



# 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](http://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

## Enrico Caruso interprete della canzone napoletana

ENRICO CARERI

In un recente saggio pubblicato negli atti del convegno *Vedi Napule e po' mori! Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali* (Napoli, 23–24 novembre 2018)<sup>1</sup> ho provato a spiegare le ragioni per cui ritenevo la tecnica del canto lirico – quella per intenderci che s'insegna nei conservatori – poco adatta al repertorio della canzone napoletana classica. Mi riferivo alle interpretazioni di Enrico Caruso e di tutti coloro che dopo di lui, fino ai giorni nostri, hanno cantato le canzoni napoletane con la stessa tecnica vocale che adoperavano per Verdi o Bellini. L'invito a partecipare a questo convegno per il centenario della morte del grande tenore napoletano mi ha offerto un'ottima occasione per approfondire la questione e chiarirmi ulteriormente le idee, visto che il tema dell'interpretazione musicale non è tra i più semplici, in particolare se l'oggetto è il genere ibrido della canzone napoletana, insieme colto e popolare, scritto e di tradizione orale. Con il collega Giorgio Ruberti, ottimo esperto di canzone napoletana, autore di un magnifico libro intitolato *Forme e stili della canzone napoletana classica*,<sup>2</sup> abbiamo deciso di analizzare le canzoni incise da Caruso e confrontare le sue interpretazioni con gli spartiti originali. I risultati sono stati sorprendenti e hanno permesso di chiarire alcuni punti che erano rimasti in sospeso. Questo mio intervento prepara quello che segue di Giorgio Ruberti, ne offre i contorni teorici e ne anticipa alcune importanti conclusioni.

Enrico Caruso ha avuto un ruolo fondamentale nella trasmissione e diffusione negli Stati Uniti e nel mondo della canzone napoletana, sia attraverso i suoi concerti che soprattutto con le fortunate e pionieristiche registrazioni dei primi dischi dedicati a quel repertorio. Le canzoni napoletane incise da Caruso sono ventuno, un numero tutto sommato considerevole se si considera quello più esiguo dei cantanti d'opera che seguirono e tuttora seguono il suo esempio. Ad esse bisogna aggiungere quelle che facevano parte del suo repertorio nelle esibizioni in concerto che forse non riteneva adatte alla registrazione su disco.<sup>3</sup> Le interpretazioni di Caruso offrono un ottimo punto d'osservazione per riflessioni più generali sull'interpretazione della canzone napoletana classica, un tema controverso che solo di recente è stato oggetto di interesse in ambito scientifico.<sup>4</sup> In questo nostro

1 Enrico Careri: “Caruso, il canto lirico e la canzone napoletana”, in: *Vedi Napoli e po' mori! Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia. Lucca: LIM, 2020, pp. 145–153.

2 Giorgio Ruberti, *Forme e stili della canzone napoletana classica*. Lucca: LIM, 2016.

3 Pietro Gargano e Gianni Cesarini: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990, pp. 97–103.

4 Enrico Careri: “Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 49 (2014), pp. 267–284; Id.: “Interpretazione e

intervento, dopo una breve disamina delle principali questioni teoriche che il tema interpretazione apre soprattutto in riferimento al carattere notoriamente ibrido della canzone napoletana classica — un repertorio di testi scritti, dunque d'autore, che diventa però patrimonio orale, dunque di tutti — esamineremo le interpretazioni di Caruso confrontandole coi testi originali e cercheremo di offrire punti di vista e risposte.

I principi dell'*Early Music Movement* sulla corretta esecuzione della musica antica risalgono agli anni '70 del secolo scorso e sono entrati da tempo a far parte del bagaglio tecnico-teorico dei musicisti, e tuttavia — grazie anche alle osservazioni critiche di Richard Taruskin raccolte nel testo fondamentale *Text and Act*<sup>5</sup> — continuano ancora a far discutere. Alla base di quei principi ci sono il concetto di fedeltà al testo e il rispetto per le intenzioni dell'autore. Comporre musica, che si tratti di una canzone o di una sinfonia, è sempre un atto consapevole del cervello che prende forma sul pentagramma in una serie di segni estremamente precisi i quali indicano suoni altrettanto precisi che devono essere eseguiti seguendo istruzioni anch'esse precise, per lo meno a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo, quando la notazione musicale ha raggiunto ormai un grado di perfezione che permette al compositore di esprimere con esattezza il proprio pensiero musicale.

