

a cura di
Gerardo Casiello,
Massimiliano Lopez,
Michele Maria Melidoni

Enrico Caruso interprete della modernità

Un'indagine
interdisciplinare

NOTA – Valter Colle / Udine
nota 029
marzo 2024

nota music p.o.box 187
33100 Udine (I)
tel. +39 0432 582001

info@nota.it
www.nota.it

foto di copertina
Giuseppe Stasi

impaginazione
Linda Fierro

stampa
Litho Stampa

ISBN 9788861632714

Indice

p. 7 Prefazione
Gennaro Sangiuliano

p. 9 Prefazione
Carlo Birrozzi

p. 10 Prefazione
Laura Valente

p. 12 Prefazione
Antonello De Berardinis

p. 13 Nota dei curatori

p. 15 Introduzione
Jean-Pierre Mouchon

A. Il fondo ICBSA: un'occasione di studio sulla restituzione della tradizione discografica carusiana

p. 21 La valorizzazione di uno "speciale" patrimonio culturale: i fondi fonografici storici dell'ICBSA
Massimiliano Lopez

p. 35 1902-1903. Le incisioni europee di Enrico Caruso sui supporti a 78 giri dell'ICBSA
Michele Maria Melidoni

p. 65 Una nuova ipotesi sulla velocità di rotazione delle incisioni fonografiche di Enrico Caruso
Gerardo Casiello

B. Industria discografica delle origini e ridefinizione del rapporto tra musica di tradizione orale e musica colta

- p. 111 Disco/Caruso: la nascita del mito, l'esplosione del disco e la costruzione dell'italianità
Simona Frasca
- p. 129 Milano e la rapida fortuna dell'industria fonografica in Italia
Massimiliano Lopez
- p. 217 Enrico Caruso e la sua epoca: musica, cantanti e dischi
Roberto Anadón Mamés
- p. 267 "Sepolto nel mio trionfo". Le registrazioni inedite di Enrico Caruso
Andrea Lanzola
- p. 277 Collezionisti di dischi a 78 giri. Megalomani, ricercatori, studiosi o pazzi?
Sergio Alfonsi
- p. 293 La voce di Caruso fra l'uso e l'abuso: paradigma di una più estesa questione storico-culturale
Francesco Giannattasio

C. Caruso: tecnica vocale e nuovo modello tenorile, gesto drammaturgico, napoletanità

- p. 327 Evoluzione della voce di Enrico Caruso
Jean-Pierre Mouchon
- p. 351 Enrico Caruso attore cinematografico
Giuliana Muscio
- p. 369 Caruso nel mito della "posteggia"
Giovanni Vacca
- p. 389 Enrico Caruso tra canto lirico e canzoni napoletane
Giorgio Ruberti
- p. 407 Neapolitan Caruso: le melodie dimenticate del più napoletano dei tenori
Davide Montella
- p. 423 Biografie Autori

*Dedicato alla memoria
della Direttrice Sabina Magrini*

Si esce dalla lettura di questi 14 saggi tutti ruotanti, ciascuno su una propria peculiare orbita, attorno a Enrico Caruso storditi da tante conoscenze e soprattutto sopraffatti dalla varietà di approcci possibili – tutti legittimi, di più, tutti fecondi – alla figura di questo tenore “alfa” del belcanto mondiale. Abituati ad essere abbagliati dalle star dello spettacolo odierno, autentici semidei del Pantheon contemporaneo come ci ha insegnato Barthes, siamo disabituati a considerarne le molteplici connessioni con ambiti affatto diversi dallo showbusiness. Questo volume ci squaderna le disparate dimensioni in cui Enrico Caruso ha svolto un ruolo di volano: dall’esplosione mondiale del disco, cioè dello strumento che ha reso tecnicamente riproducibile il suono della musica e della voce umana (Caruso si gettò nell’incisione discografica con coraggio e impetuosità strabilianti mentre la maggior parte dei suoi colleghi era sospettosa, timorosa e un po’ sprezzante verso il nuovo medium) al contributo centrale per l’affievolimento del razzismo anti-italiano in America; dalla moda dilagante del collezionismo dei dischi (i suoi, essendo i primissimi, sono croce e delizia dei collezionisti) alla diffusione delle arie cantate e dell’opera lirica, genere molto italiano, oltreoceano. Le nozioni diventate così in voga di “industria culturale” e di “cultura di massa” – nella loro versione progressiva, poi son venute fuori anche le ombre – devono molto a questa figura. E infine si deve a lui il “prolungamento” della natura di grande capitale europea, e non solo, di Napoli, la sua città, che da allora, a dispetto dell’arretramento geopolitico subito, non ha più cessato di affermarsi quale metropoli cultural-musicale di importanza e fascino globali, epicentro vulcanico di creatività soprattutto canora.

