il Saggiatore, 2019.
- Id.: “Siamo noi, siamo in tanti. I molti Lucio Dalla e l'arte di essere popolari”, in: Lucio Dalla: *E ricomincia il canto. Interviste*, pp. 13–37.
- Id.: “O sole mio e l'habanera: napoletanità e cosmopolitismo nella prima era della popular music”, in: *ATeM (Archiv für Textmusikforschung / Archives Texte et Musique / Archivi Testo e Musica)* 4/2 (2019), pp. 1–12.
- Van Der Merwe, Peter: *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Villa, Claudio: *Una vita stupenda*. Milano: Mondadori, 1987.

White Caruso! Black Caruso!! Chinese Caruso!!!

Multiculturalismo e capitalizzazione della musica agli albori dell'industria discografica

SIMONA FRASCA

Manhattan, primavera del 1974, Connee Boswell è seduta nel soggiorno del suo appartamento, si appresta a rilasciare un'intervista sulla sua lunga carriera di cantante. Negli anni Trenta insieme alle sorelle Helvetia e Martha aveva dato vita al trio Boswell, famoso per le intricate armonie vocali, lo *scat singing* e i cambi di tempo. Le tre ragazze avevano inaugurato il fenomeno dei *girl groups*, formazioni di sole voci femminili, come il Trio Lescano in Italia. Al microfono dell'intervistatore quel pomeriggio l'anziana Connee rivela che negli anni giovanili tra i suoi ispiratori oltre a Mamie Smith, figura di spicco del blues femminile a partire dagli anni Venti, c'era stato Enrico Caruso: «Era quanto di più lontano da me ma mi ha influenzato più di chiunque altro, certamente non potevo cantare come lui, mi affascinava il modo in cui respirava, le pause per prendere fiato, cercavo di respirare a lungo e poi emettere quante più note mi fosse possibile, proprio come lui». La dichiarazione di Connee Boswell pone in risalto le qualità di agilità del tenore evidenti anche a chi non aveva grande prossimità con il repertorio dell'opera. Lo stesso Benny Goodman quando gli fu chiesto cosa gli avesse fatto nascere l'interesse verso la musica, aveva risposto che la presenza nella casa paterna di un grammofono Victrola aveva consentito di avere a portata di mano ogni tipo di musica ed Enrico Caruso era entrato in questo modo tra i suoi ascolti preferiti insieme a Ted Lewis e l'Original Dixieland Jazz Band.¹ Le due affermazioni sono estrapolate da un testo che indaga gli innesti tra musica bianca e nera afro-discendente e quelle di Connee Boswell e di Benny Goodman non sono le uniche testimonianze che sottolineano l'importanza dei dischi di Enrico Caruso nella costruzione di un modello musicale che prescinde da specifiche vocali e di genere.

Ciò che qui preme sottolineare è l'effetto che i dischi di Caruso produssero a cascata in diversi contesti musicali e la forza della sua voce che determinò la nascita di uno stereotipo culturale americano di diffusione globale e senza precedenti. L'industria musicale nacque negli Stati Uniti e raggiunse l'esposizione mondiale grazie a Caruso che portò nel nuovo continente i nuovi fermenti della musica europea di matrice italiana. In questo modo la presenza del tenore accelerò quel processo avviato nel corso dell'Ottocento che permise alla società americana opulenta ma arretrata sotto il profilo musicale di afferrare le novità provenienti dal vecchio continente legittimando il disco come strumento musicale vero e proprio.

1 Richard M. Sudhalter: *Lost chords, White musicians and their contribution to jazz*. New York: Oxford University Press, 1999, pp. 370, 557.

Con Caruso assistiamo a un vero e proprio travaso culturale che implementa una tappa positiva dell'evoluzione della società occidentale. Il successo che ottennero i suoi dischi fu garantito dalla folta presenza di immigrati italiani in America e osservando alcuni aspetti della sua carriera e della sua biografia si distingue l'emergere di quel territorio assai fluido, caratteristico della cultura di massa, in cui convergono fenomeni quali prestito, influenza, ispirazione, scambio che costituiscono gli elementi primari dell'indagine antropologica e musicale. Capire la musica e i differenti aspetti legati alla produzione di essa apre una strada preferenziale per comprendere la società in cui essa agisce. La vicenda esistenziale e artistica di Caruso è pienamente calata nella dimensione della cultura *popular* in cui si manifestano e si svolgono le trasformazioni della società. Le pratiche musicali infatti non possono essere svincolate o isolate dall'insieme delle relazioni culturali, queste ultime come le stesse concezioni musicali contengono profonde contraddizioni.² Questo perché nelle società classiste, come quella occidentale, la società è contraddittoria in sé. L'espressione *popular music*, la categoria di riferimento per le pagine che seguono, «cerca di individuare quello spazio, quel terreno di contraddizione tra 'imposizione' e 'autenticità', 'elitario' e 'ordinario', predominante e subordinato, adesso e ora, loro e nostro e di organizzarlo in modo specifico».³

Le circostanze che ruotano attorno alla figura di Enrico Caruso sono il frutto della negoziazione fra pratiche, contenuti, media e rapporti sociali alla base della musica *popular*. Il tenore si presenta come un propagatore di cultura, un esponente di rilievo della nascente musica di massa che si muove in senso transnazionale ma anche trans etnico secondo un percorso di manifeste contraddizioni che mi auguro di descrivere qui in maniera appropriata.

La carriera di Caruso era cominciata con alcune deficienze tecniche ma in compenso sotto il segno di una grande versatilità. Da bambino fu 'contraltino' in chiesa, mancandogli un'adeguata preparazione si avviò alla carriera di canzonettista del repertorio napoletano. Si esibì spesso in piccoli caffè e presso gli stabilimenti balneari a San Giovanni a Teduccio, al Granatello, alla Marinella e a Santa Lucia, questa pratica esercitata in ambienti aperti gli consentì di irrobustire la voce.⁴ Approdò al repertorio lirico dopo aver superato un periodo di intensi studi condotti privatamente con il maestro Guglielmo Vergine. Nonostante la presenza del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, eccellente scuola napoletana votata alla preparazione dei cantanti, Caruso non frequentò percorsi accademici mentre invece di importanza primaria per la sua formazione fu la prossimità con i repertori

2 Spingendoci oltre e seguendo il ragionamento di Victor Grauer sulla scorta di Simha Arom e Alan Lomax possiamo constatare come la musica, intesa come codice linguistico primitivo, sia uno di quei linguaggi che hanno permesso la comunicazione tra individui e il perpetuarsi della memoria della storia prima ancora che, per così dire, si formasse la storia stessa. Victor Grauer: *Musica dal profondo*. Torino: Codice Edizioni, 2015.

3 Richard Middleton: *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli, 2001, p. 24.

4 Giovanni Artieri: *I posteggiatori*. Milano: Longanesi, 1961, p. 110.

popolari della canzone napoletana che si trasformava via via che la città si espandeva e assumeva i connotati di una vera metropoli.⁵ Soprattutto il modo in cui il cantante eseguiva alcuni passaggi da una nota all'altra ha evidenziato come la sua tecnica vocale fosse debitrice verso caratteristiche espressive e interpretative derivate dal canto popolare partenopeo.⁶

All'inizio del Novecento la canzone napoletana rappresentava il prototipo della musica *popular* italiana; con la stampa degli spartiti per voce e pianoforte, le feste canore e i raduni privati era sorta una produzione su larga scala di una musica che manteneva le specificità locali.⁷ A questo tipo di produzione musicale si rivolge l'interesse del giovane Caruso. In seguito, eseguirà canzoni in altre lingue e scriverà lui stesso brani in inglese, come *Dreams of Long Ago*, nel segno di una curiosità musicale vasta e senza preclusioni.

Il timbro scuro della sua voce divenne una risorsa insostituibile e fu calibrato con una buona disciplina e tanto studio. Alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento il giovane cantante aveva completato brillantemente la sua formazione e non tardarono ad arrivare le prime scritture in Italia e all'estero.⁸

In una di queste occasioni nell'aprile del 1902 Caruso si imbatté in un incontro che avrebbe radicalmente cambiato il corso della sua vita e della storia della musica. A Milano scritturato per l'opera di Alberto Franchetti *Germania* accettò l'invito di Fred Gaisberg, l'intraprendente pianista e operatore della Gramophone and Typewriter Company giunto dall'America con il nuovo brevetto discografico di Emile Berliner, di incidere alcune arie per il grammofono. In quegli anni la resa sonora della 'macchina parlante', così definita per il prodigio di cui era capace, era ancora troppo rudimentale per garantire condizioni attraenti in grado di superare i pregiudizi verso un congegno che la maggior parte dei cantanti considerava un giocattolo. Il mezzo appariva primitivo e anche la modalità di incisione era a dir poco imbarazzante. Il cantante infatti posto su un carrello veniva stretto all'altezza dei fianchi dall'operatore che in questa maniera lo manteneva alla giusta distanza dall'imbuto per evitare che gli attacchi troppo ravvicinati rovinassero l'incisione.

A giudicare dalla velocità con in cui si svolse la trattativa tra Caruso e Gaisberg, il tenore a differenza dei suoi colleghi non nutriva pregiudizi vincolanti nei confronti dello strumento e da uomo lungimirante qual era aveva forse intuito che quello sarebbe stato per lui l'appuntamento con la storia.

5 Sul tema si veda Giovanni Vacca: *Gli spazi della canzone*. Lucca: LIM, 2013.

6 Per la trattazione di questo aspetto rimando al saggio di Pasquale Scialò "*Qui dove il mare luccica*": *Caruso e la canzone napoletana* presente in questo volume.

7 Riferimenti utili per la trattazione di questo argomento sono Marialuisa Stazio: *Osolemio. La canzone napoletana 1880-1914*. Roma: Bulzoni, 1991 e Franco Fabbri: "La popular music a Napoli e negli USA prima della 'popular music': da Donizetti a Stephen Foster, da Piedigrotta a Tin Pan Alley", in: *La Canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, ed. Enrico Careri, Anita Pesce. Lucca: Quaderni Centro Studi Canzone Napoletana vol. 1, LIM, 2011, pp. 85-96.

8 Enrico Caruso jr., Andrew Farkas: *Enrico Caruso, my father and my family*. Portland (Oregon): Amadeus Press, 1997, pp. 29-84.

Grazie alla voce del napoletano che suonava perfetta sul disco per le particolari qualità di colore e frequenza, il grammofofono trovò il suo impiego merceologico definitivo nel mondo della musica.⁹ Chiunque avesse messo la propria voce a disposizione del nuovo mezzo partecipava di diritto alla superiorità tecnologica rappresentata dal grammofofono. I dischi erano presentati come prodotti fedeli alle performance dal vivo sia dal punto di vista tecnologico che culturale e soprattutto erano a buon mercato al paragone con un biglietto di ingresso all'opera. È in questa maniera che comincia a emergere il concetto di massa come fenomeno culturale con effetti dichiaratamente qualitativi in quanto incoraggiava la socializzazione della produzione, la collettivizzazione della ricezione e un nuovo significato estetico della musica stessa.¹⁰

Per quanto riguardava la musica dei grandi compositori l'unico modo per chi amava l'opera di ascoltare le voci dei più famosi interpreti era assistere a un loro concerto. Questo non costituiva un grande problema se si era danarosi e ben introdotti nella buona società. Avere un palco all'opera era un simbolo di prestigio sociale. L'avvento del grammofofono e l'intuito di Fred Gaisberg intervennero a colmare un divario sociale rivoluzionando l'esperienza dell'ascolto musicale. Egli colse al balzo l'opportunità offertagli da Emile Berliner, inventore del disco piatto e figlio come lui dell'emigrazione tedesca negli Stati Uniti, di catturare i suoni che il pubblico di quegli anni voleva ascoltare.

Nel 1896 il disco Berliner era ancora pubblicizzato senza alcun riferimento alla musica, in un annuncio a stampa si leggeva: «Le generazioni future potranno condensare nel breve spazio di 20 minuti le immagini sonore della vita – 5 minuti dedicati ai balbettii infantili, 5 alle esultazioni dell'adolescente, altri 5 conterranno le riflessioni dell'uomo maturo e gli ultimi 5 minuti imbalsameranno le deboli espressioni dal letto di morte. Non è forse questa la vera comunione con l'immortalità?»,¹¹

Il grammofofono sembrava il grande affare del momento garantito dall'alta richiesta di musica registrata da parte degli emigrati che a milioni affollavano le grandi città del nord America. Per questo motivo la mafia, allora nota con la locuzione di Mano Nera, nutriva interesse in questo settore commerciale e ciò spiegherebbe la diffusione capillare della canzone napoletana e delle arie d'opera all'interno della comunità italiana in America, nonché la definizione dello

9 Su questo punto imprescindibili sono ancora oggi due articoli di Marsha Siefert: "The Audience at home: the early recording industry and the marketing of musical taste", in: «Audiciemaking: how the media create the audience», ed. D. Charles Whitney, James S. Ettema, in: *Sage Annual Reviews of Communication Research*, vol. 22, Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1994, pp. 186–214; Ead.: "Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture: How the Talking Machine became a Musical Instrument", in «Technology: Aesthetics, Politics, Culture», ed. Alfred J. Rieber, Marsha Siefert, in *Science in Context*, 8, n. 2, 1995, pp. 417–49.

10 Peter Wicke: "Rock Music: a musical aesthetic study", in: *Popular music*, 2-1982, pp. 219–243: 220.

11 Jerrold Northrop Moore: *Sound revolutions, a biography of Fred Gaisberg*. London: Sanctuary Music Library, 1999, p. 31.

stereotipo dell'italoamericano con attributi da melomane incallito. A proposito dei rapporti tra il mondo della malavita italiana e l'opera circolano da sempre resoconti affascinanti. Michele Bovi racconta che Al Capone fosse un acceso estimatore di Enrico Caruso e si vantasse di averlo conosciuto personalmente qualche anno prima di diventare il 'pericolo pubblico n. 1' di Chicago, quando era ancora un giovane gregario di Giacomo 'Big Jim' Colosimo, il padrino che poi venne fatto assassinare proprio da Al Capone. Nel 1928 Joe Glaser, produttore artistico e socio di Al Capone nel racket della prostituzione, convinse Louis Armstrong di cui fu il manager a partire dal 1935 a incidere il blues *St. James Infirmary*. La canzone fu inizialmente accreditata a Don Redman, arrangiatore di Armstrong, per passare successivamente nel repertorio di Irving Mills, produttore discografico newyorkese amico di Glaser e manager di Duke Ellington. Bovi riferisce che *St. James Infirmary Blues* fosse influenzata da una celebre aria barocca *Tre giorni son che Nina*, un brano assai misterioso per via dell'attribuzione prima a Giovanni Battista Pergolesi e poi a Legrenzio Ciampi, tra i preferiti da Al Capone che Caruso incise nel 1919.¹² La verità sulla genesi di *St. James Infirmary Blues* è molto più complessa e affonderebbe l'origine in un'epoca precedente alla versione di Armstrong in un brano dal titolo *Gambler's Blues* pubblicato in una prima versione già nel 1925 e inciso nel 1927 dall'orchestra di Fess Williams. *St. James Infirmary/Gambler's Blues* diventa uno standard eseguito innumerevoli volte e in ambiti distanti dal jazz e dal blues originario. Siamo dunque restii a riconoscere l'attendibilità del racconto di Bovi molto suggestivo ma probabilmente basato su fonti orali e comunque difficilmente verificabili. In ogni caso resta in piede una somiglianza tra l'aria barocca e il blues per quanto riguarda il profilo melodico e l'argomento enunciato che ripropone il tema assai frequentato in musica della malattia e della morte della persona amata.¹³

I dischi di Caruso diffusero un modello musicale con il quale musicisti, autori, produttori e case discografiche fecero i conti da subito individuando nella voce del cantante il distillato della musica riprodotta e riproducibile. Da parte dei

12 Michele Bovi: *Note segrete*. Roma: Iacobelli Editore, 2019, p. 17. L'argomento viene ripreso dall'autore in un articolo dal titolo "Il falso Caruso", in: *Huffington Post*, 31 luglio 2021.

13 A proposito dell'origine di *St. James Infirmary/Gambler's Blues* rimando alla lettura di Robert W. Harwood: *I went down to St. James Infirmary: investigations in the shadowy world of early jazz-blues in the company of Blind Willie McTell, Louis Armstrong, Don Redman, Irving Mills, Carl Moore, and a host of others, and where did this dang song come from anyway?*. California: Harland Press, 2015. Mi sembra interessante a questo punto richiamare l'attenzione sull'idea del "motivo vagante" elaborata da Vincenzo Caporaletti, ovvero di materiali melodico-armonici circolanti nel mondo del jazz come strutture d'uso per le pratiche creative di cui non si conosceva o si era dimenticato l'autore. *St. James Infirmary/Gambler's Blues* sembra presentare un grado di aderenza a questo modello. Vincenzo Caporaletti: "Nuove prospettive interpretative sulle fonti di *Tiger Rag*", in: *Il Saggiatore musicale*, 25-1 (2018), pp. 61–104: p. 63.

La pretesa di un richiamo dell'aria *Tre giorni son che Nina* in un motivo preesistente e svincolato dal repertorio barocco potrebbe rappresentare la ricerca da parte della cultura musicale italiana di una legittimazione in un territorio ricchissimo di scambi quale è New Orleans nei primi decenni del Novecento.

tenori contemporanei si registrò una tendenza a scurire la voce, a farla pulsare e a mascolinizzarla secondo quelle peculiarità espressive proprie di Caruso.¹⁴ Anche se è bene tenere presente che la voce che noi posteri continuiamo ad ammirare non è la voce del tenore in carne ed ossa ma la voce registrata, ovvero una fonte sonora che fedelmente – secondo il grado di fedeltà raggiunto dal riproduttore fonodiscografico agli albori dell'industria – riproduce l'originale ma non è l'originale.

Sull'onda del successo dei dischi realizzati da Gaisberg in Europa, Caruso giunse al Metropolitan di New York con il capo cinto dagli allori della fama. Al Metropolitan Opera House il 23 novembre del 1903 interpreta il Duca di Mantova in *Rigoletto*. Il successo fu un evento indiscutibile. Dalle recensioni pubblicate sul New York Times si comprende che il pubblico americano era ben disposto, forse più degli ascoltatori italiani, ad accogliere le novità del talentuoso interprete, rappresentante di punta della tradizione post-romantica del verismo associata a compositori quali Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea e Giacomo Puccini. La sua voce segnava il passo di un forte rinnovamento dell'opera italiana che si emancipava dal racconto delle vicende di divinità, re ed eroi per rivolgersi alla rappresentazione di drammi universali e umanissimi portando in scena riso e pianto.

Il contratto di Caruso con l'etichetta americana Victor Talking Machine e con il teatro d'opera più prestigioso di quegli anni, concluso grazie all'intermediazione di un altro italiano, il banchiere Pasquale Simonelli, determinò un importante cambiamento di rotta culturale che agì in maniera significativa sull'accettazione sociale degli italiani in America. L'etichetta discografica aveva contribuito al riscatto degli emigrati italiani proponendo come testimone indiscusso il volto di Caruso, un italiano che, grazie alla disciplina e al successo, era stato capace di mutare il diffuso sentimento anti italiano negli Stati Uniti. Il disco per gli italiani costituì uno straordinario viatico di accettazione e promozione sociale.

Lo storico Mark Choate parla del patrimonio culturale italiano nei termini di impero, al pari dell'impero britannico nell'età vittoriana. Al di là del Regno d'Italia, c'era l'immaginario 'stato-nazione', una rete di italiani nel mondo in una nazione globale sovranazionale. In questo modo l'Italia imitava il più grande impero del mondo esercitando la sua forza riverberante nel mondo dal punto di vista del capitale culturale esibito.¹⁵

Gli americani ammiravano l'Italia come patria delle arti, ma tendevano a nutrire un'opinione contraria o ambivalente nei confronti degli italiani emigrati, specialmente se provenienti dal Sud. La cultura americana aveva promosso una separazione netta tra l'Italia meta turistica e simbolo della raffinatezza culturale e artistica e l'Italia paese di emigrazione, terra di barbari, abitata da individui violenti e arretrati. Abbondano tra le pagine dei giornali di fine Ottocento resoconti che

14 Sul tema rimando a Daniele Palma: *Tenori d'opera italiana in disco (1900–1950). Discorsi, pratiche, immaginari culturali*. PhD diss., Università degli Studi di Firenze, 2021.

15 Mark Choate: *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2008, p. 222.

descrivono l'italiano meridionale come sinonimo di brigante, soggetto abietto e pericoloso al quale bisogna insegnare subito il vivere civile se si desidera un'integrazione pacifica e proficua sul suolo americano.

Per paradosso accadeva però che gli elementi giudicati primitivi della passione, della gelosia, della fisicità esibita e aggressiva attenuassero la forza del pregiudizio razziale anti italiano quando passavano a caratterizzare il contesto artistico italiano. L'amore ardente, il tradimento, l'eccesso, le forme di brigantaggio e le modalità del ricatto diventavano parte della poetica del pittoresco recuperando in una chiave positiva i principi su cui si fondava la questione dell'inferiorità razziale e che Bertellini definisce con il termine *Southernism*.¹⁶ Il diffuso pregiudizio anti italiano tuttavia fu difficile da scalfire. In uno dei testi di storia italoamericana che più estremizzano l'interpretazione delle vicende della comunità italiana si legge che in alcuni stati americani sulla costa occidentale gli italiani erano considerati il gruppo etnico straniero meno desiderabile, erano dipinti come un popolo scuro di pelle e i giornali pubblicavano cronache poco attendibili sulla Mano Nera che davano l'impressione di una criminalità diffusa tra gli immigrati italiani.¹⁷ Lo stesso Caruso fu protagonista di un episodio dai connotati razzisti assai pronunciati in quello che è passato alla storia come lo scandalo dello zoo, di cui riferisce qui Giuliana Muscio.

L'emancipazione degli italiani avvenne, dunque, attraverso le arti e tra queste la musica ebbe un ruolo primario. Essa insieme alle altre arti performative divenne in breve tempo il simbolo della comunità italiana, fu il tramite attraverso il quale raggiungere un livello di desiderabilità più elevato. Diventando voce e volto della Victor Talking Machine, Enrico Caruso costituì una parte importante del capitale culturale italiano. Quando Fred Gaisberg si gettò a capofitto nell'avventura del disco, il grammofoono rappresentava un piccolo, primitivo insignificante affare. Capitalizzare la cultura significò creare un modello, uno standard efficace e duraturo, esportabile ovunque permettendo la penetrazione di quello strano oggetto piatto e circolare e soprattutto attribuendogli un prezzo. Un disco di Caruso costava mediamente 2.50 dollari, che salivano a cinque per il quartetto del *Rigoletto* e a sette per il sestetto dalla *Lucia di Lammermoor*. Un disco di un generico cantante nero di *coon song* (genere di canzonetta sincopata che ritrae il nero come persona generalmente stupida e goffa) costava 75 centesimi, un disco di Roland Hayes,

16 Giorgio Bertellini: *Italy in Early American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2010, p. 7. Il termine *Southernism* indica un linguaggio estetico nazionale creato sulla base di una presunta vicinanza alle classi indigenti e per questo arricchito di autenticità antropologica (p. 71). Al concetto di *Southernism* contribuiscono anche alcune riflessioni a proposito dei contributi scientifici degli antropologi positivisti italiani tra i quali Alfredo Niceforo e Cesare Lombroso che presentavano "prove inconfutabili" che gli italiani meridionali erano una razza distinta e inferiore rispetto agli italiani settentrionali. Su questo e su altri aspetti del razzismo scientifico in rapporto all'origine del multiculturalismo in America suggerisco Jennifer Guglielmo, Salvatore Salerno (ed.): *Are Italians White?: How Race is Made in America*. New York: Routledge, 2003.

17 Jerre Mangione, Ben Morreale: *La Storia. Five centuries of the Italian American Experience*. New York: Harper Collins, 1992, p. 191.

tenore afroamericano di cui parleremo più avanti, non andava oltre i due dollari. Questo era il costo della cultura destinata alla riproduzione fonodiscografica e la linea di demarcazione del prezzo era stabilita dai dischi del tenore.

La politica di produzione delle case discografiche seguiva la traccia etnica e separava gli artisti in base al colore dell'etichetta (e della pelle). La Victor collocava i cantanti più famosi come Caruso nella serie con l'etichetta rossa Red Seal, mentre quelli di livello intermedio erano destinati alle etichette blu e viola. In fondo alla scala c'erano i nomi di interpreti sconosciuti per lo più afro-discendenti o legati ad altre minoranze che interpretavano canzoni etniche, umoristiche e non classificabili nella musica di provenienza colta europea, costoro erano consegnati alla serie black label.

Il tenore, testimone per la pubblicità di prodotti come pasta, olio e sigarette, era l'epitome del *self-made man*, dell'uomo che con disciplina e perseveranza raggiunge i suoi obiettivi e diventa esempio per tutti.¹⁸ Aveva legittimato il grammofoono Victor, uno degli oggetti più desiderati e rappresentativi di quegli anni, costosi e immancabili nelle case della facoltosa borghesia americana, esigeva *cachet* stellari, dai mille dollari del contratto iniziale passò ben presto a ingaggi di 10,000 dollari a recita, nessuno prima di lui aveva raggiunto tali cifre. Era amato e corteggiato, gli industriali d'America erano pronti a firmare assegni di 5,000 dollari in cambio dell'esecuzione di un paio di romanze a un banchetto privato.

C'era qualcosa però con cui gli americani bianchi di cultura anglosassone non riuscivano far pace. Gli italiani in America erano sinonimo di gente pericolosa e violenta e sembravano meritare la collocazione marginale e la valutazione morale sprezzante all'interno del firmamento multirazziale americano. Caruso non mancava di sottolineare le sue origini italiane meridionali partecipando alle feste della comunità italiana a New York, pubblicando le sue caricature sui periodici destinati agli italiani come *La Follia di New York*. Conciliare il feroce pregiudizio razziale contro gli italiani e l'amore incondizionato verso il tenore fu il primo grande sforzo compiuto dalla cultura americana verso la creazione di un modello teso all'americanizzazione e all'assimilazione allo scopo di rendere inoffensive le contraddizioni manifeste della politica culturale americana.

L'ambivalenza di cui Caruso fu incarnazione trova un'esemplificazione in un brano del 1908 *My Cousin Caruso (con le scuse a Leoncavallo e Verdi)* scritto da Gus Edwards e Edward Madden. Il pezzo inaugura la moda delle *novelty songs* ispirate al tenore come *Mister Pagliatch* e *Good-bye Mister Caruso* che ironizzano sul personaggio

18 Il nome di Enrico Caruso apparve come pubblicità per un'azienda che produceva pasta, la Atlantic Macaroni Company, la stessa poi cominciò a produrre anche olio, salame e pomodori in scatola utilizzando sempre il nome di Caruso, senza che lui ne ottenesse in cambio nemmeno una fornitura di spaghetti. Il titolare dell'azienda era un siciliano amico di Marziale Sisco, l'editore del settimanale *La Follia di New York*. Fu Sisco a proporre a Caruso di cui era fraterno amico di fare da testimonial all'azienda del siciliano in difficoltà economica. Caruso rispose con la sua tipica generosità: "Un amico tuo è amico mio". In Caruso jr, Farkas: *Enrico Caruso, my father and my family*, p. 362.

White Caruso! Black Caruso!! Chinese Caruso!!!



Fig. 1: copertina dello spartito

in maniera simile. Si tratta di canzoncine umoristiche, ammiccanti e parodistiche spesso eseguite con l'utilizzo di suoni extramusicali come fischi o colpi e che qui e lì recuperano passi di arie d'opera eseguite dal tenore.

My Cousin Caruso è una parodia dell'italiano dai modi rustici vestito con abiti logori e scarpe grosse. Ignorante ma fiero, il protagonista si vanta del parente illustre, il 'cugino' Enrico Caruso, utilizzando un inglese inadeguato con una spiccata pronuncia italiana. Il brano che contiene esplicite citazioni da *Pagliacci* di Leoncavallo e *Il Trovatore* di Verdi, secondo una sovrapposizione di modelli colto/popolare di cui torneremo a parlare, non era l'unico a mettere in ridicolo la figura dell'italiano emigrato sprovveduto e in balia delle avversità della grande città americana.¹⁹ Ma la cosa singolare è che Caruso seppe stare al gioco disegnando una sua caricatura per la copertina dello spartito musicale. Anni dopo il tenore ritornò sul brano quando girò il suo primo film *My Cousin* (1918) interpretando due parti, il tenore Cesare Caroli e Tommaso Longo il figurinaio deriso e maltrattato che per darsi importanza si spaccia per il cugino del celebre cantante. La storia ha un lieto fine mettendo in scena una vera e propria agnizione da parte del tenore che finge di riconoscere in Tommaso il suo caro 'cugino' attivando una modalità di autentica tutela etnica. La famiglia infatti per le prime comunità di immigrati resta a lungo l'unico punto di riferimento, un valore inalienabile soprattutto per l'immigrato italiano meridionale. Nel film il compaesano ignorante e credulone e il grande cantante d'opera sono in realtà la stessa persona, ambedue italiani meridionali, espressione della stessa cultura e succubi dello stesso pregiudizio platealmente esibito nel caso di Tommaso. Caruso riconosce nel figurinaio il parente prossimo in un ideale affratellamento nella grande famiglia degli italiani d'America.²⁰

19 Questo modello sarà per esempio recuperato in *'Mpareme 'a via d' 'a casa mia*, uno degli esempi più noti di macchietta di ambientazione coloniale, in Simona Frasca: *Birds of Passage, i musicisti napoletani a New York (1895–1940)*. Lucca: LIM, 2010, p. 88.

20 La comunità italoamericana è una società basata sulla *domus* in senso latino, nella quale gli ideali di successo e di gratificazione sono definiti in accordo all'ordine della famiglia, cioè ai valori e agli standard morali di essa. Gli individui devono sottomettere i loro desideri e decisioni all'autorità della famiglia e rimandare ogni cosa alla sua gerarchia. La *domus* era ciò che disegnava i confini della cultura italoamericana. Questo era in netto contrasto con l'America, luogo di valori morali fluttuanti, in cui l'ordine della famiglia era sentito come in pericolo. Molti immigrati temevano che il richiamo dello stile di vita americano avrebbe comportato la perdita dei loro valori più tradizionali e la sostituzione degli interessi della famiglia con quelli dei singoli, ciò avrebbe comportato il collasso del loro intero ordine sociale. Troppe erano le attrattive che giocavano contro quell'ideale sociale, club, teatri, parchi gioco, bar, questi luoghi dell'intrattenimento erano anche l'oggetto del desiderio troppo a lungo represso in patria. Romeyn definisce questi spazi 'geografia della ribellione', una realtà restituita perfettamente in alcune pellicole come *Santa Lucia Luntana* (titolo inglese *The Immigrant*) del 1931 diretta da Harold Godsoe, negli show di Farfariello e di Giuseppe De Laurentiis. Esther F. Romeyn: "Juggling Italian-American Identities: Farfariello, King of the Character Clowns", in: *The Italian American Review*, vol. 9 n. 2, Fall/Winter 2002, pp. 95–128: 104–105. Per un approfondimento sulla genesi del film *My Cousin* e sul percorso di restauro della pellicola rimando al saggio di Elena Correr e Anna Masecchia in questo stesso volume.

White Caruso! Black Caruso!! Chinese Caruso!!!

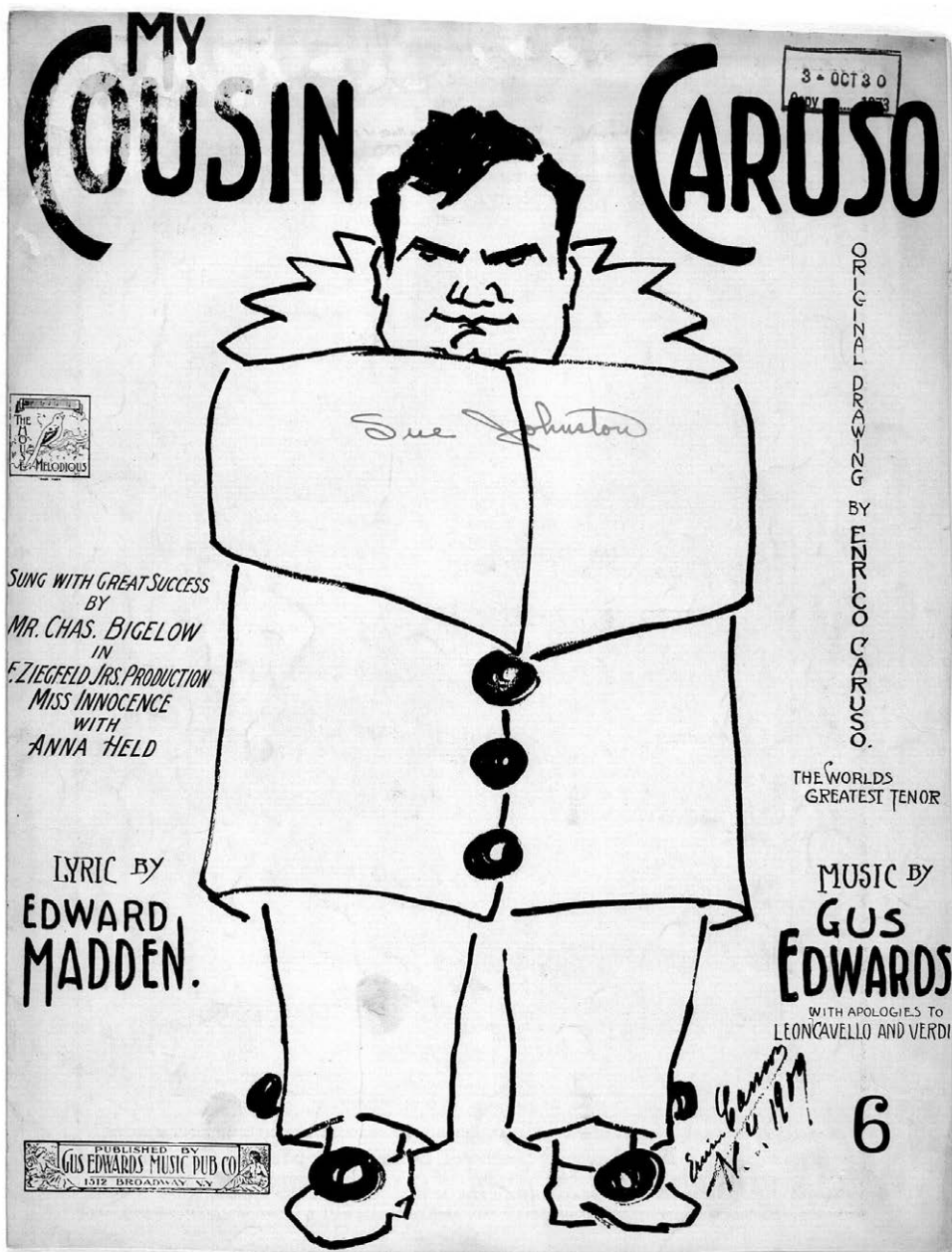


Fig. 2: Copertina dello spartito, Courtesy of the Library of Congress

Il film riprende il filo della storia lì dove la canzone si era arrestata, l'approccio allusivo al tema razziale viene recuperato e utilizzato con un effetto boomerang perfettamente riuscito. Così facendo il tenore protagonista del film dall'alto della sua posizione irraggiungibile affranca il sedicente cugino più sfortunato dal pregiudizio anti italiano. La cifra dell'intelligenza di Caruso sta nel porre con ironia il suo linguaggio di raffinato uomo di spettacolo a servizio di un messaggio volto a favorire un dialogo inedito tra la cultura subalterna e quella dominante americana, egli sembra flirtare con il tabù razziale dando una personale impronta alla miscela multiculturale di inizio Novecento nella consapevolezza del precario equilibrio sui cui si reggeva la società statunitense.

Caruso si presenta come il primo grande artista dell'era della *popular music* perché destabilizza l'impalcatura sociale americana rigidamente strutturata sulla disparità etnica e razziale un passo prima che essa stessa implementi una risposta adeguata di controllo sociale attraverso l'invenzione della star che in seguito, nell'era del rock, assimilerà le forze contestatarie all'interno dell'ideologia capitalistica.²¹

Come modello discografico Caruso fu replicato innumerevoli volte attraverso le voci e i volti di cantanti suoi contemporanei. Tra i nomi ricordiamo il già menzionato Roland Hayes, soprannominato il Caruso nero, Oscar Rorra, il Caruso uruguayano, Max Hansen, der kleine Caruso, Miklos Gafni, il Caruso ungherese, Tom Burke il Caruso del Lancashire, Jussi Bjorling, il Caruso svedese, William Thong il Caruso cinese fino ad arrivare ai più noti Mario Lanza e Luciano Pavarotti.

In Argentina Carlos Gardel colse il fascino dei dischi del tenore napoletano quando eseguì e registrò *Rié Payaso* (Ridi Pagliaccio), un dichiarato omaggio a «Vesti la Giubba», il disco di Caruso primo nella storia ad aver venduto un milione di copie. Il tango di Gardel costruisce attraverso la sovrapposizione di rimandi testuali la contrapposizione tra il riso e il pianto del pagliaccio su cui si innesta nella strofa finale la visione in soggettiva dell'esperienza amorosa dell'interprete.

Il reperimento delle notizie riguardanti Oscar Rorra avviene soprattutto grazie al web per alcune fonti sonore della Victor per la quale il cantante incise a partire dagli anni Venti. Rorra era nato a Montevideo in Uruguay il 15 agosto del 1890, ebbe accesso al Conservatorio di Musica della capitale grazie all'intervento di un mecenate Don Oscar D'Oliveira, il proprietario del negozio in cui lavorava come fattorino. Il giovane cantante però abbandonò ben presto gli studi per intraprendere la carriera di cantante nei caffè concerto. Fu così che incontrò un altro mecenate Don Donato Pascale, il proprietario del Café Italiano situato al numero 18 de Julio e Río Branco che lo assunse pagandolo un peso a notte. Nell'agosto 1915 Enrico Caruso si esibì nei teatri Solís e Urquiza eseguendo la parte di Canio in *Pagliacci*. La presenza di Caruso in città spinse Pascale a offrire a Rorra cinquanta centesimi in più se avesse inserito nel suo repertorio le arie d'opera interpretate

21 John Shepherd: "A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics", in: *Popular Music*, 1982, Vol. 2, Theory and Method (1982), pp. 145–177: 175.

dal tenore italiano. Rorra si rivelò un interprete perfettamente integrato con le caratteristiche vocali di Caruso, portamento simile, note tenute, spiccato gusto per un'interpretazione verista delle arie ma anche del repertorio di tango che a partire dagli anni Venti costituì la sua specificità. L'identificazione con il Caruso originale fu talmente evidente che Rorra ottenne il soprannome di Caruso Negro al quale dovette aggiungere l'aggettivo uruguayano per distinguersi dall'altro tenore afroamericano Roland Hayes noto con lo stesso pseudonimo. Per un certo periodo Rorra fu rinomato anche negli ambienti sportivi della box per poi passare ad esibirsi nelle sale cinematografiche in quel complesso spettacolo multimediale delle origini in cui convivevano numeri dal vivo e proiezioni di pellicole. Il successo lo portò a esibirsi in Europa, Barcellona, Madrid e Parigi dal 1932 al 1937, con tappe in Africa. Nel suo *songbook* coesistevano generi vari accanto ai numerosi esempi di tango, arie, canzoni melodiche spagnole, romanze secondo una modalità inaugurata dallo stesso Caruso di cui Rorra aveva fatto tesoro passando alla storia come 'el rey de la melodía'. Si spense a Montevideo il 6 aprile del 1950.

Più noto di Rorra fu Roland Hayes, tenore e compositore nato in Georgia nel 1887, figlio di fittavoli nella piantagione dove un tempo sua madre era stata schiava. Fu il padre a impartirgli i primi rudimenti musicali ma l'apprendistato durò poco perché Hayes rimase ben presto orfano del genitore e con la madre si trasferì a Chattanooga in Tennessee. Fu un pianista con cui cantò come membro del coro della sua chiesa a fargli conoscere i dischi di Caruso. Ne fu sopraffatto. Immediata fu la decisione di Hayes di studiare canto con Arthur Calhoun, organista e direttore di coro. Nel tempo affinò le sue abilità linguistiche imparando a cantare in francese, tedesco e italiano. Hayes costituì un'eccezione nel panorama degli artisti afroamericani, era un tenore lirico di colore che aveva scelto di eseguire un repertorio che strideva con gli orientamenti delle compagnie discografiche di quegli anni che per le imposizioni delle leggi razziali potevano incidere solo le voci di cantanti neri del teatro di vaudeville. I predecessori di Hayes che si erano dedicati al repertorio operistico erano davvero pochi e nessuno di costoro pare avesse registrato dischi di qualità come Sissieretta Jones, nota come la (Adelina) Patti nera e Marie Selika.²²

Come sappiamo le etichette discografiche avevano un vero e proprio sistema di caste e ammettere un uomo di colore nei sacri recinti delle incisioni Victor Red Seal era impensabile. Questo stato di cose produsse una reazione assai vivace sulla stampa nera. Nel gennaio del 1916 il settimanale afroamericano Chicago Defender pubblicò un editoriale nel quale si rendeva noto che a Natale i suoi lettori avevano pagato: «un biglietto salato per ascoltare Luisa Tetrazzini ed Enrico Caruso. Ma quanti della nostra razza hanno mai chiesto un disco di Mme. Anita Patti Brown nota come *the bronze* Tetrazzini (la Tetrazzini bruna), o del signor Roland Hayes, o della signorina Hazel Harrison, la signorina Maude J. Roberts, il signor Joseph

22 Tim Brooks: *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890–1919*. Chicago: University of Illinois Press, 2010, Kindle edition.



Fig. 4: Oscar Rorra, 'el rey de la melodía'



Fig. 5: Roland Hayes in una fotografia promozionale, Courtesy of the E. Azalia Hackley Collection of African Americans in the Performing Arts, Detroit Public Library

Douglass?». L'ottobre successivo lo stesso giornale scrisse che le case discografiche volevano sapere quanti grammofoni erano di proprietà dei neri in modo che potessero valutare il mercato ed eventualmente pensare di registrare le voci di interpreti d'opera di colore. Il giornale fece un appello ai lettori che possedevano una 'macchina parlante' chiedendo loro di inviare i nomi e gli indirizzi in modo che il giornale potesse fare pressioni sulle case discografiche per servire meglio i neri. Hayes aveva certamente familiarità con questo genere di questioni razziali. Senza dubbio i suoi ascoltatori sarebbero stati disponibili a comprare i suoi dischi oltre che i biglietti per assistere ai suoi concerti. L'articolo si concludeva in maniera fortemente polemica: «Se una voce su un disco aveva potuto ispirare un giovane ragazzo nero, come era accaduto a lui con i dischi di Caruso tanti anni prima, cosa avrebbe potuto fare la voce registrata del primo tenore nero per ispirare gli altri della sua razza?». ²³

23 Ibidem.

Il catalogo delle incisioni di Hayes contiene brani dichiaratamente appartenenti al repertorio di Caruso come «Vesti la Giubba», finita sul mercato con il generico titolo di *Arioso from Pagliacci* al prezzo di 1.50 dollari, questo per scongiurare il pericolo di un dialogo interraziale a qualsiasi livello. La stampa nera contemporanea era impegnata nel sostenere Hayes quale interprete di punta della comunità afroamericana e a proposito dell'Arioso si legge: «Hayes ha dato una performance potente, raggiungendo tutte le note alte e facendo vibrare le travi con i suoi *fortissimo* [...] i primi tre dischi pubblicati sono stati la testimonianza della straordinaria gamma di Hayes. Le sue scelte hanno anche dimostrato che egli non aveva paura di scegliere brani fortemente identificati con Caruso e inevitabilmente correre il rischio di essere messo a confronto con artisti bianchi affermati: “Vesti” di Caruso, *I Hear You Calling Me* di McCormack, *Swing Low* dei Fisk Jubilee Singers. Forse era questo il punto che Hayes desiderava sottolineare».²⁴ Nell'incisione di «Vesti la Giubba» Roland Hayes dà un convincente saggio di ciò che un cantante dotato era in grado di realizzare attraverso il tirocinio offerto dal disco di inizio secolo. Il cantante afroamericano ha un buon controllo della voce, squillante e scura al tempo stesso, drammatica e turbolenta nei punti giusti, sa mettere in pratica gli accorgimenti vocali dell'originale desunti dalla scuola del verismo musicale ricca di elementi extramusicali di grande suggestione anche per gli ascoltatori afroamericani.

Accanto ai cantanti che dichiaratamente si ispiravano a Caruso c'erano gli interpreti di canzoni umoristiche che prendevano di mira personaggi celebri come Bert Williams (1875–1922) uno dei performer comici neri più apprezzati dal pubblico della sua epoca. Attore nei popolari *minstrel show* è stato tra gli artisti afro-discendenti ad aver venduto più incisioni su disco prima del 1920. Williams è un personaggio chiave nello sviluppo dello spettacolo afroamericano. In un'epoca in cui la disuguaglianza e gli stereotipi razzisti erano comunemente accettati come parte della vita quotidiana, fu il primo nero ad interpretare ruoli principali sui palcoscenici di Broadway. Fu attore anche nelle popolari serie Ziegfield Folies. L'etichetta discografica Columbia realizzò molte incisioni di dischi con la voce di Bert Williams, tra i pezzi più noti ci fu l'intelligente parodia articolata sul contrasto colto/popolare della romanza *Good-Bye (Addio)* di Francesco Paolo Tosti interpretata dal performer nero Chris Smith. Pubblicata originariamente nel 1861 la melodia godette di ottimo successo anche quando fu realizzata su disco e tra i più richiesti ovviamente c'era la versione di Caruso del 1910. L'incisione realizzata da Williams per la Columbia nel 1920 vendette più di 120.000 copie, una cifra davvero considerevole considerando che le vendite complessive di dischi erano in forte calo a causa del peggioramento della situazione economica negli Stati Uniti.

Il brano mette in contrapposizione la dimensione sentimentale dell'originale di Tosti con il gusto del quotidiano tipico della canzone comica. Il piano umoristico è reso attraverso un fraseggio ben scandito e un accompagnamento leggero, agile e che rievoca quel senso del vivere spensierato della città americana di inizio

24 Ibidem.

I Want to Know Where Tosti Went When He Said “Goodbye” I has no education, but I’m blessed with Mother-Wit On any kind of subject can converse a little bit You know about them elephant’ memory Well mine is just that way For when a thing is taught to me Right in my brain ’twill stay I know just where Columbus went When he sailed from sunny Spain I know what causes thunder And I know what causes rain My great grand-daddy left for me A book on ancient history I know about Adam and Eve in the Garden of Eden ’Cause I’ve been readin’ I know about Peter and Paul ’Course I don’t know it all I know all about all them planets. I mean up there in the sky I can solve most any kind of mystery But here’s one thing that puzzles me I want to know where Tosti went when he said “Goodbye forever, goodbye forever” I want to know where Tosti went when he said “Good-Bye”	Voglio sapere dove andò Tosti quando disse «Addio» Non sono istruito ma ho un buon senso della battuta Posso conversare un po’ su ogni tipo di argomento Hai presente la memoria degli elefanti? La mia è proprio così Perché quando mi viene insegnata una cosa Resta proprio così nel mio cervello So esattamente dove andò Colombo Quando salpò dalla soleggiata Spagna So cosa causa il tuono E so cosa causa la pioggia. Il mio bisnonno mi ha lasciato Un libro sulla storia antica Conosco Adamo ed Eva nel Giardino dell’Eden Perché l’ho letto So di Pietro e Paolo Certo che non so tutto Però so tutto di tutti i pianeti. Voglio dire lassù nel cielo Posso risolvere quasi ogni tipo di mistero Ma ecco una cosa che mi lascia perplesso Voglio sapere dove andò Tosti quando disse «Addio per sempre, arrivederci per sempre» Voglio sapere dove andò Tosti quando disse «Addio» [traduzione dell’autrice]

Novecento. L’esecuzione del brano procede morbida e ballabile, poi cambia marcia e produce una diversa intenzione su un registro comico dispettoso facendo il verso allo stile intimo della romanza di Tosti quando l’esecutore con il diaframma aperto pronuncia il titolo del brano.

Sul piano della canzone umoristica un altro esempio significativo è il già citato brano *My Cousin Caruso*, inciso tra gli altri dall’americano di origine irlandese Billy Murray il 13 maggio del 1909. Murray (1877–1954) fu uno dei cantanti più popolari negli Stati Uniti all’inizio del XX secolo. Era unanimemente riconosciuto una star del teatro di vaudeville, fu un prolifico interprete di incisioni in studio realizzando dischi per quasi tutte le compagnie discografiche dell’epoca. La rivista *Variety* ha stimato che abbia realizzato tra le 6,000 e le 10,000 registrazioni in 45

anni di attività utilizzando una gamma di diversi pseudonimi e arrivando a vendere milioni di dischi, un vero record non solo per quegli anni. Soprannominato ‘The Denver Nightingale’, Murray dotato di una robusta voce tenorile aveva sviluppato uno stile colloquiale sostenuto da un’ottima pronuncia. Nelle canzoni umoristiche cantava spesso in modo leggermente piatto e quasi distaccato, cosa che accentuava l’effetto comico e *My Cousin Caruso*, derivata da un’originale irlandese in voga in quegli anni dal titolo *My Brudda Sylvest*, si rivelò perfettamente nelle sue corde.²⁵

L’interpretazione più celebre di Caruso era stata quella di Canio in *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, un capocomico di una piccola compagnia teatrale tradito dalla moglie, umiliato e deluso, costretto a venire in scena vestito con i panni di una maschera quintessenza dell’ilarità. Nel racconto biografico di Caruso ricorre spesso la sovrapposizione con il personaggio di Canio perché come lui aveva subito il tradimento della compagna Ada Giachetti e questa esperienza sembra caricarsi di peso psicologico per il tenore via via che nel corso degli anni l’opera di Leoncavallo andava in scena.

Spostando il ragionamento su un piano più assoluto, l’identificazione con Canio da parte di Caruso sembra enfatizzare la dimensione esistenziale dell’uomo appartenente ad una minoranza etnica compresso in una condizione subalterna. In questa capacità di incarnare una figura che è il punto di unione tra il piano della realtà e quello della finzione scenica risiede la forza attrattiva di Caruso esercitata su molti musicisti nel corso del tempo, anche lontani dall’ambiente dell’opera come Louis Armstrong. Il trombettista americano era nato nel 1901 a New Orleans, una città crocevia di molteplici tradizioni musicali, le danze popolari europee, come gighe, quadriglie e valzer, ritmi e riti di origine africana, bande marciali, melodie creole, repertori provenienti dal Messico, spiritual, ragtime, blues, il danzòn cubano e infine l’opera lirica. Il giovane Armstrong iniziò a comprare dischi appena ne ebbe l’opportunità nel 1917 quando era un ascoltatore orientato significativamente verso l’opera italiana: «Il grande evento di quegli anni per me fu l’acquisto di un Victrola a molla. La maggior parte dei miei dischi erano della Original Dixieland Jazz Band, Larry Shields e compagni, certamente avevo poi i dischi di Caruso, Galli-Curci e Tetrizzini».²⁶ C’è da sottolineare che il gusto nel collezionare un certo tipo di dischi fu in parte determinato dall’ambiente in cui il trombettista crebbe. L’esposizione iniziale di Armstrong ai cantanti italiani si svolse in un contesto di immigrati del sud Italia che affollavano il quartiere di Storyville a New Orleans e dintorni durante il primo decennio del ventesimo secolo.

Il passaggio sul verso «Ridi Pagliaccio, sul tuo amore infranto» dall’aria “Vesti la giubba” è rievocato due volte in *Tiger Rag* (1930) e *New Tiger Rag* (1932). La versione di *Tiger Rag* del 1930 include citazioni da tre fonti musicali differenti *Irish Washerwoman*, *Singing in the Rain* e sul penultimo chorus un frammento dall’aria di

25 Larry Hamberlin: *Tin Pan Opera, Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 49.

26 Joshua Berrett: “Louis Armstrong and opera”, in: *The Musical Quarterly* 76 (1992), n. 2, p. 216–241: 218.

Pagliacci. Quest'ultima citazione sembra più di una semplice coincidenza perché viene riproposta nella versione del 1932 di *New Tiger Rag*. Berrett cita l'enigma formulato dal poeta britannico Wystan Hugh Auden a proposito di *Pagliacci*: «Chi è il vero me? Chi sei il vero te?» e afferma che ci sono tre livelli di contraddizione presenti nell'enigma: la contraddizione tra l'artista che dà vita ad un'opera di gioia e sofferenza reali e il pubblico che può provare quei sentimenti solo in maniera vicaria, la contraddizione tra gli attori che non provano quelle emozioni e il pubblico che invece le prova, la contraddizione degli attori che come professionisti devono ritrarre sentimenti immaginari e come uomini e donne in carne e ossa provano sentimenti autentici.

La contraddizione diventa la chiave interpretativa per affrontare il senso straniante della satira presente negli spettacoli *minstrel* e nel *vaudeville* che realizzano in scena l'assurdo della condizione umana dell'afroamericano contemporaneamente sottomesso (i *minstrel show* erano spettacoli in cui i neri prendevano in giro se stessi attraverso gli stereotipi circolanti sul loro conto) ma anche capace di inscenare lo spettacolo più divertente che i bianchi fossero disposti a pagare. Armstrong «faceva le boccacce» sul palco così come Caruso aveva disegnato la sua caricatura per *My Cousin Caruso*.²⁷ Il tenore tiene sempre a ricordare l'insegnamento del suo maestro negli anni napoletani Guglielmo Vergine quando durante una lezione gli aveva detto: «Non lasciare che il pubblico pensi che tu stai lavorando». ²⁸ Glaser, l'impresario di Armstrong gli aveva detto senza mezzi termini: «Louis, dimentica tutti i maledetti critici e i musicisti. Suona per il pubblico. Canta, suona e sorridi. Sorridi, maledizione, sorridi». ²⁹

La satira americana nei confronti delle minoranze era nata in funzione dei sentimenti di superiorità e degli antagonismi razziali ed esprimeva la continua resistenza dei gruppi avvantaggiati all'emancipazione e all'opportunità di partecipazione da parte dei cittadini neri e degli immigrati. Con il tempo gli stereotipi derisori furono adottati da coloro che gli stereotipi stessi bersagliavano come strumento di vendetta contro i loro potenti detrattori.³⁰ Caruso nei panni di Canio diventa il pioniere di una sottile azione politica passata inosservata agli occhi del pubblico borghese americano ma accolta e riproposta con la stessa efficacia da Armstrong e da altri che come lui pur se incardinati nella scintillante industria americana dello spettacolo non mancavano di conservare uno sguardo critico nei suoi confronti.

Avviandoci alle conclusioni di questo intervento e ragionando in una prospettiva trans-etnica rileviamo che nella vicenda artistica di Caruso l'esperienza della diaspora italiana assume un valore positivo di rifondazione e di riformalizzazione dei codici culturali alla luce di una vera e propria palingenesi sociale. Come scrive Gilroy, le reti che l'analisi della diaspora ci permette di percepire possono stabilire

²⁷ Ibidem, p. 226.

²⁸ Pierre V. R. Key: *Enrico Caruso, a biography*. Boston, Little, Brown and Company, 1922, Kindle Edition.

²⁹ Berrett, "Louis Armstrong and opera", p. 226.

³⁰ Joseph Boskin and Joseph Dorinson: "Ethnic Humor: Subversion and Survival", in *American Quarterly*, Spring, 1985, Vol. 37, No. 1, Special Issue: American Humor (Spring, 1985), pp. 81-97: 82.

nuove visioni del sé e della solidarietà perché esse non sono un viaggio lineare verso la destinazione finale rappresentata dall'identità ma piuttosto suggeriscono una modalità diversa di collegamento tra le forme. Rappresentano qualcosa di più di una condizione protratta di lutto sociale per i traumi dell'esilio, della perdita e della brutalità, generano uno stato d'animo più indeterminato nel quale l'alienazione dal luogo di nascita e l'estraniamento culturale possono produrre anche visioni penetranti e talento creativo e non solo far percepire l'angoscia per la coerenza della razza o della nazione e per la stabilità della sua immaginaria anima etnica.³¹ Muovendo più nello specifico attraverso più recenti studi di etnomusicologia rivolti all'indagine dei fenomeni di diaspora,³² in queste pagine si è provato a definire il concetto di emigrazione come occasione di rinascita, che ha aperto la strada alla fondazione di una "nazione globale", sulla scorta del concetto di Greater Italy ripreso da Choate, cioè di un'Italia all'estero cementata da legami di cultura, religione, etnia ed economia e rivolta alla creazione di un gusto estetico.³³

Come nota Bourdieu il gusto è intimamente connesso con la classe sociale di appartenenza. Ogni classe infatti si distingue per il capitale economico ma anche per il capitale culturale ed ogni individuo fin da bambino viene indirizzato e forma i suoi gusti, dal cibo alla musica, secondo il sistema di valori, i bisogni e lo stile di vita della classe cui egli appartiene condividendo lo stesso capitale culturale. Così sorgono rifiuti o tendenze all'assorbimento di nuovi gusti sulla base dell'appartenenza alla classe sociale di riferimento.³⁴ È il valore ideale e simbolico della cultura della classe che determina il mantenimento della classe o del gruppo sociale stesso. Finché esiste il gruppo esisteranno bisogni psicologici particolari attraverso i quali si esprimeranno tendenze culturali e gusti peculiari e identificabili.

Nel caso specifico dell'Italia la contrapposizione tra l'immagine di un paese culla delle arti da una parte e terra in diaspora dall'altra ha modellato la figura simbolica di Caruso che grazie alla presenza degli italiani fuori dall'Italia ha propagato l'identificazione della cultura italiana nel mondo producendo un effetto di auto esposizione di rilevante impatto globale. La diffusione del capitale culturale rappresentato dalla voce di Caruso ha finito per ridisegnare i rapporti tra dominanti e dominati, per usare ancora le parole di Pierre Bourdieu, capovolgendo l'ordine della gerarchia sociale.

