Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea specialistica (*ordinamento ex D.M. 509/1999*) in Musicologia e Beni Musicali

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Enrico Caruso: la biografia di un divo alle origini dell'industria culturale.

Relatore
Ch. Prof. Paolo Pinamonti

Laureanda
Alessandra Bergagnini
Matricola 805082

Correlatori
Ch. Prof.ssa Adriana Guarnieri
Ch. Prof. Carmelo Alberti

Anno Accademico
2012 / 2013

INDICE

INTRODUZIONE…….2

1. L'infanzia e l'inizio degli studi…….……..5
2. Prime esibizioni del giovane Caruso……...10
3. Incontro con Nicola Daspuro e debutto……..……13
4. A Livorno incontro con Ada e Giacomo Puccini……..…….....19
5. Caruso a Milano…….....26
6. Delusione al San Carlo……...…….....……39
7. Breve storia della registrazione e prima incisione di Caruso…..46
8. Caruso emigrante negli Stati Uniti……..…….60
9. Anno 1906, gli avvenimenti infelici……..……73
10. Il tradimento di Ada……..……82
11. La popolarità della canzone napoletana oltreoceano……..89
12. Susseguirsi di stagioni al Metropolitan……..95
13. La guerra oltreoceano……101
14. Caruso e il cinema muto……..……111
15. L'incontro con Dorothy……..…..118
16. Malattia e fine del suo canto……..128

DISCOGRAFIA……141

LISTA DELLE RAPPRESENTAZIONI OPERISTICHE

DAL 1895 AL 1921…….……...167

CONCLUSIONI…….……192

BIBLIOGRAFIA…….……196

INTRODUZIONE

Enrico Caruso è il tema della presente tesi, la quale ha l'obiettivo, attraverso il percorso biografico del grande tenore napoletano, di mettere in luce l'uomo Caruso come personaggio tra i più popolari del nostro tempo e tra i più sintomatici di un certo mondo e di una data epoca.

Ripercorrendo le tappe fondamentali del fenomeno Caruso, attraverso un lavoro compilativo fra le varie biografie scritte, si desiderano sottolineare gli aspetti essenziali della sua vita che si vanno ad intersecare con temi e problematiche fondamentali del nostro passato, di carattere tecnologico, sociologico, storico e di costume, quali l'invenzione delle incisioni e del grammofono, il cinema muto, gli incontri importanti con Puccini, Toscanini, con i reali d'Inghilterra e Roosevelt, il celebre terremoto di San Francisco, la prima guerra mondiale, l'affondamento del Titanic, i processi, le minacce mafiose, le passioni, i tradimenti, i dolorosi lutti e le malattie.

Volutamente in questo lavoro non è stato affrontato l'argomento riguardante le qualità e le particolarità fisiche e fonetiche della voce del tenore in quanto, data la vastità e specificità dell'ambito, potrebbe esso solo essere titolo di altra ricerca.

L'analisi dell'elaborato ha inizio da quando, a Napoli, Enrico Caruso, dall'infanzia all'adolescenza, intraprese i suoi primi studi di canto per essere poi notato come posteggiatore ed accompagnato dal maestro Vergine che lo avviò alla carriera di cantante facendogli, altresì, conoscere Nicola Daspuro, personaggio fondamentale per la sua carriera. Grazie a lui, Enrico debuttò per la prima volta nella sua città e, successivamente, scritturato al teatro Lirico di Milano. Quelli furono anni duri, di sacrifici, rinunce e infinita dedizione all'arte ed il tenore

dovette inoltre, competere con le grandi promesse della lirica che dominavano le scene teatrali dell'epoca.

L'analisi prosegue attraverso le sue prime esibizioni nei teatri di Caserta, Trapani, Salerno, Palermo e Livorno, ove incontra per la prima volta Puccini ed il soprano Ada Giachetti, suo grande amore. La cantante lo fece diventare padre di due figli ma la lunga relazione, durata circa undici anni, fu bruscamente interrotta dal tradimento di Ada e dal suo abbandono.

Il presente lavoro procede, poi, rivolgendo lo sguardo al debutto milanese di Caruso, in particolare nell'*Arlesiana* di Francesco Cilea con la quale egli venne consacrato dalla critica, alle successive rappresentazioni tenute nella stessa città scaligera, ove avvenne anche l'incontro con Toscanini, a Genova, a Livorno, a Bologna, ai primi viaggi intrapresi oltreoceano ed in Russia, all'amaro dispiacere che il tenore provò dopo le riserve e le critiche mossegli dal Barone Procida a seguito della recita avvenuta proprio nella sua città natale, al teatro San Carlo di Napoli, ove giurò di non voler cantare mai più.

Viene successivamente messo in luce il fenomeno dell'industria culturale e di quella cinematografica, dall'invenzione del fonografo e del grammofono, che portarono alla diffusione mondiale delle incisioni di Caruso di opere e canzoni napoletane, alla nascita del cinema muto e la scoperta di un Caruso attore attraverso i due film che registrò, *My Cousin* e *A Splendid Romance*, i quali, nonostante le critiche, estesero ulteriormente la sua popolarità ed accrebbero la sua reputazione.

Il corrente elaborato prosegue analizzando il periodo della grande emigrazione negli Stati Uniti, durante il quale Caruso fece il suo debutto al Metropolitan Opera House di New York, ove ebbe un successo clamoroso che si protrasse per molte stagioni,

incrementando sempre più la sua fama internazionale, che lo portò a cantare, altresì, in giro per il mondo, come in Inghilterra, a Londra al Covent Garden, in Francia, Germania, Spagna, Portogallo, Brasile, Argentina, Canada, Uruguay ed a Montecarlo. Questi furono anche gli anni in cui Caruso dovette affrontare alcuni avvenimenti infelici come il terremoto di San Francisco, il procedimento penale per molestie, il tradimento di Ada con il processo che ne susseguì, la tragedia del Titanic e, da lì a qualche anno, la prima guerra mondiale, che riportò il tenore ad esibirsi in Italia.

In ultima analisi, viene affrontato il periodo in cui il tenore napoletano riscopre il significato dell'amore ed il desiderio di amare, momento scaturito dall'incontro, avvenuto a New York, con Dorothy, sua futura moglie, madre di sua figlia Gloria e suo sostegno morale durante la malattia che lo colpì mortalmente e negli ultimi istanti della sua vita.

Per concludere, poi, il presente lavoro, attraverso una prima tabella schematica viene compilata una discografia in ordine cronologico riguardante le incisioni realizzate da Caruso ed attraverso una seconda tabella vengono riassunte le 61 opere che il tenore cantò nel corso dei suoi ventisei anni di straordinaria carriera.

1. L'INFANZIA E L'INIZIO DEGLI STUDI

Enrico Caruso nacque a Napoli il 25 febbraio 1873, al primo piano di una casa al numero 7 in via San Giovannello agli Otto Calli.

I suoi genitori si trasferirono a Napoli, ma erano entrambi originari di Piedimonte d'Alife, paese di settemila abitanti, che presto iniziò a svuotarsi a causa dell'emigrazione dovuta alla miseria.

Marcellino Caruso nacque l'8 marzo 1840, Anna Baldini il 29 maggio 1838[1]. Alcune biografie, tra cui quella di Key, narrano che in sette anni di matrimonio, avvenuto il 21 agosto 1866 nella chiesa dell'Ave Gratia Plena di Piedimonte Alife, i coniugi Caruso ebbero il piccolo Enrico dopo diciassette figli nati morti, ma pensare che questo corrisponda a verità risulta difficile. Dopo Enrico, nacque Giovanni nel 1876 e Assunta nel 1882.

Quando Enrico ebbe sei anni, la famiglia si trasferì al numero 54 di via San Cosmo e Damiano[2] e, nei primi anni delle elementari, egli ebbe come insegnante Giovanni Gatti, che ricordò sempre con affetto.

Al tempo, suo padre aveva un impiego come meccanico nella fabbrica del signor Francesco Meuricoffre e sperava di lasciare in eredità al primo figlio il suo mestiere, ma Annarella voleva, invece, che Enrico crescesse istruito. I coniugi raggiunsero, così, l'accordo in base al quale il figlio, a dieci anni, avrebbe lavorato come apprendista nelle fonderie di Salvatore De Luca all'Arenaccia, con un salario di due soldi all'ora, e la sera avrebbe studiato nella scuola, con annesso Oratorio, di padre Giuseppe Bronzetti al numero 33 di via Postica Maddalena.

---

[1] Pierre V. R. Key and B. Zirato, *Enrico Caruso, a Biography*, Boston, Brown and Co., 1922, p. 10. Secondo Key nessuna testimonianza scritta confermerebbe tali date di nascita ma Enrico Caruso e suo fratello Giovanni, col quale il biografo ebbe modo di parlare in diverse occasioni, erano concordi sull'età del padre e della madre.

[2] Ivi, p. 11. La biografia di Key fu scritta in collaborazione con Bruno Zirato. Zirato fu, negli ultimi anni di vita del tenore, suo segretario, avendo così la possibilità di ricevere informazioni e confidenze oltre ad essere, il medesimo, testimone diretto di fatti ed eventi della vita di Enrico Caruso.

All’età di undici anni, Enrico si presentò dai titolari per chiedere un aumento di salario, non venendogli concesso si trasferì da Giuseppe Palmieri a fabbricare fontane, successivamente da Meuricoffre e più tardi da Godono.

Nel 1881 il datore di lavoro di Marcellino gli concesse l'uso di una casa nella zona di Sant’Anna alle Paludi, che apparteneva alla fabbrica. Così, ancora una volta, la famiglia Caruso trasferì i suoi effetti personali nella dimora in cui vi rimase fino a quando Enrico, raggiunta la maturità, cominciò la sua carriera professionale.

Enrico fu un figlio premuroso, sempre pronto ad aiutare la madre in casa, a fare le commissioni e, spesso, a stare accanto al suo letto quando si ammalava poiché, dopo la nascita di Assunta, la signora Caruso non riacquistò mai completamente la sua salute.

Marcellino Caruso, invece, era appassionato di vino e la sua assenza frequente portò Enrico, come primogenito, a maturare e ad assumersi responsabilità verso la famiglia già in tenera età.

Enrico, a scuola, aveva il desiderio di imparare e si dimostrò da subito predisposto per il disegno. La bella e chiara grafia che aveva gli permise di ricopiare, a pagamento, le ricette del farmacista del quartiere. Imparò, così, il metodo di studiare e memorizzare copiando, utilizzato poi in tutta la sua carriera attraverso quaderni in cui annotava copioni e spartiti.[3]

La prima formazione nel canto e nella musica Caruso la ricevette dal Maestro Alessandro Fasanaro, il quale scoprì le sue doti vocali e la sua espressività musicale. Il duro lavoro di studio gli permise di diventare il principale solista del coro di padre Bronzetti. A Napoli ogni chiesa era chiamata a prendere parte alle varie cerimonie e alle varie processioni religiose per le vie, attraverso l'unione dei cori delle stesse. Il Coro di padre Bronzetti era molto ricercato durante il periodo

[3] Gianni Cesarini e Pietro Gargano, *Caruso*, Milano, Longanesi, 1990, p. 25.

in cui Enrico Caruso vi partecipava come contralto solista. Egli veniva ricompensato per la sua bravura con caramelle e, a volte, con una moneta o due, quanto bastava per renderlo felice.[4]

Desideroso nella sua ricerca di conoscenza della musica e del canto, Caruso non esitò ad accettare qualunque istruzione offertagli, alcune delle quali provenienti da altre fonti rispetto a padre Bronzetti.

Aveva solo dieci anni Enrico quando incontrò il pianista Ernesto Schirardi ed il Maestro Raffaele De Lutio, i quali gli diedero indicazioni sull'uso della voce e gli insegnarono alcune arie d'opera. Egli fu anche allievo di Federico Albin, pianista, direttore d'orchestra e compositore, allievo a sua volta di Mercadante, che a Caruso insegnò qualche canzone napoletana dallo stesso messa in musica.[5]

Un evento tragico il 31 maggio 1888 colpì la famiglia Caruso, mamma Annarella morì mentre Enrico si trovava nella Chiesa di San Severino per cantare la preghiera del *Corpus Domini*, volutamente mandato dalla medesima ormai in agonia. Quando Enrico rientrò a casa, avvisato in chiesa dai vicini, la trovò morta. Dopo solo sei mesi il padre si risposò con Maria Castaldi che, al di là delle prime titubanza, si rivelò una buona e dolce matrigna.

Questi tragici frangenti sommati ad una semi paralisi del padre, avvenuta nel 1890, portarono Enrico a maturare velocemente ed a desiderare di realizzarsi nella vita come uomo ed artista.

Come scrisse Vittorio Tortorelli nella sua biografia su Caruso, è difficile parlare di lui senza citare i vecchi luoghi di Napoli e la sua gente, in quanto, nel carattere e nel temperamento del tenore, ritroviamo la semplice anima poetica della sua città:

> A Napoli, nel borgo marinaro di Santa Lucia, in una piazzetta a basso porto, tra le barche dei pescatori, si radunava spesso un'allegra

[4] P. Key and B. Zirato, *Enrico Caruso* cit., p. 14.
[5] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 25.

compagnia di giovani posteggiatori che intonavano, tra la compiaciuta attenzione degli abitanti del luogo, le più belle e conosciute canzoni di Piedigrotta di quel tempo. La compagnia, formata di ragazzi di varia età, si dava convegno in quel luogo, assai appartato, onde ripassare il repertorio delle canzoni. Avevano strumenti vari, tra cui la chitarra, e quasi tutti sapevano suonare e cantare. Nelle giornate di festa e di sole li ritrovavi poi, divisi qua e là, lungo la rotonda, tra gli stabilimenti balneari, sotto i lussuosi palazzi partenopei, nei pubblici locali o in privati ritrovi, ovunque vi fosse da guadagnare sfruttando, col canto e la musica, il gusto artistico e la magnanimità dei cittadini.

Questi ragazzi appartenevano a famiglie del popolo più modesto. Spesso malandati e laceri nel vestire erano qualificati "Scugnizzi", un termine che, nell'uso popolare, stava per ragazzi da strada, sbandati e senza una meta. Vispi e furbi oltre ogni dire, dispettosi, birichini, pronti a divertirsi, a burlarsi di tutto, a piangere, con la stessa disinvoltura e facilità con le quali sapevano suonare e cantare la più bella, commovente o difficile canzone napoletana.

Le loro canzoni preferite erano quelle lente, melodiche, spesso in chiave malinconica, ma con versi di valore poetico, sempre ispirati, e non ovvi e banali come, purtroppo, si sentono nelle applauditissime canzoni di oggi. Ognuno, poi, aveva le sue canzoni da fare ascoltare al pubblico. E ognuno cercava sempre di superare se stesso e il compagno. Una vera compagnia di artisti che amavano guardar tutto con l'accesa fantasia, forse anche a un mondo diverso, migliore, più umano. E correvano e correvano qua e là nel clima dolce del golfo, con la fronte alta, ricca di capelli neri, il viso abbronzato, gli occhi luminosi come il cielo della loro terra. E in questo loro continuo vagabondare e sognare, pareva che la natura, il golfo stesso di Napoli, con i suoi mille toni e riflessi, li fondesse nel pittoresco, li plasmasse lentamente, ma inevitabilmente, in significativi personaggi di pittura.

Di questa compagnia di giovani posteggiatori faceva parte Enrico, uno dei più grandicelli (che spesso prendeva anche lezioni di canto dal pianista Antonio Schirardi e dal maestro Vincenzo De Lutio), il quale suonava la chitarra e cantava con voce calda e vibrante. Enrico aveva

circa 16 anni ed era conosciuto, nella contrada e nella compagnia, per Totò il figlio del guardiano.[6]

[6] Vittorio Tortorelli, *Enrico Caruso nel centenario della nascita,* Rimini, Artisti Associati, 1973, pp. 17-18.

2. PRIME ESIBIZIONI DEL GIOVANE CARUSO

A Napoli, questi erano gli anni dei caffè-concerto, del caffè del commercio al Porto in cui suonava anche Pietro Mascagni. La città fu posta al centro della Belle Époque ed in questi anni fiorì, altresì, il primo e massimo cafè-chantant italiano, il Salone Margherita.[7]

Il successo del Salone Margherita fu tale che i ricchi italiani, talvolta, preferirono Napoli a Parigi per trascorrere le loro serate. Essi ebbero la possibilità di vedere e magari invitare a cena, le stesse bellissime donne che fecero la fama di Parigi, dalla Belle Otero, Clèo de Mèrode a Lina Cavalieri.[8] Essi poterono, altresì, incontrare le più ammirate dame dell'aristocrazia della città, prima fra tutte Matilde Serao.[9] I frequentatori del locale, consumando bottiglie di spumante, assistevano alle esibizioni di ballerine, cantanti, fantasisti e clown.[10]

---

[7] Il salone Margherita nacque per idea dei fratelli Marino di Napoli sulla scia del successo dei cafè-chantant francesi di *Mouline Rouge* e *Folies Bergere* in Parigi. All'uopo, grazie alla mediazione del sindaco Principe di Torella, fu deciso di inserire l'idea nel progetto della nuova Galleria Principe Umberto. Fu inaugurato il 15 novembre 1890 alla presenza della *crème* cittadina: principesse, contesse, uomini politici e giornalisti come Matilde Serao presenziarono alla prima del nuovo locale che divenne il simbolo della Belle Époque italiana. In realtà vi era stato un precedente al palazzo Berio di Toledo sebbene, a dispetto di questi, il Salone Margherita fu il primo in Italia ad esibire le ballerine del can can. L'idea fu vincente e ricalcò totalmente il modello francese, persino nella lingua utilizzata: non solo i cartelloni erano scritti in francese, ma anche i contratti degli artisti e il menu. I camerieri in livrea parlavano sempre in francese, così come gli spettatori. Gli artisti, poi, fintamente d'oltralpe, ricalcavano i nomi d'arte in onore ai divi e alle *vedettes* parigine. http://it.wikipedia.org/wiki/Salone_Margherita_(Napoli), consultato in data 03 ottobre 2013.

[8] Lina Cavalieri (propr. Natalina). Cantante, soprano, nata a Viterbo il 25 dicembre 1874, morta a Firenze sotto un bombardamento aereo l'8 febbraio 1944. Iniziò la sua carriera a quattordici anni come cantante di caffè-concerto. Studiò poi con Maddalena Mariani Masi e nel 1901 debuttò come artista lirica al Teatro Reale di Lisbona. La sua successiva attività si svolse in Italia, in Francia, in Inghilterra e, a partire dal 1906, soprattutto negli Stati Uniti d'America, con un repertorio formato, tra l'altro, da opere di Puccini, Massenet, Strauss, Giordano. Ammiratissima per le sue qualità vocali, la sua non comune bellezza e la sua eleganza. Ebbe una vita assai movimentata e fu uno dei personaggi caratteristici della sua epoca. Per un certo tempo lavorò anche come attrice cinematografica. http://www.treccani.it/enciclopedia/lina-cavalieri_(Enciclopedia_Italiana)/, consultato in data 05 ottobre 2013.

[9] Matilde Serao, scrittrice e giornalista (Patrasso 1856 - Napoli 1927). Compiuti a Napoli gli studi da maestra, s'impiegò nei Telegrafi dello Stato, mentre cominciava a pubblicare bozzetti e novelle su giornali locali, finché entrò nella redazione del Corriere del mattino. Nel 1882 si trasferì a Roma, dove collaborò al *Capitan Fracassa*, al *Fanfulla della Domenica* ed alla *Cronaca bizantina*. Nel 1884 sposò Edoardo Scarfoglio, col quale fondò il Corriere di Roma, successivamente il Corriere di Napoli (dove creò una rubrica mondana, "Api, mosconi e vespe", che divenne presto famosa), e quindi Il Mattino, di cui fu co-direttrice fino al 1904, quando si separò dal marito e fondò, sempre a Napoli, Il Giorno, che diresse fino alla morte (firmando anche con lo pseudonimo Gibus). http://www.treccani.it/enciclopedia/matilde-serao/, consultato in data 05 ottobre 2013

[10] Vittorio Paliotti, *Il Salone Margherita e la belle èpoque*, Roma, Gabriele e Mariateresa Benincasa s.r.l., 1985, pp. 9-10.

Enrico Caruso, in questi anni, si esibì nei vari locali, nei salotti delle famiglie prestigiose, al Teatro Nuovo fra un atto e l'altro degli spettacoli di prosa, nelle feste, nelle trattorie e cantò, persino, nelle Rotonde degli stabilimenti balneari.

Nel 1891, proprio nella "rotonda sul mare" dello stabilimento Risorgimento, Enrico conobbe il baritono Eduardo Missano, allievo del maestro Guglielmo Vergine, uno dei migliori maestri di canto della città, che lo convinse a farsi ascoltare dal maestro.