D’altronde Caruso era intriso di Napoli, culla della sua nascita, grembo della sua morte, nutrimento della sua gioventù, semente da lui sparsa nel mondo. E la sua sfolgorante parabola nell’Olimpo del canto planetario inorgogli enormemente i suoi concittadini, dando vita a un sentimento collettivo che ritroviamo nei ricordi del suo amico Adolfo Narciso, diventato poi cantore della Napoli scomparsa: “Frequentammo molte società di tarallucce e vino e pigliammo parte a non poche serenate. E con me quante volte ha passato le poche ore precedenti l’alba, in un caffè, nella attesa di rincasare! (...) Molti anni sono ora trascorsi e quel pallido giovanotto che si addossava malinconicamente allo stipite del Caffè dei Mannesi oggi non è più il modesto cantore delle serenate e degli onomastici e delle nozze dei popolani, perché la Gloria lo ha baciato sulla fronte. Egli è il Divo Caruso! Enrico Caruso, il celebre, il

mondial tenore”. Dalla posteggia partenopea al Metropolitan di New York, passando pure per il cinema (muto, ovviamente: per uno con la sua voce, un handicap), una carriera che ha del miracoloso e che si spiega essenzialmente col suo fermo, consapevole, mai celato radicamento identitario, da cui trasse costantemente linfa. E a quei tempi – va ricordato – i pregiudizi contro gli italiani, in particolare meridionali, erano potentissimi nel mondo anglosassone.

Questo volume collettaneo, pur non essendo una biografia del grande tenore, apre mille piccole fessure nella sua esistenza, ne esplora con meritoria dovizia documentale interstizi e zone infrequentate, offre prospettive multiple, come si conviene a una efficace ricerca storica. Da concittadino di Caruso, da amante della tradizione canora che Caruso ha onorato col suo enorme talento e, mi si consenta, da Ministro della Cultura cui spetta il compito di tutela e valorizzazione del nostro patrimonio artistico, sono felice di poter lodare questo volume. Sì, davvero Enrico Caruso è stato un grande interprete della modernità!

Gennaro Sangiuliano
Ministro della Cultura

Caruso

L'Italia, e le Marche, regione in cui sono nato, in particolare sono note per la capillare diffusione di strutture teatrali. Non c'è paese che non abbia convertito, a volte fin dal XVII secolo, le sale dedicate in origine a radunare i rappresentanti delle magistrature civiche in sale teatrali e il dramma in musica è sempre stato l'evento più atteso ed amato. Non sono sfuggito a questo richiamo da bambino, e ne sono catturato tuttora. Si va a teatro per ascoltare storie, ma è anche l'occasione per generarne altre, per creare legami o anche per interromperne, per emozionarsi ed emozionare. Insieme alla musica, l'italiano è protagonista privilegiato di questi eventi in tutto il mondo.

Lo Stato ha favorito, a partire dalla fine dell'Ottocento, la formazione di collezioni pubbliche per mettere in valore le potenzialità di due grandi invenzioni che si sono affinate e diffuse a pochi decenni l'una dall'altra: la fotografia e la fonografia, la possibilità di registrare e trasmettere immagini e suoni. Il suono ha recuperato velocemente i pochi decenni di svantaggio rispetto alla fotografia perché la diffusione della radio le ha offerto enormi potenzialità di sviluppo connettendo luoghi lontani attraverso l'etere, ma certamente insieme hanno facilitato la costruzione di nuovi miti di portata globale. Se i castrati o le dive come la Malibran o la Colbran erano celebrate dai racconti e dai giornali, di Caruso si poté subito ascoltare la voce e vederlo in foto. Consapevole delle sue potenzialità vocali, Caruso seppe anche sfruttare i nuovi mezzi di comunicazione per creare un fenomeno mondiale. La sua discografia si diffuse velocemente in Europa e in America consolidandone una fama duratura e rendendo l'opera e la lingua italiana un patrimonio diffuso.

Abbiamo riscoperto, in questo omaggio a Caruso, il valore dell'Istituto Centrale per i beni Sonori ed Audiovisivi che si propone non solo come spazio di conservazione della memoria attraverso la sua imponente collezione di registrazioni, ma anche come luogo di pratiche e di conoscenze, capace di valorizzare le risorse interne e anche la ricerca in campo internazionale. Viva Enrico Caruso quindi.

Carlo Birrozzi
Direttore ICCD

«Gli archivi conservano testimonianza delle decisioni adottate, delle azioni svolte e delle memorie accumulate. Gli archivi costituiscono un patrimonio unico e insostituibile, trasmesso di generazione in generazione. I documenti archivistici sono gestiti fin dalla loro creazione in modo da preservarne il valore e il significato. [...] Essi giocano un ruolo essenziale nello sviluppo delle società, contribuendo alla costituzione e alla salvaguardia della memoria individuale e collettiva. L'accesso agli archivi arricchisce la nostra conoscenza della società umana, promuove la democrazia, tutela i diritti dei cittadini e migliora la qualità della vita». L'incipit della *Dichiarazione Universale sugli Archivi*, scritta dal *Consiglio Internazionale degli Archivi* e adottata dall'*UNESCO* il 10 novembre 2011 è un atto d'amore verso una idea di memoria. Una memoria capace di costruire ponti, che sappia valorizzare e promuovere mentre custodisce con cura ciò che può continuare ad incidere profondamente nella vita delle persone, dialogando con il proprio tempo e con le innovazioni che ne rappresentano la molteplicità di linguaggi. Senza farsi rapire da un eccesso di enfasi che troppo spesso riguarda la tecnologia, strumento permanente per migliorare accessibilità e fruizione ma che nello stesso tempo deve essere al servizio di una più completa conoscenza del patrimonio culturale. Per questo i rapporti con le eccellenze, rappresentate in questa pubblicazione da alcuni tra i migliori studiosi del mondo, sono di estrema importanza per costruire un'aggregazione e un'integrazione di competenze che siano in grado di favorire la qualificazione della conservazione museale e la sua valorizzazione, in questo caso di una storia artistica eccezionale come quella di Enrico Caruso. Una delle attività dell'ICBSA nel 2021 è stata il *Progetto Caruso. Nel centenario della morte* che ha previsto la digitalizzazione a scopo conservativo di oltre 2000 file audio, studiati a partire dalla correzione della velocità di rotazione delle prime 30 incisioni discografiche realizzate da Caruso tra il 1902 ed il 1903. Si tratta di una attenta edizione critica che è stata molto apprezzata e non solo dagli studiosi. Caruso è appartenuto a quella generazione di interpreti che ci hanno tramandato per primi il *suono* della propria voce grazie all'invenzione dell'epoca: *la fonoriproduzione. La ricostruzione della corretta velocità di registrazione dei supporti storici*, l'elaborazione dei dati ed il recupero, attraverso l'utilizzo di software idonei e dei dati ricavati dallo studio delle fonti, ci permettono oggi di apprezzare la voce del tenore come realmente era. È questo che si intende per cultura della memoria, un approccio al patrimonio che deve diventare generativo, essere filiera intersettoriale, in ambito culturale, creativo, formativo.

