



Enrico Caruso

L'uomo, l'artista, il divo

a cura di
Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione

HOLLITZER

— H —

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

Enrico Caruso

L'uomo, l'artista, il divo

a cura di

Francesco Cotticelli e Paologiovanni 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 grammofono 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 grammofono 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 Correra 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 è 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 ispiri 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 raziocinio 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 rasoziata 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 Bohême galante. Petits châteaux de Bohême*. 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 Bohême galante. Petits châteaux de Bohême*, 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 sopravvivate 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 accusí: "Napulitano,
cca nun hê a fa o tenore: hê a fa o surdato!"
L'aggio ditto accusí: "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: "Napoletano, | 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 Napoletano ... | 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 Mulbery 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.
- Mörrike, 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.