Testimonianza diretta sull'incontro con il maestro Vergine e sui primi anni di studio, si ricava da una lettera di Caruso, spedita da Londra ed indirizzata al collega Oreste Noto, datata 10 giugno 1906:

> […]Cominciai a cantare a dieci anni […] nelle chiese. Facevo la delizia di tutti i buoni fedeli, almeno così reputo, perché nessun segno di disapprovazione io mai ebbi da essi. Inoltre coi proventi che io traevo dai miei canti liturgici, facevo vivere due famiglie che mi smerciavano a tutto andare. A diciannove anni mi decido a studiare con un maestro che lasciai dopo undici lezioni perché non mi parve avesse saputo risolvere il problema nel quale mi affaticavo: baritono o tenore? Forse però in quell'epoca io ero poco adatto allo studio. Il baritono Missiano poco dopo mi portò dal suo maestro, signor Vergine, il quale trovò dapprima che io ero troppo giovane, poi che avevo poca voce: infine dopo due audizioni decise di darmi lezione mediante un regolare contratto. In quell'epoca la mia voce era infatti così esile che gli altri alunni miei colleghi mi chiamavano "il vento che passa dai vetri.[11]

Il contratto stipulato con il maestro Vergine, citato da Caruso nella lettera, prevedeva il versamento del venticinque per cento dei proventi che il tenore avrebbe guadagnato nei primi cinque anni di carriera effettiva. In questo modo, Caruso riuscì a pagarsi le lezioni dal maestro e, datosi allo studio, fece subito rapidi e positivi progressi.

[11] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 29.

Il maestro Vergine sarebbe divenuto, poi, la chiave di volta della sua carriera, grazie alla conoscenza che gli fece fare con Nicola Daspuro, giornalista e rappresentante dell'editore Sonzogno a Napoli.

Questi anni per Caruso coincisero con la chiamata alle armi; il servizio militare allora durava tre anni e ciò voleva dire complicare le sue prospettive e, forse, compromettere irrimediabilmente la sua futura carriera. Ma non fu così in realtà, perché il destino si mostrò clemente con il giovane tenore.

Nel febbraio 1894 venne arruolato e fu assegnato alla caserma del tredicesimo Reggimento di Artiglieria, poco lontano dalla città di Rieti. Fortuna volle che, una mattina di marzo, il maggiore Nagliati, dalla finestra del suo ufficio, sentì una voce provenire dal vicino cortile delle esercitazioni. Era Caruso che cantava, circondato da una quantità di stivali che doveva lucidare per punizione. Al medesimo venne proibito tassativamente di cantare in caserma ma il maggiore, incantato dalla sua voce, gli propose di andare a lezione, durante le ore libere, da un suo amico a Rieti, il barone Costa e si interessò, altresì, che il fratello Giovanni prendesse il posto di Enrico sotto le armi. Durante le lezioni dal barone Costa, Caruso imparò la parte di Turiddu della *Cavalleria rusticana*. Qualche tempo dopo, suo fratello Giovanni venne ritenuto idoneo a servire la Patria al suo posto ed Enrico poté fare ritorno nella sua Napoli.[12]

[12] Frank Thiess, *Leggenda di una voce*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1952, pp. 215- 219. Questo è un romanzo il cui primo volume narra la gioventù di Caruso, non è una biografia, ma il tentativo di presentare il mito di un uomo in maniera il più possibile attinente al vero, anche se, a volte, con delle imprecisioni. Per esempio, in questo paragrafo, riguardante il periodo del servizio militare, Thiess scrive che Caruso non aveva ancora conosciuto il maestro Vergine, in realtà le lezioni da Vergine le dovette interrompere proprio per la chiamata alle armi.

3. INCONTRO CON NICOLA DASPURO E DEBUTTO

Il maestro Vergine, con un po' d'insistenza, accordò un'audizione ad Enrico con l'importante rappresentante napoletano di Sonzogno.
Lo stesso Nicola Daspuro così descrisse l'incontro con il maestro:

> Verso la fine dell'autunno del 1894, venne un giorno da me il maestro Vergine – che io già ben conoscevo simpaticamente – e mi pregò con insistenza di volere accordare un'audizione ad un giovane tenore, certo Caruso, suo allievo, il quale – egli diceva – era "in possesso di una voce di una bellezza eccezionale e di una calda e vellutata dolcezza". Egli sperava che io, dopo averlo ascoltato lo avrei fatto senz'altro debuttare al Mercadante, durante il Carnevale. Gli risposi – ed era la verità – che, con rammarico, dovevo dirgli che, ormai, la Compagnia era al completo e che, durante la imminente stagione, non potevo proprio far niente per il suo "straordinario tenore". Ma il maestro Vergine non si arrese alla mia risposta: egli, invece, descrivendo con sempre più vivaci colori le meravigliose qualità canore di Caruso, giurando e spergiurando che si trattava di un vero fenomeno e scongiurandomi e supplicandomi, napoletanamente, a nome dei miei vivi e dei miei morti, fece sì che io, un po' impressionato e anche un po' commosso da tanto vero entusiasmatico fervore, gli dicessi, infine: - E va bene. Per ora, fatemelo sentire.[13]

L'audizione avvenne in teatro con il maestro Vergine al pianoforte. Caruso piacque a Daspuro, il quale trovò la sua voce rotonda e carezzevole con sensibilità artistiche tutt'altro che comuni. Dopo averlo ascoltato, gli promise di farlo debuttare in una recita diurna del carnevale prossimo. Quando il maestro Zuccani, direttore della stagione 1894-95, arrivò a Napoli, Caruso venne ascoltato anche da

[13] Nicola Daspuro, *Enrico Caruso*, Sonzogno, Milano, 1938, p. 12. Le vecchie memorie di Nicola Daspuro sono da ritenersi le fonti più autorevoli e sicure per quanto riguarda i primi anni di carriera del tenore, pagine che hanno un valore indiscutibile dato il rapporto diretto che il rappresentante di Sonzogno a Napoli ebbe con Caruso.

quest'ultimo e fu stabilito così di farlo debuttare nella *Mignon* di Thomas nella parte di Wilhelm Meister.

Alla prima prova con gli altri artisti, Caruso, probabilmente a causa dell'emozione provata, ebbe un blocco di nervi che non gli permise di mettere in pratica la parte ben studiata. Zuccani con molta pazienza cercò di farlo sentire a proprio agio, ma dopo vari tentativi, il maestro Vergine ed Enrico tornarono a casa.

Il debutto, per il giovane tenore, arrivò il 15 marzo 1895 al Teatro Nuovo di Napoli, dove andò in scena *L'amico Francesco* di Domenico Morelli,[14] compositore che pagava di tasca propria i cantanti purché rappresentassero le sue opere. Non fu un trionfo, ma Enrico Caruso per la prima volta fece parlare i giornali di sé, assieme al baritono Achille Ciabò, il soprano Maria Belvetti, l'impresario Carlo Ferrara e l'agente teatrale Ciccio Zucchi.

Successivamente, Caruso venne chiamato a Caserta nel Teatro Cimarosa a cantare nel *Faust* di Charles Gounod, nella *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni e nell'inedito *Camoëns* di Pietro Musone.[15] Le recite non andarono proprio per il meglio e dopo un mese egli tornò a Napoli; ma fortunato fu l'incontro a Caserta con il baritono Enrico Pignataro che lo raccomandò per una sostituzione al Bellini, in cartellone *Faust*, *Rigoletto* e *La traviata*. In questo caso, la produzione andò meglio e ci fu un altro incontro propizio, quello con il violoncellista Adolfo Bracale, che lo scritturò per una tournée in Egitto. La prima di *Cavalleria rusticana* fu burrascosa, in quanto Caruso, la notte precedente, si divertì lietandosi con l'alcol, ma successivamente

[14]*L'amico Francesco* di Domenico Morelli non si hanno notizie di quest'opera e del suo compositore.

[15]*Camoëns* di Pietro Musone. Non si sa quasi nulla di Pietro Musone. È nato a Casapulla (Caserta) nel 1847 e morto in giovane età nel 1879 nello stesso paese. Si è solo a conoscenza del fatto che le sue tre opere liriche, tutte ispirate a personaggi storici, ebbero favorevole accoglienza quando vennero rappresentate a Napoli all'ex teatro del fondo, ribattezzato poi teatro Mercadante. Opere: *Camoëns* (1872), *Wallentein* (1847), *Carlo di Borgogna* (1876). Corrado Ambiveri, *Operisti minori dell'Ottocento italiano,* Roma, Gremese Editore, 1998, p. 102.

in *Rigoletto*, *La Gioconda* di Ponchielli e *Manon* di Massenet ebbe modo di rifarsi con acclamazione del pubblico.

Tornato a casa, accettò un contratto, con il Teatro Mercadante, di cinquanta recite in tre mesi, in programma vi era *La traviata*, *I Capuleti e Montecchi* di Vincenzo Bellini, *Rigoletto* e *Faust*. Fu un successo ed i giornali ebbero solo cori di approvazione. Poco dopo, però, un *Faust* tenutosi a Caserta non fu così fortunato perché l'opera venne interrotta, al secondo atto, a causa di un gruppo di contadini che contestarono superstiziosamente il personaggio di *Faust*.

A Napoli egli si esibì nuovamente al Bellini, nel *Rigoletto*, nella *Traviata*, nel *Faust* e nella *Mariedda* di Gianni Bucceri[16].

Nel maggio 1896 Enrico partì per la Sicilia. Al Teatro Garibaldi di Trapani andò in scena *Lucia di Lammermoor*. Anche questa volta un bicchiere di troppo prima di andare in scena, gli fece un brutto sgambetto ed il tenore arrivò in ritardo, dimenticandosi la parte tra schiamazzi e risa del pubblico.

Caruso riuscì, successivamente, a ribaltare la sua sorte con *Cavalleria rusticana*, *Malia* di Francesco Paolo Frontini[17] e *La sonnambula* di Vinvenzo Bellini. In quelle rappresentazioni il pubblico lo acclamò.

Tornato dalla Sicilia il 26 agosto Caruso cantò in un concerto di musica sacra per il matrimonio di una ricca famiglia napoletana ed a dirigerlo vi era il maestro Vincenzo Lombardi, maestro di Ferdinando De Lucia e direttore del Teatro Comunale di Salerno.

Qualche tempo dopo, il tenore venne ingaggiato per la stagione salernitana 1896-97 ed, in quel periodo, egli acquistò una tale sicurezza e padronanza che lo si poté ormai considerare un artista

[16]*Mariedda* di Gianni Bucceri non si hanno notizie di quest'opera e del suo compositore.
[17]*Malia* di Francesco Paolo Frontini non si hanno notizie di quest'opera e del suo compositore.

formato. Oltre alle opere già in suo repertorio, debuttò nei *Puritani*, nella *Favorita*, in *Carmen* e nei *Pagliacci*.

Tra dicembre e marzo 1897 Enrico lavorò nuovamente per il Mercadante, ove cantò nella *Gioconda*, in *Un dramma di vendemmia* di Vincenzo Fornari[18] ed in *Celeste* di Laminica e Biondi.[19] Poi ancora, a Salerno con il debutto in *Manon Lescaut* di Puccini e nel *Profeta velato* di Napoletano.[20]

Il maestro Vergine, fatto forza di questi anni di successi e maturazione professionale del suo prediletto tenore, si ripresentò, un'altra volta, in visita a casa dell'impresario Nicola Daspuro che, nel frattempo e per caso, venne a conoscenza di alcuni successi di Caruso. Con molta umiltà e devozione il maestro cercò di spiegargli che, oramai, il suo allievo era maturato ed era diventato un artista pronto per fare il salto che lo avrebbe portato alle più alte glorie, gli serviva solo una spinta.[21]

Dopo tante suppliche, Daspuro decise di accontentarlo e si recò a Salerno ove Caruso cantava. Come richiesto, l'impresario rimase nella penombra sino a spettacolo concluso, per non arrecare scompensi emotivi al tenore. Ma prima dello spettacolo, Daspuro rivide una sua nota conoscenza, don Beppe Grassi, impresario ufficiale del Teatro Comunale di Salerno, di professione giornalista, direttore e proprietario di un giornalino settimanale chiamato La Frusta. Don Beppe raccontò a Daspuro come l'agente teatrale Francesco Zucchi gli presentò

---

[18] *Un dramma di vendemmia* di Vincenzo Fornari, prima rappresentazione al teatro Pagliano di Firenze nel 1886. Di Vincenzo Fornari, nato a Napoli nel 1848 e morto a Cercola (Na) nel 1900, disponiamo di pochissime notizie, è noto che studiò a Napoli pianoforte con Luigi Siri e composizione con Vincenzo Battista. Fu autore di musica sacra e cameristica, oltre che di melodrammi. Opere: *Maria di Torre* (1872), *Zuma* (1881), *Salammbò* (1884), *Un dramma in vendemmia* (1886). C. Ambiveri, *Operisti minori dell'Ottocento italiano* cit., p. 69.

[19] *Celeste* di Laminica e Biondi, di quest'opera e dei suoi compositori non si hanno notizie.

[20] *Profeta velato del Korasan* di Daniele Napoletano, prima rappresentazione a Napoli nel 1893. Si hanno alcune notizie del suo compositore (Savano,Napoli 4 ottobre 1872 – Napoli 18 gennaio 1943). Egli studiò al conservatorio di Napoli con Serrao e Platania, intraprese in seguito lunghi viaggi di studio all'estero. Al rientro a Napoli insegnò contrappunto al conservatorio e dal 1917 fu direttore dell'istituto musicale femminile Duchessa Elena. Nel 1933 fondò con Casella l'accademia musicale napoletana. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, Le biografie, Vol. quinto, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 324.

[21] N. Daspuro, *Enrico Caruso* cit., p. 14.

Enrico Caruso, che a sua volta ebbe modo d'ascoltare nell'Opera *L'amico Francesco*. Zucchi portò Caruso da Don Beppe a Salerno per ben due volte e alla fine fu scritturato, con l'approvazione anche della figlia Giuseppina, studentessa di canto, che di Caruso successivamente se ne innamorò.

Quella sera Caruso cantò nella *Gioconda* di Ponchielli. A detta di Daspuro[22] la sua voce era calda e piena, gli piacque a tal punto che non negò complimenti né al cantante né al maestro Vergine per un tale cambiamento. Egli promise, altresì, di fare quanto in suo possesso per scritturarlo al Teatro Lirico di Milano.

Recatosi a Roma dopo alcuni giorni, Daspuro incontrò Sonzogno e riuscì ad ottenere per Caruso un contratto per l'autunno 1897 al Teatro Lirico di Milano con una paga fissa, spese del vestire e quant'altro necessario tutto a carico dell'editore.

A Salerno Caruso arrivò molto vicino alle nozze con Giuseppina, figlia di don Peppino Grassi; il matrimonio era fissato per il periodo di carnevale del 1897, ma non si fece. La causa dell'abbandono fu, probabilmente, una sbandata di Caruso per una delle ballerine della *Gioconda*, contesa con il direttore Leopoldo Mugnone.[23]

Lo stesso Mugnone fece poi in modo che Caruso cantasse, per l'estate dello stesso anno, al Goldoni di Livorno, togliendo così di

---

[22] Ivi, p. 20.

[23] Leopoldo Mugnone nacque a Napoli il 29 settembre 1858 e morì a Capodichino (Napoli) il 22 dicembre 1941, la sua era una famiglia di musicisti, il padre Antonio era primo contrabbassista del teatro S. Carlo, il fratello Ferdinando direttore d'orchestra. Studiò al conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli con Beniamino Cesi e Paolo Serrao, mostrando precoci attitudini musicali ed un sorprendente istinto teatrale. A soli 12 anni compose un'operina buffa. Ancora studente fu nominato, nel 1875, maestro del coro per la stagione di opere comiche e operette del teatro Nuovo. Il talento precoce di Mugnone si manifestò soprattutto nella direzione d'orchestra: venne scritturato dall'editore Sonzogno che, avendo appena assunto la gestione di importanti teatri tra cui lo stesso Costanzi, gli affidò la direzione delle opere del proprio catalogo nei maggiori teatri in Italia (La Scala ed il Dal Verme a Milano, La Pergola a Firenze ed il Comunale a Bologna) e all'estero, fra cui la stagione italiana a Parigi in occasione dell'Esposizione (1889) ed il teatro Municipale di Nizza. Il rapporto privilegiato con l'editore milanese, mecenate della scuola musicale verista, gli consentì di dirigere le «prime» di autori come Mascagni (*Cavalleria rusticana*, 1890), Umberto Giordano (*Andrea Chénier*, 1905; *Fedora*, 1906; *Mese mariano*, 1910), Alberto Franchetti (*La figlia di Jorio*, 1906), che lo considerarono l'interprete ideale delle loro opere. Fu legato da amicizia con Giacomo Puccini, di cui curò la prima di *Tosca* (1900). http://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-mugnone_(Dizionario-Biografico)/, consultato in data 18 ottobre 2013.

mezzo un pericoloso avversario. Caruso ancora non sapeva che a Livorno avrebbe trovato l'amore della sua vita e la futura madre di due dei suoi tre figli, tale Ada Giachetti, con la quale il 7 luglio 1897 debuttò in *Traviata.*

4. A LIVORNO L'INCONTRO CON ADA E GIACOMO PUCCINI

A Livorno, nella stagione estiva 1897, le opere scelte dall'impresario Lisciarelli furono due, *La traviata* di Verdi, opera di tipo popolare e *Manon Lescaut* di Puccini, nuova opera ambiziosa ma con costi di realizzazione superiori. Per il cast venne scelta, come prima donna di entrambe le opere, Ada Giachetti Botti, artista conosciuta che calcò già le scene dei più importanti teatri; il ruolo di Giorgio Germont e Lescaut fu affidato ad Antonio Pini Corsi, cantante d'esperienza che fu anche il primo Schaunard nella prima *Bohème* del 1896 a Torino; per De Grieux l'impresario scelse il tenore Umberto Beduschi, anch'egli già conosciuto in teatro ed a completare l'elenco del cast, per il ruolo di Alfredo, venne chiamato Enrico Caruso, ventiquattrenne napoletano, tenore quasi sconosciuto che, all'epoca, cantò solo in qualche teatro minore del sud.

La scelta di Lisciarelli verso Caruso fu dettata da calorose raccomandazioni ma anche da esigenze di ordine economico, in quanto, trovare un tenore che si accontentasse di 15 lire a recita e non facesse fare brutta figura, era cosa ardua.

Il soprano lirico Ada Giachetti era nata il primo dicembre 1874, studiò canto a Firenze con Ceccherini, insegnante anche delle sorelle Tetrazzini.[24] Appena diciannovenne, grazie alla sua voce già possente, il direttore d'orchestra Leopoldo Mugnone la fece debuttare nel 1894 al Teatro Pagliano di Firenze, nel ruolo di Amelia in *Un ballo in maschera* di Verdi e fu un successo per tutte le diciotto repliche.

[24] Eva Tetrazzini, cantante (soprano), nata a Milano nel marzo 1862. Esordì a Firenze (1882) nel *Faust* di Gounod con un vivo successo che segnò l'inizio di una carriera artistica brillantissima sulle principali scene liriche europee e americane. Nel 1889 sposò il maestro Cleofonte Campanini, rinomato direttore d'orchestra, fissando la sua residenza a New York. Luisa, sorella minore della precedente, celebre cantante (soprano leggero), è nata il 29 giugno 1871 a Firenze. Anch'ella iniziò da questa città la sua carriera teatrale coronata da successi clamorosi in tutte le principali città d'Europa e d'America. Ritiratasi dalle scene dopo il 1915, ha proseguito la sua attività artistica dando concerti, specialmente a Londra ove era particolarmente favorita dal pubblico. http://www.treccani.it/enciclopedia/tetrazzini_(Enciclopedia_Italiana)/, consultato in data 20 ottobre 2013.

Successivamente, la donna debuttò nel ruolo di Margherita, accanto a Mario Sammarco, ne *La dannazione di Faust* di Berlioz.

Nello stesso anno, a Fiume, Ada sposò il ventiduenne Gino Botti e dopo undici mesi nacque Lelio, il loro primo ed unico figlio.

La sua carriera continuò a Milano, al Teatro dal Verme, cantando Elsa in *Lohengrin*, Leonora nel *Trovatore* e Alice in *Falstaff.*

Nel 1896, nuovamente col direttore Mugnone, a Palermo Ada interpretò Margherita nel *Mefistofele* di Boito e Musetta nella *Bohème* al teatro Massimo ed in questa occasione conobbe Giacomo Puccini, fu una prima trionfale.

Il ruolo di Mimì, la Giachetti lo debuttò, per la prima volta, al teatro dell'Aquila di Fermo, successivamente cantò al Comunale di Bologna ed al Teatro San Carlo di Napoli. Ma, nell'estate 1897, ella rimase senza lavoro e comunicò la sua disponibilità sulla Rivista Teatrale Melodrammatica, che venne accolta dall'impresario Lisciarelli, il quale le propose i due ruoli di Violetta e Manon per la stagione a Livorno.[25]

La Giachetti era considerata una brava cantante di bella figura e un ottima attrice che, sulle scene, riusciva a dare ai suoi personaggi un temperamento vivace, a volte impulsivo, come dettava il suo vero carattere.