Ci auguriamo che sempre di più la via italiana all'applicazione del digitale in ambito museale e archivistico tenga conto della formazione di quelle competenze - anche e soprattutto umanistiche - qualificate necessarie. Per una memoria che sia sempre più luogo di consapevolezza e cambiamento, e che sappia dialogare con le tecnologie del proprio tempo conservando la profondità delle radici. Una memoria che non deve essere mai percepita come mera 'conservazione delle ceneri ma custodia del fuoco' (Gustav Mahler).

Laura Valente

Ideatrice e curatrice del Progetto Scientifico del Museo Caruso,
Palazzo Reale di Napoli

Come attuale direttore dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi non posso esimermi dal premettere alcune riflessioni sul lavoro che viene dato alle stampe.

Il bello di questa iniziativa, oltre all'indubbio valore scientifico, è che si tratta di un'esperienza che suggerisce nuovi percorsi di ricerca. Sugli argomenti prospettati si potrebbe iniziare a indagare in un'ottica sistemica. Ovviamente siamo ancora agli inizi, soprattutto nel costruire un lavoro di rete che vada oltre le singole esperienze. Non posso fare a meno di sottolineare il valore di un'iniziativa che nasce da un'ampia collaborazione con l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi nel ruolo importantissimo di coordinamento scientifico.

L'ICBSA possiede un patrimonio unico nel panorama delle Istituzioni statali Italiane: circa 500.000 supporti. Una simile collezione è doveroso renderla fruibile. Dopo un'attività di catalogazione, nel pieno rispetto degli standard adottati dalla comunità scientifica nazionale e internazionale, la pubblicazione in SBN consente la presenza in rete, e dunque la consultabilità online, sia delle informazioni catalografiche sia dei contenuti digitalizzati. Adesso si può cominciare a cogliere dei risultati, come sembra trasparire dall'interesse per questo materiale. Si sono attivate collaborazioni con dipartimenti universitari che si occupano di queste tematiche e si constata un generale apprezzamento e un certo interesse per gli studi. Come si diceva, si cominciano già a raccogliere i primi frutti. Il lavoro di descrizione catalografica e digitalizzazione non può che essere finalizzato alla fruizione, oltre che alla conservazione, senza la quale non esisterebbe nemmeno la collezione. È importante che a partire da tutto questo lavoro che viene fatto, si rendano anche pubblici e disponibili le risorse informative, soprattutto in considerazione della particolarità dei materiali in questione, anche molto rari. Occorre da ultimo considerare che le risorse informative pertinenti ad un territorio, non sempre si trovano dove uno penserebbe che fossero, ma a volte sono altrove, e solo altrove. Di qui anche l'importanza del lavoro in rete che riesce a creare tutti i nodi per ricostruire una storia cui altrimenti mancherebbero dei tasselli.

Antonello De Berardinis
Direttore ICBSA

Nota dei curatori

L'idea di realizzare questo volume collettaneo sulla figura di Enrico Caruso è scaturita dalla nostra passione e dedizione impiegate nel lavoro di studio dei documenti sonori riguardanti il tenore napoletano conservati presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi. Nel 2021, nell'ambito della celebrazione del centenario dalla scomparsa di Caruso, l'ICBSA ha promosso uno studio filologico approfondito dell'intera opera fonografica carusiana custodita dall'istituto e il restauro digitale dei dischi a 78 giri. L'esigenza di una restituzione della voce di Caruso che fosse il più naturale possibile, ha generato l'idea di lavorare su nuove ipotesi di velocità di rotazione delle incisioni storiche del tenore, con un approccio che unisse aspetti musicologici, filologici e comparativi confluenti nell'utilizzo della più avanzata tecnologia per il trattamento digitale del segnale sonoro.

Questo tipo di studio ha richiesto un'immersione totale nella folta bibliografia carusiana, accrescendo notevolmente la passione per l'oggetto di studio. Caruso è stato dunque protagonista di chiacchierate in numerose serate di svago con amici musicisti, è stato motivo di confronto con svariati studiosi della materia, è stato occasione di approfondimento con il mondo del collezionismo che nei social network ha trovato un forte punto di contatto.

A lavoro terminato è sorto in noi il desiderio di realizzare un volume che unisse svariati punti di vista sulla figura di Enrico Caruso e che prendesse quest'ultimo come spunto per riflessioni di più ampio spettro.