Anche per Caruso la sua voce rappresentava il suo capitale personale, la definiva lo 'strumento', ne parlava con distacco, riferisce la moglie Dorothy, fino al punto di ignorarne la cura – fumava tantissimo – o di preservarla secondo ricette

31 Paul Gilroy: *The Black Atlantic, l'identità nera tra modernità e doppia coscienza*. Roma: Meltemi, 2003, p. 37–38.

32 In particolare il termine diaspora ha trovato una nuova risonanza a partire dagli anni Novanta quando è stato messo in rapporto alle questioni relative alla deterritorializzazione culturale in Mark Slobin: "The Destiny of Diaspora in Ethnomusicology", in: *In The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, London: Routledge, 2012, p. 96–106: 96.

33 Choate: *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*, p. 51.

34 Pierre Bourdieu: *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino, 1983.

empiriche.³⁵ Nonostante questo trattamento la voce di Caruso suonava con mille sfumature diverse proprio come uno strumento musicale che subisce variazioni di clima e temperatura.

La voce gli sopravvisse nella possibilità assoluta della ripetizione testimoniando la presenza perenne della sua assenza, diventando spirito, immortalità, negazione del tempo e dello spazio corporalmente inteso. Caruso di tutto questo era consapevole: «Sono fiero che la mia voce non andrà mai perduta, e ho anche un po' di paura. Diventare una tradizione è una grave responsabilità, vero?».³⁶

Bibliografia

- Artieri, Giovanni: *I posteggiatori*. Milano: Longanesi, 1961.
- Berrett, Joshua: "Louis Armstrong and opera", in: *The Musical Quarterly* 76 (1992), n. 2, p. 216–241.
- Bertellini, Giorgio: *Italy in Early American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Boskin, Joseph and Joseph Dorinson: "Ethnic Humor: Subversion and Survival", in *American Quarterly*, Spring, 1985, Vol. 37, No. 1, Special Issue: American Humor (Spring, 1985), pp. 81–97.
- Bourdieu, Pierre: *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino, 1983.
- Bovi, Michele: *Note segrete*. Roma: Iacobelli Editore, 2019.
- Brooks, Tim: *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890–1919*. Chicago: University of Illinois Press, 2010, Kindle edition.
- Caporaletti, Vincenzo: "Nuove prospettive interpretative sulle fonti di Tiger Rag", in: *Il Saggiatore musicale*, 25-1 (2018), pp. 61–104.
- Caruso, Enrico jr., Farkas, Andrew: *Enrico Caruso, my father and my family*. Portland (Oregon): Amadeus Press, 1997.
- Choate, Mark: *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2008.
- Derrida, Jacques: *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milano 2021.
- Fabbri, Franco: "La popular music a Napoli e negli USA prima della 'popular music': da Donizetti a Stephen Foster, da Piedigrotta a Tin Pan Alley", in: *La Canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, ed. Enrico Careri, Anita Pesce. Lucca: Quaderni Centro Studi Canzone Napoletana vol. 1, LIM, 2011, pp. 85–96.
- Frasca, Simona: *Birds of Passage, i musicisti napoletani a New York (1895–1940)*. Lucca: LIM, 2010.
- Gargano, Pietro e Cesarini, Gianni: *Caruso, Vita e arte di un grande cantante*, Longanesi & C., Milano 1990.
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic, l'identità nera tra modernità e doppia coscienza*. Roma: Meltemi, 2003.

³⁵ Artieri: *I Posteggiatori*, p. 118.

³⁶ Pietro Gargano, Gianni Cesarini: *Caruso, Vita e arte di un grande cantante*, Longanesi & C., Milano 1990, p. 240.

- Grauer, Victor: *Musica dal profondo*. Torino: Codice Edizioni, 2015.
- Guglielmo Jennifer, Salerno Salvatore (ed.): *Are Italians White?: How Race is Made in America*. New York: Routledge, 2003.
- Hamberlin, Larry: *Tin Pan Opera, Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Harwood, Robert W.: *I went down to St. James Infirmary: investigations in the shadowy world of early jazz-blues in the company of Blind Willie McTell, Louis Armstrong, Don Redman, Irving Mills, Carl Moore, and a host of others, and where did this dang song come from anyway?*. California: Harland Press, 2015.
- Key, Pierre V. R.: *Enrico Caruso, a biography*. Boston, Little, Brown and Company, 1922, Kindle Edition.
- Mangione, Jerre and Morreale, Ben: *La Storia. Five centuries of the Italian American Experience*. New York: Harper Collins, 1992.
- Middleton, Richard: *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- Moore, Jerrold Northrop: *Sound revolutions, a biography of Fred Gaisberg*. London: Sanctuary Music Library, 1999.
- Palma, Daniele: *Tenori d'opera italiana in disco (1900–1950). Discorsi, pratiche, immaginari culturali*. PhD diss., Università degli Studi di Firenze, 2021.
- Romeyn, Esther F.: “Juggling Italian-American Identities: Farfariello, King of the Character Clowns”, in: *The Italian American Review*, vol. 9 n. 2, Fall/Winter 2002, pp. 95–128.
- Shepherd, John: “A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics”, in: *Popular Music*, 1982, Vol. 2, Theory and Method (1982), pp. 145–177.
- Siefert, Marsha: “Aesthetics, Technology, and the Capitalization of Culture: How the Talking Machine became a Musical Instrument”, in: «Technology: Aesthetics, Politics, Culture», ed. Alfred J. Rieber, Marsha Siefert, in *Science in Context*, 8, n. 2, 1995, pp. 417–449.
- Ead.: “The Audience at home: the early recording industry and the marketing of musical taste”, in «Audience making: how the media create the audience», ed. D. Charles Whitney, James S. Ettema, in: *Sage Annual Reviews of Communication Research*, vol. 22, Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1994, pp. 186–214.
- Slobin, Mark: “The Destiny of Diaspora in Ethnomusicology”, in: *In The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, London: Routledge, 2012, p. 96–106.
- Stazio, Marialuisa: *Osolemio. La canzone napoletana 1880–1914*. Roma: Bulzoni, 1991.
- Sudhalter, Richard M.: *Lost chords, White musicians and their contribution to jazz*, New York: Oxford University Press, 1999.
- Vacca, Giovanni: *Gli spazi della canzone*. Lucca: Quaderni Centro Studi Canzone Napoletana vol. 3, LIM, 2013.
- Wicke, Peter: “Rock Music: a musical aesthetic study”, in: *Popular music*, 2-1982, pp. 219–243.

Il secolo di Enrico Caruso: dal reale al virtuale (passando per Napoli e la tecnologia 3D)

DAVIDE MONTELLA

L'aquila fulminata, il COVID-19 e il mondo virtuale

Ad inizio del secolo scorso, un giornalista campano chiamato Agostino De Biasi (1875), partito da Sant'Angelo dei Lombardi in provincia di Avellino, si trasferì a New York e nel 1915 fondò una rivista chiamata *Il Carroccio*. Era un mensile che si dedicava alla promozione degli interessi e della cultura nazionale italiana che poi fallì verso la fine degli anni '20 perché divenne veicolo per la propaganda fascista negli Stati Uniti. Seguendo le orme del fratello, nel 1913 anche Pasquale De Biasi (1876) andò nella metropoli americana e, esattamente un anno dopo la morte di Enrico Caruso, scrisse quest'accorato – e ancora condivisibile – articolo:

Per una singolarità dell'epoca in cui viviamo, la voce di Enrico Caruso è stata udita ed esaltata da maggior numero di persone più dopo la sua morte che durante la sua vita. Ed è solo trascorso un anno. La vendita dei *records* fonografici del grande scomparso è stata colossale: ognuno per meno di un dollaro ha voluto assicurarsi la sublime voce imprigionata nel disco. Quelli che non poterono vederlo, ed ebbero negli orecchi, continuo, l'eco clamorosa della sua fama, hanno desiderato e ottenuto l'approssimativo di quel suo canto ch'estasiava le folle insaziabili di gioia. A molti di coloro — se non a tutti — che testimoniarono del periodo più colmo e glorioso della carriera di Caruso, l'approssimativo, indubre, sì, ma sempre meccanico, muove a fastidio. La voce di Caruso è rimasta annidata nelle nostre facoltà sensorie più riposte; e fissando la mente sui momenti in cui egli più ci commosse, ancora un fremito ci fa trasalire. Quel dato passo, quella data inflessione di voce, quella data maniera di blandire, di ruggire (non sembri forte; ma Caruso ruggiva, a certi *climax* passionali, melodiosamente) di rendere lo strazio accorato o l'ira furente, è così profondamente inciso nell'anima nostra, che noi possiamo ancora, con lieve sforzo mnemonico, riprodurcelo: Caruso — lo dicevo commemorandolo un anno fa, dinanzi ai musicisti italiani di questa metropoli — è in noi. Non è un disprezzabile dono offertoci dalla vita. Bisogna ricordarlo, ad un anno dalla sua morte? Compito vano. Lo abbiamo ricordato giorno per giorno, sera per sera, in questi dodici ultimi mesi. Caruso non aveva soltanto saturato della sua arte il Metropolitan, in diciotto anni, ma ogni casa in cui si ha il culto della musica, sia questo professionale, spontaneo o soltanto mimetico. Udendo ogni nuovo tenore — ed oggi abbiamo Gigli che si affaccia formidabilmente all'orizzonte — diveniamo automaticamente critici attenti: ed è

quel Caruso che portiamo in noi, che ci rende riluttanti ed esigenti. Se facciamo un riconoscimento, ci pesa; se rendiamo un elogio, ci morde una reazione: abbiamo l'impressione di tradire quella religione carusiana che tutti abbiamo eletto istintivamente e fervidamente. Ebbene, questo è il più caratteristico e significativo aspetto della gloria postuma di Enrico Caruso: la possessione dello spirito di chi lo ascoltò e lo ammirò, e di coloro che – per la propagazione della sua fama – divennero proseliti soltanto per suggestione. Non è accaduto tal fenomeno a nessuno dei grandi interpreti che punteggiarono del loro brillare il cielo del canto. Perché nessuno di essi era stato compiutamente il cantore della propria epoca, come fu Caruso con la nostra. Ecco il segreto. Quando sulle tavole della ribalta esprimeva cantando e agendo la gioia, l'amore, la temenza, il furore, e gridava la sua angoscia e versava il suo pianto, noi ci riconoscevamo in lui: erano i nostri sentimenti ch'egli manifestava esattamente: ce li denudava e ce li mostrava – nel processo divino di un canto persuasivo – in una intensità che noi stessi non avevamo appieno realizzato. E a noi li rimandava, mondanoli di tutte le scorie impure, vestendoli di luce; e se erano tristi ed aspri, penetrandoli di dolcezza; e s'erano bassi e impuri, levandoli a nobiltà. Uscivamo dal teatro più detersi e più buoni; e riprendevamo migliorati, il giorno appresso, il nostro penoso cammino. Insisto in questo che mi pare la parte più interessante dell'eccezionale potere che Caruso ebbe ed ha ancora sulla moltitudine. Tecnicamente parlando, egli fu il tenore della nostra epoca, perché incarnò il realismo musicale in tutta la sua libertà di movenze e di stile, con quell'eclettismo di modi, di accenti, di coloriti che sdegnarono di sottomettere all'austerità della forma la melodia, la declamazione, il discorso musicale del dialogato scenico. La sua intolleranza delle sagome scolastiche lo distanziava dagli altri, oltre all'indiscussa superiorità di voce. Fu tale la sua libertà d'interpretazione, che egli potette drammatizzare l'*Elisir d'amore* costringendo il contadino di Donizetti a vibrare come "Alfredo" nella *Traviata*; e nessun critico gli mosse appunto, oppure gli strali cadevano a terra, flaccide pagliuzze, dinanzi al fulgore e allo schianto della *Furtiva lacrima*. Ma tutte le sue industrie – e ne ebbe molte, tal che poteva dirsi di lui ch'era un cantante trenato come un atleta ed ostinato allo studio come uno sgobbone – non avrebbero fatto la decima parte della sua gloria se non avesse avuto quel dono supremo che faceva del suo canto l'emanazione della comune sensibilità nervosa. Per imprimere il marchio che in sé stesso egli impresso al secolo che vide la gloria di Rubini, di Giulini, di Mario de Candia, di Tamberlik e per far dire di lui che avesse attinto tutto quello che aveva reso celebri i grandi cantori anteriori o coevi – e cioè le levigature e i trasporti estasiati di Gayarre, e la maestà insurrezionale di Tamagno, e la grazia frivola di Masini e la costruzione fantasiosa e insieme premeditata di Stagno, e la sottigliezza lineare e la sapienza adattatrice di De Lucia – occorreva qualche cosa di più: e fu il potere di mettere i suoi ascoltatori, immediatamente, in quello che i poeti chiamano "stato di grazia" e che mi piace di chiamare invece stato lirico. Fu pronunciata una stupenda verità quando – commemorandosi quest'aquila fulminata – si mise

in rilievo il miracolo compiuto di far sostare dal suo perenne urlo meccanico l'America, dove tutto è travolto dalla foia vitale e dalla potenza mostruosa della macchina, per costringerla a proclamare, con la bellezza di poche cartilagini vibranti, la stupida brutalità dell'acciaio azionato da elettriche furie in confronto della nota pura che labbra umane modulano con estatico amore. Il fatto singolare è questo: Caruso aveva effetti di emozione più pronti, durevoli e comunicativi tra il pubblico della metropoli più mercantesca del mondo, che non altrove. È stato dimostrato. Ed era questa un'affermazione più alta della sua potenza. V'è in tutti gli uomini – anche tra coloro che passano tutto il giorno a contendersi, nel denaro, con pallidi volti e dita rapaci un attimo di gioia, uno spicchio di vita – un desiderio di strapparsi dal vischio vile dell'esistenza quotidiana. In ogni essere che non sia irrimediabilmente un bruto, c'è sotto gli strati dell'egoismo, delle cupidigie, del calcolo, una permeabilità all'emozione. Chiamatela emotività, chiamatela sensibilità incosciente: ma esiste. E quando uno stimolo esterno l'induca a vibrare, il denaro cade come un oggetto vano dalle dita adunche e tronca il contratto, e la smorta libidine può trasformarsi in viva passione. Sotto l'arida crosta delle apparenze corre la nascosta ma calda vena del lirismo. Questa vena faceva affiorare e sgorgare, col suo canto, Enrico Caruso. La gente correva al suo teatro per addormentare il tedio, l'inquietudine, il convulso quotidiano; ed il tedio, l'inquietudine, il convulso, irrorati di poesia tacevano, almeno per una sera. Rapdomante e profeta, Enrico Caruso incoronava di rose i rovi della vita. E nello stremante sforzo d'indurre ogni rovo a fiorire, cadde – aquila fulminata.¹

Sforando i confini nazionali – nonostante la pandemia di COVID-19, le conseguenti restrizioni (soprattutto in ambito artistico) e la non facile situazione economico-finanziaria – Enrico Caruso è stato celebrato in molteplici occasioni a distanza di cento anni dalla sua morte. Da quel fatidico martedì 2 agosto 1921, tutti coloro che si sono interessati all'opera lirica avranno fatto girare almeno uno dei suoi dischi e, quasi certamente, si saranno emozionati nell'ascoltare quella voce così potente, suggestiva e vellutata che non potrà mai separarsi dai fruscii dei solchi antichi.

Continuando sulla scia metaforica di De Biasi, oltretutto mostrando che il profondo malessere era giustamente condiviso anche da coloro che non erano italiani, Raymond S. Orton compose la piuttosto sconosciuta *Who'll Take The Place Of The Song-bird Now Gone?*

I

His golden voice no longer sings,
To his many friends on earth,
In our ears his songs still ring,
Tho' he died in the land of his birth,
We miss his songs and smiling face,

1 *Il Carroccio* Vol. XVI no. 1, July 1922, New York, pp. 169–172. Visionabile qui: <https://archive.org/details/ilcarroccioitali16nyuoft>

We miss him so much you see,
Who'll be the one to take his place,
And bring cheer to you and me.
*Who'll take the place of the song-bird now gone,
To sing with the angels above?
Who'll cheer our weary hearts along,
And sing to us all of love?
Caruso, we miss your smiling face,
But we know now that you are at rest,
So send us some one to take your place,
Tho' to us your voice was the best*

II

He sang to us all of gladness,
He sang to us all of love,
While he drove away sadness,
And now he is singing above,
Tho' some will try to follow him,
Along just to win his fame,
To us his voice will never dim,
And we'll always praise his name.
Who'll take the place of the song-bird now gone, ecc.²

Molti conosceranno la storia di questo napoletano che, così come la sua essenza, riverbera e ispira ancora donne e uomini del ventunesimo secolo a scrivere libri e tesi di laurea, dare vita a mostre e musei, dipingere quadri e murali, dirigere film e documentari, organizzare conferenze e concerti. Qualcuno tra i più fantasiosi si sarà proiettato con l'immaginazione in quegli anni, avrà camminato per le strade di Napoli o di New York e, sedendosi sulla poltrona di un teatro qualunque, sarà rimasto incantato dall'unicità di quella voce; gli scettici avranno alzato lo sguardo per vedere se effettivamente la leggenda del lampadario che oscillò dopo un suo acuto sia vera.

Addirittura, alla puntata numero 11 della terza stagione del cartone animato *The Mr. Peabody & Sherman Show*, la sua potente voce viene simpaticamente identificata come la causa del terremoto di San Francisco del 18 aprile 1906. Specularmente, la stessa voce, diviene l'unica capace di tranquillizzare un bambino capriccioso nel fumetto comico³ *Precious Only Child* di George McManus pubblicato il 26 ottobre 1913. Oppure diventa colonna sonora, suono diegetico, capace di "riscaldare" i suoi ascoltatori nel recente film *Against the ice* diretto dal regista Peter Flinth.

2 32278011723396, *Who'll Take The Place Of The Song-bird Now Gone?*, Charles H. Templeton, Sr., Sheet Music Collection, Manuscripts Division, Special Collections, Mississippi State University Libraries. Fonte: <https://scholarsjunction.msstate.edu/cht-sheet-music/5752/>

3 Visionabile qui: https://cdnmarquee.comicskingdom.com/system/blog/feature/999/2012-08-Precious-Only-Child_10261913.png



Fig. 1: *Who'll Take The Place Of The Song-bird Now Gone?* (New York: America Music Pub. Co, 1923)

Ancora oggi, ogni tenore è consapevole che resterà il suo punto di riferimento per tutta la vita e, giustamente, non osa affrontare il mito ma lo rispetta, ascoltando e cercando di imitarlo. Così come ricordava Luciano Pavarotti⁴ nel documentario del 1998 *Enrico Caruso – Voice of the Century*: «When we tenors talk, we always say Caruso first and then the others».

Fu modello dei tenori che gli succedettero, partendo proprio da due italiani che nacquerò nel 1921 ossia Franco Corelli e Giuseppe Di Stefano. Come leggiamo sul sito del Ministero della Cultura Italiano, è proprio per celebrare l'arte del canto che «il Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale ha prodotto *Caruso, Di Stefano, Corelli. Miti del canto Italiano*, un'inedita mostra virtuale realizzata dalla Fondazione Teatro alla Scala con il Museo Teatrale alla Scala e curata da Mattia Palma».⁵

Non è la prima volta che, nonostante la notevole distanza temporale, Caruso sia stato accostato al mondo virtuale. Nel 2013 venne pubblicato un saggio dal titolo: *CARUSO – Singen wie ein Tenor* nel quale tre ricercatori della University of Applied Sciences di Düsseldorf (ossia Jochen Feitsch, Marco Strobel e Christian Geiger) illustrarono come la tecnologia avrebbe permesso a chiunque di cantare come un tenore attraverso il semplice movimento di bocca e braccia.⁶ Rinominato *Caruso – The Virtual Tenor*, e presentato il 25 settembre 2015 al Simposio *Con CIENCIArte* di Wuppertal⁷, il progetto dimostrava come – tramite un microfono, una telecamera, qualche software e computers altamente performanti – si potesse effettivamente ricreare la voce “sintetizzata” di Caruso.

Oltre alla proiezione di un embrionale avatar, infatti, veniva istantaneamente generata una voce “carusiana”, la quale poteva essere modulata in altezza ed intensità. Aprendo la bocca e le braccia in avanti/indietro, la voce inizia a essere riprodotta e può intonare le diverse vocali (solo quelle, non le parole) fino a far equivalere il massimo dell'intensità sonora col massimo dell'apertura; alzando/abbassando le braccia, invece, le note emesse si spostano dal grave all'acuto e viceversa.⁸

I ricercatori erano consapevoli che non sarebbe stato possibile simulare l'esibizione di un cantante d'opera ma oggi giorno le cose sono cambiate radicalmente. Basti pensare ai programmi capaci di clonare la voce come *Lyrebird* (ossia l'uccello Menura, forse il miglior imitatore in natura) oppure i Deepfake applicato per replicare le sembianze di un'altra persona (semmai famosa) compreso il volto, la voce e

4 Visionabile qui: <https://vimeo.com/658649433>

5 Leggiamo ancora: «Il percorso espositivo inizia con la figura del grande Enrico Caruso, interprete sensibile e moderno, capace di cogliere i cambiamenti del suo tempo non solo perché esprime la diversa sensibilità di un'epoca in cui l'eroismo tenorile ottocentesco cedeva il passo a interpretazioni più borghesi e intime, ma anche perché fu pioniere dell'incisione discografica incidendo, nel 1902, il primo 78 giri registrato in Italia e avviandosi così a divenire la prima star discografica della musica italiana ed internazionale». Fonte: <https://italiana.esteri.it/italiana/progetti/caruso-corelli-di-stefano-miti-del-canto-italiano/>

6 Consultabile qui: <https://dl.gi.de/handle/20.500.12116/7664>

7 Visionabile qui dal minuto 49:37: <https://www.youtube.com/watch?v=vb7NisQVfRA>

8 Per approfondire il funzionamento del progetto: <https://mirevi.de/blog/caruso-the-virtual-tenor/>

le mimiche facciali, fino ad arrivare a progetti che un'azienda come la NVIDIA sta realizzando grazie all'aiuto dell'intelligenza artificiale – la quale sembra ampliare illimitatamente il proprio raggio d'azione – per sintetizzare il parlato delle voci con molta più qualità rispetto al passato oppure creare degli avatar digitali, capaci di muoversi e interagire istantaneamente, partendo da una fotografia.⁹

In ogni caso, proprio in virtù dell'articolo di De Biasi e di queste ultime novità tecnologiche, lo scorso luglio decisi di tentare la scrittura di un articolo in onore di Caruso che poi è stato pubblicato da Marco Travaglio su *Il Fatto Quotidiano*.¹⁰ Partendo da questa semplice domanda «Se da quel felice 11 aprile 1902, il “tenorissimo” avesse deciso di non fidarsi della tecnologia senza lasciare alcuna incisione ai posteri, oggi quale centenario staremmo celebrando?» e consapevole delle improbabilità del caso, ipotizzai di “riportare in vita Caruso” come ologramma. Capisco lo sgomento dei molti, certamente sarebbe un'operazione rischiosa, costosa e fuori dagli schemi ma perché non provarci? Concludevo l'articolo così: «La tecnologia ci permetterebbe di azzardare un miracolo, così come oltre 100 anni fa ci permise di incidere le voci e fissare le immagini».

Pepper's ghost, i baffi posticci e la tecnologia 3D

Una società chiamata Rebel Alliance Empowering, che nel 2013 aveva virtualmente “riportato in vita” la celebrità del rock brasiliano Cazuza, si era impegnata per realizzare un progetto dal titolo *Enrico Caruso Holographic Show*.¹¹ Suppongo che lo stesso si sia arenato perché, pur avendo richiesto informazioni in merito, non ho mai ricevuto risposta.

Secondo le mie ricerche, il primo caso di ologramma digitale in un concerto dal vivo fu il rapper Tupac¹² nel 2012; seguono cronologicamente Michael Jackson, Frank Zappa, Whitney Houston fino a Maria Callas e, per ultimi (seppur diversamente), gli ABBA e i Coldplay.¹³

Esattamente un mese dopo aver celebrato il centenario carusiano, e dopo oltre quaranta anni di assenza dai palcoscenici, gli ABBA hanno pubblicato il singolo *I still have faith in you* e, contestualmente, hanno annunciato le date dei loro prossimi concerti sotto forma di ologrammi.

Il singolo *My Universe* dei Coldplay, invece, è l'ennesima dimostrazione di quanto la band inglese sia all'avanguardia in termini di sperimentazione musicale ma non solo. Ambientando il videoclip in una galassia dove la musica è bandita, il

9 Per approfondire gli argomenti: <https://www.youtube.com/watch?v=RknIx6XmffA> e https://www.youtube.com/watch?v=__Za-BP20eM

10 Chi è abbonato può leggerlo qui: <https://www.ilfattoquotidiano.it/in-edicola/articoli/2021/07/29/enrico-caruso-riportiamo-in-vita-virtuale-il-tenorissimo-napoletano/6276986/>

11 Fonte: <https://compagniademarketing.net/2016/09/02/celebrita-virtuali/>

12 Visionabile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=TGbrFmPBV0Y>

13 Per approfondire il lavoro grafico svolto dai due gruppi musicali: <https://www.youtube.com/watch?v=OE8aSnhzTfQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=F2tt8l91TcM>

gruppo dei quattro sfida questo divieto duettando olograficamente con il gruppo sudcoreano BTS e un'irreale band di alieni chiamata Supernova 7.

In ogni caso, anche se sembra un'invenzione tutta contemporanea, la prima sperimentazione di ologrammi risale al 1862 e deriva da una tecnica illusionistica chiamata *Pepper's ghost*¹⁴, nome di chi per primo riuscì ad applicarla ossia John Henry Pepper, il quale riprese l'effetto inventato nel 1584 dal filosofo e alchimista napoletano Giovanni Battista Della Porta. Più precisamente mi sto riferendo allo spettacolo *Il Patto col Fantasma* di Charles Dickens che fu messo in scena presso il teatro annesso alla Royal Polytechnic Institution la notte del 24 dicembre di quell'anno, causando non poco scalpore. «L'attore che interpreta il fantasma si trova in realtà al di sotto del palco, nascosto al pubblico. È illuminato da una luce molto forte proveniente da un comune proiettore e la sua immagine è riflessa sul palco da un grande vetro inclinato, non visibile al pubblico perché trasparente».¹⁵ Da questa tecnica sarebbe derivata trent'anni dopo, e con le dovute distanze, l'invenzione del cinema. Ed è proprio grazie alla settima arte che abbiamo la possibilità di ammirare Caruso nei panni di Canio mentre interpreta l'aria «Vesti la giubba»¹⁶ dei *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo: il famoso primo disco a vendere oltre un milione di copie, la quintessenza delle sue interpretazioni. Questo è tutto ciò che abbiamo del tenore napoletano sul palcoscenico di un teatro lirico. Sto parlando ovviamente della recentemente restaurata pellicola *My Cousin* (1918) – oggetto della mia tesi di laurea magistrale¹⁷ – e del Metropolitan Opera House di New York, non il Manhattan Opera House, come ho riportato nel saggio¹⁸ *Enrico Caruso e il cinema nel centenario di My Cousin* recuperando la mai citata intervista al regista del film Edward José. È facile supporre che questi poco più di due minuti ammutoliti rappresentino solo un accenno della bravura del teatrante Caruso mentre faceva ciò che gli era più congeniale: in-cantare chiunque si trovasse nel suo raggio d'azione al Metropolitan. Il debutto in questo teatro avvenne il 23 novembre 1903, nel *Rigoletto* di Verdi. E fu proprio a New York – città tanto simile e lontana da Napoli – che Caruso trovò la sua fortuna e divenne un'icona planetaria.

Esattamente 115 anni dopo, ebbi l'occasione di presentare parte delle mie ricerche al convegno *Divinità canore. La canzone napoletana e lo spettacolo popolare*,¹⁹ riportando che il film fu ispirato alla canzone *My Cousin Caruso* (1908) della coppia Gus Edwards/Edward Madden²⁰ – ripercorrendo e integrando le analisi di Larry

14 Per approfondire: <https://www.youtube.com/watch?v=FekGPSiOtwv>

15 Fonte: <http://www.magiadellaluce.com/news%20-%20blog%20Pepper's%20Ghost.html>

16 Qui è possibile visionare l'aria restaurata: <https://www.youtube.com/watch?v=dyMGFux0RvM>

17 Davide Montella: *Enrico Caruso. Il pagliaccio tra opera e cinema*, tesi di laurea magistrale in Discipline della Musica e dello Spettacolo, relatore prof. G. Ruberti, a. a. 2017/2018, Università di Napoli Federico II.

18 Pubblicato presso l'ottavo volume della collana *Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana*: https://www.lim.it/it/opere-collettive/6000-enrico-caruso-e-il-cinema-nel-centenario-di-my-cousin-9788855430517.html#/1-tipo_prodotto-pdf_lim

19 Convegno organizzato dall'Università di Napoli Federico II, in collaborazione con la Cineteca di Bologna, nei giorni 22 e 23 novembre 2018. Qui è possibile visionare parte del mio intervento: <https://www.youtube.com/watch?v=od1BOMS1vhw> e <https://www.youtube.com/watch?v=VnwausyuxIQ>

20 Larry Hamberlin: *Tin Pan Opera: Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Grazie alle sue ricerche, sappiamo qualcosa in più sui modi con cui la

Hamberlin – e che venne proiettato certamente in alcune sale cinematografiche italiane:²¹ Vittoria, Radium e Modernissimo (Roma), Eden Maffei (Trento) e Savoia (Salerno).²² Infine, mostrando la copertina di una rivista cinematografica chiamata *Movie Weekly*, sottolineai lo sconosciuto passaggio al suo interno nel quale José affermava di aver ripreso le scene al Metropolitan e che Caruso cantò più volte l'aria senza esitazione. In accordo al mio lavoro di ricerca, questa dovrebbe essere l'unica intervista che il regista dei due film – *The Splendid Romance*, è andato perduto e ci restano soltanto delle fotografie di scena dei protagonisti mentre la trama è desumibile in qualche giornale dell'epoca – concesse in merito a Caruso come attore cinematografico. Ecco il brano rilevante:

When we filmed that scene we had the Metropolitan opera house – Caruso, in his double role, was both the poor fellow in the balcony and Caruso himself. We had all the stage set – the orchestra, the audience – there were about a thousand extras who were seated round to fill the front seats, the property men, the camera man, and myself. The opera was *Pagliacci* I have a suggestion to make” I said to Caruso. “Now don't do it unless you want to – but we should all dearly love to hear you really sing the opera as it is being filmed. Without a moment's hesitation, Caruso threw back his head and his magnificent voice filled the room. Not a man there moved. Some of them were poor devils who never would have had a chance to hear the divine voice otherwise. When we were taking close-ups, I said to him “Don't bother to sing this time” but he waived that aside, and asked if it would “show” in the picture. I replied it probably would and so while we were taking the close-ups, to the rapture of the company, Caruso repeated his song. It was wonderful to me how he threw himself into the part and how magnificently he acted, untrained for the screen as he was, for the first time! He threw himself body and soul into the role – all his eloquent little gestures, all his mannerisms, his exuberant spirits and his love of life were transmitted to the characters of the poor relation and his famed cousin, the Great Caruso. To my mind this is one of the finest, most genuinely beautiful and artistic pictures I've ever seen.”²³

musica popolare e le melodie d'origine operistiche venivano amalgamate nelle composizioni di inizio Novecento. Oltre questa canzone, Edwards e Madden composero anche *Mister Pagliatch* che, come *My cousin Caruso*, conteneva citazioni di «Vesti la giubba».

- 21 Notizie reperite nel periodico cinematografico *La Rivista cinematografica* n. 20 del 1920, n. 1 e n. 15 del 1921, consultabili qui: <http://www2.museocinema.it/collezioni/PeriodiciMonografie.aspx>
- 22 «Nei cinema della Campania, “il più grande successo della stagione” era *Mio cugino*, “unica e forte interpretazione cinematografica del commendator Errico Caruso”, come l'annunciava *Il giornale di Salerno*, che precisava «Già, direte voi, ma Caruso nel film non è lo stesso che Caruso sulla scena ... Ma l'Impresa del *Cinema Savoia* ha prevenuto il vostro desiderio e durante la proiezione Caruso canterà ... per mezzo di un disco del grammofono il prologo dei *Pagliacci*» in Pietro Gargano-Gianni Cesarini: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990, pp. 169–170.
- 23 *Movie Weekly*, *Caruso as a movie hero*, 1 ottobre 1921. Visionabile per intero in Davide Montella: *Enrico Caruso e il cinema nel centenario di My Cousin*, Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana, LIM, 2020, p. 144

Successivamente, José si sofferma sul Caruso “uomo” e lo descrive come spiritoso, generoso, ben voluto da tutti: anche se era inevitabilmente sempre al centro dell’attenzione, non aveva perso l’umiltà e la genuinità del popolo napoletano. A conferma di ciò, e del suo intonare le canzoni dialettali di Napoli sul set del film, riporto una parte della comica testimonianza di Guglielmo Ricciardi:

Lo si vedeva scherzare continuamente ed era l’ammirazione di tutti. Essendosi accorto, una mattina, che erano caduti dei peli dai suoi finti baffi, mentre faceva la parte di Tommaso, egli chiamava Gravina: “Cesare, Cesare, i peli!” e Gravina, che aveva dimenticato la scatola dei peli posticci nel camerino lontano dal luogo della scena, non sa come fare, corre di qua, corre di là, viene da me: “Ricciardi, hai peli? Mi domanda; ed io: “Sì, ma non qui, nel camerino”. Ma come faccio? ’O Commendatore ha perzo miezo mustaccio, e io non tengo pile, né, io comme faccio senza pile?” e si disperava. Caruso esclama: “Cesare, Cesare, dammi le forbici” e, appressandosi a Gravina dice: “Acal’ capa”. In un momento gli taglia una ciocca di capelli, e con l’aiuto del mastice, li appiccica sotto al naso: così i baffi son belli e a posto.²⁴

Abbiamo letto dei *cachet* stellari guadagnati nelle centinaia di recite e concerti ma forse non sapremo mai quanta beneficenza fece durante la sua breve e intensa vita oppure dei sacrifici (a prescindere dal talento cristallino) per arrivare a quei livelli di perfezione. Le cronache dell’epoca confermano unanimemente che fu un attore magistrale sul palcoscenico perché s’immedesimava totalmente con i ruoli che era chiamato a interpretare. Non solo era la voce della rivoluzione, lui incarnava lo spirito del tempo – dentro e fuori da un teatro – al punto da mordersi la mano in scena, ricambiare un bacio appassionatamente, ecc. Era il verismo in persona.

Oltre all’essere un uomo passionale, curò molto anche la sua immagine e, affascinato e sperimentatore com’era, capì come sfruttare a proprio vantaggio la tecnologia. A prescindere dai guadagni – fu certamente lungimirante perché ebbero la loro consistenza – scommise su quelle macchine primordiali e si fidò del suo istinto di “restare impresso” per sempre nella memoria della gente. Peccato solo che non sapremo mai come risultasse la sua voce parlata.

Riccollegandomi al discorso iniziale, oggi la tecnologia continua a fare passi da gigante e sembra non aver limiti (fortunatamente anche in ambito medico).²⁵ Secondo le mie ricerche, nel giugno 2013 un artista di Lipsia chiamato

24 «Quando egli lavora, continuamente guarda nel ristorante e facendo gli occhi appassionati canta: “Capille nire, comm a nu velluto / Capille nire, ch’ardeno d’ammore / Vasave vullarie pe nu minuto / E po sarria nu re, nu imperatore” e ancora: «Vicino al Commendatore sedeva Carolina White, la bellissima alla quale il Divo indirizzava qualche frase della famosa canzonetta: “Carulì, cu st’uocchie nire, nire”» fonte Guglielmo Ricciardi: *Cinematografando Enrico Caruso*, in *La Follia di New York*, 18 agosto 1918.

25 Ad esempio, un ologramma 3D riesce a ricostruire l’anatomia d’interesse che, oltre a poter essere proiettata a migliaia di km di distanza, può essere manipolata dai dottori (proprio come Tony Stark in *Iron Man*). Nell’aprile 2019, alcuni ricercatori dell’Università di Tel Aviv in Israele hanno usato la stampa 3D per riprodurre un piccolo cuore, usando come “inchiostro” il collagene, uno



Fig. 2: Progetto di busto 3D
Leonard Siebeneicher, 2013

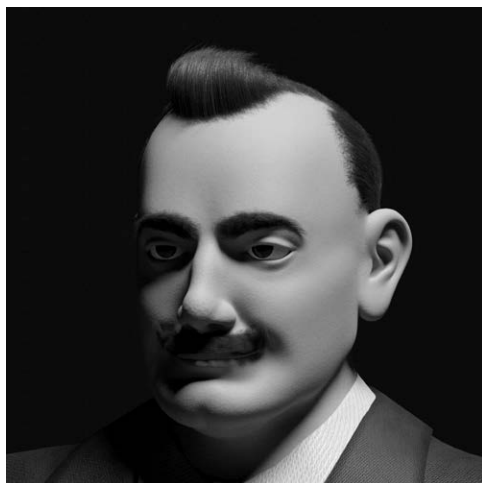


Fig. 3: Progetto di animazione 3D
Leonard Siebeneicher, 2021

Leonard Siebeneicher realizzò un busto di Caruso in 3D, che poi ho avuto la possibilità di stampare. Lo stesso Leonard, proprio lunedì 2 agosto 2021 decise di iniziare un nuovo progetto, questa volta di animazione grafica in 3D e raffigurante Caruso mentre canta il ritornello di *'O sole mio*. Potrete visionare il video sul suo canale YouTube.²⁶ Infine, ispirandomi alla Sirena Digitale esposta al MANN,²⁷ ho realizzato un piccolo ologramma di Caruso che potrete visionare, insieme al busto stampato in 3D, sul mio canale YouTube.²⁸

dei componenti dell'impalcatura di sostegno dei tessuti biologici.

26 Visionabile qui: https://www.youtube.com/watch?v=gfqRQm_9XQA

27 «Sirena Digitale è un prototipo olografico di un'artista interattiva che, sotto forma di ologramma, interpreta il repertorio della canzone classica napoletana in versioni multilingue. Grazie al canto della Sirena Digitale è possibile ascoltare tracce musicali e diverse interpretazioni dei classici della canzone napoletana, proposti nelle versioni in lingua originale, in inglese e in cinese mandarino.»
Fonte: <https://databenc.it/sirenadigitale/>

28 Visionabile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=VbZhQQeoY8M> Riprese effettuate per il documentario di Sky Arte, per il quale sono stato intervistato: *La voce di Enrico Caruso* — 3D Produzioni, Sky Arte e ICBSA (narratore Toni Servillo). Prodotto da Didi Gnocchi, Regia: Simona Risi, Sceneggiatura e Montaggio: Gabriele Raimondi, Direttore della fotografia: Mateusy Stolecki. Visionabile qui: <https://www.itsart.tv/it/content/la-voce-di-enrico-caruso-2021/a41c4004-e79e-439a-989b-b8625318e5ab> e https://www.nowtv.it/watch/entertainment/home/asset/la-voce-di-enrico-caruso-2021/R_126634_HD

*La visita al San Carlo, la “minaccia” del padre
e le 46 canzoni napoletane mai incise*

Alla fine del 1901, dopo aver cantato a Milano, San Pietroburgo, Buenos Aires, Varsavia per Caruso arrivò il momento tanto atteso: cantare al San Carlo, il teatro della sua città. Aveva quasi 29 anni e, purtroppo, durante le recite dell'*Elisir d'amore* di Donizetti e la *Manon* di Massenet avvenne la frattura artistica per motivazioni mai chiarite ufficialmente. Non cantò più al San Carlo ma il rapporto con la città non s'incrinerà; lo sarà certamente quello col critico Saverio Procida, il quale andò a sottolineare – forse intenzionalmente? – tutto quello che poi rese Caruso leggenda. Commentò così la sua ultima recita: «Ha mai sentito dirsele così schiette e salutari queste verità il Caruso? Non credo. Ma io che vedo in lui la vera forza dell'arte, un vero strumento prezioso, a rischio magari farmene, oggi, un nemico, voglio compiere quest'atto di donchisciottismo teatrale».²⁹ Senza questa ferita forse Caruso non sarebbe diventato Caruso, forse non si sarebbe deciso a partire per l'America. Questo carattere puntiglioso, unito alla grande professionalità, non gli permise di arrendersi nemmeno quando sputò sangue quel 24 dicembre 1920 – la sua ultima apparizione – mentre vestiva i panni di Eléazar ne *La Juive* di Halévy.

In ogni caso, a dispetto di qualche leggenda biografica e delle conseguenti rappresentazioni televisive/cinematografiche che ne hanno consolidato erroneamente l'attendibilità, quelle sere non ci furono fischi al San Carlo e lo dimostrano diversi articoli di giornale dell'epoca. Certamente Caruso ebbe paura dei fischi del padre, di deludere Marcellino, come lui stesso ammise in un'intervista al *The New York Times*, nella quale ricordò affettuosamente anche la madre e il coraggio che le infondeva il suo ricordo prima degli spettacoli:

“Ah, you are superstitious?”

“Sometimes”

“For instance?”

“I will tell you,” answered the great tenor, and he grew serious.

“When I am nervous on the stage, for instance, when I am to sing a part for the first time and feel my courage oozing out of the tips of my fingers, I think of my

29 Articolo pubblicato su *Il Pungolo* il 16 gennaio 1902: «Bella voce, senza dubbio, con note di sonora potenza, con estensione facile, ma tutt'altro che bene impostata. Bella voce, ad ogni modo, eguale e calda. Ma ciò non basta. A lui manca lo charme del cantante, la finezza vocale dell'artista, l'eleganza dell'attore, la dizione raffinata che deriva solo da uno studio del proprio organo, dal diligente calcolo dei coloriti e da un'impostazione sagace. Ora egli poggia la voce troppo in gola, anziché in testa. Abusa troppo di passaggi dal forte alla mezza voce, senza sfumare e senza ripulire, così che l'orecchio è sorpreso da suoni inaspettatamente grezzi, fra un Si e un La naturale dei più limpidi che io abbia mai sentiti [...] Il Caruso o tuona nelle note tamagnane, o fa dell'arcadia manierata. [...] In conclusione, le doti di Caruso qui si affermano bene, anche meglio che nell'*Elisir*, ma con pari rilievo si accentuano i difetti. Da questa gagliarda voce, cioè, può balzar fuori un grande cantante, forse anche un artista, giacché l'accento è caldo e vibrante. Ma bisogna disciplinare, raffinare, istruirsi», in Gargano-Cesarini: *Caruso*, pp. 20–21.

mother. She has been dead this many a year. But I think of her. Then the courage comes back to me, and I know I shall not fail. That is my superstition.”

“My mother,” continued Caruso, “always believed in me. She called me ‘il tesoro della famiglia’. Yes. The ‘treasure of the family’. My father was less flattering. ‘Enrico’ he would say, ‘you will be an artist like those scaramouches who meet at the Caffè dell’ Allegria.’

This was in Naples, and the café of which he spoke was frequented by poor devils of down-at-heel singers with ragged coats. Oh, my father did not encourage me to go on the stage. He wished me to become a mechanic like himself. Yet though he quarreled with me when I accepted my first engagement, he was very much interested in my performances. Once, when I was billed to appear in Naples, at the Bellini Theatre, he was refused free tickets at the box office. ‘Va bene’ said he, ‘I will pay for my seat.’ I was much surprised that night to see him in the lobby when I got to the theatre. ‘What are you doing here, papa?’ said I. ‘Oh, I have bought a ticket,’ he replied. ‘So sing in tune tonight, my son, or I shall hiss.’”³⁰

Tornò spesso a Napoli e, secondo quanto riportano le sue *Memorie inedite* redatte espressamente per la Strenna del “Perrelli” nel luglio 1910 – riluttante a scrivere le proprie memorie, come non evitò di sottolineare nello stesso,³¹ cedette per amore della «sua» Napoli – tornò anche al San Carlo: «O qual veloce palpito, quel fremito soave non provai l’altra mattina, quando, come fu oggetto di cronaca, fui gentilmente accompagnato a visitare l’interno del nostro glorioso San Carlo! Fu qui che io, appena brucio incipiente e quasi pargoletto, ho messo per dire così i primi vagiti del bel canto».³²

30 Fonte: https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1905/11/12/101760977.pdf?pdf_redirect=true&ip=0

31 «Come potrei dare a Voi sia pure un brano, un frammento, una scheggia delle mie “Memorie” che, come avrete letto, ho già rifiutato ai più insormontabili *newspapers* inglesi e americani? [...] Ma all’invito della mia dolce Napoli, di questo suol beato, poss’io dir no? No, io sento la grande arte lirica italiana; e non sono di quelli, che con una mano emettono un do in sordina e con l’altra afferrano il rispettivo cheque. All’invito, che mi viene per la rima volta da queste amate sponde, nulla posso negar; ah no, ah no, nulla negar io vo’. Ulteriore conferma della coerenza di quanto asserito dal tenore, arriva da un altro libro in cui dice: “La storia della mia vita? Chi è l’uomo che può e vuole raccontare davvero la storia della sua vita? Chi davvero s’accinge a narrare la storia della sua vita, con tutte le sue aspirazioni, i suoi pensieri, tutti gli episodi intimi, fosse egli pure il più umile degli uomini, fosse pure la sua vita la più tranquilla, ed in apparenza insignificante, finirebbe per scrivere un libro meraviglioso. Per mio conto però, o cortese lettore, tu non devi aspettarti tal libro.” Queste parole che Enrico Caruso dettava ad un redattore del più diffuso periodico americano, “The Sunday Magazine” in *Caricatures by Enrico Caruso, La follia di New York*, 1908, p. 13. Consultabile qui: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175013821205&view=1up&seq=7&skin=2021> mentre l’intervista originale è datata 2 giugno 1907 ed è consultabile qui: <https://www.loc.gov/resource/sn83045462/1907-06-02/ed-1/?sp=31>

32 Enrico Caruso: *Le mie «Memorie»*, contenute in «Piedigrotta» “Perrelli”, Napoli [s.n.], 1910. Consultabile presso la Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli



Fig. 4: «The New York Times», 12 novembre 1905

Nonostante la mantenuta promessa di non cantare più nel teatro della sua città, nel lontano 1918 la sua voce risuonerà ancora a San Giorgio a Cremano, nella villa del suo ex datore di lavoro:

Cedendo alle insistenze del De Luca, delle altre persone di sua famiglia, alle sollecitazioni generali, Caruso acconsentì a cantare... Disse soltanto: “Canto una canzone sola, quella che è napoletana, e mi commuove, soprattutto, *Mamma mia che vo’ sapè*”. E sospirò deliziosamente, squisitamente, quel canto. Non si accetatarono gli altri. Insistettero, nell’ammirazione che seppe suscitare, perché cantasse un altro pezzo. Ed egli finì coll’accondiscendere. E fu *Pecché?* di Pennino e De Flaviis. Un vero entusiasmo, egualmente, da parte di tutti. [...] Caruso sentì, in quella sera, che l’animo dei napoletani era con lui, che la sua passionalità artistica, nella espressione purissima ancora, commovendo, vinceva.³³

Oltre alla carriera lirica, Caruso fu anche un irripetibile ammiratore e interprete della canzone napoletana classica. Basti pensare alla fortunatissima incisione di *O sole mio!*

Tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, infatti, gli eventi che permisero la diffusione della stessa oltreoceano furono tre: la nascita dell’incisione fonografica, la grande emigrazione di massa verso l’America ed Enrico Caruso.

33 Diego Petriccione: *Caruso*. Napoli: Santojanni, 1939, pp. 51–55.

In virtù di queste motivazioni, nel 2015 decisi di incentrare la mia tesi di laurea triennale³⁴ sulle 21 canzoni napoletane incise tra il 6 novembre 1909 e il 14 settembre 1920, di cui 18 in lingua napoletana e 3 in lingua italiana ma di spirito e musica palesemente partenopee ossia *La danza*, *Santa Lucia* e *Addio a Napoli*.

Come spiegavo allora, il numero delle incisioni sarebbe potuto salire a 23, se ci fossero pervenute anche la sconosciuta *'A luna* di un certo Giovanni Varelli e la certamente più famosa *Maria, Marì*. Incise rispettivamente negli studi Victor di New York il 07/01/1915 e di Camden il 11/07/1918. Sebbene abbiano anche il numero di matrice,³⁵ sono rimaste inedite.

Il numero poteva salire ulteriormente se Caruso avesse inciso *'A furastera* (1906) su versi di Libero Bovio/Ernesto Murolo e musica di Eduardo Di Capua, canzone a lui dedicata come dimostra un'auto-caricatura che lo stesso Caruso inviò nel 1910 al musicista per ringraziarlo.³⁶

In America «il grande tenore si porta un “pezzo” di Napoli: musicisti accompagnatori, segretari, amici, ecc., sono napoletani. C'è, per esempio, Salvatore Fucito, che è pianista accompagnatore e suo segretario. Per lui scrive 2 canzoni: *Scordame*, su versi di Manente e *Sultanto a te*, firmata da Cordiferro».³⁷

Oltre a queste, ci sono almeno altre 2 canzoni scritte appositamente per Caruso ossia: *I' m'arricordo 'e Napule*, versi di Pasquale Esposito e musica di Joseph Gioè, l'ultima incisione napoletana del tenore, e certamente *Core 'ngrato*, versi di Riccardo Cordiferro e musica di Salvatore Cardillo, la «porcheriola» ispirata alla fine della storia d'amore con la Giachetti e che venne modificata nella seconda strofa dalle parole dello stesso Caruso, come risulta dallo spartito conservato nel suo archivio personale al Peabody Institute di Baltimora.

Secondo ulteriori ricerche svolte in questi anni nel suddetto archivio, ho scoperto che il numero di incisioni napoletane poteva salire a più del doppio, se Caruso avesse registrato tutte quelle qui presenti e/o a lui dedicate. A conferma di ciò, come vediamo dal manoscritto che ho recuperato, possiamo aggiungere senz'altro *Uocchie celeste*, versi di Armando Gill e musica di Vincenzo De Crescenzo, perché fu dedicata al tenore già nel 1913.

Vincenzino De Crescenzo (1875–1964) fu il compositore napoletano della famosa *Rondine al nido* che, emigrato negli Stati Uniti ad inizio Novecento, venne definito il “Tosti americano”. Come ricorda un articolo del *The New York Times*, «He was a friend of Enrico Caruso, who also sang his music. Caruso placed him on a list of friends that he left to the Metropolitan Opera management when he died, so that the friends would be admitted to the opera house free».³⁸

34 Davide Montella: *Enrico Caruso. La voce della canzone napoletana*, tesi di laurea triennale in DAMS, relatore prof. Marco Beghelli, a. a. 2014/2015, Alma Mater Studiorum di Bologna.

35 Gargano-Cesarini: *Caruso*, pp. 288–295.

36 Riccardo Vaccaro: *Caruso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 290.

37 Raffaele Cossentino: *La canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni*. Napoli: Rogiosi editore, 2013, p. 315.

38 Fonte: <https://www.nytimes.com/1964/10/14/archives/vincenzo-decrescenzo-89-wrote-neapolitan-songs.html>

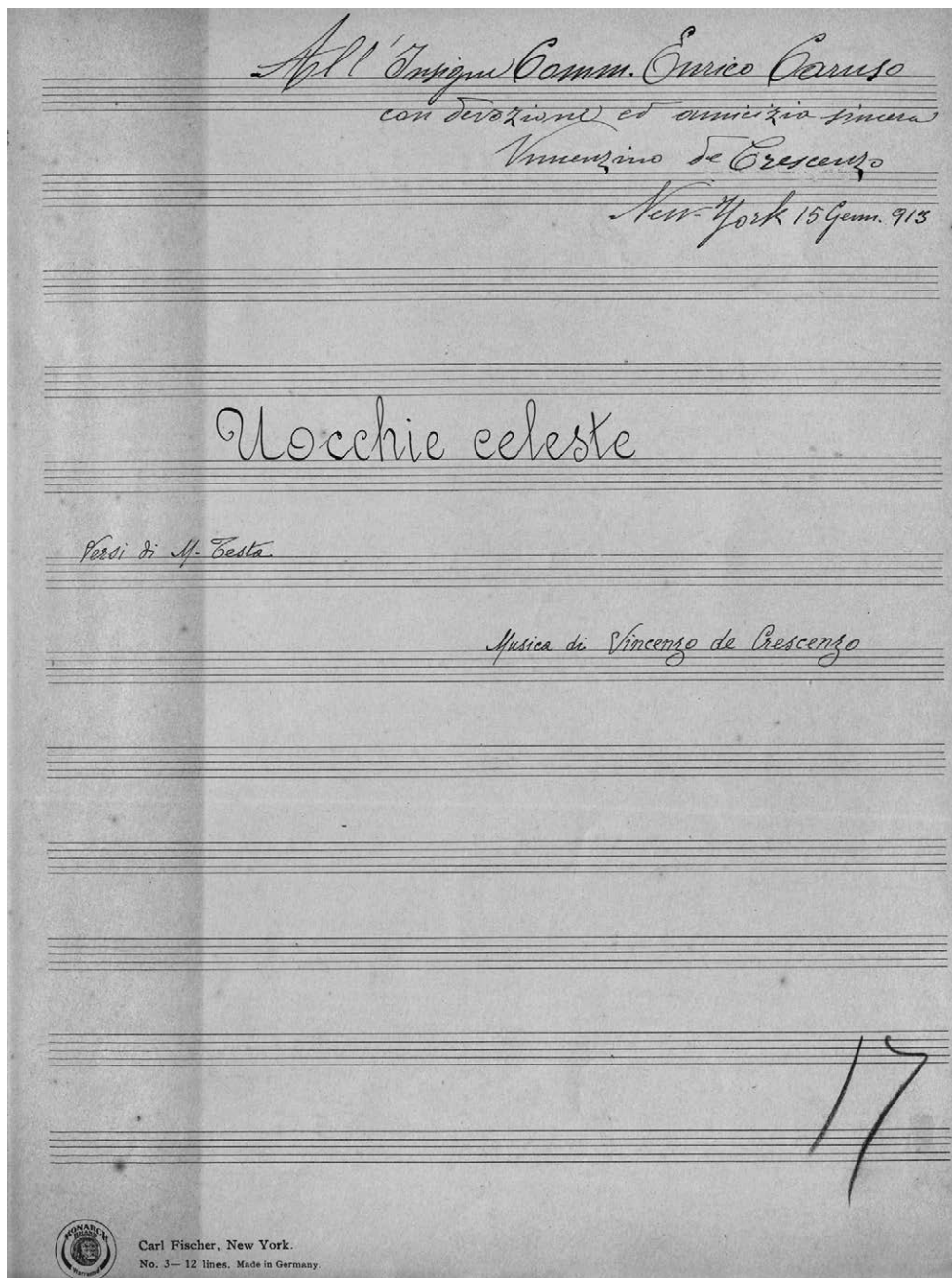


Fig. 5: *Uocchie celeste* (O. Pagani & Bro., 289 Bleecker street, St. New York, 1915)

Considerata questa loro amicizia, è facile supporre che anche *Tarantella sincera* (versi di Eduardo Migliaccio) e *Guardann' a luna* (versi di Gennaro Camerlingo), vennero composte esclusivamente per lui. Oltre a queste, raggiungendo un totale di sette canzoni, ci sono altri quattro spartiti napoletani di De Crescenzo, *'O ritratto*, *Ricuarde luntano*, *Si t'alluntano a' Napule* e *Suonno luntano*.³⁹

Questo è un caso unico insieme a quelli di Mario Pasquale Costa, di cui sono conservate sette canzoni (ma nessuna incisa) ed Ernesto De Curtis, il cui numero sale a nove, se consideriamo anche le tre incise da Caruso, *Canta pe' me*, *Tu ca nun chiagne* e *Senza nisciuno*.

Dalle mie ricerche è emerso che sono conservati almeno sessantasei spartiti – di cui cinque sono doppioni – di canzoni napoletane alla libreria Arthur Friedheim del Peabody: quindici sono state incise ma quarantasei no! Considerando anche *'A luna* e *Maria, Marì*, posso sostenere che venticinque di questi spartiti sono conosciuti mentre gli altri ventuno sono sconosciuti. Il tenore li aveva visionati e scelti per le future incisioni? Quasi certamente sì.

Di seguito la lista. Le canzoni evidenziate in grassetto sono quelle sconosciute e i manoscritti:

Compositore	Poeta	Titolo	Anno
Ietti, D.	Gambone, N.	<i>Cuscienza</i>	?
Bernabim (?)	Russo, F.	<i>Serenata sulitaria</i>	?
Bonincontro, G.	E. A. Mario	<i>Rumanzetta sentimentale</i>	1915
Cannio, E.	Bovio, L.	<i>'A serenata 'e Pulecenella</i>	1916
Criscuolo, L.	Criscuolo, L.	<i>Vurria sapè cantà</i>	1915
Cosentino, M.	Macchia, A.	<i>Tiempo passato!</i>	1914
Costa, Mario P.	Di Giacomo, S.	<i>Catari</i>	1892
Costa, Mario P.	Di Giacomo, S.	<i>Luna Nova</i>	1887
Costa, Mario P.	Di Giacomo, S.	<i>Maria Rò!</i>	1886
Costa, Mario P.	Di Giacomo, S.	<i>Napulitanata</i>	1884
Costa, Mario P.	Di Giacomo, S.	<i>Oje, Marenà!</i>	1884
Costa, Mario P.	Di Giacomo, S.	<i>Serenatella</i>	1883
Costa, Mario P.	Di Giacomo, S.	<i>Serenata Napolitana</i>	1896
De Crescenzo, V.	Melina, A.	<i>'O ritratto</i>	?
De Crescenzo, V.	Pica, E.	<i>Ricuarde luntano</i>	?
De Crescenzo, V.	Esposito, P. L.	<i>Si t'alluntano 'a Napule</i>	?