Raccomandato da Mugnone, Caruso venne chiamato a Livorno per cantare, assieme alla Giachetti, in *Traviata.*[26] La compagnia arrivò ai primi di luglio. Ada giunse insieme alla sorella diciassettenne Rina, anche lei giovane cantante. Le due donne si sistemarono nella casa di villeggiatura della famiglia sul viale Regina Margherita.

Caruso, su indicazione di Mugnone, arrivato a Livorno andò a bussare alla porta della famiglia Giachetti, la madre di Ada offrì al giovane tenore una stanza in affitto nella loro casa e così iniziò la convivenza

[25] Vivien Alexandra Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio, teatro e divertimenti a Livorno 1897-1899*, Livorno, Quaderni della Labronica n. 77, 2002, pp. 27-28.

[26] Alcune biografie erroneamente narrano che Caruso andò a Livorno per cantare *La Bohème* come se l'opera fosse stata in programma per quella stagione.

con la suddetta famiglia. Rina si innamorò a prima vista di Enrico ed anche lui rispose alle sue attenzioni. Ada, invece, riteneva il collega napoletano socialmente inferiore ed iniziate le prove, si irritò con lui perché non cantava mai in voce, al punto che ebbe il desiderio di farlo mandar via.

Ma i sentimenti di Ada, nei confronti di Enrico, gradualmente mutarono dopo il successo della prima avvenuta il 7 luglio, in scena, difatti, i due cantanti formarono una coppia perfetta. La "Gazzetta Livornese" ed "Il Telegrafo", giornali livornesi riportanti notizie dettagliate sulle attività culturali presenti in città, pubblicarono, dopo la prima, recensioni entusiaste, anche se, nelle prime rappresentazioni, ci fu poca affluenza di pubblico. Ma dalla recita del 13 luglio gli spettatori si incrementarono. Tale successo decretò il decollo della stagione e per Caruso fu un trionfo personale. Il pubblico accorse numeroso e caloroso per sentire il giovane tenore napoletano nelle recite successive, «stava nascendo un esempio precoce di "carusomania"».[27]

Il 17 luglio,[28] il giornale "La Gazzetta" informò che, quanto prima, sarebbe stata organizzata la serata d'onore per il tenore Enrico Caruso. La "serata d'onore" o "Beneficiata" era una tradizione risalente al Settecento per la celebrazione del divo evirato, costituita da una serata fuori abbonamento in cui il cantante dava dimostrazione della sua bravura ed al beneficiato, tolte le spese, restava l'incasso della recita ed i regali offertigli dagli ammiratori. Dall'Ottocento in poi, anche altre categorie di cantanti vennero onorate di tale serata e l'artista doveva, altresì, accogliere il pubblico, all'ingresso del teatro, per ricevere i doni che gli ammiratori gli porgevano. Verso la fine dell'Ottocento questa pratica cadde in disuso. Talvolta, se l'onorato

[27] V. A. Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio* cit., p. 34.
[28] La "Gazzetta Livornese" del 17 luglio 1897 in V. A. Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio* cit., p. 34.

non era particolarmente famoso doveva cedere tutto o una parte dei guadagni della serata d'onore all'impresario. Comunque, la serata del 29 luglio 1897 fu un successo, il beneficiato fu festeggiato e gli venne offerta una corona d'alloro assieme a degli oggetti di valore.

Ne "La Gazzetta Livornese" del 30-31 luglio[29] venne raccontata la buona riuscita della serata d'onore per Caruso e venne, altresì, annunciata l'intenzione del Teatro Goldoni di mettere in scena *La Bohème* di Giacomo Puccini. Lisciarelli vide in questa occasione un'importante opportunità economica. Dopo il successo di *Manon Lescaut*, andata in scena con la prima il 24 luglio, egli si aspettava da questa nuova opera pucciniana ancor più clamore, essendo un'opera che stava riscuotendo moltissimi consensi ovunque. Ma la necessità era sempre quella di contenere i costi in merito al cast. La scelta di Rodolfo sarebbe dovuta ricadere sul tenore Beduschi, ma lui avrebbe preteso sicuramente un cospicuo compenso. Lisciarelli, pertanto, decise di scritturare nuovamente Caruso, giovane con poca esperienza ma non esoso nelle richieste, che diede prova di cantare così bene che il pubblico livornese fu entusiasta di questo scugnizzo.

Giacomo Puccini, nell'arco della sua vita, viaggiò molto per assistere agli allestimenti delle sue opere, in quanto era molto pignolo, soprattutto se si trattava della sua *Tosca*. Sicuramente, lui ed anche Ricordi, prima di accettare che il ruolo di Rodolfo fosse affidato ad un tenore sconosciuto e quasi debuttante, vollero delle garanzie.[30]

Puccini ricevette la visita di Caruso a Torre del Lago, nella casa sulla strada che portava al lago ove viveva con la moglie Elvira ed il figlio Antonio. Puccini e famiglia si trasferirono in Villa Puccini successivamente. Il compositore stesso accompagnò Caruso al

---

[29] "La Gazzetta Livornese" del 30-31 luglio 1897 in V. A. Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio* cit., p. 39.

[30] Molto venne scritto sul primo incontro che avvenne quando Caruso andò a trovare Puccini nella sua casa di Torre del Lago, esistono molte congetture e versioni, cercheremo di attenerci a quanto le maggiori bibliografie concordano.

pianoforte e, durante la romanza di Rodolfo, esclamò la leggendaria frase "Chi t'ha mandato, Dio?".[31] Caruso, prima di vedere il compositore, fece una scommessa con Lisciarelli di mille lire qualora Puccini avesse dato la sua *approvazione* al tenore. La scommessa venne quindi vinta ma, quando Caruso tornò da Torre del Lago sollecitando la sua vincita, Lisciarelli gliela negò affermando che lui andò all'audizione senza il suo consenso.

Il giorno 7 agosto "Il Telegrafo"[32] annunciò la partecipazione di Caruso alla *Bohème*, ma il tenore Beduschi non apprese felicemente la notizia. Egli si sentì defraudato di un ruolo che pensava ormai suo, così tentò, con i suoi sostenitori, di aizzare il pubblico contro Caruso gettandogli del veleno addosso.

Una lettera di Caruso, inviata al maestro Vergine e datata 25 agosto, sottolinea i suoi stati d'animo dovuti agli avvenimenti di quegli ultimi giorni e la situazione in cui viveva:

> Carissimo Maestro, mi scuserete se io non ho risposto alle Vostre, ma per me è stato giuocoforza, perché non potevo rispondere, stando le cose a mal partito. Sappiate che io sono rimasto qui per niente, solamente per avere la soddisfazione di cantare la Bohème, perché Beduschi mi aveva rotto le gambe, dicendo che nessuno poteva farla meglio di lui e che io potevo cantare bene La traviata, ma la Bohème, no! Ed è stato giuocoforza che io restassi per niente, stante che ci andava per mezzo la mia carriera. Ora che vi ho spiegato tutto in due parole, potete immaginare il dispiacere che mi recavano i vostri telegrammi e le vostre ultime. Dispiacere che non so dirvi, tanto che la notte non dormo. So benissimo che a voi queste cose non importano, ma pure dovete convincervi della situazione nella quale un individuo si trova: non siete solo voi il martire, ma anche la mia famiglia, la quale credo che abbia bisogno. Infine, credetemi che non è per trascuratezza,

[31] Le varie biografie su Caruso e Puccini riferiscono di questa frase, vera o falsa che sia la riportiamo in quanto rende bene lo stupore del compositore dopo aver sentito una voce tenorile come quella di Caruso.
[32] "Il Telegrafo" del 7 agosto 1897 in V. A. Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio* cit., p. 42.

> e vi assicuro che, se avessi saputo, avrei agito come è mio dovere; ma le forze non ci erano, e se io torno a Napoli non avrò in tasca che appena quanto per sbarcare a terra. Il mio successo ha almeno accorciata la mia carriera in progressione di sicuro un paio di anni, perché scelto da Puccini e insegnata da lui l'opera. Mi pare che sia una soddisfazione che ognuno pagherebbe un gran che… Sono stato in Casa Puccini; ho mangiato in tavola con lui, che mi tratta come un fratello, perché lui ogni due e tre giorni è qui. Finisco con l'augurarmi che non mi serbiate rancore, ed accogliete un bacio dal Vostro Enrico Caruso.[33]

Puccini arrivò a Livorno in treno il giorno 9 agosto e, come scrissero "La Gazzetta" ed "Il Telegrafo",[34] il maestro passò molte ore a dirigere le prove con grande soddisfazione. La prova generale, che ebbe luogo il 13 agosto, avrebbe dovuto svolgersi a porte chiuse, ma le pressioni furono tali che dovettero accettare il pubblico in sala e, ad un certo punto, il direttore Podesti dovette, persino, pregare gli spettatori di contenersi da quanto erano inarrestabili le chiamate e vigorosi gli applausi.[35]

Il 14 agosto 1897 ci fu la prima, il successo dell'opera fu immenso e Caruso e la Giachetti ricevettero un caloroso ed infinito applauso. I giornali livornesi ebbero molte parole di consenso verso gli artisti, il direttore, l'autore e l'opera ebbe un percorso trionfale fino alla serata d'onore dedicata a Puccini, avvenuta il 26 agosto.

La Bohème livornese fu un trionfo di pubblico e critica, la coppia Caruso - Giachetti ebbe un notevole gradimento e, da li a poco, divenne coppia consolidata anche sul piano sentimentale. Ada Giachetti decise, dopo il fatale incontro con Caruso, di dedicarsi completamente al compagno, anche a discapito della propria carriera,

---

[33] Eugenio Gara, *Caruso. Storia di un emigrante*, Milano, Rizzoli, 1947, pp. 55-56.

[34] "La Gazzetta Livornese" ed "Il Telegrafo" del 10 agosto 1897 in V. A. Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio* cit., p. 47.

[35] V. A. Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio* cit., pp. 46-47.

perché sentiva che lui sarebbe diventato il più grande cantante di tutti i tempi.

5. CARUSO A MILANO

Il Maestro Daspuro riuscì a far scritturare Caruso da Sonzogno al teatro Lirico Internazionale di Milano, nella stagione fra l'ottobre ed il dicembre 1897. Il contratto prevedeva tre opere da studiare per settanta giorni, con una paga di cinquecento lire al mese.[36]

A settembre Daspuro ricevette una strana lettera da Sonzogno che riferiva: «Caro Daspuro, Vi ringrazio del complimento che mi avete fatto scritturandomi quel Caruso: mi avete scritturato un baritono per un tenore!». L'editore non aveva ancora visto e ascoltato il giovane tenore e Daspuro così rispose: «Carissimo Signor Edoardo, prima di giudicare bisogna vedere e sentire. Del resto, se Caruso è un baritono, De Lucia, che ho anche scritturato per voi, è un basso profonfo! Aspettate. E, frattanto, ve ne prego, non prestate orecchio a qualche invidioso, o, più facilmente, a qualche geloso». Sonzogno, qualche tempo dopo, disse a Daspuro che era stato il maestro Mugnone a denigrare Caruso facendolo passare per un baritono. Daspuro, allora, gli raccontò di quanto era successo tra Caruso ed il denigrante Mugnone in merito alle loro rivalità amorose e, così, si spiegarono come andarono realmente le cose.[37]

Prima di partire per Milano, Enrico accettò l'invito della famiglia Giachetti a Firenze, dalla quale si fece prestare cinquanta lire per raggiungere Milano, ove trovò alloggio alla pensione Gasparini a cinque lire al giorno. Egli dovette indebitarsi con gli usurai per poter sopravvivere, ma fortunatamente, grazie all'anticipo di Sonzogno, riuscì a restituire la somma dovuta all'usura ed alla famiglia di Ada.

Il 3 novembre 1897 avvenne, per Caruso, il debutto milanese ne *La Navarraise* di Jules Massenet, ma ci fu un cambio di cartellone

---

[36] Luciano Pituello, *Caruso a Milano*, Milano, Associazione Amici del Museo teatrale alla Scala, 1971, p. 4.
[37] N. Daspuro, *Enrico Caruso* cit., pp. 22-23.

dell'ultima ora ed egli dovette imparare la parte in soli cinque giorni. Sul palco, insieme a lui, erano presenti Marguerite De Nuovina, Michele Wigley, Eugène Dufriche, Mario Aristidi e, quale direttore, il maestro Ferrari. Durante le prove Enrico, non volendo sforzare la voce, attirò l'ira sia del maestro Ferrari che del soprano De Nuovina, la quale, vedendolo canticchiare con il cappello in testa, glielo fece volare via dicendo «Qui c'è una signora».[38] Per Caruso, il debutto milanese, fu comunque un successo personale.

Fu, poi, la volta del *Il voto* di Umberto Giordano[39] su libretto di Nicola Daspuro, ove favorevole risultò la critica nei suoi confronti e, successivamente, *Cavalleria rusticana*.

Il 27 novembre 1897 Caruso debuttò nella prima esecuzione assoluta dell'*Arlesiana* di Francesco Cilea, accanto a lui Matilde Ricci de Paz, Clotilde Orlando, Lelio Casini, Mario Aristidi, Giuseppe Frigiotti, con la direzione del maestro Giovanni Zuccani. Cilea volle che Caruso studiasse insieme a lui, durante le prove, alcune parti. Il successo che ebbe, fu per il tenore una rivincita personale nei confronti del direttore Zuccani, medesimo direttore dell'infelice prova napoletana dell'opera *Mignon* di Thomas, in cui Caruso venne accompagnato dal maestro Vergine.

Ne *Il lamento di Federico,* Caruso mandò in esaltazione il pubblico, gli spettatori esultavano e lo stesso Cilea, negli anni successivi, ricordò quella serata dicendo: «Non potevo proprio sperare di meglio da quella mia prima cantata da Caruso. Il ricordo di quell'avvenimento è

---

[38] Pietro Gargano, *Una vita, una leggenda: Enrico Caruso, il più grande tenore del mondo,* Milano, Mondadori, 1997, p. 40.

[39] *Il voto* di Umbero Giordano. *Mala vita*, opera in tre atti su libretto di Nicola Daspuro, è stata la prima opera lirica composta da Umberto Giordano, che fu valutata positivamente dall'Editore Sonzogno, con il quale il compositore stipulò il suo primo contratto. La prima rappresentazione avvenne a Roma al Teatro Argentina il 21 febbraio 1892. L'opera, in tre atti, risente dello stile di Pietro Mascagni. La prima rappresentazione a Napoli, però, fu un fiasco e ciò spinse Giordano e il librettista a rielaborarla corposamente, modificandone i personaggi. L'opera riveduta andò in scena nel 1897 col titolo *Il voto*. http://it.wikipedia.org/wiki/Mala_vita, consultato in data 15 novembre 2013.

così vivo nel mio animo, come cosa unica, che ancora mi pare di sentire la sua voce fascinatrice».[40]

Spinto da Sonzogno, Enrico decise di accettare il ruolo nella *Bohème* di Leoncavallo, parte impervia che tempo prima si rifiutò di cantare. L'editore cominciò a puntare fortemente sul tenore napoletano e gli procurò un contratto straordinario, cinquemila lire per tre mesi al Carlo Felice di Genova. Nella *Bohème* in compagnia con lui vi erano Regina Pinkert[41], Rosina Storchio[42] e Giuseppe De Luca.[43] Successivamente affrontò, sempre a Genova, per la prima volta *I pescatori di perle* di *Bizet.*

---

[40] V. Tortorelli, *Enrico Caruso nel centenario della nascita* cit., p. 39.

[41] Regina Pinkert (Pinkiert), soprano polacco naturalizzato italiano (Varsavia 1869 – Milano 28 maggio 1931). Nel conservatorio della sua città studiò violino ma dietro consiglio della Patti si dedicò al canto. Dopo un primo periodo di studio con la cantante si trasferì a Parigi per prendere lezioni dalla Aertôt e quindi a Milano per completarle con Villafiorita. Esordì a Varsavia negli *Ugonotti* e nel 1890, appena pochi anni dopo il debutto, sostenne lo stesso ruolo di Regina al Covent Garden di Londra. Cantò, successivamente, soprattutto in Italia, ma molte furono le sue apparizioni anche all'estero. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, Le biografie, Vol. quarto, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 23.

[42]Rosa Storchio, detta *Rosina* (Venezia, 19 gennaio 1872 – Roma, 24 luglio 1945), è stata un soprano italiano, una delle maggiori interpreti del repertorio romantico e verista. Studiò, dapprima con Alberto Giovannini e Giuseppe Fatuo presso il conservatorio di Milano, poi con insegnanti privati perché espulsa dal conservatorio stesso. Il suo debutto avvenne nel 1892 presso il Teatro Dal Verme sempre a Milano con la *Carmen* di Bizet, mentre l'esordio alla Scala avvenne tre anni dopo con il *Werther* di Massenet nel ruolo di Sofia. Nel 1904 fu la prima Cio-Cio-San della storia nella *Madama Butterfly* e fu protagonista del clamoroso insuccesso della prima dell'opera. La sua presenza alla Scala fu, tuttavia, riconfermata di anno in anno fino al 1918, con opere quali la *Linda di Chamounix*, la *Lodoletta* e soprattutto la *Traviata*, che rimane la sua interpretazione più celebre. Ebbe una relazione con il direttore d'orchestra Arturo Toscanini, dal quale nel 1903 ebbe un figlio, Giovanni, nato cerebroleso e morto sedicenne. L'addio alle scene ebbe luogo nel 1923 dopo un'applaudita recita di *Madama Butterfly* a Barcellona; aveva 51 anni. http://it.wikipedia.org/wiki/Rosina_Storchio, consultato in data 16 novembre 2013.

[43] Giuseppe De Luca (Roma, 25 dicembre 1876 – New York, 26 agosto 1950) è stato un baritono italiano, che ottenne i suoi più grandi successi al Metropolitan Opera House di New York. De Luca studiò a Roma presso il Conservatorio di Santa Cecilia dove ebbe per maestri due famosi cantanti lirici, Venceslao Persichini e Antonio Cotogni, facendo poi il suo debutto a Piacenza il 6 novembre 1897, interpretando il ruolo di *Valentino* in *Faust* di Gounod ed in seguito Germont ne *La traviata*. Nel novembre 1902 al Teatro Lirico di Milano prese parte con successo alla prima assoluta di *Adriana Lecouvreur* (opera) di Cilea con Caruso e nella prima rappresentazione di *Griselda* di Jules Massenet. Debuttò al Teatro alla Scala nel ruolo di Alberico nella prima in lingua italiana de *L'oro del Reno* di Wagner. In seguito interpretò Glebi nella première di *Siberia* (opera) di Giordano e nel febbraio 1904 di Sharpless nella première di *Madama Butterfly* ed inoltre *Faust, Dinorah* di Meyerbeer ed in aprile *Griselda* di Massenet. Successivamente andò negli Stati Uniti dove divenne subito il baritono di punta al Teatro Metropolitan. Lì egli cantò per venti anni, dal 1915 quando debuttò il 25 novembre con *Il barbiere di Siviglia* (Rossini) per poi cantare sempre nello stesso anno in *Cavalleria rusticana* (opera), *La bohème*, *Martha* (opera), *La traviata*, *Tosca* (opera), *Il principe Igor'* e *Madama Butterfly*, nel 1916 cantò in *Manon Lescaut* con Enrico Caruso, *Aida*, il ruolo di Paquiro nella prima mondiale di *Goyescas* di Enrique Granados, Al Metropolitan cantò fino al 1935, ritornando poi per un breve periodo fra il 1939 ed il 1940. L'ultima sua apparizione al Metropolitan è del 1946 in un concerto con il quale arriva a 926 rappresentazioni al Met. http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_De_Luca_(baritono), consultato in data 16 novembre 2013.

Nella città ligure Caruso si trovò a suo agio, mangiando bene e cantando anche al ristorante, tra linguine al pesto e triglie. Al Righi, assieme a Giuseppe De Luca, cantò il duetto dei *Pescatori di perle* e, quando il proprietario gli presentò il conto di centottanta lire, non si scompose e disse: «Il nostro canto vale almeno trecento lire, siamo quindi creditori di centoventi lire».[44]

Il pensiero di Caruso fu sempre rivolto alla lontana Ada. Il Natale lo passarono separati e lei, assieme al marito ed al figlio Lelio, trascorse le feste tra cenoni e regali. Il marito neppure si accorse delle rotondità che stavano cambiando il corpo della moglie.

L'8 marzo 1898 ci fu il ritorno del tenore a Milano sempre con *La Bohème*, il 16 marzo *Carmen* con la Monti Baldini, il 2 aprile la *Hedda* di Le Borne[45] diretta dall'autore, che si rivelò un insuccesso. In seguito, a Fiume ed a Trento vennero rappresentati il *Mefistofele* e *Saffo* di Massenet e, proprio a Fiume, Caruso riuscì a rivedere Ada, ove cantarono insieme. Alla stazione lo accolse Rina che, malgrado lo stato di gravidanza della sorella, non si rassegnava a perderlo.