Ringraziamo quindi tutti gli studiosi che hanno preso parte a questo progetto; grazie all'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi per averci dato un'occasione di studio e approfondimento dalla quale sono scaturite tante cose nuove, una delle quali è l'idea di questo volume a più voci.

Gerardo Casiello
Massimiliano Lopez
Michele Maria Melidoni

Introduzione

La vita del tenore Enrico Caruso è stata oggetto di numerose biografie, tra cui quelle di Dorothy Caruso (1946) ed Eugenio Gara (1947), tutte rimandanti alla biografia ufficiale del giornalista americano Pierre V. R. Key (1877-1945), pubblicata a Boston nel 1922, appena un anno dopo la morte del grande artista partenopeo, con la cronologia stabilita frettolosamente dall'ultimo segretario di Caruso, Bruno Zirato. Qualunque sia il merito della maggior parte di queste biografie, che colmano molte lacune, correggono errori e chiariscono fatti, non si concentrano particolarmente sullo spiegare il fenomeno Caruso da un punto di vista fisiologico, psicologico, estetico, storico, sociologico, linguistico e acustico se non addirittura ontologico. Come ha fatto quel celeberrimo tenore, ex «scugnizzo» napoletano praticamente incolto, dai modi di fare un po' rozzi ma sensibile e generoso, a diventare l'artista che la storia della lirica ha mitizzato? Come ha fatto una voce così ingrata, esile e breve nei primi anni di carriera a trasformarsi in un organo armonioso, etereo, dotato di delicata morbidezza e dalle molteplici sfumature, poi a poco a poco più corposa, più pastosa, più appassionata, più irruenta? Come ha fatto un cantante così goffo a essere finalmente un artista convincente, capace di immedesimarsi bene nei suoi personaggi (Canio, Julien, Avito, Samsone, Giovanni di Leida, Eleazaro)? Con quale miracolo quell'artista piccolo, e poi panciuto, è riuscito a sedurre, ad affascinare pubblici diversi come quelli delle sale da spettacolo italiane, del Nord e Sud America, d'Inghilterra, di Germania e Austria, di Francia e molti altri paesi, sapendo che la nozione di bellezza è soggettiva e dipende da tanti fattori? Come è possibile che il suo nome sia diventato un'icona e sia ancora utilizzato per caratterizzare voce e arte di un tenore esordiente assetato di gloria presentato come un secondo Caruso? A questa valanga di domande hanno risposto studi musicologici della seconda parte del Novecento e del primo quarto del ventunesimo secolo.

Peraltro, per farsi un'idea delle caratteristiche vocali e interpretative di Caruso, l'ascoltatore di fine dell'Ottocento e del primo quarto del Novecento che non aveva avuto la fortuna di ascoltarlo cantare sulle grandi scene internazionali quando era ancora in vita, disponeva solo delle sue registrazioni

acustiche da ascoltare su fonografi o grammofoni. L'ascoltatore lamentava di non saper correggere l'errata velocità di rotazione di quei dischi e della riproduzione del suono deformata dal fruscio intenso emesso dalla tromba acustica (Caruso la chiamava «l'imbutto»). Dagli anni Sessanta numerosi studiosi hanno intrapreso lavori per enumerare, ordinare cronologicamente e analizzare tutti i dischi destinati a riversamenti su cassette e vinili (a 33 o 45 giri). L'idea di analizzare le incisioni di Caruso però non era nuova. Già nel 1929 George Armin pubblicava *Enrico Caruso. Eine untersuchung der Stimme Carusos und ihr Verhältnis zum Stauprinzip im Spiegel eines eigenen Erlebnisses*, opera molto tecnica, poco conosciuta poiché scritta in gotico, in cui l'autore analizzava la voce registrata di Caruso (capitolo I) prima di confrontarla con quella (sempre incisa) di altri tenori italiani o tedeschi (capitolo II). Ma toccò ad altri fare il commento dei dischi di Caruso dal punto di vista vocale e interpretativo. Nel 1960 il canonico Harold John Drummond (1881-1982) e John Freestone (1910-2006), grandi esperti inglesi di Caruso, pubblicarono il loro *Enrico Caruso. His Recorded Legacy*, nel quale indicano la cronologia delle incisioni a 78 giri e sostengono che i tre cilindri poi riversati su dischi Pathé erano in vendita prima della fine del 1900. Cinque anni dopo, nel 1965, uscì il libro di Aida Favia-Artsay (1904-1998) intitolato *Caruso on Records* il cui merito principale era di indicare la vera velocità di ogni disco, anche se c'è molto da ridire a questo proposito. In questi due libri interessanti, i commenti sono troppo succinti e soggettivi per accontentare l'ascoltatore esigente. Gli studiosi Michael Aspinall (nel *Caruso* di Pietro Gargano e Gianni Cesarini, 1990), Riccardo Vaccaro (*Caruso*, 1995), Jean Laurent (*Caruso. Son âme. Ses techniques. Sa voix*, 1996), hanno fatto commenti pertinenti su alcune incisioni di Caruso: Laurent da un punto di vista tecnico, a volte un po' difficile da capire, Aspinall e Vaccaro in maniera più comprensibile sul piano estetico.