39 Forse sarebbe da aggiungere anche *Matenata: canzone napoletana* (versi di Salvatore Baratta), pubblicata a New York nel 1911 da G. Ricordi & Co, perché sul frontespizio conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze risulta scritto: «sung by Signor Enrico Caruso». Consultabile qui: <https://opac.bncf.firenze.sbn.it/bncf-prod/resource?uri=CUB0219564&v=l&dncr=0>

De Crescenzo, V.	Melina, A.	<i>Suonno luntano</i>	1920
De Curtis, E.	De Curtis, G.	<i>'A surrentina</i>	1906
De Curtis, E.	Murolo, E.	<i>'A Canzona si''ttu!</i>	1919
De Curtis, E.	Bovio, L.	<i>Autunno</i>	1913
De Curtis, E.	Di Giacomo, S.	<i>Dint' 'o suonno</i>	1914
De Curtis, E.	Murolo, E.	<i>Paese che 'ncatena</i>	1920
De Curtis, E.	Bracco, R.	<i>Sentinella</i>	1917
Di Capua, E.	Russo, V.	<i>Maria, Marì</i>	1899
Di Chiara, V.	Capurro, G.	<i>Povera guagliona</i>	1894
De Leva, E.	Di Giacomo, S.	<i>Lacreme amare</i>	1888
Donaudy, G.	?	<i>Cuncetta</i>	?
Falvo, R.	Califano, A.	<i>'O mare 'e Margellina</i>	1914
Ferraro, G.	Ferraro, L.	<i>Sunnann 'a Napule</i>	1920
Fonzo, P. E.	Ferraro-Correra, R.	<i>Canta, Marì</i>	1916
Giannattasio, R.	Giannattasio, R.	<i>Te voglio bene</i>	1920
Giuda, G.	Forte, C.	<i>'O suonno d' 'o piscatore</i>	?
Majulli, V.	Di Napoli-Vita, V.	<i>Che male ve fa?</i>	1918
Medina, V.	?	<i>Va' stu core</i>	?
Minghetti, D.	Starita, G.	<i>Canta chi vò cantà</i>	1917
Minghetti, D.	?	<i>'Ncanto</i>	?
Napolitano, D.	Cordiferro, R.	<i>L'uocchie vuoste!</i>	?
Nardella, E.	Furnò, D.	<i>Tuorne a Napule</i>	1916
Nutile, E.	De Curtis, G. B.	<i>A mmezzanotte</i>	1894
Nutile, E.	E. A. Mario	<i>Casa mia</i>	?
Procida, T.	Rebuffat, A.	<i>Ne sarrà n'ata!</i>	1915
Tagliaferri, E.	Murolo, E.	<i>Napule canta</i>	1915
Tosti, F. P.	Di Giacomo, S.	<i>Marechiare</i>	1886
Travaglino, R.	Forte, C.	<i>'O marenare 'e Santa Lucia</i>	?
Valente, N.	Murolo, E.	<i>Nuttata Napulitana</i>	1917
Varelli, G.	Varelli, G.	<i>'A Luna</i>	1914

Grazie alla costante disponibilità dell'archivista Matt Testa, ho recuperato la metà di questi spartiti. La maggior parte (ne ho contati almeno quattordici) sono manoscritti e, confermando quanto supposto in precedenza, riportano una specifica dedica a Caruso.

1) 'A luna

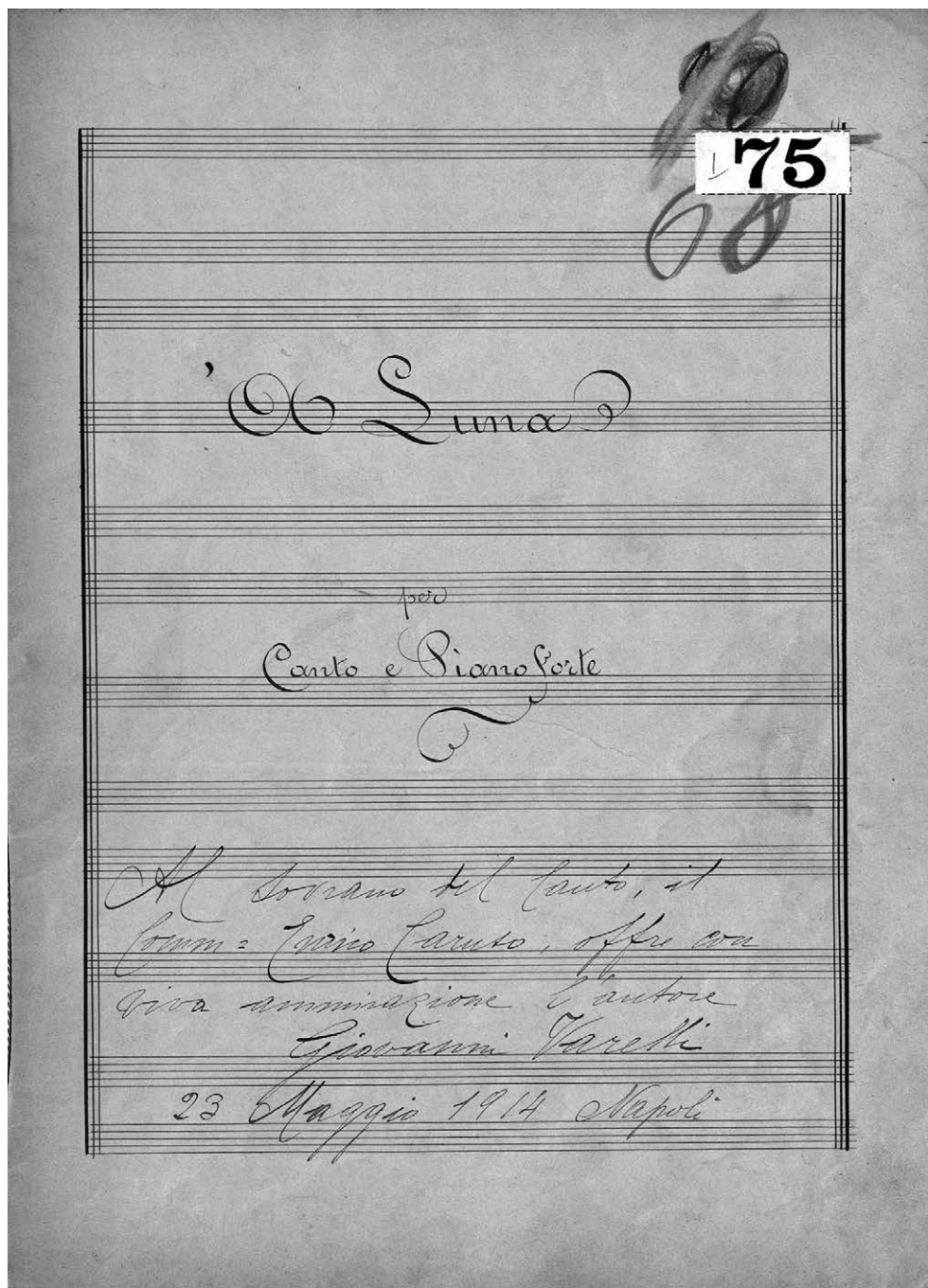


Fig. 6: 'A luna (Manoscritto)

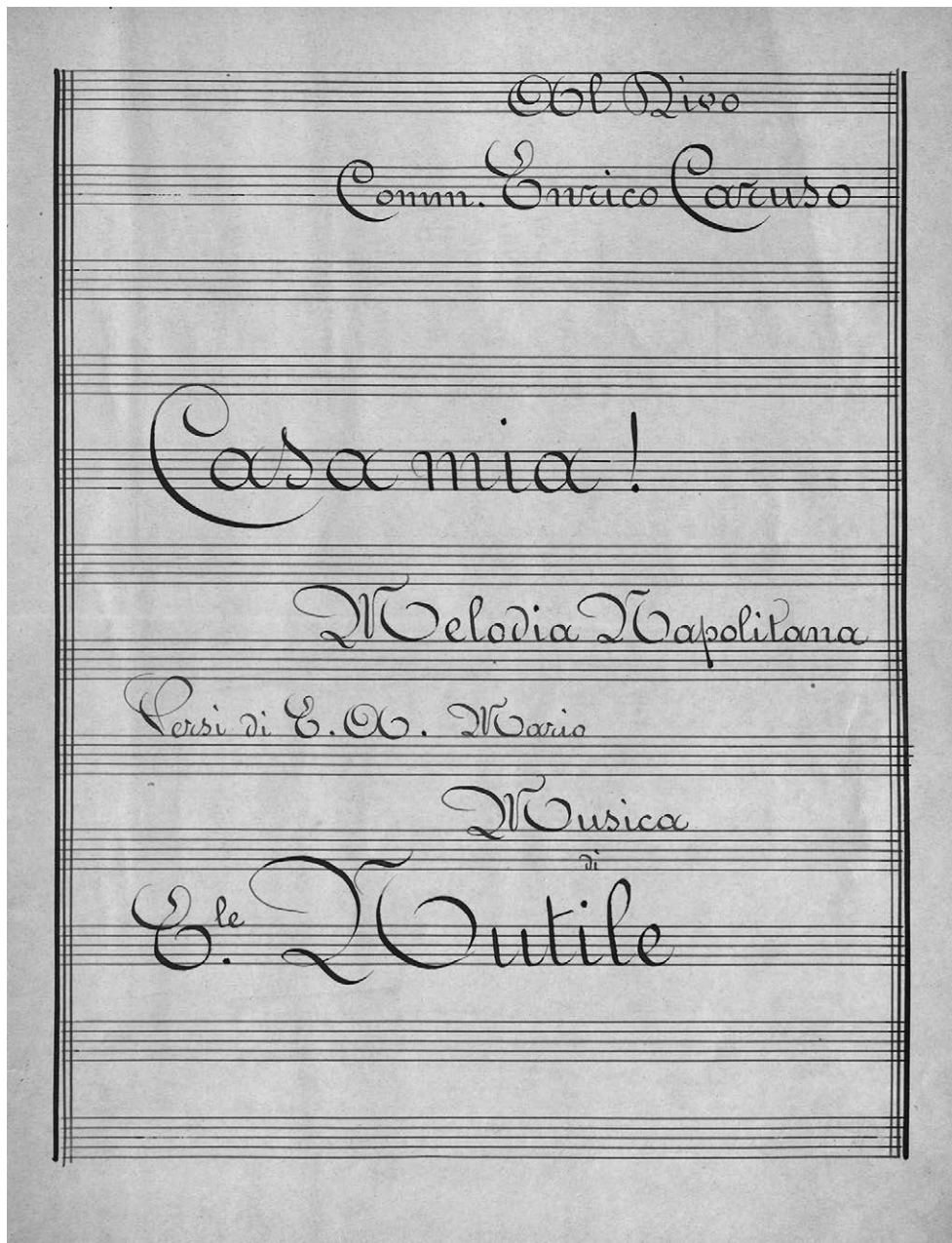


Fig. 7: *Casa mia* (Manoscritto)

3) Cuscienza



Fig. 8: Cuscienza (Manoscritto)

4) Si t'alluntano 'a Napule

Al Comm: Enrico Caruso

Sul' essa cchiù stremore le pò dà,
 Napule!..... 'O ncanto d'i Citta';
 ma sulo vùe a putite ricamà
 cu stà surgente e voce ca tenite,
 Napulitano, e figlio a essa site,
 pò maiè 'o figlio a mamma rifiutà?
 P. L. Esposito

Si t'alluntano a' Napule!..

Versi di P. L. Esposito Musica di V. De Crescenzo

Carl Fischer, New York.
 No. 10-12 lines.

Fig. 9: Si t'alluntano a' Napule (Manoscritto)

5) *Sunnann 'a Napule*

AL COMM. ENRICO CARUSO

**SUNNANN'A
NAPULE!**
QUANNO N'CE STIVE TU!
CANZONE

Parole Di **LUIGI FERRARO** Price 60 cents

Musica Di **GIUSEPPE FERRARO**

CANTO E PIANOFORTE

PUBLISHED BY
P. TESIO & SONS
535 EIGHTH AVE. NEW YORK

Fig. 10: *Sunnann 'a Napule* (P. Tesio & Sons, New York, 1920)

6) Suonno luntano

*Al Comm. Enrico Causo,
con stima pari al suo valore*

*Vincenzino De Crescenzo
Aprile 2 - 1920*

Suonno luntano

*Versi di
Alfredo Melina*

*Musica di
Vincenzo De Crescenzo*

Carl Fischer, New York.
No. 10-12 lines.

The image shows a handwritten musical manuscript on ten staves. The first two staves contain a dedication to Enrico Causo and the composer's name and date. The third staff has the title 'Suonno luntano'. The fourth staff indicates the lyrics are by Alfredo Melina. The fifth staff indicates the music is by Vincenzo De Crescenzo. The remaining five staves are empty. A publisher's logo and information are at the bottom left.

Fig. 11: Suonno luntano (Manoscritto)

Caruso fu un uomo dai mille talenti. Prima di tutto fu un caricaturista provetto, inviava regolarmente i suoi disegni a *La follia di New York*, ossia il giornale satirico, politico, letterario fondato nel 1893 dai suoi amici Marziale Sisca e suo figlio Alessandro (ossia Riccardo Cordiferro). Oltre alla modellazione del bronzo che aveva affinato durante l'apprendistato a Napoli, dipingeva e componeva. Come dimostra un'intervista al *The New York Times* datata 24 marzo 1912, compose almeno una dozzina di melodie.⁴⁰ Sebbene non sapesse suonare il pianoforte, fischiava i motivi che gli venivano in mente e i suoi pianisti li segnavano. Tra queste melodie, ci sono almeno quattro canzoni napoletane, come ho dimostrato in questi ultimi anni recuperandone gli sconosciuti spartiti.

L'unica a esser stata incisa fu *Tiempo antico*, scritta e musicata dallo stesso Caruso poiché palesemente autobiografica e ispirata all'amore infranto con Ada Giachetti.

Nel febbraio 2018, grazie al catalogo digitale della Indiana University a Bloomington, recuperai il primo dei tre inascoltati spartiti ossia *Fenesta abbandonata* – che il 26 maggio 2019 interpreterai⁴¹ accompagnato dall'Orchestra Scarlatti di Napoli nella chiesa di San Marcellino e Festo – l'unica a essere stata certamente interpretata pubblicamente dal tenore, come dimostra quest'articolo datato 15 gennaio 1912:

Recently he has written a very pretty composition for the piano which bears the title of "Valse Lente" and a song called "Fenesta Abbandunata" (The Abandoned Window). Both numbers are yet in manuscript, but were introduced to the public last week by Henri Van Praag, the leader of the orchestra of the Hotel Knickerbocker, who also orchestrated these numbers. When these pieces were played last week Caruso, who was in the room, sang the song a la Neapolitan, with that charm of accentuation that is so peculiarly captivating in his singing of these Italian folk songs. It is needless to say that all who were present at this event were enthusiastic and showered compliments on the composer, on the orchestra and last, but not least on the singer, whose popularity is steadily increasing.⁴²

Gli altri due spartiti, ossia *Canzona a dispietto* (su versi di Eduardo Missiano e musica di Caruso e Alfredo Sarmiento) e *No! Nun di ca so stato I'* (su versi di Salvatore Di Giacomo e musica di Caruso e Richard Barthelemy), li ho recuperati nel 2019 e nel 2021 grazie al Peabody Institute.

Ulteriore conferma del Caruso compositore arriva da quest'articolo datato 10 ottobre 1921, dove troviamo la probabile motivazione per la quale Caruso non incise le altre: la sua timidezza!

40 Fonte: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9B03E3DA133AE633A25757C2A9659C946396D6CF>

41 Visionabile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=cSc8e9QZMfU>

42 *The Talking Machine World*, vol. 8 no. 1, New York, 1912, p. 3. Consultabile qui: <https://archive.org/details/talkingmachinewo08bill/>

A bereaved musical world mourning the loss of the golden melody of their beloved Caruso poured into the roles of dignified Raoul, dapper Rodolfo, gallant Don José and the rest, has been cheered recently by the discovery that the great singer left a priceless and undying legacy in several songs of his own composition. Only a few close friends knew about the songs while they were being done, for Caruso, in spite of his fame, was timid about his composing. Even those nearest to him would stumble upon the results of his hours spent with busy pencil only when they heard him humming an unfamiliar air. After he was sure they liked it, he would acknowledge its authorship. Among the songs were “The Forsaken Window” (Fenesta Abbandunata), “Olden Times” (Tiempo Antico), “The Song of Spite” (Canzona a Dispietto), and “Dreams of Long Ago,” his best-loved brain child.⁴³

Gli ultimi istanti: Marziale Sisca, Geni Sadero e Farfariello

Dopo aver trascorso un periodo di convalescenza a Sorrento, Caruso morì all’Hotel Vesuvio di Napoli. Grazie al lavoro di James JP Drake, che ha acquistato un archivio di lettere e documenti vari, sono riuscito a leggere quella che potrebbe essere la sua ultima lettera. Scritta e indirizzata all’amico Marziale Sisca, datata venerdì 29 luglio 1921:

Caro Marziale,

[...] Certo, io attraverso, ancora un periodo brutto di convalescenza, perché ogni momento sento dolori acuti che mi fanno mettere in pensiero e non più tardi di stamane mi sono fatto visitare dai dottori Bastianelli di Roma, i quali per meglio prognosticarsi mi hanno invitato di andare a Roma e là fare la radioscopia e sentire dalla loro bocca e da quanto riproduce la radioscopia l’ultima parola: mercoledì venturo 3 agosto sarò a Roma. La voce, però, non ha niente a che fare con la malattia subita, tanto vero che pochi giorni or sono cantai con sorpresa di tutti la romanza della “Marta” e i Bastianelli mi assicurarono che fra 4–5 mesi potrò ripigliare il mio lavoro. [...] Questo è quanto. Tutti ti salutiamo caramente assieme ai tuoi e cordialmente tuo Enrico Caruso.⁴⁴

A conferma del fatto che Caruso cantò e, anche se le versioni sono contrastanti a riguardo, dimostrò cosa significasse essere il tenore più bravo della storia a un certo Umberto Sequino da Scafati.

43 «Riverside Daily Press», Volume XXXVI, no. 241, 10 October 1921, p. 6. Consultabile qui: <https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=RDP19211010.2.77&e=-----en--1--txt-txIN-----1>

44 James Drake: *Enrico Caruso: By Himself*. 2021, p. 324. Il libro è consultabile gratuitamente come è possibile leggere qui: «In 2014 I acquired an extensive unpublished archive of his letters and other papers. I used it to write a new biography of Caruso in English for private circulation rather than sale. My biography of Enrico Caruso, to celebrate the centenary of his death in 1921, is now live at: www.enricocaruso.org». Fonte: <https://www.jamesdrake.com/writings>

È triste pensare che l'ultima aria interpretata dal grande tenore fu proprio la romanza «M'appari, tutt'amor» della *Martha* di Friedrich von Flotow, la quale termina così: «Si, di dolor io morirò. Si, morirò!». E Caruso soffrì molto. Mi piace sperare che l'ultima nota vibrata da Caruso sia quella di una canzone napoletana e, secondo quanto riporta un articolo dal titolo *Caruso's Last Song* pubblicato sul *New York Tribune* il 19 settembre 1921 (l'originale venne pubblicato sul giornale *La tribuna* il 1 settembre), potrebbe esser stato così.⁴⁵

La cantante Geni Sadero – nome d'arte di Eugenia Scarpa – andò a trovarlo a Sorrento per farsi ascoltare e Caruso le suggerì come si dovesse cantare *Michelemmà*. Di seguito il brano che interessa:

Caruso entered, dropped into an armchair, and taking my music told me to go to the piano and proceed with my singing. I sat at the piano and ran through a few of my songs. But when I came to the Neapolitan song 'Michelamma' I felt as though I could not continue. 'Go on', he said, 'I want to hear it.' Suddenly, when I was half way through the song, he got up, full of fervor, and gently began to sing 'Michelamma' himself in an undertone. But what an undertone! It was like a cello with the mute on. He thus proceeded, improving the interpretation, the accent, the cadences, the accentuato, and so on; and when he had finished he said 'Now repeat it yourself, please, but at once.' Three and four times he made me repeat it, until I had the right accent, and he, satisfied, said "So you must sing it." Then, music in hand, he went on with his remarks. He pointed out the songs which he fancied most, saying that he would sing them at his concerts. He asked me how, and for how long, I studied; he showed me a few cadences to repeat, and thus ended by giving me a marvelous singing lesson.⁴⁶

La sua morte creò scompiglio in tutto il mondo. Era scomparso l'uomo che aveva impresso alla cultura italiana un marchio di qualità, eleganza, raffinatezza. Ancora oggi, se noi italiani abbiamo – in parte – sconfitto i pregiudizi degli americani, è anche grazie a Caruso che ci ricordò di essere orgogliosi della nostra patria (senza mai dimenticare tutti gli italiani che non ebbero la sua fortuna ma che, nonostante tutto, difesero la propria dignità con sudore e sacrifici).

Il 4 agosto, giorno dei funerali di Caruso, Piazza del Plebiscito era strapiena di gente – sembra 80.000 persone – accorsa da tutto il mondo per celebrare il mito morto a soli quarantotto anni. C'erano aerei che lanciavano fiori, colleghi musicisti che trasportavano la bara, politici che pronunciarono l'elogio funebre. L'antico rivale, il grande tenore Fernando De Lucia cantò – e sembra che non concluse per la troppa commozione – il *Pietà, Signore* di Fétis nella Basilica di San Francesco di Paola. Lo ricordava così sul giornale *Don Marzio*:

45 Fonte: <https://www.loc.gov/resource/sn83030214/1921-09-19/ed-1/?sp=10>

46 Ibidem.

Era, soprattutto, un «temperamento»: un temperamento di prim'ordine. La passione traboccava nella sua voce ed Egli sapeva trarne motivo di commozione irresistibile... Gli è perché Caruso aveva tre qualità che lo rendevano eccellente fra tutti i tenori contemporanei: voce, temperamento e... Napoli! Proprio così, nelle vibrazioni delle sue corde vocali c'era Napoli, l'anima immortale del nostro paese, della nostra gente, del nostro popolo che parla col cuore, come Caruso cantava col cuore! Era sangue vivo che inermigliava le onde sonore prodotte dalla sua voce! Egli dava vita alle battute del suo canto, quasi illuminandole con un raggio del sole di Napoli.⁴⁷

Quel triste giorno, dall'altra parte del globo, il famoso Farfariello (ossia Eduardo Migliaccio), scrisse questa struggente poesia sul giornale di De Biasi:

Guardo 'a strada! 'A ggente a tutta corza
se ne va a'scioppa. Quanta facce appese.
'Stu tiempo mette 'o core 'int'a 'na morsa,
come a Dio isse fatto mille offese!

E chagne pure 'o cielo! A sghizze a sghizze
n'acqua picciosa lenta appecundrosa
'a vide serpienne a tutte pizze...
Come a lagrime nfaccia 'a lastra nfosa.

Che ghiuorno triste! Pare ... ca ... chesaccio ...
purtasse 'o malaurio, 'a malanova;
e stu triste pensiero cchiù io 'o caccio,
cchiù ll'anema martella ... ma va trova! ...

Che brutta pecundria! ... Che?! ... Chi t'ha ditto?!
– Papà 'o giornale. 'O 'i ccà! ... Caruso è muorto!
So rimasto accussì! e zitto zitto
l'aggiu ditt'ì: è muorto?! ... Che scunforto,

pe chi rispetta, chi s'ha fatto onore
chi ha fatto bene a tanta e tanta gente
e ha saputo calmà tanto dolore!...

E nce ne stanno sciure int' e giardine
ca so bastante attuorno 'a castellana?! ...
'E mmeglie rose fossero cuscine!
Napoli, 'e sciure, se 'inghesse sana!

47 Pubblicato in data 3-4 agosto 1921 sul *Don Marzio*. III edizione, XXXI annata, p. 1

Tu nun si muorto, voce 'e paraviso!
Tu stive ncielo quanno stive nterra ...
N'angelo 'a coppa cu nu vraccio stiso
'a gloria nosta 'mmeriuse afferra!

Hanno tremmato mille core e mille,
quanno 'o destino barbaro e feroce
se pigliava 'a salute a stille a stille
e nce arrubbava 'o core tuo e 'a voce! ...

No, figliu mio, n'c'è stato sulo chillo
e nun ne venarranno. Tu nun sai,
tu nun capisce, tu si piccerillo
e quanno è appriesso tanno tu saprai

chi è stato!... e pe nui ati italiani
nterra a sta terra s'allargava 'o core,
ca mmiezo 'e meglie 'e meglie americani.
chistu paisano se faceva onore.

– Papà 'o sentimmo 'o stesso. – Figliu mio!
Che t'aggia dì, si n'anema nnucente ...
Eppure suoffre 'o stesso ca soffr'io, ...
si dint'all uocchie tuie te tengo mente...

Làssemme sta! No ... chistu 'un è 'o mumento!
Me farria, che sa', troppa impressione.
Cor' 'e papà! ... – Papà, famme cuntento,
Facimmele cantà chella canzone! ...

'O primo disco ca m'è capitato
ll'aggio mettuto, me tremmava 'a pelle.

Restanno appecundruso, senza fiato.
E po' aggiu ntiso: ... “E lucevan le stelle” ...
Isso cantava triste... e pure nuie
chiagneveme abbracciate tutte e duie ...⁴⁸

48 *Il Carroccio* Vol. XIV no. 2, August 1921, New York, pp. 172–173. Consultabile qui: <https://archive.org/details/n02ilcarroccioit14newyuoft>

Bibliografia

- Canessa, Francesco: *Ridi pagliaccio! Vita, morte e miracoli di Enrico Caruso*. Napoli: Edizioni La Conchiglia, 2015.
- Careri, Enrico-Anna Masecchia: *Vedi Napule e po' mori! Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali*. Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana. Lucca: Libreria musicale italiana, 2020.
- Careri, Enrico-Pasquale Scialò: *Studi sulla canzone napoletana classica*. Lucca: Libreria musicale italiana, 2008.
- Caruso, Enrico: «Memorie inedite di Enrico Caruso, scritte espressamente per la Strenna del “Perrelli”», *Piedigrotta Perrelli*, 1910.
- Cossentino, Raffaele: *La canzone napoletana dalle origini ai nostri giorni*. Napoli: Rogiosi editore, 2013.
- Gargano, Pietro-Gianni Cesarini. *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990.
- Montella, Davide: *Enrico Caruso. La voce della canzone napoletana*, tesi di laurea triennale in DAMS, relatore prof. Marco Beghelli, a. a. 2014/2015, Alma Mater Studiorum di Bologna.
- Enrico Caruso. Il pagliaccio tra opera e cinema*, tesi di laurea magistrale in Discipline della Musica e dello Spettacolo, relatore prof. G. Ruberti, a. a. 2017/2018, Università di Napoli Federico II
- Id.: *Enrico Caruso e il cinema nel centenario di My Cousin*, Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana. Lucca: Libreria musicale italiana, 2020.
- Hamberlin, Larry: *Tin Pan Opera: Operatic Novelty Songs in the Ragtime Era*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Petriccione, Diego: *Caruso*. Napoli: Santojanni, 1939.
- Ricciardi, Guglielmo: “Cinematografando Enrico Caruso”, in: *La Follia di New York*, 18 agosto 1918.
- Vaccaro, Riccardo: *Caruso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Il Carroccio*, Vol. XVI no. 1, July 1922, New York.
- Il Carroccio*, Vol. XIV no. 2, August 1921, New York, pp. 172–173.
- Movie Weekly*, *Caruso as a movie hero*, 1 ottobre 1921.
- Riverside Daily Press*, Volume XXXVI, no. 241, 10 October 1921, p. 6.
- La Rivista cinematografica*, n. 20 del 1920, n. 1 e n. 15 del 1921.
- The Talking Machine World*, vol. 8 no. 1, New York, 1912, p. 3.
- <https://archive.org/details/ilcarroccioitali16newyuoft>
- <https://scholarsjunction.msstate.edu/cht-sheet-music/5752/>
- https://cdnmarquee.comicskingdom.com/system/blog/feature/999/2012-08-Precious-Only-Child_10261913.png
- <https://vimeo.com/658649433>
- <https://italiana.esteri.it/italiana/progetti/caruso-corelli-di-stefano-miti-del-canto-italiano/>

<https://dl.gi.de/handle/20.500.12116/7664>
<https://www.youtube.com/watch?v=vb7NisQVfRA>
<https://mirevi.de/blog/caruso-the-virtual-tenor/>
<https://www.youtube.com/watch?v=RknIx6XmffA> e https://www.youtube.com/watch?v=__Za-BP20eM
<https://www.ilfattoquotidiano.it/in-edicola/articoli/2021/07/29/enrico-caruso-riportiamo-in-vita-virtuale-il-tenorissimo-napoletano/6276986/>
<https://compagniamarketing.net/2016/09/02/celebrita-virtuali/>
<https://www.youtube.com/watch?v=TGbrFmPBV0Y>
<https://www.youtube.com/watch?v=OE8aSnhzTfQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=F2tt8l91TcM>
<https://www.youtube.com/watch?v=FekGPSiOtvw>
<http://www.magiadellaluce.com/news%20-%20blog%20Pepper's%20Ghost.html>
<https://www.youtube.com/watch?v=dyMGFux0RvM>
https://www.lim.it/it/opere-collettive/6000-enrico-caruso-e-il-cinema-nel-centenario-di-my-cousin-9788855430517.html#/1-tipo_prodotto-pdf_lim
<https://www.youtube.com/watch?v=od1BOMS1vhw> e <https://www.youtube.com/watch?v=VnwausuxIQ>
<http://www2.museocinema.it/collezioni/PeriodiciMonografie.aspx>
https://www.youtube.com/watch?v=gfqRQm_9XQA
<https://www.youtube.com/watch?v=VbZhQOeoY8M>
<https://www.itsart.tv/it/content/la-voce-di-enrico-caruso-2021/a41c4004-e79e-439a-989b-b8625318e5ab>
https://www.nowtv.it/watch/entertainment/home/asset/la-voce-di-enrico-caruso-2021/R_126634_HD
https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1905/11/12/101760977.pdf?pdf_redirect=true&ip=0
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.31175013821205&view=1up&seq=7&skin=2021>
<https://www.loc.gov/resource/sn83045462/1907-06-02/ed-1/?sp=31>
<https://www.nytimes.com/1964/10/14/archives/vincenzo-decrescenzo-89-wrote-neapolitan-songs.html>
<https://opac.bncf.firenze.sbn.it/bncf-prod/resource?uri=CUB0219564&v=l&dcnr=0>
<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9B03E3DA133AE633A25757C2A9659C946396D6CF>
<https://www.youtube.com/watch?v=cSc8e9QZMfU>
<https://archive.org/details/talkingmachinewo08bill/>
<https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=RDP19211010.2.77&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1>
<https://www.jamesdrake.com/writings>
<https://www.loc.gov/resource/sn83030214/1921-09-19/ed-1/?sp=10>
<https://archive.org/details/n02ilcarroccioit14newyuoft>

SGUARDI SULLA RICEZIONE

Caruso in Spagna: dalla scena alla discografia

FRANCESC CORTÈS

L'affermazione di Caruso in Spagna è dovuta alla diffusione dei suoi dischi più che alla sua presenza nei teatri lirici. Tra tutte le mitiche voci dell'opera del ventesimosecolo, la sua costituisce un caso insolito, potremmo dire quasi un ossimoro rispetto al valore che solitamente attribuiamo al tipo di accoglienza riservata ai grandi interpreti lirici che hanno calcato i palcoscenici dell'opera. Enrico Caruso ha cantato in Spagna solo due volte nel Gran Teatro del Liceu in occasione delle sue due uniche interpretazioni del *Rigoletto* nel ruolo del Duca di Mantova, nell'aprile del 1904. Se la sua interpretazione fosse stata quella di un altro tenore, la si sarebbe potuta qualificare come più che discreta, comunque destinata presto all'oblio. Invece ancora dopo poche settimane dalle sue fugaci apparizioni a Barcellona, la stampa nazionale ha continuato a parlare di lui, riportando la cronaca dei suoi concerti, dei contratti che aveva firmato e dell'uscita dei suoi primi dischi. Dieci anni dopo, l'interpretazione e la voce di tutti i tenori che passavano per i teatri di Madrid o di Barcellona erano per forza valutati in base a quelle di Caruso che era ormai diventato la pietra di paragone.¹

Le prime notizie di Enrico Caruso che appaiono sui giornali spagnoli sono del 1900, il suo nome è riportato come «Carusso». *La Vanguardia* annuncia che una compagnia lirica italiana, diretta a Buenos Aires, si sarebbe fermata a Barcellona.² I soprani Carelli e Carrera, i tenori «Carusso» e De Marchi e il baritono Giraldoni formavano la compagnia, sotto la direzione di Vittorio Vanzo. Poco dopo, nel 1901, riappare ancora il nome di Caruso in una pubblicazione di Buenos Aires, insieme a quelli dei baritoni Alessandro Arcangeli, Oreste Luppi, Antonio Magini-Coletti e del tenore Francesco Tamagno, in occasione di un concerto alla Scala di Milano come omaggio a Giuseppe Verdi.³

Nel 1902 il baritono catalano Ramon Blanchart (1860–1934) ha in mente di affittare il Teatro Real di Madrid e in una lettera al Ministro della Pubblica Istruzione, l'autorità statale da cui dipende il Teatro Real,⁴ propone di mettere insieme una compagnia per la stagione primaverile, in cui scritturare tenori come Tamagno, Caruso o Bonci, per la loro celebrità e per la loro riconosciuta fama.⁵ Come direttore d'orchestra proponeva Luigi Mancinelli o il catalano Joan Goula. Il progetto però non ebbe esito felice. L'anno successivo, il gerente José Arana (1893–1908) annuncia

1 Georgina: "La senyora Caruso", in: *D'Ací d'Allà*, novembre 1918, pp. 483–484.

2 Cesare: "Desfile de la quincena", in: *La Vanguardia*, 24 aprile 1900, p. 4.

3 "Actualidad italiana. Homenaje á Verdi en el teatro de la Scala", in: *Caras y Caretas*, 16 marzo 1901, p. 18.

4 José Subira: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra, 1949, pp. 538–542.

5 M. de C. y T.: "En el Real, Beneficio de Blanchart", in: *El Globo*, 16 marzo 1902, p. 2.

alla stampa la sua intenzione di scritturare Caruso.⁶ Poiché il Teatro Real stava attraversando un momento di crisi, Arana vedeva in Caruso un'opportunità di rilancio del teatro. Neanche questa iniziativa però ebbe successo, forse per le difficoltà economiche a cui si sarebbe andati incontro con l'ingaggio del tenore italiano.

Intanto, però, Caruso compare nelle pubblicità dei primi grammofoni: quella della casa Monarch che lo cita dopo Tamagno,⁷ e quella della "Francesa del Gramophone", con sede a Barcellona, che lo cita da solo, senza fare ricorso a nomi di altre celebrità.⁸

Anche prima di cantare a Barcellona, Caruso era apparso più volte nella stampa generalista, non specialista di musica, con la notizia dei suoi viaggi, dei prezzi esorbitanti che il pubblico era disposto a pagare per ascoltarlo e soprattutto delle audizioni che si facevano delle sue registrazioni «in cilindri di cera». Così, prima della sua esibizione a Parigi nel 1904, la stampa di Madrid riferisce:

Caruso, il tenore di moda, verrà espressamente da Nizza per cantare questa serata, e per una sola volta, il Rigoletto. Una poltrona in platea costerà 100 franchi. Gli elogi che gli fanno quelli che lo hanno ascoltato devono essere meritati. Ieri ho potuto ascoltare nel fonografo un cilindro con la registrazione della sua entrata nel primo atto degli *Ugonotti*. La sua voce, malgrado le inevitabili ingiurie del fonografo, mi è sembrata meravigliosa.⁹

A Barcellona, il 2 gennaio del 1904, nei Giardini del Teatro Novetats dove era stato allestito un "Fonocinema" furono annunciate come un «privilegio esclusivo» le due programmazioni per l'ascolto delle registrazioni in cilindri di cera dell'aria «Il Sogno di Manon», interpretata dal tenore Caruso.¹⁰ Dopo poco però la programmazione subisce un cambio e viene annunciato uno «splendido repertorio di film e cilindri combinati, *Mefistofele* e *Trovatore* degli eminenti artisti Tamagno e Caruso».¹¹ Più tardi, nel fonocinema del Novetats sono state realizzate le audizioni di altri cilindri con frammenti di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*.

Quando Caruso si esibì al Gran Teatro del Liceu nell'aprile del 1904 era già una vera e propria celebrità. Finora l'evento di Barcellona è stato descritto da Cesarini e Gargano, sulla scia delle ricerche di Michael Scott.¹²

In base al contratto firmato con Albert Bernis (1850–1911), il suo *cachet* sarebbe stato di 7.000 pesete. Per quanto questi dati vadano verificati, si tratta comunque di una cifra stratosferica per l'epoca. Per farci un'idea, l'impresario della Società del Gran Teatro del Liceu, l'ente proprietario del teatro, disponeva di un capitale di circa 5.000 pesete per ogni opera portata in scena, più circa 2.000 pesete per i

6 Miss-Teriosa: "La compañías del Real", in: *El Día*, 22 ottobre 1902, p. 2.

7 "La Compañía francesa del Gramophone", in: *El Imparcial*, 25 maggio 1903, p. 2.

8 "El Gramophone juzgado por los grandes artistas y los maestros italianos", in: *El Imparcial*, 25 maggio 1904, p. 5.

9 "París (de nuestro corresponsal)", in: *La Época*, 4 aprile 1904, p. 1.

10 "Espectáculos. Teatro de Novedades", in: *La Vanguardia*, 2 enero 1904, p. 4.

11 "Espectáculos. Jardines de Novedades", in: *La Vanguardia*, 11 febrero 1904, p. 9.

12 Gianni Cesarini e Pietro Gargano: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990, p. 65.

LISTA por orden alfabético
de los artistas que formarán parte de la
COMPANIA DE OPERA ITALIANA DE PRIMISSIMO CARTELLO
que actuará en este Gran Teatro, en la temporada de Primavera, que empezará el día 2 de Abril de 1904.

MAESTRI CONCERTATTORI E DIRETTORI D'ORCHESTRA
BARONE, Giuseppe * **GOULA FITÉ, Giovanni**
MAESTRO INSTRUCTORE DEL CORO
CODIVILLA, Francesco
PRIMA DONNA SOPRANO DRAMMATICO
KRUSCENISKI, Salomea
PRIME DONNE SOPRANI LIRICHE
CLASENTI, Esperanza * **FERRARI, Cesira**
PRIMA DONNA SOPRANO LEGGERO
MINOTTI, Adalgisa
PRIME DONNE MEZZO SOPRANI E CONTRALTI
BORLINETTO, Erina * **CLAESSENS, María**
PRIMI TENORI ASSOLUTI
CARUSO, Enrico * **COSSIRA, Emile**
ISCHIERDO, Emanuele * **RAVAZZOLO, Alessandro**
PRIMI BARTONI ASSOLUTI
BLANCHART, Ramón-BERRIEL, Enrico-MENTASTI, Virgilio
PRIMI BASSI ASSOLUTI
MUGNOZ, Luigi * **TORRES DE LUNA, Giuseppe**
ALTRO BASSO ALTRO SOPRANO ALTRO TENORE
GIRALT, Conrado = **GILS, Margherita** = **MAINI, Primo**
SECONDA SOPRANO TENORE COMPRIARIO SECONDA MEZZO SOPRANO
GASULL, Adela * **OLIVER, Antonio** * **CHIVERS, María**
COMPRIARI
GODES, Arturo = **VALLS, Francisca** = **PASCUAL, Matias**
DIRECTOR DE ESCENA ORGANISTA
CASANOVAS, Francisco — **DANIEL, Eusebio**
SUGGERITORE BUTTAPORT MAESTRO DIRECTOR DE LA BANDA
PASCUAL, José * **BRETÓ, Antonio** * **SADURNÍ, Celestino**
— Pintores escenógrafos, Vilomara, Mauricio.—Urgellés, Félix.—Junyent, Olegario.—Chia, Francisco.—Maquinista, Manció, Francisco.—Sastrería, Sucesores Vassallo, Malatesta.—Adornista y Guardarropia, Viñals, Antonio.—Armero, Artigau, Juan.—Atrecista, Tarascó, (Sucesora).—Peluquero, Vives, Salvador.—Pirofónicos y faros eléctricos, Saura é hijos, Ramón.—Electricidad, COMPANIA BARCELONESA.

85 profesores de orquesta * **80 coristas de ambos sexos** * **30 profesores de banda**

CUERPO DE BAILE PARA LAS ÓPERAS
MAESTRA PRIMERA BAILARINA
PAMIAS, Pauleta — **RONZIO, Adalgisa**
32 BAILARINAS

Programma della stagione primaverile del G. T. del Liceu, 1904.

nuovi allestimenti scenografici.¹³ Ciò significa che i biglietti dovevano essere stati venduti a un prezzo molto più alto se si volevano far quadrare i conti.

Agli inizi di marzo del 1904 la stampa già annunciava il debutto del «celebre tenore Caruso» nel *Rigoletto*, a fianco del soprano Esperanza Clasenti.¹⁴ Quest'opera non veniva eseguita al Gran Teatro del Liceu da molto tempo e in quel momento non catturò l'attenzione del pubblico. Negli ultimi vent'anni era stata programmata solo per la stagione invernale 1898–99. Si può aggiungere che negli ambienti culturali dell'epoca e tra i gruppi più all'avanguardia quest'opera di Verdi aveva perso interesse; e anche che una parte del pubblico e la stessa stampa barcellonese la consideravano un'opera superata.¹⁵ Era troppo lontano il tempo in cui il tenore Masini aveva interpretato il ruolo del Duca nel dicembre 1886. All'inizio del ventesimo secolo il gusto del pubblico era più orientato verso le opere wagneriane e il repertorio francese. Per rendere lo spettacolo più attraente si pensò allora di reclamizzare l'interpretazione dell'aria del terzo atto che da molti anni non veniva più eseguita.¹⁶ Probabilmente si trattava dell'aria «Due cose, e tosto» all'inizio della scena seconda.

La prima rappresentazione ha luogo il 20 aprile del 1904. La maggior parte dei quotidiani registrano la delusione del pubblico e anche qualche protesta proveniente dall'ultima galleria. In generale risultano tutti più benevoli con il soprano Clasenti. Persino il quotidiano *La Vanguardia*, di solito imparziale, scrive:

A giudicare dallo straordinario successo ottenuto dalla signorina Clasenti nel *Rigoletto*, si prevede che la rappresentazione de *La Traviata* attirerà molto pubblico in questo teatro.¹⁷

Firmata con lo pseudonimo di Juan Buscón, in *La Vanguardia* appare una critica molto dura verso una certa parte del pubblico attenta solo alle voci dei cantanti, che è chiamata i «tenorefilis». Il critico non cita il nome di Caruso:

Ci sono ancora molti appassionati non alla lirica, ma ai cantanti; frequentatori assidui o accidentali del loggione o della platea del Liceo ai quali interessa relativamente poco la prima di una partitura wagneriana, ma che invece si emozionano enormemente all'apparizione di un tenore preceduto da grande fama e con la fronte aureolata dall'accecante prestigio di un contratto da cinquemila franchi a serata.¹⁸

13 Albert Bernis: "Compromiso de arriendo del G. T. del Liceo, 31 maggio 1899", <https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceudirent/1899/218829/10349-122@societatliceu.pdf>

14 "Teatros. Barcelona", in: *La Ilustración Artística*, 8 marzo 1904, p. 226.

15 Roger Alier and Francesc X. Mata: *El Gran Teatro del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Edicions F. X. Mata, 1991, pp. 84–85.

16 "Noticias de espectáculos", in: *La Vanguardia*, 20 Aprile 1904, p. 3.

17 "Noticias de espectáculos. Gran Teatro del Liceo", in: *La Vanguardia*, 23 a1904, p. 3.

18 Juan Buscón: "Busca, buscando", in: *La Vanguardia*, 23 aprile 1904, p. 4.

Il prezzo del biglietto per le due recite di Caruso fu raddoppiato. Tra il pubblico si diffuse la notizia che il cachet del cantante per ogni serata era di circa 7.000 pesete. Gli spettatori, pur avendo comprato i biglietti, avevano però in animo di contestare quell'aumento spropositato. Per tanto alcuni andarono a teatro con l'intenzione di «stroncare una celebrità».¹⁹ Gran parte della stampa si chiedeva poi se l'evento rispondesse più ai gusti personali dell'impresario che a vere ragioni artistiche. Tutte le critiche vanno poi contestualizzate in riferimento alla situazione finanziaria in cui versava allora il teatro: altre prime erano state rinviata – soprattutto di Wagner – per mancanza di fondi con i quali sostenere sia i nuovi allestimenti scenografici sia i contratti per i cantanti specializzati in questo repertorio. Inoltre urgenti lavori di ristrutturazione dello scenario per un costo piuttosto elevato (circa 80.000 pesete) subivano pesanti ritardi per colpa del deficit, mentre erano state spese allegramente 14.000 pesete per le due recite di un solista.²⁰

La seconda recita avvenne il 23 aprile, ma non riuscì a rasserenare i giudizi né a mitigare le critiche suscitate dalla prima. Altri giornali nelle loro cronache si mostrano più equilibrati, come il *Diario de Barcelona* in cui leggiamo:

La venuta del celebrato tenore, signor Enrico Caruso, ha conferito al teatro l'aspetto delle grandi solennità. In nessuna delle due [recite] si è mostrato all'altezza della sua fama. Non si può negare che abbia una bellissima voce, soprattutto nel registro medio, e che generalmente la sappia usare vocalizzando con chiarezza e declamando con disinvoltura. In contrasto con queste qualità, mostra di avere certi vizi di gusto poco raffinato e allo stesso tempo qualche incertezza nell'intonazione.²¹

Il settimanale *L'Esquella de la Torratxa* pubblica un disegno satirico che mescola l'attualità politica del momento con le recite di Caruso. Nella vignetta si vede Francesc Cambó che sta per inghiottire un rospo davanti all'entrata del Liceu.²²

Durante la prima recita Caruso concede un bis dell'aria «Questa o quella» e due de «La donna è mobile». La qual cosa dimostra che il pubblico non l'ha accolto per niente male. Durante la seconda recita invece nega al pubblico il bis della canzone, il che gli provoca molte proteste.

Il giornale *La Veu de Catalunya* fa la cronaca più equilibrata, riconoscendo che in questo tipo di debutto il pubblico era molto più attento ai piccoli difetti «del divino pera clavarli la dent» (del divino per poterlo demolire). Ne riconosce comunque il fascino della voce e dell'interpretazione:

19 Ibidem.

20 Francesc Soler i Rovirosa: *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania*, 1899, Autografo, Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

21 «Gran Teatro del Liceo», in: *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1905*, pp. 118–119.

22 «Eminencias líricas», in: *La Esquella de la Torratxa*, 2 aprile 1904, p. 279.

Caruso è dotato di una bella voce, ampia negli acuti e capace di un fiato incredibile, qualità queste già sufficienti per meritare il plauso generale. Ma ne ha anche un'altra, cioè una bella dizione, anche se tende a legare e a strascicare un po' troppo, così che alcune note gli vengono fuori nasali, perdendo di brillantezza. Canta con la disinvoltura dei tenori di un tempo e sostiene agevolmente le note più alte, caratteristiche queste che gli hanno assicurato il successo.²³

La tiepida accoglienza potrebbe essere dovuta a un insieme di circostanze. Innanzitutto bisogna considerare un certo spirito anti-italiano che si era diffuso attraverso la stampa non solo di Barcellona, ma anche di Madrid. Lo possiamo cogliere in una vignetta pubblicata in *La España musical* del 1900, in cui le opere wagneriane assediano e vincono le grandi opere verdiane, quelle di Puccini e persino la zarzuela castigliana.

In secondo luogo, bisogna ricordare che un certo settore del pubblico gradiva altri tenori, sia nazionali che italiani, come Raffaele Grani, Edoardo Garbin o Angelo Angioletti – pseudonimo di Jaume Bachs –, ma soprattutto propendevano per il celebre tenore wagneriano Francesc Viñas (1863–1933); o di altre celebri dive del momento, come Hericlea Darclé, Adelina Patti, o Salomea Kruselnicka.

In terzo luogo, c'è la circostanza, probabilmente più rilevante, della mancanza di programmazione di nuove produzioni teatrali. Il fatto che Caruso anni dopo si scusasse perché il cast di quel *Rigoletto* fosse poco omogeneo e di bassa qualità, non ci sembra comunque un motivo convincente per spiegare le critiche feroci della maggior parte della stampa, ma non del pubblico che non deve poi essere uscito da teatro tanto scontento di quello che aveva visto e sentito.

Fin dal 1898 si reclamava all'impresario Bernis la realizzazione di una serie di riforme tutte urgenti per il teatro per metterlo allo stesso livello degli altri grandi teatri europei. Si sarebbe dovuto mettere ordine nell'orchestra, cosa che l'impresario faceva troppo timidamente e comunque in modo inefficace. Era necessaria una ristrutturazione dello scenario, che doveva essere realizzata dalla Società proprietaria del teatro, ma l'impresario era riluttante perché questo significava una cospicua riduzione del budget destinato alle rappresentazioni liriche. Un settore importante del pubblico, e gran parte della stampa, chiedevano a gran voce un rinnovamento del repertorio.²⁴ Nei loro confronti l'impresario però non poteva dimostrare troppo acconsentimento per non scontentare l'altra parte del pubblico dai gusti più filoitaliani. Il cartellone delle opere messe in scena nella stagione primaverile del 1904 lo mostra con chiarezza:²⁵

23 "Gazeta musical. Liceu", in: *La Veu de Catalunya*, 22 aprile 1904, p. 2.

24 Xim-Xim: "Del art ... que belluga", in: *Cu-cut*, 28 aprile 1904, p. 286.

25 *Libro del Conserge*, aprile 1904, https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/libcon/libcon_a1904@societatliceu.pdf

opera	repliche
<i>Louise</i>	8
<i>Aida</i>	4
<i>Lohengrin</i>	2
<i>La traviata</i>	2
<i>La Gioconda</i>	2
<i>Rigoletto</i>	2

La novità lirica che si era guadagnata maggior interesse non fu tanto il *Rigoletto* quanto la prima della *Louise* di Gustave Charpentier. Per cui nemmeno la nuova *Revista Musical Catalana* presta molta attenzione alla presenza di Caruso e alla sua interpretazione, mentre concede molto spazio alla critica della *Louise*.²⁶ Questo è il motivo dello scarso interesse riservato a Caruso, ma è anche la ragione per la quale egli si rifiutò sempre di cantare a Madrid. Nell'ottobre del 1915, diretto a New York con la nave Dante Alighieri, durante lo scalo ad Almeria, Caruso si nascose per non ricevere visite. Ma pochi anni dopo le due recite di Caruso divennero un aneddoto che nessuno ricordava più. Gli stessi giornali che nel 1904 non lo avevano nemmeno degnato di una menzione, nel 1925 scrissero di lui:

Caruso ha dimostrato di possedere una voce tra le più perfette che si siano mai sentite: la sua estensione, omogeneità e volume, il suo timbro vellutato, l'intensità delle vibrazioni e la stupefacente facilità di emissione sono qualità che, senz'ombra di dubbio, non hanno eguali. Inoltre possiede una tal forza polmonare che, respirando fortemente davanti a un pianoforte aperto, ne ha fatto vibrare tutte le corde. Le difficoltà per lui non sono esistite, e con altrettanta naturalezza ha potuto emettere sia una nota centrale che un do di petto, e tutte con la stessa intensità e volume.²⁷

Com'è ovvio, la fama di Caruso è strettamente legata alla grande diffusione delle sue registrazioni discografiche. Il fenomeno durò per anni. Ad esempio, ancora nel 1934 la rivista *Catalunya Ràdio* dava costantemente notizia ai suoi lettori appassionati di lirica di come e quando sintonizzarsi per potere ascoltare i pezzi incisi da Caruso in programma nelle radio degli altri paesi.²⁸ In mezzo a tanta ammirazione, alcune voci però si staccavano dal coro nel denunciare un certo gusto dozzinale in tanta idolatria per il cantante italiano:

Le persone che ammirano la bellezza femminile in certe riviste di moda, si innamoravano della voce di Caruso proveniente dall'imbutto di un grammofo, seguivano il mondo dalla poltrona di un cinema e acquistavano figurine per decorare le stanze della loro casa.²⁹

26 "Catalunya. Barcelona. Gran Teatro del Liceu", in: *Revista Musical Catalana*, maggio 1904, pp. 101-102.

27 Emmanuele: "Impresiones a propósito de Fleta", in: *La Vanguardia*, 2 dicembre 1925, p. 13.

28 "Programes estrangers. Austria", in: *Catalunya Ràdio*, 24 novembre 1934, p. 33.

29 Jeph de Jespús: "Parodies", in: *La Campana de Gracia*, 4 marzo 1916, p. 2.



Comm. Enrico Caruso
(Tenor)

			Precio — Pesetas	Color de la etiqueta
M	052157	Africana . . . O Paradiso (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	052224	Aida Celeste Aida (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	052158	Andrea Chenier Un di all'azzurro. (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	052122	Bohème Che gelida manina (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	2-052007	Carmen Romanza de la Flor (ac. orq.)	16'50	Rosa
C	52193	Cavalleria Rusticana Siciliana. (ac. orq.)	11	Rosa
M	032030	Faust Salut, demeure (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	052120	Favorita Spirto gentil (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	2-052006	Forza del destino O tu che in seno. (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	052121	Marta M'appari tutt'amor. (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	052159	Pagliacci Vesti la giubba (ac. orq.)	16'50	Rosa
M	052066	Pescatori di Perle Mi par di udire (ac. orq.)	16 50	Rosa
C	7-52003	La Regina di Saba Magiche note (ac. orq.)	11	Rosa
C	2-52641	Rigoletto La donna è mobile. (ac. orq.)	11	Rosa
C	2-52642	Rigoletto Questa o quella (ac. orq.)	11	Rosa

La letra **M** indica los discos **M**onarch negros y celebridades. — La letra **C** **C**oncert negros y celebridades. —
La letra **V** * **C**oncert **V**erde oscuro. — La letra **P** **P**equenos
NOTA : Rogamos encarecidamente no olvidar poner la inicial que antecede á cada disco, porque hay discos diferen-
tes que llevan el mismo número

Compañía Francesa de Gramophone. Catálogo General de Discos "Gramophone", 1910, p. 31.

Uno studio dettagliato della pubblicità delle case di grammofoni dimostra che Caruso è sempre il primo nome che appare negli annunci. Lo possiamo constatare nei marchi Gramophone, Victor, Gramophone français, Gramola de La Voz de su Amo o Gramófono Monarch. Il nome di Caruso precedeva sempre quello di Lucrezia Bori, Pasquale Amato o Luisa Tetrazzini, anche dopo il 1921, anno della sua morte. Nei cataloghi il primo nome è sempre quello di Enrico Caruso, prima di

Titta Rufo o di Tito Schipa, o anche dei cantanti spagnoli più amati e conosciuti, come Miguel Fleta, Josep Palet, Emilio Sagi-Barba o Luisa Vela, o anche del violoncellista Pau Casals.

Per l'etichetta Compañía Francesa del Gramophone è stato il cantante con il maggior numero di incisioni di brani vocali e di arie da solista.³⁰ Ecco i numeri di incisioni dei vari tenori e baritoni:

cantante	numero incisioni
Augusto Barbaini	2
Ernesto Badini	3
Feodor Chaliapine	3
Francesco Tamagno	4
Mattia Battistini	5
Fernando de Lucia	8
Antonio Paoli	9
Tita Ruffo	23
Enrico Caruso	27

Le soprano e le contralto non raggiunsero mai un simile numero di incisioni:

cantante	numero incisioni
Adelina Patti	1
Geraldine Farrar	2
Luisa Tetrazzini	3
Nellie Melba	5
Maria Gay	6
Graciella Pareto	8
Celestina Boninsegna	9
Josefina Huguet	11
Maria Galvany	16

Anche i dischi con le incisioni di duetti sono piuttosto numerosi, per quanto in questo settore non primeggi. È da notare che però si distingue dagli altri per il prestigio delle cantanti con cui Caruso canta in duetto, che furono Melba, Farrar o Scotti:

cantanti	incisione
Maria Galvany con Andreini, Marconi	2
Celestina Boninsegna con Ischiardo, Valis	4
Ernesto Badini con Domar, Mellerio	5
Antonio Paoli con Joanna, Passeri, Popovici, de Seguro	4
Josefina Huguet con Badini, Cigada, Corsi, Giorgini, Torres de Luna	9

³⁰ *Compañía Francesa de Gramophone. Catálogo General de Discos "Gramophone"*. Barcelona: Compañía del Gramophone, agosto 1910.

cantanti	incisione
Enrico Caruso con Melba, Scotti, Farrar, Journet, Ancona, Alda, Gadski	10
Titta Ruffo con Galvany, Pareto, de Seguro, Ischiardo	10
Gennaro de Tura con Cigada, Huguet, Mansueto, Picoletti, Rambelli	11
Elena Ruszcowska con Badini, Cunego, Maggi, de Casas	14

Non ci fu un anno in cui il nome di Caruso non apparisse stabilmente in qualche quotidiano spagnolo con la cronaca delle sue *tournées*, dei suoi flirt, della denuncia alla polizia nello zoo di New York, dei suoi *cachet* a recita, fino alla notizia della sua morte avvenuta nel 1921, di cui si impadronì tutta la stampa. La sua fama, alimentata dal mezzo radiofonico e soprattutto dai dischi, si era definitivamente imposta. Quando Hipólito Lázaro raggiunge finalmente il successo, la stampa spagnola assicurava che i suoi *cachet* erano uguali o maggiori di quelli di Caruso.³¹

Non sorprende dunque che nel maggio del 1973, in occasione del centenario della nascita del grande cantante, l'autorevole rivista *Destino* gli dedichi la copertina di quel numero, oltre a vari articoli. Il compositore Xavier Montsalvatge e il critico Néstor Luján,³² che ne furono gli autori, non fecero però nessun riferimento alle sue due recite a Barcellona del 1904. Scrive Montsalvatge: «il tenore cantava come un napoletano dal momento che aveva bisogno di esprimere tutto il suo talento nel canto “senza ostacoli stilistici”».³³

Bibliografia

- Alier, Roger e Mata, Francesc X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Edicions F. X. Mata, 1991.
- Cesarini, Gianni e Gargano, Pietro: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990.
- Compañía Francesa de Gramophone. Catálogo General de Discos “Gramophone”*. Barcelona: Compañía del Gramophone, Agosto 1910.
- Subirá, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus Ultra, 1949.