Ada ed Enrico dovettero discutere dell'urgenza del momento e progettarono, finalmente, un futuro insieme sebbene la situazione era complicata, dato che le leggi del tempo non prevedevano il divorzio. Oltre a ciò, sussisteva il problema dell'esposizione al giudizio della gente e, soprattutto, il pensiero di come il loro amato pubblico avrebbe accolto la notizia, benché nell'ambiente la loro relazione non era più cosa nascosta. All'oscuro di tutto, invece, restò fino all'ottavo mese di gravidanza Botti, il marito di Ada. Ovviamente, lui pensò che il figlio fosse suo ma, quando finalmente Ada trovò il coraggio di confessare

---

[44]Pietro Gargano, *Una vita una leggenda, Enrico Caruso* cit., p. 40.

[45]La *Hedda* opera di Fernand Le Borne. Non abbiamo notizie se non l'anno 1898 della sua prima rappresentazione a Milano. Il suo compositore fu anche un critico musicale francese ma di origine belga (Charleroi 10 marzo 1862 – Parigi 15 febbraio 1929), fu allievo di Massenet, Saint- Saëns e Franck al conservatorio di Parigi, completò gli studi in Germania. Stabilitosi nella capitale francese, fu critico musicale del Monde Artiste e del Petit Parisien e corrispondente del giornale di Bruxelles Le Soir. Vinse nel 1901 il Prix Chartier per la musica da camera. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, Le biografie, Vol. quarto, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 334.

la verità, il medesimo reagì con insulti e schiaffi, inseguì la moglie a Firenze negandole il divorzio e vietandole di rivedere il figlioletto. Il tutto si risolse, sembrerebbe, con una buona uscita da parte del tenore e con la clausola in base alla quale Ada non avrebbe più rivisto il piccolo Lelio.[46]

Il 2 luglio 1898 nacque il primogenito Rodolfo, così chiamato in onore della *Bohème* galeotta, ricordando quindi la vera storia d'amore che si consumò tra Rodolfo e Mimì durante le rappresentazioni di *Bohème* al Goldoni, l'anno precedente. Ma il piccolo ebbe anche il nome di Giuseppe e Marcellino, come volle la tradizione napoletana, in onore del nonno. Fu, poi, soprannominato Fofò. La famiglia Caruso andò, così, a vivere a Milano, al numero 1 di via Velasca.

Altro successo Caruso lo ottenne nuovamente a Livorno. Venne chiamato per risollevare le sorti di una stagione, al Teatro Politeama, partita alquanto tristemente con *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. "La Gazzetta" del 27 luglio annunciò che, a causa di un'indisposizione del tenore Tranfo, la parte di Canio sarebbe stata interpretata dal tenore Caruso. L'arrivo di un ottimo sostituto risollevò il morale dell'intera compagnia. La sesta recita doveva essere l'ultima, invece ad Enrico venne proposto di cantare altre due recite, sia nel ruolo di Canio che in quello di Turiddu. Questa fu l'unica volta che il tenore cantò entrambi i personaggi in un'unica serata e fu un successo straordinario. Il pubblicò, oramai, andava a teatro per ascoltare Caruso.[47]

Un'altra tappa importante per la sua carriera fu la *Fedora* di Umberto Giordano, in realtà scritta per il tenore Roberto Stagno,[48] compagno di

---

[46] P. Gargano, *Una vita una leggenda, Enrico Caruso* cit., p. 41.

[47] V. A. Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio* cit., pp. 75-77.

[48] Roberto Stagno, nome d'arte di Vincenzo Andrioli (Palermo, 18 ottobre 1840, secondo alcune fonti nel 1836 – Genova, 26 aprile 1897), è stato un tenore italiano. Divenne un importante interprete delle opere del verismo italiano intorno agli anni 1890, ma poiché possedeva un'agile tecnica belcantistica cantò anche in opere del secolo precedente. Nacque in una famiglia appartenente alla nobiltà minore siciliana ma si trasferì a Milano per i suoi studi musicali che compì al Conservatorio Giuseppe Verdi. Fece il suo debutto nel teatro dell'opera a Lisbona, in Portogallo nel 1862. La sua carriera ebbe poi una svolta nel 1865, quando venne chiamato a sostituire il celebre tenore Enrico Tamberlik a Madrid, in una rappresentazione di *Robert le*

Gemma Bellincioni,[49] una delle più celebrate primedonne del momento; ma il cantante, nell'aprile, morì prematuramente. Giordano, trovandosi in difficoltà a sostituirlo, pensò inizialmente al tenore Fernando De Lucia,[50] ma lui, a causa di altri impegni, non poté accettare. Quindi ,Giordano invitò la Bellincioni ad andare al Politeama di Livorno, tra l'altro vicino alla sua villa, ove Caruso stava cantando nei *Pagliacci*. Fu una sorta di missione per il celebre soprano, che trovò il giovane tenore, con i suoi mezzi vocali, pronto a sostituire il compagno. La Bellincioni nelle sue memorie così descrisse l'evento:

---

diable. Nei trent'anni successivi, Stagno cantò un vasto repertorio in Spagna, Italia, Francia e Russia, raggiungendo la fama di uno dei più grandi tenori europei del suo tempo. Stagno era popolare anche in Argentina, dove cantò per la prima volta nel 1879, e cantò anche, per un'intera stagione (1883-84) negli Stati Uniti, a New York al Metropolitan Opera House. Fu letteralmente il primo solista a far ascoltare la propria voce al Met, perché egli interpretò il ruolo di Faust, nella produzione di apertura del teatro, il 22 ottobre 1883. A Roma, il 17 maggio 1890, lasciò la sua traccia più importante nella storia dell'opera creando il ruolo di *Turiddu* alla prima rappresentazione dell'opera verista *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. La sua compagna, il soprano Gemma Bellincioni, cantò nel ruolo di Santuzza (si erano incontrati sulla nave mentre si recavano a Buenos Aires nel 1886 con una troupe di cantanti). La loro figlia, Bianca Stagno-Bellincioni (1888-1980), fu una cantante e attrice. Stagno morì, a soli 57 anni, a Genova per problemi renali e cardiaci. http://it.wikipedia.org/wiki/Roberto_Stagno, consultato in data 22 novembre 2013.

[49] Gemma Bellincioni, nata Matilda Cesira Bellincioni (Monza, 18 agosto 1864 – Napoli, 23 aprile 1950), è stata un soprano italiano, uno dei più noti soprani del tardo XIX secolo. Emerse per le sue interpretazioni del repertorio veristico italiano e fu particolarmente nota per le sue capacità di attrice. Sia suo padre che sua madre erano dei cantanti lirici e da essi ricevette le prime lezioni di canto. Fece, poi, il suo debutto a Napoli nel 1880. Da allora cantò in tutti i maggiori teatri d'opera d'Europa e del Sud America per i successivi vent'anni. Nonostante la sua fama, non cantò mai nel teatro più famoso degli Stati Uniti, al Metropolitan Opera House di New York. Il 17 maggio 1890 creò il ruolo di Santuzza in *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni alla prima di Roma. Suo partner, nel ruolo di Turiddu, fu il tenore Roberto Stagno, suo compagno nella vita. La Bellincioni fu, anche, il primo soprano a cantare il ruolo di protagonista in un'altra opera veristica, *Fedora* di Umberto Giordano, il 17 novembre 1898 (il tenore fu un giovane Enrico Caruso). Otto anni dopo, cantò alla prima italiana dell'opera *Salomè* di Richard Strauss. Ella annunciò il ritiro dalle scene nel 1911 per dedicarsi all'insegnamento, ma ritornò nel 1916 per cantare nel ruolo di Santuzza nel film sulla *Cavalleria rusticana* diretto da Ugo Falena. http://it.wikipedia.org/wiki/Gemma_Bellincioni, consultato in data 22 novembre 2013.

[50] Fernando De Lucia, tenore, nato a Napoli l'11 ottobre 1860, ivi morto il 21 febbraio 1925. Entrò giovanissimo nel Conservatorio di San Pietro a Majella, nella sua città, per studiare il fagotto, il contrabbasso e, successivamente, il canto. Dopo un intenso lavoro con i maestri Beniamino Carelli e Vincenzo Lombardi, debuttò al Teatro San Carlo di Napoli il 5 marzo 1885, nel *Faust* di Gounod. La notorietà raggiunta gli procurò subito un contratto per il Teatro Comunale di Bologna e per la Pergola di Firenze, dove ottenne grande successo nel 1886 con la *Mignon* di Thomas e con la *Carmen* di Bizet. Nel 1890 andò in tournée in Argentina, dove fu raggiunto dalle notizie sui successi travolgenti della *Cavalleria rusticana*, la prima opera del giovane compositore Pietro Mascagni, con la quale, al suo ritorno in Italia, si presentò al pubblico del San Carlo con esito trionfale. Il 30 ottobre 1891, al Teatro Costanzi di Roma, creò il ruolo titolo de *L'amico Fritz* di Mascagni, L'11 dicembre 1893 De Lucia debuttò al Metropolitan di New York con i *Pagliacci* di Leoncavallo, al fianco di Nellie Melba e di Mario Ancona e il 15 marzo 1897 tornò alla Scala per una lunghissima serie di rappresentazioni de *La bohème* di Puccini, con i soprani Angelica Pandolfini e Camilla Pasini, e sotto la direzione di Leopoldo Mugnone. Tuttavia, la conversione stilistica costò a De Lucia un prematuro decadimento delle qualità vocali; infatti, per tutto l'inizio del XX secolo, dopo numerosi successi, il tenore iniziò drasticamente a diminuire i suoi impegni. Nel 1917, dopo essersi esibito per l'ultima volta nella sua Napoli ne *L'amico Fritz* di Mascagni, decise di chiudere la sua carriera. http://it.wikipedia.org/wiki/Fernando_De_Lucia, consultato in data 23 novembre 2013.

> Il maestro Umberto Giordano si trovò nell'imbarazzo di una scelta, che non era facile, per un maestro, che aveva scritto la parte di Loris Ipanoff, nella "*Fedora*", pensando alla esecuzione di un grandissimo artista come Stagno. Corsero trattative con Fernando De Lucia, ma sorsero difficoltà per impegni già presi dall'Illustre artista, per altri teatri. Io mi trovavo alla mia Villa di Livorno, quando ricevetti una lettera dal maestro Giordano pregandomi di andare a sentire un certo Caruso, che cantava nei "*Pagliacci*" al Politeama Livornese, stagione di agosto. La sua voce mi fece subito una grande impressione per la bellezza e la spontaneità, ma la parte di Canio era troppo diversa da quella del gran signore russo della *Fedora*, per potersi fare un'idea esatta sul valore complessivo dell'artista. Scrissi a Giordano la mia impressione, ma dissi pure che con i mezzi vocali del giovane Caruso, il successo era quasi già assicurato, tanto più che come attore aveva del temperamento drammatico. E infatti la "*Fedora*" al Lirico segnò un trionfo, e per Caruso fu la sua rivelazione, e da Milano ebbe inizio la fantastica carriera e fortuna che poi accompagnerà sempre il divo nella sua meravigliosa carriera.[51]

Il 17 novembre 1898 i due artisti andarono in scena al Teatro Lirico di Milano, diretti dallo stesso Giordano ed in platea era presente Arturo Toscanini.

Fu un trionfo, l'aria del tenore *Amor ti vieta* fu bissata tre volte. La *Fedora* sancì il primato di Caruso e la serata venne ricordata per anni. Pubblico, critica e lo stesso Giordano rimasero impressionati dalle doti del giovane tenore.[52]

Le quotazioni di Caruso salirono ed il contratto che firmò per San Pietroburgo fu di seimila lire al mese. In compagnia con lui vi erano Mattia Battistini, Vittorio Arimondi e Luisa Tetrazzini.

---

[51] V. Tortorelli, *Enrico Caruso nel centenario della nascita* cit., pp. 55-56.
[52] L. Pituello, *Caruso a Milano* cit., pp. 5-6.

Ottennero un enorme successo con *Maria di Rohan* di Gaetano Donizzetti, *Traviata*, *Bohème*, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*.

Caruso ricevette, dopo un concerto in onore dello Zar Nicola II, doni di enorme valore, conoscendo così lo sfarzo e la ricchezza.

Nel marzo 1899 ci fu la trionfale ripresa della *Fedora* al Lirico di Milano ed il primo viaggio nelle Americhe. L'impresario Signora Ferrari fece firmare ad Enrico un contratto di dodicimila lire al mese per una tournée oltreoceano. Il 7 maggio sbarcò a Buenos Aires dalla Santissima Margherita e, tra maggio ed agosto, egli affrontò *Fedora, La traviata, La Gioconda, Saffo, Cavalleria rusticana, La regina di Saba* di Goldmark,[53] *Yupanki* di Berutti,[54] l'unico fiasco, ed infine l'*Iris* di Mascagni. In una lettera autobiografica scritta per il Teatro de la Opera di Buenos Aires, Caruso asserì che il successivo personaggio interpretato sarebbe stato Cavaradossi nella *Tosca* di Puccini, al Costanzi di Roma, scelto dallo stesso Puccini.[55] Ma così non fu perché il compositore a Caruso preferì Emilio De Marchi, amante di Hariclea Darclèe. Caruso, comunque, raccolse il successo del pubblico e gli elogi di Boito dopo l'interpretazione del Mefistofele e nell'Iris, al Teatro Costanzi, la sua voce parve raddoppiare di potenza.

Il 3 gennaio 1900 al Gran Teatro del Conservatorio di San Pietroburgo, con Salomea Krusceniski, Mattia Battistini, Vittorio Arimondi, Caruso andò in scena, per la prima volta, nell'*Aida* di Giuseppe Verdi e, successivamente, nel *Ballo in maschera*. Fu un successo grandissimo anche se funestato da una brutta polmonite provocata dal freddo, preso mentre aspettava alla stazione la sua Ada, a trenta gradi sotto lo

---

[53] Dell'opera *La regina di Saba* e del suo compositore non si hanno notizie.

[54] Dell'opera *Yupanki* è noto solo che la prima rappresentazione avvenne a Buenos Aires il 25 luglio 1899, qualche notizia si ha invece sul suo compositore Arturo Berutti (San Juan 27 marzo 1862-Buenos Aires 3 gennaio 1938), il quale iniziò gli studi con il padre, proseguendoli a partire dal 1883 al Conservatorio di Lipsia dove fu allievo di Jadassohn e Reinecke. Visse a Berlino, Parigi e Milano. Nel 1896 si stabilì definitivamente a Buenos Aires dedicandosi completamente all'attività di compositore. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, Le biografie, Vol. quinto, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 507.

[55] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 46.

zero. Rimesso in salute, Caruso affrontò con successo il pubblico moscovita ma la raucedine, dovuta al raffreddamento, lo accompagnò anche in Argentina, ove pensò, dopo la prima del *Mefistofele*, di interrompere la tournée. Ma le recite successive andarono meglio e gli applausi del pubblico lo confermarono.

A Bologna, nel novembre, ebbe la sua rivalsa su quella *Tosca* negatagli l'anno precedente dallo stesso Puccini, il quale, durante la prima al Comunale, non poté non ammettere che Caruso, nel ruolo di Cavaradossi, se la cavò egregiamente.[56]

Nel dicembre 1900, finalmente, Caruso approdò alla Scala. A scritturarlo furono Gatti-Casazza e Toscanini, su consiglio di Boito ed il compenso pattuito consisteva in cinquantamila lire per tre mesi.[57]

Il teatro Alla Scala, solo tre anni prima, subì una grave crisi economica. Con l'unificazione d'Italia il governo italiano istituì un contributo annuo destinato allo stesso teatro ma, nel 1897, lo revocò ed il Consiglio Comunale decise, allora, di bloccare la stagione che si sarebbe dovuta inaugurare il giorno di Santo Stefano. Successivamente, sulla porta d'ingresso del teatro apparve un avviso sul quale vi era scritto: «Chiuso per la morte del sentimento dell'Arte, del decoro cittadino, del buon senso». Nel giugno 1898, nel Ridotto della Scala, si tenne un'assemblea generale presieduta da azionisti di una Società anonima che, in accordo con il Comune di Milano e con i palchettisti scaligeri, decisero di far riaprire la Scala. Venne, così, istituito un consiglio d'amministrazione presieduto dal duca Guido Visconti di Mondrone, uno degli aristocratici più noti della città, quale vicepresidente venne nominato Arrigo Boito, considerato uomo di punta della cultura nazionale, la direzione venne affidata a Giulio Gatti-

[56] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 47.

[57] Cifra questa notevole, circa sedicimila lire al mese, se pensiamo che durante la precedente tournée a San Pietroburgo al mese ne guadagnò seimila lire, spicca questa notevole incongruenza, soprattutto pensando che si trattava di uno spostamento all'estero e si è portati a pensare che durante una tournée il guadagno dovrebbe essere superiore rispetto ad una rappresentazione di un teatro italiano.

Casazza, la cui nomina, però, sollevò perplessità a causa della sua giovane età ed, infine, come direttore venne nominato Arturo Toscanini. Il teatro ritornò, così, ad aprire le sue porte e presto riacquistò il suo massimo splendore.[58]

La stagione scaligera 1900-1901 avrebbe dovuto inaugurarsi con il *Tristano e Isotta* ma, a causa di un malessere del tenore romagnolo Giuseppe Borgatti, si ripiegò sulla seconda opera in cartellone, la *Bohème* di Puccini. Nel cast con Caruso vi erano il soprano Emma Carelli,[59] Il soprano Lina Pasini-Vitale, il baritono Alessandro Arcangeli ed il basso Oreste Luppi. La prima era prevista per il 26 dicembre 1900. Alla prima prova di *Bohème* Caruso, esordiente alla Scala e non in perfetta salute, ebbe dei contrasti con il direttore Toscanini perché cantò il do dell'aria *Che gelida manina* in falsetto. Toscanini si limitò a chiedergli se fosse in grado di emettere un do più vigoroso, ma dato che le cose proseguirono nello stesso modo fino alla terza prova, il direttore decise di abbassare di mezzo tono l'aria ma senza avere risultati perché Caruso continuò a cantare in falsetto anche il si. La mattina della prova generale il tenore venne convocato per una piccola prova privata ma che si prorogò nel ripasso dell'intera opera e che terminò alle cinque del pomeriggio. Poco dopo, venne annunciata per le nove di sera la prova generale e Caruso si incollerì. Nel primo atto la stanchezza di Caruso fu lampante. Gatti-Casazza, prima dell'inizio del secondo atto, invitò il tenore a regalare un po' più di voce ma la sollecitazione non venne accolta, tanto che Toscanini, dopo un

[58] Gustavo Marchesi, *Toscanini*, Torino, UTET, 1993, pp. 63-64.

[59] Emma Carelli (Napoli, 12 maggio 1877 – Montefiascone, 17 agosto 1928). È stata un soprano drammatico, specializzato nel repertorio verista. Dopo una carriera canora durata circa due decenni, per circa 15 anni gestì il Teatro Costanzi di Roma in società con il marito Walter Mocchi. Discendente di una famiglia di musicisti, dopo essersi formata con il padre Beniamino Carelli presso il Conservatorio San Pietro a Majella, fece il suo debutto professionale nel 1895 nel ruolo del titolo ne *La Vestale* di Mercadante in occasione delle celebrazioni del centenario ad Altamura. Da allora, iniziò un'intensa carriera nelle sale teatrali del Regno d'Italia. Nel 1898 sposò a Perugia il politico socialista Walter Mocchi, il quale ne diventerà l'agente e impresario. Carelli cantò in diverse prime assolute, tra cui *La Colonia libera* di Pietro Floridia (1899); *Anton* di Cesare Galeotti (1900) e nel ruolo di Rosaura ne *Le Maschere di Pietro Mascagni* al Teatro alla Scala, nel 1901. http://it.wikipedia.org/wiki/Emma_Carelli, consultato in data 28 novembre 2013.

ulteriore ammonimento al tenore, decise di appoggiare la bacchetta e avviarsi verso la porta. Solo grazie ad una intermediazione da parte del duca Visconti di Mondrone, si riuscì a riprendere la prova ed a portarla a termine. Fu poi Gatti-Casazza a convincere Caruso febbricitante a non abbandonare la Scala ed a salire sul palco la sera della prima, il 26 dicembre, in quanto la sua intenzione era quella di andarsene. Il risultato fu tristemente infelice, ma le repliche gli resero gloria.[60]

Il 17 gennaio 1901 si ripresentò davanti al pubblico scaligero accanto ad Emma Carelli, Linda Brambilla, Alessandro Arcangeli, Oreste Luppi, Michele Wigley, sotto la direzione di Toscanini nella nuova opera di Mascagni, *Le maschere.*[61] Questa fu replicata per tre sere, ma l'opera non piacque anche se Caruso, in questa occasione, ebbe la sua rivincita poiché, nell'aria di Florindo, serenata delle serenate, il pubblico ne richiese il bis. Toscanini e Gatti-Casazza, dopo il fiasco, dovettero ripiegare su un'opera fuori programma, *Elisir d'amore*, che gli abbonati denigrarono appena uscì la notizia, considerandola un'opera da teatro di provincia. La prima fu fissata per il 17 febbraio.