Grazie ai progressi della tecnologia, le incisioni di Caruso, come quelle degli altri cantanti storici, sono state tutte «ripulite» (senza fruscio) e riversate, con la loro velocità stabilita, su dischi a 78 giri, a volte con una nuova orchestra al posto dell'orchestra originale (negli anni 1930), e dagli anni cinquanta in poi, su dischi monofonici o stereofonici a 33 o a 45 giri, su musicassetta e in tempi recenti su CD. Abbiamo avuto così molte selezioni su dischi in vinile, per esempio i sei 33 giri della RCA Victor LM-6127: «Caruso An Anthology of his Art on Records»; l'opera omnia delle incisioni di Caruso con i sedici

dischi a 33 giri della «Olympus Records» degli anni Settanta con commenti di John Freestone e Ronald Phillips ; i dodici vinili del cofanetto RCA del 1973 ; i sedici 33 giri, sempre RCA, «The Complete Caruso» -Stockham/Soundstream Computer Process - degli anni Ottanta. Infine i compact disc sottoposti a vari procedimenti tecnici, a volte riusciti (come i tre volumi della Pearl intitolati «The Caruso Edition» curati da Ward Marston e John Steane nel 1990; i dodici volumi della Naxos intitolati «Enrico Caruso. The Complete Recordings», sempre tecnicamente curati da Ward Marston nel 2004) a volte molto discutibili (i tre CD della RCA Red Seal del 2007, in cui si ha uno strano miscuglio tecnico dato da una nuova orchestra sovraincisa digitalmente all'orchestra originale, tutto a discapito della voce di Caruso incisa con i mezzi acustici della sua epoca).

Ringrazio sinceramente tutti i contributori citati nell'indice per i loro pregiatissimi articoli che gettano nuova luce sugli studi carusiani.

Jean-Pierre Mouchon

Enrico Caruso tra canto lirico e canzoni napoletane

GIORGIO RUBERTI

Enrico Caruso (1873-1921) registrò quasi cinquecento facciate di dischi, pubblicandone all'incirca duecentocinquanta, la maggior parte su repertorio operistico. Le ventuno canzoni napoletane o d'ambientazione partenopea che incise a partire dal 1909, riportate nella tabella 1, rappresentano dunque una percentuale molto modesta della sua discografia. Ciò può sorprendere 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.

Tab. 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	11ª / 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?!</i> (F. Russo-Nutile)	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	12ª / 4, 5
<i>Sultanto a tte!</i> (Cordiferro-Fucito)	1919	1919	11ª / 4, 5, 8
<i>'l m'arricordo 'e Napule</i> (Esposito-Gioè)	1921	1920	9ª / 4, 6

L'analisi degli spartiti dei brani elencati in tabella permette di avanzare la tesi 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 quelle canzoni le cui peculiarità di scrittura poetico-musicale consentivano di esprimere al meglio la propria vocalità tenorile. Questa tesi potrebbe apparire sulle prime scontata, facilmente immaginabile, e forse lo è; ma sarà qui dimostrata attraverso dati certi, quindi su base scientifica e non soltanto in forza di una intuizione. A tal fine fondamentale è stato il riferimento a un personale, lungo studio formale e stilistico sulle canzoni napoletane classiche (quelle realizzate tra gli anni ottanta dell'Ottocento e le due guerre mondiali), i cui risultati sono di recente pubblicazione (Ruberti 2016; a eccezione dei primi quattro titoli della tabella 1, gli altri furono tutti coevi a Caruso, quindi appartenenti alla cosiddetta fase classica della storia della canzone napoletana).

In quello studio circa quattrocento brani tra canzoni napoletane e, in percentuale minore, romanze da salotto, sono stati sottoposti a un'indagine per parametri e tratti stilistici mediante l'impiego di una scheda analitica. Ciò ha permesso l'individuazione di alcune costanti per ognuno dei parametri “notazionabili” delle canzoni napoletane classiche, vale a dire per ciascuno di quegli elementi costitutivi di una canzone che gli spartiti editi durante la fase classica consentivano di fissare su carta. Grazie alla scheda è stato possibile porre a ogni brano gli stessi interrogativi su forma, melodia, ritmo, armonia, e rapporto testo-musica; raccogliere e confrontare le risposte così da individuare norme stilistiche e loro infrazioni.

Alla luce di questi dati, tornando a Caruso, è possibile sostenere con certezza la non casualità di alcune costanti stilistiche evidenziate dalle canzoni napoletane incise dal tenore, con particolare riferimento al parametro che più deve interessarci in questa sede, la melodia. 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 te!*), oppure direttamente da lui (*Tempo antico*), e tale fatto legittima e rende prevedibile per esse una determinata veste stilistica.

Il primo elemento da evidenziare, se osserviamo l'ultima colonna della tabella 1, è l'ampia tessitura di questi brani rispetto allo standard di genere delle canzoni napoletane classiche. La grande maggioranza di quest'ultime, infatti, articola la propria linea melodica all'interno di un intervallo compreso tra l'ottava e la decima. Non molte le infrazioni a questa norma, mediante intervalli talvolta di settima o undicesima, raramente di dodicesima.¹ Di contro, una metà circa delle canzoni incise da Caruso presenta tessiture 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 (si osservi ancora l'ultima colonna della tabella 1). Nelle canzoni napoletane classiche il rapporto tra maggior ampiezza dell'intervallo e sua frequenza tende a essere inversamente proporzionale a partire da quelli maggiori di terza, l'intervallo di gran lunga più ricorrente, fino a un massimo di ottava (il movimento melodico è anche un parametro che consente di differenziare stilisticamente le due sezioni di una canzone napoletana classica, la strofa e il ritornello, con la prima più "recitativa" e il secondo più "arioso").² Lo stesso non può dirsi per i brani selezionati da Caruso, nei quali altrettanto frequenti, accanto all'intervallo di terza, sono gli intervalli fino all'ottava (emblematiche in tal senso *A vucchella*, *Canta pe' me*, *Sultanto a te!*, ma anche la preclassica *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