Chi ha composto musica o versi o testi letterari e ha avuto il piacere e più spesso il dolore di assistere alla loro interpretazione in concerti, recital o presentazioni sa bene cosa intendeva Stravinsky quando nella sua *Poetica della musica* (1942) parlava di *tradimento*: si ascolta la propria opera e si soffre, si soffre moltissimo, si vorrebbe fuggire tanto è la pena d'esser stati fraintesi, deliberatamente, per calcolo, o per incapacità di capire il testo. Per capire il testo non basta leggere la partitura, bisogna analizzarla, porsi mille domande: perché c'è quella *p* all'inizio della parte vocale di *Tammurriata nera*? Perché va cantata piano. Perché va cantata piano? Basta ascoltare la versione incisa da Roberto Murolo nella sua *Napoletana* per capirlo all'istante: gli autori — E. A. Mario e Edoardo Nicolardi — volevano raccontare una storia triste con quella dolce e ironica malinconia che spesso caratterizza la più raffinata cultura partenopea, basti solo pensare a De Filippo, a Di Giacomo, allo stesso Totò. E basta ascoltare una qualsiasi interpretazione di *Tammurriata nera* disponibile su YouTube — Loredana Bertè forse è l'esempio migliore — per accorgersi che il tradimento è la regola, non l'eccezione. Si obietta giustamente che nella tradizione popolare il testo è di volta in volta l'esecuzione, non più lo spartito, e che dunque tutto è lecito. È vero, nessuno vieta a Peppe Barra di eseguire *Tammurriata nera* come meglio crede, né ha il diritto di contestare le sue scelte, perché il testo appartiene a tutti noi, alla

---

stili di canto della canzone napoletana classica”, in: *Le forme della canzone*, a cura di Enrico Careri e Giorgio Ruberti. Lucca: LIM, 2014, pp. 147–153; Id.: “Caruso, il canto lirico e la canzone napoletana”; Simona Frasca, “La canzone porosa: riflessioni a margine di ‘Sull’interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 53 (2018), pp. 185–196.

5 Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

memoria collettiva, non più a E. A. Mario e Nicolardi. Eppure un testo c'è, e allo stesso modo in cui bisogna rispettare la prospettiva etnomusicologica o dei *popular music studies* non si può non tener conto del fatto che la canzone napoletana classica – ossia lo straordinario repertorio di *poesia per musica* composta tra gli anni '80 del diciannovesimo secolo e le due guerre – appartiene a pieno titolo alla musica d'arte, non ha niente da invidiare alla produzione vocale colta di quegli stessi anni (opera, romanza da salotto, lied) e al pari di questa ha i suoi capolavori – ad esempio *Era de maggio*, di Costa-Di Giacomo – e i suoi molti punti deboli, inevitabili nei generi di successo. La musicologia non se n'è accorta, ha ignorato la canzone napoletana, l'ha considerata un prodotto inferiore e solo di recente ha dedicato ad essa maggiore attenzione, e qui è sufficiente citare il volume curato da Enrico Careri e Pasquale Scialò, *Studi sulla canzone napoletana classica* (Lim, 2008) e la collana dei *Quaderni del Centro Studi Canzone Napoletana*, che finalmente affrontano il tema della canzone utilizzando gli stessi strumenti metodologici con cui si studiano Schubert o Vivaldi, ossia – in definitiva – l'analisi della partitura e l'indagine storico-documentaria.