Il 27 gennaio all'Hotel Spatz, oggi Grand Hotel et de Milan, in via Manzoni, nalla stanza 108, morì Giuseppe Verdi. Il primo febbraio alla Scala ci fu una solenne commemorazione in suffragio del compositore, nella quale fece un discorso Giuseppe Giacosa e Toscanini diresse un concerto. Tra i cantanti furono presenti Amelia Pinto,[62] Emma Carelli,

---

[60] E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit., pp 85-87.

[61] *Le maschere,*commedia lirica giocosa in un parabasi e tre atti, musica di Pietro Mascagni, libretto di Luigi Illica. Prima rappresentazione in sette teatri contemporaneamente il 17 gennaio 1901, Genova (C. Felice, dir. Edoardo Vitale), Milano (Costanzi, dir, Pietro Mascagni), Torino (Regio, dir. Roberto Ferrari), Venezia (La Fenice, dir. Agide Jacchia), Verona (Filarmonico, dir. Oscar Anselmi), a Napoli (San Carlo, dir. Leopoldo Mugnone) la rappresentazione fu rinviata di quarantotto ore (il 19 gennaio) per un incidente toccato a un cantante. A Milano gli interpreti furono: Linda Brambilla, Emma Carelli, Enrico Caruso, Alessandro Arcangeli, Oreste Gennari, Oreste Luppi, Michele Wigley, Carlo Ragni, Virgilio Bellati, Claudio Leigheb(rec.). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, I titoli e i personaggi, Vol. secondo, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 330.

[62] Amelia Pinto (Palermo, 21 gennaio 1876 – Palermo, 21 giugno 1946) è stata un soprano italiano. Iniziò gli studi con il maestro Francesco Arcieri, perfezionandosi poi all'Accademia di Santa Cecilia a Roma sotto la guida del soprano Zaira Cortini Falchi, mentre per la recitazione fu diretta da Virginia Marini. Debuttò

Linda Brambilla, Edwige Ghibaudo, Giuseppe Borgatti, Francesco Tamagno,[63] Antonio Magini-Coletti, Alessandro Arcangeli ed Enrico Caruso che, come la Carelli ricordò anni dopo, fu lei ad indicarlo a Toscanini, come Duca di Mantova per il quartetto dal *Rigoletto* ove il tenore ebbe un enorme successo.[64]

Alla prima dell'*Elisir*, il pubblico fu diffidente fino all'uscita di Caruso, dopodiché il tenore riuscì a riscaldare gli animi. Gli applausi furono interminabili, la richiesta di bis così insistente che anche Toscanini, nonostante la sua avversione per tale usanza, dovette concederli e rivolgendosi a Gatti-Casazza, quando si trovarono soli, disse: «Perdio, se questo napoletano continua a cantare così, farà parlare di sé il mondo intero».[65]

Quarta opera in cartellone alla Scala, per quella stagione, fu il *Mefistofele* di Arrigo Boito, accanto a Caruso comparirono Emma

---

nel 1899 al Teatro Grande di Brescia nell'opera *La Gioconda* nella parte della protagonista. Poche settimane dopo le fu affidata la parte di Zuana nell'opera *Il trillo del diavolo* di Stanislao Falchi. Nella stagione 1900 debuttò nella parte di Tosca al Teatro Giglio di Lucca, in presenza di Giacomo Puccini. Il 29 dicembre 1900 debuttò al Teatro alla Scala di Milano nella parte di Isotta nel *Tristano e Isotta*, con la direzione di Arturo Toscanini (l'opera venne eseguita in italiano). Sempre alla Scala nella stagione 1901 Toscanini la volle protagonista ne *La regina di Saba* di Karl Goldmark e nel *Mefistofele*, con a fianco il tenore Enrico Caruso, e ne *La Valchiria*. Nel maggio 1901 partecipò alla sua prima tournée nei teatri internazionali dove inaugurò il Teatro dell'Opera di Buenos Aires nella parte di Elisabetta nel *Tannhäuser* e successivamente nel *Medioevo latino* di Ettore Panizza e Desdemona nell'*Otello*. Rientrata in Italia, l'11 marzo 1902 debuttò ancora alla Scala nella difficile parte di Ricke nella *Germania*. Si ritirò dalle scene nel 1916 al Teatro Real di Madrid interpretando Isotta, la parte che più rappresentò con grande successo nei palcoscenici internazionali. http://it.wikipedia.org/wiki/Amelia_Pinto, consultato in data 02 dicembre 2013.

[63]Francesco Tamagno (Torino, 28 dicembre 1850[1] – Varese, 31 agosto 1905) è stato un tenore drammatico italiano. Di umili origini, prese alcune lezioni da un maestro di Torino e faceva settimanalmente i suoi esercizi corali coi suoi compagni. Un giorno gli capitò l'occasione della vita, il Teatro Regio aveva urgente bisogno di un tenore per l'opera *Poliuto* poiché uno dei comprimari si era improvvisamente ammalato. Il maestro che gli insegnava canto, informatone, pensò a lui e segnalò il suo nome. Dopo aver quindi esordito nel 1871 a Torino come comprimario nel *Poliuto* (Nearco), conquistò il primo rimarchevole successo a Palermo nel 1875 in *Un ballo in maschera*. Venne quindi scritturato alla Fenice di Venezia e al San Carlo di Napoli, debuttando nel 1878 alla Scala di Milano ne *L'Africana* di Giacomo Meyerbeer. Fu il protagonista alla prima assoluta dell'*Otello* di Giuseppe Verdi il 5 febbraio 1887, ruolo che divenne in seguito il suo cavallo di battaglia. Fu inoltre il primo Gabriele Adorno nella seconda versione del *Simon Boccanegra* di Verdi (Scala, 24 marzo 1881), il primo Azaele nel *Figliuol prodigo* e il primo Didier in *Marion Delorme*, entrambe di Amilcare Ponchielli. Viaggiò molto in giro per il mondo, esibendosi anche oltreoceano a Città del Messico, Montevideo, Chicago, Buenos Aires e al Metropolitan Opera di New York. L'ultima esibizione pubblica dell'artista avvenne il 27 marzo 1905 al Circolo degli Artisti di Torino. In seguito, dopo un micidiale attacco di Angina pectoris, la sua salute declinò paurosamente, tanto da costringerlo a sospendere la sua attività a tempo indeterminato. http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Tamagno, consultato in data 02 dicembre 2013.

[64] L. Pituello, *Caruso a Milano* cit., p. 7.

[65] E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit., p. 92.

Carelli, Amelia Pinto, Edwige Ghibaudo e Feodor Chaliapin.[66] La prima avvenne il 16 marzo 1901 e le repliche furono nove. Per Chaliapin fu la prima volta alla Scala. Era giovane tanto quanto Caruso e, come per lui, il primo impatto con il teatro scaligero fu burrascoso, atteso che anche Chaliapin, durante le prove, non cantò in voce, ma alla prima fece meraviglie, tanto che lo stesso Caruso dovette impegnarsi per stargli accanto.

Nel maggio 1901, per la terza volta, Enrico cantò a Buenos Aires e fu la volta di *Tosca* accanto a Eugenio Giraldoni ed a Hariclea Darclèe, protagonisti originali dell'opera, con direttore Arturo Toscanini e per la prima e unica volta affrontò un'opera Wagneriana, il *Lohengrin*.

Dall'Argentina Caruso si spostò, nel mese di ottobre, a Varsavia al teatro Wielki, successivamente tornò in Italia a Bologna, ove affrontò per la prima volta il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, il quale non veniva rappresentato da ben trentotto anni. Infine, passò per Trieste per due recite di beneficenza dell'*Elisir d'amore*.

---

[66] Fëdor Ivanovič Šaljapin in russo Фёдор Ива́нович Шаля́пин (Kazan', 13 febbraio 1873 – Parigi, 12 aprile 1938) è stato un basso russo. È stato un cantante lirico, ritenuto il più celebre basso della prima metà del XX secolo. Dotato di voce potente e versatile, grande presenza scenica e notevoli capacità recitative. Nato da una famiglia modesta, Šaljapin si formò da autodidatta. Esordì come cantante lirico a Tbilisi nel 1893, ma al termine della stagione si trasferì all'Opera Imperiale di San Pietroburgo. Venne poi chiamato a cantare al Teatro Bol'šoj di Mosca, dove si esibì regolarmente dal 1899 al 1914. La sua prima apparizione al di fuori dalla Russia avvenne nel 1901 al Teatro alla Scala di Milano, in un memorabile allestimento del *Mefistofele* di Arrigo Boito, Šaljapin nel ruolo di Mefistofele ed Enrico Caruso nei panni di *Faust*, diretti dalla bacchetta di Arturo Toscanini. Nel novembre 1907 il cantante si esibì per la prima volta al Metropolitan di New York come *Mefistofele*, in dicembre come Don Basilio ne *Il barbiere di Siviglia* (Rossini) e nel 1908 *Faust*, con Caruso e Leporello in *Don Giovanni* (opera) diretto da Gustav Mahler, ma le critiche non furono entusiasmanti. Ritornò su quel palcoscenico nel dicembre 1921 in *Boris Godunov* (opera) e, in quell'occasione, riscosse un enorme successo, che si ripeté per otto stagioni. Nel 1922 è Philip II in *Don Carlo* con Giovanni Martinelli e Giuseppe De Luca e nel 1926 *Don Quichotte* di Massenet. Fino al marzo 1929 egli prese parte a 109 rappresentazioni del Met. http://it.wikipedia.org/wiki/Feodor_Chaliapin, consultato in data 05 dicembre 2013.

6. DELUSIONE AL SAN CARLO

A fine anno, Caruso cantò finalmente nella sua Napoli, in cartellone l'*Elisir d'amore*, sua compagna Regina Pinkert, coppia collaudata già alla Scala. Le aspettative di Enrico erano tante. Era già famoso e trionfante nei teatri di quasi mezzo mondo ma, nella sua città natale, egli doveva ancora ricevere quei consensi e quegli applausi che lo avrebbero reso veramente felice. Lui era sicuro che i suoi concittadini stessero ad attenderlo a braccia aperte e non si curò affatto di preparare il suo debutto, trascurando di farsi raccomandare o presentare ad alcuno, come invece era consuetudine fare a Napoli. Le parole di Nicola Daspuro raccontarono esattamente uno scorcio delle usanze del San Carlo di quel periodo:

> Rividi Caruso soltanto nel 1902 che era il secondo anno dell'Impresa De Sanna al San Carlo. Questa stagione fu infelicissima, poiché scavò un abisso più che profondo fra il grande Caruso e la sua cara città natale, Il triste avvenimento va raccontato con sincerità e conoscenza precisa dei fatti. Per ben comprendere il fattaccio, occorre, però, prima di tutto mettersi sotto gli occhi le rivalità artistiche e lo spirito ipercritico del pubblico di quei tempi.
>
> In quei tempi, gli appassionati – i « patiti », i « tifosi » - come oggi si direbbe – del nostro vecchio teatro lirico, erano oltremodo numerosi ed in continua, eccitata efficienza. Ogni abbonato riteneva sul serio di essere il legittimo custode delle sacre tradizioni artistiche del San Carlo; ma tutti, in realtà, non erano che i vacui e rumorosi esponenti di torbide e cupide rivalità impresariesche, di individuali fanatismi per questo o quell'artista, e, soprattutto, i fatui esponenti di meschine e puerili vanità, tendenti ad affermare – solo perché assidui frequentatori del teatro – la loro personale autorità in quell'unico ambiente, nel quale, discutendo a vanvera e bisticciandosi, applaudendo o fischiando, potevano concedersi la stupita illusione di rappresentare qualche cosa d'importante a questo mondo.

Questi vanesi, presuntuosi e turbolenti del San Carlo, qualificati dal Cav. Mormone – temuto e inflessibile critico del giornale di Roma – col nome di « sicofanti », erano fra loro talvolta uniti, tal altra in profondo dissidio. Gli abbonati alla prima fila delle poltrone a destra, anzi – da non confondersi con quelli della prima fila a sinistra, che i primi disprezzavano – costituivano a loro parere, un tribunale supremo, una specie di areopago infallibile. E guai, davvero, per un'artista a non essere nelle grazie di « Monaciello » (il Cav. Alfredo Monaco), del barone Savelli, del marchese Cocozza e, peggio ancora, in quelle del principe Adolfo di Castagneto – il gentiluomo più perfetto e più bonaccione del mondo, fuori del teatro; ma che, invece, quando era seduto nella sua tradizionale poltrona di prima fila, a destra, diventava un altro: assumeva subito un atteggiamento di giudice inesorabile e specialmente quando metteva all'occhio il suo monocolo, col gesto minaccioso col quale Nerone fissava con lo smeraldo chi condannava a morte.

Il principe, alle *première,* giungeva sempre, fra i più premurosi, innanzi alla sua poltrona. E se il tenore, la prima donna, o il baritono, colui o colei, insomma, che in quella sera doveva debuttare, non aveva per sua sventura ottemperato al dovuto atto di omaggio – che consisteva nel farsi presentare o, perlomeno, validamente raccomandare al principe, a « Monaciello », a Savelli, ecc. – il povero artista debuttante, quella sera, era imminente a serio pericolo di fiascheggiamento.

Il principe Adolfo, quelle sere di debutti, alto, elegantissimo, con la gran barba brizzolata, ma pettinata a perfezione, prima di sedere, volgendo le spalle al proscenio, incastrava di nuovo all'occhio sinistro la « caramella », che, prima, con grande arte, aveva fatta cadere, e, facendo nobilmente inchini agli abbonati della sua destra e della sua sinistra e a quelli che erano di fronte a lui, scandendo bene le parole e in modo da farle udire da tutti, diceva lentamente: « Ma chi è la celebrità sconosciuta che debutterà questa sera? La conoscete? No?!... E, allora, s'intende, noi saremo severi, ma giusti! ».

E questa frase, sempre la stessa, stereotipata nella sdegnosa bocca del principe, era l'indizio sicuro dell'apertura delle più decise ostilità da parte della prima fila delle poltrone di destra. E se il tenore, o la prima

> donna, o il baritono avesse anche cantato in modo meraviglioso, non appena i generali applausi finivano, il principe drizzava il suo esile ed alto busto sulla poltrona, squassava la lunga barba, rimetteva all'occhio sinistro il grosso monocolo e, fissando con fredda severità l'artista applaudito, ma indisciplinato, gli gridava stentoreamente: - Male! Molto male! – Male! – ripetevano i « sicofanti ».
> Scoppiava allora, è vero, il finimondo nell'intero teatro; ma la prima fila a destra si era ancora una volta affermata ed il « contrasto » era inesorabilmente scoppiato.
> E tale contrasto, poi, dalla sala dilagava subito nei corridoi; di là, saliva nel « Casino dell'Unione »; poi rifluiva nei caffè e, infine, nel giorno dopo e nei successivi, a seconda degli umori e delle brighe, si ripercuoteva in tutti i giornali cittadini, politici, letterari, teatrali ed umoristici.[67]

Questo fu il tribunale al quale Caruso si presentò la sera del 30 dicembre 1901, senza esserselo prima ingraziato, né con due righe rispettose, né con un cenno di saluto in direzione giusta una volta sul palco. Ignorando anche la critica, Caruso non si piegò alle usanze cittadine, non si sa se per non conoscenza o perché semplicemente non volle, sicché quella sera, dal loggione, partì un applauso di saluto, che venne subito zittito dalla prima fila a destra. Nell'intervallo i sicofanti diffusero le prime malignità, dicendo che Caruso anziché *Elisir d'amore* credeva di cantare *Otello*.

Il giorno dopo i giornali ripeterono le stesse accuse. La teoria più convalidata del rifiuto di Caruso verso la sua città, fu proprio quella relativa alla critica dei quotidiani, con particolare riguardo alla critica del barone Saverio Procida, critico musicale del "Pungolo", grande amico e ammiratore di Fernando De Lucia, tenore napoletano al quale tutti, al San Carlo, si trovavano di fronte al suo paragone. Di seguito si

[67] N. Daspuro, *Enrico Caruso* cit., pp. 23-27.

riporta l'articolo che fu incriminato ed apparso in data 31 dicembre 1901 – 1 gennaio 1902:

> Diciamo la verità serena se non vogliamo togliere serietà al successo finale di eri sera. Tanto più che questa verità ridonda a beneficio dello stesso Caruso. Il giovane e fortunato Divo (se, parlo in genere, differissimo queste precoci beatificazioni, non sarebbe meglio per tutti, per la proprietà del linguaggio, per la misura dei giudizi, pel rispetto ai grandissimi interpreti morti e vivi, che sacrificarono molti anni e molto studio alla conquista dell'appellativo prelodato?) mi parve ieri sera, nel primo atto, atterrito dalla sua stessa fama, se ne risentì persino il buon metallo della sua voce; certo ne soffrirono la castigatezza del canto donizettiano e l'azione comica che il Caruso esagerò un tantino. Più tardi, gli applausi amabili rinfrancarono l'artista e noi potemmo, dopo che venne richiesto il bis del duetto finale del primo atto, e dopo che il cordiale saluto al proscenio rassicurò il tenore sulle intenzioni favorevolissime del pubblico, giudicarlo equamente. Ecco la mia impressione schiettissima: il Caruso ha una voce di valido timbro baritonale, di bel volume eguale, abbastanza estesa, gagliarda in certi suoni che costituiscono il segreto del suo grande successo teatrale, con note di una potenza rara. (Il suo Si bemolle è uno squillo nitido e di piena vibrazione argentina.) Ma pari alle qualità naturali di un organo privilegiato, a me non risulta il possesso di una sapienza tecnica che disciplini codesti spontanei doni e renda più pastosa la voce, più eguale la successione dei suoni, più elastiche le agilità d'un canto leggero e fiorito come quello dell'*Elisir*, più impeccabili i passaggi, più precisa l'intonazione, che ieri, e mi auguro per la commozione del debutto, fu talvolta incerta: insomma, io non scorgo ancora nel Caruso l'artista che stia all'altezza cui lo colloca la fama e lo destinerebbe un organo singolarmente dotato. E c'è di più. Io non so perché il Caruso si ostini a cantare la musica di mezzo carattere come l'*Elisir*. So bene: alla Scala di Milano ebbe un successo strepitoso proprio in quest'opera frivola e leggiadra del sommo bergamasco. E che conta? Un artista deve studiare le proprie facoltà e non esaltarsi a un giudizio, mettiamo errato, di pubblico. Ora il Caruso dà colore e fiamma alla sua voce, non ancora

> levigata e domata, con un accento profondo, impetuoso di una stupenda passionalità. Accento che ieri sera gli valse un gran successo soltanto in fondo all'opera, dopo cioè la celeberrima *Furtiva Lacrima* bissata da Caruso a furor di popolo. E con qualità così passionali, elementi di un temperamento drammatico così esplicito, egli s'illude di poter coltivare anche un tipo di musica che richiede una disciplina paziente, quasi glaciale, inesorabile della sua voce? Come si può curare contemporaneamente la esecuzione di una scala semitonale del *Barbiere* e di una violenta invettiva della *Tosca,* se non menomando la purezza del virtuoso nel tipico canto italiano, e la vibrazione iperbolica dei moderni drammaturghi melici? Occorrerebbe possedere la magistralità di uno Stagno, avere avvezzata la propria gola a tale elasticità, averla resa così duttile da non temere le insidie del proprio repertorio. Ma il Caruso, non si dolga della mia franchezza affettuosa, è ben lontano da quest'arte prodigiosa che ci mette i Duprez e i Tiberini e i Gayarre e gli Stagno e, per ora, deve optare per uno dei due generi. Io non gli consiglio certo il virtuosismo. Mi pare che lo stile adatto gli manchi, che non senta più quel modo di fraseggiare, tanto che a volte Nemorino ha il gesto, il fragore vocale e l'accento eroico di Raul o di Enzo Grimaldo, Io credo che il Caruso debba fissarsi in un genere drammatico che, senza levarsi all'eroico, spazi fra l'ardore della passione moderna. Accento caldo, vibrazione intensa, suono poderoso, costituiscono il bel patrimonio della sua voce, e ieri, nella romanza, l'accento di dolore fu così caldo, così schietto e l'innestò in certi ardui passaggi così bene, che non fece più dubitare della meta cui deve tendere il Caruso.[68]

Nelle repliche delle sere successive e cantando successivamente nella *Manon* di Massenet accanto a Rina Giachetti, sorella di Ada, Caruso riaffermò il suo ineguagliabile valore conquistando il pubblico, compresi i sicofanti. Don Saverio, il 16 gennaio dopo *Manon*, ebbe ancora parole dirette verso il tenore napoletano:

[68] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., pp. 18-19.