1 Con riferimento alle singole sezioni del pezzo, invece, le ampiezze rilevabili nel repertorio di canzoni napoletane classiche possono esser comprese, per la strofa, tra la quinta (ad esempio *A stella mia si tu!*, *Scetate*, *Tammurriata nera*) e la decima (*Canzona appassionata*, *Core furastiero*, *Core 'ngrato*); appena maggiori per il ritornello, tra la sesta (*Napule ca se ne va!*, *I' te vurria vasà*, *Torna a Surriento*) e l'undicesima (*A sirena*, *Uocchie c'arraggiunate*).

2 Lo spartito di *Era de maggio* riportato alla figura 3 offre un esempio di questa tendenza, mediante un movimento melodico della strofa che procede fundamentalmente per gradi congiunti e note ribattute, e un movimento del ritornello con frequenti salti di terza e quarta.

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 (si vedano qui gli spartiti riportati alle figure 2 e 3, editi rispettivamente da Ricordi e Santojanni). Il rispetto di tali indicazioni non è affatto scontato da parte di chi canta questo repertorio, anzi esse sono spesso ignorate da interpretazioni che non tengono conto dello spartito.³ Lo si avverte non solo ascoltando il cantante “popolare”, questi legittimato dal fatto che per lui il vero testo è l’esecuzione, ma anche cantanti di ben altra formazione (si cerchi in rete una qualsiasi interpretazione di Luciano Pavarotti della nota *Torna a Surriento* per ascoltare falsetti, acuti, valori prolungati, finanche parole, assenti nello spartito dei fratelli De Curtis). Da questa prospettiva, come vedremo poco più avanti, si assiste con Caruso a una situazione ben diversa.

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 far risaltare le qualità tecniche del tenore. Questo tratto è rinvenibile in diversi brani, tra cui *Scordame*, *Sultanto a te!*, *Tiempo antico*, ed è addirittura presente in una canzone dalla forte connotazione popolare, *Tarantella sincera* (in quest’ultimo caso l’acuto centrale, che in maniera molto inusuale per questa tipologia di canzoni-tarantella spezza il ritmo della danza, evidenzia a pieno la propria funzione estetica). Lo si vede bene nelle prime battute del ritornello di *Sultanto a te!* (spartito alla figura 1), quindi in posizione centrale nell’economia strutturale del pezzo, dove è oltretutto preparato ed enfatizzato dall’arpeggio sulle note della triade di tonica.

3 Per approfondimenti estetici sulla questione interpretativa di quel repertorio ibrido tra musica popolare e musica d’arte che è la canzone napoletana classica, si rinvia a Careri 2014a, 2014b e 2014c.

te da se...ta... Io tur-nar-rig giu...
chiu de stel-le... O ppe sti mma-ne
e... ta... Com...ma Han-tan...ne da...
bel-le... Io me far-ria dan-nà
Ah! O ser-va-ria can-ro... ne bel-le co-me na-ro... ta di ser-va-ria can-
Ah! O ghiorno era sem-pe Io te star-ria ve-ci-no... ta te dar-riaba
ro... ne su-le pe te
ri... ta Sultanto

Fig. 1. Ritornello di Sultanto a te! (versi di Riccardo Cordifero e musica di Salvatore Fucito, spartito manoscritto conservato presso la Arthur Friedheim Library).

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 alla figura 2,⁴ presenta uno schema metrico-poetico irregolare, caso infrequente nel repertorio di canzoni napoletane classiche. Qui, infatti, predominano gli schemi regolari su quartine (principalmente di settenari o endecasillabi), in particolar modo nelle strofe (strutturate tanto in una quanto in due parti) dove risulta alquanto rigida la tendenza a mantenere un ritmo poetico-musicale costante (maggiore varietà ritmica è invece riscontrabile nei ritornelli). In *Core 'ngrato* la strofa è invece 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 4+4 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.

4 Le immagini degli spartiti delle canzoni napoletane riportate alle figure 2 e 3 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.

2

CORE 'NGRATO

CANZONE NAPOLETANA

Versi di *R. CORDIFERRO*
Versione italiana di *E. FRATI*

Musica di
Salvatore Cardillo

Andante moderato con sentimento

PIANOFORTE

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked 'Andante moderato con sentimento'. The piano part features a steady accompaniment of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. Handwritten annotations include 'delicato l'accordo' and 'sof. p' in the first system, and 'cresc.' and 'dim.' in the second system. The vocal line enters in the third system with the lyrics 'Ca - ta - ri, Ca - ta - ri, pec.chè me / Ca - ta - ri, Ca - ta - ri, per.chè mi'. The vocal part is marked 'a tempo' and includes dynamic markings 'p' and 'dim. e rall.'. The piano accompaniment continues with 'cresc.' and 'dim. e rall.' markings. The score concludes with the year 'ANNO MCMXLIV'.