Dunque un testo c'è, lo si può rispettare o comunque tenerne conto, oppure ignorare e affidarsi alla memoria. Nel primo caso i segni indicati sul pentagramma – note, legature d'espressione, segni dinamici, indicazioni agogiche – possono suggerire all'interprete il modo di far rivivere il testo mantenendo quanto più possibile il profilo espressivo desiderato dall'autore, nel secondo invece l'interprete si sostituisce al compositore – e talvolta anche al poeta – facendo ricorso alla memoria di esecuzioni passate. Enrico Caruso, molti anni prima che Stravinsky parlasse di tradimento agli studenti di Harvard sostenendo che il musicista deve eseguire quel che c'è scritto, non interpretare, e molto prima che l'*Early Music Movement* enunciasse i suoi principi, sceglie il rispetto: le sue interpretazioni – lo vedremo tra breve – sono sorprendentemente fedeli al testo originale, molto più rispettose di quelle di Roberto Murolo, che pure è comunemente considerato il cantante più scrupoloso e attento. Murolo si prende molte libertà, evita gli eccessi patetici talvolta suggeriti da un forte o un crescendo mantenendo la temperatura sotto controllo e in tal modo conquista il pubblico colto. Il suo *filo 'e voce* gli permette di articolare a perfezione le vocali e di pronunciare i versi in modo da farsi intendere anche dai non napoletani, in modo per certi versi analogo a Eduardo De Filippo. L'emissione sobria, misurata, *da camera* delle sue interpretazioni è certamente la più indicata per il genere della poesia per musica cui la canzone napoletana appartiene di diritto, un genere antichissimo che dal Medioevo è giunto fino a noi quasi inalterato nei suoi principi di base, la voce chiara, naturale e un accompagnamento essenziale, il liuto secoli fa, oggi la chitarra.

E qui arriviamo alla questione più delicata, perché quando si parla di fedeltà alle intenzioni dell'autore non ci si riferisce solo alle note e ai segni espressivi ma anche agli strumenti, in questo caso alla voce. Enrico Caruso canta ciò che è scritto sullo spartito ma utilizza una tecnica vocale *apparentemente* – vedremo presto perché – inadatta per questo repertorio, la stessa che utilizza per *Cavalleria rusticana* o *La fanciulla del West*. È un po' come eseguire le *Variazioni Goldberg* senza aggiungere

o togliere nulla a quanto è indicato in partitura utilizzando però un pianoforte a coda invece del clavicembalo: il risultato può anche essere magnifico ma si perde inevitabilmente il carattere cristallino, astratto, senza tempo della musica di Bach. L'*affetto* di una composizione, ossia il suo significato espressivo, non dipende solo dalle note ma anche dal modo di porgerle. Utilizzare gli strumenti d'epoca per suonare la musica antica può sembrare un vezzo ma risponde proprio alla necessità di non snaturare il testo.

Eseguire *Fenesta ca lucive* o *Era de maggio* con il timbro scuro e la potenza del canto lirico è stilisticamente inappropriato. Innanzitutto per l'eccesso d'enfasi, per quella teatralità melodrammatica così estranea al carattere intimo, riservato di quei capolavori. Già questo dovrebbe scoraggiare l'interprete perché l'enfasi è nemica della poesia, la distrugge, e può anche causare effetti indesiderati: «ma ti pare possibile – diceva Roberto Murolo – che se devo dire a una ragazza *io te voglio bene assaie* glielo dico gridando? *Quella subito scappa!*». Intonare a pieni polmoni una canzone che è stata concepita come una confidenza privata o un ricordo nostalgico non può che stravolgerne il significato e risultare grottesco, ridicolo. È un po' come far cantare a Placido Domingo o José Carreras una canzone di Fabrizio De André, Leonard Cohen o Jacques Brel con la stessa impostazione lirica con cui eseguono Verdi o Puccini, o viceversa immaginare uno di questi cantautori alle prese con «De' miei bollenti spiriti». Ma il motivo principale per cui è sconsigliato cantare *Era de maggio* col timbro scuro dei cantanti d'opera è nella natura stessa della canzone napoletana, ossia nel fatto che al pari del canto monodico secentesco o delle canzoni d'autore degli anni '60 e '70 è innanzitutto poesia per musica. Le parole hanno un peso importante, devono essere pronunciate correttamente in modo che ogni singola vocale giunga all'ascoltatore garantendo la comprensione del testo. La tecnica del canto lirico che si insegna nei conservatori e che abbiamo ereditato dal diciannovesimo secolo impedisce la corretta pronuncia delle vocali perché per ottenere il volume necessario per superare l'orchestra e raggiungere il loggione e per creare gli effetti dinamici ed espressivi propri del teatro d'opera il cantante deve tendere le corde vocali mantenendo in basso la laringe per azione dei muscoli sternotiroidei e ciò impedisce alla lingua di articolarsi. Il timbro scuro che ne deriva, conseguenza dell'ampliamento in basso del condotto vocale, colora le vocali in modo omogeneo e ne riduce le differenze impedendo o comunque rendendo più difficile la comprensione delle parole. La natura poetica della canzone napoletana richiede una tecnica diversa, una sorta di parlato intonato che ricorda il suo antenato secentesco, il recitar cantando di Giulio Caccini e Claudio Monteverdi, e che non è poi così diverso dal modo in cui tutti noi cantiamo De André, Vinicius de Moraes o per l'appunto Costa-Di Giacomo in una serata con gli amici. È un'emissione naturale, non priva per questo di armonici, un canto chiaro, delicato che solo rende giustizia al testo poetico e all'atmosfera confidenziale, intima di quei capolavori.