> Bella voce, senza dubbio, con note di sonora potenza, con estensione facile, ma tutt'altro che bene impostata. Bella voce, ad ogni modo, eguale e calda. Ma ciò non basta. A lui manca lo charme del cantante, la finezza vocale dell'artista, l'eleganza dell'attore, la dizione raffinata che deriva solo da uno studio del proprio organo, dal diligente calcolo dei coloriti e da un'impostazione sagace. Ora egli poggia la voce troppo in gola, anziché in testa. Abusa troppo di passaggi dal forte alla mezza voce, senza sfumare e senza ripulire, così che l'orecchio è sorpreso da suoni inaspettatamente grezzi, fra un Si ed un La naturale dei più limpidi che io abbia mai sentito… Il Caruso o tuona nelle note tamagnane, o fa dell'arcadia manierata… In conclusione, le doti di Caruso qui si affermano bene, anche meglio che nell'*Elisir*, ma con pari rilievo si accentuano i difetti. Da questa gagliarda voce, cioè, può balzar fuori un grande cantante, forse anche un artista, giacché l'accento è caldo e vibrante. Ma bisogna disciplinare, raffinare, istruirsi. Ha mai sentito dirsele così schiette e salutari queste verità il Caruso? Non credo. Ma io che vedo in lui una vera forza dell'arte, un vero strumento prezioso, a rischio magari di farne, oggi, un nemico, voglio compiere quest'atto di donchisciottismo teatrale.[69]

Il barone Procida in questi due articoli dà l'impressione di essere un critico competente e non prevenuto nei confronti del tenore, esprime il suo pensiero, rimproverando la scelta di un repertorio secondo lui non adatto alla vocalità di Caruso. Con il senno di poi i fatti gli diedero ragione perché la straordinaria carriera del tenore si concretizzò abbracciando il repertorio che lo stesso Procida gli suggerì. Ma Caruso, sicuro di sé e soprattutto dei suoi recenti successi, dopo le parole di Procida ritenute da lui pungenti fece questa promessa che portò avanti con ostinato proposito fino alla morte: «Napoli non mi sentirà mai più! Tornerò a Napoli solamente per rivedere la mia cara mamma e per mangiare i vermicelli alle vongole!».[70]

---

[69] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., pp. 20-21.
[70] N. Daspuro, *Enrico Caruso* cit., p. 29.

Dopo il grande dispiacere avuto a Napoli, un'altra tappa importante per la sua carriera Caruso la fece a Montecarlo, cantando al Teatro di Monaco nel febbraio 1902 in *Bohème*, direzione di Arturo Vigna e con una Mimì d'eccezione, il famoso soprano australiano Nellie Melba.[71]

Dopo *Bohème* e *Rigoletto*, Caruso lasciò Montecarlo per recarsi nuovamente a Milano. L'appuntamento fu per l'11 marzo per la rappresentazione di *Germania*, testo di Luigi Illica, musica del barone Alberto Franchetti,[72] direzione affidata a Toscanini e nella compagnia vi erano Amelia Pinto, Mario Sammarco, Janie Bathori e Cesare Gravina. L'opera fu rappresentata per ben quattordici volte senza ottenere, però, grande successo.

[71]Nellie Melba, nome d'arte di Helen Porter Mitchell (Richmond, 19 maggio 1861 – Sydney, 23 febbraio 1931), è stata un soprano australiano. Studiò canto a Melbourne, dove ebbe luogo la sua prima apparizione in pubblico, presso il Melbourne Town Hall nel 1884. Fu proprio in ricordo della sua città natale che adottò il nome d'arte di Nellie Melba. Divenne uno dei migliori soprani al mondo facendo coppia con Enrico Caruso nella *Bohème*. La sua voce di soprano lirico-leggero, dotata di notevole agilità, fu particolarmente apprezzata in Inghilterra e negli Stati Uniti. Sposò il nobile Charles Frederick Nisbett Armstrong dal quale ebbe un figlio, George. http://it.wikipedia.org/wiki/Nellie_Melba, consultato in data 09 dicembre 2013.

[72] *Germania*, dramma lirico in un prologo, due quadri e un epilogo, musicato da Alberto Franchetti su libretto di Luigi Illica. La prima rappresentazione avvenne a Milano al teatro alla Scala l'11 marzo 1902 (dir. Arturo Toscanini). Personaggi e interpreti: Giovanni Filippo Palm (B), Federico Lowew (T, Enrico Caruso), Carlo Worms (Bar, Mario Sammarco), Crisogono (Bar), Ricke (S, Amelia Pinto), Jane (Ms, Jane Bathori), Lene Armuth (Ms), Stapps (B, Giovanni Gravina). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, I titoli e i personaggi, Vol. secondo, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 16.

7. BREVE STORIA DELLA REGISTRAZIONE SONORA E PRIMA INCISIONE DI CARUSO

La storia della registrazione sonora ebbe inizio durante la rivoluzione industriale, quando Edison ideò e brevettò il fonografo.

In questo periodo, in America come in Francia ed in Inghilterra, l'evoluzione dell'industria e della tecnologia produsse trasformazioni socio-economiche che si rifletterono anche sullo stato dei lavoratori che, grazie al raggiungimento della possibilità di avere del tempo libero e degli aumenti di stipendio, investirono sul divertimento ludico e culturale, creando un aumento dell'offerta degli spettacoli a pagamento e dei luoghi nei quali fruire di essi.

Di questo processo evolutivo socio-culturale ne beneficiò anche la tecnologia, dopo l'invenzione delle macchine parlanti, quali fonografi e grammofoni, la loro diffusione divenne presto di massa. Ma la vera rivoluzione determinata dalle invenzioni di Edison e successivamente di Berliner, non fu tanto nella tecnologia adoperata, quanto negli effetti culturali ed economici che questa ha generato.[73]

Edison inventò il fonografo nel 1877, ma nessuno si raffigurò la possibilità di utilizzarlo in ambito musicale fino al 1902. Infatti, il fonografo era stato concepito come un dispositivo che avrebbe dovuto sostituire lo stenografo, ovvero come macchina da ufficio. Sicché, la prima incisione di Edison, e perciò la prima incisione della storia, fu una filastrocca. Ma il suo inventore perse presto interesse per lo strumento in quanto era troppo costoso e, di conseguenza, la sua diffusione commerciale fu praticamente nulla.

Altri inventori, però, perfezionarono il lavoro di Edison, introducendo l'uso del rullo di cera, il quale forniva una migliore resa acustica e

[73] Simona Frasca, *Birds of passage, i musicisti napoletani a New York (1895-1940)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2010, pp. 32-33.

poteva essere utilizzato più volte. Perciò, nel 1888 il fonografo venne immesso sul mercato da due ditte concorrenti e divenne un fenomeno di grande successo nelle fiere e nei bar. Esso è l'antenato del nostro juke box.

Nello stesso 1888 Edison esportò in Europa il suo fonografo per pubblicizzarlo e per ottenere incisioni di voci storiche, voci di personaggi illustri che potevano essere di interesse per il pubblico e che avrebbero pertanto allargato il suo mercato.

Già nel 1894 l'apparecchio era una macchina meccanicamente moderna, dotata di un motore elettrico o a manovella, ma non era ancora stato risolto il problema della riproduzione in copia delle registrazioni, riproduzione che poteva offrire al grande pubblico un certo numero di copie da ascoltare. Infatti, fino al 1901 erano state messe in commercio solo incisioni originali o in un piccolo numero di copie, ottenute obbligando il cantante, la banda o l'attore a gridare il più forte possibile davanti ad un dato numero di trombe, le quali catturando i suoni li trasmettevano ai fonografi che li incidevano su altrettanti rulli di cera. Questo, però, limitava fortemente il mercato del fonografo e la possibilità di ampliare il suo utilizzo.

Sempre nell'anno 1888 una nuova invenzione era destinata a prendere il posto del fonografo. Emile Berliner , emigrante tedesco stabilitosi negli Stati Uniti, inventò il grammofono, una nuova macchina capace di riprodurre suoni incisi su dischi piatti. Nel contempo brevettò, altresì, un dispositivo per ottenere copie delle incisioni servendosi di un disco-matrice. Nel 1895, Berliner fondò la United States Gramophone Company.[74]

La possibilità, impensabile fino ad allora, di ottenere sino a cento copie da un solo originale apriva l'orizzonte ad un nuovo mercato ed il

[74] Michael Aspinall, *Il canto di Caruso,* in G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., pp. 213-215.

grammofono ebbe subito un enorme successo in America come in Europa.

Si ingaggiarono, allora, divi e stelle della musica e del teatro per ottenere incisioni di qualità, soprattutto dopo l'avvenuto ampliamento di grandezza dei dischi, che rese possibile la durata maggiore dei brani riproducibili. Dai 18 cm iniziali, che permettevano un'incisione di 2 minuti, si passò a 25 cm e, successivamente, nel 1903 ai quasi 5 minuti grazie al disco di 30 cm.

Nel 1898 Berliner decise di aprire una succursale della sua società a Londra, ove venivano incisi i dischi. Le stampe, invece, venivano prodotte in una nuova fabbrica di Hannover ed i grammofoni importati dall'America.

Nel frattempo a Camden, nel New Jersey, Eldridge R. Johnson, nella sua piccola fabbrica, brevettò un nuovo grammofono migliorato. Egli praticava continui esperimenti sulla base dell'invenzione di Berliner.

Nello stesso periodo, la Gramophone Company ampliò ulteriormente il proprio mercato attraverso i viaggi in Russia, ove iniziò ad incidere dischi con le stelle della lirica. Aprì, altresì, un negozio specializzato in grammofoni e dischi di lusso a Mosca e creò una speciale etichetta rossa ed oro per le registrazioni dei divi.

L'incaricato di Berliner, il musicista Fred Gaisberg, desideroso di ampliare ancora di più l'offerta attraverso delle incisioni veramente importanti, intraprese un viaggio alla volta di Roma in compagnia del fratello Will, con l'intenzione di incidere la voce del Papa Leone XIII. Ma Fred, fermatosi a Milano, insieme ad Alfred Michaelis, rappresentante milanese dell'azienda, assistette alla rappresentazione di un'opera al Teatro alla Scala in cui cantava Caruso. Si trattava di una replica di *Germania*. Egli rimase impressionato dalla voce del tenore e vi riconobbe qualità acustiche che la rendevano, a suo parere, in assoluto la voce più adatta alle

registrazioni discografiche. Fred Gaisberg nelle sue memorie raccontò l'incontro con il giovane tenore:

> C'è da meravigliarsi che persi la testa? Dissi a Michaelis: "Indaga su quanto chiederebbe per incidere dieci canzoni". Il giorno seguente il nostro maestro al pianoforte, maestro Cottone, mi ritornò con la risposta. Caruso avrebbe cantato in un solo pomeriggio dieci canzoni per cento sterline; in verità l'indaffaratissimo tenore ci poteva concedere soltanto poche ore libere in tutta la stagione. A quell'epoca era un cachet davvero sbalorditivo per noi, ma telegrafai a Londra per la necessaria autorizzazione; aggiunsi una forte raccomandazione d'accettare, frustrato dall'incapacità della parola telegrafica per descrivere i meriti del caso. La risposta arrivò subito: "Cachet esagerato, vi proibiamo di registrare".
>
> Mi sentii umiliato ed ero convinto dell'impossibilità di discutere, perché soltanto lì sul posto si poteva capire l'urgenza dell'occasione. Così autorizzai Michaelis a procedere, perché se fosse accaduto il peggio, dovevamo soltanto realizzare un profitto di uno scellino su ciascuno di duemila dischi per coprire il cachet. Il dado era tratto.
>
> Un pomeriggio assolato Caruso… vestito da zerbinotto, girando in aria il suo bastone da passeggio, camminava noncurante lungo la via Manzoni e, deliziando i camerieri, perenni idoleggiatori dei tenori, entrò nel Grand Hotel, dove noi l'aspettavamo. Costringemmo la sua scorta di bravi ad aspettarlo fuori dalla stanza… Caruso voleva spicciarsi perché voleva guadagnarsi subito le sue cento sterline a andare a pranzo, ma una volta che si mise a lavorare dimenticò tutto ciò.
>
> Come ricordo dell'occasione Caruso, già provetto caricaturista fece un disegno di Will in piedi accanto alla macchina di registrazione… Non potevo prevedere che, come seguito a questo primo contratto, Caruso avrebbe guadagnato nei vent'anni successivi quasi cinque milioni di dollari e la compagnia fonografica due volte questa somma.[75]

[75] Frederick William Gaisberg, *The music goes round,* New York, The Mocmillan Company, 1942, pp. 47-48, (traduzione dello scrivente).

Così, l'11 aprile 1902 avvenne l'incisione di Caruso.
Ma prima, i fratelli Gaisberg ebbero il tempo di andare a Roma, ove il Papa si rifiutò di far registrare la propria voce. Riuscirono, comunque, ad incidere Alessandro Moreschi, l'ultimo castrato ed il coro della Cappella Sistina.
Tornati a Milano proprio l'11 aprile, all'Hotel Spatz, oggi Grand Hotel et de Milan, al mattino registrarono la voce del soprano Amelia Pinto e nel pomeriggio le dieci arie di Caruso, che trasformarono definitivamente l'apparecchio di Berliner in uno strumento musicale. Quelle incisioni furono importanti per la novella casa discografica, sia naturalmente, per il riscontro economico conseguito, sia perché la stessa società le utilizzò come esca per procurarsi la disponibilità ad incidere da parte di altre stelle della lirica. Caruso, a sua volta, grazie alle stesse ottenne la conferma del contratto con il Metropolitan, dopo che il suo direttore lo ebbe ascoltato nel *E lucean le stelle*.
Le incisioni ebbero, quindi, un successo enorme di pubblico anche se il loro costo non era propriamente alla portata di tutti.
I fratelli Gaisberg, consapevoli del valore che esse avevano e spaventati dall'idea che si potessero rovinare, portarono gli originali di cera in braccio fino ad Hannover. Poi, fecero in modo che l'uscita dei dischi sul mercato, che non costavano poco, ovvero dieci scellini l'uno, per un valore in Italia di dodici lire e cinquanta centesimi, coincidesse con il debutto londinese di Caruso in maggio.
Gaisberg ingaggiò anche un direttore musicale, un certo Landon Ronald, maestro sostituto al Covent Garden, che fondò la New Symphony Orchestra, l'orchestra che accompagnò innumerevoli grandi interpreti nelle loro incisioni. Il suo compito fu quello di incoraggiare cantanti di fama ad entrare nella grande famiglia della Gramophone, allargando sempre più il suo catalogo illustrato.

Quegli anni di grande espansione erano, comunque, anni di incertezze. Ad un certo punto, temendo che il disco fosse solo una moda passeggera, la Gramophone decise di produrre e commercializzare altri apparecchi, quali una macchina da scrivere ed un orologio elettrico. Ma, poco dopo, si rivelarono un peso piuttosto che una sicurezza per il futuro, così furono ben presto abbandonati. Dal 1901 al 1907 il nome della compagnia divenne The Gramophone and Typewriter Company Ltd. L'azienda iniziò ad utilizzare come marchio, sui cataloghi e nelle pubblicità, il famoso quadro di Francis Barraud, ove vi era un cane che ascoltava il grammofono pensando di sentire la voce del padrone; mentre sui dischi, fino al 1909, il marchio rimase quello di un angioletto che seduto su un disco lo incideva con una piuma. Quando la ditta prese il nome di Voce del Padrone, sull'etichetta di ogni disco apparve il cane che ascoltava il grammofono.

Alla fine del 1901 Johnson ribattezzò la sua azienda con il nome Victor e cercò di migliorare la tecnologia dei suoi grammofoni e delle incisioni, sicuro che, alla lunga, la qualità tecnica avrebbe vinto sulle rivali case discografiche, anche nascenti come la Columbia.

Le incisioni di musica classica e lirica erano affidate ad interpreti sconosciuti, ma con un livello tecnico sufficiente per adeguarsi alle caratteristiche della macchina riproduttrice del suono. Essi erano, quindi, in grado di non sforare con acuti improvvisi e troppo striduli che i primitivi grammofoni non avrebbero potuto incidere con adeguata qualità.

Invece, la Columbia investì in una serie di dischi di grandi cantanti del Metropolitan, la "Columbia Grand Opera Series". Purtroppo, le tecniche di incisione utilizzate non erano sufficientemente avanzate per tollerare il volume di queste voci e l'investimento si rivelò un fiasco.

Per questo motivo, per anni, non si parlò più per la Columbia di incisioni di musica classica.
La Victor, successivamente, conquistò il mercato con una grande serie di dischi delle stelle del Covent Garden, della Scala, dell'Opéra di Parigi e, nel 1904, anche Caruso entrò nella famiglia.
Il 30 novembre 1902 Caruso ripeté, a Milano, le incisioni di due arie che erano andate perdute, *Celeste Aida* e *Dai campi, dai prati*, dato che la pratica della duplicazione delle matrici fu introdotta in Europa solo nell'inverno 1902-1903. Anche *Questa o quella*, *Una furtiva lacrima* e la *Serenata* dell' *Iris*, purtroppo, andarono smarrite o rotte, ma Caruso non le incise mai più.
Nel frattempo nacque una nuova azienda, la ZonoPhone, che si premurò di disturbare le ormai grandi aziende attraverso l'incisione e la commercializzazione di incisioni a basso costo; oltre a ciò, perseguì la politica di disturbo con ripetute cause verso Berliner e Johnson. Nacque, poi, una nuova piccola ma intraprendente azienda, la Pathè, che si inserì nel mercato dell'incisione e della commercializzazione di dischi piatti e di rulli.
Anche in Italia nacque una nuova casa, la Anglo-Italian Commerce Company, che iniziò a collaborare con le due sopracitate nuove aziende americane. I cantanti che registrarono per questa impresa italiana incisero sia su dischi piatti che su rulli. Di Caruso furono pubblicate sette facciate con etichetta della Zonophone e tre rulli della casa italiana distribuiti all'estero con brevetto della Pathè.
Alla fine della contesa, la Gramophone acquistò la parte europea della ZonoPhone, mentre la Victor acquisì quella americana e gli Zonophoni vennero tolti dal mercato. Pertanto, le incisioni di Caruso rimasero in catalogo solo pochi mesi ed oggi sono un sogno per gli appassionati.
I dischi di Caruso, sotto ogni etichetta, furono venduti in grandissime quantità. Anche se era in voga la pratica di restituire al commerciante i

vecchi dischi per acquistarne dei nuovi e di alcuni sono andate irrimediabilmente perdute le matrici, ne sono sopravvissuti, comunque, un discreto numero. Autentiche rarità sono gli Zonophoni e gli Angeli Rossi della Gramophone.[76]

Attraverso la nascita del disco Caruso divenne un divo alla portata di tutti; chi ascoltava o acquistava i suoi dischi traeva l'impressione che l'artista stesse cantando per lui, esattamente come faceva per il pubblico aristocratico dei grandi teatri. La sua popolarità travalicò i confini dell'alta società che, negli anni della sua carriera, dominava gli illustri teatri internazionali, entrando nella casa della gente.

Dopo la registrazione del primo disco, fu doveroso per la carriera di Caruso il debutto a Londra, città a lui ancora sconosciuta.

Il baritono Antonio Scotti[77] fu colui che lo convinse ad accettare un contratto relativamente non conveniente dal punto di vista economico, in quanto il compenso era di sole centosessanta sterline, ma molto produttivo dal punto di vista della popolarità. Venne, così, scritturato per la prima volta al Covent Garden di Londra.

La prima fu fissata per il 14 maggio 1902, in cartellone *Rigoletto*, nella compagnia Nellie Melba ed il baritono francese Maurice Renaud, presente tra il pubblico anche la regina. Fu un successo, la critica era entusiasta nei confronti del giovane tenore italiano. Le recite

---

[76] Michael Aspinall, *Il canto di Caruso,* in G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., pp. 218-223.