Articoli di stampa

- “Actualidad italiana. Homenaje á Verdi en el teatro de la Scala”, in: *Caras y Caretas*, 16 marzo 1901, p. 18.
- Buscón, Juan: “Busca, buscando”, in: *La Vanguardia*, 23 aprile 1904, p. 4.
- C. y T., M. de: “En el Real, Beneficio de Blanchart”, in: *El Globo*, 16 marzo 1902, p. 2.
- “Catalunya. Barcelona. Gran Teatro del Liceu”, in: *Revista Musical Catalana*, maggio 1904, pp. 101–102.

31 Xavier Montsalvatge: “El último de los divos de la ópera”, in: *La Vanguardia*, 15 maggio 1974, p. 33.

32 Néstor Luján: “El tenor de tenores”, in: *Destino*, 5 maggio 1973, pp. 28–30.

33 Xavier Montsalvatge: “El mito napolitano”, in: *Destino*, 5 maggio 1973, p. 32.

- Cesare: “Desfile de la quincena”, in: *La Vanguardia*, 24 aprile 1900, p. 4.
“La Compañía francesa del Gramophone”, in: *El Imparcial*, 25 maggio 1903, p. 2.
“Eminencias líricas”, in: *La Esquella de la Torratxa*, 2 aprile 1904, p. 279.
Emmanuele: “Impresiones a propósito de Fleta”, in: *La Vanguardia*, 2 dicembre 1925, p. 13.
“Espectáculos. Jardines de Novedades”, in: *La Vanguardia*, 11 febbraio 1904, p. 9.
“Espectáculos. Teatro de Novedades”, in: *La Vanguardia*, 2 enero 1904, p. 4.
“Gazeta musical. Liceu”, in: *La Veu de Catalunya*, 22 aprile 1904, p. 2.
Georgina: “La senyora Caruso”, in: *D’Ací d’Allà*, novembre 1918, pp. 483–484.
“El Gramophone juzgado por los grandes artistas y los maestros italianos”, in: *El Imparcial*, 25 maggio 1904, p. 5.
“Gran Teatro del Liceo”, in: *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1905*, pp. 118–119.
Jespús, Jeph de: “Parodies”, in: *La Campana de Gracia*, 4 marzo 1916, p. 2.
Luján, Néstor: “El tenor de tenores”, in: *Destino*, 5 maggio 1973, pp. 28–30.
Miss-Teriosa: “La compañías del Real”, in: *El Día*, 22 ottobre 1902, p. 2.
Montsalvatge, Xavier: “El mito napolitano”, in: *Destino*, 5 maggio 1973, p. 32.
Id.: “El último de los divos de la ópera”, in: *La Vanguardia*, 15 maggio 1974, p. 33.
“Noticias de espectáculos”, in: *La Vanguardia*, 20 aprile 1904, p. 3.
“Noticias de espectáculos. Gran Teatro del Liceo”, in: *La Vanguardia*, 23 aprile 1904, p. 3.
“París (de nuestro corresponsal)”, in: *La Época*, 4 aprile 1904, p. 1.
“Programes estrangers. Austria”, in: *Catalunya Ràdio*, 24 novembre 1934, p. 33.
“Teatros. Barcelona”, in: *La Ilustración Artística*, 8 marzo 1904, p. 226.
Xim-Xim: “Del art ... que belluga”, in: *Cu-cut*, 28 aprile 1904, p. 286.

Documenti

- Bernis, Albert: “Compromiso de arriendo del G. T. del Liceo, 31 maggio 1899”, <https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceudirent/1899/218829/10349-122@societatliceu.pdf>
Libro del Conserge, aprile 1904, https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/libcon/libcon_a1904@societatliceu.pdf
Soler i Rovirosa, Francesc: *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania*, 1899, Autografo, Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

Enrico Caruso a Vienna nel 1906 tra pubblicistica e satira

LIVIO MARCALETTI

Se le biografie dedicate a Enrico Caruso si dilungano perlopiù sugli episodi della sua vita legati all'Italia e naturalmente alla sua carriera al Metropolitan a New York, ben poco spazio è invece dedicato alla sua attività concertistica e operistica mitteleuropea. Una città di enorme rilievo politico e musicale come Vienna, capitale dell'impero austroungarico, è lasciata in secondo piano addirittura in biografie pubblicate in Austria, come quella di Christian Springer per i tipi della Holzhausen Verlag (2002).¹ Questa lacuna nella letteratura biografica è ancor più sorprendente se si considera che la presenza di Caruso nella metropoli danubiana, benché limitata a pochi giorni all'anno, fu regolare dal 1906 al 1914 (con la sola eccezione della stagione 1909/10). Quale segno lasciò il tenore napoletano sul pubblico e sulla critica viennese? In queste pagine ci si limiterà a tratteggiare la prima impressione lasciata da Caruso sul pubblico viennese con la recita del *Rigoletto* del 6 ottobre 1906. La grande risonanza dell'evento nella stampa viennese si divise tra grandi lodi al cantante napoletano e strali satirici, lanciati dalle pagine di pubblicazioni umoristiche, che investivano prevalentemente aspetti socioeconomici dell'apparizione di Caruso: il giudizio artistico ampiamente positivo fu controbilanciato infatti dalle critiche per il grosso esborso economico e per la decisione della sovrintendenza di mettere la rappresentazione fuori abbonamento e costringere quindi l'intero pubblico a resse e lunghe code per accaparrarsi biglietti dai prezzi insostenibili. Non mancava infine, come vedremo, un atteggiamento derisorio della stampa nei confronti del fascino "esotico" del tenore napoletano che pareva aver stregato il pubblico femminile.

Ma procediamo con ordine. Come venne preparato il pubblico viennese all'evento? *Die Zeit* del 6 ottobre (ovvero lo stesso giorno della recita) usciva con un articolo di Angelo Neumann, direttore del teatro tedesco di Praga (*Neues Deutsches Theater*). Egli aveva invitato Caruso nel suo teatro già nel maggio del 1904 per due recite di *Rigoletto* e due de *L'elisir d'amore*.² L'occasione era quella del festival di maggio (*Mai-Festspiele*), vero e proprio fiore all'occhiello del teatro tedesco di Praga. In questo contesto Neumann riusciva ad attirare grandi nomi dall'estero per fare concorrenza all'opera in lingua ceca, la quale prendeva sempre più piede a scapito di quella germanofona, in maniera direttamente proporzionale al crescere della popolazione praghese di lingua ceca su quella di lingua tedesca.³ Neumann

1 Christian Springer: *Enrico Caruso: Tenor der Moderne*. Wien: Holzhausen, 2002.

2 Ibidem, p. 121.

3 Jitka Ludvová: „Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis“, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, hrsg. von Alena Jakubcová. Prag: Divadelní Ústav, 2001, pp. 43–54.

ebbe occasione di sentirlo a Montecarlo, e rimase fortemente impressionato da «un tenore che non prepara un do di petto per mettersi in mostra, ma che lo emette per così dire *en passant*, mentre si allaccia le scarpe [...] Nell'ultimo atto Caruso fece una cadenza che io non avevo mai sentito eseguire da un italiano».⁴

Questo articolo creava un'elevata aspettativa nel lettore viennese, messo al corrente dei trionfi di Caruso dinanzi al «primo pubblico tedesco [...] davanti al quale Caruso ha cantato e trionfato» («das erste deutsche Publikum [...] vor dem Caruso gesungen und gesiegt hat»)⁵. L'orgoglio esibito da Neumann nell'articolo non è dunque limitato a ragioni meramente musicali ma assume tinte nazionalistiche: la Boemia era uno dei territori dell'impero austroungarico che mostrava da tempo una certa insofferenza per le politiche cosmopolite e asimmetricamente multiculturali operate ai danni della maggioranza ceca da parte della minoranza germanofona.⁶

Devono dunque passare due anni da quella *première* di fronte a un pubblico germanofono prima che Caruso canti nella capitale dell'impero austroungarico. Il soggiorno viennese faceva parte di una tournée mitteleuropea che comprendeva anche Berlino (*Rigoletto*, 9 ottobre; *Carmen*, 11 ottobre; *Aida*, 13 ottobre) e Amburgo (*Carmen*, 18 ottobre), e faceva seguito a un settembre di vacanza con la famiglia a Bellosguardo, sulle colline fiorentine.⁷ Caruso viaggiava dunque da sud a nord, e una volta giunto in riva all'Elba puntava verso Parigi per un concerto al Trocadéro (25 ottobre), prima di fare ritorno a New York per l'inizio della stagione del Metropolitan il 27 novembre. Inizio che fu turbato, qualche giorno prima, dal ben noto scandalo dello zoo che tanto fece scalpore sui giornali dell'epoca e che, invece di nuocere al cantante, ne decretò infine un ancor più sonoro trionfo.

La prima apparizione viennese fu seguita da altre nel 1907 e nel triennio 1911–1913, per un totale piuttosto modesto di quattordici esecuzioni al teatro di corte. L'accoglienza a Caruso è, in questo senso, calda ma meno accogliente che in altri centri operistici, e la pubblicistica può aiutarci a capire il perché. Il pubblico viennese è senz'altro elettrizzato dal grosso evento. *Die Zeit* del 7 ottobre, giorno seguente alla rappresentazione, descrive la giornata di attesa e di code al botteghino non senza una certa ironia – appuntita dall'uso di termini afferenti al campo semantico militaresco – per il tragicomico e vano stoicismo di taluni melomani:

4 Angelo Neumann: „Wiener Neuigkeiten. Caruso in Prag“, in: *Die Zeit*, 6 ottobre 1906, p. 4: «Ein Tenor, der ein hohes C nicht zur Parade vorbereitet, sondern gleichsam *en passant* beim Zuknöpfen der Handschuhe losläßt. [...] Im letzten Akt brachte Caruso eine Kadenz, die ich noch von keinem Italiener gehört hatte [...]».

5 Ibidem.

6 Johannes Feichtinger arriva addirittura a mettere in discussione il concetto di multiculturalità applicato all'impero asburgico. Vedi Johannes Feichtinger: „Polyglottes Habsburg. Mehrsprachigkeit im politischen, staatsrechtlichen und gesellschaftlichen Kontext“, in: *Bildspuren – Sprachspuren. Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie*, hrsg. von Karin Almasy, Heinrich Pfandl, Eva Tropper. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020, pp. 23–44. Sulle lotte politiche tra cecofoni e germanofoni negli ultimi decenni dell'Ottocento vedi Alfred Payrleitner: *Österreicher und Tschechen. Alter Streit und neue Hoffnung*. Böhlau: Wien, 2003, pp. 105–127.

7 Springer: *Enrico Caruso: Tenor der Moderne*, pp. 154–156.

Per sentire Caruso, una grande quantità di visitatori dell'opera doveva innanzitutto andare alla conquista di un posto, impresa difficile, tant'è che coloro che potevano permettersi solo un posto in piedi erano ieri sul campo di battaglia già alle 7 del mattino [...] e per potersi accaparrare un posto in piedi dovevano rimanerci fino alle 7 di sera, per poi condannarsi a stare in piedi per le due ore e mezza dell'opera. E tutto ciò non dando credito alle assicurazioni del personale del teatro secondo il quale, essendoci solo 120 posti in piedi, in non pochi casi le persone sarebbero ritornate a casa dopo dodici ore di attesa senza poter sentire Caruso. [...] Nel pomeriggio il portone venne chiuso, e ora si raccoglieva la gente lentamente, in una massa che gradualmente cresceva, davanti all'edificio dell'opera, per quello che appariva un vero e proprio assedio. Dall'interno del teatro arrivavano notizie di casi di eroismo mai sentiti fino a quel momento. Una signora in coda cadde quasi svenuta e dovette essere assistita da un vigile del fuoco, ma rimase fino alla fine.⁸

Dal sarcasmo del giornalista di *Die Zeit* si passa alla rabbia espressa nel *Wiener Salonblatt* del 6 ottobre, che dipinge a tinte fosche l'ingiustizia inflitta al pubblico degli abbonati. Questi si trovavano, per scelta arbitraria della sovrintendenza del teatro, a dover acquistare un biglietto aggiuntivo per la rappresentazione con Caruso, dichiarata fuori abbonamento:

C'è stato un grosso scandalo con proteste da parte degli abbonati in occasione dell'odierna rappresentazione di Rigoletto con Caruso. Improvvisamente gli abbonamenti per i posti a sedere fissi cessavano di essere validi per decisione del sovrintendente. Ora, i possessori degli abbonamenti non accettano assolutamente che il diritto che essi hanno ottenuto a caro prezzo per vedere Excelsior, Cavalleria Rusticana o Pagliacci debba estinguersi per una rappresentazione davvero interessante, solo perché la sovrintendenza così ha deciso con la giustificazione: "car tel est mon plaisir". Si dice di conseguenza che "cose del genere succedono solo a Vienna", e fa male per un viennese realizzare che questo detto va preso per vero. Fa arrabbiare anche leggere che "Caruso ha rinunciato all'onorario della sua sera, che va in scena con un aumento esponenziale dei prezzi a favore della cassa

8 «Feuilleton. Caruso», in: *Die Zeit*, 7 ottobre 1906, pp. 1–4, p. 3: «Um Caruso zuhören, mußte eine große Zahl von Besuchern der Oper vorerst einen Platz erobern. Wie schwer das war, geht daraus hervor, daß jene, die sich nur Stehplätze leisten konnten, gestern schon um 7 Uhr früh in den Kampf eintraten [...] wo sie nun bis 7 Uhr abends stehen mußten, um einen Stehplatz zu ergattern, auf dem noch zweieinhalb Stunden zu stehen sie sich verurteilt hatten. Dabei wurden den Versicherungen des Theaterbediensteten, daß ja doch nur 120 Plätze zu vergeben seien, kein Glauben geschenkt, so daß es in nicht wenigen Fällen sich ereignet haben mag, daß Leute nach zwölfstündigem Warten, ohne Caruso gehört zu haben, nach Hause gehen mußten. [...] Nachmittags wurde das Tor zugesperrt, und nun sammelten sich die Leute langsam, aber in ständig wachsender Zahl vor dem Operngebäude an. Es sah wie eine Belagerung der Oper aus. Aus dem Innern des Hauses kamen Nachrichten über Fälle von unerhörtem Heroismus. Eine Dame war im Queue fast ohnmächtig niedergesunken und mußte von einem Feuerwehrmann gelabt werden. Aber sie blieb bis zum Ende».

pensionistica e ottiene solo un onorario simbolico di 2000 corone. Si dice anche che l'artista abbia ottenuto il titolo di cantante da camera di corte". Fa davvero arrabbiare, menzionare questa cosa del cantante da camera di corte è superfluo e indelicato. [...] Mettiamo che Caruso abbia chiesto 8000 corone per il suo invito, di cui prende comunque 2000: ciò significherebbe che il titolo di cantante da camera di corte costerebbe 6000 corone. Un semplice calcolo. Si troveranno certo altre personalità che faranno un tale affare. Se poi ci saranno troppi cantanti di corte e quelli che non lo sono ancora non vorranno abboccare così facilmente, si potrà alla fine abbassare i prezzi. Sarebbe finalmente uno sconto in quest'epoca di inflazione.⁹

L'autore dell'articolo lamenta la prassi in voga in quegli anni di attirare cantanti di chiara fama con l'esca del titolo di *Kammersänger* di corte in cambio di un onorario ridotto; la riduzione dei costi per il teatro non si traduceva però in biglietti più economici, che mantenevano prezzi proibitivi per il pubblico. Il riferimento finale all'«epoca di inflazione» è comprensibile alla luce del contesto economico della Vienna di quegli anni, in cui l'aumento del prodotto interno lordo e un periodo di prosperità economica andava a braccetto con un aumento in termini assoluti della pressione fiscale e un'inflazione tutt'altro che trascurabile.¹⁰

La sensibilità dei viennesi per gli alti costi di ingaggio dei cantanti traspare anche da un aneddoto raccontato da Emil Ledner, impresario di Caruso che racconta l'incontro poco amichevole con una folla inferocita:

9 Tassilo Hans Engel: „Allerlei aus der Woche“, in: *Wiener Salonblatt*, 6 ottobre 1906, p. 4: «Großen Skandal seitens der Stammsitzabonnenten gab es noch anlässlich der heutigen Carusovorstellung „Rigoletto“. Die Stammsitze hatten nämlich hierzu plötzlich laut Verfügung der Intendanz keine Gültigkeit. Nun sehen aber deren Besitzer durchaus nicht ein, daß sie immer nur das Recht haben sollen zu „Excelsior“ oder „Cavalleria rusticana“ und „Der Bajazzo“ pünktlichst ihr Geld abliefern zu dürfen und ihr für teure Bezahlung erworbenes Anrecht bei einer wirklich interessanten Aufführung plötzlich erloschen sein muß, weil die Intendanz es so verfügt mit der Rechtfertigung: „Car tel es mon plaisir“. Natürlich heißt es dann: „So etwas ist nur in Wien möglich“, und es schmerzt, wenn man als Wiener ruhig diesen Ausspruch einstecken muß, weil er berechtigt ist. Es ärgert aber auch, wenn man liest: „Enrico Caruso hat auf das Honorar seines Abends verzichtet, der bei Xfach erhöhten Preisen zugunsten des Pensionsfonds in Szene geht und erhält bloß ein Ehrenhonorar von 2000 Kronen. Ferners verlautet, daß der Künstler den Titel eines Kammersängers erhalten wird.“ Es ärgert wirklich. Das vom Kammersänger zu erwähnen war überflüssig und undelikat [...] Und wenn Caruso sogar 8000 Kronen für sein Gastspiel gefordert hätte, 2000 erhält er ja so wie so, also kostet der Kammersängertitel 6000 Kronen. Eine einfache Rechnung. Es werden sich wohl noch andere Berühmtheiten finden, die dies Geschäft abschließen werden. Man kann ja dann übrigens wenn es zuviele Kammersänger gibt, und die, die es noch nicht sind an den Köder nicht mehr so recht anbeißen wollen, mit dem Preise heruntergehen. Das wäre dann endlich eine Verbilligung im Zeitalter der Teuerungen».

10 Maren Seliger e Karl Ucakar: *Wien. Politische Geschichte 1740–1934*, vol. 2: *Entwicklung und Bestimmungskräfte großstädtischer Politik: 1896–1934*. Wien: Jugend & Volk Verlag-Gesellschaft, p. 714 e pp. 794–822.

Una domenica, dopo una prova col pianoforte nel teatro d'opera di Vienna, andammo in strada per dirigerci verso l'hotel e vedemmo dinanzi a noi una folla che riempiva la *Ringstraße* in lunghezza e larghezza. Ci doveva essere una qualche manifestazione politica. Improvvisamente Caruso venne riconosciuto, circondato da una schiera di ragazzotti imberbi che lanciavano urla, alzavano le mani e lo apostrofavano dicendo: "Questo è quel *Katzlmacher* (denominazione locale che si usava allora per gli italiani) che ogni giorno si divora 30 mila corone". Benché l'Hotel Bristol distasse solo cento passi, e dovessi credere che non vi fosse alcun reale pericolo, fui felice di riuscire in qualche modo a portare Caruso all'hotel, pur incastrato in una crescente folla di alcune centinaia di persone urlanti.¹¹

Quale è il giudizio del pubblico e della critica per la prestazione fornita da Caruso nel ruolo del Duca di Mantova? Indubbiamente molto positivo per quanto concerne la vocalità del tenore napoletano, il cui colore baritonale si unisce a una facilità nel raggiungere le note acute e a un sapientissimo uso del respiro e della messa di voce, secondo gli antichi dettami del belcanto:

La sua voce giunge all'orecchio morbida e suadente, e al tempo stesso il timbro baritonale le conferisce forza virile. La voce raggiunge con facilità le regioni tenorili più estreme e obbedisce senza condizioni alle intenzioni del cantante in tutti i registri. [...] Dal momento che non si sente la minima aspirazione nella produzione del suono, come avviene invece non raramente ascoltando cantanti anche molto rinomati, ci si dimentica quasi che Caruso debba fare uso di polmoni e fiato per cantare. Proprio il suo fiato lungo e calmo con portamento, che gli permette una messa di voce sorprendente, è una delle sue qualità principali. [...] Caruso si legittima fin dalle prime battute come un cantante eccezionale, battute che all'esperto suoneranno come una eco del tempo ormai andato del belcanto.¹²

-
- 11 Emil Ledner: *Erinnerungen an Caruso*. Hannover: Paul Stegmann Verlag, 1922, p. 82: «[...] an einem Sonntage, nach einer Klavierprobe im Wiener Opernhause, traten wir auf die Straße, um uns ins Hotel zu begeben und sahen uns einer, die ganze Länge und Breite der Ringstraße füllenden Menschenmasse gegenüber. Es fand irgendeine politische Demonstration statt. Plötzlich wurde Caruso erkannt, von einer Schar halbwüchsiger Burschen umringt, die unter johlendem Schreien die Hände erhoben und ihm zuriefen: «Dös ist ja der Katzlmacher (damalige Lokalspitzmarke für Italiener) der jeden Tag 30.000 Kronen auffrißt». Wenn auch der Weg vom Opernhaus ins Hotel Bristol nur etwa hundert Schritte erforderte, wenn ich auch glauben durfte, daß irgendeine Gefahr nicht bestand, war ich doch einigermaßen froh, als ich, allerdings eingeklemt in eine, inzwischen auf einige hundert Personen angewachsene, schreiende und johlende Menge Caruso ins Hotel bugsiert hatte».
- 12 „Theater. (Hofopertheater)“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 8 ottobre 1906, p. 6: «Seine Stimme dringt weich und schmeichelnd ins Ohr und ist durch ihre baritonale Färbung doch von männlich-kraftiger Art. Spielend erreicht sie die äußersten Tenorregionen und bedingungslos gehorcht sie in allen Lagen den Intentionen des Sängers.[...] Niemals wird man auch nur durch den leisesten Beihauch zu einem Ton oder gar, wie dies selbst bei vielen renommierten Sängern nicht selten vorkommt, durch schwere Zugseufzer nach jeder Phrase daran erinnert, daß Caruso zu seinem Gesange Lunge und Atem verwenden muss. Und gerade der lange, ruhige Atem mit Portamento, der ihm ein bewunderungswürdiges An- und Abschwellen der Töne (messa di voce)

Anche la rivista *Sport & Salon*, dedicata all'aristocrazia e ai divertimenti dell'alta società, vede le ragioni del trionfo di Caruso in un canto sempre controllato:

Un tenore che canta trionfa facilmente; egli non urla, come siamo purtroppo abituati dai nostri cantanti educati al culto wagneriano! Egli sa controllare il suono, non è uno di quelli che lo emette così in qualche modo: questo è il grande segreto degli italiani, da cui i nostri cantanti dovrebbero e potrebbero imparare, se solo volessero!¹³

Si ripete anche qui l'annotazione che la sua voce può addirittura essere associata a quella di un baritono acuto, benché egli non abbia problemi a eseguire le note più acute:

Caruso è più tenore grave, si potrebbe quasi dire baritono molto acuto. Egli non lancia a casaccio *la, si e do* acuti a profusione, ma, come abbiamo potuto udire, può raggiungere senza sforzo e – cosa da sottolineare particolarmente – con la giusta respirazione anche le note acute.¹⁴

Il giudizio piuttosto positivo non si limita alle qualità vocali ma investe anche il *physique du rôle* e le abilità attoriali di Caruso nell'interpretazione del Duca di Mantova. Giocando un po' con abusati *cliché*, il quotidiano *Die Zeit* tratteggia l'impatto visivo del tenore italiano come segue:

Egli ha senz'altro un dono che gli consente di calmare l'impazienza del pubblico più coltivato: ha gusto. Interpreta con una naturalezza affascinante, si potrebbe quasi dire elegante, il farfallone duca di Mantova. Senza l'affettazione tipica di certi tenori, senza civettare con il corpo, senza quel banale ancheggiamento misto a ballettini e sdolcinatezze a cui si lasciano andare pure i migliori cantanti e che risulta tanto odioso. [...] E poi ancora una cosa: Egli entra in scena, ci si aspetta di vedere un tenore [...] e si scorge un uomo intelligente [...] una testa italiana rotonda, un po' esuberante, con un naso muscoloso che si nasconde a suo comodo tra i baffi neri come la pece, labbra che sorridono piano, e piccoli occhi furbi e vispi, nei quali non alberga alcun segno di sentimentalismo, sia esso falso o vero. [...] Egli presenta il Duca di Mantova quale cavaliere ponderoso, gioviale,

ermöglicht, bildet einen seiner Hauptvorzüge. [...] Caruso legitimierte sich schon mit den ersten Takten, die dem Kenner wie das Echo aus der längst entschwundenen Zeit des belcanto erklangen, als ein hervorragender Sänger».

13 «H. F.»: «Theater, Kunst und Literatur», in: *Sport & Salon*, 13 ottobre 1906, p. 7: «Ein Tenor, der singt, kann auch leicht siegen; er brüllt nicht, wie wir es leider durch Heranziehung unserer Sänger zum Wagnerkultus oft gewohnt sind. Caruso singt! Er weiß den Ton zu beherrschen, er ist kein sogenannter Losleger, und das ist das große Geheimnis der Italiener, von welchen unsere Sänger lernen sollten und könnten, wenn sie nur wollten!».

14 «H. F.»: „Theater, Kunst und Literatur“, p. 7: «Caruso ist mehr tiefer Tenor, ja man könnte sagen, sehr hoher Bariton. Er wirft nicht mit dreimal gestrichenen A, H oder gar C herum, kann aber, wie wir es auch hörten, doch ohne Anstrengung und, was wir besonders hervorheben wollen, bei richtiger Atmung auch die Höhe erklimmen».

all' occasione pure di una fresca fanciullezza, che afferra le donne al seno perché gli piacciono, e perché in fondo è il padrone. Non si presenta come un dandy affettato che si pavoneggia davanti alle donne, cosa che in teatro, almeno per il nostro giudizio maschile, fa sempre un' impressione perversa. Il Duca di Caruso è un uomo ricco ed elegante che sa intrattenersi e vivere [...] e con le sue buone e semplici maniere ricorda i grandi signori della storia italiana, ad esempio il Re gentiluomo Vittorio Emanuele.¹⁵

Che la figura di re Vittorio Emanuele II, acerrimo nemico degli austriaci durante le guerre di indipendenza italiane, assuma un risalto tanto positivo quale termine di paragone per l' interpretazione del duca di Mantova offerta da Caruso, stupisce un poco; è pur vero però che l' Italia era dal 1882 un paese alleato, almeno sulla carta. Il paragone con il re italiano assume dunque senso in un testo che pone l' accento, più che sulle qualità vocali di Caruso, sull' aspetto fisico e sulle maniere che partecipano di alcuni elementi della regalità, non già in quanto tronfie o affettate, ma al contrario in quanto «buone e semplici». Le riviste satiriche sottolineano il fascino del tenore napoletano fino a ritrarre le reazioni eccessive del pubblico femminile. Nella rivista *Wiener Caricaturen*, edizione del 14 ottobre 1906, appare un poemetto satirico in quartine parzialmente in rima – solo il secondo e il quarto verso di ogni strofa rimano.

Dalle massime altezze
vedevo donne raggianti in basso,
sedute nelle logge più anteriori,
toccate dalla bacchetta magica dell' incantatore.

Esse portavano bottoni e anelli,
e i loro abiti frusciavano di seta;
guardavano al palco in uno stato di eccitazione e desiderio,
completamente distaccate dal resto del mondo.

15 «Feuilleton. Caruso», in: *Die Zeit*, 7 ottobre 1906: «Dieser Mann ließ sich Zeit. [...] Er besitzt freilich eine Gabe, um die Ungeduld kultivierter Zuschauer zu besänftigen: Geschmack. Mit einer reizenden, fast möchte man sagen mit einer eleganten Natürlichkeit spielte er den verbuhlten Herzog von Mantua. Ganz ohne die gewisse Tenoristenziererei, ohne mit seinem Körper zu kokettieren, ohne dieses banale Hüftenwiegen, Tänzeln und Süßgetue, das einem oft die besten Sänger so hassenswert erscheinen läßt. [...] Und dann noch eins: Er trat auf... man erwartet, einen Tenoristen zu sehen... und erblickt einen gescheiten Menschen... Ein runder, etwas feister Italienerkopf, mit einer muskulösen Nase, die sich behaglich in den pechschwarzen Schnurrbart einwühlt, leise schmunzelnde Lippen, und kleine, kluge, bewegliche Augen, in denen keine Spur von Sentimentalität wohnt, weder falsche noch echte. [...] Er gibt den Herzog von Mantua als einen behäbigen, heiteren, gelegentlich noch knabenhaft frischen Kavalier, der den Frauen gemächlich an den Busen greift, weil sie ihm gefallen, und weil er schließlich der Herr ist. Er gibt nicht einen Dandy, der vor den Frauen affektiert und wie ein Tauber sich bläht, und der im Theater auf unser männliches Empfinden immer einen perversen Eindruck macht. Carusos Herzog ist ein Lebemann, der sich unterhalten, der lieben will [...] Und er steht mit seinen guten, einfachen Manieren bei den großen Herren aus der italienischen Geschichte, erinnert an den *Re gentiluomo* Viktor Emanuel».

Esse vanno matte per te, Caruso, eroe
che hai conquistato i loro cuori;
esse si spoglierebbero per te,
mentre si adornano di vestiti per altri.

Da un angolo accogliente nel buio
spunta qualche testa calva,
sulla quale non si erge
nemmeno un capello.

Questo teatro splendente ha incantato
Caruso con bevanda divina,
splendono immensamente pure le teste,
e ancor più splende il suo canto.

Tu emetti i più splendidi suoni,
un esercito di gloriosi trilli,
i cuori fremono per te,
Caruso, che vuoi di più?

I bagarini ti celebrano;
mi hanno svuotato le tasche,
io volevo pagare un centone,
Caruso, volevano ancora di più!

Ma certo, quando uno ha pagato così caro
il posto a sedere tanto agognato
e tu canti come cantava a suo tempo Van Dyck,
Caruso, uno si aspetterebbe di più ...

Si sono viste la signora Kohn e la signora Singer
e altre ancora andare all'opera;
non si erano ancora viste così tante persone
del quartiere "attico" di Salzgies.

Sono venuti dopo una lotta intensa,
enormemente onorati,
mai si è sentito così spesso da parte di neofiti
dire «in bocca al lupo».

E ciascuno diceva all'altro
ciò che provava per Caruso,
la signora Pollak disse: «Egli è nostro,
ha cantato *Ri-scholet-to*».

Il guadagno deve cadere
nel grembo sofferente dei poveri,

perciò vidi il Rotschild, il Gutmann
qualche duca e progenie principesca.

Quelli non conoscono miseria o preoccupazioni,
né conoscono il bisogno e la costante paura.
Tu hai cantato per i ricchi, Caruso,
e ciononostante hai cantato per i poveri.¹⁶

Questa sorta di epigramma satirico mette in burletta il *beau monde* che si accalca, che lotta, che mette in mostra i vestiti più sgargianti per poter partecipare al grande evento e spende e sponde, forse anche troppo secondo l'autore, dacché alla fine canta bene Caruso, ma canta davvero tanto meglio di chi l'aveva preceduto? In questi termini è da comprendere il riferimento a Ernest van Dyck (1861–1923), tenore che aveva spopolato a Vienna nel decennio 1888–1898. Tra i nomi dell'alta società che compongono il pubblico sono riconoscibile anche cognomi di origine ebraica (Kohn, Rotschild, Gutmann): considerate le fosche tinte antisemite che la stampa satirica viennese dell'epoca spesso assume, non è da escludere un riferimento analogo a queste famiglie come una sorta di “plutocrazia ebraica” invidiata per il suo *status* socioeconomico. Anche qui affiora il tema dei prezzi eccessivi dei biglietti, qui resi ancora più alti dai traffici illegali dei bagarini, traffici a cui Caruso inconsapevolmente contribuisce.

In conclusione sono degne di nota le bizzarre leggende che sarebbero circolate intorno a Caruso e che un certo Bruno Wolfgang avrebbe raccolto e posto in versi nella rivista umoristica *Die Muskete*.¹⁷ Alcune leggende alludono ai contratti estremamente vantaggiosi che Caruso riusciva a ottenere («Caruso è stato una volta

16 **Caruso-Eindrücke** / Ich sah von der obersten Höhe / Auf strahlende Frauen hinab, / Sie saßen in vordersten Logen, / Berührt von des Zauberers Stab. // Sie trugen Boutons, wie auch Ringe / Und seiden rauscht ihr Gewand, / Sie starrten so brünstig zur Bühne / Ganz Sehnsucht und weltabgewandt. // Sie schwärmen für dich, Held Caruso, / Du schlugst ihre Herzen in Bann, / Sie möchten sich gern für dich auszieh'n / Und zieh'n sich für andere an. // Aus lauschiger Ecke im Dunkeln / Lugt manch eine Glatze hervor, / Es sträubt sich auf kahlem Gefilde / Kein einziges Härchen empor. // Dies „glanzvolle“ Haus hat bezaubert / Caruso mit göttlichem Trank, / Und „glänzen“ auch riesig die Köpfe, / Noch viel mehr glänzt sein Gesang. // Du schmetterst die prächtigsten Töne / Von herrlichen Trillern ein Heer, / Dir beben die Herzen entgegen, / Caruso, was willst du noch mehr? // Dich feiern die Agioteure; / Sie machten die Taschen mir leer, / Ich wollte schon „Hundert“ bezahlen, / Caruso, sie wollten noch mehr. // Doch wenn man so teuer erkaufte hat / Den Platz voll Flammenbegehrt, / Und du singst, wie einst schon Van Dyk [sic] sang, / Caruso, da will man doch mehr ... // Man merkte Frau Kohn und Frau Singer / Und and're zur Oper hingeh'n, / Man hatte noch nie soviel Leute / Vom „attischen“ Salzgies geseh'n. // Sie kamen nach heißem Gedränge, / Gehabten sich riesig geehrt, / Noch nie hat man von „Unberufenen“ / So oft „unberufen“ gehört. // Und jede sagte der andern, / Was sie für Caruso gefühlt, / Frau Pollak sprach: „Er ist unser, / Er hat ‚Ri-scholet-to‘ gespielt“. // Das Reinertragnis soll fallen / Den Armen in leidendem Schoß, / Drum sah' ich den Rothschild, den Gutmann, / Manch Herzog und fürstlichen Sproß. // Die kennen nicht Elend und Kummer, / Nicht Not und die ewige Angst, / Du sangst, Caruso für Reiche, / Trotzdem für die Armen du sangst.

17 Bruno Wolfgang, „Caruso-Legenden“, in: *Die Muskete*, 18 ottobre 1906, p. 11.

in Inghilterra in cambio delle spese di viaggio, di vitto e alloggio e 100.000 sterline a serata»,¹⁸ ai titoli onorifici («Caruso ha deliziato il Papa tanto da ottenere in garanzia che massimo tre settimane dopo la sua morte sarà fatto santo»)¹⁹ o sulle sue origini etniche e religiose («Caruso non è purtroppo cristiano e nemmeno italiano. Nacque ancora piuttosto giovane a Przeworz vicino a Kimpolung [espressione per indicare un luogo sperduto ai confini dell'impero austroungarico]. Caruso in realtà si chiama Cohn e professa la fede religiosa che il suo cognome indica».²⁰

Questi ultimi estratti satirici dalla stampa viennese sono altamente indicativi di quanto intrisa di antisemitismo fosse la pubblicistica viennese dell'epoca del sindaco cristiano-sociale Karl Lueger, figura tutt'oggi altamente controversa.²¹ Ancora più sorprendente è che questi strali antisemiti, piuttosto frequenti in relazione a Mahler, appaiano in riferimento a Caruso. Più in generale, l'analisi delle reazioni della carta stampata alla prima apparizione viennese del cantante napoletano mostrano come le sue notevoli e apprezzatissime qualità canore e sceniche costituissero solo un lato della medaglia; l'altro lato rispecchia tutti i problemi che la Vienna di inizio secolo stava vivendo e attraverso i quali il grande evento della prima di Caruso viene filtrato: l'inflazione, l'antisemitismo, i problemi di una società multietnica ma non propriamente multiculturale.

Bibliografia

- Engel, Tassilo Hans: „Allerlei aus der Woche“, in: *Wiener Salonblatt*, 6 ottobre 1906, p. 4.
- F., H.: „Theater, Kunst und Literatur“, in: *Sport & Salon*, 13 ottobre 1906, p. 7.
- Feichtinger, Johannes: „Polyglottes Habsburg. Mehrsprachigkeit im politischen, staatsrechtlichen und gesellschaftlichen Kontext“, in: *Bildspuren – Sprachspuren. Postkarten als Quellen zur Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie*, hrsg. von Karin Almasy, Heinrich Pfandl, Eva Tropper. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020, pp. 23–44.
- „Feuilleton. Caruso“, in: *Die Zeit*, 7 ottobre 1906, pp. 1–4.

-
- 18 «Caruso ist einmal in England gewesen / Gegen Vergütung der Reisespesen / Nebst freier Kost und Wohnung und / Per Abend 100.000 Pfund»
- 19 «Caruso hat den Papst entzückt / Und dafür einen Garantieschein gekriegt: / Post mortem nach Ablauf von drei Wochen / Längstens wird er heilig gesprochen»
- 20 «Enrico Caruso ist leider kein Christ, / Wie er auch kein Italiener ist. / Er wurde, so sagt man, noch ganz jung / Geboren in Przeworz bei Kimpolung. / Caruso bedeutet eigentlich Cohn / Mit der entsprechenden Konfession».
- 21 Il fallimento del liberalismo e l'ascesa del partito cristiano-sociale, il contributo della borghesia ebrea alla cultura viennese intorno al 1900 e il ruolo di Karl Lueger sono questioni storiche ampiamente dibattute e sono difficilmente riassumibili in questo contesto. Tra i contributi recenti si segnala Allan Janik: “Vienna 1900 Revisited: Paradigms and Problems”, in: *Rethinking Vienna 1900*, ed. by Steven Beller. New York: Berghahn Books, 2001, pp. 27–56.

- Janik, Allan: "Vienna 1900 Revisited: Paradigms and Problems", in: *Rethinking Vienna 1900*, ed. by Steven Beller. New York: Berghahn Books, 2001, pp. 27–56.
- Ledner, Emil: *Erinnerungen an Caruso*. Hannover: Paul Stegmann Verlag, 1922.
- Ludvová, Jitka: „Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis“, in: *Deutschesprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, hrsg. von Alena Jakubcová. Prag: Divadelní Ústav, 2001, pp. 43–54.
- Neumann, Angelo: „Wiener Neuigkeiten. Caruso in Prag“, in: *Die Zeit*, 6 ottobre 1906, p. 4.
- Payrleitner, Alfred: *Österreicher und Tschechen. Alter Streit und neue Hoffnung*. Böhlau: Wien, ²2003.
- Seliger, Maren e Ucakar, Karl: *Wien. Politische Geschichte 1740–1934*, vol. 2: *Entwicklung und Bestimmungskräfte großstädtischer Politik: 1896–1934*. Wien: Jugend & Volk Verlag-Gesellschaft, 1985.
- Springer, Christian: *Enrico Caruso: Tenor der Moderne*. Wien: Holzhausen, 2002.
- „Theater. (Hofopertheater)“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 8 ottobre 1906, p. 6.
- Wolfgang, Bruno, „Caruso-Legenden“, in: *Die Muskete*, 18 ottobre 1906, p. 11.

La fortuna di Enrico Caruso nel Regno Unito: una ricostruzione attraverso i documenti di archivio e la stampa periodica dell'epoca

MARCO POLLACI

Uno dei critici americani più influenti dei primi anni del Novecento, l'ex pianista e musicologo americano James Gibbons Honeker,¹ spesso ricordava che «ci sono persone che preferirebbero essere Caruso anziché il presidente degli Stati Uniti d'Europa».² La fortuna nei paesi di lingua inglese di uno dei tenori più celebri di tutti i tempi, il napoletano Enrico Caruso, fu di grande rilievo per la carriera dell'artista, una fama confermata dalla stampa dell'epoca³ ma anche dall'attenzione per la vita e per l'arte del cantante nelle numerose pubblicazioni anglosassoni successive alla morte di Caruso.⁴ Le pubblicazioni in lingua inglese formano difatti il maggiore *corpus* delle biografie dedicate al cantante,⁵ volumi che pongono in

- 1 James Gibbons Honeker (1857–1921) conosciuto come critico letterario e musicologo, fu anche critico d'arte e musicista.
- 2 La citazione è riportata in Pietro Gargano e Gianni Cesarini: *Caruso. Vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi & C., 1990, p. 7.
- 3 Nella ricostruzione della cronologia relativa alle rappresentazioni nei territori anglosassoni di Caruso, dei repertori e cast negli anni dal debutto londinese del 1902 al 1914, nella consultazione di alcuni documenti a stampa, devo ringraziare la preziosa collaborazione del Royal Opera House Archive di Londra per avermi fornito informazioni e referenze utili, laddove possibile, nonostante i limiti di accesso agli archivi londinesi e britannici che condizionano le ricerche musicali, al momento della stesura di questo articolo, per l'emergenza Covid.
- 4 Fra i titoli più rilevanti in lingua inglese va ricordata la biografia di Caruso, scritta dal figlio del cantante, Enrico Caruso Jr, in collaborazione con Andrew Farkas: *Enrico Caruso. My Father and My Family*. Portland: Amadeus Press, 1990. La stessa moglie del tenore scrisse una biografia divenuta un bestseller nei paesi di lingua inglese, Dorothy Caruso: *Enrico Caruso. His life, his death*. New York: Simon and Schuster, 1945. Da questo volume fu tratto il film *The Great Caruso* nel 1951, prodotto dalla Metro-Goldwyn-Mayer con il tenore Mario Lanza nel ruolo del tenore. Questo testo, insieme ad un altro volume scritto sempre da Dorothy Caruso: *Wings of Song: The Story of Caruso*. New York: Minton Balch, 1928, contribuirono a diffonderne la fama sempre viva nei paesi di lingua inglese anche dopo la morte del cantante. Altro testo di riferimento in ambiente anglosassone fu scritto da Michael Scott: *The Great Caruso*. New York: Knopf, 1988. Fra le altre pubblicazioni vanno citate: Francis Robinson: *Caruso. His Life in Pictures*. London: Thames & Hudson, 1957; John Bello: *Enrico Caruso: A Centennial Tribute*. Providence: Universal Associates, 1973; la ristampa in facsimile del volume del 1922 di Pierre Van Rensselaer e Bruno Zirato, *Enrico Caruso. A Biography*. New York: Vienna House, 1972; Howard Greenfield: *Caruso*. London: Collins & Brown, 1991; György Miklós Böhm: *Enrico Caruso – The Myth that Traverses the Millennium: An Analytical Biography*. Kindle edition, 2018.
- 5 Nella bibliografia in lingua italiana, ancora limitata negli studi dedicati al grande tenore, si ricordano i contributi del citato Cesarini e Gargano: *Caruso*; Luciano Pituello: “Caruso, mito vivente”, in *Nello Santi*. Zollikon: Kranich-Verlag, 2001, pp. 1–55; Roberto Ciabani e Mario Del Fante: *Caruso e i grandi cantanti lirici in Toscana*. Signa: Masso delle Fate, 2022.

rilievo i successi e le esperienze della carriera di Caruso al livello europeo, ma anche d'oltreoceano.

Questo contributo pone l'attenzione sulle stagioni di gloria in territorio britannico attraverso la stampa dell'epoca e ricostruendo una cronologia delle rappresentazioni, del cast e del repertorio del tenore fra il 1902 ed il 1914, quando Caruso debuttò a Londra per poi primeggiare nei teatri e sale da concerto britannici, fino all'ultima rappresentazione di *Tosca*, al Covent Garden di Londra, nel 1914.

La carriera di Enrico Caruso nei territori britannici, coronata da successi e da una grandissima pubblicità mediatica non meno considerevole di altri paesi in cui la voce del tenore partenopeo brillava nei più prestigiosi teatri, ha ancora moltissimi vuoti nella ricostruzione di una cronologia delle date, dei luoghi e dei repertori durante gli anni del primo Novecento.⁶ Le cronologie presenti nelle biografie dedicate al grande tenore sono spesso incomplete, con errori di date ed elementi incompleti. Solo alcuni ruoli vengono messi in evidenza, spesso con informazioni mancanti di dati. Per questo motivo, questo articolo vuole contribuire a testimoniare la fortuna di Caruso nei territori britannici.

Il tenore debuttò a Londra, al Covent Garden il 14 maggio 1902, nel ruolo di Rigoletto, cantando per 8 stagioni alla Royal Opera House dal 1902 al 1914.⁷

Caruso fu scritturato da Harry V. Higgins (1855–1928), direttore del Covent Garden, su segnalazione del baritono napoletano Antonio Scotti (1866–1936), vero e proprio idolo del pubblico londinese. Dopo il successo ottenuto in *Bohème* con Nellie Melba⁸ a La Salle Garnier del Principato di Monaco, un successo con eco in tutta Europa e tappa importante verso il debutto a Londra, il baritono Scotti convinse Caruso ad accontentarsi di un compenso non significativo, rispetto a quelli standard del tenore, sostenendo che Caruso avrebbe raggiunto una popolarità notevole presso il pubblico inglese, un guadagno in termini di pubblicità per la carriera: e così fu, debuttando come Duca di Mantova, in presenza della regina, presente sul palco.

Da ricordare che in quel periodo la carriera di Caruso fu promossa anche dalle sue registrazioni a 78 giri. Le storiche incisioni del Grand Hôtel⁹ furono messe

6 Un aiuto per tale ricostruzione è il volume di Harold Rosenthal: *Two Centuries of Opera at Covent Garden*. London: Putnam, 1958.

7 L'appendice inserita a conclusione di questo articolo riporta una cronologia completa delle rappresentazioni londinesi e nei territori britannici di Enrico Caruso, dal 1902 al 1914.

8 Nellie Melba, nome d'arte di Helen Porter Mitchell (1861-1831), fu una delle cantanti più acclamate del suo tempo. Il soprano australiano fece spesso coppia con Caruso ne *La Bohème* e fu molto apprezzata in Inghilterra e negli Stati Uniti dove cantò nel *Rigoletto*, nella *Lucia di Lamermoor*, nella *Semiramide* di Rossini e nel *Romeo e Giulietta* di Gounod.

9 Il musicista, ingegnere del suono e produttore americano Fred Gaisberg (1873-1951) pioniere dell'incisione fonografica della casa discografica Voce del Padrone, chiese al cantante di registrare alcune arie d'opera quando si trovava a Milano per cantare al Teatro alla Scala sotto la direzione di Toscanini. La casa discografica inizialmente rifiutò di pagare l'esorbitante cifra di cento sterline richieste da Caruso, ma Gaisberg pagò personalmente con il fine di registrare la voce dell'artista, ripagando il produttore finanziariamente per queste registrazioni storiche avvenute l'11 aprile 1902.

in circolazione quando Caruso era in procinto di debuttare al Covent Garden di Londra, accelerando la sua fama in territorio britannico.¹⁰ La popolarità dell'artista nel mondo inglese e americano fu difatti diffusa proprio dalla vendita delle sue registrazioni durante il periodo del debutto londinese.¹¹

La stampa inglese lodò la sua «rarità mandata dal cielo», come scrisse Percy Bett, il critico del *Daily News*, confermando le doti del tenore che «possiede una deliziosa mezza voce e non ha i toni nasali e il belare che affliggono tanti suoi compatrioti». Bett aggiungerà, sempre nel *Daily News*, che «quel timbro dolce e vellutato ricorderà ai vecchi abbonati Giuseppe Fancelli¹² e a quelli di ancor più antica data Giuglini,¹³ anche se, quando il cantante vuole, questo timbro vellutato è abbinato alla piena potenza di Tamagno¹⁴ nel suo periodo migliore». Altri critici apprezzarono la sua «esuberanza d'espressione» come nell'*Illustrated London News*, o la voce ampia e morbida secondo il critico del *The Telegraph*¹⁵.

Dopo l'esperienza del *Rigoletto* e de *La Bohème* (cantata il 24 maggio 1902), il tenore brillò nel ruolo di Edgardo nella *Lucia di Lamermoor*, la cui prima rappresentazione interpretata da Caruso a Londra avvenne il 4 giugno 1902. Il giorno seguente, il *St James Gazette* scrisse: «Il Signor Caruso ha sfruttato il suo ammirevole organo vocale come Edgardo, un ruolo che è ideale per la sua naturale scuola vocale e la perfezione del fraseggio».¹⁶ Il successo delle rappresentazioni della *Lucia di Lamermoor* fu ripreso da *The Stage* che elogiò «il talento del Signor Caruso, che già aveva entusiasmato nel ruolo del Duca in *Rigoletto* e di nuovo con quello di Rodolfo ne *La Bohème*. Ora il Signor Caruso ha dato prova del suo valore per le opere italiane con una brillante rappresentazione di Edgardo, un ruolo particolarmente adatto a lui come attore-cantante. È come rivivere i vecchi tempi

10 Riporto alcuni titoli della stampa dell'epoca in cui sono pubblicate recensioni, descrizioni e commenti per le incisioni di Caruso: *Daily Telegraph & Courier*, 15 maggio 1902, p. 6; *Talking Machine News*, 1 luglio 1908, p. 9; *Ealing Gazette and West Middlesex Observer*, 8 maggio 1909, p. 6; *Presto Herald*, 20 giugno 1903, p. 8.

11 Caruso fu il primo artista nella storia a vendere più di un milione di dischi con l'aria «Vesti la giubba» dall'opera *Pagliacci*, incisa negli Stati Uniti nel 1904 e 1907 per l'etichetta Victor. Il singolo della Victor nella versione di Caruso venne premiato con il Grammy Hall of Fame Award nel 1975.

12 Il tenore fiorentino Giuseppe Fancelli (1833–1888) fu uno dei più acclamati cantanti della sua epoca, celebre in molti teatri europei come il Royal Opera House di Londra. Esordì nel 1866 con l'*Africana* di Meyerbeer per poi affrontare altre opere come il *Lohengrin*, *Lucia di Lamermoor*, *I puritani* e *La traviata*. Fu il primo Radames nei teatri italiani.

13 Il tenore marchigiano naturalizzato inglese Antonio Giuglini (1825–1865) fu assai celebre a Londra. Fu apprezzato nelle opere *La favorita*, *La traviata*, *Lucia di Lamermoor*, *I puritani*.

14 Il torinese Francesco Innocenzo Tamagno (1850–1905) fu un celebre tenore che cantò nella prima assoluta dell'*Otello* di Verdi nel 1887, ruolo che fu il suo cavallo di battaglia.

15 Recensioni citate in Cesarini e Gargano: *Caruso*, p. 54.

16 Traduzione a cura dell'autore. L'originale è tratto da *The Opera*, in *St James Gazette*, 5 giugno 1902, p. 6: «Signor Caruso used his remarkable organ to excellent purpose as Edgardo, a role which is most admirably suited to his natural method production and perfection of phrasing».

[...].¹⁷ Sempre *The Stage* richiamava il debutto londinese di Caruso nel ruolo di Radames nell'*Aida* il 6 giugno 1902:

Come Radames, il Signor Caruso ha cantato per la prima volta in questo nuovo ruolo, ottenendo un altro successo. La parte sembrava non avere nessuna difficoltà per le doti del tenore che scolpiva le coraggiose e intense note come un amante guerriero, cantando meravigliosamente. Nel grande Duetto con Aida, il Signor Caruso esibiva una potenza di forza drammatica raramente notata nella scena operistica.¹⁸

Caruso cantò nella stessa stagione *L'elisir d'amore*, *Cavalleria rusticana*, *La traviata* e *Don Giovanni*. Proprio nel ruolo di don Ottavio, il celebre soprano russo Félia Litvinne¹⁹ descriveva l'esperienza di quelle rappresentazioni in cui cantava con il tenore: «La voce di Caruso sgorgava come un fiume d'oro».

Il *Nottingham Evening Post* del 1 luglio 1902 testimoniava il debutto ed il successo del tenore nella stagione al Covent Garden di Londra e anche in altri teatri europei e del sud America:

Un grande tenore italiano, un di quei tenori che il mondo musicale ha atteso per molto tempo, è finalmente apparso al Covent Garden Opera. In mezzo a un coro di lodi di tutta la critica, il Signor Caruso ha esibito la sua gloriosa, brillante e istrionica arte nel *Rigoletto* di Verdi, nell'*Aida*, ne *La Bohème* di Puccini e ne *L'elisir d'amore* di Donizetti. Caruso è, come tutti direbbero a sentirlo cantare, di pura nascita italiana. È infatti napoletano di nascita e la bellezza naturale della sua voce deve molto agli attenti insegnamenti del suo maestro, il Signor Vergine,²⁰ che è dedito completamente alla migliore tradizione della musica operistica. Nonostante abbia solo 28 anni, Caruso è già un cantante di successo, non solamente in Italia ma a Varsavia e a San Pietroburgo, in Buenos Aires, dove l'opera italiana ha avuto alcuni dei suoi più brillanti trionfi [...].²¹

17 La cronaca è riportata in London Theatres, *The Stage*, 12 giugno 1902, p. 14: «[...] The powers of Signor Caruso, who has already made a stir by his impersonification of the Duke in *Rigoletto*, and more particularly of Rodolfo in *La Bohème*. In the present instance Signor Caruso gave further proof of his value as regards Italian works by a brilliant rendering of Edgardo, a part particularly suited to an actor-vocalist as he. It is quite reverting to old times [...].» Traduzione a cura dell'autore.

18 *The Stage*, p. 14. La traduzione, tratto dall'articolo originale del giornale, è dell'autore: «As Radames Signor Caruso again appeared for the first time in a new role and achieved another success. The part seemed to present no difficulties to the accomplished tenor who struck a valiant and intense note as the warrior-lover and sang beautifully. In the great duet with Aida Signor Caruso exhibited a power of dramatic force seldom witnessed on the operatic stage».

19 Celebre soprano nato a San Pietroburgo nel 1860 e morta nel 1936, il soprano russo naturalizzato francese Félia Litvinne fu una celebre cantante dell'epoca, la cui fama fu legata ai ruoli wagneriani. Le memorie della cantante sono citate in Cesarini e Gargano: *Caruso*, p. 55.

20 Guglielmo Vergine fu l'insegnante di Caruso a Napoli.

21 *Nottingham Evening Post*, 1 luglio 1902, p. 2: «A great Italian tenor, one who may possibly be the tenor for whom the musical world has waited so long, has at length appeared at the Covent Garden Opera. Admit as a chorus of praise from all the critics, Signor Caruso has, since the beginning

La stagione estiva del Royal Opera House del 1904 vide l'artista partenopeo nei ruoli del Duca di Mantova del *Rigoletto*, di Rodolfo ne *La Bohème*, come Radames nell'*Aida*, in *Traviata* e in *Un ballo in maschera*, per poi cantare nella *Manon pucciniana*, e nella *Carmen* durante la stagione autunnale nel mese di ottobre, con due nuovi successi nei cavalli di battaglia de *La Bohème* e nei *Pagliacci*.

Il successo nel ruolo di Rodolfo fu particolarmente apprezzato dalla stampa, come gli elogi riportati in *The Globe* nell'articolo *A chat with Signor Caruso. His singing in "La Bohème"*, pubblicato, il 22 ottobre 1904:

Pochi lirici hanno, per merito, raggiunto tale preminenza in così poco tempo come il signor Caruso. Ora è considerato il più grande tenore vivente per l'eccezionale bellezza e purezza della sua voce, il suo studio incessante e la straordinaria facoltà di impegnarsi così tanto nel perseguire la sua arte che tende alla perfezione – una fatica che si dice, in vero, sia il principio principale del genio. La sua carriera sul palcoscenico operistico (come ci racconta Mr. E. St John-Bremon, in un interessante articolo sul *London Magazine*) è di breve durata, circa nove anni: perché è nel 1895 che debutta al Teatro Nuovo a Napoli sua città natale in un'opera del Signor Morelli,²² intitolata "Amico Francesco".²³

La celebrità ormai consolidata di Caruso a Londra fu coronata da una partecipazione ad un concerto di Gala al Royal Opera House, l'8 giugno 1904, in onore di re Alfonso I di Spagna, con l'invito dei reali d'Inghilterra a Buckingham Palace per donare al tenore, in segno di apprezzamento, una spilla di diamanti e rubini.

of the season, exhibited his glorious voice and his excellent histrionic art in Verdi's *Rigoletto* and *Aida*, Puccini's *La Bohème*, and Donizetti's *L'Elisir d'Amore*. Caruso is, as all would guess on hearing him sing, of pure Italian birth. He is, in fact, a native of Naples, and his naturally beautiful voice owns much to the careful training of his famous teacher, Signor Vergine, who is thoroughly versed in the best traditions of operatic music. Although only 28 years of age, Caruso has already sung with success, not only in Italy, but in Warsaw and St Petersburg, and in Buenos Aires, where Italian opera has had some of its most brilliant triumphs [...]. Traduzione dell'originale a cura dell'autore.