Enrico Caruso esegue fedelmente ciò che è scritto sullo spartito ma sbaglia strumento. Ma è davvero così? L'analisi delle canzoni incise dal tenore – oggetto del saggio che segue – e soprattutto la scelta di alcune particolari canzoni nel vastissimo repertorio partenopeo ci mostrano una realtà piuttosto diversa. Il genere canzone napoletana non è un insieme omogeneo di canzoni in dialetto napoletano stilisticamente simili tra loro, ma comprende al suo interno distinti sottogeneri, la canzone piedigrottesca, semplice, popolare, che tutti possono memorizzare e cantare senza difficoltà, quella appassionata solitamente di qualità musicale e poetica più raffinate, e quella più vicina alla romanza da salotto. Quest'ultima prevede una tecnica vocale di tipo operistico, o quantomeno una voce impostata, educata al canto lirico, ricca di armonici e in grado di intonare intervalli anche piuttosto ampi. A questo genere – come dimostra l'analisi dei brani incisi da Caruso – è andata la scelta del tenore napoletano (forse anche perché più adatto ad essere registrato con le tecniche d'incisione allora disponibili) ed è per questo che lo strumento non è “sbagliato”. Le canzoni-romanze – non a caso pubblicate per canto e pianoforte – erano originalmente destinate al salotto borghese ed eseguite da voci educate non necessariamente professioniste, dunque lo stile lirico era ed è tuttora appropriato. Nel mio saggio citato all'inizio, di natura solo teorica, tutto ciò non era chiaro: le analisi di Giorgio Ruberti permettono di andare oltre e di porre la questione nella giusta prospettiva storico-musicale: Enrico Caruso ha scelto di incidere soprattutto romanze da salotto in dialetto napoletano ed ha utilizzato lo strumento per le quali erano probabilmente concepite. Romanze da salotto che poi scendevano in strada e diventavano canzoni. Si può preferire la veste da salotto o quella *popular*, è questione di gusto, entrambe sono legittime. Del resto il problema della legittimità o correttezza di questa o quella interpretazione, diversamente dal repertorio di tradizione scritta che per intenderci definiamo *classico*, non ha alcun senso proprio perché la canzone napoletana è allo stesso tempo un prodotto colto e *popular*. Ha senso invece stabilire differenze nei caratteri formali e stilistici delle diverse canzoni che permettano di distinguere i diversi generi e capire se un modo interpretativo è *preferibile* a un altro, perché una cosa è certa, *Era de maggio* non si può cantare come un'aria di Verdi.

## Bibliografia

- Careri, Enrico: “Caruso, il canto lirico e la canzone napoletana”, in: *Vedi Napoli e po' mori! Lo spettacolo popolare partenopeo tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia. Lucca: LIM, 2020, pp. 145–153.
- Id.: “Sull'interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 49 (2014), pp. 267-284.

- Id.: “Interpretazione e stili di canto della canzone napoletana classica”, in: *Le forme della canzone*, a cura di Enrico Careri e Giorgio Ruberti. Lucca: LIM, 2014, pp. 147–153.
- Cesarini, Gianni: *Roberto Murolo. La storia di una voce. La voce di una storia*. Napoli: Flavio Pagano Editore, 1990.
- Frasca, Simona: “La canzone porosa: riflessioni a margine di ‘Sull’interpretazione della canzone napoletana classica. Il caso di *Tammurriata nera* di E. A. Mario”, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 53 (2018), pp. 185–196.
- Gargano, Pietro e Cesarini, Gianni: *Caruso*. Milano: Longanesi, 1990.