[77] Antonio Scotti (Napoli, 25 gennaio 1866 – Napoli, 26 febbraio 1936) è stato un baritono italiano. Fu uno degli artisti principali della New York Metropolitan Opera House per più di 30 anni, ma cantò anche a Londra alla Royal Opera House Covent Garden. La sua famiglia lo voleva indirizzare verso il sacerdozio, ma egli decise di votarsi alla carriera di cantante d' opera. Ricevette la prima formazione vocale da Esther Trifari-Paganini e Vincenzo Lombardi. Dopo gli studi fece il suo debutto al Theatre Royal di Malta nel 1889, nel ruolo di Amonasro in *Aida* di Giuseppe Verdi. Seguirono scritture in diversi teatri d'opera italiani che gli valsero la possibilità di fare esperienza ed essere poi scritturato in Spagna, Portogallo, Russia e Sud America. Nel 1898 debuttò al Teatro alla Scala di Milano nel ruolo di Hans Sachs in *I maestri cantori di Norimberga*. Il debutto statunitense di Scotti ebbe luogo nell'autunno del 1899, quando cantò a Chicago. Il 27 dicembre 1899 fece poi la sua prima apparizione a New York al Metropolitan Opera House, impegnato nel ruolo del protagonista nel *Don Giovanni* di Mozart. Sarebbe poi diventato un favorito del pubblico del Met, guadagnando consensi per il suo canto aggraziato nel Donizetti del bel canto e per il suo tocco di eleganza che palesava nelle interpretazioni di Verdi. Nel 1899 debuttò poi al Covent Garden a Londra in *Don Giovanni*. Formò una propria compagnia di cantanti nel 1919, chiamandola naturalmente *Scotti Opera Company*, realizzando per diverse stagioni tour negli Stati Uniti. http://it.wikipedia.org/wiki/Antonio_Scotti, consultato in data 11 dicembre 2013.

successive non furono da meno e vennero, poi, rappresentate la *Bohème*, *Lucia di Lammermmor*, l'*Aida*, l'*Elisir d'amore*, *Cavalleria rusticana*, *La traviata* ed il *Don Giovanni* di Mozart. Era la prima volta che Caruso affrontò il ruolo di don Ottavio, accanto a lui, Maurice Renauld, Antonio Pini-Corsi, Marcel Journet, Fritzi Scheff, Fèlia Litvinne,[78] Suzanne Adams.

> Nel suo libro di memorie Fèlia Litvinne ricorda così quell'esperienza: «La voce di Caruso sgorgava come un fiume d'oro» quasi sicuramente Caruso studiò la parte di don Ottavio direttamente a Londra, dove a quell'epoca si trovavano molti maestri esperti delle tradizionali interpretazioni mozartiane; la stampa ne fu unanimemente entusiasta con la solita eccezione di George Bernard Shaw, che in una lettera al *Times* di Londra si lamentò degli «abbellimenti» apportati alla partitura del tenore napoletano. Purtroppo Caruso non incise le due Arie di don Ottavio, e non conosceremo mai la portata di quegli «abbellimenti».[79]

Nel novembre 1902 al Teatro Lirico Internazionale Caruso si offrì di cantare, in forma gratuita in segno di riconoscenza nei confronti di Edoardo Sonzogno, per la prima dell'*Adriana Lecouvreur* di Cilea, in quanto per Sonzogno e per l'autore erano tempi difficili. Sonzogno non accettò ciò e stipulò, quindi, con Caruso un contratto di tremila lire per sei recite, con l'ulteriore accordo che i vestiti di scena se li sarebbe dovuti procurare direttamente il tenore, che li pagò più di seimila lire. In compagnia furono presenti Angelica Pandolfini, Giuseppe De Luca, la

---

[78] Fèlia Vasil'enna Litvinne (nome d'arte di Francoise-Jeanne Schutz), soprano francese d'origine russa (Pietroburgo 31 agosto 1860 – Parigi 12 ottobre 1936). Studiò a Parigi con Barth-Banderali, Sbriglia e P. Viardot, esordì al Theatre des Italienis nel *Simon Boccanegra* nel 1883. Cantò nei maggiori teatri, si specializzò in opere wagneriane, nell'ambito delle quali fu una grandiosa interprete. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, Le Biografie, Vol. quarto, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 464.

[79] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 55.

Edwige Ghibaudo e come direttore Cleofonte Campanini.[80] Fu un successo straordinario.[81]

Tra una recita e l'altra, Caruso incise per la Gramophone altri dieci pezzi d'opera e romanze da salotto.

Susseguirono per lui due recite di *Rigoletto* a Trieste e *Manon Lescaut* al Costanzi di Roma. Successivamente si spostò a Lisbona ove cantò, per la prima volta, *Lucrezia Borgia* di Donizzetti nel ruolo di Gennaro, poi, ancora a Montecarlo ed una nuova tournée in Sudamerica con Arturo Toscanini, Giuseppe De Luca, Salomea Krusceniski, Hariclea Darclèe ed Eugenio Gilardoni.

Da ricordare l'esperienza di Rio de Janeiro, ove il pubblico, come protesta nei confronti di un soprano locale, lasciò il teatro vuoto per metà. Così, la sera successiva, Caruso fece una recita gratuita fuori programma ed il teatro fu tutto esaurito. Felicemente, poi, rientrò in Italia.

È necessario affrontare, infine, un'ultima questione riguardante la modalità e condizione d'ascolto dei dischi del tenore.[82]

Nell'arco della sua carriera Caruso registrò in tutto 498 facciate di dischi, compresi provini inediti perduti o distrutti dopo la scelta del provino migliore. Infatti, Caruso fu il primo cantante al quale la Victor americana concesse la possibilità di beneficiare di due o tre provini per

---

[80]Cleofonte Campanini (Parma, 1º settembre 1860 – Chicago, 19 dicembre 1919) è stato un direttore d'orchestra italiano. Apparteneva a una famiglia di illustri tradizioni musicali: era fratello del tenore Italo Campanini e marito del soprano Eva Tetrazzini (sposata nel 1887). Iniziò lo studio del violino sotto la guida di Giulio Cesare Ferrarini, ma poi sospese questo studio per intraprendere una carriera di direttore d'orchestra: il suo primo incarico fu presso il teatro Reinach di Parma. Diresse la prima rappresentazione dell'*Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea (Milano, teatro Lirico, 1902) e nel 1903 succedette al suo conterraneo Arturo Toscanini alla direzione del teatro alla Scala, dove diresse le prime assolute della *Siberia* di Umberto Giordano e della *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini. Conobbe un grande successo anche negli Stati Uniti d'America, dove venne chiamato a dirigere le orchestre della *Manhattan Opera Company* di New York (1906) e della *Chicago Opera Association* (1910). http://it.wikipedia.org/wiki/Cleofonte_Campanini, consultato in data 13 dicembre 2013.

[81] L. Pituello, *Caruso a Milano* cit., p. 8.

[82]Per affrontare questo argomento viene preso in esame il testo di R. Vaccaro, ove dopo attenti esami e confronti scrupolosi con illustri musicologi, l'autore dà ampio spazio a due capitoli sulle modalità e condizioni d'ascolto per Caruso. Riccardo Vaccaro, *Caruso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 209-226.

ogni brano, ma per le precedenti incisioni avvenute a Milano, tra il 1902 ed il1904, la ripetizione non fu possibile.

In totale sono state edite 251 facciate di dischi, compresi cinque doppi provini, oltre ad un frammento di *Bella figlia dell'amore* che comprende solo l'assolo del tenore.

Per quanto riguarda le 32 incisioni eseguite a Milano, le riversioni di queste in microsolco le hanno salvate, di alcune di esse sono state smarrite le matrici originali e le rarissime copie esistenti sono, per lo più, abbastanza usurate. Quelle, invece, incise per conto della Società Americana Victor sono tutte ben conservate negli archivi.

Oggi, chi desidera possedere tutte le incisioni di Caruso ha la possibilità di ottenerle, basta entrare in un qualsiasi negozio di dischi e, in un cofanetto di CD, si può trovare tutto Caruso. Purtroppo, però, l'ignaro ascoltatore non sempre è al corrente che la voce che ascolterà non è quella reale. Il vero Caruso lo possiamo sentire solo attraverso i vecchi dischi acustici a 78 giri, mediante un apparecchio di riproduzione dell'epoca.

La prima distorsione della voce reale di Caruso ebbe luogo quando, nel 1930, la Victor, per motivi commerciali, decise di mettere in commercio 42 incisioni restaurate. Venne tolta la musica che originariamente accompagnava il tenore, sulla voce venne aggiunto l'accompagnamento di una grande orchestra sinfonica e reinciso il tutto. Questa sovrapposizione della musica, elettricamente portò il beneficio del taglio del fruscio, ma la conseguenza fu la perdita del colore e degli armonici che costituivano la personalità vocale del tenore, producendo, così, una voce manomessa ed aumentata nel diapason. La voce non era più, quindi, quella originale di Caruso.

Con l'avvento dei nuovi dischi restaurati, i vecchi dischi acustici non furono più prodotti. Questi ultimi si potevano trovare, oramai, solo tra le rimanenze di qualche negozio o dai rivenditori di dischi usati.

Pertanto, fino all'avvento del microsolco, il pubblico poté trovare sul mercato solo i nuovi dischi restaurati, pensando ignaro di portarsi a casa il vero Caruso.

Riccardo Vaccaro, nella sua biografia sul tenore, affronta il problema di quanti abbiano sempre sostenuto che la voce di Caruso, nelle prime incisioni sui dischi acustici, non fosse, comunque, la stessa di quella naturale ascoltata a teatro. Attraverso una semplice comparazione egli dimostrò il contrario:

> Dal 1914 al 1920, anno delle ultime incisioni acustiche fatte da Caruso, perché dopo morì, cominciarono ad incidere sempre col procedimento meccanico (cioè acustico), cantando in un imbuto con un diaframma acustico al vertice, cantanti come Tito Schipa, Titta Ruffo (quest'ultimo incise i primi cilindri Pathè nel 1914 e nel 1907 i primi dischi piatti), Aureliano Pertile, Beniamino Gigli, Feodor Chaljapin, Rosa Ponselle, tanto per citare non solo i maggiori ma quelli che si trovarono nel periodo di transizione e che incisero i loro dischi sia acusticamente che elettricamente – ciò avvenne verso il 1925. Bene, ascoltando questi cantanti nei due tipi d'incisione e confrontando la resa fonica dei due diversi modi di registrazione, possiamo dire che quello che viene ad essere più compromesso è l'accompagnamento orchestrale nelle incisioni meccaniche che risulta alquanto velato e povero di armonici. Confrontando invece le voci di questi cantanti nei due diversi sistemi d'incisione può dirsi che nelle registrazioni del periodo acustico si rivela un abbassamento della qualità (potenza) sonora della voce. I colori di queste voci, il timbro, gli armonici e più di tutto la loro personalità vocale che ne è la risultante, sono salvi e facilmente riconoscibili e identificabili. Da ciò ne discende che la voce di Caruso non è affatto molto lontana dall'originale anche se, questo lo dobbiamo riconoscere, una parte della sua potenza vocale viene compromessa. Il velluto dorato degli attacchi, la resa bronzea dei centri sensualissimi e rotondi, la lama sfoderata dei suoi acuti, sempre allineati al contenuto

espressivo della pagina musicale, sono indenni e perfettamente restituiti dai 78 giri originali.[83]

Negli anni cinquanta si presentò un nuovo problema riguardante la riversione dei dischi antichi del tenore, poiché scomparvero i vecchi dischi a 78 giri e nacquero i microsolchi. Non vi sarebbe stato alcun problema se nei microsolchi si fossero riversati i dischi registrati con il sistema elettrico, in quanto i solchi di questi ultimi erano già più stretti, il fruscio ridotto e la qualità vocale indenne; altro discorso, invece, per la riversione dei dischi antichi.

La R.C.A. italiana, nel 1973, pubblicò un cofanetto di dodici microsolchi contenenti 167 brani su 251 editi, quasi tutti aumentati di mezzo tono rispetto all'incisione originale. Vennero, inoltre, riversate parecchie incisioni già restaurate elettricamente ed altri brani vennero tagliati per economizzare qualche minuto, ma il pubblico, non conoscendo i vecchi dischi originali, prese per vero il manomesso.

Un'altra casa discografica, l'inglese Olympus Records, salvò, invece, la voce di Caruso rispettando alcune regole fondamentali. Dal 1961 al 1974 essa pubblicò, in diciassette microsolchi, tutte le incisioni di Caruso con un risultato stupefacente. Infatti, tale casa riuscì ad ottenere, riversando dai 78 giri acustici originali, delle incisioni che mantennero inalterato il fruscio dei dischi, la parte artistica vocale dell'incisione e rispettavano la tonalità.

Quindi, il riversamento di un disco acustico in microsolco risultava fedele all'originale solo se le case discografiche lo realizzavano rispettando la conservazione delle inevitabili mende e del fruscio.

Agli inizi degli anni novanta il microsolco venne superato dalla nuova era del Compact Disc, ma la suddetta teoria vale ancora oggi anche per il riversamento dei dischi antichi in CD.

---

[83] R. Vaccaro, *Caruso* cit., pp. 211-212.

La vera voce di Caruso, quindi, potrà essere ascoltata e tramandata solo attraverso questi accorgimenti, ma deve essere, comunque, sottolineato che, ai giorni nostri, ancora qualche eletto collezionista ha la fortuna di ascoltarla attraverso un vecchio grammofono Victor da un disco acustico a 78 giri originale.

Con la nascita e diffusione del fonografo e del grammofono, altro punto da prendere in considerazione, fu che il concetto di musica riprodotta attirò l'attenzione dei beneficiari dei diritti sulle opere. Fino ad allora il punto di vista normativo era costituito dal protocollo della Convenzione stipulata a Berna nel 1886 da vari paesi, la quale stabiliva che la costruzione e la vendita di strumenti fatti per eseguire musiche tutelate dal diritto d'autore non era da considerarsi contraffazione musicale. La Convenzione era stata stipulata quando la riproduzione di un evento sonoro muoveva i primi passi. Nel 1904 la "Rivista musicale Italiana", uno dei principali periodici musicologici italiani di quegli anni, affrontò l'argomento e pose il dubbio se anche i fonografi ed i grammofoni erano da ritenersi strumenti musicali a tutti gli effetti e che, in quanto tali, potevano essere utilizzati nella massima libertà in ambito privato, come accadeva per ogni musica e strumento musicale, ma che, invece, dovevano essere soggetti alla normativa che disciplinava il diritto d'autore nei casi di esecuzione pubblica. Sentenze successive chiarirono i dubbi in questo ambito definendo i diritti d'autore anche sui fonografi e sui grammofoni e la questione, nel suo complesso, cominciò ad assumere un rilievo sociale e commerciale molto rilevante.[84]

[84] Alessandro Rigolli e Paolo Russo, *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento,* Torino, EDT srl, 2007, pp. 6-7.

8. CARUSO EMIGRANTE NEGLI STATI UNITI

Il primo contatto di Caruso con il Metropolitan Opera Hause di New York lo ebbe grazie all'impresario Maurice Grau. L'incontro tra i due avvenne a Londra, durante le recite di *Rigoletto*, nel luglio del 1900. Gli accordi con Grau non furono celeri tuttavia, dopo qualche mese, quando ormai Caruso era già rientrato in Italia, egli giunse al compromesso di un contratto di cinque anni, per il Metropolitan, per l'anno successivo. Ma, il 26 dicembre 1902, Caruso ricevette, dall'agente che aveva negoziato gli accordi per Grau, un telegramma che si limitava a dire che il contratto era da ritenersi annullato. Il tenore venne poi a sapere che Grau, a causa di una malattia, dovette lasciare la direzione del Metropolitan.

La persona chiave necessaria per la svolta fu Pasquale Simonelli, un banchiere italiano residente a New York, che, nel febbraio 1903, comunicò a Caruso, mentre stava cantando a Lisbona, che avrebbe lui stesso negoziato affinché il tenore avesse potuto fare, finalmente, il suo debutto al Metropolitan la stagione successiva. Pasquale Simonelli raccontò che, il 30 gennaio 1903, suo fratello Giovanni ricevette una lettera da Roma di Caruso, nella quale il cantante espresse il suo rammarico per la mancata opportunità di cantare al Metropolitan, poiché Grau non ne era più il direttore. Caruso, altresì, gli chiese se, per caso, lui avesse potuto intercedere con il nuovo direttore per ricreare la possibilità di un suo debutto a New York. Il fratello Giovanni, essendo molto impegnato, lasciò l'incombenza a Pasquale Simonelli, il quale, dopo aver saputo che il nuovo nominato direttore era Henrich Conried, lo incontrò. Dopo una serie di lunghe trattative, Pasquale Simonelli giunse al compromesso per far cantare Caruso al Metropolitan Opera Hause. Il 26 marzo 1903 Conried mandò un telegramma al tenore, a mezzo del quale gli comunicava

l'accettazione delle condizioni da lui richieste di venticinque recite dal 20 novembre 1903 al 10 febbraio 1904, con un anticipo di cinque apparizioni da depositare nella sua banca.[85] Enrico Caruso e Ada Giachetti raggiunsero New York, sul transoceanico ss Sardegna, il giorno 11 novembre 1903.

In Italia, il periodo compreso tra il 1880 ed il 1924 venne definito come il periodo della grande emigrazione. Dal 1880 l'emigrazione mutò, acquisendo proporzioni non comuni e di media gli emigranti all'anno diventarono seicentomila. Erano operai, agricoltori, braccianti, minatori, sarte, meccanici, ma anche avvocati, medici ed, infine, pittori, scultori e musicisti. Si trattava soprattutto di gente povera che guardava all'America come luogo di riscatto economico e sociale.[86]

Durante tale periodo, negli Stati Uniti venne promulgato l'*Immigration Act*, una legge federale che stabiliva quote fisse di entrata nello Stato con una discriminazione verso gli europei del Sud. Ciò era stato fatto poiché si diffuse l'idea che una forte emigrazione di italiani, greci e slavi avrebbe danneggiato il patrimonio genetico e culturale nazionale. Gli italiani in America furono un gruppo etnico alquanto complesso, era difficile stabilire a quale etnia appartenessero, in particolare quelli meridionali a causa del colore bruno della pelle. Spesso, essi vennero definiti gente di mezzo, atteso che non venivano considerati né italiani né americani poiché, abbandonando la loro terra d'origine venivano presto dimenticati dalla loro gente e approdando nella terra d'arrivo difficilmente riuscivano ad integrarsi.[87]

Il primo insediamento italiano a New York sorse vicino all'area di Mulberry Street, nella punta sud di Manhattan e fu la prima Little Italy della città, ove gli abitanti erano per lo più meridionali e si parlava una

---

[85] P. Key and B. Zirato, *Enrico Caruso* cit., pp. 161-172.

[86] Manlio A. D'Ambrosio, *Il Mezzogiorno d'Italia e l'emigrazione negli Stati Uniti,* Roma, Athenaeum, 1924, p. 44.

[87] Simona Frasca, *Birds of passage* cit., p. 3.

mescolanza di dialetti. Successivamente nacque una nuova Little Italy nell'area sud-est, abitata prevalentemente dai neri, di Harlem, ma anche altre comunità italiane sorsero nella città, ramificandosi velocemente.

In un contesto socio-culturale difficile e non solidale qual'era quello statunitense dell'epoca, l'arte e la cultura riuscirono a rivelarsi tra i maggiori mezzi di integrazione dell'italiano negli Stati Uniti.

A New York, negli anni compresi tra il 1890 ed i primi del 1900, concentrati tra Harlem e Little-Italy, sorsero numerosi luoghi di svago, capaci di intrattenere la colonia italiana ed offrire alla classe operaia una pausa dal duro lavoro giornaliero, quali sale concerto, luoghi pubblici da intrattenimento e caffè-concerto.[88]

Quando i coniugi Caruso raggiunsero New York vennero accompagnati, con una limousine, all'Hotel Majestic alla Settantaduesima Strada, in Central Park West. Qui, i manager del Metropolitan impedirono a Caruso di ricevere visite per preservare la sua concentrazione, ad eccezione dei giornalisti. I loro articoli ebbero parole sarcastiche nei confronti del tenore, ma essi notarono subito la sua umanità e affabilità, tanto che alcuni uscirono dall'hotel con in mano una personale caricatura fatta al momento.

La sera i coniugi Caruso vennero invitati a cena da Conried, assieme a Pasquale Simonelli che faceva da traduttore. I due fecero la loro prima conoscenza, avendo così modo di scambiarsi pareri, impressioni ed iniziando a pianificare il loro comune lavoro.

Trascorsi i primi dodici giorni di reclusione e ambientazione in Hotel, si arrivò al 23 novembre, data del primo debutto americano, avvenuto un po' in sordina ma che avrebbe fatto, successivamente, di Caruso il tenore per eccellenza.

---

[88] Victor R. Greene, *A singing Ambivalence, American Immigrants Between Old World and New, 1830-1930,* Kent (Ohio), Kent State Univerity Press, 2004, pp. 88-89.