22 Caruso debuttò con una parte in *L'amico Francesco* del compositore Mario Morelli al Teatro Nuovo di Napoli, il 16 novembre 1896.

23 La traduzione di questo articolo è dell'autore. L'originale è tratto da "A chat with Signor Caruso. His singing in *La Bohème*", in *The Grove*, 22 ottobre 1904, p. 3: «Few lyric artists have, by adhere merit, attained such pre-eminence in so short, a time as Signor Caruso. He now ranks as the greatest living tenor owing to the exceptional beauty and purity of his voice, his unceasing study, and extraordinary faculty of taking such pains in the pursuance of his art that strives after perfection – a pain which is said with truth to be the chief principle of genius. His career on the operatic stage (as Mr. E. St John-Bremon tells us in an interesting article in the *London Magazine*) is of short duration – something about nine years: for it was in 1895 that he made his debut in the Teatro nuovo in Naples his native city in an opera by Signor Morelli, entitled "Amico Francesco"». L'articolo riporta anche una breve intervista a Caruso in cui parla del suo maestro e dei requisiti per essere un buon cantante.

Durante le rappresentazioni del *Rigoletto* nella stagione estiva del 1906, il celebre tenore Thomas Bruke²⁴ scrisse:

Chi è? Non è un cantante. Non è una voce. É un miracolo. Non vi sarà un altro Caruso per due o tre secoli, forse mai più. Noi eravamo così abituati alle voci spurie, artificiose di gente come de Reszke²⁵ e Tamagno e Maurel²⁶, che quando ci viene presentata la merce genuina quasi stentiamo a riconoscerla. Qui c'è qualcosa da amare più di qualsiasi altra cosa già udita, qui si arresta ogni critica per quanto può esservi di non del tutto ortodosso. La tradizione è infranta, la legge violata, la norma ignorata. Jean de Reszke doveva palpitare e contorcersi, fino a far soffrire il pubblico con lui, per ottenere un effetto che questo nuovo cantante del Sud raggiunge tenendo le mani in saccoccia e andando su e giù per il palcoscenico.²⁷

I trionfi delle stagioni londinesi del 1906 furono riconosciuti dalla stampa dell'epoca, come gli elogi del 25 luglio 1906 di *The Truth* per le rappresentazioni del *Don Giovanni* dimostrano: «Caruso ha rinnovato vecchi trionfi».²⁸

Altri giornali dell'epoca, come il *Mid Sussex Times*²⁹, dedicarono spazio alla biografia e ai successi di Caruso durante il 1906. Il *Luton Times and Advertiser*,³⁰ ricordando le parole del critico Henry J. Costers in the *Manchester Daily Dispatch*, riassume la consacrazione britannica del successo di Caruso, definendolo «the world greatest tenor»:

L'ascesa del Signor Caruso alla fama come il più grande tenore del mondo – una posizione che nessun altro cantante tenta di contestargli – è stata molto veloce, scrive Henry J. Costes nel *Manchester Daily Dispatch*. Sei anni fa, il tenore era praticamente sconosciuto mentre oggi, all'età di 32 anni, ha guadagnato una posizione che nessun altro tenore ha mai raggiunto.

24 Thomas Burke, conosciuto anche come il Lancashire Caruso, fu un tenore inglese (1890–1969), celebre a Londra per le sue interpretazioni nel *Rigoletto*, ne *La Bohème*, in *Madama Butterfly* e nella *Cavalleria rusticana*. La sua celebrità fu promossa anche dalle sue registrazioni e dalle sue partecipazioni cinematografiche dal 1932 al 1938.

25 Jan de Reszke (1850–1925) fu un celebre tenore polacco che ebbe grande successo in Europa e al Metropolitan di New York. Suo fratello, il basso Édouard (1853–1917) e sua sorella, il soprano Josephine (1855–1891), furono anch'essi cantanti celebri a livello internazionale.

26 Il baritono francese Victor Maurel (1848–1923) fu Jago nella prima rappresentazione dell'*Otello* per volere di Verdi stesso. Fu anche il primo *Falstaff* verdiano.

27 La citazione viene riportata in Cesarini e Gargano: *Caruso*, pp. 77–78.

28 *The Truth*, 25 luglio 1906, p. 40: «Caruso, Scotti [...] have renewed old triumphs». Traduzione a cura dell'autore.

29 *Mid Sussex Times*, 10 aprile 1906, p. 6.

30 Il passo, tradotto dall'autore di questo articolo, è riportato in *Luton Times and Advertiser*, 30 novembre 1906, p. 2: «The rise of Signor Caruso to fame as the world's greatest tenor – a position that no other singer attempts to dispute with him – has been very rapid, writes Henry J. Costes in the *Manchester Daily Dispatch*. Six years ago, he was practically unknown, and today, at the age of thirty-two, he has attained a position such as no other tenor [...] ever reached». L'articolo fornisce anche dettagli biografici e sui *cachet* del tenore in quell'epoca.

Il 15 maggio 1907 il cantante tornò al Covent Garden con *La Bohème*, proseguendo la stagione con *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Aida*, *Carmen*, *Tosca*, *Un ballo in maschera*, *Fedora*, *Pagliacci* e *Andrea Chénier*. *The Queen* riferiva, il 27 luglio 1907, del successo di Caruso nello *Chénier* di Giordano: «Caruso e Destinn hanno onorato brillantemente i ruoli dei protagonisti».³¹

Il 1907 vede Caruso insignito del Royal Victorian Order per i meriti artistici verso la monarchia britannica, evento che corona la popolarità del cantante non solo presso l'Inghilterra ma anche nel resto dei territori britannici, come conferma l'*Irish News and Belfast Morning News* del 9 settembre 1907.³²

Nel 1909, Caruso intraprende una *tournee* di concerti nei territori britannici fra cui la Scozia (Edinburgo e Glasgow), Newcastle, Manchester, Plymouth, Liverpool, Londra e Belfast. Il concerto di Plymouth veniva elogiato da *The Cornish Telegraph* del 2 settembre 1909:

Nonostante il Signor Caruso sia un incomparabile cantante – il più grande tenore vivente – il mese di Agosto è il peggiore dell'anno per concerti di questo livello, in quanto migliaia di persone hanno programmato le loro vacanze mentre altri sono tentati di trascorrere le loro serate estive all'aperto. Il concerto fu in realtà un vero trionfo artistico, [...] un tributo per la gloria del grande tenore e per la sagacia di un'azienda molto intraprendente. Resta da menzionare un grande inconveniente. Sulla stampa americana e britannica era stato detto che la salute di Caruso era peggiorata, che la sua voce era crollata, che era necessaria un'operazione e che sarebbero trascorsi anni prima che potesse cantare di nuovo. L'unica cosa da dire è che in poco tempo il signor Caruso ha dimostrato che il suo meraviglioso organo è ancora al suo apice di potenza e di suono.

Alla voce del Napoleone delle romanze, alzo il cappello e sollevo la mia penna. Possa il tenore cantare a lungo per l'umanità.³³

31 *The Queen*, 27 luglio 1907, p. 28: «The opera [...] was heard with the advantage for the first time here of signor Caruso and Mlle Destinn in the two principal parts, both articles acquitting themselves admirably». Traduzione dell'autore.

32 *Irish News and Belfast Morning News*, 09 settembre 1907, p. 7. L'articolo riporta la cerimonia per l'onorificenza britannica assegnata all'artista partenopeo.

33 La traduzione dell'originale, a cura dell'autore, è riportata in *The Cornish Telegraph*, 2 settembre 1909, p. 7: «Although Signor Caruso is an incomparable singer – the greatest living tenor singer – August is the worst month in the year for a high-class concert, because thousands have made their holiday arrangements which could not be disturbed, and others are tempted to spend their summer evenings in the open. That the concert was not only an artistic triumph, [...], is a tribute both to the fame of the great tenor and to the sagacity of a very enterprising firm. To the voice of the Napoleon of Songs I lift my hat and wave my pen. Long may it sing to the human race. | One great drawback remains to be mentioned. It had been bruited about the American and British Press that the Caruso health had broken down, that his voice had collapsed, that an operation was necessary, and that years would elapse before he could sing again. The only thing true in all this was an operation was performed, and within a short time Signor Caruso has demonstrated that his wonderful organ is still at its zenith of power and tone».

La stampa dell'epoca forniva alcuni riferimenti del repertorio di Caruso cantato durante il concerto, dato significativo in quanto non abbiamo informazioni dettagliate sui programmi completi dei concerti in territorio britannico del 1909:

Non ultimo il contributo degno di nota della serata è stato il duetto finale del Signor Caruso e del Signor Lacombe «Solenne in quest'ora» (*La forza del destino* – Verdi) in cui è stata particolarmente esibita la malva vellutata di entrambe le voci. Con applausi per Caruso che ha apprezzato i ringraziamenti, il pubblico si è allontanato con riluttanza e il grande cantante ha ricevuto un'ovazione mentre si dirigeva verso la sua suite di camera al Royal Hotel. Alcuni erano rimasti in piedi dalle 13:00 alle 20 all'ingresso del porticato per ascoltarlo.³⁴

La stima per il tenore e le doti del cantante furono paragonate all'importanza artistica di alcuni personaggi come Byron o Wagner:

È un uomo eccezionale, una voce da trovatore e, mentre quella voce conserva la sua magia, pensiamo a Caruso come pensiamo a Shelley e Byron, Paganini e Wagner e altri che hanno creato il mondo con il loro genio fulmineo. Non c'è cantante, uomo vivente che possa rivaleggiare con Caruso quando passa da una tenera lirica d'amore a una drammatica frenesia, e quando dopo aver prolungato una grande nota e pensi che debba fermarsi per sfinito, il volume aumenta sempre più alto con potenza sempre crescente finché scaglia letteralmente un torrente di canto brillante e vibrante che sembra piuttosto emanare da un grande organo che dal corpo di un uomo.³⁵

The *Cornish Telegraph* ci conferma che *the king of song* cantò anche musiche di Tosti³⁶ le cui romanze erano molto apprezzate dal pubblico britannico.³⁷

34 Traduzione dell'autore, *The Cornish Telegraph*, p. 7: «Not the least notable contribution of the evening was the final duet by Signor Caruso and Signor Lacombe – Solenne in quest'ora – (*La Forza del Destino* – Verdi) in which the velvet-mellowness of both voices was notably displayed. With cheers for Caruso who waved them his thanks, the audience reluctantly filed out, and the great singer received an ovation as he proceeded to his suite of room at the Royal Hotel. Some had stood from 1 p.m. to 8 p. m. at the arcade entrance to hear him». *L'Islington Gazette* del 9 dicembre 1909, p. 6 riferisce che Caruso scelse frequentemente «La donna è mobile» del *Rigoletto* come aria per i concerti del *tour* britannico.

35 Sempre *The Cornish Telegraph*, p. 7 riporta gli elogi per il tenore: «He is a rare avis, a wonder-man, a wandering voice, and while that voice retains its magic we think of Caruso as we think of Shelley and Byron, Paganini and Wagner and other who have started the world with their meteoric genius. There is no living male singer who can rival Caruso when he passes from a tender love lyric to a dramatic frenzy, and when after prolonging a great note and you think he must pause exhausted, the swells higher and yet higher with ever-increasing power until he literally hurls forth a torrent of brilliant and vibrant song that seems to emanate rather from a great organ than from the body of a man».

36 Caruso incise musiche di Francesco Paolo Tosti (1846–1916), le cui celebri romanze furono cavalli di battaglia durante la sua carriera britannica. Il compositore si trasferì a Londra alla fine degli anni 1870, divenendo maestro di canto presso la corte della regina Vittoria e successivamente di Edoardo VII che gli conferì il titolo di grande ufficiale del Royal Victorian Order.

37 Caruso cantò romanze di Tosti, la stampa dell'epoca riporta *Good-bye* di Tosti, cantata dal tenore nel concerto di Plymouth, *The Cornish Telegraph*, p. 7.

Il congedo dal pubblico inglese avvenne il 29 giugno 1914 al Covent Garden con la rappresentazione di *Tosca*.

La fortuna britannica dell'artista crebbe anche per la diffusione dei film girati dal cantante che sfruttò la nuova arte per la popolarità.³⁸ Nel 1918, Caruso firma un contratto per l'esorbitante somma di duecentomila dollari per due film prodotti da Jesse Lasky della celebre Famous Players, la pellicola sopravvissuta *My Cousin* e dell'oggi perduto *The Splendid Romance*. L'artista sfruttò tutti i canali di comunicazione disponibili all'epoca per consolidare la sua meritata fama nei territori britannici, inclusa la pubblicazione di un opuscolo didattico in lingua inglese, *How to sing: some practical hints*,³⁹ pubblicato a Londra nel 1913 in cui discute anche delle doti per diventare un grande cantante e come sviluppare tali doti.

Questo saggio ha voluto esplorare la fortuna di Caruso a Londra e nei territori del Regno Unito fra l'anno del suo debutto nel 1902 al Royal Opera House di Londra sino al 1914, riportando alcune cronache dell'epoca⁴⁰ e cercando di ricostruire una cronologia delle rappresentazioni dell'epoca. L'interesse di questa panoramica risiede anche nel repertorio che Caruso cantò in questi anni, spesso cavalli di battaglia come il ruolo di Rodolfo ne *La Bohème*, il Duca di Mantova ne *Rigoletto*, Canio nei *Pagliacci* o Nemorino ne *L'elisir d'amore*, personaggi frequenti nella sua carriera inglese, insieme al cast degli artisti di quegli anni, divi della lirica dei primi del Novecento quali Melba e Scotti che furono molto spesso compagni di canto di Caruso nelle gloriose stagioni londinesi al Covent Garden.

L'immagine di Caruso che emerge dalla stampa dell'epoca sottolinea una voce unica e inconfondibile, retta da un professionismo e da doni naturali che permisero al talento partenopeo di essere uno degli idoli del pubblico britannico più amato. Non è dunque casuale che questo non smise mai di apprezzare le doti di un interprete che fece da spartiacque nella storia della vocalità operistica.

38 Di grande successo fu il film *My cousin* del 1918.

39 Enrico Caruso: *How to sing: some practical hints*. London: John Church Company 1913.

40 Per estratti di interviste, aneddoti ed elogi sulla vita e l'arte di Caruso riportati dalla stampa britannica si veda *Daily Telegraph & Courier (London)*, 12 febbraio 1908, p. 11; *Mid Sussex Times*, 10 aprile 1906, pp. 5-6; *Wington Advertiser*, 16 ottobre 1909, p. 5; *Islington Gazette*, 16 gennaio 1906, p. 3; *The Referee*, 7 luglio 1907, pp. 5-6; *Tyrone Courier*, 7 ottobre 1909, p. 7; *Brecon County Times*, 30 novembre 1906, p. 2; *Northern Chronicle and General Advertiser for the North of Scotland*, 13 ottobre 1909, p. 3.

Appendice

*Cronologia delle rappresentazioni nei territori del Regno Unito di Enrico Caruso (1902–1914).*⁴¹

1902, Londra – Royal Opera House

- 14 maggio, *Rigoletto* (5). N. Melba s., L. Kirkby-Lunn ms., M. Renaud b., M. Journet bs. Direttore: L. Mancinelli
24 maggio, *La Bohème* (4). N. Melba s., F. Scheff s., A. Scotti b., C. Gilibert b., M. Journet bs. Direttore: L. Mancinelli
4 giugno, *Lucia di Lamermoor* (3). R. Pacini s., A. Scotti b., M., Journet bs. Direttore: L. Mancinelli
6 giugno, *Aida* (4). L. Nordica s., L. Kirkby-Lunn ms., A. Scotti b., P. Plançon bs. Direttore: L. Mancinelli
14 giugno, *L'elisir d'amore* (2). R. Pacini s., A. Scotti b., P. Plançon bs. Direttore: L. Mancinelli
28 giugno, *Cavalleria rusticana* (2). E. Calvé s., E. Dufriche b. Direttore: L. Mancinelli
4 luglio, *La traviata* (2). N. Melba s., P. Seveilhac b. Direttore: L. Mancinelli
19 luglio, *Don Giovanni* (2). F. Litvinne s., S. Adams s., F. Scheff s., M. Renaud b., C. Gilbert b., A. Pini-Corsi b., M. Journet b. Direttore: L. Mancinelli

1904, Londra – Royal Opera House

- 17 maggio, *Rigoletto* (6). N. Melba s., L. Kirby-Lumn ms., M. Renaud b. Direttore: L. Mancinelli
19 maggio, *La Bohème* (6). N. Melba s., E. Parkina s., A. Scotti b., C. Gilibert b., M. Journet bs. Direttore: L. Mancinelli
13 giugno, *Aida* (4). G. Russ s., L. Kibry-Lumn ms., A. Scotti b. Direttore: L. Mancinelli
15 giugno, *La traviata* (3). N. Melba s., A. Scotti b. Direttore: L. Mancinelli
17 ottobre, *Manon Lescaut* (3). R. Giachetti s., R. Angelini-Fornari b., V. Arimondi bs. Direttore: C. Campanini
21 ottobre, *Carmen* (3). A. Nielsen s., I. Gianoli ms., P. Amato b. Direttore: C. Campanini
20 ottobre, *La Bohème* (2). A. Nielsen s., E. Trentini s., P. Amato b., V. Arimondi bs. Direttore: C. Campanini

41 La data si riferisce alla prima rappresentazione. I numeri inseriti fra parentesi riportano il numero delle rappresentazioni per ciascuna opera. Il cast comprende i nomi, i registri vocali dei cantanti ed il direttore. La cronologia ed il cast sono stati ricostruiti secondo i documenti consultabili al momento della stesura di questo lavoro, tenendo presente alcuni limiti nella consultazione degli archivi inglesi a causa dell'emergenza Covid. La cronologia è stata integrata con le informazioni ricavate dai volumi in lingua inglese consultati e citati nella bibliografia. I programmi o il cast dei concerti e delle rappresentazioni non riportati nella cronologia non sono disponibili.

2 novembre, *Pagliacci* (1). J. Koroleiwicz-Wayda s., M. Sammarco b., R. Angelini-Fornari b. Direttore C. Campanini

1905, Londra – Royal Opera House

22 maggio, *La Bohème* (6). N. Melba s., A. Scotti b., C. Gilbert b., M. Journet bs. Direttore: C. Campanini

26 maggio, *Rigoletto* (3). S. Kurz s., E. Thornton ms., A. Scotti b., M. Journet bs. Direttore: C. Campanini

3 giugno, *Gli Ugonotti* (3). E. Destinn s., S. Kurz s., B. Alten s., A. Scotti b., M. Journet bs., C. Whitehill bs. Direttore: C. Campanini

8 giugno, Concerto di Gala

10 giugno, *Aida* (2). E. Destinn s., L. Kirkby-Lunn ms., A. Scotti b., M. Journet bs. Direttore: C. Campanini

19 giugno, *Un Ballo in maschera* (4). J. Raunay/M. Thecla s., S. Kurz s., E. Thornton ms., A. Scotti/M. Sammarco b., M. Journet bs., E. Cotreuil bs. Direttore: L. Mancinelli

1 luglio, *Don Giovanni* (2). E. Destinn s., P. Donalda s., A. Nicholls s., A. Scotti b., C. Gilbert b., M. Journet bs., C. Vanni-Marcoux s. Direttore: A. Messenger

10 luglio, *Madama Butterfly* (4). E. Destinn s., G. Lejeune ms., A. Scotti b. Direttore: C. Campanini

1905, Londra – Savoy Hotel

26 luglio, Concerto

1906, Londra – Royal Opera House

15 maggio, *Rigoletto* (4). P. Donalda/N. Melba/F. Alda s., L. Kirkby-Lunn ms., A. Scotti/ M. Battistini b., M. Journet bs. Direttore: C. Campanini

17 maggio, *La Bohème* (9). N. Melba s., F. Parkina s., M. Sammarco/A. Scotti b., M. Journet bs. Direttore: C. Campanini

24 maggio, *Pagliacci* (3). E. Destinn s., A. Scott/M. Sammarco b., P. Seveilhac b. Direttore: C. Campanini

26 maggio, *Madama Butterfly* (6). E. Destinn/R. Giachetti s., A. Scotti b. Direttore: C. Campanini

9 giugno, *Tosca* (2). R. Giachetti s., L. Kirkby-Lunn ms., A. Scotti b., M. Journet bs. Direttore: C. Campanini

25 giugno, *Aida* (2). R. Giachetti s., L. Kirkby-Lunn ms., A. Scotti b., M. Journet bs. Direttore: C. Campanini

7 luglio, *La traviata* (2). N. Melba s., M. Battistini b. Direttore: C. Campanini

17 luglio, *Don Giovanni* (2). E. Destinn s., P. Donalda s., A. Nicholls s., M. Battistini b., C. Gilbert b., M. Journet bs. Direttore: A. Messenger

1906, Londra – Ambasciata di Francia

28 maggio, Concerto

1906, Londra – Theatre Royal-Drury Lane

12 giugno, Concerto

1907, Londra – Royal Opera House

15 maggio, *La Bohème* (8). P. Donalda/N. Melba s., A. Zeppilli/E. Parkina s., A. Scotti b., C. Gilibert b., M. Journet bs. Direttore: L. Mancinelli

17 maggio, *Madama Butterfly* (4). E. Destinn s., A. Scotti b. Direttore L. Mancinelli

25 maggio, *La traviata* (5). P. Donalda/N. Melba s., A. Scotti b. Direttore: C. Campanini

29 maggio, *Aida* (3). E. Destinn s., L. Kirby-Lunn ms., A. Scotti b. Direttore: C. Campanini

6 giugno, *Carmen* (2). P. Donalda s., L. Kirby-Lunn ms., A. Scandiani b. Direttore: C. Campanini

11 giugno, Concerto di Gala.

13 giugno, *Tosca* (3). R. Giachetti s., A. Scotti b. Direttore: C. Campanini

28 giugno, *Un ballo in maschera* (1). M. Sclar s., S. Kurz s., E. de Cisneros ms., M. Sammarco b., C. Vanni-Marcoux bs, M. Journet bs. Direttore E. Panizza

3 luglio, *Fedora* (2). R. Giachetti s., A. Zeppilli s., A. Scotti b. Direttore: E. Panizza

20 luglio, *Andrea Chénier* (2). E. Destinn s., M. Sammarco b. Direttore: E. Panizza

26 luglio, *Pagliacci* (1). E. Destinn s., M. Sammarco b. Direttore: C. Campanini

1909, Plymouth – Guild Hall

25 agosto, Concerto

1909, Blackpool – Winter Garden (Lancashire, UK)

29 agosto, Concerto

1909, Glasgow – St. Andrew's Hall

3 settembre, Concerto

1909, Edimburgo – McEvan Hall

7 settembre, Concerto

1909, Newcastle – Town Hall

10 settembre, Concerto

1909, Manchester – Free Trade Hall

13 settembre, Concerto

1909, Belfast – Ulster Hall

15 settembre, Concerto

1909, Londra – Albert Hall

18 settembre, Concerto

1913, Londra – Royal Opera House

20 maggio, *Pagliacci* (2). C. Melis s., M. Sammarco b., A. Crabbé b. Direttore: E. Panizza

24 maggio, *Aida* (5). E. Destinn s., L. Kirkby-Lunn ms., A. Scotti b., K. Goddard bs. Direttore: G. Polacco

5 giugno, *Tosca* (3). E. Destinn s., A. Scotti b. Direttore: G. Polacco

18 giugno, *La Bohème* (3). C. Melis/N. Melba s., L. Sparkes s., M. Sammarco b., P. Malatesta bs. Direttore: E. Panizza

1914, London – Covent Garden

14 maggio, *Aida* (3). E. Destinn/R. Raisa s., L. Kirkby-Lunn ms., D. Gilly/C. van Hulst/A. Scotti b., A. Didur bs. Direttore: G. Polacco

16 maggio, *Tosca* (1). C. Muzio s., A. Scotti b. Direttore: G. Polacco

25 maggio, *Madama Butterfly* (1). E. Destinn s., E. Leveroni ms., A. Scotti b. Direttore: G. Polacco

28 maggio, *Un ballo in maschera* (2). E. Destinn s., A. Zeppilli s., L. Berat ms., C. van Hulst b. Direttore: G. Polacco

6 giugno, *La Bohème* (2). N. Melba/C. Muzio s., R. Buckman s., A. Scotti b., P. Malatesta b. Direttore: G. Polacco/E. Panizza

Bibliografia

- Bello, John: *Enrico Caruso: A Centennial Tribute*. Providence: Universal Associates, 1973.
- Caruso, Enrico Jr e Farkas, Andrea: *Enrico Caruso. My Father, My Family*. Portland: Amadeus Press, 1990.
- Ciabani, Roberto e Del Fante, Mario: *Caruso e i grandi cantanti lirici in Toscana*. Signa: Masso delle Fate, 2022.
- Cesarini, Gianni e Gargano, Pietro: *Caruso. Vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi & C., 1990.
- Caruso, Dorothy, *Wings of Song: The Story of Caruso*. New York: Minton Balch, 1928.
- Ead.: *Enrico Caruso. His life, his death*. New York: Simon and Schuster, 1945.

- Greenfeld, Howard, *Caruso*, London: Collins & Brown, 1991.
- Miklós Böhm, György: *Enrico Caruso – The Myth that Traverses the Millenium: An Analytical Biography*. Kindle edition, 2018.
- Pituello, Luciano, “Caruso, mito vivente”, in *Nello Santi*. Zollikon: Kranich-Verlag, 2001, pp. 1–55.
- Robinson, Francis: *Caruso. His Life in Pictures*. London: Thames & Hudson, 1957.
- Rosenthal, Harold: *Two Centuries of Opera at Covent Garden*. London: Putnam, 1958.
- Scott, Michael, *The Great Caruso*, New York: Knopf, 1988.
- Van Rensselaer, Pierre e Zirato, Bruno, *Enrico Caruso. A Biography*. New York: Vienna House, 1972.

Bibliografia della stampa periodica (1902–1914)⁴²

- Daily Telegraph & Courier*, 15 maggio 1902, p. 6.
- St James Gazette*, 5 giugno 1902, p. 6
- London Theatres, in *The Stage*, 12 giugno 1902, p. 14.
- Nottingham Evening Post*, 1 luglio 1902, p. 2
- Presto Herald*, 20 giugno 1903, p. 8.
- Mid Sussex Times*, 10 aprile 1906, p. 6.
- “A chat with Signor Caruso. His singing in *La Bohème*”, in *The Grove*, 22 ottobre 1904, p. 3.
- The Truth*, 25 luglio 1906, p. 40.
- Islington Gazette*, 16 gennaio 1906, p. 3.
- Mid Sussex Times*, 10 aprile 1906, pp. 5–6.
- Luton Times and Advertiser*, 30 novembre 1906, p. 2
- The Referee*, 7 luglio 1907, pp. 5–6.
- The Queen*, 27 luglio 1907, p. 28.
- Irish News and Belfast Morning News*, 09 settembre 1907, p. 7.
- Daily Telegraph & Courier (London)*, 12 febbraio 1908, p. 11.
- Talking Machine News*, 1 luglio 1908, p. 9.
- Ealing Gazette and West Middlesex Observer*, 8 maggio 1909, p. 6.
- The Cornish Telegraph*, 2 settembre 1909, p. 7.
- Tyrone Courier*, 7 ottobre 1909, p. 7.
- Northern Chronicle and General Advertiser for the North of Scotland*, 13 ottobre 1909, p. 3.
- Wington Advertiser*, 16 ottobre 1909, p. 5.
- Brecon County Times*, 30 novembre 1906, p. 2
- Islington Gazette*, del 9 dicembre 1909, p. 6.

⁴² Le recensioni citate all'interno dei volumi sono menzionate nelle note relative al testo di riferimento.

CARUSO E ALTRI ARTISTI

Oltre il ritratto. Cifariello e Caruso

ISABELLA VALENTE

La mia fantasia intuì e comprese felicemente quali emozioni estetiche avrebbe dovuto raggiungere un monumento ad Enrico Caruso per ricordare ai posteri l'artista scomparso. L'uomo immortale conquideva tutti, nel mondo. Con la sua arte armoniosa, tutto un tessuto di contrasti affascinanti, col suo canto melodico dalle onde fresche, appassionate, soavi, fatte di sfumature delicatissime, soggiocava più difficili amatori di arte. Enrico Caruso, plasticamente ebbe fattezze romane; nessun altro meglio di lui avrebbe rappresentato la figura di quel Nerone che il Boito dichiarò fosse incarnato dal divino sospiratore di *Una furtiva lagrime*. Caruso fu l'imperatore riconosciuto dal mondo intero nell'arte del canto. Egli ebbe nell'anima gusti regali e visse aulicamente in una continua ebbrezza di gloria e di sogni dionisiaci. "E furono questi elementi psicofisici che mi decisero a plasmare la sua effigie espressiva, nel momento in cui Nerone estasiato gode, mirando l'orrendo spettacolo dell'incendio di Roma".¹

Le parole di Cifariello riportate dal suo biografo Anton-Menotti Buja fanno subito luce sul rapporto che lo scultore e il cantante ebbero per gran parte della loro vita. Buja ricorda che in una delle maestose sale della sua villa, collocata tra il verde e l'azzurro, «impressiona ed attrae la *prima maschera* di Enrico Caruso, che conserva le ciglia e le sopracciglia del più grande tenore di tutti i tempi».²

L'illimitata ammirazione che Cifariello ebbe per Caruso, perfettamente corrisposta, si legge nelle opere plastiche e nella fitta corrispondenza che i due

* Le persone che devo ringraziare per questa impresa non facile sono molte. Ringrazio gli amici Carmine Romano, responsabile dell'Archivio Digitale delle opere del Museo e Real Bosco di Capodimonte, per l'aiuto offertomi in merito al *Busto* del MET e a quello di Sorrento, per il quale ringrazio anche Guido Fiorentino, presidente del Grand Hotel Excelsior Vittoria; Clara Gelao, già direttrice della Pinacoteca Metropolitana di Bari, per il modello in gesso del *Monumentino* della stessa Pinacoteca. Ringrazio per il *Busto* del Museo Teatrale alla Scala di Milano il dott. Matteo Sartorio, per il *Monumentino* in bronzo del Teatro San Carlo di Napoli la direttrice generale, dott.ssa Emmanuela Spedaliere, e la dott.ssa Giovanna Tinaro. Per le fotografie della Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli il direttore Giovanni Bova e la dott.ssa Cristina Del Fiacco. Ringrazio, infine, per la disponibilità il dott. Carmine Sanchirico del Museo e Villa Caruso di Lastra a Signa, il dott. Gaetano Bonelli della Casa Museo Enrico Caruso di Napoli, il cav. Luciano Pituello e l'amico prof. Carlo Raso.

1 Anton-Menotti Buja: *Filippo Cifariello*. Napoli: Officina Tipografica "Elzevira", [1922], pp. 48–51. Scrive il biografo: «Aggiungere dei commenti a questa superba visione artistica del Cifariello, sarebbe un impoverire la dovizia idealistica del Geniale, anche se apologetica ne fosse la forma illustrativa. Allorché Michelangelo concepì il suo *Mosè*, il titano che lanciò nelle nubi la meravigliosa cupola del più gran tempio cristiano, ebbe forse meno visioni informative, per il depositario delle *Tavole della legge*, di quelle che ebbe il Cifariello, per eternare il divo?».

2 Ibidem, p. 46.

artisti intrattennero per il lungo tempo della loro amicizia, un'amicizia affettuosa e sincera, che ebbe inizio verso il 1910, all'epoca della commissione del ritratto, e durò fino alla morte del tenore. A luglio del 1921 Caruso ancora ringraziava Cifariello per gli auguri. Il 2 agosto moriva a Napoli nel Grande Albergo Vesuvio.

Filippo Antonio Cifariello (Molfetta, 1864–Napoli, 1936), figlio di Ferdinando, artigiano valentissimo, e di Giovanna Rutigliano, era arrivato a Napoli dalla natia Puglia desideroso, come tanti giovani con aspirazioni artistiche, di frequentare il Real Istituto di Belle Arti, dove risulta iscritto il 12 maggio 1879.³ Trovarsi a Napoli in quegli anni significava entrare nel merito del rinnovamento della scultura in direzione del vero e del reale. E, infatti, il naturale talento, la predisposizione a recepire le novità, l'eccezionale abilità e padronanza tecnica dello scultore si rivelarono presto. Nel 1882, ancora allievo del Real Istituto, partecipò all'Esposizione Italiana di Londra con un languido nudo femminile, *Settembrina*, già vibrante di pulsioni simboliste, mentre due anni dopo, alla Promotrice di Napoli del 1884, espose il veristico fanciullo intitolato *Ritorno da Piedigrotta*, acquistato dal Re per l'eccezionale resa che documenta l'ormai avvenuto passaggio al realismo napoletano, di cui Vincenzo Gemito e Achille d'Orsi rappresentavano i maggiori riferimenti.

3 Contrariamente a quanto riportato dai biografi antichi e moderni che indicano il 1878 come data d'iscrizione del giovane Cifariello all'Istituto napoletano, la formazione artistica al Real Istituto di Belle Arti di Napoli ebbe inizio il 12 maggio 1879, data che risulta dal suo fascicolo d'iscrizione (Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, Serie: *Alunni*, Sottoserie: *Fascicoli personali*, n. 3923, *Cifariello Filippo Antonio*). Su Cifariello, che attende ancora una moderna e completa monografia, sebbene molti studi siano stati compiuti, si veda la seguente selezione bibliografica: *La donazione Filippo Cifariello alla Pinacoteca Provinciale di Bari*, a cura di Christine Farese Sperken. Milano: Mazzotta, 1990; Alfonso Panzetta: *Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*. Torino: AdArte, 2003, *ad vocem*; *La Pinacoteca Provinciale di Bari. II. Opere dell'Ottocento e della prima metà del Novecento*, coordinamento di Christine Farese Sperken. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, pp. 644–693; Clara Gelao: "Filippo Antonio Cifariello, biografia e schede", in: *Gaetano Stella e la scultura 'da camera' pugliese nella prima metà del Novecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale "C. Giaquinto", 25 ottobre 2008–28 febbraio 2009), a cura di Clara Gelao. Venezia: Marsilio, 2008, pp. 99–104; Clara Gelao: "«Ardente donatore di plastiche bellezze. La Donazione Cifariello alla Pinacoteca Provinciale di Bari", in: *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra (Napoli, Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014–6 giugno 2015), a cura di Isabella Valente. Castellammare di Stabia: Longobardi editore, 2014, pp. 75–82, con schede alle pp. 399–413; nello stesso volume altre schede di opere di Isabella Valente, pp. 399–413; Rosa Romano d'Orsi: "Un'opera poco conosciuta di Cifariello nel Palazzo Reale di Napoli", in: *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento. Contesti*, pp. 163–168; Nicola Mascellaro: *Filippo Cifariello, la vita l'arte, gli amori*, introduzione di Clara Gelao. Modugno: Di Marsico Libri, 2014; Gaetano Mongelli: *Filippo Antonio Cifariello scultore a ottant'anni dalla morte. Nuove aggiunte*. Molfetta: Editrice "L'Immagine", 2017; Isabella Valente: "Ritratto di Arnold Böcklin", scheda in: *I Tesori Nascosti. Tino di Camaino, Caravaggio, Gemito*, catalogo della mostra di Napoli (Basilica di Santa Maria Maggiore della Pietrasanta, 6 dicembre 2016–29 maggio 2017), a cura di Vittorio Sgarbi. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Musei, 2017, pp. 312–313. Tra la bibliografia antica si rimanda obbligatoriamente a Guido Marangoni: *Cifariello*. Milano: Casa editrice Ceschina, 1936.

Definito il proprio percorso, Cifariello calcò la scena dell'arte da scultore sempre più affermato e ricercato, partecipando alla vita espositiva del Paese. Si spostò a Roma, dove aprì un ampio studio in via Margutta, e compì diversi viaggi in Europa. Dal 1895 si trasferì per cinque anni in Germania dove diresse la fabbrica di porcellane Dressel Kister & Cie di Passau. Ebbe modo di conoscere da vicino la scultura tedesca e austriaca, le ultime tendenze ingenerate dalle Secessioni, cosa che lo portò, assieme alla capacità di affrontare gli ostacoli imposti dai diversi materiali, a rinnovare nell'arte plastica il settore più resistente alle novità, quello del ritratto e del monumento celebrativo. Ne sono splendidi esempi la mezzafigura di *Arnold Böcklin*, i busti di *Luitpold reggente di Baviera*, dell'attore *Ermete Novelli*, dello scrittore *Francesco Mastriani*, il doppio ritratto dei *Coniugi Pinto*, la mezzafigura della *Baronessa Ricciardi*, il volto di *Vera Gourian*, la testa della *Madre*, l'inquieta giovinetta di *Prime ombre* e le tante altre raffigurazioni dei personaggi illustri del tempo. Tra questi, che primeggiano per novità di stile e aggiornamento iconografico, rientra il *Ritratto di Enrico Caruso*, oggetto di questo contributo.

A seguito dei vari viaggi e trasferimenti, Cifariello finì col rientrare a Napoli, dove al Vomero impiantò una splendida dimora-studio, nelle cui sale, documentate da antiche fotografie (figg. 1 e 2), si vedono al centro, fra una moltitudine di sculture, il *Monumentino Caruso* e il *Busto del tenore*, quest'ultimo visibile a sinistra di un vano di passaggio con trabeazione marmorea.⁴

Cifariello fu un ritrattista apprezzatissimo, molto richiesto dall'alta borghesia italiana ed europea, riuscendo a creare un giro di amatori a Parigi (dov'era in contatto con Federico Gentili, assisté Rodin «negli ultimi anni non lieti»,⁵ come ricorda Marangoni, e frequentò la casa di Edmond Rostand) e a Vienna, città dove aveva vissuto e fatto fortuna prima di rientrare a Napoli; finanche in America del Nord era riuscito a farsi conoscere e apprezzare, grazie soprattutto all'amicizia di Caruso che gli fu di concreto aiuto.

Il ritratto di Caruso risale al 1910, epoca in cui l'arte di Cifariello, quarantaseienne, era molto richiesta. Un nucleo di lettere scritte da Caruso a Cifariello costituisce la metà di un carteggio conservato nella Pinacoteca Metropolitana di Bari.⁶

Nella trasferta napoletana del tenore nel luglio 1910, di cui diede conto anche la stampa, Caruso alloggiava al Grand Hotel Santa Lucia.

Nella lettera del 26 luglio 1910 Caruso fa riferimento al ritratto che Cifariello avrebbe dovuto iniziare. Gli dice infatti che sarebbe andato da lui il giorno dopo a ora di colazione, che avrebbero visitato insieme la Mostra Nazionale d'Arte Pura e Applicata promossa dall'Associazione Bernardo Celentano, dove Cifariello

4 Marangoni: *Cifariello*, tavv. CLXXII, CLXXIV.

5 Ibidem, p. 75.

6 Le lettere, in tutto quarantatré di cui venti trascritte nell'*Epistolario* curato da Christine Farese Sperken nel volume *La donazione Filippo Cifariello alla Pinacoteca Provinciale di Bari*, pp. 82–87, sono parte del vasto lascito Cifariello alla Pinacoteca di Bari. Si rinvia anche a Luca Scandiano: "Le lettere inedite di Enrico Caruso nella Pinacoteca Provinciale di Bari", in: *Amministrazione e Politica* VI (gennaio–febbraio 1972), pp. 76–81.



Figg. 1 e 2: *Interno dello Studio di Filippo Antonio Cifariello al Vomero (Napoli)*, antiche fotografie, da Guido Marangoni, *Cifariello*, Milano, Ceschina, 1936, tavv. CLXXII e CLXXIV

esponere, così lui avrebbe potuto studiare le sue «plastiche movenze».⁷ Il tono colloquiale e confidenziale tradisce un sodalizio già consolidato, come il desiderio di voler trascorrere del tempo insieme. Inoltre, Caruso lo ringrazia «per le continue prove di amicizia» che lo scultore gli dava, come scrive da Baden Baden dopo l'estate.⁸

Il busto-ritratto – presumibilmente il modello in gesso – doveva essere completato entro il 4 settembre 1910, quando Caruso gli scrive: «Godo nel sentire che tutti apprezzano ed ammirano la tua opera che del resto io fui il primo a giudicare il tuo capolavoro». Non era insolito per un artista aprire il proprio studio dove invitare la stampa, i critici e un pubblico selezionato per mostrare l'ultimo lavoro compiuto. Il busto iniziava a riscuotere il favore del pubblico e della critica, e con lettera del 3 maggio 1911 Caruso se ne compiace.

Oltre alla sua effigie, il tenore iniziò a chiedere allo scultore altre opere. Nella sua prima attività Caruso aveva lavorato in fonderia, quindi conosceva bene la pratica della fusione a cera persa, le raffinatezze del bronzo e la sua grande forza ammaliatrice. Caruso trovò in Cifariello la perfezione tecnica, la padronanza della materia, ma soprattutto la grande predisposizione all'innovazione tanto nella scelta iconografica quanto nella capacità psicologica di indagare il soggetto, di rappresentarlo realisticamente, nelle posture e nelle movenze più consone e adeguate, ma anche in quelle più ardite. La sfida di rendere l'animo e il carattere in una fisionomia riconoscibile e indovinata era lo scopo e il maggior tormento di uno scultore realista. Cifariello fu un vero genio che conosceva i segreti dell'arte plastica: in lui Caruso trovò il 'suo' scultore, come si evince dalle varie lettere edite. Il tenore divenne così collezionista particolare delle opere di Cifariello.⁹ Nella lettera del 4 settembre 1910 gli scrive di spedirgli i bronzi a Firenze, tra i quali certamente quello di *Luitpold* reggente di Baviera;¹⁰ il 3 maggio 1911¹¹ gli chiede una versione in bronzo (dicendogli di farla fare a Napoli dove le fusioni costavano meno), ma vuole anche il gesso, del *Ritratto del baritono Antonio Scotti*, di cui ha saputo, senza averlo visto, che era opera splendida.¹² Il successivo 12 maggio,

7 Lettera di Caruso a Cifariello del 26 luglio 1910 dal Grand Hotel Santa Lucia di Napoli (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 82).

8 Lettera di Caruso a Cifariello del 4 settembre 1910 dall'Hotel Stephanie di Baden-Baden (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 82).

9 Tra queste vi era il bassorilievo celebrativo del baritono *Eduardo Missiano*, grande amico di Caruso morto precocemente nel 1911, illustrato in Marangoni, *Cifariello*, tav. CVI. Caruso lo commissionò a Cifariello nel 1912. Aggiungerei, inoltre, che anche il fratello di Caruso, Giovanni, era un raffinato collezionista, particolarmente competente di bronzi.

10 Lo suggerisce Farese Sperken in una nota all'*Epistolario*. Il busto era sicuramente quello di *Luitpold*, poiché nella lettera inviata dalla Germania il 21 ottobre 1911 si compiace di aver comprato il ritratto del Reggente di Baviera, per il quale acquisto, essendo trapelata la notizia, a Monaco i tedeschi si dimostrarono ancora più favorevoli e calorosi nei suoi confronti (Ibidem, p. 83).

11 Lettera di Caruso a Cifariello del 3 maggio 1911 da Clarendon Court, Londra (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 82).

12 Scotti fu ritratto da Cifariello nel ruolo di Scarpia nella *Tosca* di Puccini. Anche in merito a quest'opera la Pinacoteca Metropolitana di Bari conserva alcune lettere (cfr. Farese Sperken:

dopo avergli espresso tutta la sua stima e il godimento nel sapere dei suoi successi «come se fossero miei», scrive: «Sapevo bene che ordinatoti il busto di Scotti avrei avuto una tua opera di diverso stile ed è perciò che tengo ad avere tuoi lavori». Aggiunge poi che si sarebbero potuti incontrare a Firenze nel mese seguente, così l'amico gli avrebbe potuto portare quanto conservava di suo.¹³

In America si era diffusa la notizia che Caruso aveva ordinato un busto a Cifariello. I giornali avevano speculato sulla notizia scrivendo che si trattava di un busto di San Gennaro a cui il tenore si era votato per guarire dalla malattia che lo attanagliava. La falsa informazione fu pubblicata anche dai cronisti inglesi, che Caruso fu costretto a smentire (chiamandoli «giornalai»).

Tornando al ritratto di Scotti, l'opera non piacque al baritono tanto che Caruso si offrì di fare da intermediario e parlargli non appena sarebbe arrivato a New York (a conclusione della tournée tedesca dell'autunno 1911), per «fargli capire quale bestialità» avrebbe fatto «a non prendere il busto ordinato essendo questi un capo d'opera». In più chiedeva se la copia che aveva ordinato lui costasse 3.500 lire, così che avrebbe mostrato a Scotti l'interesse che nutriva non per lui e il suo Scarpia, ma per l'opera di Cifariello che era «semplicemente meravigliosa». «In tutti i casi non t'oscurare – scrive ancora Caruso – perché l'arte ha bisogno di te e delle tue opere e se lui non prende l'opera tua sarò io che li prenderò tutti e due, quello di bronzo e quello di marmo, ma tu mi devi promettere di rompere la forma».¹⁴ Questo passo, di grande importanza, ci permette di comprendere Caruso collezionista ed estimatore d'arte, oltre che profondo conoscitore delle tecniche. Quanti avrebbero chiesto di rompere la forma? Distrutta la forma, l'opera in bronzo sarebbe rimasta un *unicum*, un solo esemplare originale, senza possibilità alcuna di riproduzione. Per questo voleva assicurarsi anche il marmo, per evitare che da quello si sarebbe potuto ottenere un nuovo calco in gesso per una nuova fusione.

L'affare Scotti si risolse però positivamente. Il 14 dicembre 1911 Caruso scrive a Cifariello di aver parlato all'amico, il quale avrebbe risolto il pagamento di quanto gli era stato «amichevolmente» richiesto. Da questa lettera apprendiamo, inoltre, che il tenore inviò a Cifariello il suo ritratto in bronzo per un'eventuale copia da realizzare «in grande in marmo».¹⁵

Il ritratto in marmo fu realizzato intorno al 1920; lo si vede in una bella immagine fotografica pubblicata da Marangoni (fig. 3).¹⁶ Federico Gentili, mecenate

Epistolario). Il ritratto di Scotti è illustrato in Marangoni: *Cifariello*, tav. LXXXVIII.

13 Lettera di Caruso a Cifariello del 12 maggio 1911 da Clarendon Court, Londra (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, pp. 82–83).

14 Lettera di Caruso a Cifariello del 21 ottobre 1911 da Conrad Uhl's Hotel Bristol, Berlin (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 83).

15 Lettera di Caruso a Cifariello del 14 dicembre 1911 dall'Hotel Knickerbocker di New York (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 83). Tuttavia, è più probabile che faccia riferimento al bronzo oggi al Grand Hotel Excelsior Vittoria di Sorrento che a quello del Museo Teatrale alla Scala di Milano, per le similitudini nella base e nella linea di chiusura del busto e del suo innesto in essa.

16 Marangoni, *Cifariello* cit., tav. XCIII.

TAV. XCIII



ENRICO CARUSO

(Marmo)

Fig. 3: *Filippo Antonio Cifariello accanto al busto in marmo di Caruso*, antica fotografia, da Guido Marangoni, *Cifariello*, Milano, Ceschina, 1936, tav. XCIII

ed estimatore di Cifariello, ne notava un'enfatizzazione dei tratti fisionomici, che lo rendeva somigliante a un «gladiatore romano».¹⁷ Il busto in marmo di *Enrico Caruso* fu esposto alla XL Mostra della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli “*Salvator Rosa*” del 1922;¹⁸ pare che poi fosse acquistato dalla Galerie du Luxembourg di Parigi.¹⁹

Sempre a Napoli nel 1911 era stato esposto il *Ritratto del baritono Antonio Scotti in Tosca* alla XXXIV mostra organizzata per celebrare il cinquantenario della Società Promotrice di Belle Arti,²⁰ poi riproposto alla decima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia del 1912, dove figurò anche il busto in argento di *Caruso*.

Il Busto in argento

Non poteva che essere realizzato in argento il busto²¹ che ritraeva il più grande tenore di tutti i tempi, il tenore per eccellenza (figg. 4–5). Iniziò a fare il giro delle mostre. Nel 1911 fu presentato alla Esposizione retrospettiva italiana e regionale toscana della Società di Belle Arti dove fu fotografato da Alinari (fig. 6);²² nel 1912 alla X Biennale d'Arte di Venezia,²³ nel 1913 alla II Esposizione Nazionale di Belle Arti del CNAG (Comitato Nazionale Giovanile) di Napoli (figg. 7–8),²⁴ e nei mesi a seguire in una mostra a Montecatini Terme.²⁵ Oggi si trova al Metropolitan Opera House di New York, il teatro di Caruso, da lui trasformato nel tempio della lirica, dove il tenore si esibì dal 1903 al 1920 per 17 stagioni consecutive. Il busto fu donato al MET nel 1947 dalla moglie di Caruso, l'americana Dorothy Benjamin.²⁶

17 Lettera di Federico Gentili del 23 giugno 1922, da Parigi (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken, *Epistolario* cit., pp. 80–81).

18 *Società Promotrice di Belle Arti “Salvator Rosa”*, *Catalogo della XL Esposizione*. Napoli: Soc. Tip. Napoletana, 1922, p. 25, n. 423.

19 Nell'elenco delle “Opere acquistate per pubbliche Gallerie italiane e straniere”, stilato da Antonio Del Mastro negli anni Venti, risulta al numero XXIV un «*Enrico Caruso* – Galleria internaz. Moderna “Luxembourg”, Parigi». È quindi probabile, per via di esclusione, che si trattasse del busto in marmo. Antonio Del Mastro: *Cifariello*. Trani: Vecchi & C. Editori, 1929, p. 248.

20 *Società Promotrice di Belle Arti “Salvator Rosa” Napoli*, *Catalogo illustrato della XXXIV Esposizione. Cinquantenario 1861–1911*. Napoli: A. Trani, 1911, p. 54, n. 17.

21 Buja: *Filippo Cifariello*, p. 26; *Esposizione Cifariello: cinquant'anni di lavoro e di lotte. Giudizi di critici italiani e stranieri dal 1882 al 1924*, catalogo della mostra di Napoli (Villa Cifariello al Vomero – Galleria Corona). Napoli: Galleria Corona, 1924, p. 84, tav. LXXII: Marangoni: *Cifariello*, tav. XCII.

22 Giulio Caprin: “Esposizioni artistiche. Arte retrospettiva e contemporanea all'Esposizione fiorentina di Primavera”, in: *Emporium* XXXIII/197 (maggio 1911), pp. 387–392: 389.

23 Il busto era collocato nella Sala 18. *X Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia – 1912, Catalogo*. Venezia: Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1912, p. 52, n. 1.

24 *II Esposizione Nazionale di Belle Arti del CNAG, Catalogo*. Napoli: C.N.A.G., 1913, p. 79, n. 156, con ill.

25 Si deduce da alcune lettere, fra cui quelle scritte da New York, dall'Hotel Knickerbocker, il 4 gennaio e il 5 aprile 1914 (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 85).

26 Dorothy Benjamin, sposata Caruso nel 1918, donò il *Busto* al MET nel 1947. La si vede fotografata accanto all'opera assieme a Edward Johnson in “Memorial to Caruso at Metropolitan Opera House”, in: *Opera News* XII/5 (17 November 1947). Il MET possiede un dossier di articoli



Figg. 4 e 5: Filippo Antonio Cifariello, *Ritratto di Enrico Caruso*, 1910, busto in argento, New York, The Metropolitan Opera House (courtesy MET NY)

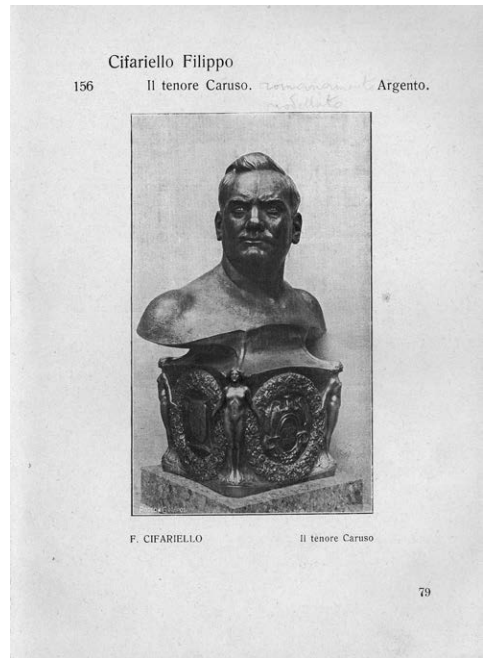
In occasione di una esposizione dedicata al ritratto alla Smithsonian Institution nel 1971, il busto, che presentava delle imperfezioni della patina nera, fu sottoposto a un intervento di pulitura. Lo vediamo in alcune immagini prima del restauro (figg. 9–10) e dopo l'intervento (figg. 4–5). Dalla scheda di restauro, oltre alla problematica evidenziata e al relativo trattamento individuato, traiamo le seguenti informazioni: «bust of Enrico Caruso, cast metal sculpture with integral base, polychromed, artist Filippo Cifariello, h 29", w 22", t 12,5"»; iscrizioni: «left panel, Gioconda, Fedora, Elis d'Am, Mefisto, Aida, Iris; right panel: Manon, Cavaller, Pagalac, Favorit, Loheng, Ricole; back panel: Cifariello A. Caruso Fraterna Napoli AC. 1910». Nella parte relativa alla descrizione si legge: «The base is ornamented in relief showing wreaths, birds, and panels, with engraved text in the center. At the four corners of the base are nude female figures in $\frac{3}{4}$ relief. The bottom of the base is closed with a lid of brass».²⁷ Nello stesso report si parla a lungo dello stato

tratti dalla stampa dell'epoca donato insieme con il *Busto*. Dalla National Portrait Gallery dello Smithsonian Institution, in data 10 maggio 1971 Monroe H. Fabian, Assistant Curator, scrive a Gloria Caruso, figlia di Enrico e di Dorothy, e a Mr. Alfred Hubay della Metropolitan Opera Association di New York (courtesy The Metropolitan Opera Co., N.Y.C.).

27 Il report sull'opera e sul suo stato conservativo, incluso le operazioni di restauro, compilato e firmato da Anton J. Konrad, Acting Head Conservator, in data 10 novembre 1971, è nel fascicolo dove sono le due lettere di Monroe H. Fabian, prima citate (The Metropolitan Opera Co., N.Y.C.).



Fig. 6: Ditta Fratelli Alinari, *Busto di Enrico Caruso*, antica fotografia, Firenze, FAF-Fondazione Alinari per la Fotografia, collezione Archivi Alinari



Figg. 7 e 8: *II Esposizione Nazionale di Belle Arti del CNAG. Catalogo*, Napoli 1913, frontespizio e p. 79



Figg. 9 e 10: Filippo Antonio Cifariello, *Ritratto di Enrico Caruso*, 1910, busto in argento, New York, The Metropolitan Opera House, fotografie eseguite prima del restauro (courtesy MET NY)

di conservazione del *Busto*, poiché, al fine di essere esposto in una pubblica mostra, era quello che aveva suscitato qualche problema: «The metal core of the sculpture is in good condition, with the exception of a few high points at the nose and ears of the head; and the breasts of the female figures at the corners of the base, where the original textured and unfinished surface of the silver is worn smooth and is highly glossy».

La scheda conservativa precisa, inoltre, che sul busto vi erano tracce di policromia:

Aside from these high points and highlights the surface of the object appears a warm black, resembling an aged patina. The base of the sculpture shows a variety of colors. The female figures at the corners appear a dark red-purple; their hair and the background of the panels are covered with gold paint. The engraved lettering of the back panel is partly filled with a blue-green paint which looks similar to oxidized bronze. On the back panel there are signs of white or light grey paint. The entire surface of the sculpture (bust including base) is covered with a black paint which was probably applied to imitate an aged silver patina.²⁸

Già dalla prima uscita del *Busto* in argento iniziarono a fioccare le lodi. Tuttavia, l'eccessivo realismo non sempre trovò favorevole accoglienza, anche fra i critici più moderni.²⁹

Il *Busto* ebbe tale fortuna che Cifariello chiese al tenore il permesso di riprodurlo: permesso che Caruso gli accordò, dicendogli «Se a te sarà di giovamento pecuniario, perché dovrei rifiutarti il permesso?», ribadendo però che il primo esemplare, quello inviato all'Esposizione di Venezia, fosse il suo. Era il 10 giugno 1912, e Caruso gli domandava, inoltre, quando lo avrebbe ricevuto.³⁰ In un'altra lettera, datata 9 luglio 1912, il tenore gli chiedeva di spedire il busto a Villa Bellosguardo a Signa in provincia di Firenze, la sua dimora italiana.³¹ Il busto però continuò il suo *iter* espositivo e dovette giungergli solo dopo l'estate del 1914, poiché in luglio Cifariello l'avrebbe portato a Montecatini Terme. Caruso scrive, infatti, in data 5 aprile 1914 da New York di esporre l'argento a Montecatini, così lo avrebbe potuto vedere nella seconda metà di luglio «andando laggiù per lavare il mio *body*».³²

28 Anton J. Konrad (Acting Head Conservator), *Report*, 10 November 1971.

29 Per esempio, a Ugo Ogetti non piacque quella minuzia nel trattamento dei capelli e della pelle che ne evidenziava i pori «segnati uno ad uno». E se apprezzò il «solido» modellato, lo trovò non conciliante con la base «sproporzionata» (Ugo Ogetti: *La decima esposizione d'arte a Venezia*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1912, p. 42, tav. p. 335).