ANNO MCMXLIV

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 & MCMXXI, by G. RICORDI & Co.)
127948

Fig. 2. Spartito di *Core 'ngrato* (versi di Riccardo Cordiferro e musica di Salvatore Cardillo, edizione Ricordi del 1911).

3

di ce sti pa-ro - lo ama - re, pec - che me parie'ò co-re me tur - miente, Ca.ta.ri? Nun te scur -
 di - ci sol pu-ro - ve ama - re, per - chè mi parie'ò gnora mi - tor - menti, Ca.ta.ri? Non ti scor -

da - ca l'aggio date'ò co-re, Ca.ta.ri, nun te scur - dà! Ca.ta.ri, Ca.ta -
 dar - che un dì l'ho dato il co-re, Ca.ta.ri, non ti scor - dar. Ca.ta.ri, Ca.ta -

ri, che ve - ne a di - ce - re? stup - par - là ca - me dà spase - me? Tu nun'nee pienze a stu di - lo - re
 - se, pec - chè vuoi finge - re? Più non far ch'io soffra e spasi - mi. Tu mai non pensi a questo mio do -

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!

127449

4

Co re, co - re 'ngra - to, t'ie 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

sentito

tut - t'è pas - sa - to e nun'ce pien - ze chiù!
 tut - to è pas - sa - to e non mi pen - si più.

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:
 l' sto a suffri
 pe' chella là!

Sto a suffri, sto a suffri,
 nua 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' aie pigliato 'a vita mia,
 tutt' è passato
 e nun' ce pienze chiù!

II.

Catari, Catari,
 tu non lo sai che perfino in chiesa
 mi son recato ed ho pregato l'iddio, Catari.
 Ed ho narrato al padre cunfessore
 il mio soffrir
 per quest' amor.

Un soffrir, un martir
 da non si credere.
 Un dolor che strazia l' anima.
 E il cunfessore, ch' è persona santa,
 mi ha ditto: Figlio mio, devi scordar.

Core, core ingrato,
 ti sei preso la vita mia,
 tutto è passato
 e non mi pensi più.

127449

46220

Questo tipo di scrittura 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 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. Per la selezione dei testi

21

Meno mosso
cresc. e legatissimo

E di - ce - va - Co - re, co - rel - Co - re miol lun - ta - no va -
Nun se sa - na; ca - sa - na - ta - si se fos - se, gio - ia mi -

legato

- io; tu me las - se io can - to lo - re, - chi se quan - no tur - nar - ra - nel Ri - spunè - vor -
- a, mmeo a st' a - ria mbar - za - ma - ta - a gua - dar - te lo m' star - ri - al E te di - cos -

cresc. sempre

- Tur - nar - ra - gio - quan to tor - na - no li rro - se, - si stu scio - re tor - na a
- Co - re, co - rel - co - re miol tur - na - to lo so'; - tor - na mag - gio, tor - na am -

cresc.

mag - gio - pu - re a mag - gio ston - go cca', - si stu scio - re tor - na a mag - gio - pure a
- mo - re, - fa de me chel - lo che buò! - tor - na mag - gio, tor - na am - mo - re, - fa de

ten. rit.

mag - gio ston - go - cca' buò! -

col canto

me chel - lo che

ff

(S. see Z.)

Al contrario di quanto visto con *Core 'ngrato*, in questo brano il compositore 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 cerchiate 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 scioche a scioche

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. Questa soluzione stilistica dipende da una precisa ragione drammaturgico-musicale: a fronte del contenuto letterario dei versi della strofa, riassumibile nel nostalgico ricordo dei felici momenti trascorsi insieme dai due innamorati, Costa optò per la connotazione popolare della musica, in particolare della linea melodica, mediante un profilo a onda, un movimento per gradi congiunti e note ribattute, una tessitura contenuta nell'intervallo di ottava e, soprattutto, un ritmo regolare e ripetitivo funzionale alla pronuncia degli endecasillabi narrativi (metro poetico molto utilizzato dai cantastorie popolari).

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 della figura 2, 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 dello spartito. Ascoltandone l'incisione del 1911 risulta un'interpretazione che definirei rigorosa per il rispetto nei confronti del testo, 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). E se provassimo a confrontare l'interpretazione carusiana di *Core 'ngrato* con quella che dello stesso brano offre Roberto Murolo nella sua *Napoletana. Antologia cronologica della canzone partenopea*, sarebbero possibili ulteriori interessanti considerazioni. Infatti, all'ascolto risultano evidenti differenze esecutive dovute soprattutto 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 ritmi-

co-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 a emergere 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.

I m'arricordo 'e Napule (figura 4, brano il cui spartito fu pubblicato dopo l'incisione discografica) presenta una scrittura poetico-musicale diversa da *Core 'ngrato*. Lo schema metrico, molto regolare, è di un tipo diffuso nel repertorio della canzone napoletana classica: doppia quartina d'endecasillabi di ritmo giambico (con qualche eccezione) per la strofa, quartina di settenari per il ritornello. A fronte di tale regolarità, la linea vocale si mostra del tutto "quadrata" con due battute per verso: sedici battute per gli otto versi della strofa e otto battute per i quattro versi del ritornello. Il profilo melodico è ondulato e terrazzato, quindi appartenente a una categoria motivica pure diffusa tra le canzoni napoletane classiche. In *I m'arricordo 'e Napule* la concessione del compositore alla vocalità tenorile e alle abilità tecniche di Caruso (ricordiamo che questa canzone fu scritta per lui) risiede nel movimento della melodia, vale a dire nel sali-scendi su brevi valori di durata delle prime battute di canto e nell'uso frequente di intervalli ampi (come avviene in particolare nel passaggio virtuosistico, sempre in riferimento agli standard di genere, a conclusione della strofa). Un movimento melodico articolato in una modalità difficilmente riscontrabile tra le canzoni napoletane classiche, in particolare nella strofa, che è la parte più recitativa del brano (in questa prospettiva *I m'arricordo 'e Napule* è paragonabile alla già citata *Addio a Napoli*, brano per la sua vocalità vicino ai generi della romanza da salotto e dell'aria d'opera).