30 Lettera di Caruso a Cifariello del 10 giugno 1912, da Villa Bellosguardo, Signa, Firenze (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 84).

31 Lettera di Caruso a Cifariello del 9 luglio 1912, dal Grand Hôtel Milan di Salsomaggiore Terme (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 84).

32 Lettera di Caruso a Cifariello del 5 aprile 1914, dall'Hotel Knickerbocker, New York (Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, p. 85).

Nell'occasione napoletana del CNAG del 1913 fu il pezzo forte dell'esposizione.³³ Su *Il Giorno* si legge che l'opera godeva già di una piena notorietà: «Filippo Cifariello [...], che è nella piena virilità del suo temperamento artistico, e che espone il magnifico busto d'argento del tenore Caruso, un ritratto somigliantissimo ed un'opera d'arte forte ed interessante della quale è inutile riparlare essendo tanto nota e, soprattutto, favorevolmente nota, ciò che è la migliore lode del valoroso scultore».³⁴

La verità inoppugnabile della ritrattistica di Cifariello è alla base del suo lessico e della sua fortuna. Lo scultore non perde mai di vista la realtà oggettiva, sebbene poi l'opera venga incorniciata da elementi decorativi o di fantasia. Caruso è Caruso; anche troppo se Luigi Capuana ebbe a notare la «grassa faccia di antico senatore romano».³⁵ Il soffio idealizzante dell'arte, passato sopra di lui senza trasfigurarlo, aveva affidato all'elemento ornamentale il compito della 'sacralità', dell'innalzamento estetico e dell'evocazione lirica; alla nudità del torso il valore eroico.

Capuana era rimasto meravigliato durante una visita allo studio napoletano di Cifariello, e poi scioccato che egli non fosse stato invitato alla retrospettiva degli artisti moderni organizzata a Roma, quando vide il tributo e i ponderosi volumi colmi di riproduzioni di sue opere che gli artisti tedeschi, di Monaco, Berlino, Lipsia, Passau e Vienna, gli avevano preparato a loro spese. Per Capuana, davanti a quella moltitudine di busti, che a suo giudizio erano uno più bello e moderno dell'altro, quella esclusione era inspiegabile (in verità era spiegabile dal fatto che dopo i tragici noti eventi, nonostante l'assoluzione ricevuta al processo, Cifariello in molti casi fu estromesso dalla vita espositiva, fino a perdere alcune pubbliche commesse vinte; spiegabile, inoltre, dalla guerra sorda che molti colleghi, soprattutto romani, per mera invidia verso le sue capacità plastiche e il favore che egli incontrava presso la grande committenza perpetuavano ai suoi danni). E se il busto di *Di Scanno* «con l'ampia toga di avvocato su le larghe spalle» l'aveva ammaliato per quella 'vita' che esprimeva, «ironica, interrogante», quello di Caruso, somigliante a un senatore romano, gli apparve di forte impatto, osservandolo sotto la luce proveniente da una finestra che esaltava il candore del gesso (che ancora doveva essere fuso in argento), «quasi il bronzo sia materia poco degna di eternare le [sue] sembianze».³⁶

33 Non ritengo che quanto sottolineato da Caruso in una lettera a Cifariello del 5 giugno 1913, inviata dal Savoy Hotel di Londra, congratulandosi del successo del *Busto* alla mostra, si riferisca all'esposizione veneziana, come scrive Farese Sperken in una nota; reputo invece che si tratti dell'esposizione napoletana, allestita a partire dal mese di aprile 1913. La lettera citata fa parte del nucleo di Bari, Pinacoteca Metropolitana, Farese Sperken: *Epistolario*, pp. 84–85.

34 *Il Giorno*, 21–22 maggio 1913.

35 Luigi Capuana: "Filippo Cifariello", in: *Il Corriere di Sicilia* 13 maggio 1911, p. 3; poi in *Corriere delle Puglie* 28 maggio 1911. Citato anche nell'*Antologia* di Marangoni, *Cifariello*, p. 29. Su Capuana e Cifariello vedi anche Anna Maria Damigella: *Luigi Capuana e le arti figurative*. Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012, pp. 215–222.

36 Marangoni: *Antologia*, in Id.: *Cifariello*, p. 29.





Figg. 11–13: Filippo Antonio Cifariello, *Ritratto di Enrico Caruso*, 1910, busto in bronzo, Milano, Museo Teatrale alla Scala (fotografie Isabella Valente)



Figg. 14–15: Filippo Antonio Cifariello, *Ritratto di Enrico Caruso*, 1910, busto in bronzo, Sorrento, Grand Hotel Excelsior Vittoria (courtesy of GHEV)

Il realismo scultoreo di Cifariello si traduce nel *Busto* in argento cesellato con finezza celliniana. L'impronta rinascimentale rispecchia il ritorno al classicismo quattrocentesco maturato in ambiente simbolista-estetizzante italiano e nord-europeo.

Il *Busto* in bronzo del Museo Teatrale alla Scala³⁷ sarebbe stato ricavato dall'originale in gesso del 1910 (figg. 11–13), stando alla data apposta a tergo (poi ripreso nel busto del *Monumentino* di Napoli). Inoltre, di recente mi è stato possibile rintracciare un altro esemplare in bronzo, di elevatissima fattura, al Grand Hotel Excelsior Vittoria di Sorrento, qui presentato per la prima volta (figg. 14–15). Quest'ultimo, dedicato e datato anch'esso 1910, presenta piccole differenze rispetto alla versione della Scala di Milano, nella parte ornamentale dell'alto basamento e nella linea del sottosquadro, qui con una sinuosità più marcatamente liberty, come

37 *Musei e Gallerie di Milano, Museo Teatrale alla Scala*, a cura di Carlo Pirovano, vol. I. Milano: Electa Editrice, 1975, tav. n. 221, cat. 310, p. 114. Di seguito le indicazioni riportate nella scheda: *Ritratto del cantante Enrico Caruso*, bronzo, cm 72x50x33, inv. 3149, Dono di F. Schettini. A tergo, poste in un fregio, la firma, la dedica e la data: «Cifariello / A Caruso / Fraterna / Napoli / A.G. 1910». Iscrizioni a sinistra (opere interpretate): «Gioconda / Fedora / Mefistofele / Aida / Iris»; a destra: «Manon / Cavalleria Rusticana / Pagliacci / Favorita / Lohengrin / Rigoletto»; frontalmente: «Per / Artem / Ad / Astra». Nel 1911 Caruso fu uno dei sottoscrittori che promossero l'acquisto della raccolta Sambon, che costituì il nucleo originario dell'allora costituendo Museo Teatrale alla Scala di Milano.

risulta nella versione in argento del MET, con la quale è più strettamente comparabile. Potrebbe essere stato compiuto a ridosso del busto americano o comunque in quel lasso di tempo in cui Caruso scrive a Cifariello che gli avrebbe inviato il 'suo bronzo' per una eventuale copia marmorea di maggiori dimensioni.³⁸

Sull'idea del *Caruso* Cifariello modellò anche l'effigie del presidente americano *Thomas Woodrow Wilson*, con il busto innestato nella sua base decorata con figurazioni allegoriche.³⁹

Il Monumentino

Pensato in origine per New York,⁴⁰ il *Monumentino a Enrico Caruso* composto da busto e basamento istoriato in bronzo si trova nel vestibolo interno del Real Teatro di San Carlo di Napoli (figg. 16–20).

L'incarico di realizzare un monumento arrivò dall'imprenditore Carlo Barsotti (1850–1927), emigrato negli Stati Uniti dove fondò il quotidiano *Il Progresso Italo-Americano* e dove si fece promotore di vari monumenti celebrativi di italiani illustri del passato e del presente. A ridosso della scomparsa del grande tenore, e in rappresentanza della colonia italiana newyorkese, fu chiesto di eternare «il genio inoffuscato ed inoffuscabile, per tramandare alla Storia due superbi atleti dell'arte latina: uno dei più grandi cantori ed uno dei più grandi scultori italiani», scrisse Anton-Menotti Buja.⁴¹ Fu quindi aperta una pubblica sottoscrizione e telegrafato a Cifariello «l'incarico di tradurre in marmo e in metallo il progetto da lui ideato per onorare l'artista».⁴²

Secondo il racconto del saggista napoletano Roberto Minervini (1900–1962), gl'italiani d'America maturarono l'idea di offrire il monumento alla città di Napoli che accettò la donazione per il Ridotto del Teatro San Carlo.⁴³ «Ma solo sedici anni più tardi, con una deliberazione della Giunta Comunale, il monumento venne portato sul posto e collocato, in attesa dell'ampliamento del "ridotto", in un locale terraneo, dove ancora è in attesa di sistemazione»;⁴⁴ era il 1956 quando scriveva Minervini. Questi, che aveva seguito l'intera vicenda, ricorda inoltre che nel momento in cui

38 Vedi nota 15 in questo contributo.

39 Marangoni: *Cifariello*, tav. CXXI.

40 Marangoni, infatti, lo riporta in didascalia come stante a New York: Marangoni: *Cifariello*, tavv. CXI–CXIV, mentre il gesso lo riferisce conservato alla Pinacoteca di Bari.

41 Il biografo riferisce inoltre che la commessa prevedeva un monumento dalle 'dimensioni colossali'. Buja: *Filippo Cifariello*, p. 47.

42 Roberto Minervini: *Incontri del sabato*. Torino: Edizioni Radio Italiana, 1956, pp. 85–87: 85.

43 Tuttavia, da altre fonti sappiamo che l'opera fu donata al Teatro San Carlo dagli eredi Caruso negli anni Cinquanta. Tale notizia è desunta dal verso di una fotografia eseguita da Ferdinando Lembo e conservata a Milano (Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, vedi nota 54). Nella scheda del modello conservato a Bari anche Farese Sperken: *Scheda*, p. 114, n. 22, riferisce del dono da parte della famiglia, facendolo risalire agli anni Cinquanta.

44 Minervini: *Incontri del sabato*, p. 86.











Figg. 16–20: Filippo Antonio Cifariello, *Monumentino a Enrico Caruso*, 1921–22, bronzo, Napoli, Teatro di San Carlo (figg. 16–19: Archivio dell'Arte Luciano e Marco Pedicini; fig. 20: foto di Isabella Valente)

tutto sembrava essersi risolto ebbero inizio «i dibattiti, le discussioni e le polemiche», per i seguenti motivi: «l'ambiente fastoso e regale non si addiceva ad ospitare un monumento di gusto liberty; non era possibile ricordare Caruso in un luogo in cui si era tralasciato di ricordare, sia pure con una semplice lapide, che Gaetano Donizetti aveva composto nel 1835, espressamente per il San Carlo, la sua *Lucia di Lammermoor*»; infine, «dopo l'insuccesso del 1902» Caruso «si era sdegnosamente rifiutato di riapparire sulla ribalta del nostro massimo». ⁴⁵ Ma altre ancora furono le cause del rallentamento dell'ingresso del *Monumentino* nel Real Teatro: sempre secondo la sintesi di Minervini, l'opera era troppo piccola per essere considerata un monumento, troppo grande per un bozzetto, e «i nudini delle nove Muse che cingono, sul piedistallo, la colonna centrale con il busto, in atto di inghirlandarlo di festoni di lauro, sono troppo veristi e profani». ⁴⁶ Ecco che ritorna ancora una volta il problema dell'eccessivo realismo della scultura di Cifariello che, se piaceva ai più avveduti e moderni, non era condiviso dai conservatori e dai critici legati alla tradizione.

«I monumenti, popolo di statue di ogni genere» – scrive Giorgio Nicodemi nel 1924 ⁴⁷ – «dove le figure rivolgono le loro significazioni con le chiarezze plastiche che meglio possono precisarle e dove i raggruppamenti e gli isolamenti di ciascuna d'esse sono risolti per via di equilibri architettonici che sanno di volta in volta valersi dei segreti sensi che guidano il valore dei piani nelle diverse materie, per le loro naturali espressioni di grandezza, si collegano alle concezioni ritrattistiche con la più fonda verità». A ciò si aggiunge, prosegue Nicodemi:

Qui ci sarebbe da notare l'importanza che l'opera del Cifariello ha nel risollevarlo della scultura italiana a punto perché i suoi monumenti all'aria aperta spiegano il loro significato piuttosto che come vaga simbologia come segni tangibili della vita reale di uomini, delle passioni nobili che valsero ad elevarli e richiesero sempre quelle maestrie esecutive che permettono la glorificazione della materia nella piena luce. E se si volesse approfondire l'esame di ciascuna delle sue opere monumentali – dal monumento equestre di Umberto I per Bari a quello dedicato ad Enrico Caruso, o a quello per commemorare la gloria dei caduti di Bitonto – si potrebbe in ciascuna notare la continua bellezza dell'unione con la quale furono espresse armonicamente le necessità della creazione plastica e le evidenze concettuali che lo giustificano.

Il 'valore architettonico' del monumento spiegato nelle sue significazioni reali, ideali e concettuali dalle figure che lo compongono, dai piani che lo intersecano, dai vuoti e dai pieni, dai contrasti e dalle armonie, dalle ombre e dalle luci, dal vero e dall'irreale, dal concreto e dallo spirituale, dagli oggetti elevati a simboli, è il carattere maggiore dell'opera monumentale di Cifariello, che si ritrova anche nel *Monumentino Caruso*.

⁴⁵ Ibidem, p. 87.

⁴⁶ Ibidem. Prosegue l'autore che le discussioni, «condotte per altro senza eccessivo impegno», si esaurirono presto, così come le proposte di inserire nella toponomastica una strada intitolata al tenore.

⁴⁷ Giorgio Nicodemi, in: *Brescia* 1° dicembre 1924, cit. in Marangoni: *Antologia*, in Id.: *Cifariello*, pp. 35–36.

Quest'ultimo, interamente in bronzo (senza elementi marmorei, lapidei o interpolazioni in gesso, come qualcuno vuole), delle dimensioni di cm 228x100x100 (il busto è di cm 49 di altezza), è riferibile all'arco temporale che va dal 1921, dopo la scomparsa del tenore, alla fine del 1922, un periodo in cui Cifariello fu particolarmente produttivo.⁴⁸ Il busto che sormonta il prezioso basamento si presenta vicino al ritratto marmoreo, privo quindi di quella base liberty con *silhouettes* femminili allegoriche che invece caratterizza sia il *Busto* in argento di New York sia quelli in bronzo di Milano e di Sorrento. Interrotto al di sotto delle spalle con sbazzatura frontale a vista, il busto del *Monumentino*, come i precedenti, si presenta nella nudità eroica. Il basamento, in un unico getto di bronzo, è costituito da una colonna-cippo su cui si dispiega un fregio ad altorilievo con una teoria di figure femminili. Le figure, delle quali alcune svolgono un serto di alloro, poggiano su un plinto sollevato da terra, insistente a sua volta su un doppio e basso zoccolo. Le due figure principali disposte davanti e dietro la colonna personificano il *Canto* e la *Storia*. L'allegoria del *Canto* è affiancata da due figure nude, così da evocare tutte insieme l'idea delle Grazie. È accompagnata alla sua destra dalla *Musica* che pizzica la cetra, mentre alla sua sinistra un'altra figura muliebre di spalle regge, tendendola, la copiosa ghirlanda di lauro che si adagia alla colonna. Ai lati stanno altre due figure femminili panneggiate e accovacciate: rappresentano la *Danza*, a sinistra, e il *Teatro*, a destra, mentre altri nudi si dispongono ai lati della *Storia*, raffigurata nelle sembianze di una donna matura con il libro aperto sulle gambe su cui mantiene la palma, che ricorda una tipologia femminile frequente nel repertorio di Cifariello a partire dal busto intitolato *Tipo bavarese*.⁴⁹ Sembrano riecheggiare in alcune figure del *Monumentino* i volti della *Contessa Brunetta Violet Dousset* e di *Maria*, modella del busto così intitolato da Gervasio nel 1936.⁵⁰

Scriva Antonio Del Mastro che Cifariello

ama la donna per l'onda propulsiva emanante da questo essere delicato e fragile, istintivo e mutevole, ammirevole per la sua grazia anche nella malvagità, quando

48 Il *Monumentino* era completato entro il 1922, poiché risulta già inserito nel volumetto senza data, ma riferibile al 1922, di Anton-Menotti Buja. In quella parentesi cronologica escono dall'officina di Cifariello alcune opere sepolcrali, fra cui *Dolore* per Venezia, il gesso del monumento a *Francesco Mastriani*, il bozzetto per il *Monumento a Pansini*, alcuni monumenti ai *Caduti*, come quelli per Marigliano, Succivo e Bitonto, il *Busto al Caduto Pansini*, altre opere varie, fra cui *Prime ombre*, *Sorriso*, *Ritorno del prigioniero*, *Pro Friuli invaso* (bozzetto), la statua lignea di *Sant'Antonio* per il Santuario di Castelvetero, la statuetta del *Prof. Pietro Castellino*, i ritratti di *Giuseppe Beneduce*, *Padre Fedrella*, *Ferrari*, *Mercurio*, della *Contessa Cutolo*, della *Signora Picchetti*, dell'*Avvocato Frezza*, dell'onorevole *Mattia Limoncelli*, il bozzetto per il *Monumento a Oreste Salomone* per Capua (Marangoni, *Opere*, in Id.: *Cifariello*, p. 66). Allo stesso periodo Marangoni riferisce anche il *Busto di Caruso* in marmo. Sulla medesima composizione architettonica del *Monumentino* Caruso fu immaginato il *Monumento a Giuseppe Verdi*, progettato da Cifariello per San Francisco in California (il bozzetto è illustrato in Marangoni: *Cifariello*, tav. LXXIV).

49 Esposto a Venezia nel 1899 e illustrato da Marangoni: *Cifariello*, tav. XLVIII.

50 *Guida della Pinacoteca Provinciale di Bari*, p. 169, nn. 31, 138. Il busto in gesso di *Maria*, che Gervasio data al 1924, è nella raccolta Cifariello della Pinacoteca Metropolitana di Bari.

questa sia espressa con bellezza. Tutte le donne, note od ignote, affacciatesi sui margini della sua esistenza, hanno propagato il soffio di questa lor segreta forza incantatrice. Molte delle sue sculture son rischiarate dai riflessi caldi cangianti della femminilità.⁵¹

Effettivamente quei nudi femminili, principalmente quello del *Canto*, così veri e concreti (cosa che, come già detto, trovò ostacoli e ingenerò polemiche), hanno un reale fascino e un forte potere d'attrazione.

L'eco della *Danse*, il grande gruppo eseguito nel 1868 da Jean-Baptiste Carpeaux per la facciata dell'Opera Garnier di Parigi, già evocata in passato,⁵² sembra qui ripensata in chiave *déco*.

Sempre Del Mastro, che pubblicò una biografia non autorizzata su Cifariello scritta tra il 1922 e il 1923, ma ripresa e conclusa nel dicembre 1928, giudicò l'artista con le seguenti parole che paiono calzanti anche in merito alle opere dedicate a Enrico Caruso:

Filippo Cifariello è uno scultore, uno psicologo, uno scrittore, un pensatore, un organizzatore, un suscitatore di energie. È una mente poliedrica: crea l'immagine plastica, anatomizza il sentimento, conosce il valore e il significato delle parole, da una osservazione fa scaturire un concerto, disciplina un suo mondo ideale e lo scarica rapidamente nell'azione, sa accendere il cuore dell'uomo e farlo vibrare col suo. Ha un potere inesauribile di assimilazione. Ogni cosa, colpita dal raggio della sua curiosità, penetrata e sondata dalla sua investigazione, diventa sua, gli si muta in vivo stimolo di acutissime intuizioni. Cervello in perenne ebollizione.⁵³

Tre lati del basamento furono fotografati da Ferdinando Lembo (1879–1958), fotografo degli artisti napoletani del primo Novecento, forse in occasione della monografia dedicata allo scultore da Anton-Menotti Buja (1922), poi ripubblicati da Guido Marangoni nel 1936.⁵⁴

Il modello in gesso patinato del *Monumentino Caruso* (fig. 21), di cm 270x98x98, fa parte della donazione Cifariello alla Pinacoteca Metropolitana di Bari, dove è giunto nel 1934.⁵⁵

51 Del Mastro: *Cifariello*, p. 150.

52 Farese Sperken: *Scheda*, in: *La donazione Filippo Cifariello alla Pinacoteca Provinciale di Bari*, p. 114, n. 22.

53 Del Mastro: *Cifariello*, p. 183.

54 Le tre fotografie sono catalogate sul sito della Regione Lombardia, al Link <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0013224/>

Si tratta di carte alla gelatina bromuro d'argento di proprietà delle Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco di Milano, Civico Archivio Fotografico, fondo Raccolta Iconografica, RI 13098, RI 13100, RI 13099 (schede del 2005 di Claudia Montalbetti, data ultima pubblicazione 2021).

55 Sull'opera si vedano le due schede di Farese Sperken, in: *La donazione Filippo Cifariello alla Pinacoteca Provinciale di Bari*, p. 114, n. 22, tav. p. 46; e in *Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia. La Pinacoteca Provinciale di Bari, II, Opere dell'Ottocento e della prima metà del Novecento*, a cura di Ead. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, pp. 667–668. Si veda anche: *Guida della Pinacoteca Provinciale di Bari*, a cura di Michele Gervasio, Molfetta: Scuola tip. per Sordomuti dell'Istituto provinciale Apicella, 1936, p. 160, nn. 8, 115; Marangoni: *Cifariello*, tavv. CXI–CXIV.



Fig. 21: Filippo Antonio Cifariello, *Monumentino a Enrico Caruso*, 1921-22, modello in gesso, Bari, Pinacoteca Metropolitana Corrado Giaquinto (Archivio Fotografico Pinacoteca Metropolitana di Bari)



Fig. 22: Giulio Parisio, *Filippo Antonio Cifariello ritocca la maschera funebre di Enrico Caruso*, antica fotografia, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Biblioteca Lucchesi Palli (courtesy Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli)



Fig. 23: Giulio Parisio, *Calco delle mani e maschera funebre di Enrico Caruso eseguiti da Filippo Antonio Cifariello*, antica fotografia, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Biblioteca Lucchesi Palli (courtesy Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli)

Alla morte del tenore, Cifariello eseguì la sua maschera funebre,⁵⁶ pubblicata anche dalla stampa.⁵⁷ La pratica delle maschere funebri era solitamente concessa ad artisti particolarmente vicini al defunto oppure su richiesta degli eredi e sotto la loro stretta sorveglianza. Nel caso di Caruso soltanto Cifariello avrebbe potuto eseguirla. Possiamo solo immaginare i sentimenti provati dallo scultore nel compiere tale operazione. La Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli conserva due splendide immagini fotografiche realizzate da Giulio Parisio (1891–1967), importante fotografo e scenografo nella Napoli degli anni Venti-Trenta, che documentano Cifariello alle prese con il ritocco della maschera collocata su un trespolo e il calco delle mani del divino tenore (L.P. fot.1843, L.P. fot.1842) (figg. 22 e 23).

Altri preziosi documenti di Caruso sono conservati a Napoli, nella Casa Museo Enrico Caruso, dove egli nacque, e nel recente Museo dedicatogli in Palazzo Reale, senza dimenticare il Museo di Villa Caruso a Lastra di Signa, che fu la sua dimora italiana.

56 Un esemplare in terracotta policroma è conservato al Museo Civico del Castello di Barletta, giunto con la raccolta Gabbiani.

57 Cfr. l'articolo "Sulle braccia protese di tutto un popolo il divino Cantore compie l'estremo viaggio verso il Silenzio", in: *Il Mattino* Napoli 5–6 agosto 1921.



Fig. 24: Filippo Antonio Cifariello, *Busto di Enrico Caruso*, 1921-22, gesso, Lastra a Signa, FI, Museo e Villa Caruso (courtesy Villa Caruso di Lastra a Signa)

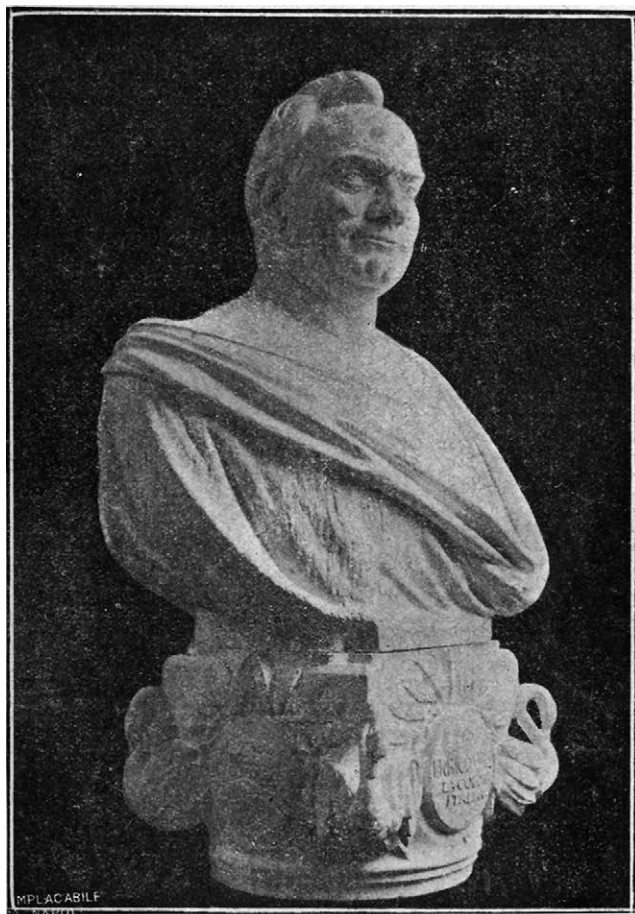


Fig. 25: Filippo Antonio Cifariello, *Busto di Enrico Caruso*, 1921-22, gesso, antica fotografia, da Anton-Menotti Buja, *Filippo Cifariello*, Napoli, Officina Tipografica "Elzevira", s.d. [ma 1922], p. 45

Qui è presente un ulteriore *Busto*,⁵⁸ diverso nella forma e nella resa da quelli finora esaminati (fig. 24). Si tratta di un busto in gesso che raffigura il tenore frontalmente, privo di quella torsione del capo che invece contraddistingue i busti precedenti, con un accennato sorriso e l'immancabile fossetta al mento. È rappresentato, inoltre, panneggiato come un antico romano, a ricordo forse del previsto ruolo di Nerone per l'opera omonima di Arrigo Boito (rimasta incompiuta per la morte dell'autore e conclusa da Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini su incarico di Arturo Toscanini, rappresentata a Roma il 1° maggio 1924 con Aureliano Pertile).

Anche questo *Busto* aveva una sua base ornamentale, decorata agli angoli da cigni, non più esistente ma che si vede in un'antica fotografia (fig. 25).⁵⁹ Immagino fosse il prototipo del busto che doveva coronare il monumento richiesto da New

⁵⁸ Donato dal cavaliere Luciano Pituello al Museo Caruso di Lastra a Signa.

⁵⁹ La fotografia è stata pubblicata da Buja: *Filippo Cifariello*, p. 45.

York, poi sostituito con una nuova fusione del primigenio modello presumibilmente per volere della committenza, per la quale il *Busto* originario rappresentava la consacrazione effettiva di Caruso e la sua vera effigie, alla quale la popolazione italo-americana era oramai affezionata e devota, mentre la nuova redazione, forse troppo idealizzata e anche eccessivamente ‘classica’ nell’impostazione, dovette risultare estranea o più lontana. Comunque, all’altezza del 1922 il *Busto* in gesso di Signa era compiuto, così come il basamento del *Monumentino* del San Carlo.⁶⁰

Come accennato in precedenza, il *Monumentino Caruso* giunse oltre trent’anni più tardi nel Real Teatro San Carlo di Napoli. Lo scrittore Roberto Minervini, già menzionato, ancora all’inizio del 1956 lamentava che se «il povero Francesco Mastriani [...] aspetta da tempo memorabile che il suo busto [pure scolpito da Cifariello] sia finalmente collocato in una piazza o in un giardino pubblico, non crediate che miglior sorte sia stata riservata, da circa un quarto di secolo, ad Enrico Caruso»,⁶¹ raccontando con la sua *verve* narrativa, tra le pagine dedicate alle tante storie di Napoli, anche la vicenda del monumento innalzato a una delle più belle voci della storia.

E, seppur confondendo i busti, la tipologia dei diversi esemplari e dei materiali, ne cita alcuni che, in quanto testimonianza diretta, val la pena di ricordare in chiusura di questo contributo:

Io stesso, che ho seguito sempre codesta ineffabile avventura, non sono mai riuscito a conoscere quante siano state, in effetti, le copie del busto eseguito dallo scultore [...]: una, di bronzo dorato e con gli occhi di cristallo fabbricati in Boemia, nessuno sa dirmi dove sia andata a finire; un’altra, di argento, fu donata dalla vedova di Caruso al Metropolitan di New York e tuttora si trova nel “foyer” di quel teatro; un’altra ancora è custodita dalla vedova dello scultore; quella, infine, di bronzo, che fa parte del monumento di marmo, fu trasferita dal terraneo nella sala dei cori del San Carlo.⁶²

Bibliografia

- Buja, Anton-Menotti: *Filippo Cifariello*. Napoli: Officina Tipografica “Elzevira”, [1922].
- Caprin, Giulio: “Esposizioni artistiche. Arte retrospettiva e contemporanea all’Esposizione fiorentina di Primavera”, in: *Emporium* XXXIII/197 (maggio 1911), pp. 387–392.
- Capuana, Luigi: “Filippo Cifariello”, in: *Il Corriere di Sicilia* 13 maggio 1911, p. 3; poi in *Corriere delle Puglie*, 28 maggio 1911.

60 Gli esemplari sono entrambi illustrati nel testo di Buja: *Filippo Cifariello*, che, come detto, risale al 1922, pp. 45, 46–50.

61 Minervini: *Incontri del sabato*, p. 85.

62 Ibidem, p. 86.

- Damigella, Anna Maria: *Luigi Capuana e le arti figurative*. Milano: LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2012.
- X *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia – 1912, Catalogo*. Venezia: Premiate Officine Grafiche C. Ferrari, 1912.
- Del Mastro, Antonio: *Cifariello*. Trani: Vecchi & C. Editori, 1929.
- Esposizione Cifariello: cinquant'anni di lavoro e di lotte. Giudizi di critici italiani e stranieri dal 1882 al 1924*, catalogo della mostra di Napoli (Villa Cifariello al Vomero – Galleria Corona). Napoli: Galleria Corona, 1924.
- Faresse Sperken, Christine (a cura di): *La donazione Filippo Cifariello alla Pinacoteca Provinciale di Bari*. Milano: Mazzotta, 1990.
- Ead. (a cura di): *La Pinacoteca Provinciale di Bari. II. Opere dell'Ottocento e della prima metà del Novecento*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005.
- Gelao, Clara: “Filippo Antonio Cifariello, biografia e schede”, in: *Gaetano Stella e la scultura 'da camera' pugliese nella prima metà del Novecento*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale “C. Giaquinto”, 25 ottobre 2008–28 febbraio 2009), a cura di Clara Gelao. Venezia: Marsilio, 2008, pp. 99–104.
- Ead.: “«Ardente donatore di plastiche bellezze. La Donazione Cifariello alla Pinacoteca Provinciale di Bari”, in: *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra (Napoli, Complesso Monumentale di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014–6 giugno 2015), a cura di Isabella Valente. Castellammare di Stabia: Longobardi editore, 2014, pp. 75–82, con schede alle pp. 399–413.
- Gervasio, Michele (a cura di): *Guida della Pinacoteca Provinciale di Bari*. Molfetta: Scuola tip. per Sordomuti dell'Istituto provinciale Apicella, 1936.
- Marangoni, Guido: *Cifariello*. Milano: Casa editrice Ceschina, 1936.
- Mascellaro, Nicola: *Filippo Cifariello, la vita l'arte, gli amori*, introduzione di Clara Gelao. Modugno: Di Marsico Libri, 2014.
- Minervini, Roberto: *Incontri del sabato*. Torino: Edizioni Radio Italiana, 1956.
- Mongelli, Gaetano: *Filippo Antonio Cifariello scultore a ottant'anni dalla morte. Nuove aggiunte*. Molfetta: Editrice “L'Immagine”, 2017.
- Ojetti, Ugo: *La decima esposizione d'arte a Venezia*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1912.
- Panzetta, Alfonso: *Nuovo Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. Da Antonio Canova ad Arturo Martini*. Torino: AdArte, 2003.
- Pirovano, Carlo (a cura di): *Musei e Gallerie di Milano, Museo Teatrale alla Scala*. Milano: Electa Editrice, 1975.
- Romano d'Orsi, Rosa: “Un'opera poco conosciuta di Cifariello nel Palazzo Reale di Napoli”, in: *Il Bello o il Vero. La scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, pp. 163–168.
- Scandiano, Luca: “Le lettere inedite di Enrico Caruso nella Pinacoteca Provinciale di Bari”, in: *Amministrazione e Politica VI* (gennaio–febbraio 1972), pp. 76–81.
- II Esposizione Nazionale di Belle Arti del CNAG, Catalogo*. Napoli: C.N.A.G., 1913.

Società Promotrice di Belle Arti "Salvator Rosa" Napoli, Catalogo illustrato della XXXIV Esposizione. Cinquantenario Anniversario 1861–1911. Napoli: A. Trani, 1911.

Società Promotrice di Belle Arti "Salvator Rosa", Catalogo della XL Esposizione. Napoli: Soc. Tip. Napoletana, 1922.

Valente, Isabella: "Ritratto di Arnold Böcklin", scheda in: *I Tesori Nascosti. Tino di Camaino, Caravaggio, Gemitto*, catalogo della mostra di Napoli (Basilica di Santa Maria Maggiore della Pietrasanta, 6 dicembre 2016–29 maggio 2017), a cura di Vittorio Sgarbi. Santarcangelo di Romagna: Maggioli Musei, 2017, pp. 312–313.

Caruso e il silenzio di d'Annunzio*

MARIA PIA PAGANI

L'epoca di Enrico Caruso è stata anche quella di Gabriele d'Annunzio (1863–1938). Erano i due uomini italiani più famosi del mondo, eppure al Vittoriale non ci sono tracce di contatti epistolari tra loro. E non ci sono nemmeno dischi di Caruso: nella Stanza della Musica è conservato soltanto lo spartito di *Triste ritorno* (1908), di cui però non è attestata l'esecuzione. Gli unici due documenti conservati al Vittoriale che legano i loro nomi risalgono al 1921, nei primissimi tempi dopo la morte di Caruso, e provengono entrambi dagli Stati Uniti.

Il 9 agosto 1921, appena una settimana dopo la morte del tenore, d'Annunzio ricevette a Gardone Riviera un telegramma da New York del figlio Veniero (1887–1945): «Pregoti accogliere preghiera Lega Musicale epigrafe Caruso. Stop. Scultore Onorio Ruotolo a me carissimo. Tendresses Venier».¹

Il terzogenito di d'Annunzio abitava negli Stati Uniti già da alcuni anni e la sua urgente richiesta al celebre genitore, a nome della Lega Musicale Italiana (istituzione con sede a New York che aveva Caruso come presidente onorario),² esprimeva ciò che tutti desideravano maggiormente in quel triste momento per omaggiare il divo scomparso: le parole del Poeta.³

Nel telegramma è menzionato un caro amico di Veniero: lo scultore irpino Onorio Ruotolo (1888–1966) che, dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti di Napoli ed essere stato pupillo di Vincenzo Gemito (1852–1929), nel 1908 era emigrato negli Stati Uniti⁴ e si era conquistato un successo tale da essere definito

* Un sincero ringraziamento al Center for Migration Studies di New York e alla Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani” di Gardone Riviera per i documenti d'archivio cortesemente messi a disposizione per questo contributo.

1 Veniero d'Annunzio: Telegramma a Gabriele d'Annunzio, New York, 8 agosto 1921. Gardone Riviera, Fondazione “Il Vittoriale degli Italiani” (Archivio Generale, D'Annunzio, Venier LXV, 3).

2 Alfredo Bosi: *Cinquant'anni di vita italiana in America*. New York: Bagnasco Press, 1921, p. 260. Questo importante affresco della vita degli Italiani d'America andò in stampa mentre Caruso era in convalescenza in Italia; è stata pubblicata anche una sua foto sul piroscafo mentre lasciava New York, insieme alla moglie Dorothy e alla figliuola Gloria.

3 Cfr. Luca Scarlini: *D'Annunzio a Little Italy: le avventure del vate nel mondo dell'emigrazione*. Roma: Donzelli, 2008 e Franco Di Tizio: *Gabriele d'Annunzio e il figlio Veniero*. Pescara: Ianieri, 2016.

4 La rivista *Il Carroccio* seguiva la carriera di Onorio Ruotolo e segnalava spesso i successi delle sue opere. In particolare, nel giugno 1921 elogiò il busto di Dante realizzato dallo scultore irpino. Vedi Nicola Brunori: “Un busto di Dante”, in: *Il Carroccio* 6 (giugno 1921), pp. 611–615. Nel medesimo numero, un trafiletto segnala l'idea di un comitato presieduto da Ario Flamma di mandare l'opera in dono a d'Annunzio: «L'atto dovrebbe celebrare il secentenario dantesco ed esprimere contemporaneamente al Poeta d'oggi l'anima dei fratelli emigrati che attendono da lui nuove ardenti parole di fede italiana, di speranza nazionale». Vedi Redazione: “Trafiletto senza titolo”, in: *Il Carroccio* 6 (giugno 1921), p. 666. Nel luglio 1922 la rivista annuncia che presto il

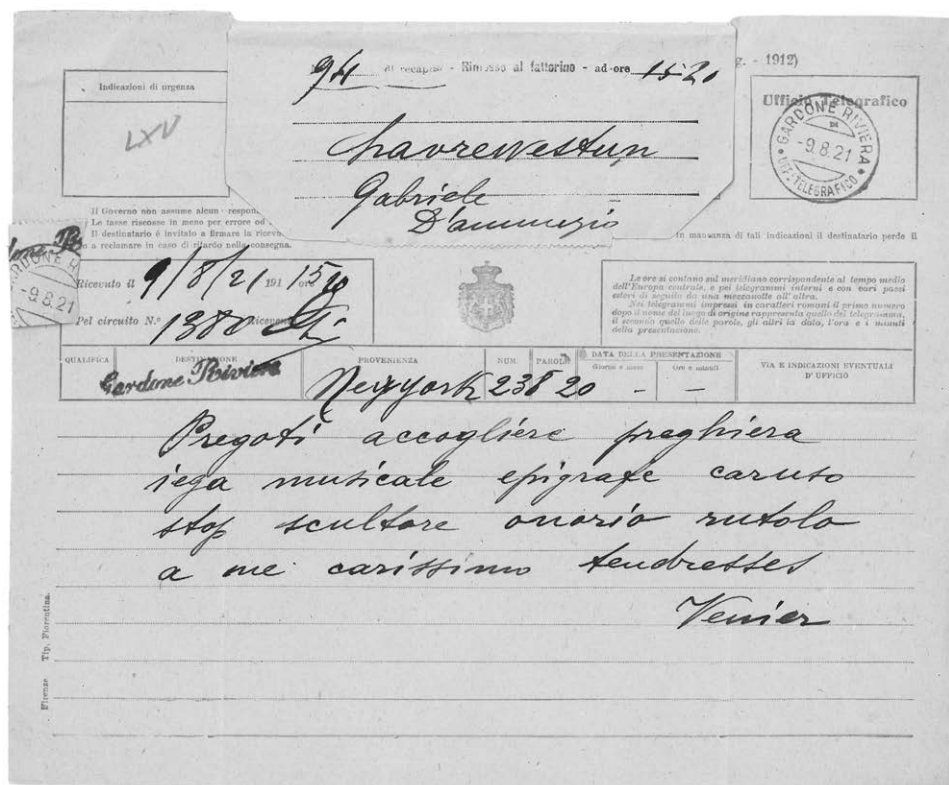


Fig. 1: Veniero d'Annunzio: Telegramma a Gabriele d'Annunzio, New York, 8 agosto 1921. Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" (Archivio Generale, d'Annunzio, Venier LXV, 3).

"il Rodin di Little Italy".⁵ L'epigrafe composta dal Poeta sarebbe stata il degno completamento di un'opera d'arte molto attesa dalla comunità italo-americana, che tanto aveva sofferto per la dipartita terrena di Caruso.

busto sarebbe stato consegnato a d'Annunzio da Beniamino Gigli. Vedi Redazione: "Trafiletto senza titolo", in: *Il Carroccio* 7 (luglio 1922), pp. 120-121. Il 13 agosto 1922 d'Annunzio cadde dalla finestra della Stanza della Musica, ma il 10 settembre 1922 ricevette in visita al Vittoriale il celebre tenore e accolse con gioia l'omaggio degli emigrati italiani: «Il comm. Gigli fu il primo ad avere udienza dal Comandante, dopo la recente sua caduta che tanto ha fatto trepidare per la sua vita. Con Gigli si recò pure a Gardone il comm. Tonetti del *Giornale d'Italia*. D'Annunzio gradì molto il dono, ammirando l'opera d'arte, e cogliendo l'alto suo significato. Ebbe per gli Italiani lontani, donatori, parole di grande affettuoso entusiasmo». Vedi Redazione: "Trafiletto senza titolo", in: *Il Carroccio* 9 (settembre 1922), p. 322. Questa opera è tuttora conservata al Vittoriale.

5 Ilene Susan Fort: *The figure in American sculpture: a question of modernity*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1995, p. 34.

Caruso era appassionato lettore⁶ nonché membro del consiglio di amministrazione del mensile italo-americano *Il Carroccio*,⁷ fondato nel 1914 da Agostino De Biasi (1875–1964), un giornalista irpino emigrato a New York nell'anno 1900, che ne era anche il direttore.⁸ Uscì fino al 1935 e il sottotitolo ne definiva chiaramente le peculiarità: «The Italian Review. Rivista di cultura, propaganda e difesa italiana in America». Aveva un'alta tiratura e molti abbonati sia negli Stati Uniti che in Italia; le numerose inserzioni pubblicitarie l'avevano resa la voce degli Italiani d'America e lo specchio degli interessi dell'Italia all'estero. La redazione era al numero 150 di Nassau Street a New York. Tra i corrispondenti più attivi c'erano Enrico Corradini (1865–1931), Matilde Serao (1856–1927) e padre Giovanni Semeria (1867–1931); ampio spazio era dedicato ai discorsi e ai testi di carattere politico di Gabriele d'Annunzio.⁹

Oltre agli articoli di argomento politico e sociale, *Il Carroccio* ospitava molti contributi di carattere culturale e aveva una spiccata attenzione per il mondo dello spettacolo. Tra gli autori drammatici più seguiti c'erano Sem Benelli (1877–1949) e Camillo Antona Traversi (1857–1934). Le *tournées* degli artisti italiani negli Stati Uniti erano tempestivamente annunciate e seguite con vivo interesse, anche perché erano un importante momento di aggregazione identitaria e orgoglio patrio per i membri della comunità italo-americana. Sfogliando *Il Carroccio*, tra gli artisti italiani più amati spiccavano i nomi di Mimì Aguglia (1884–1970),¹⁰ Eleonora Duse (1858–1924)¹¹ e – naturalmente – Enrico Caruso. Quest'ultimo era un indiscusso protagonista della rubrica “Cronache d'arte” curata da Pasquale De Biasi (1876–1955), che lo seguì per anni con affetto e ammirazione.¹²

6 La rivista *Il Carroccio* pubblicò anche dei disegni di Caruso a corredo di alcuni articoli. Vedi Pasquale De Biasi: “L'arte di Pasquale Amato: con schizzi eseguiti da Enrico Caruso”, in: *Il Carroccio* 3 (marzo 1917), pp. 180–182.

7 New York, Center for Migration Studies, De Biasi Family Papers (Collection 011, Box 42, Folder 98, Enrico Caruso).

8 A partire dal 1913 Agostino De Biasi fu raggiunto a New York da molti membri della sua famiglia, originaria di Santa Lucia di Serino, in provincia di Avellino. La famiglia De Biasi ebbe anche un ruolo centrale nella fondazione del comitato newyorkese della Società Dante Alighieri. Vedi Bosi: *Cinquant'anni di vita italiana in America*, p. 415: «La critica d'arte del *Carroccio* è affidata alla penna di uno scrittore elegante: Pasquale De Biasi, fratello di Agostino. La famiglia De Biasi ha quattro fratelli giornalisti, che lavorano in mirabile attività concorde: Agostino, Pasquale, Mario – direttore e proprietario dell'Agenzia di Pubblicità De Biasi Advertising Agency – e Carlo, segretario di redazione del *Carroccio*. Dall'energia dei fratelli De Biasi è sorta la bella opera del *Carroccio*, ch'è vanto delle Colonie d'America, onore del giornalismo italiano, decoro dell'Italianità».

9 Bosi: *Cinquant'anni di vita italiana in America*, pp. 413–415.

10 Vedi [Pasquale De Biasi]: “Mimì Aguglia sulla scena americana”, in: *Il Carroccio* 6 (giugno 1919), pp. 577–578 e Mimì Aguglia-Ferraù: “Come son passata dal teatro italiano al teatro americano. Pagina autobiografica”, in: *Il Carroccio* 8 (agosto 1919), pp. 53–57.

11 Vedi Maria Pia Pagani: *Ammiratrici di Eleonora Duse*. Bari: Edizioni Pagina, 2022, p. 93 sgg.

12 Cfr. Pasquale De Biasi: “L'aquila fulminata. Ad un anno dalla morte di Caruso”, in: *Il Carroccio* 8 (agosto 1922), pp. 169–172.

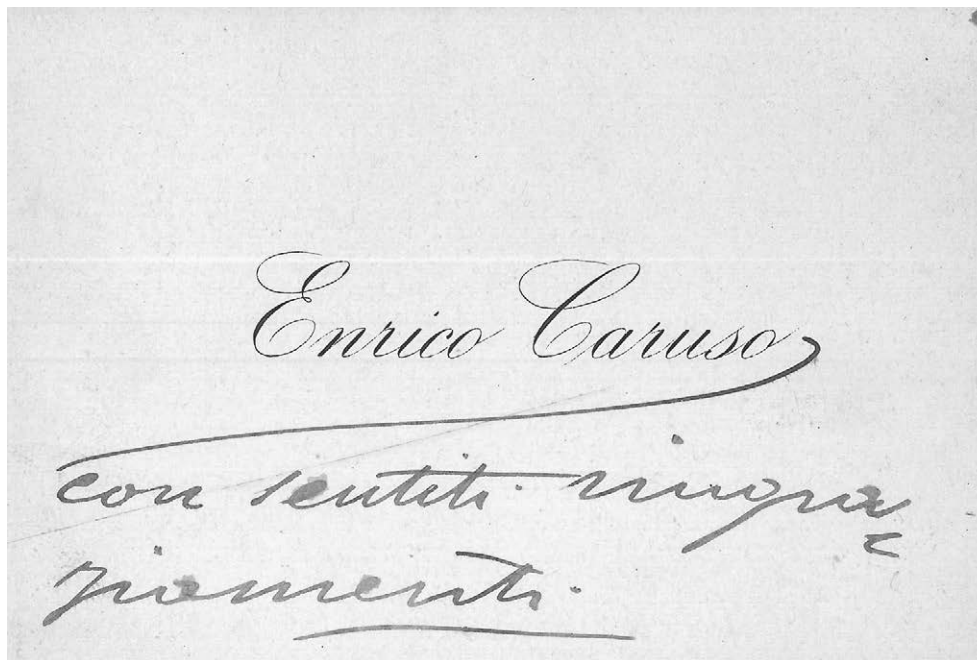


Fig. 2: Enrico Caruso: Biglietto da visita inviato ad Agostino De Biasi, New York, s.d. New York, Center for Migration Studies, De Biasi Family Papers (Collection 011, Box 42, Folder 98, Enrico Caruso).

Per omaggiare la prematura morte di Caruso, avvenuta a Napoli il 2 agosto 1921, *Il Carroccio* gli dedicò la copertina del numero di agosto 1921. La rivista usciva sempre a fine mese e Agostino De Biasi riuscì già a ricordarlo nel numero del mese corrente in cui avvenne il tragico evento.

Con altrettanta tempestività *Il Carroccio* pubblicò nel numero di novembre 1921, nella rubrica “Cronache d’arte”, un articolo riconducibile a Pasquale De Biasi intitolato *Caruso commemorato al Metropolitan*, in cui viene dato un dettagliato resoconto dell’omaggio organizzato il 27 novembre dall’impresario Giulio Gatti Casazza (1869–1940).¹³ I proventi furono destinati alla Casa Verdi di Milano. Si esibirono Frances Alda (1879–1952), Amelita Galli-Curci (1882–1963), Geraldine Farrar (1882–1967), Jeanne Gordon (1884–1952), Marie Sundelius (1884–1958) al posto dell’indisposta Rosa Ponselle (1897–1981), Beniamino Gigli (1890–1957), Giuseppe De Luca (1876–1950), Giovanni Martinelli (1885–1969), Josè Mardones (1868–1932). Diressero a turno l’orchestra i maestri: Giuseppe Bamboschek (1890–1969), Artur Bodanzky (1877–1939), Roberto Moranzoni (1880–1959), Gennaro Papi (1886–1941), Giulio Setti (1869–1938) e Albert Wolff (1884–1970). Molti di

13 [Pasquale De Biasi]: “Caruso commemorato al Metropolitan”, in: *Il Carroccio* 11 (novembre 1921), pp. 626–628.

questi artisti avevano anche partecipato, il 22 marzo 1919, ai festeggiamenti al Metropolitan per il venticinquesimo anniversario della grande carriera di Caruso.¹⁴

Le parole conclusive dell'articolo rimandano al telegramma di Veniero d'Annunzio al padre del 9 agosto 1921: «Il busto di Caruso, il capolavoro di Onorio Ruotolo, fu inaugurato dopo un discorso di Fiorello La Guardia. Lo accettò in nome del Metropolitan il comm. Otto Kahn, presidente del consiglio d'amministrazione. Ma per dire di Caruso mancava un parlatore d'estro, immaginifico, di fiamma; forse un poeta». ¹⁵ Il grande ospite assente era Gabriele d'Annunzio.

Il giorno prima della cerimonia, un trafiletto anonimo intitolato *Two Caruso busts, only one wanted* pubblicato dalla rivista newyorkese «American Art News», aveva svelato che erano addirittura due i busti realizzati per il Metropolitan Opera House: uno di Filippo Antonio Cifariello (1864–1936) e uno di Onorio Ruotolo. Quest'ultimo, però, ebbe la meglio:

Metropolitan Opera House presented with statues by Ciffariello [sic] and Ruotolo. One will be installed in the Foyer.

Two busts of Caruso have been made for the foyer of the Metropolitan Opera House, but only one will be placed there. The Lega Musicale Italiana, of which the great tenor was honorary president for life, commissioned Onorio Ruotolo to make a bust for the Metropolitan. At the same time Carlo Bersoti, editor of the Italian paper, *Il Progresso*, started a subscription fund for a Caruso bust, and engaged Felipe Ciffariello [sic], a sculptor in Italy, to do the work.

Gatti Casazza, director of the Metropolitan, does not know which bust to accept, but as the one by Bersoti was offered first, it seems probable that it will be chosen. Meanwhile Ruotolo is philosophical.

The Caruso of Ruotolo is of heroic size, in bronze, plated with gold. The head is crowned with laurel. The base, of light brown marble that contrasts beautifully with the gold of the bust, bears a bas relief of a kneeling feminine figure holding a votive lamp in an uplifted hand. The figure symbolizes humanity's gratitude for the priceless boon of the singer's voice.

"I have shown the idealized Caruso", says Ruotolo. "I have not shown the living Caruso, who ate spaghetti, but the man who is immortal in thousands of hearts, and whose voice is still daily heard in thousands of homes by the aid of the phonograph. I modeled his statue as I listened to his golden tones on the instrument beside me".¹⁶

14 Bosi: *Cinquant'anni di vita italiana in America*, pp. 162–166. Nel marzo 1919, *Il Carroccio* dedicò all'artista un ampio dossier corredato da interessanti fotografie. I contributi erano di Pasquale De Biasi (*Caruso*), Richard Aldrich (*Dopo la prima stagione di New York*), Amedeo Canessa (*Caruso collezionista d'arte*), William J. Guard (*The Prince of Peasants*). C'erano anche un testo autobiografico di Caruso (*Dai mottetti al debutto in teatro*) e alcune sue caricature, nonché delle pagine con curiosità varie (*Caruso negli aneddoti*, *La beneficenza di Caruso*, *Le tasse che paga Caruso in America*, *Che cosa canterà Caruso in avvenire?*). Vedi Redazione: "Caruso", in: *Il Carroccio* 3 (marzo 1919), pp. 231–247. La copertina di questo numero riporta la stessa foto di Caruso (un primo piano, di profilo) che poi è stata anche utilizzata nel numero *in memoriam* dell'agosto 1921.

15 [Pasquale De Biasi]: *Caruso commemorato al Metropolitan*, pp. 627–628.

16 Anonimo: "Two Caruso busts, only one wanted", in: *American Art News*, 26 November 1921, p. 4.

Nel numero di dicembre 1922,¹⁷ *Il Carroccio* pubblicò uno studio critico del medico-scrittore Nicola Brunori (1879–1968)¹⁸ che ribadiva l’impatto dell’arte di Caruso nel mondo e l’affetto profondo degli Italiani d’America:

Come già Caruso fu chiamato tenore “eroico”, così ora il busto del Ruotolo è stato detto “eroico” in virtù di quella potenza fisica e spirituale, che da esso emana. E in vero il Ruotolo è riuscito con la maestria del suo scalpello a fondere in questa testa dalla robusta fattura l’energia di un di un puro idealismo con l’idealità squisita del canto. Egli ha affermato il suo ingegno, traducendo nel bronzo il senso immane della forza musicale nell’onda della voce strapotente. [...] Si noti inoltre che questo busto non è solo il ritratto del grande defunto, ma è soprattutto il *monumento*, che la Famiglia Caruso, e con essa il Popolo Italiano di New York, anzi il Popolo intero d’America, han voluto innalzare nel Metropolitan Theatre a memoria eterna del divo. Lo scultore, interprete del sentimento collettivo, ha creduto conveniente di coronare l’arbitro del canto con l’alloro del vincitore, dell’imperatore, dell’iddio. [...] Lo scultore dunque, dandoci un Caruso laureato, ha voluto affermare la nuova missione sociale dell’artista teatrale, che ha ormai acquistato valore personale e civile, individuale e universale. E non per questa sola ragione il Caruso ha ricevuto una corona di lauro, ma anche perché egli è l’imperatore, che può e che potrà far sentire la potenza della sua arte a tutti i popoli.¹⁹

A New York, il busto di Ruotolo rese immortale l’italianità di Caruso e la bellezza di Napoli:

Infine diremo che il Caruso non solamente fu l’eccelso cantante, imperatore della voce nel Teatro Metropolitan, ma fu anche l’Italiano, che a New York impose la “voce” italiana. Fu nel Metropolitan principalmente che l’America si educò alla musica italiana: fu lì che essa imparò, se non ad amare, almeno a rispettare il nostro ingegno musicale.

Ruotolo, conoscendo la parte avuta dal Caruso in tale scuola, esaltò ancora una volta il valore della sua stirpe e volle quale rappresentante degli Italiani d’America, coronare l’uomo che fu l’esponente massimo del bel canto italiano. E

17 In questo numero *Il Carroccio* pubblicizzò anche la vendita del busto intitolato *Lo spirito di Caruso* dello scultore Vincenzo Miserendino (1875–1943) come dono ideale per Natale e Capodanno: «Il noto scultore di Roosevelt ha voluto, con nobile slancio, offrire a *tutti* un ricordo magnifico del Sommo Tenore, rendendo popolare un busto, che è un vero capolavoro d’arte. Ogni busto esce dallo studio dello scultore e porta la sua firma. *Non vi deve essere casa italiana*, che possenga un grammofofono coi dischi di Caruso, che resti priva del Caruso scolpito dal Miserendino. Donatelo ai vostri amici, invece di un mazzo di fiori. La riproduzione è alta dodici pollici ed è patinata superbamente in bronzo scuro antico. Il busto viene spedito in tutti gli Stati Uniti, in solide cassette di legno. Inviare Money Order di \$5.00 per New York City e per Brooklyn, e \$6.00 per tutte le altre città». Vedi Redazione, “Lo spirito di Caruso”, in: *Il Carroccio* 12 (dicembre 1921), p. 536.

18 Nativo di Pollenza, in provincia di Macerata, Nicola Brunori si era laureato in Medicina a Firenze nel 1903 ed era emigrato negli Stati Uniti nel 1907. Era uno stimato medico della colonia italiana di New York, autore di numerose pubblicazioni ed esperto in malattie degenerative.

19 Nicola Brunori: “Toscanini-Caruso. La musica nell’arte di O. Ruotolo”, in: *Il Carroccio* 12 (dicembre 1921), pp. 707–708.

coronò il Caruso, affinché il busto rimanesse eterno a testimoniare in New York il valore, non del Grande scomparso, ma di tutti i cantanti italiani – dal povero di strada al più raffinato e colto artista di teatro. [...] E la corona d'alloro diventò ancor più sacra sul capo del figlio di Napoli, che nell'anima sua aveva tutta la bellezza del nostro cielo e tutto lo splendore del nostro mare.²⁰

Qualche settimana prima dell'inaugurazione del busto al Metropolitan, d'Annunzio aveva ricevuto al Vittoriale una lettera da Bruno Zirato (1884–1972), il segretario di Caruso.²¹ Era stata scritta a New York il 25 ottobre 1921, e conteneva la cortese richiesta di un ricordo da inserire in una biografia che stava preparando con il musicologo Pierre Van Rensselaer Key (1872–1945).

Illustrissimo Signore:

Ella avrà senza dubbio saputo che il lacrimato Commendatore Enrico Caruso – di cui Fedele Segretario ebbi l'onore e il privilegio di essere, durante gli ultimi suoi anni – aveva cominciato a preparare la sua Biografia, assistito dal rinomato critico musicale e scrittore americano Pierre V.R. Key.

Una parte di tale biografia fu pubblicata l'anno scorso da un gran numero di giornali in tutto il mondo.

Il Comm. Caruso aveva l'intenzione di allargare e completare il lavoro con il signor Key, aggiungendovi dettagli e fatti che man mano gli venivano in mente, per fare così una pubblicazione perfetta in forma di libro. Ma sfortunatamente per tutti noi, Egli è mancato al Mondo, troppo presto.

Il signor Key, adesso intende finire l'arduo e complesso lavoro ed egli mi ha gentilmente invitato di collaborare con lui nell'impresa difficile.

Noi desideriamo pubblicare una Biografia degna dell'Uomo Scomparso e sentiamo vivo il dovere d'inserire in essa le impressioni dei suoi più cari amici ed affettuosi ammiratori.

Mi permetto quindi pregarLa di volermi usare la cortesia di farmi sapere qualunque fatto importante, qualunque incidente od aneddoto che il suo giudizio ritenga interessante di pubblicare nel prossimo libro.

In ogni modo – ed è quello che mi permetto di domandarLe con speciale premura – la prego vivamente di volermi favorire il suo giudizio sull'Uomo e sull'Artista.

La sua generosa collaborazione mi tornerà davvero gradita e nel ringraziarLa sentitamente, mi è gradita l'occasione di attestarLe la mia profonda riconoscenza ed altissima stima.

Mi creda con perfetta osservanza.

Suo Devotissimo

Bruno Zirato²²

²⁰ Ibidem, p. 709.

²¹ Bruno Zirato era amico di Agostino De Biasi e collaborava con *Il Carroccio*, perciò la rivista annunciò lietamente le sue nozze con la cantante Nina Morgana (1891–1986). Vedi Redazione, "Trafiletto senza titolo", in: *Il Carroccio* 6 (giugno 1921), p. 666.

²² Bruno Zirato: Lettera a Gabriele d'Annunzio, New York, 25 ottobre 1921. Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" (Archivio Generale, Zirato, Bruno XX, 2).

La lettera è dattiloscritta con firma autografa, su carta intestata di Zirato, e accompagnata da un biglietto da visita su cui aveva aggiunto di suo pugno l'indirizzo newyorkese.²³ Il libro uscì a Boston nel 1922, ma anche stavolta d'Annunzio scelse il silenzio.²⁴

In occasione del primo anniversario della morte del grande tenore, *Il Carroccio* pubblicò la poesia *Caruso* di Jane A. Roulston (1858 circa – 1939), composta il 2 agosto 1922 dinanzi al busto di Onorio Ruotolo solennemente collocato al Metropolitan:²⁵

Caruso

On viewing the bust by the sculptor Ruotolo

Wizard of melody! Thy mighty heart
No longer throbs with ecstasy of song,
Thrilling with love triumphant over wrong;
Thy rugged form has now become a part
Of Nature's oneness, from which sprang thine art:
But through the silence of the listening throng
Still booms the splendor of thy voice along,
Life's wisdom conquering Death's iron dart.

Joy giver! While our hot tears fall for thee,
And hands reach forth to meet thy clasp, in vain,
The wondrous current of thy melody
Breaks through our sorrow, and thy glad refrain
Sweeps o'er the spirit like refreshing rain,
Or morning breeze up-driven from the sea.

August 2, 1922

D'Annunzio – come è noto – non visitò mai gli Stati Uniti, pur avendo ricevuto molti inviti e anche un figlio che vi si era stabilito da tempo. La sua immensa popolarità d'oltreoceano, che *Il Carroccio* sicuramente contribuì ad alimentare, era anche accresciuta dalle numerose traduzioni in inglese delle sue opere, nonché dalle filodrammatiche che gli erano state intitolate.²⁶ Eppure, nemmeno

23 Alcuni documenti relativi all'uscita del libro sono conservati a New York, Center for Migration Studies, De Biasi Family Papers (Collection 011, Box 42, Folder 98, Enrico Caruso). *Il Carroccio* diede ai lettori alcune anticipazioni nel gennaio 1922. Vedi Bruno Zirato: "Vivi ricordi di Enrico Caruso", in: *Il Carroccio* 1 (gennaio 1922), pp. 42–43. A seguire c'è una testimonianza del librettista Nicola Daspuro (1853–1941), che molti anni dopo pubblicò la biografia *Enrico Caruso* (Milano: Sonzogno, 1938). Vedi *Il Carroccio* 1 (gennaio 1922), pp. 43–49.

24 Pierre Van Rensselaer Key: *Enrico Caruso: a biography*. In collaboration with Bruno Zirato. Boston: Little, Brown & Co., 1922. Pochi anni dopo, questo editore di Boston pubblicò anche la nota autobiografia *My Life in Art* di Konstantin Stanislavskij.

25 Jane A. Roulston, "Caruso", in: *Il Carroccio* 8 (agosto 1922), p. 172.

26 Bosi: *Cinquant'anni di vita italiana in America*, p. 260.

la commemorazione al Metropolitan di Caruso e la scultura di Onorio Ruotolo riuscirono a essere un impegno sufficientemente importante per fargli affrontare il viaggio.

Nessuno può riuscire a stabilire le ragioni del silenzio di d'Annunzio. Si possono fare soltanto delle ipotesi, sulla base di quella che era la sua vita all'altezza del 1921. Sono sicuramente da escludere delle ragioni personali contro Caruso, considerata l'affettuosa veemenza del telegramma del figlio Veniero (che non si sarebbe mai permesso di chiedere nulla al padre se fossero state coinvolte persone a lui sgradite), nonché l'ossequioso rispetto della lettera di Bruno Zirato. Va invece considerato il fatto che d'Annunzio era molto impegnato nella ristrutturazione della Villa di Cargnacco a Gardone Riviera, in cui aveva cominciato ad abitare dal febbraio 1921 e che aveva acquistato il 21 ottobre 1921 – ovvero quattro giorni prima del momento in cui gli scrisse Zirato da New York. Pertanto, in quello stesso anno era impegnato con la pubblicazione del *Notturmo* per Treves e la Duse era tornata in scena dopo anni di lontananza dal teatro,²⁷ chiedendogli di poter nuovamente allestire *La città morta*.²⁸

Insomma: nel 1921 d'Annunzio aveva troppi importanti progetti personali, editoriali e teatrali da seguire, e non aveva tempo per riuscire a soddisfare tutte le richieste che riceveva. Anzi, da cui era sommerso, poiché il suo nome era considerato un marchio di garanzia di portata mondiale e troppi anelavano a coinvolgerlo in qualche iniziativa pur di conquistare una visibilità.

Dal punto di vista umano, va tenuto conto del fatto che purtroppo si trattava di omaggiare un uomo molto famoso e prematuramente scomparso. Dopo l'esperienza da combattente durante la Grande Guerra, d'Annunzio aveva sviluppato una diversa sensibilità sul tema della morte e il suo vitalismo superomistico era ormai lontano. Al fronte aveva tenuto il discorso funebre di molti compagni caduti, partecipava sempre alle commemorazioni militari e queste cose – lo scrive in varie lettere agli amici intimi – iniziavano a ferirlo e a stancarlo molto.

Il Poeta preferì tacere, nella certezza che la dipartita terrena di Caruso si era ormai trasfigurata nel mito e ogni parola – anche la più sublime – era superflua. Per lui, il miglior modo per onorare il più grande tenore del mondo era racchiuso in tutta un'altra musica: la poesia del silenzio.

27 Vedi Maria Pia Pagani, "The Spiritual Lesson of Eleonora Duse", in: *World Literary Review* 1 (2011), Issue "Multi-Cultural Voices in Literature, History, and Arts of the 1920's", pp. 84–93.

28 La Duse riuscì a vedere il busto di Caruso realizzato da Onorio Ruotolo, poiché il 29 ottobre 1923 portò in scena *La donna del mare* di Ibsen al Metropolitan Opera House. Vedi *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, a cura di Maria Ida Biggi. Milano: Skira, 2010, p. 111.

Bibliografia

- Anonimo: "Two Caruso busts, only one wanted", in: *American Art News*, 26 November 1921, p. 4.
- Aguglia-Ferraù, Mimì: "Come son passata dal teatro italiano al teatro americano. Pagina autobiografica", in: *Il Carroccio* 8 (agosto 1919), pp. 53–57.
- Biggi, Maria Ida (ed.): *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*. Milano: Skira, 2010.
- Bosi, Alfredo: *Cinquant'anni di vita italiana in America*. New York: Bagnasco Press, 1921.
- Brunori, Nicola: "Un busto di Dante", in: *Il Carroccio* 6 (giugno 1921), pp. 611–615.
- Id.: "Toscanini-Caruso. La musica nell'arte di O. Ruotolo", in: *Il Carroccio* 12 (dicembre 1921), pp. 703–709.
- Daspuro, Nicola: *Enrico Caruso*. Milano: Sonzogno, 1938.
- De Biasi, Pasquale: "L'arte di Pasquale Amato: con schizzi eseguiti da Enrico Caruso", in: *Il Carroccio* 3 (marzo 1917), pp. 180–182.
- Id.: "Mimì Aguglia sulla scena americana", in: *Il Carroccio* 6 (giugno 1919), pp. 577–578.
 - Id.: "Caruso commemorato al Metropolitan", in: *Il Carroccio* 11 (novembre 1921), pp. 626–628.
- Di Tizio, Franco: *Gabriele d'Annunzio e il figlio Veniero*. Pescara: Ianieri, 2016.
- Fort, Ilene Susan: *The figure in American sculpture: a question of modernity*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1995.
- Pagani, Maria Pia: "The Spiritual Lesson of Eleonora Duse", in: *World Literary Review* 1 (2011), Issue "Multi-Cultural Voices in Literature, History, and Arts of the 1920's", pp. 84–93.
- Ead.: *Ammiratrici di Eleonora Duse*. Bari: Edizioni Pagina, 2022.
- Redazione: "Caruso", in: *Il Carroccio* 3 (marzo 1919), pp. 231–247.
- Redazione: "Trafiletto senza titolo", in: *Il Carroccio* 6 (giugno 1921), p. 666.
- Redazione: "Lo spirito di Caruso", in: *Il Carroccio* 12 (dicembre 1921), p. 536.
- Redazione: "Trafiletto senza titolo", in: *Il Carroccio* 7 (luglio 1922), pp. 120–121.
- Redazione: "Trafiletto senza titolo", in: *Il Carroccio* 9 (settembre 1922), p. 322.
- Roulston, Jane A.: "Caruso", in: *Il Carroccio* 8 (agosto 1922), p. 172.
- Scarlini, Luca: *D'Annunzio a Little Italy: le avventure del vate nel mondo dell'emigrazione*. Roma: Donzelli, 2008.
- Van Rensselaer Key, Pierre: *Enrico Caruso: a biography*. In collaboration with Bruno Zirato. Boston: Little, Brown & Co., 1922.
- Zirato, Bruno, and Nicola Daspuro: "Vivi ricordi di Enrico Caruso", in: *Il Carroccio* 1 (gennaio 1922), pp. 42–49.

Documenti d'archivio

- Caruso, Enrico: Biglietto da visita inviato ad Agostino De Biasi, New York, s.d. New York, Center for Migration Studies, De Biasi Family Papers (Collection 011, Box 42, Folder 98, Enrico Caruso).
- d'Annunzio, Veniero: Telegramma a Gabriele d'Annunzio, New York, 8 agosto 1921. Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" (Archivio Generale, d'Annunzio, Venier LXV, 3).
- Documenti relativi all'uscita del libro di Pierre Van Rensselaer Key: *Enrico Caruso: a biography*. New York, Center for Migration Studies, De Biasi Family Papers (Collection 011, Box 42, Folder 98, Enrico Caruso).
- Zirato, Bruno: Lettera a Gabriele d'Annunzio, New York, 25 ottobre 1921. Gardone Riviera, Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" (Archivio Generale, Zirato, Bruno XX, 2).

Caruso in “manicomio”: una postilla

CANDIDA CARRINO

Uno dei capitoli del mio libro *Luride, agitate, criminali. Un secolo di internamento femminile (1850–1950)*, edito da Carocci nel 2018 narra le vicende di Maria Vittoria, una ricchissima vedova fatta rinchiedere nel manicomio “Santa Maria Maddalena” di Aversa il 25 ottobre 1929, all’età di 55 anni, dai figli che temevano dilapidasse il patrimonio familiare.

I figli sostengono le accuse contro la madre inviando al direttore del manicomio anche quattro lettere di amanti di Maria Vittoria tutte relative all’anno 1921, presumibilmente sottratte alla madre di nascosto e conservate per servirsene al momento opportuno.¹

In due lettere di un tale Minicuccio, inviate da Brooklyn una del 13 e l’altra del 20 agosto del 1921 si legge:

Mi mandereste un vostro ultimo ritratto? Voglio vedervi come vi siete fatta bella, questo per crepacuore dei nostri nemici. Mi mandereste un riccetto di sopra al pettignone, ma il più vicino all’imboccatura? (sono ora un porco non è vero?) Ma voi mi dovete combattere certamente, è il troppo amore che mi spinge. Sì donna Vittoria lo voglio e spero che mi terrete contento. Baci e baci, 1000 abbracci.

Donna Vittoria, ve lo giuro sulla vista, io vi ho sognato migliaia di volte, però vi dico il vero, che tutte le volte mai ho ricevuto il bene di consumare, quando si stava al meglio eravamo sorpresi, però molte volte lo finivo di farlo in mano, certamente fra veglia e sonno ottenevo la stessa soddisfazione, e voi nel sognarmi avete consumato? Baci, baci, carezze e baci, abbracci in quantità, stretta di mani infinite e poi un bacio.

Le lettere sono interessanti anche per altre notazioni: Minicuccio indica a Maria Vittoria in che modo e a chi rivolgersi per poter entrare negli Stati Uniti, dopo l’entrata in vigore delle norme sul tetto imposto dagli Stati Uniti al numero di richieste di immigrazione. Inoltre, in una delle due, precisamente quella del 13 agosto, vi è una considerazione sulla morte di Enrico Caruso, avvenuta il 2 agosto: «Qui la morte di Enrico Caruso è stato un lutto generale. Tutti i giornali americani e italiani ancora non se la finiscono di parlare e stato un onore straordinario». La frase viene messa nel *post scriptum* della lettera e dà il senso di come gli immigrati italiani vivevano il senso di appartenenza ad una nazione che aveva dato i natali al grande tenore, che come si sa era famosissimo oltreoceano tanto che si racconta

1 La documentazione è custodita presso l’Archivio Storico Ospedale Psichiatrico di Aversa, serie Cartelle Cliniche, cat. 16/2, Maria Vittoria C., D.M.1022.

anche che alla notizia della morte Wall Street aveva anticipato l'orario di chiusura e per due giorni tutti i teatri d'opera si erano fermati per lutto.

Questa notazione testimonia la straordinaria capacità di un documento archivistico di rimandare a situazioni diverse.

In questo caso una lettera d'amore utilizzata per internare nel manicomio una donna ci fa vivere la situazione emotiva degli emigranti italiani a New York alla notizia della morte del grande tenore.

Caruso a Cuba, dal romanzo all'opera

PAOLOGIOVANNI MAIONE

Il secolo breve è attraversato dall'immagine *trionfante* di Enrico Caruso, *performer* che, alla stregua di pochi altri, sovverte e scompagina un mondo definito e altamente caratterizzato infrangendo con acume stilemi consolidati proiettandosi in una ridefinizione dello statuto dell'artista.¹ Con intuizione e temerarietà indaga i nuovi linguaggi della comunicazione e specula nuovi orizzonti destinati a rifondare una fruizione della voce, per certi versi, inedita.² Abbandona consolidati *clichè* per intraprendere un cammino arduo ma avvincente battendo sentieri inesplorati e coltivando le moderne istanze di un'industria dello spettacolo in grande fermento. Di sicuro è quella figura che, in un lasso di tempo abbastanza esiguo, riesce a segnare indelebilmente le sorti della "scena" novecentesca, alla stregua delle poche figure che contraddistinguono e rappresentano un'epoca, Caruso riesce a cifrare fortemente il suo tempo proiettando la sua fama oltre il suo passaggio terreno.

Un'immagine contraddistinta da una leggendarietà diffusa alimentata da una vasta e dissimile umanità tutta laboriosamente impegnata a enfatizzare e accrescere un mito che travalica qualsiasi connotazione cronologica, sopravvive nell'immaginario collettivo e diviene patrimonio indiscusso dell'umanità, Caruso segna fortemente le sorti del mondo dello spettacolo e non solo quello diventando icona "venerata" e "celebrata" con tutte le modalità di diffusione possibile. Non c'è arte che non lo prenda a "modello" magnificandone la *statura* e il *magistero*, questo parametro adamantino, alla cui ombra si assiepa uno stuolo di artisti indimenticabili sì ma non capaci di sopravvivere al tempo con quella incidenza, contraddistingue un fenomeno irriproducibile che con il passare dei decenni diventa sempre più granitico, nella buona e cattiva sorte. Continua a far parlare di sé in un dibattito sempre vivace e acceso tipico per quegli *idoli* venerati e oltraggiati ma sempre *presenti* e "rispettati" a prescindere.

Il nuovo millennio eredita questo "credo" applicandosi ulteriormente nella celebrazione del *grande uomo* raggiungendo, per ispirazione, qualsiasi classe sociale e qualsiasi forma "riproduttiva". È una figura spendibile e riconoscibile, affascinante per la sua biografia e ammaliante per quelle "tropature" *fantastiche*. Questa epopea,

1 Utili informazioni si traggono da Jean-Pierre Mouchon: *Enrico Caruso (1873–1921). Sa vie et sa voix. Étude psycho-physiologique, physique, phonétique et esthétique*. Langres: Imprimerie du Petit Cloître, 1966; Id.: *Enrico Caruso, L'homme et l'artiste*. 2 voll., Marseille: Terra Beata, Société littéraire et historique, 2011; Pietro Gargano, Gianni Cesarini: *Caruso, Vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi & C., 1990. Altre osservazioni destinate ad avvalorare ciò sono presenti nei contributi pubblicati in questo volume.

2 Si vedano Marialuisa Stazio: *Osolemio. La canzone napoletana 1880–1914*. Roma: Bulzoni, 1991 e Simona Frasca: *Birds of Passage, i musicisti napoletani a New York (1895–1940)*. Lucca: LIM, 2010.

amplificata anche da una saggistica *amatoriale* e talvolta *pettegola* nonché da una leggenda costruita “abilmente” nel corso della sua stessa esistenza, è infinita: questa storia rivolta a tutti trova ampio spazio in diversi contesti stimolando la fantasia nel riportare un percorso fiabesco iniziato, come in tutte le fiabe più gradite, in un ambiente indigente e che solo per rocamboleschi sentieri e per opportunità, apparentemente, piovute dal cielo segnano un percorso esemplare e auspicabile.

Dopo le molte “scene” che lo hanno visto protagonista,³ Caruso torna a “casa” nel 2019 grazie alla committenza di Pierre Audi, per la Dutch National Opera di Amsterdam per l’Opera Forward Festival, a Micha Hamel per produrre un’opera.⁴ Il compositore olandese prende in considerazione il romanzo di Mayra Montero *Como un mensajero tuyo* pubblicato nel 1998⁵ e incentrato su un episodio “misterioso” avvenuto al tramonto della vita del celebre tenore in occasione della *fastosa* e ricca *tournée* cubana del 1920.⁶ Un capitolo alquanto discusso, scandito da una serie di eventi che lasciarono ampio spazio all’immaginazione dei cronisti e degli appassionati nonché ai racconti *orali* destinati a varianti ardite e irreali tramandati dalla popolazione affascinata dai *segni* che accompagnarono il soggiorno dell’artista italiano.

A quest’aura *favolosa* s’affida la scrittrice, il cui «narrare, intenso e appassionante, si iscrive nella tradizione orale della letteratura latinoamericana».⁷ È proprio questo elemento a caratterizzare la lussureggiante narrazione della scrittrice giocata su più piani e incentrata sulla “narrazione”, una “narrazione” inesauribile che ruota intorno ad accadimenti che sembrano perdere qualsiasi appiglio reale e dove la stessa *presenza* di Caruso sembra evaporare in una dimensione onirica. Lo stesso Sepúlveda, prefatore dell’edizione italiana del libro, sta al gioco *ir-reale* scrivendo che la Montero «si serve della visita di Enrico Caruso a Cuba, fonte di migliaia di aneddoti nei caffè e nelle straordinarie botteghe di barbiere dell’Avana, per narrarci una storia d’amore molto particolare»⁸ su uno sfondo rarefatto e opalescente dove emerge addirittura la paradossale assenza del cantante in quelle terre:

alcuni cubani affermano che Caruso non ha mai cantato l’*Aida* sull’isola. Altri sostengono il contrario e assicurano che la sua voce ha fatto tremare persino i vetri dei fari che segnalano gli insidiosi *cayos*, i sabbiosi isolotti dei Caraibi.⁹

3 Il cinema, la televisione, la musica e il teatro contribuiscono non poco alla leggenda del grande tenore producendo testimonianze destinate a perpetuare la sua fama. Molti di questi prodotti sono affrontati nei saggi del presente volume ai quali si rinvia per la trattazione e la bibliografia.

4 Il mio ringraziamento va a Micha Hamel che mi ha donato, con generosità, la partitura e il libretto della sua opera.

5 Mayra Montero: *Como un mensajero tuyo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1998. Il volume in traduzione italiana – Ead.: *Come un tuo messaggero*. Parma: Guanda, 2000, traduzione di Ilide Carmignani – è il testo di riferimento per il presente contributo vista la scelta del compositore di scrivere in italiano il libretto da musicare.

6 Cfr. Pietro Gargano: *Una vita, una leggenda: Enrico Caruso, il più grande tenore del mondo*. Milano: Mondadori, 1997, p. 122.

7 Luis Sepúlveda: “Prefazione”, in: Montero: *Come un tuo messaggero*, pp. 7–8: 7.

8 Ibidem, p. 7.

9 Ibidem, p. 8.

I diversi piani narrativi del romanzo cedono nella costruzione del libretto e trovano accoglienza nell'ordito musicale tra sovrapposizioni di discordanti elementi musicali e folgoranti contaminazioni che assolvono a ricreare un "paesaggio sonoro" che in dissolvenza assume l'arduo compito di dar *voce* a una narrazione altrimenti *in-traducibile* fatta di sensazioni e situazioni complicate da *portare* in scena. In questo universo ondivago, come relitto sopravvissuto, emerge la *sua* voce,¹⁰ una testimonianza tangibile e pur irreale in una partitura all'insegna di una complessità stilistica e formale tesa a restituire equilibri fittizi e sollecitazioni intriganti.

Alla successione e sovrapposizione dei piani narrativi del romanzo corrisponde una realizzazione "cronologica" ardita tra passato e presente, tra un passato "raccontato" da tanti "protagonisti" custodi di una *loro* memoria "reale" e un presente, del tempo trascorso, alterato da stati d'animo "disturbati". Un mosaico di tessere, apparentemente dissonanti, dà vita a un fitto, quanto affascinante, episodio che ruota intorno al cantante/leggenda, un *idolo* – in un mondo ricco di implicazioni "misteriche" e pratiche "iniziatriche" – che si scontra con una visionarietà fluida costruita di documenti e di testimonianze orali ricche di *creatività improvvisativa*.

Le turbolenze di quella manciata di *immaginifici* giorni trascorsi dal mito del canto italiano alimentano la vita di un paese sempre in bilico e sospeso tra realtà e fantasia. La scrittrice intreccia con sapienza alchemica elementi diversi rapendo il lettore in quest'avventura "irreale" dove il *boato* deflagrato nella sala teatrale segna la vita di un universo che sembra ruotare intorno a quell'edificio delle *meraviglie*: da quell'esplosione il corso delle vite muterà inesorabilmente virando in maniera fulminea destini eccezionali e comuni, protagonisti e comprimari saranno avvolti dall'evento *roboante* che lascerà macerie e detriti sui quali si costruirà un capitolo inedito di biografie apparentemente *lineari*.

La moltitudine di voci chiamate all'appello dalla Montero è destinata a *estinguersi* nell'azione ordita dal compositore e librettista Micha Hamel che sopperisce a ciò attraverso una sofisticata scrittura musicale tesa ad amplificare le microdrammaturgie che di volta in volta si attraversano in questo viaggio teso a non perdere mai di vista il motore della storia. È Caruso l'elemento generatore di eventi altrimenti ordinari – archiviabili senza alcun ritegno –, ed è lui a occupare la scena, lo stesso titolo prescelto per l'*opera*, *Caruso a Cuba*, va dritto al "cuore" del bellissimo romanzo *Como un mensajero tuyo*. Alla rapinosa suggestione della Montero fa da contraltare la *convinta* indicazione di Hamel che già dall'avvio accende i riflettori sull'ingaggio faraonico del cantante per le esibizioni nell'esotica terra, l'ingente cifra pattuita per le rappresentazioni – diecimila dollari a serata – getta da subito lo spettatore in un episodio all'insegna dell'eccezionalità

10 Nell'avvio dell'opera si innesta un frammento dalla celebre romanza «Celeste Aida» nell'esecuzione di Caruso.

Prologue – may 1920

BRUNO ZIRATO

Caruso chiede diecimila dollari per cantare all'Avana.

ADOLFO BRACALE

Una cifra scandalosa.

BRUNO ZIRATO

Ottomila dollari da depositare in anticipo.

ADOLFO BRACALE

C'è accordo.

L'informazione, contrattuale, nel volume è riportata nel secondo paragrafo del secondo capitolo dopo aver fornito chiare coordinate di lettura dello scritto ragguagliando il fruitore sulle modalità di approccio alla storia "raccontata" dalla protagonista alla figlia e delle vicende di quest'ultima nell'inseguire testimonianze e testimoni di questo *capitolo* strabiliante di una vita altrimenti "ordinaria".

La prima cosa che colpisce nell'operazione intentata da Hamel, oltre a quella di affidarsi a un soggetto incentrato su Caruso – ma ciò accredita la fama imperitura di uno dei giganti del Novecento, ancor oggi capace di suggestionare eclettiche platee –, è l'utilizzo dell'italiano! Il libretto, lungi da accreditarsi nella lingua franca per eccellenza, l'inglese, o perseguire l'idioma dell'autrice del romanzo, è scritto nel lessico che per antonomasia è legato al melodramma, un "ulteriore" attestato dell'autorevolezza del codice linguistico a un prodotto indissolubilmente legato al belpaese nonché alla cuna del leggendario artista.¹¹

Il romanzo della Montero è ispirato da un episodio realmente accaduto durante la discussa *tournee* funestata il 12 giugno 1920 dall'esplosione di una bomba, nei bagni del teatro cubano, nel corso della rappresentazione della seconda recita dell'*Aida* verdiana, poco prima della marcia trionfale la recita è così sospesa da questo proditorio evento da cui si dipana il bel racconto dell'autrice. Tra dati reali – si pensi, ad esempio, al sospetto di un avvertimento della Mano Nera ormai presente in maniera invasiva nella vita di Caruso costretto anche ad avere una scorta e la perdurante sofferenza per la sfavorevole meteorologia assai lamentata nell'epistolario –¹² e chimeriche avventure, amorose e misteriche, si snoda l'avvincente libro. Di sicuro il cantante dovette rimanere assai spaventato dall'avvenimento ma rassicurò con grande prontezza la moglie Dorothy:

Dearest, if you read papers about explosion bomb, Theatre National, during my performance Aida today matinee, don't worry about it. I was in my dressing room and now home perfectly safe.¹³

11 Si veda, tra l'altro, Ilaria Bonomi, Vittorio Coletti: *L'italiano della musica nel mondo*. Firenze: Accademia della Crusca, 2015.

12 Per tutto ciò si veda Gargano: *Una vita, una leggenda: Enrico Caruso, passim*.

13 Il telegramma pubblicato dal *The New York Times* del 15/06/1920 è riportato da Jean-Pierre Mouchon: *Enrico Caruso. Vie et carrière*. 3 voll., Milano: Rugginenti, in corso di stampa, vol. III,

La vasta “locandina” dei personaggi impegnati nella storia “originaria” è ridotta a un numero essenziale, mancano, soprattutto, tutti gli interlocutori a cui si rivolge la figlia di Aida Petrirena Cheng, Enriqueta, per essere ragguagliata sull'eccezionale episodio vissuto da sua madre con Enrico Caruso, suo padre. Il capitolo biografico di “fantasia”, s'alimenta nel mondo della Montero con una rara quanto improbabile persuasione, «potenza della lirica | dove ogni dramma è un falso» ... Le *dramatis personae* sono

Aida, young Cuban woman (Soprano)

Enrico Caruso, famous opera singer (Tenore)

Calazán, Aida's godfather and Santeria priest (Basso-baritono)

Mother of Aida (Mezzosoprano)

Cook | Woman (Mezzosoprano)

Adolfo Bracale, Impresario | Reporter | Participant in the ritual (Baritono)

Bruno Zirato, Caruso's manager and assistant (Baritono)

Arturo Cidre | Intruder | Tata | Dark figure | Participant in the ritual (Basso)

Le testimonianze raccolte da Enriqueta “tornano” nell'oblio come lei stessa, da questo naufragio si recuperano relitti eloquenti per inseguire un racconto “non scritto” fatto di sequenze suggestive destinate a suggestionare il fruitore. In “rapida” successione, a pannelli e per visionarie dissolvenze talvolta “turbolenti”, si assiste a questa “liturgia” immaginaria costruita intorno all'uomo “famoso”. È la *santería* a segnare e scandire i “tempi” in una trasposizione e trasfigurazione di una “magia” religiosa alternativa assai *familiare* all'artista partenopeo,¹⁴ la cui fede faceva i conti con un *credo* alimentato da superstizioni e riti dove confluivano codici ed esperienze di varia natura. Avvolto da quest'aura mistica, tra premonizioni da disciplinare e lotte divine da ammansire, il protagonista è in balia di eventi che lo strattonano e dirigono verso il suo destino, anzi è indirizzato a intraprendere il suo transito verso la terra evocata, Napoli.

La parabola terrena inizia e termina nei luoghi della sirena, quel paesaggio che a sprazzi si materializza nel fluire della musica, emergono cellule musicali di chiara ascendenza *napoletana*, frammenti di un'*armonia* domestica seduttiva che induce il personaggio a distillare i nomi del traguardo: Sorrento e Napoli, le culle del commiato! La musica prende su di sé tutto ciò che non “appare” nella *scrittura* e sopperisce a quanto è soppresso del romanzo.

Micha Hamel scrive il suo “racconto” sull'onda della pratica del “tradimento” e della declinazione dell'originale attraverso *varianti* rintracciabili nella complessa condotta musicale.¹⁵ Nell'allestimento della partitura c'è la “storia” parallela

p. 379 [Carissima, se leggi i giornali a proposito dell'esplosione della bomba, Teatro Nazionale, durante la mia recita di *Aida* nella matinée di oggi, non ti preoccupare. Ero nel mio camerino e ora a casa sano e salvo].

14 Per la *santería* si rinvia a Giuliana Muci: *La santería cubana: aspetti teorici, mitologici e rituali*. Nardò: Besa Muci, 2020.

15 Particolarmente lussureggiante è la compagine strumentale così composta: Flute 1/Piccolo; Flute 2; Oboe 1; Oboe 2/English Horn; Clarinet 1 in B flat; Clarinet 2 in B flat/Bass clarinet; Bassoon/

destinata ad amplificare l'asciutta azione, non priva di *slarghi* lirici ispirati ai modelli del grande repertorio melodrammatico, talvolta trasfigurato ma mai occultato, che segna l'affettività *senza tempo* in contrapposizione alle scelte stilistiche tratte da repertori destinati ad offrire il giusto "colore cronologico" ai fatti esibiti.

Non manca, poi, la *resurrezione* del cantante nella registrazione dell'*Aida* prevista in partitura, la eco, senza tempo, della gran voce del Novecento suggella la *sua* presenza *materiale* su quelle tavole ormai orfane ma sempre pronte a sancire nuovi patti con altri "eroi". I suggestivi piani temporali della Montero fatti di scarti incalzanti di racconti, documenti, memorie destinati a ri-costruire la leggenda e di tempi "reali" scanditi dal quotidiano della redattrice dei «vari quaderni» adibiti ad accogliere la «Storia di Aida Petirena Cheng, così come lei stessa l'ha raccontata a sua figlia Enriqueta Cheng» lasciano il passo al *tempo* di Hamel fatto di ingredienti tesi ad affabulare lo "spettatore" con altri mezzi, anch'essi efficacissimi.

L'organizzazione dell'avvio dell'opera racchiude già una serie di meccanismi che caratterizzano la drammaturgia scelta, il corto circuito tra l'azione in "presa diretta" dell'arrivo del divo e le "perturbazioni" sensitive di Calazán che si innestano in maniera tellurica infrangendo lo scorrere lineare dell'episodio è connotativo di una poetica teatrale destabilizzante e all'istesso tempo caratterizzante di un percorso accidentato qual è quello dell'«uomo [già] morto» da salvaguardare e restituire alla sua patria:

AIDA, MOTHER, WOMAN, ZIRATO, BRACALE, CIDRE

Caruso! Il grande Caruso!

CARUSO to *Adolfo Bracale*

Sono preoccupato per la mia sicurezza.

ADOLFO BRACALE

Abbiamo preso delle precauzioni.

CARUSO

Ho ricevuto una lettera anonima sulla nave.

ADOLFO BRACALE

Contrabassoon; Horn 1 in F; Horn 2 in F; Trumpet in c; Trombone; Cimbasso. Percussion I: 1. High conga; 2. Low conga; 3. Chinese opera gong (its sound bending upwards); 4. Set of tibet hand chimes; 5. Triangle (medium); 6. High (small) vibraslap; 7. Low (large) vibraslap; 8. Lion's roar; 9. Siren whistle (metal); 10. Tambourin on a stand; 11. Large frog; 12. Small frog; 13. Marimba; 14. Please bring a pair of claves for the Celesta player. Percussion II: 1. Large cymbal; 2. Medium tom tom; 3. Cow bell (medium high); 4. Bass drum with cymbal attached to it; 5. Glockenspiel; 6. Guiro; 7. Rainstick (approx. 110 cm); 8. Low log drum; 9. Medium wood block; 10. Piano peg chimes (sounding like very high metal chimes); 11. Xylophone. Percussion III: 1. Floor tom (deep sound); 2. Chinese opera gong (its sound bending upwards); 3. Snare drum; 4. Thai gong c#; 5. One octave of crotales; 6. Set of 2 bongo's; 7. High temple block; 8. Low temple block; 9. Japanese Mokusho temple block (as high as possible); 10. Waterfall; 11. Medium gong; 12. Piano peg chimes (sounding like very high metal chimes); 13. Metal bar chimes (large); 14. Bamboo chimes; 15. Very small crash cymbal. Mandoline; Harp; Celesta; Synthesizers: Korg Prologue and Arturia Microbrute (1 player); 10 First violins; 8 Second violins; 6 Altos; 5 Cellos; 3 Double basses.

Una lettera anonima?

CARUSO

La Mano Nera siciliana mi ha minacciato di morte.

ADOLFO BRACALE

Diverse guardie sorveglieranno il suo albergo.

AIDA, MOTHER, WOMAN, ZIRATO, BRACALE, CIDRE

Benvenuto a Havana!

CARUSO

La Mano Nera siciliana mi ha minacciato di morte se non consegno quindicimila dollari. Ho ricevuto una lettera anonima sulla nave.

ADOLFO BRACALE

La polizia proteggerà il teatro. Vuole una scorta?

CARUSO

No, non ho intenzione di uscire.

Cut to

CALAZÁN *alone*

L'uomo è già a Cuba. È molto vicino. Vedo molto sangue. Cercherò di non farlo morire.

That evening in the theatre

Caruso singing in his dressing room

CARUSO *joyfully*

Canto nell'opera: lará – lará – lará. Invece di sedersi a raccontare le storie io posso cantare! Io canto!

Il libretto approntato è un laborioso montaggio di materiali provenienti dal romanzo della scrittrice cubana “incatenati” con oculutezza e “fedeltà” nella trasposizione italiana, non a caso il testo restituito da Hamel sembra provenire dalla traduzione di Ilide Carmignani effettuata per la casa editrice Guanda, sebbene alcuni scarti linguistici mostrino scelte non sempre condivise con quelle adottate dalla casa editrice parmense. Alcuni dialoghi sono recuperati dal libro e assemblati mentre altri sono costruiti su segmenti narrativi, si vedano ad esempio i lacerti che compongono il dialogo tra Aida e Caruso nel terzo giorno dell'opera:

On the run

CARUSO

Questa nostra fuga, sei sicura che nessuno ne sappia niente?¹⁶ Non mi fido neanche di Bruno Zirato.¹⁷

AIDA

Quelli che devono sapere lo sanno, ma è come se nessuno lo sapesse.¹⁸ I miei amici hanno fatto un giuramento di sangue per aiutarsi l'uno con l'altro.

CARUSO *to Aida*

16 Montero: *Come un tuo messaggero*, p. 194.

17 Ibidem, p. 132: neanche/neppure.

18 Ibidem, p. 195: «Lo sanno solo quelli che devono saperlo [...] ma è come se non lo sapesse nessuno».

Ti porterò con me a New York, e vivrai in albergo finché non avrò concluso i miei affari e potremo partire per Napoli.¹⁹

AIDA to herself

Vorrei che qualcuno mi tiri l'ékuele e mi legga in quella catenella quale direzione prenderà la mia vita. Devo sapere se in quella direzione appare il presagio dell'oceano, un viaggio in nave, la felicità. L'oceano, la nave: l'acqua è il mio elemento, il regno di Yemayá.²⁰

Pannelli “drammatici” passano vertiginosamente per una storia che diventa aforisma nelle mani del compositore, la laboriosa custode della biografia materna è deposta insieme a tutta la sua attività di “ricerca” per lasciare spazio unicamente al fantastico amore tra Caruso e l'idealizzata Aida, espressione di un mondo, se non metafora ed essenza di un paese che avvolge e travolge il cantante al tramonto della sua vita. Un uomo indagato nelle sue fragilità e paure – lo spettro della Mano Nera, le manie e i tic quotidiani, la scaramanzia, la terra natia lontana – che inconsapevolmente costruiva il proprio mito in azioni “esemplari”, ai posteri il viaggio di ritorno appare come un approdo pacificatore dopo una lunga peregrinazione con quell'immagine struggente della loggia sul mare quale traguardo di mille traversie. Il destino, talvolta, scrive cose che la mente umana può solo desiderare!

Il legame *voluto* dalla Montero, tra il cantante del secolo e la terra *misteriosa*, è un'ulteriore tappa, esibita senza vergogna, di un processo di esaltazione dell'idolo che si compone di tante storie dove la linea di demarcazione tra reale e irreale è pressoché inesistente anche al cospetto di una documentazione robusta. Aida si lascia governare dalle divinità celesti e dai loro disegni offrendo il fianco a questa fervida avventura “destinatale” per volontà suprema, anch'essa si abbandona al suo destino senza recalcitrare più di tanto perché sa di essere nelle mani sapienti di una scrittrice attrezzata, per cui il finale auspicato non sarà possibile – «Ti prometto di portarti a Napoli. Ti prometto di portarti a Sorrento. Ti prometto di portarti a Milano. A Napoli.» –, e Napoli per lei non sarà che una chimera come d'altronde è lei stessa frutto di un'immaginazione. Nella ridda di creature, reali e fantastiche – tutte “virtuosamente” configurate musicalmente –, che ruotano intorno ai protagonisti, anch'essi in sintesi specchio della duplice dimensione, emergono verità antiche e passioni intramontabili. Allo smarrimento della protagonista nella “metaforica” *caverna* gremita di pensieri ed elementi evocativi –

19 Ibidem, p. 193: «Aggiunse che era deciso a portarmi con sé a New York, e che io avrei vissuto in albergo fino a quando non avesse sbrigato i suoi impegni e non fosse stato possibile partire per Napoli».

20 Ibidem, pp. 193–194 «Avrei voluto che qualcuno mi tirasse l'ékuele e mi leggesse nella catenella la direzione che avrebbe preso la mia vita. Avevo bisogno di sapere se vi compariva la lettera che indicava il mare, un viaggio in nave, la felicità [...]» e p. 200: Tieni presente che tutto il viaggio si compì sull'acqua, che è il mio elemento, il regno di Yemayá».

Montero	Hamel
Nel mio stordimento arrivai a credere che tutti quei morti mi stessero circondando e avanzassero con me. [...] So che non svenni, benché avessi perso molto sangue dalle dita tagliate. So anche che non dormii. [...] Mia madre, anni dopo, disse che secondo lei quella notte l'avevo trascorsa "cavalcata", posseduta dalla padrona della mia testa, che è la santa a cui sono devota. Yemayá è una sola [...] In un caso si chiama Yemayá Asesu e nell'altro Yemayá Achabá. Non so quale fu delle due a restare con me, lottando contro tutto quello che avevo intorno: bestiacce acquatiche e serpenti della morte, pipistrelli e sanguisughe. Ancora oggi mi chiedo come fecero a non mangiarmi e come non mi entrassero nel ventre per mangiare te (pp. 218–219).	Ah, voi morti che mi circondate, tutti voi che avanzate con me. Non svenire. Non dormire. Posso solo sperare di passare la notte posseduta dalla padrona della mia testa, che è la santa a cui sono devota: Yemayá. Yemayá, la prego di restare con me, di combattere tutto quello che mi sta intorno: insetti, zanzare, falene e serpenti della morte, pipistrelli e sanguisughe. Così che non mi entrino nel ventre e mangino mio figlio.

– fa da contraltare la suggestiva visione conclusiva in cui la *voce* di Caruso riempie il vuoto domestico dell'innamorata cubana per riannodare, congedandosi, il laccio infranto. Ma sarà la parola a prendere il sopravvento perché ormai il *canto* è inesorabilmente "finito":

Aida

Caruso's ghost passes by Aida's house.

È Enrico. Questa melodia mi duole e mi fa disperare, ed è questa disperazione che mi fa vivere.

MOTHER

Non è nessuno.

CALAZÁN

Nel momento in cui qualcuno muore senza aver chiuso i conti, un messaggero dell'anima parte dal luogo della morte e vola verso il luogo del suo destino.

Bibliografia

- Bonomi, Ilaria e Coletti, Vittorio: *L'italiano della musica nel mondo*. Firenze: Accademia della Crusca, 2015.
- Frasca, Simona: *Birds of Passage, i musicisti napoletani a New York (1895–1940)*. Lucca: LIM, 2010.
- Gargano, Pietro: *Una vita, una leggenda: Enrico Caruso, il più grande tenore del mondo*. Milano: Mondadori, 1997.
- Gargano, Pietro e Cesarini, Gianni: *Caruso, Vita e arte di un grande cantante*. Milano: Longanesi & C., 1990.

- Montero, Mayra: *Como un mensajero tuyo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1998 (ed. italiana *Come un tuo messaggero*. Parma: Guanda, 2000 – traduzione di Ilide Carmignani)
- Mouchon, Jean-Pierre: *Enrico Caruso (1873–1921). Sa vie et sa voix. Étude psychophysiological, physique, phonétique et esthétique*. Langres: Imprimerie du Petit Cloître, 1966.
- Id.: *Enrico Caruso, L’homme et l’artiste*. 2 voll., Marseille: Terra Beata, Société littéraire et historique, 2011.
 - Id.: *Enrico Caruso. Vie et carrière*. 3 voll., Milano: Rugginenti, in corso di stampa.
- Muci, Giuliana: *La santería cubana: aspetti teorici, mitologici e rituali*. Nardò: Besa Muci, 2020.
- Stazio, Marialuisa: *Osolemio. La canzone napoletana 1880–1914*. Roma: Bulzoni, 1991.

Gli studi carusiani di Jean-Pierre Mouchon (1964–2022)

ANDREA LANZOLA

È la fine di ottobre 1964 quando, sulla rivista *Le Sud Médical et Chirurgical* di Marsiglia, compare l'articolo «Particularités physiques et phonétiques de la voix enregistrée de Caruso», a firma di un ventisettenne «Professeur de l'Université, Chanteur lyrique homologué de l' O.R.T.F.».¹ Il giovane docente – allora sconosciuto ma destinato a una brillante carriera come professore universitario d'inglese e francese tra la propria città natale e quella di Aix-en-Provence – intraprendeva così, accanto all'approfondimento delle sue materie d'insegnamento, un parallelo percorso di studi musicologici legati in particolar modo alla storia della vocalità che, coltivati sin dall'adolescenza con grande passione, non avrebbe più abbandonato.

Il saggio, dedicato dall'autore al cantante più amato sin dalla giovinezza, proponeva per la prima volta, nell'ambito della letteratura scientifica carusiana, una ricerca dal taglio originale e innovativo, tentando un recupero su basi scientifiche della voce del tenore tramite l'unico mezzo disponibile – la ricca discografia presa in esame in diversi momenti della carriera – in risposta alla teoria, espressa dall'otorino Alfred Tomatis nel suo studio *L'Oreille et Le Langage*² comparso l'anno precedente, secondo il quale l'ultimo anno di vita di Caruso sarebbe stato caratterizzato da un'ulteriore modifica del suo timbro di voce che, da lui utilizzata al massimo delle possibilità fisiologiche,

1 Jean-Pierre Mouchon: “Particularités physiques et phonétiques de la voix enregistrée de Caruso”, in: *Le Sud Médical et Chirurgical* 2509 (1964), pp. 11, 812–11, 829: 11, 812. L'autore, nato a Marsiglia nel 1937, diplomatosi nella sua città in inglese con la Tesi *Poetry and Music in 17th Century New England* (1963, direttore Marcel Clavel), consegue poi il dottorato in Musicologia (terzo ciclo) con la Dissertazione *Chanteurs et art du chant en France au XVIIIe siècle* (1968, direttore André Bourde), la laurea in Inglese discutendo, all'Università di Clermont-Ferrand, un lavoro dedicato a *Le symbolisme dans l'œuvre de William Golding* (1975, direttore Jacques Blondel) e infine il dottorato in Francese, presso la Facoltà di Lettere e Scienze Umane della Sorbona di Parigi, con la Tesi *Enrico Caruso. L'homme et l'artiste* (1978, direttore Jacques Chailley). Intrapresi gli studi di canto lirico nel 1957, studiò sotto la guida di Madame Montel tra il 1961 e il 1962 risultando, il secondo anno, primo classificato fra le Eccellenze del *Concours artistique de Paris* per poi essere reclutato, tra il 1964 e il 1965, nell'organico della O.R.T.F. Esibitosi prevalentemente in Francia, meritano una speciale segnalazione, oltre ai numerosi concerti (fra i quali i *Jeudis Musicaux* di Reine Quilici e i *Concerts Classiques*) le sue apparizioni all'Opéra di Marsiglia e nei *Concerts Classiques* nella *Messa di Lord Nelson* di Haydn (1979), nel *Messiah* di Händel (1981), nella *Messe Solennelle de Sainte Cécile* di Gounod (1982), in *Ein deutsches Requiem* di Brahms (1983) e nel ruolo di Ramon (*Mireille* di Gounod, 1984); al Théâtre de l'Œuvre e presso l'Académie régionale de chant lyrique di Marsiglia fu Phanuel (*Hérodiade* di Massenet, 1987), Mefistofele (*Faust* di Gounod, 1997), Ramon (*Mireille* di Gounod, 1986, 1992 e 1997) per poi concludere la carriera a Fréjus nel ruolo di Athanaël (*Thais* di Massenet, 1999).

2 Alfred Tomatis: *L'Oreille et Le Langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

avrebbe potuto causargli «une surdité de perception par autotraumatisme», rendendolo così «victime de sa propre voix». ³ Tale ipotesi viene confutata da Mouchon, all'interno del lavoro, con una dimostrazione tanto scientifica («s'il paraît exact que l'intensité vocale d'un chanteur peut atteindre 110 et même 125 db au niveau de ses oreilles, il est inexact que cette source sonore puisse entraîner une surdité de perception») quanto realistica («Caruso chanta trop, beaucoup trop et voyagea de même. [...] La voix de notre ténor se fatigua très certainement et ses cordes vocales ne résistèrent pas»). ⁴ Dopo una prima parte generale dedicata all'evoluzione della voce di Caruso nell'arco della sua carriera, seguono tre approfondimenti introduttivi («La tessiture de Caruso d'après ses enregistrements», «Les qualités physiques de la voix de Caruso», «Étude du vibrato de la voix de Caruso») che introducono poi ad un quarto, «Le mécanisme de la couverture des sons», dove l'autore entra nel vivo della discussione passando dalla teoria alla pratica.

La difficoltà di analisi del timbro di una voce registrata – in questo particolare caso con il solo metodo acustico, senza ausilio di microfoni elettrici poiché entrati in uso solo dopo il 1921 – è il punto di partenza dello studio di Mouchon che, tramite consulto con importanti specialisti di fonetica, fonologia e otorino-laringoiatria tra Marsiglia, Tolosa e Aix-en-Provence, compie recandosi poi personalmente, con le proprie incisioni carusiane, presso la Clinica d'O.R.L della Facoltà di Marsiglia dove vengono effettuati alcuni sonogrammi «dans une cabine audiométrique insonorisée, équipée d'un sonographe Pat n. 2615078 Sound Spectrograph R., muni d'un microphone Altec 633 A, à un mètre duquel se trouvait notre appareil de diffusion (électrophone Stare 600472, couplé à un haut-parleur Audax T. 19, P.V. 8)». ⁵ Ben consapevole, però, di potersi basare unicamente su documenti incisi e non sull'esperienza di una voce viva, Mouchon si reca anche a Tolosa presso la Facoltà di Medicina d'O.R.L. e, all'interno di una cabina predisposta, registra la sua voce di basso-baritono, utilizzata al massimo delle proprie potenzialità, eseguendo l'aria *Le veau d'or* dal *Faust* di Gounod (in questo caso vengono utilizzati uno «spectromètre à aiguille Bruël et Kjoer 2112, [...] un microphone AO 0027, [...] l'enregistrement de niveau [...] Bruël et Kjoer 2305»), ⁶ avendo portato inoltre con sé un disco con la medesima aria già incisa da lui a Marsiglia. Un confronto tra la voce appena captata dal vivo e la riproduzione su disco collegata al registratore professionale permetterà di sondare «les mêmes pointes d'intensité» fra le due tracce sonore. Mouchon potrà a quel punto individuare una «intensité relative constante», così «on pouvait se faire une idée de la puissance de la voix de Caruso» e, dal momento che «le haut-parleur semblait donc diffuser notre enregistrement avec la même puissance qui caractérisait notre voix nue», stabilirà, assieme ai tecnici di facoltà, di adottare gli «80 db comme niveau d'entrée pour les disques que nous voulions analyser». ⁷

3 Mouchon: "Particularités", p. 11,814.

4 Ibidem.

5 Ibidem, p. 11,822.

6 Ibidem, pp. 11,824–11,825.

7 Ibidem.

Sulla base delle precedenti indicazioni, lo studioso effettuerà poi i sonogrammi di alcune incisioni carusiane da originali o copie degli originali a 78 giri,⁸ evidenziando i diversi decibel di intensità degli acuti e confrontandoli con altre registrazioni di anni differenti esaminate all'O.R.L. di Marsiglia (Il sestetto della *Lucia di Lammermoor* registrato nel 1907, il duetto del prologo di *Faust* con Marcel Journet del 1910, e l'aria di sortita di Radames in *Aida*, del 1908, raffrontata all'incisione milanese per la Fonotipia realizzata nel 1905 da Léon Escalaïs). Per quanto le misurazioni in decibel ottenute non abbiano «q'une valeur comparative»,⁹ lo studio può con evidenza dimostrare che il volume della voce di Caruso è «supérieur à celui des forts ténors de son époque (Tamagno, Paul Franz, Edoardo Garbin, Léon Escalaïs, Albert Alvarez, Mario Gilon, Alessandro Valente, John O'Sullivan, Kurt Baum, Charles Rousselière et Giovanni Zenatello)».¹⁰ L'esempio più significativo, tra i dischi presi in esame, si riscontra nel duetto dell'*Othello* verdiano inciso con Titta Ruffo nel 1914, dove Caruso raggiunge i 110 db.

Un'ulteriore analisi a conclusione del lavoro è dedicata, come logica conseguenza delle precedenti, alle «aptitudes musicales et linguistiques chez Caruso», dove il Mouchon docente di inglese, francese e italiano approfondisce le doti naturali e culturali acquisite dall'artista nel corso della propria esistenza, le sue capacità musicali, interpretative e linguistiche dei diversi repertori frequentati e documentati dai dischi. Lo scopo è, in sintesi, quello di fornire una nuova linea interpretativa, oltre a quella già espressa in risposta agli studi di Tomatis, anche per i «phonéticiens, qui soutiennent que la musicalité est un moyen facile de retenir le rythme d'un idiome. [...] Il n'est rien, car les mécanismes qui entrent en jeu dans l'obtention de ces aptitudes ne sont pas les mêmes».¹¹

Se il giovane studioso poteva lamentare di non veder pubblicati, assieme all'articolo, i sonogrammi effettuati a dimostrazione del proprio lavoro,¹² avrebbe comunque ottenuto equo risarcimento due anni più tardi con la pubblicazione del suo primo volume monografico carusiano, già annunciato proprio nelle righe conclusive del saggio appena esaminato.¹³ Nel 1966, presso l'Imprimerie du Petit-Cloître di Langres, dove era allora professore di Liceo, Mouchon pubblicava *Enrico Caruso 1873–1921. Sa vie et sa voix. Étude psycho-physiologique, physique, phonétique et esthétique*, con prefazione dell'Otorino Laringoiatra e Foniatra Édouard-J. Garde.¹⁴

8 Le incisioni prese in esame sono «Plus blanche que la blanche hermine» da *Les Huguenots* di Meyerbeer (H.M.V. 052088, 1905), «Di quella pira» da *Il trovatore* di Verdi (H.M.V. 2-52489, 1906), «Che gelida manina» da *La Bohème* di Puccini (Victor 88002, 1906), «Pour un baiser» di Tosti (Victor 87042, 1909), «O Souverain! O Juge! O Père!» da *Le Cid* di Massenet (H.M.V. D.B. 123, 1916, ristampa), «La Procession» di Franck (H.M.V. D.B. 145, 1916, ristampa).

9 Mouchon: "Particularités", p. 11, 825.

10 Ibidem.

11 Ibidem, p. 11, 829.

12 Ibidem, p. 11, 822, nota 1.

13 Ibidem, p. 11, 829.

14 Jean-Pierre Mouchon: *Enrico Caruso (1873–1921). Sa vie et sa voix. Étude psycho-physiologique, physique, phonétique et esthétique*. Langres: Imprimerie du Petit Cloître, 1966.

Nella prima parte del libro l'autore si dedica alla ricostruzione della figura umana e artistica di Caruso, nella seconda si ripercorre invece, con più ampio respiro, la tematica già presa in esame dallo studio di due anni prima, con un corredo conclusivo di illustrazioni su carta patinata che riproducono numerosi sonogrammi della voce di Caruso e di altri famosi tenori del suo tempo (Zenatello, Affre, Vezzani, Bonci, Lázaro, De Lucia, Escalaïs, Del Monaco) in differenti interpretazioni di stessi brani a confronto già commentate in precedenza. Concludono il libro una discografia completa delle incisioni originali di Caruso (salvo gli inediti recuperati in seguito) ed una bibliografia essenziale sugli argomenti trattati.

Le basi erano dunque poste per l'inizio di una ben più ambiziosa ricerca volta a conseguire il Dottorato in Lettere presso La Sorbona di Parigi con una tesi, dedicata interamente a Caruso, che prendesse in esame ogni singolo aspetto della sua vita di uomo e di artista così come si era già configurata nel volume appena uscito e ristampato poi, in traduzione inglese, per i tipi di Ophrys nel 1974 con il titolo *Enrico Caruso, His Life and Voice*. A guidarlo nel lavoro, un docente d'eccezione: Jacques Chailley, compositore, musicologo allievo di Nadia Boulanger, fondatore della cattedra di Storia della Musica alla Sorbona di Parigi nel 1970 e Ispettore Generale per la musica al *Ministère de l'Éducation Nationale* proprio negli stessi anni in cui Mouchon licenziava la sua ricerca. Nel 1978, infatti, discuteva, presso la *Faculté des Lettres et Sciences Humaines* della Sorbona di Parigi, la sua tesi di Dottorato in Lettere e Scienze Umane intitolata *Enrico Caruso. L'homme et l'artiste*, suddivisa in quattro parti – «L'homme (la vie et la carrière. Étude psycho-physiologique et historique)», «L'artiste (la voix et l'art. Étude physique, phonétique, linguistique et esthétique)», «La discographie», «Bibliographie critique» – per un totale di 4,208 pagine dattiloscritte, escluse quelle multiple (bis, ter, quarter).

Nel primo tomo, dedicato alla ricostruzione della vita e della carriera di Caruso, Mouchon si avvale, in prima battuta, della bibliografia storica più vicina alla scomparsa dell'artista confermandone o, spesso, confutandone errori, sviste o vere e proprie invenzioni con adeguata documentazione alla mano. Così gli studi anonimi o a firma d'indiscusse autorità dell'epoca (Key,¹⁵ Daspuro,¹⁶ Petriccione,¹⁷ Gara¹⁸ solo per citare i principali), opportunamente reinquadrati, vengono ad accostarsi alle prime recensioni teatrali dalla data del debutto (1895) e ad alcune testimonianze dirette ottenute grazie alla corrispondenza con alcuni colleghi e dipendenti di Caruso ancora in vita tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso (il cameriere Martino Ceccanti,¹⁹ i soprani Nina Morgana²⁰ e Geraldine

15 Pierre V. R. Key: *Enrico Caruso Souvenir Book*. New York: Francis C. Coppicus, 1920. Ead.: *Enrico Caruso. A Biography*. Boston: Little, Brown and Company, 1922.