2

REPERTORIO MUSICALE
CARUSO

I'm arricordo 'e Napule

Versi di
P. L. ESPOSITO. (Cantata dal comm. E. Caruso)
Largo assai sostenuto (Victor Record SS 635)

Musica di
J. GIOÈ.

Reperitori
C. A. B.

ff

Canto

rall. fine. p rit. a tempo

rit. a tempo rit. a tempo

a tempo rit. a tempo rit. a tempo

a tempo

poco piu mosso

Tempo I.

ff

rall. p rit. a tempo

rit. a tempo rit. a tempo rit.

a tempo rit. a tempo rit. a tempo

Copyright MCMXXI by J Gioè, 2274 - 2nd Ave. N.Y.

Fig. 4. Spartito di 'I m'arricordo 'e Napule (versi di Pasquale L. Esposito e musica di Joseph Gioè, edizione Gioè del 1921).

Giungendo alle conclusioni, definirei 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*). Ma 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 (2014a) *Interpretazione e stili di canto della canzone napoletana classica*, in Enrico Careri e Giorgio Ruberti (a cura) *Le forme della canzone*, Lim, Lucca: 121-41.
- CARERI, ENRICO (2014b) *Studi su esecuzione e interpretazione: Vivaldi, Schubert, E. A. Mario*, Lim, Lucca.
- CARERI, ENRICO (2014c) “Sull’interpretazione della canzone napoletana classica: Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 49: 267-84.
- CARERI, ENRICO e MASECCHIA, ANNA (2020 a cura) *Vedi Napule e po’ mori!: Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali*, Lim, Lucca.
- CARERI, ENRICO e SCIALÒ, PASQUALE (2000 a cura) *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lim, Lucca.
- CARUSO, ENRICO JR. (2000) *Caruso, mio padre*, Tolmino, Napoli.
- CESARINI, GIANNI (1990) *Roberto Murolo*, Flavio Pagano Editore, Napoli.
- CHEMI, TATIANA (1996) *Mario Costa tarantino napoletano: Contributo alla storia della canzone napoletana*, Bellini, Napoli.
- CIGLIANO, ANTONIO (2000) *Enrico Caruso: Una memoria negata*, De Gregorio, Napoli.
- DE SIMONE, ROBERTO (2017) *La canzone napoletana*, Einaudi, Torino.
- FRASCA, SIMONA (2002) “La canzone napoletana in esilio: Alla ricerca degli artisti napoletani emigrati in America all’inizio del XX secolo”, *Napoli Nobilissima*, 3: 45-56.
- FRASCA, SIMONA (2008) I’ m’arricordo ‘e Napule di *Enrico Caruso: Per una genesi della popular music*, in Enrico Careri e Pasquale Scialò (a cura) *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lim, Lucca: 241-55.
- FRASCA, SIMONA (2014) *Italian Birds of Passage: The Diaspora of Neapolitan Musicians in New York*, Palgrave Macmillan, New York.
- GARA, EUGENIO (1993) *Caruso: Storia di emigrante*, Rizzoli, Milano.
- GARGANO, PIETRO e CESARINI, GIANNI (1990) *Caruso: Vita e arte di un grande cantante*, Longanesi & C., Milano.
- GRANO, ANTONIO (2008) *Partono ‘e bastimente: L’emigrazione nella canzone classica napoletana*, Antonio Grano, Napoli.

- PESCE, ANITA (1999) *Napoli a 78 giri: La produzione discografica all'inizio del '900*, Avagliano, Cava de' Tirreni.
- PETRICCIONE, DIEGO (1939) *Caruso nell'arte e nella vita*, Santojanni, Napoli.
- RICCI, UMBERTO (1997) *Enrico Caruso: Leggenda di una voce*, Longobardi, Castellammare di Stabia.
- RUBERTI, GIORGIO (2013) "Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti", *Musica/Realtà*, 101/2: 55-71.
- RUBERTI, GIORGIO (2014) *Definizioni formali della canzone napoletana classica nella produzione di Mario Costa e Salvatore Di Giacomo*, in Enrico Careri e Giorgio Ruberti (a cura) *Le forme della canzone*, Lim, Lucca: 121-41.
- RUBERTI, GIORGIO (2015) "Macrostrutture formali della canzone napoletana nell'Ottocento", *Rivista Italiana di Musicologia*, 50: 79-98.
- RUBERTI, GIORGIO (2016) *Forme e stili della canzone napoletana classica*, Lim, Lucca.
- RUBERTI, GIORGIO (2021) *Saggi sulla canzone napoletana classica: Il plagio di 'O sole mio e altri studi*, Lim, Lucca.
- VACCARO, RICCARDO (1995) *Caruso*, Esi, Napoli.