16 Nicola Daspuro: *Enrico Caruso*. Milano: Sonzogno, 1938.

17 Diego Petriccione: *Enrico Caruso nell'arte e nella vita*. Napoli: Edizioni Santojanni, 1939.

18 Eugenio Gara: *Caruso. Storia di un emigrante*. Milano: Rizzoli e C., 1947.

19 Martino Ceccanti (?–1966) fu al servizio di Caruso dalla fine degli anni dieci sino alla morte del tenore.

20 Nina Morgana (1891–1986), figlia di siciliani emigrati negli Stati Uniti, studiò con Teresa Arkel alla quale Caruso la aveva raccomandata e cantò al Metropolitan di New York dal 1920 al 1935.

Farrar,²¹ il segretario Bruno Zirato,²² marito della Morgana). A partire da questa linea di analisi, l'autore procede in senso strettamente cronologico confrontando e riordinando i materiali documentari, ottenuti sia tramite la corrispondenza con musicologi, studiosi e appassionati carusiani (si pensi, soltanto, alla stretta amicizia con Ruffo Titta Jr),²³ sia tramite visite dirette nelle principali biblioteche del mondo, dove, a mano o con l'ausilio della carta carbone, annota intere annate di materiali relativi alla carriera del tenore napoletano. Di quando in quando, nonostante le possibilità dell'epoca non consentissero molte scelte per la stesura di un dattiloscritto, l'autore inserisce fotocopie di fotografie, locandine, caricature, lettere, spartiti, programmi di sala, documenti e articoli di giornale tanto di Caruso quanto dei suoi familiari, dei colleghi e degli amici corredate di opportune didascalie esplicative che, assieme alle ricche note a piè di pagina contenenti citazioni degli stessi articoli esaminati nel testo, offrono al lettore, con l'ausilio di una prosa chiara, elegante destinata tanto allo studioso quanto al semplice amatore, un quadro esaustivo e completo della materia.

All'interno della seconda parte del lavoro, Mouchon ha la possibilità di esporre nella sua interezza i risultati delle ricerche già intraprese nelle opere precedenti, con la riproduzione di numerosi sonogrammi dettagliati relativi a potenza, estensione e capacità dello strumento vocale di Caruso ed un esaustivo commento sulle interpretazioni prese in esame. Di particolare interesse si rivela poi la terza sezione della Tesi, dedicata all'eredità fonografica del tenore che, dopo un'introduzione relativa alle case discografiche per cui Caruso incise, si focalizza sull'analisi discografica ed espressiva di ogni registrazione, fornendo spesso il testo del brano inciso, comunicando l'esatta velocità di riproduzione degli originali e segnalandone le frequenti oscillazioni tipiche soprattutto dei primi anni del secolo; vengono poi fornite altre schede di sonogrammi e puntuale segnalazione degli inediti riscoperti fino a quella data. Completa l'opera una ricchissima bibliografia critica, in ordine alfabetico e suddivisa per temi (giornali, riviste, volumi su ogni aspetto della vita

Moglie di Bruno Zirato, segretario del tenore napoletano, ebbe occasione di cantare con lui in alcuni concerti americani tra il 1918 e il 1920.

- 21 Geraldine Farrar (1882–1967), statunitense di nascita, studiò con Francesco Graziani e Lilli Lehmann, fu una beniamina del pubblico tedesco tanto che di quello newyorchese ed intima amica di Caruso, con il quale ebbe occasione di cantare in numerose produzioni dal 1906 in poi.
- 22 Bruno Zirato (1884–1972), Manager della Philharmonic Symphony-Society di New York, fu segretario personale di Caruso e sposò il soprano Nina Morgana.
- 23 Ruffo Titta Jr. (1910–2004), figlio del baritono pisano Titta Ruffo (1877–1953). «Ventisette anni meno dei miei, poligrafo, poliglotta, lessicografo Jean-Pierre è pure ferrato musicista ed esperto baritono. Conseguì la libera docenza alla Sorbona nel 1978 con una mirabile tesi su Enrico Caruso corredata di una monumentale documentazione, rimasta finora inedita: la venalità esule del suo animo generoso. Jean-Pierre ha adempiuto la promessa da par suo, con passione e abnegazione, sacrificando ore e ore del suo tempo prezioso in un lavoro fatto anche di defatiganti riascolti dei dischi e di confronti con partiture e libretti. La sua guida ha finito per superare di gran lunga le mie intenzioni iniziali». Jean-Pierre Mouchon: *Les enregistrements du baryton Titta Ruffo. Guide analytique. Préface et chronologie du Dr. Ruffo Titta Jr.* Marseille: Académie Régionale de Chant Lyrique, 1991, pp. XI–XII.

personale e artistica del tenore), seguita da un elenco di tutte le rappresentazioni a cui Caruso partecipò dal 20 marzo 1895 al 24 dicembre 1920, di un indice relativo a concerti e *récitals* seguito poi da quello dei nomi e delle immagini.

La comparsa di un'opera di tale portata, se da un lato offriva al mondo degli studi carusiani un'opera assolutamente unica e mai compiuta prima, lasciava spazio alla sola difficoltà di diffusione soprattutto in tempi dove scritti privati o universitari potevano essere duplicati unicamente con fotocopie, rivelandosi già remota la possibilità di dare alle stampe materiali che avrebbero chiesto un enorme impegno di spesa a fronte di un pubblico di acquirenti incerto e di editori ben difficilmente disposti ad assumersene l'onere. Ben conscio di ciò, l'autore ebbe cura di produrre lui stesso, negli anni a seguire, un numero di copie private del lavoro e di spedirle a biblioteche, centri di studio e istituzioni che potessero essere interessati ad acquisirlo in catalogo. Negli anni seguenti, la Tesi veniva intanto corredata dei relativi aggiornamenti anche grazie alla pubblicazione di altri capitali volumi (fra i quali *The great Caruso* di Michael Scott,²⁴ *Enrico Caruso. My father and my family* di Enrico Caruso Jr ed Andrew Farkas²⁵ e *Caruso* di Riccardo Vaccaro²⁶) nonché della nuova edizione di tutte le incisioni carusiane in dodici cd, con ottimo riversamento rispettoso delle matrici originali, ad opera della casa discografica Pearl (England, EVC I-IV, 1990-91). La viva attenzione maturata in quel periodo e stimolata anche dal diffondersi degli strumenti informatici indussero Mouchon a meditare una nuova versione del proprio studio, dattiloscritta al computer e corredata di un apparato iconografico più adeguatamente riprodotto. Per ragioni di mole e di tempo, l'autore decise tuttavia di limitare l'opera alla sola riedizione delle parti dedicate alla vita e alla carriera, con opportuni ampliamenti e con l'aggiunta di un'aggiornata bibliografia, di documenti, foto, lettere e materiali inediti recuperati fra il 1978 e il 2011, anno in cui poté licenziarla in due volumi intitolati *Enrico Caruso, l'homme et l'artiste*.²⁷ La cronologia di spettacoli e concerti era peraltro già stata ripubblicata nel 1992,²⁸ e l'attenzione dell'editore Édilivre, con cui aveva già lavorato nel 2014 per una biografia su Léon Escalaïs, riportò alla luce anche la sezione relativa alla discografia: con l'uscita di *Le ténor Enrico Caruso. La voix et l'art* (vol. I); *Les enregistrements* (vol. II), pubblicate tra il 2015 e il 2016, il cerchio

24 Michael Scott: *The great Caruso*. Boston: Northeastern University Press, 1989.

25 Andrew Farkas ed Enrico Caruso Jr: *Enrico Caruso. My father and my family*. Portland: Amadeus Press, 1990.

26 Riccardo Vaccaro: *Caruso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995. All'interno del volume l'autore, oltre alla prefazione affidata a Titta Ruffo Jr. e all'*Ouverture linguistica* di Sergio Piro, desiderò ospitare un saggio di Mouchon che ripercorresse in sintesi i risultati delle sue ricerche sulla voce e l'arte del tenore partenopeo, intitolato *Particolarità fisiche e fonetiche della voce incisa di Caruso* (pp. 36-47).

27 Jean-Pierre Mouchon: *Enrico Caruso, L'homme et l'artiste*. Marseille: Terra Beata, Société littéraire et historique, 2011, 2 voll.

28 Id.: *Chronologie de la carrière artistique du ténor Enrico Caruso*. Marseille: Académie Régionale de Chant Lyrique, 1992.

veniva finalmente a chiudersi.²⁹ L'edizione, elegante e curata sia nella grafica che nelle riproduzioni fotografiche in bianco e nero e a colori, permettono di poter apprezzare nella loro interezza la voce e l'arte carusiana attraverso le testimonianze discografiche.

Ulteriori documenti reperiti dal 2016 ad oggi e la necessità di un approfondimento, non ancora compiuto, sulla carriera di Caruso in Austria e Germania, spinsero Mouchon a progettare la sua ultima impresa carusiana per poter celebrare il centenario della scomparsa del tenore: una versione della Tesi in tre volumi, intitolata *Enrico Caruso, Vie et carrière. Édition du centenaire 1921–2021 revue et corrigée*, dove si sono accresciute le traduzioni di articoli di giornali o riviste (dall'italiano al francese, dall'inglese al francese, dal francese all'inglese, dal tedesco a francese, in quest'ultimo caso servendosi anche della consulenza di colleghi germanisti fra i quali Traute Kineider-Traudy), si sono ampliati gli apparati iconografici, critici, la documentazione epistolare e si è aggiornata la bibliografia così come l'indice dei nomi.

Il desiderio di festeggiare Caruso ancora una volta ha, tuttavia, indotto il professore marsigliese, su incitamento di chi scrive, a raccogliere in un volume speciale i contributi di amici studiosi e appassionati che volessero, accanto a lui, festeggiarne la straordinaria ricorrenza. Il libro, già edito in forma privata e spedito in pdf a tutti i contributori la notte dell'anniversario carusiano (2 agosto 2021) è stato pubblicato proprio all'inizio di quest'anno dall'Editore Rugginenti, per la cura dello stesso Mouchon, del musicologo spagnolo Roberto Anadón Mamés e di chi scrive, con il titolo *Enrico Caruso nel centenario della morte (1921–2021)*.

Bibliografia

Daspuro, Nicola: *Enrico Caruso*. Milano: Sonzogno, 1938.

Enrico Caruso nel centenario della morte (1921–2021), a cura di Jean-Pierre Mouchon, Andrea Lanzola e Roberto Anadón Mamés. Milano: Rugginenti, 2023.

Farkas, Andrew e Caruso, Enrico Jr: *Enrico Caruso. My father and my family*. Portland: Amadeus Press, 1990.

Gara, Eugenio: *Caruso. Storia di un emigrante*. Milano: Rizzoli e C., 1947.

Key, Pierre V. R.: *Enrico Caruso Souvenir Book*. New York: Francis C. Coppicus, 1920.

– Id.: *Enrico Caruso. A Biography*. Boston: Little, Brown and Company, 1922.

Mouchon, Jean-Pierre: *Poetry and Music in 17th Century New England*. Diss., École Centrale de Marseille, 1963.

– Id.: “Particularités physiques et phonétiques de la voix enregistrée de Caruso”, in: *Le Sud Médical et Chirurgical* 2509 (1964), pp. 11,812–11,829.

– Id.: *Enrico Caruso (1873–1921). Sa vie et sa voix. Étude psycho-physiologique, physique, phonétique et esthétique*. Langres: Imprimerie du Petit Cloître, 1966.

29 Id.: *Le ténor Enrico Caruso. La voix et l'art* (vol. I); *Les enregistrements* (vol. II). Paris: Édilivre, 2015–2016.

- Id.: *Chanteurs et art du chant en France au XVIIIe siècle*. PhD diss., École Centrale de Marseille, 1968.
 - Id.: *Le symbolisme dans l'œuvre de William Golding*. Diss., Université Clermont-Auvergne, 1975.
 - Id.: *Enrico Caruso. L'homme et l'artiste*. PhD diss., Université Paris-Sorbonne, 1978.
 - Id.: *Les enregistrements du baryton Titta Ruffo. Guide analytique. Préface et chronologie du Dr. Ruffo Titta Jr*. Marseille: Académie Régionale de Chant Lyrique, 1991.
 - Id.: *Chronologie de la carrière artistique du ténor Enrico Caruso*. Marseille: Académie Régionale de Chant Lyrique, 1992.
 - Id.: *Enrico Caruso, L'homme et l'artiste*. Marseille: Terra Beata, Société littéraire et historique, 2011, 2 voll.
 - Id.: *Le ténor Enrico Caruso. La voix et l'art* (vol. I); *Les enregistrements* (vol. II). Paris: Édilivre, 2015–2016.
- Petriccione, Diego: *Enrico Caruso nell'arte e nella vita*. Napoli: Edizioni Santojanni, 1939.
- Scott, Michael: *The great Caruso*. Boston: Northeastern University Press, 1989.
- Tomatis, Alfred: *L'Oreille et Le Langage*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.

INDICE DEI NOMI

- ABBA | 273
 Abbate, Mario | 60
 Adam, Adolphe | 100
 Affre, Augustarello | 402
 Affron, Charles | 132, 149
 Affron, Mirella Jona | 132, 149
 Aguglia, Mimì | 377, 383
 Aguglia-Ferraù, Mimì vedi Aguglia, Mimì
 Alberti, Luciano | 11, 18, 178, 185
 Alda, Frances Davis | 227, 310, 335, 378
 Aldrich, Richard | 134, 379
 Aleandri, Emelise | 55, 64
 Alfonso I di Spagna | 329
 Alier, Roger | 304, 310
 Alifuoco, Gennaro | 53, 57, 64
 Alten, Bella | 335
 Alovio, Silvio | 44, 46, 47
 Alvarez Fermín, María | 94
 Alvarez, Albert | 101, 401
 Amato, Gennaro | 61
 Amato, Pasquale | 74, 140, 143, 144, 308, 334, 377, 384
 Anadón Mamés, Roberto | 405
 Ancona, Mario | 310
 Andreini, Remo | 309
 Angioletti, Angelo vedi Bachs, Jaume
 Anselmi, Giuseppe | 179, 180
 Antona Traversi, Camillo | 377
 Arachite, Angelo | 116
 Arana, José | 301, 302
 Arangi-Lombardi, Giannina | 177
 Arcangeli, Alessandro | 301
 Arimondi, Vittorio | 334
 Arkel, Teresa | 402
 Armstrong, Louis | 247, 261, 262, 264, 265
 Arona, Colombino | 101, 233
 Aspinall, Michael | 22, 24, 67, 86, 217, 227, 237, 240, 241
 Assante, Attilio | 58
 Auden, Wystan Hugh | 262
 Audi, Pierre | 390
 Aulicino, famiglia | 51
 Bach, Johann Sebastian | 33, 192
 Bachs, Jaume | 306
 Badini, Ernesto | 309, 310
 Baffi, Giulio | 49, 64
 Balestrazzi, Mauro | 115
 Balsamo, Raffaele | 59
 Bamboschek, Giuseppe | 378
 Barbaini, Augusto | 309
 Barbieri, Antonio | 196
 Barone, Anna | 87, 105
 Barra, Giuseppe (Peppe) | 190
 Barsotti, Carlo | 357
 Barthélemy, Richard | 98, 217, 291
 Bastianelli, Giuseppe | 223, 292
 Bastianelli, Raffaele | 223, 292
 Bonincontro, Gabriel | 283
 Bovio, Libero | 15–18, 195, 196, 281, 283, 284
 Basile, Luisa | 49, 51, 64
 Bassi, Amedeo | 143, 144
 Battistini, Mattia | 83, 309, 335
 Bauerle, Ruth | 127, 149
 Baum, Kurt | 401
 Bayly, Ernie | 105
 Beduschi, Umberto | 117, 118
 Belasco, David | 124, 130, 131, 140, 142, 143, 149, 151
 Bellincioni Stagno, Gemma | 120, 163, 164, 166, 172
 Bellini, Vincenzo | 100, 178, 185, 189, 279
 Bello, John | 325, 337
 Bene, Carmelo | 15
 Benelli, Sem | 377
 Benjamin, Dorothy | 80, 82, 84, 86, 145, 209, 218, 219, 223, 227, 273, 325, 337, 348, 349, 375, 392
 Berger, Gerwin F. M. | 140, 149
 Berliner, Emile | 176, 245, 246
 Bernardini, Aldo | 37

- Bernardoni, Virgilio | 137, 149, 156, 172
 Bernhardt, Sarah | 32, 45, 166, 169
 Bernis, Albert | 302, 304, 306, 311
 Bernstein, Leonard | 117
 Bersoti, Carlo | 379
 Bertè, Loredana | 190
 Bertellini, Giorgio | 39, 46, 249, 264
 Bertiglia, Aurelio | 60
 Berutti, Arturo | 142
 Bett, Percy | 327
 Bettolacci, Antonio | 126
 Biagi Ravenni, Gabriella | 115, 118, 120, 149, 150
 Bideri (editore) | 197, 238
 Biggi, Maria Ida | 383, 384
 Bizet, Georges | 98–100, 239
 Bjorling, Jussi | 254
 Blanchart, Ramon | 301, 310
 Blondel, Jacques | 399
 Bobrik, Olesya | 121, 149
 Bocelli, Andrea | 203, 229, 231
 Bodanzky, Artur | 378
 Böhm, György Miklós | 325, 328
 Boito, Arrigo | 98, 121, 341, 370
 Boixet i Castells, Ezequiel | 304, 310
 Bolig, John Richard | 105, 124, 140, 149, 217
 Bonci, Alessandro | 132, 166, 172, 175, 179, 301, 402
 Bonelli, Gaetano | 341
 Boninsegna, Celestina | 175, 185, 309
 Bonomi, Ilaria | 392, 397
 Borgatti, Giuseppe | 121, 122
 Borgex, Louis | 144
 Borghetti, Livia | 88
 Bori, Lucrezia | 83, 308
 Bosi, Alfredo | 375, 377, 379, 382, 384
 Boswell, Connee | 243
 Boswell, Helvetia | 243
 Boswell, Martha | 243
 Boulanger, Nadia | 402
 Bourde, André | 399
 Bova, Giovanni | 341
 Bovi, Michele | 247, 264
 Bovio, Libero | 15–18, 195, 196, 281, 283, 284
 Bracco, Roberto | 101, 284
 Brahms, Johannes | 399
 Brel, Jacques | 192
 Brown, Anita Patti | 256
 Bruke, Thomas | 330
 Bruneau, Alfred | 170, 171
 Bruno, Aldo | 49
 Brunori, Nicola | 375, 380, 384
 Buckman, Rosina | 337
 Budden, Julian | 119, 149
 Buja, Anton-Menotti | 341, 348, 357, 364, 365, 370, 371
 Buonincontro, Giuseppe | 88
 Burch, Noël | 46
 Burke, Tom | 254, 330
 Burney, Charles | 15, 18
 Buscón, Juan vedi Boixet, Ezequiel
 Buzzi-Peccia, Arturo | 98, 238, 241
 Byron, George Gordon | 332
 Caccini, Giulio | 192
 Cafiero, Salvatore | 49
 Caine, Uri | 225
 Cairati, Giuseppe | 183, 184
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič | 100
 Calhoun, Arthur | 256
 Califano, Aniello | 284
 Callas, Maria | 33, 273
 Calvé, Emma | 334
 Cambó, Francesc | 305
 Camerlingo, Gennaro | 195, 283
 Campanale, Giuseppe | 88, 89, 105
 Campanini, Cleofonte | 124, 126, 127, 143, 155, 167, 334–336
 Campobasso, Alberto | 53, 61
 Canessa, Amedeo | 379
 Canessa, Francesco | 23, 24, 67, 69, 86, 296
 Canetti, Beniamino | 59, 60
 Cannio, Enrico | 283
 Caparrotti, Laura | 53, 65
 Capone, Al | 247
 Capra, Marco | 156
 Caprin, Giulio | 348, 371

- Capuana, Luigi | 353, 371
 Capurro, Giovanni | 195, 238, 284
 Cardenia, Gennaro | 61
 Cardillo, Salvatore | 99, 134, 195, 198, 211, 281
 Carducci, Giosuè | 215
 Carelli, Emma | 124, 301
 Careri, Enrico | 189-191, 193, 194, 204, 205, 245, 264, 296
 Carluccio, Giulia | 44, 46, 47
 Carmignani, Ilide | 390, 395, 398
 Carner, Mosco | 116, 119, 128, 130, 149
 Carrera, Andrea Avelina | 301
 Carreras, José | 192
 Caruso, Dorothy vedi Benjamin, Dorothy
 Caruso, Enrico jr. | 67, 86, 117, 150, 204, 245, 264, 325, 337, 404, 405
 Caruso, Gloria | 80, 145, 223, 349, 375
 Caruso, Marcellino Cazuza | 133, 209, 210, 278
 Casals, Pau | 309
 Casanova, Giacomo | 12
 Caselli, Alfredo | 126
 Casini, Lelio | 161
 Cavalieri, Lina | 127, 129, 154, 167-169, 172
 Cavallari, Pietro | 87, 105
 Ceccanti, Martino | 402
 Celletti, Rodolfo | 136, 137, 150, 177-179, 182, 184-186
 Cennerazzo, Armando | 53-62, 64, 65
 Cennerazzo, Arthur | 55
 Cennerazzo, Gary | 55
 Cennerazzo, Michele | 54
 Cennerazzo, Olga | 55
 Cennerazzo, Ubaldo | 55
 Cesari, Francesco | 115, 125, 150
 Cesarini, Gianni | 22, 24, 67, 86, 175, 186, 189, 194, 204, 205, 209, 217, 227, 237, 240, 241, 264, 275, 278, 281, 296, 302, 310, 325, 327, 328, 330, 337, 389, 397
 Chailley, Jacques | 399, 402
 Chaliapine, Fiodor | 309
 Chaplin, Charlie | 44, 45
 Charpentier, Gustave | 307
 Chatwin, Bruce | 11
 Chemi, Tatiana | 204
 Ciabani, Roberto | 325, 337
 Ciampi, Legrenzio | 247
 Ciampi, Vincenzo | 101
 Ciaramella, Anna | 63
 Ciaramella, Roberto | 63
 Cicali, Gianni | 51, 64
 Ciccone, Francesco | 162
 Cifariello, Ferdinando | 342
 Cifariello, Filippo Antonio | 341-349, 351-353, 355-357, 362-372, 379
 Cigada, Francesco | 309, 310
 Cigliano, Antonio | 205
 Cilea, Francesco | 120, 124, 142, 153-157, 159-164, 168, 171-173, 176, 178, 248
 Ciociano, Michele Salvatore | 100
 Clasenti, Esperanza | 304
 Clausetti, Carlo | 126
 Clavel, Marcel | 399
 Clement, Agostino | 49
 Cohan, George | 84
 Cohen, Leonard | 192
 Colautti, Arturo | 154-156, 169
 Coldplay | 273
 Coletti, Vittorio | 392, 397
 Colosimo, Giacomo | 247
 Conried, Heinrich | 69-71, 125, 129, 132, 176
 Cordiferro, Riccardo | 77, 134, 195, 196, 198, 211, 212, 217, 281, 284, 291
 Corelli, Franco | 272, 296
 Corradini, Enrico | 377
 Corsi, Emilia | 309
 Cosentino, Mario | 283
 Cossentino, Raffaele | 281, 296
 Cossovich, Enrico | 195
 Costa, Mario Pasquale | 191, 192, 201, 203-205, 213, 283
 Costagliola, Aniello | 62
 Costers, Henry J. | 330
 Cotticelli, Francesco | 49, 51, 53, 57, 63, 64, 75
 Cottone, Salvatore | 93, 124, 176
 Cottrau, Guillaume | 195
 Cottrau, Teodoro | 101, 195, 217, 224

- Crabbé, Armand | 337
 Creegan, George R. | 136, 149
 Criscuolo, Luigi | 283
 Cunego, Egidio | 310
 D'Annunzio, Gabriele | 195, 215, 219, 375-377, 379, 381-385
 D'Annunzio, Veniero | 375, 376, 379, 385
 D'Oliveira, Don Oscar | 254
 Dal Monte, Toti | 177, 185
 Dalla Rizza, Gilda | 147
 Dalla, Lucio | 18, 224, 225, 229-231, 240, 242
 Dalmonte, Rossana | 217, 222, 227
 Damigella, Anna Maria | 353, 372
 Daniele, Pino | 225
 Darclé, Hericlea | 306
 Daspuro, Nicola | 120, 155-160, 166-172, 227, 382, 384, 402, 405
 David, Giovanni | 178
 De Andrè, Fabrizio | 192
 De Angelis, Alberto | 87, 105
 De Biasi, Agostino | 267, 269, 273, 294, 377, 378, 381, 385
 De Biasi, Carlo | 377
 De Biasi, Mario | 377
 De Biasi, Pasquale | 267, 377-379, 384
 De Candia, Mario | 268
 de Casas, Bianca Lavin | 310
 De Crescenzo, Vincenzo | 56, 61, 100, 101, 195, 281, 283
 De Curtis, Antonio (Totò) | 190
 De Curtis, Ernesto | 99, 101, 195, 196, 283, 284
 De Curtis, Giambattista | 284
 De Filippo, Eduardo | 63, 190, 191
 De Flaviis, Carlo | 196, 280
 de Lalande, Joseph-Jérôme | 15
 De Laurentiis, Giuseppe | 252
 De Leva, Enrico | 284
 De Luca, Giuseppe | 61, 83, 127, 154, 181, 185, 280, 378
 De Lucia, Fernando | 21, 121, 154, 155, 159, 161, 163, 164, 175, 179, 180, 268, 293, 309, 402
 de Lutio, Raffaele | 207
 De Marchi, Emilio | 121, 122, 125, 301
 DeMille, Cecil B. | 43
 De Moraes, Vinicius | 192
 De Muro Lomanto, Enzo | 60, 181
 de Nerval, Gérard | 13
 De Paci, Eva | 105
 De Rensis, Raffaello | 154, 161, 172
 De Reszke, Édouard | 330
 De Reszke, Jean | 73, 330
 De Reszke, Josephine | 330
 De Russo, Rocco | 53
 De Simone, Roberto | 205
 de Tura, Genaro | 310
 Debussy, Claude | 166
 Del Fante, Mario | 325, 337
 Del Fiacco, Cristina | 341
 Del Mastro, Antonio | 348, 364, 365, 372
 Del Monaco, Mario | 402
 Del Pezzo, Gennaro | 52
 Dell'Amore, Franco | 166, 172
 Della Monica, Umberto | 60
 Della Porta, Giovanni Battista | 274
 Della Vedova, Temistocle | 135
 Denza, Luigi | 209
 Destinn, Emmy | 127, 134, 140, 143, 331, 335-337
 Di Capua, Eduardo | 100, 195, 238, 239, 281, 284
 Di Chiara, Vincenzo | 284
 Dickens, Charles | 274
 Di Giacomo, Gustavo | 58
 Di Giacomo, Salvatore | 58, 190-192, 201, 205, 217, 283, 284, 291
 Di Lerna, Francesco | 173
 Di Maio, Vincenzo | 61
 Di Micco, Gregorio | 53, 64
 Di Napoli-Vita, Vincenzo | 284
 Di Spigno, Gennaro | 62
 Di Stefano, Giuseppe | 203, 272, 296
 Di Tizio, Franco | 375, 384
 Dion, Celin | 225, 231
 Domar, Dora | 309
 Domingo, Plácido | 192
 Donalda, Pauline | 335, 336
 Donaudy, Guido | 284
 Donaudy, Stefano | 101

- Donizetti, Gaetano | 21, 24, 98, 99–101, 175,
177, 180, 181, 184, 185, 224, 245, 264, 268, 278,
328, 329, 363
- Dotto, Gabriele | 137, 149
- Douglass, Joseph | 258
- Drake, James A. | 119, 150, 292
- Drummond, Henry John | 89, 105
- Dufriche, Eugène | 334
- Duprez, Gilbert | 112, 178, 186
- Durante, Francesco (compositore) | 12
- Durante, Francesco (scrittore) | 54–56, 64
- Duse, Eleonora | 52, 377, 383, 384
- E. A. Mario (pseud. di Giovanni Ermete Gaeta) |
59, 60, 65, 189–191, 193, 194, 204, 218, 233,
283, 284
- Eames, Emma | 67
- Edoardo VII | 332
- Edwards, Gus | 41, 250, 274, 275
- Engel, Tassilo Hans | 316, 322
- Errante, Vincenzo | 16, 17, 19
- Escalaïs, Léon | 401, 402, 404
- Esposito, Gaetano | 60
- Esposito, Pasquale L. | 196, 218, 281, 283
- Fabian, Monroe H. | 349
- Falvo, Rodolfo | 224, 230, 284
- Fancelli, Giuseppe | 327
- Fanelli, Francesco | 119
- Farese Sperken, Christine | 342, 343, 345, 346,
352, 353, 357, 365, 372
- Farfariello vedi Migliaccio, Edoardo
- Farkas, Andrew | 67, 83, 86, 117, 145, 149, 150,
227, 245, 250, 264, 325, 337, 404, 405
- Farrar, Geraldine | 43, 115, 132, 169, 227, 228,
309, 310, 378, 403
- Fasanaro, Alessandro | 207
- Feitsch, Jochen | 272
- Ferrani, Cesira | 147
- Ferraro, Domenico | 162, 172
- Ferraro, Giuseppe | 284
- Ferraro, Luigi | 284
- Ferraro-Correra, Raffaele | 284
- Ferroni, Giorgio | 116
- Fess, Williams | 247
- Fétis, François-Joseph | 293
- Février, Henri Fernand | 144
- Flamma, Ario | 375
- Fleta, Miguel | 181, 307, 309, 311
- Flinth, Peter | 270
- Flotow, Friedrich von | 98, 100, 101, 177, 293
- Flury, Roger | 140, 149
- Fonzo, Pasquale Ernesto | 284
- Ford Coppola, Francis | 61
- Fort, Ilene Susan | 376, 384
- Forte, Carlo | 284
- Fougez, Anna | 50
- Franchetti, Alberto | 90, 124, 125, 142, 176, 178,
245
- Franck, César | 401
- Franz, Paul | 401
- Frasca, Simona | 42, 55, 59, 61, 64, 73, 86, 190,
194, 205, 227, 233, 238, 241, 252, 264, 389, 397
- Freestone, John | 89, 105
- Fregoli, Leopoldo | 45
- Fresu, Paolo | 225
- Friedman, Howard | 105
- Fryer, Paul | 38, 43, 44, 47, 67, 69, 86, 236, 241
- Fucito, Salvatore | 101, 196, 210, 217, 222, 227, 281
- Fumo, Eugenio | 49
- Furlati, Daniele | 41
- Furnò, Domenico | 284
- Fusco, Enzo | 224, 230
- Fusillo, Massimo | 27, 34, 35, 42, 47
- Gadski, Johanna | 310
- Gaeta, Giovanni Ermete vedi E. A. Mario
- Gafni, Miklos | 254
- Gaisberg, Fred | 29, 90, 92, 94, 105, 176, 217,
227, 245, 246, 248, 249, 265, 326
- Gaisberg, Will | 29, 217
- Galli, Amintore | 124, 149, 156, 161, 162
- Galli-Curci, Amelita | 175, 177, 183–186, 261, 378
- Galliano, Richard | 225
- Galvany, María | 177, 309, 310
- Gambogi, Raffaello | 119
- Gambone, N. | 283
- Gara, Eugenio | 117, 119, 121, 123, 127, 133, 135,
150, 205, 209, 210, 218, 219, 227, 402, 405

- Garbin, Edoardo | 306, 401
 Garde, Edouard-J. | 401
 Gardel, Carlos | 254
 Gargano, Pietro | 22, 24, 69, 175, 186, 189, 194, 205, 209, 217, 227, 237, 240, 241, 264, 275, 278, 281, 296, 302, 310, 325, 327, 328, 330, 337, 389, 390, 392, 397
 Gastaldon, Stanislao | 101
 Gatti Casazza, Giulio | 74, 85, 123, 124, 132-136, 143, 147, 150, 151, 168, 180, 186, 378, 379
 Gay, Maria | 309
 Gayarre, Julian | 268
 Geehl, Henry | 99
 Geiger, Christian | 272
 Gelao, Clara | 341, 372
 Gemito, Vincenzo | 342, 373, 375
 Gentili, Barbara | 135, 150
 Gentili, Federico | 343, 346, 348
 Gervasio, Michele | 364, 365, 372
 Giachetti, Ada | 77, 80, 120, 122, 126, 133, 145, 161, 218, 261, 281, 291
 Giachetti, Rina | 126, 130, 145, 334-336
 Giacomelli, Ida | 126
 Giannattasio, R. | 284
 Giannini, Ferruccio | 179
 Gianoli, Isabella | 334
 Gibbson Huneke, James | 325
 Gigli, Beniamino | 177, 181, 203, 277, 376, 378
 Giglio, Clemente | 53
 Gilardino, Sergio Maria | 60, 65
 Gilion, Mario | 401
 Gill, Armando | 195, 281
 Gioè, Joseph | 196, 218, 281
 Gioia, Mauro | 61
 Giordano, Umberto | 87, 98, 100, 120, 125, 142, 153-159, 161, 163-173, 176, 178, 248, 331
 Giorgini, Aristodemo | 309
 Giovannitti, Arturo | 80
 Giraldoni, Eugenio | 122, 301
 Girardi, Michele | 119, 126, 142, 150, 161, 169, 172
 Giuda, G. | 284
 Giuggioli, Matteo | 125, 150
 Giuglini, Antonio | 327
 Giulini, Carlo Maria | 268
 Glaser, Joe | 247, 262
 Gluck, Christoph Willibald | 29, 175
 Gnocchi, Didi | 277
 Godard, Torrance | 209
 Godono, Giuseppe | 61
 Godsoe, Harold | 252
 Golding, William | 399
 Golisciani, Enrico | 156
 Gomes, Antônio Carlos | 99-101
 Goodman, Benny | 243
 Gordon, Jeanne | 378
 Goudar, Ange | 12, 18
 Goula, Joan | 301
 Gounod, Charles | 99, 182, 326, 399, 400
 Grande, Maria | 157
 Grani, Raffaele | 306
 Grano, Antonio | 205
 Grau, Maurice | 125
 Gravina, Cesare | 276
 Gray Davis, Rosalind | 131, 140, 150
 Graziani, Francesco | 403
 Greenfeld, Howard | 173, 325, 338
 Gunsburg, Raoul | 144
 Halévy, Jacques-François-Fromental-Élie | 101, 146, 278
 Hamberlin, Larry | 261, 265, 274, 275, 296
 Hamel, Micha | 390-395, 397
 Händel, Georg Friedrich | 175, 177, 181, 399
 Hansen, Max | 254
 Harrison, Hazel | 256
 Haydn, Franz Joseph | 399
 Hayes, Roland | 249, 254, 256, 258, 259
 Henig, Stanley | 105
 Henze, Hans Werner | 14, 15, 18
 Herzog, Werner | 31-35, 224
 Higgins, Harry V. | 326
 Houston, Whitney | 273
 Huguet, Josefina | 309, 310
 Ietti, Domenico | 211, 283
 Illica, Luigi | 125, 126, 165
 Ingenito, Giovanni | 61
 Ischiardo, Emanuele | 309, 310

- Jackson, Michael | 273
 James, Henry | 12
 Jandelli, Cristina | 44, 45, 47
 Jannuzzi, Vincenzo | 59, 60
 Jelardi, Andrea | 49, 64
 Jeritza, Maria | 115, 147
 Jetti, Domenico vedi Ietti, Domenico
 John-Bremon, E. St. | 329
 Jommelli, Niccolò | 12
 Jones, Nancy A. | 28, 34
 Jones, Sissieretta | 256
 José, Edward | 30, 37, 39, 43, 79, 274-276
 Journet, Marcel | 185, 310, 334-336, 401
 Kahn, Otto | 132, 379
 Kahn Percival, Benedict | 100
 Kauffmann, Thomas G. | 117, 150
 Key, Pierre V. R. | 117-121, 123, 125, 127, 133, 135, 136, 150, 160, 165, 173, 227, 262, 265, 381, 382, 384, 385, 402, 405
 Kineider-Traudy, Traute | 405
 Kinnear, Michael | 105
 Kirkby-Lunn, Louise | 334, 335, 337
 Konrad, Anton J. | 349, 352
 Kruselnicka, Salomea | 306
 Kurz, Selma | 335, 336
 La Guardia, Fiorello | 379
 Lacombe, Jacques | 332
 Lama, Gaetano | 15, 18
 Lamonica, Diomede | 142
 Lanza, Mario | 229, 236, 254, 325
 Lanzola, Andrea | 92, 105, 405
 Lara, Isidore de | 144
 Lasky, Jesse L. | 39, 45, 333
 Laurent, François | 41
 Lázaro, Hipólito | 310, 402
 Le Borne, Fernand | 142, 144
 Ledner, Emil | 316, 317, 323
 Lefèvre, Maurice | 144
 Lehmann, Lilli | 403
 Lehmann, Lotte | 147
 Lembo, Ferdinando | 357
 Lena, Charles | 132
 Leo, Leonardo | 12
 Leoncavallo, Ruggero | 39, 97, 98, 99, 100, 120, 125, 157, 171, 177, 224, 248, 250, 252, 261, 274
 Leone, Henry | 41, 125
 Leopardi, Giacomo | 15, 18
 Lescano Trio | 243
 Lewis, Ted | 243
 Licofrone | 14
 Liebling, Estelle | 183
 Lisciarelli, Arturo | 117, 118
 Litvinne, Félia | 328, 334
 Lockhart, Ellen | 115
 Loewe, Federico | 90, 176
 Loffreda Mancinelli, Maria Letizia | 49, 74
 Lombardi, Norberto | 80, 86
 Lombardi, Vincenzo | 178
 Lombroso, Cesare | 249
 Lomonte, Rosarie | 55
 Lopez, Massimiliano | 87
 Lueger, Karl | 322
 Luján, Néstor | 310, 311
 Lully, Jean-Baptiste | 175, 177, 181
 Luongo, Giuseppina | 54
 Luppi, Oreste | 301
 Macchi, Gustavo | 153, 155, 164
 Macchia, Achille | 283
 Madden, Edward | 41, 250, 275
 Maggi, Giuseppe | 310
 Magini-Coletti, Antonio | 122, 180, 301
 Magri, Giorgio | 116, 150
 Majulli, Vincenzo | 284
 Mahler, Gustav | 115, 116, 322
 Maiori, Mario | 61, 77
 Maldacea, Nicola | 209, 211
 Malfetti, Paolo | 101
 Mancinelli, Luigi | 83, 301, 334-336
 Mancusi, Aldo | 222
 Manente, Salvatore | 196, 281
 Mangano, Gianni | 57, 64
 Mansueto, Gaudio | 310
 Marafioti, Mario | 182, 183, 186, 222, 227
 Marangoni, Guido | 342, 344-348, 353, 357, 363, 364, 372
 Marchesi, Mathilde | 180, 183, 184, 186

- Marchetti, Arnaldo | 115, 150
 Marconi, Francesco | 309
 Mardones, Josè | 378
 Marengo, Leopoldo | 160
 Mari, Febo (Alfredo Giovanni Leopoldo Rodriguez) | 43
 Marinella, Anna | 70
 Marotti, Guido | 119
 Martinelli, Giovanni | 144, 378
 Martinelli, Vittorio | 37
 Martland, Peter | 105
 Mascagni, Pietro | 31, 98–100, 118, 120–122, 124, 125, 142, 156, 157, 178, 180, 215, 248
 Mascellaro, Nicola | 342, 372
 Masecchia, Anna | 37, 189, 193, 204, 252, 296
 Masini, Angelo | 158, 268, 304
 Massenet, Jules Émile Frédéric | 21, 33, 98, 100, 136, 156, 159, 166, 278, 399, 401
 Mastroiani, Francesco | 51, 56–58, 64, 65, 343, 364, 371
 Mata, Francesc Xavier | 304, 310
 Maurel, Victor | 175, 330
 Maurini, Attilio | 122
 Maxwell, George | 128, 129, 131
 McCormack, John | 177, 181, 259
 McManus, George | 76, 270
 Medina, Vincenzo | 284
 Melba, Nellie (Porter Mitchell, Helen) | 124, 127, 175, 177, 185, 309, 310, 326, 333–337
 Melina, Alfredo | 283, 284
 Melis, Carmen | 143, 144, 146, 337
 Mellerio, Laura | 309
 Meltzer, Charles Henry | 140, 141
 Menotti, Bianchi | 58, 60, 62, 74
 Messager, André Isidore de Lara | 144, 335
 Meyerbeer, Giacomo | 33, 89, 98, 99, 101, 175, 177, 327, 401
 Michelena, Anton y | 101
 Migliaccio, Edoardo | 53, 61, 63, 195, 211, 212, 223, 283, 294
 Milano, Giuseppe | 60
 Mills, Irving | 247, 265
 Milva, nome d'arte di Maria Ilva Biolcati | 225
 Mina, nome d'arte di Anna Maria Mazzini | 225
 Minervini, Roberto | 357, 363, 371, 372
 Minghetti, Domingo | 284
 Minutolo, Dario | 51, 64
 Miserendino, Vincenzo | 380
 Missiano, Eduardo | 209, 291, 345
 Mongelli, Gaetano | 342, 372
 Montalbetti, Flavia | 365
 Montel, Madame | 399
 Montella, Davide | 274, 275, 281, 296
 Montero, Mayra | 390–398
 Monteverdi, Claudio | 192
 Monti, Vincenzo | 216
 Montsalvatge, Xavier | 310, 311
 Moranzoni, Roberto | 378
 Morea, Delia | 49, 51, 74
 Morelli, Mario | 142, 329
 Morgana, Nina | 381, 402, 403
 Morichini, Vincenzo | 121
 Mörike, Eduard | 16, 18
 Morini, Mario | 156, 161, 165, 166, 173
 Moro, Elisabetta | 13, 14, 18
 Moscati, Giuseppe | 223
 Mouchon, Jean-Pierre | 22, 24, 92, 105, 159, 162, 166, 169, 170–173, 389, 392, 398–405
 Mozart, Leopold | 16
 Mozart, Wolfgang Amadeus | 16, 18, 175
 Muci, Giuliana | 393, 398
 Mugnone, Leopoldo | 120, 122, 156, 157, 159
 Murolo, Ernesto | 281, 284
 Murolo, Roberto | 190–192, 194, 203, 204, 225
 Murray, Billy | 260, 261
 Muscio, Giuliana | 39, 42–44, 47, 51, 52, 61, 64, 67, 73, 86, 249
 Muzio, Claudia | 337
 Müller, Andreas F. | 14, 18
 Nannini, Gianna | 225
 Napolitano, Daniele | 284
 Nappi, Giovan Battista | 153, 165
 Narciso, Adolfo | 207–209, 227
 Nardella, Evemero | 16–18, 284

- Neumann, Angelo | 313, 314, 323
 Niceforo, Alfredo | 249
 Nicodemi, Giorgio | 363
 Nicolardi, Eduardo | 190, 191
 Nielsen, Alice | 334
 Nikisch, Arthur | 115
 Nomellini, Plinio | 119
 Nordica, Lillian | 67, 334
 Novelli, Ermete | 45, 343
 Nozzari, Andrea | 178
 Nutile, Emanuele | 99, 195, 212, 218, 284
 O'Sullivan, John | 401
 Ojetti, Ugo | 352, 372
 Olivieri, Alessio | 101
 Onofri, Guglielmo | 61
 Original Dixieland Jazz Band | 261
 Ortese, Anna Maria | 11, 19
 Orton, Raymond | 269
 Ostali, Nandi | 156, 162, 166, 172, 173
 Ostali, Piero | 162, 163
 Ostali, Piero jr. | 156, 162, 166, 172, 173
 Pacini, Regina | 175, 185, 334
 Pagani, Maria Pia | 377, 383, 384
 Paganini, Niccolò | 332
 Paget, Violet vedi Vernon Lee
 Pagni, Ferruccio | 119, 150
 Palandri, Andrea | 130, 150
 Palange, Angelo | 60
 Palange, Inez | 60
 Palazzi, Fernando | 16, 17, 19
 Palet, Josep | 309
 Palma, Daniele | 115, 248, 265
 Palma, Loredana | 49, 51, 53, 54, 57, 63, 64
 Palma, Mattia | 272
 Palma di Cesnola, Luigi | 80
 Pandolfini, Angelica | 155
 Panizza, Ettore | 336, 337
 Panzetta, Alfonso | 342, 372
 Paoli, Antonio | 309
 Papaccio, Salvatore | 60
 Papi, Gennaro | 378
 Pareto, Graciella | 309, 310
 Parisio, Giulio | 367, 368
 Pascale, Don Donato | 254
 Pasi Ferrari, Armida | 166
 Passeri, Maria | 309
 Patti, Adelina | 175, 185, 256, 306, 309
 Pavarotti, Luciano | 225, 229–231, 254, 272
 Pennino, Francesco | 61
 Pennino, Gaetano Enrico | 100, 196, 280
 Pepoli, Carlo | 195
 Pepper, John Henry | 274
 Pergolesi, Giovanni Battista | 12, 247
 Perrone, Antonino | 116
 Persi, Marzia | 166, 172
 Pertile, Aureliano | 177, 370
 Pesce, Anita | 205, 232, 241, 245, 264
 Petacco, Arrigo | 49, 65
 Petriccione, Diego | 23, 205, 280, 296, 402, 406
 Petrosino, Joe (Giuseppe) | 49, 50, 65
 Petrosino, Nino Melito | 49, 65
 Pica, Eduardo | 283
 Picoletti, Giuseppina | 310
 Pini-Corsi, Antonio | 90, 98, 334
 Pinkert, Regina | 23, 24, 180
 Pirandello, Luigi | 15
 Piro, Sergio | 404
 Pirovano, Carlo | 356, 372
 Pirrone, Nicola | 56, 57, 64
 Pisani, Carla | 54, 65
 Pitarresi, Gaetano | 153, 157, 172, 173
 Pituello, Luciano | 153, 165, 173, 228, 325, 338, 341, 370
 Plançon, Pol | 334
 Planquette Robert | 101
 Plastino, Goffredo | 134, 151, 230–232, 241
 Polacco, Giorgio | 337
 Ponchielli, Amilcare | 98, 99, 136
 Ponselle, Rosa | 119, 150, 378
 Popovici, Honoria | 309
 Posadas, Guillermo | 101
 Pozza, Giovanni | 123, 124
 Procida, Saverio | 22, 278
 Procida, Tony | 284

- Puccini, Antonio | 116
Puccini, Giacomo | 72, 98, 99, 115-134, 136-138, 140-150, 161, 176, 179, 192, 248, 306, 328, 329, 345, 401
Puggioni, Roberto | 51, 65
Quaranto, Salvatore | 61
Quilici, Reine | 399
Raimondi, Gabriele | 277
Raisa, Rosa | 337
Rambelli, Nina | 310
Ramondino, Fabrizia | 14, 18
Randall, Annie J. | 131, 140, 150
Raso, Carlo | 341
Ravel, Maurice | 166
Rebuffat, A. | 284
Redman, Don | 247, 265
Renaud, Maurice | 334
Ria Rosa, nome d'arte di Maria Rosaria Liberti | 50
Ricci, Umberto | 205
Ricciardi, Guglielmo | 77, 276, 296
Ricciardi, Vincenzo | 100
Risi, Simona | 277
Ricordi (editore) | 115, 117, 118, 121, 128, 131, 132, 140, 144, 197, 203
Ricordi, Giulio | 121, 122, 127-129, 131, 144
Ricordi, Tito | 121, 122, 129, 130, 133, 143
Rilke, Rainer M. | 11
Rinaldi, Mario | 90, 105
Ristori, Adelaide | 52
Rivero, Pedro Eduardo | 171, 173
Roberts, Maude J. | 256
Robinson, Francis | 325, 338
Rodin, Auguste | 343, 376
Romani, Romano | 119
Romano, Carmine | 341
Romano, John | 63
Romano Dorsi, Rosa | 342, 372
Romati, Cesare | 83, 133
Roosevelt, Theodore | 74, 380
Rorra, Oscar | 254, 256, 257
Rosenthal, Harold | 326, 338
Ross, Peter | 115
Rossetti, Roberto | 87, 96, 105
Rossi, Ernesto | 52
Rossi, Manuel | 115
Rossini, Gioachino | 100, 101, 175, 177-179, 182-185, 195, 326
Rostand, Edmond | 343
Rotoli, Augusto | 100, 233
Roulston, Jane A. | 382, 384
Rousseau, Jean-Jacques | 12, 19
Rousselière, Charles | 401
Roversi, Luigi | 80
Ruberti, Giorgio | 189, 190, 193, 194, 196, 204, 205, 274, 296
Rubini, Giovanni Battista | 178, 268
Rubinstein, Arthur | 17
Ruffo, Titta | 144, 167, 175, 228, 309, 310, 401, 406
Ruffo, Titta jr. | 403, 404, 406
Ruocco, Pasquale | 55, 64
Ruotolo, Onorio | 375, 379, 380, 382-384
Ruscillo, Agostino | 156, 157, 164, 173
Russ, Giannina | 185, 334
Russo, Ferdinando | 195, 212, 218, 283
Russo, Giancosimo | 162, 173
Russo, Paolo | 228
Russo, Vincenzo | 195, 284
Ruszcowska, Elena | 310
Rutigliano, Giovanna | 342
Sacco, Raffaele | 224
Sachs, Harvey | 123, 124, 136, 150, 234, 242
Sadero, Geni | 292, 293
Sagi-Barba, Emilio | 309
Saint-Saëns, Camille | 144, 166
Sala, Emilio | 115
Salandra, Antonio | 83
Salvini, Tommaso | 52
Sammarco (Sanmarco), Mario | 127, 335-337
Sanchirico, Carmine | 341
Santella, Gina | 61
Santojanni (editore) | 197
Sardou, Victorien | 156, 172
Sarmiento, Alfredo | 291
Sartori, Claudio | 116

- Sartorio, Matteo | 341
 Scandiano, Luca | 343, 372
 Scarlini, Luca | 375, 384
 Scarpa, Eugenia vedi Sadero, Geni
 Schalk, Franz | 115
 Scheff, Fritz | 334
 Schickling, Dieter | 118, 120, 150, 151
 Schiff, Violet | 128
 Shipa, Tito | 163, 177, 309
 Schirardi, Ernesto | 207
 Scialò, Pasquale | 50, 60, 65, 191, 204, 205, 208, 210, 211, 217, 219, 222, 224, 228, 238, 242, 245, 296
 Sciorra, Joseph | 134, 151, 230, 232, 233, 241, 242
 Sciotti, Antonio | 50, 65
 Scott, Derek | 229, 237, 242
 Scott, Michael | 105, 119, 123, 124, 149, 151, 302, 325, 338, 404, 406
 Scotti, Antonio | 74, 126, 309, 310, 326, 330, 333-337, 345, 346, 348
 Segurola, Andrés de | 136, 149, 309, 310
 Seligman, Sybil | 115, 128-130, 134, 136, 145, 146
 Seligman, Vincent | 115, 119, 128-130, 136, 145, 146, 150
 Selika, Marie | 256
 Semeria, Giovanni | 377
 Sepúlveda, Luís | 390
 Sequino, Umberto | 292
 Serafin, Tullio | 144
 Serao, Matilde | 377
 Serrao, Paolo | 157
 Servillo, Toni | 277
 Sessa, Maurizio | 153, 173
 Setti, Giulio | 378
 Seveilhac, Paul | 334, 335
 Sgarbi, Vittorio | 342, 373
 Shelley, Percy B. | 332
 Shields, Larry | 261
 Sicilia, Francesco | 88
 Siebeneicher, Leonard | 277
 Simonelli, Pasquale Isidoro | 125, 154, 173, 248
 Simoni, Renato | 145, 146
 Sisca, Alessandro vedi Cordiferro, Riccardo
 Sisca, Francesco | 77
 Sisca, Marziale | 250, 291, 292
 Smareglia, Antonio | 370
 Smith, Chris | 259
 Smith, Mamie | 243
 Smith, Max | 142
 Sodo, Guido | 41
 Soffredini, Alfredo | 165
 Sokol, Martin L. | 105, 154, 173
 Soler i Rovirosa, Francesc | 305, 311
 Sonzogno, Edoardo | 120, 121, 154-159, 161-163, 166, 167, 171, 172
 Sonzogno, Renzo | 120, 153, 155
 Sowerby, Githa | 218
 Sparkes, Leonora | 337
 Specht, Richard | 115, 116, 151
 Speck, Jules | 143
 Spedaliere, Emmanuela | 341
 Springer, Christian | 313, 314, 323
 St. John Brenon, Algernon | 134
 Stagno, Roberto | 163, 164, 268
 Stanislavskij, Konstantin S. | 382
 Starita, G. | 284
 Stazio, Marialuisa | 245, 265, 389, 398
 Steane, John Barry | 105, 228
 Stolecki, Mateusz | 277
 Storchio, Rosina | 147, 159, 160
 Stracciari, Riccardo | 132, 146, 177
 Stradella, Alessandro | 31, 101
 Stravinsky, Igor | 190, 191
 Strobel, Marco | 272
 Subirá, José | 301, 310
 Sundelius, Marie | 378
 Tagliaferri, Ernesto | 284
 Tamagno, Francesco Innocenzo | 175, 268, 301, 302, 309, 327, 330, 401
 Tamberlik, Enrico | 268
 Tango, Egisto | 122
 Taranto, Nino | 49, 50, 64, 65
 Taricone, Fiorenza | 168, 172
 Taruskin, Richard | 190
 Testa, Matt | 284
 Tetrizzini, Eva | 155, 177

- Tetrazzini, Luisa | 175, 256, 261, 308, 309
 Thompson, Oscar | 134, 135
 Thong, William | 254, 255
 Tinaro, Giovanna | 341
 Tocchini, Gerardo | 121, 151
 Tomatis, Alfred | 399, 401, 406
 Tomatis, Jacopo | 229–231, 234, 236, 239, 241, 242
 Tommasi, Angiolo | 119
 Tommasi, Ludovico | 119
 Tommasini, Vincenzo | 370
 Tonetti, Felice | 376
 Tornaghi, Eugenio | 118
 Torres de Luna, Giuseppe | 309
 Tortorelli, Vittorio | 159, 173
 Toscanini, Arturo | 21, 74, 83, 121, 123, 124, 126, 132–137, 140, 143, 144, 150, 154, 180, 326, 370, 380, 384
 Tosti, Francesco Paolo | 98–101, 195, 197, 199, 219, 259, 260, 281, 284, 332, 401
 Tracey, Minnie | 161
 Travaglino, Rocco | 284
 Travaglio, Marco | 273
 Trentini, Emma | 334
 Triola, Alberto | 123, 151, 180, 186
 Troubetzkoy, Paolo | 116
 Tummolillo, Ernesto | 53, 62, 63
 Tummolillo, Lucia | 63
 Tummolillo, Pia | 63
 Tupac | 273
 Turnbull, Margaret | 39, 45
 Vaccaro, Riccardo | 30, 35, 205, 228, 281, 296, 404
 Valente, Alessandro | 401
 Valente, Isabella | 342, 355, 362, 372, 373
 Valente, Nicola | 59, 284
 Valente, Vincenzo | 195
 Valentino, Rodolfo | 44, 46, 47
 van Dyck, Ernest | 320, 321
 Van Praag, Henri | 291
 Van Rensselaer, Pierre vedi Key, Pierre
 Vanzo, Vittorio | 301
 Varelli, Giovanni | 281, 284
 Vela, Luisa | 309
 Vento, Pacifico | 60
 Verdi, Giuseppe | 32–34, 94, 98–101, 180, 183, 185, 189, 192, 193, 250, 252, 274, 301, 304, 310, 327–330, 332, 364, 401
 Vergine, Guglielmo | 118, 158, 172, 178, 209, 210, 222, 244, 262, 328, 329
 Vernon Lee | 12, 16, 18
 Vezzani, César | 402
 Viani, Lorenzo | 119
 Viñas i Dordel, Francesc | 306
 Vinci, famiglia | 51
 Vittoria del Regno Unito, Regina | 332
 Vittorio Emanuele II | 319
 Viviani, Raffaele | 210
 Vizioli, Stefano | 115
 Wagner, Richard | 142, 150, 305, 332
 Walter, Bruno | 117
 Warburg, Aby | 11, 19
 Weaver, William | 177
 White, Carolina | 41, 276
 White, Norman | 43
 Williams, Bert | 259
 Williams, Gavin | 140, 151
 Wolff, Albert | 378
 Wolfgang, Bruno | 321, 323
 Ybarra, Thomas Russell | 119, 123, 127, 133, 151
 Zangarini, Carlo | 130, 131, 150
 Zappa, Frank | 273
 Zenatello, Giovanni | 127, 401, 402
 Zeppilli, Alice | 336, 337
 Zirato, Bruno | 44, 85, 117–121, 123, 125, 127, 133, 135, 136, 150, 160, 173, 227, 325, 338, 381–385, 392, 403
 Zuccherò, nome d'arte di Adelmo Fornaciari | 225
 Zukor, Adolph | 45, 46

HOLLITZER



www.hollitzer.at

Il volume raccoglie le relazioni tenute a Napoli nel 2021 in occasione di un convegno su Caruso e il suo tempo ed altri contributi che si concentrano su numerosi nuovi aspetti della sua vita e della sua carriera – e del mondo operistico tra la fine del XIX secolo e i primi del Novecento. Centro d'interesse è la complessa personalità del celebre tenore, in cui si riflette un'autentica rivoluzione nell'ambito delle tecniche canore e dell'interpretazione artistica, nonché l'insorgere di un nuovo divismo, sviluppatosi tra le sponde dell'Oceano Atlantico nel contesto delle migrazioni. Caruso si afferma come modello assoluto per le generazioni successive di cantanti, per quel che riguarda una nuova dimensione della teatralità e la capacità di imporre la propria immagine nel mondo intero.