Il Metropolitan era ricco e sfavillante di luci, tutto era pronto per la serata. In cartellone *Rigoletto*, accanto a Caruso nel cast Marcella Sembrich,[89] Helen Mapleson, Antonio Scotti e l'orchestra era diretta dal piemontese Arturo Vigna.[90] Nel pubblico personalità tra le più potenti e ricche, accanto critici pronti a cogliere ogni sfumatura della serata. Caruso conosceva bene la parte, l'opera gli era familiare, ma inquietudine ed emozione gli procurarono una certa goffaggine nei movimenti, tanto che lacerò il ventaglio del soprano Helen Mapleson. Dopo l'aria del tenore *La donna è mobile* venne chiesto il bis, ma sembrò più un rito dovuto che un omaggio sentito. La serata trascorse senza né grandi acclamazioni né scontentezza, una serata come tante altre. La stampa fu benevola, senza eccessi e mantenendo un tono cordiale:

> Il critico del *New York Times* si sofferma particolarmente sulla mezza voce, così ricca di « *expressiveness and flexibility* », ma in Caruso vede anche « intelligenza e passione, sia nel canto che nel gesto ». Dalle colonne del *Sun* ci si compiace che nel nuovo tenore non vi sia traccia di un difetto caratteristico degli italiani, « *the typical Italian bleat* »; il

[89]Marcella Sembrich, nome d'arte di Prakseda Marcelina Kochanska (Vyshnivchyk, 15 febbraio 1858 – 11 gennaio 1935), è stata un soprano polacco. Ebbe un'importante carriera internazionale che la vide principalmente esibirsi al Metropolitan Opera House di New York ed al Royal Opera House Covent Garden di Londra. La Sembrich nacque a Wisniewczyk, oggi Ucraina. Studiò inizialmente violino e pianoforte con suo padre e successivamente al Conservatorio di Lemberg, iniziò lo studio del canto con Viktor Rokitansky. Giunse a Milano nel settembre 1876 per prendere lezioni da Giovanni Battista Lamperti, fece il suo debutto ad Atene nel ruolo di Elvira nell'opera *I Puritani* di Vincenzo Bellini il 3 giugno 1877. Nel 1883, Marcella Sembrich andò negli Stati Uniti al Metropolitan Opera House e fece il suo debutto come Lucia il 24 ottobre 1883, e poi Elvira in *I puritani*, Violetta in *La traviata*, Amina in *La sonnambula*, Gilda in *Rigoletto*, Marguerite in *Les Huguenots* e Rosina ne *Il barbiere di Siviglia*. Ella tornò al Met nel 1898 dove rimase fino al 1909 cantando in ben 450 spettacoli nel corso di undici stagioni. In occasione dei suoi 25 anni di sodalizio con il teatro venne festeggiata con una serata di addio. Cantò poi in concerto fino al 1917. Dopo questa data, insegnò al Curtis Institute a Filadelfia ed alla Juilliard School of Music. http://it.wikipedia.org/wiki/Marcella_Sembrich, consultato in data 19 dicembre 2013.

[90]Arturo Luigi Aurelio Vigna, direttore d'orchestra italiano (Torino, 28 gennaio1863 – Milano 5 gennaio1927). Frequentò il Liceo Musicale di Torino dove fu allievo di Pedrotti e Fassò. Si dedicò alla carriera di direttore, guidò dapprima spettacoli d'operetta al locale Circolo degli Artisti e nel 1895 fu nominato direttore del teatro di Montecarlo, qui riuscì ad istituire stagioni di concerti interamente dedicati a compositori italiani, diresse inoltre per otto anni, le opere teatrali italiane. Si esibì spesso anche all'estero, nel 1916 infine ottenne l'importante incarico di direttore delle opere italiane all'Opéra di Parigi. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, I titoli e i personaggi, Vol. primo, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 69.

belato, tanto per essere chiari. Non solo ma per i redattori del *Sun* Caruso è oltre tutto uomo piacente (a good-looking man), ammissione questa che per i nostalgici di un De Reszke è parecchio significativa.[91]

L'esordio in America per Caruso non fu facile, le insidie erano più di una. Innanzitutto il Metropolitan, dopo Italo Campanini,[92] non accolse altri tenori italiani con entusiasmo, Infatti, Tamagno e De Lucia ebbero lì vita breve ed, inoltre, il suddetto teatro aveva una predilezione verso i soprani. Ma l'insidia più grande era il confronto con il tenore polacco Jean De Reszke,[93] divo indiscusso del Metropolitan, arrivato a New

---

[91] "New York Times" e "Sun" edizioni del 24 novembre 1903 cit. in E. Gara, *Caruso storia di un emigrante* cit., pp. 119-120.

[92] Italo Campanini (Parma, 30 giugno 1845 – Corcagnano, 22 novembre 1896) è stato un tenore italiano. Fratello del direttore d'orchestra Cleofonte, in gioventù lavorò nell'officina di fabbro ferraio del padre Francesco e studiò musica alla Reale Scuola di Musica di Parma (divenuta poi il Conservatorio di Parma). Combatté nelle campagne garibaldine a Milazzo e al Volturno. Esordì come cantante nel 1863 al Teatro Regio nell'opera *Lucrezia Borgia* di Donizetti, nel ruolo di Oloferno Vitellozzo, poi cantò nella *Sonnambula* di Bellini, nella parte del notaio. Nel 1865 fece una tournée con una troupe italiana in Russia, ma non poté rientrare in Italia perché dichiarato renitente alla leva. Rimase in Russia tre anni, girovagando per i teatri anche in Siberia. Il teatro di Odessa gli affidò il ruolo di primo tenore ne *I Lombardi alla prima crociata* e ne *Il trovatore* di Giuseppe Verdi. Tornato in Italia fu scritturato dal Teatro alla Scala di Milano per la stagione 1870-71. Interpretò il *Faust* di Gounod, il *Don Giovanni* di Mozart e la *Lucrezia Borgia* di Donizetti. Grazie al successo ottenuto fu chiamato al Comunale di Bologna, dove cantò nel *Faust* (1º ottobre 1871) e alla prima italiana del *Lohengrin* di Wagner (1º novembre 1871). Nel 1883 interpretò il Faust, inaugurando con questa opera la stagione del Metropolitan di New York, ma questo fu uno dei suoi ultimi successi. Nel 1884 la sua voce cominciò a dar segni di stanchezza e nel 1886, nell'interpretazione del *Mefistofele* al teatro San Carlo di Napoli, venne fischiato. Negli anni seguenti continuò a calcare le scene e concluse la carriera nel 1894 alla Royal Albert Hall di Londra con *La dannazione di Faust* di Berlioz. http://it.wikipedia.org/wiki/Italo_Campanini_(tenore), consultato in data 23 dicembre 2013.

[93] Jean De Reszke, pseudonimo di Jan Mieczysław Reszke (Varsavia, 14 gennaio 1850 – Nizza, 3 aprile 1925), è stato un tenore ed insegnante polacco naturalizzato francese. Apparteneva ad una famiglia di melomani; furono cantanti lirici anche il fratello Édouard (1853-1917), basso, e la sorella Josephine (1855-1891), soprano. Dopo aver studiato canto al conservatorio di Varsavia (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) con il tenore italiano Francesco Ciaffei (1819-1894), Jean de Reszke si perfezionò poi a Milano con il baritono Antonio Cotogni. Debuttò come baritono nel 1874 al Teatro La Fenice di Venezia, con lo pseudonimo italiano di Giovanni de Reschi, interpretando Alfonso nella *Favorita* di Gaetano Donizetti. Lo stesso anno cantò al Drury Lane di Londra come Alfonso (*La Favorita* di Donizetti), Valentino (*Faust* di Gounod) e come protagonista nel *Don Giovanni* di Mozart. Fu il fratello Édouard, persuaso che Jean fosse un tenore, a consigliargli di studiare con Sbriglia a Parigi (1876); dopo tre anni di studio nel 1879, col nome d'arte francese di Jean de Reszke, debuttò al Teatro Real di Madrid come tenore, nella parte del protagonista in *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, ma con scarso successo. Nei successivi cinque anni cantò quasi esclusivamente in concerti. Nel 1884 fu convinto da Maurel e Massenet a interpretare la parte di Giovanni Battista nella prima rappresentazione a Parigi dell'*Hérodiade*; il successo convinse Massenet a completare *Le Cid* tenendo conto proprio delle caratteristiche vocali di De Reszke, che infatti lo interpretò con successo all'Opéra nella prima mondiale (30 novembre 1885). Da allora, per circa 15 anni, fu probabilmente il più popolare tenore, soprattutto nei paesi anglosassoni. La sua voce era giudicata di eccezionale bellezza ed egli la coloriva con molta bravura; la musicalità e fraseggio erano considerati impeccabili. Nel 1887 fu Radames nella prima stagione curata dall'impresario Augustus Harris al Drury Lane; nel 1888 debuttò al Covent Garden come Vasco de Gama nell'*Africana* di Meyerbeer. Da allora in poi cantò quasi ogni anno a Londra, a Parigi e al Metropolitan di New York. Nel 1904, ammalato, si ritirò dalle

York grazie al lancio dato dall'Opéra di Parigi. De Reszke non aveva una grandiosa voce ma aveva un sicuro dominio del personaggio, amalgamando suono, parola e gesti. Era scrupoloso nel trucco e nell'abbigliamento ed essendo un uomo affascinante il pubblico femminile si dimostrava compiacente verso di lui, trascinando anche i mariti a teatro. A cinquantanni De Reszke ebbe il pensiero di ritirarsi dalle scene per dedicarsi ai cavalli, sua seconda passione.[94] Caruso era consapevole del confronto che inevitabilmente doveva superare, capì di non dover far leva esclusivamente sulla voce ma di raffinare anche altre qualità che indiscutibilmente possedeva e che piacevano tanto al pubblico americano.

Un accoglimento più caloroso del pubblico Caruso lo ebbe il 30 novembre con l'*Aida*, il suo Radames conquistò spettatori e critica, piacque il canto squisito e la sua conoscenza dell'arte del canto. Il 2 dicembre in Tosca con Milka Ternina e Antonio Scotti, convinse un po' meno, il suo Cavaradossi fu tacciato di borghesismo. La svolta avvenne il 5 dicembre con *Bohème,* qui i consensi furono unanimi, un vero successo rimarcato dal gesto di Marcella Sembrich, la quale raccolse uno dei fiori presenti sul palco e lo donò a Caruso. Il 10 dicembre fu la volta di *Pagliacci*. Sull' "Evening Post", il potente Henry T. Finck giudicò Caruso come il miglior tenore italiano apparso a New York dopo il ritiro di Campanini.[95] Applausi divamparono anche per *Traviata*, *Lucia di Lammermoor* ed *Elisir d'amore*, sempre assieme a Marcella Sembrich. Solo un avvenimento lo preoccupò, durante una replica dell'*Elisir* egli ebbe un cedimento di voce, ma nessuno sembrò accorgersene.[96] L'ultima rappresentazione della stagione avvenne il

---

scene; trascorse il resto della sua vita ad insegnare canto, prima a Parigi e poi a Nizza. http://it.wikipedia.org/wiki/Jean_de_Reszke, consultato in data 23 dicembre 2013.

[94] E. Gara, *Caruso storia di un emigrante* cit, p. 117.

[95] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 63.

[96] Ivi, pp. 63-64.

10 febbraio in *Lucia di Lammermoor* con il soprano Marcella Sembrich ed il baritono Giuseppe Campanari.

In meno di tre mesi Caruso si congedò dall'America con ventinove apparizioni, venticinque tenutesi a New York e quattro a Philadelphia, oltre a numerosi concerti privati che fruttarono direttamente a Conried, essendo il suo agente, ingenti somme.

La permanenza all'Hotel Majestic non durò molto. Enrico ed Ada cercarono un appartamento su misura per loro e lo trovarono nella zona di Murray Hill, quartiere nei pressi di Lexington Avenue. La nuova dimora divenne, poi, il punto d'incontro e di riferimento di amici e seguaci durante la prima stagione americana. Spesso Caruso preparava spaghetti per numerosi ospiti, era appassionato di questo piatto ed aveva un suo particolare modo per cuocerli.

Il Nuovo Mondo si dimostrò una risposta piacevole al suo impegno operistico e Caruso cominciò a considerarlo come una sorta di futura casa. Egli rimase colpito dalla città, dalla gente, dall'enorme trambusto ed iniziò, altresì, a scoprire i vantaggi che la ricchezza era in grado di offrire.[97] L'America esercitò, poi, su Caruso dei notevoli e precisi benefici, ne ampliò la sua esperienza e lo abituò a cantare davanti ad un pubblico di diverso temperamento.

Tornato in Europa la prima tappa, per il tenore, fu Montecarlo per la stagione operistica del 1904, che aprì con *Aida*. Nel cast, assieme a lui, erano presenti Giannina Russ, Virginia Guerrini, Maurice Renaud e Vittorio Arimondi.

A trentun'anni, nel pieno della sua carriera, il nome Caruso cominciava ad avere un valore professionale importante e, di ciò, se ne rese ben conto anche lui ritornando nel vecchio continente.

[97] P. Key and B. Zirato, *Enrico Caruso* cit., p. 187-190.

A Montecarlo Caruso ricevette una lettera da Ruggero Leoncavallo, nella quale il compositore gli chiedeva, con garbo, di fargli l'onore di cantare nella sua nuova creazione, il *Rolando*,[98] nella parte di Henning, assieme al baritono Mattia Battistini e ad Emma Carelli. La prima si sarebbe dovuta tenere a Berlino ad ottobre e, poi, a Roma a novembre. La risposta di Caruso non fu negativa ma gli disse che, prima di decidere, avrebbe voluto sentire l'opera. Leoncavallo, approfittando della prima di *Zazà* a Nizza, andò a pranzo a Montecarlo con Caruso per discutere di *Rolando*, ma non riuscirono ad accordarsi. La prima fu fatta a Berlino il 13 dicembre 1904 ed ebbe poco successo. In Italia, l'opera fu rappresentata a Napoli e Caruso, come disse al tempo, non avrebbe mai più cantato a Napoli, neppure per la prima italiana di *Rolando*.[99]

Finito l'impegno a Montecarlo Caruso partì per la Spagna, ove ebbe l'unica delusione di quell'anno.

Il dott. Albert Bernis, impresario del Liceo teatro di Barcellona, acconsentì a pagare l'esorbitante onorario richiesto dal tenore, ovvero settemila pesetas per ogni rappresentazione, poiché aveva promesso al pubblico di portarlo a Barcellona ad ogni costo. Il 17 aprile 1904 Caruso arrivò in Spagna e, tre sere più tardi, debuttò in *Rigoletto* con Esperanza Clasenti ed Enrico Berriel, diretto dal Maestro Giuseppe Baroni. Il cast chiamato venne ritenuto di secondo piano, in quanto rimase poco denaro per ingaggiare una compagnia di livello superiore.

---

[98] *Der Roland von Berlin*, dramma storico in quattro atti, musica di Ruggero Leoncavallo su libretto proprio (versi tedeschi di Georg Droescher) dalla versione drammatica di Emil Taubert del romanzo omonimo (1840) di Willibald Alexis (pseudonimo di Georg Wilhelm Häring). Opera composta su incarico di Guglielmo II, re di Prussia e imperatore di Germania dal 1888 al 1918. Prima rappresentazione italiana a Napoli, teatro San Carlo, il 19 gennaio 1905 (dir. Leopoldo Mugnone). Personaggi e interpreti: l'elettore Federico (B, Oreste Luppi), Giovanni di Ratenow (S, Rina Giachetti), Henninh Mollner (T, Enzo Leliva), Ser Tommaso Wintz (Bar, Enrico ignataro), Bartolomeo Schum (B, Gennaro Beranzone), Eva Schum (S, Margot Kaftal). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, I titoli e i personaggi, Vol. secondo, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 683.

[99] P. Key and B. Zirato, *Enrico Caruso* cit., p. 190-193.

> Secondo le ricerche di Scott ed al contrario di quello che viene spesso ciecamente ripetuto, la prima recita passò senza incidenti sgradevoli e Caruso bissò *Questa o quella* e due volte *La donna è mobile*. Alla seconda recita, invece, il duetto *E' il sol dell'anima* fu fischiato, chi dice per colpa del soprano Esperanza Clasenti, chi per colpa del tenore. Caruso, irritato, rifiutò di bissare *La donna è mobile* ed il pubblico non seppe perdonarlo. Ancora una volta partì infuriato promettendo di non cantare più in Spagna, terzo luogo di «tradimento» dopo Napoli e Piedimonte.[100]

Ad aprile Caruso, con il soprano Lina Cavalieri, ebbe un grandissimo successo a Parigi, al teatro Sara Bernhardt[101] in *Rigoletto*, serata organizzata per beneficenza in nome dei feriti russi della guerra russo-giapponese.

A maggio, il tenore si spostò a Praga, a Dresda ed a Londra. Al Covent Garden egli inaugurò, assieme a Nellie Melba, la stagione con *Rigoletto* e si susseguì *Traviata*, *La bohème*, *Un Ballo in maschera*, *I pagliacci* e *Aida*.

Nell'autunno si aprì, per Caruso, la seconda stagione al Metropolitan. Il 21 novembre 1904, assieme a Emma Eames,[102] cantò in *Aida* e fu

---

[100] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 65. Gargano fa affidamento alle ricerche di Michael Scott, altre biografie invece ritengono che la serata negativa fu quella del debutto, in cui la mancata intesa tra il tenore ed il soprano nel duetto *E' il sol dell'anima* animò i fischiatori e Caruso nell'ultimo atto non concesse il bis. La seconda serata fu anch'essa accolta da fischi ed il tenore decise di lasciare la Spagna. Il musicista Figueras, ammiratore di Caruso commentò i tentativi di riconciliazione con la frase *Todo fuè tiempo perdido para los impresarios.*

[101] Il Théâtre de la Ville venne edificato tra il 1860 ed il 1862 di fronte al théâtre du Châtelet, al posto dell'antica sala del Théâtre-Historique del boulevard du Temple. Il 25 maggio 1871 il teatro venne distrutto da un incendio a seguito dei disordini avvenuti nel corso della Comune di Parigi. Ricostruito sullo stesso progetto nel 1874, a parte le rifiniture dell'interno, venne ribattezzato Théâtre-Lyrique-Dramatique (1874), Théâtre-Historique (1875) e, quindi, Théâtre des Nations nel 1879. Esso ospitò temporaneamente le compagnie del Théâtre Italien e dell'Opéra-Comique, fino a quando l'attrice Sarah Bernhardt ne ottenne la disponibilità nel 1898 ed iniziò a recitarvi nel 1899, dandogli il suo nome. http://it.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_de_la_Ville, consultato in data 29 dicembre 2013.

[102] Emma Eames (13 agosto 1865 - 13 giugno 1952) è stato un soprano americano rinomata per la bellezza della sua voce. Ha cantato ruoli principali lirico e lirico-drammatici e ha avuto una carriera importante a *New York* , *Londra* e *Parigi*. *La* Eames è nata a Shanghai , in Cina, è cresciuta a Portland e Bath , nello stato americano del Maine. La madre scoprì le sue doti vocali e la indirizzò allo studio del canto. A Parigi studiò con Mathilde Marchesi . La Eames fece il suo debutto operistico nel *Roméo et Juliette di* Gounoud all'*Opéra* di Parigi nel 1889. Ha poi cantato il ruolo di Juliette molte altre volte nel corso dei due anni successivi. Verso la fine del 1891, la Eames debuttò al Metropolitan Opera di New York nella parte di Juliette, e divenne rapidamente celebrata dal pubblico Met dove cantò fino al 1909, quando una controversia

un susseguirsi di successi, anche con l'incisione, per la Victor, di nuovi dischi. In quella stagione, il tenore allargò, altresì, il proprio repertorio interpretando ben dodici ruoli. La sua popolarità si espanse in tutta l'America, da costa a costa, anche grazie alla tournée che il Metropolitan realizzò nella primavera 1905. In *Cavalleria rusticana* Caruso sostituì, senza comunicazione pubblica, il tenore tedesco Andreas Dippel, che si era ammalato. Questa sostituzione fu favorevole anche per lo stesso Dippel, il quale ottenne comunque grandi consensi dal pubblico e dai quotidiani locali, che esaltarono le sue doti non sapendo che, in realtà, a cantare era il tenore napoletano. Il 13 maggio 1905 Caruso accettò l'invito di Sonzogno per la prima parigina della *Fedora*, davanti ad un pubblico di tutto riguardo che annoverava personalità quali Ravel, Debussy, Massenetì e Saint-saëns. Di questa serata abbiamo testimonianza diretta dalle pagine di Daspuro che vi assistette:

> […] – nel mese di maggio del 1905 – io mi ero recato a Parigi, dove Sonzogno svolgeva una stagione in opere liriche della «Giovane Scuola Italiana» nel Teatro Sarah Bernhardt. Il *clou* del programma, naturalmente, era la presentazione di Enrico Caruso, - già più che celebre – che avrebbe cantato la *Fedora* del maestro Giordano. Fedora – lo ricorderete – era la bella Lina Cavalieri; de Siriex, Titta Ruffo; direttore, Campanini.
>
> […] Ma che serata indimenticabile fu quella della prima di *Fedora*. Il Teatro era iperbolicamente gremito e sfolgorante di quanto in quel tempo il mondo intero aveva a Parigi di più notevole nella politica, nell'arte, nel patriziato, nella dovizia e nella bellezza.
>
> Il primo atto della *Fedora* andò molto bene. La Cavalieri apparve a tutti «ravvisante». […] Ma l'avvenimento veramente culminante e

---

con la gestione causò la rottura con questo teatro La. Eames fece anche una serie di apparizioni di successo a Londra dove cantò dal 1891 al 1901 e si affermò come una vera e propria rivale della diva regnante del Covent Garden, *Nellie Melba. http://en.wikipedia.org/wiki/Emma_Eames*, consultato in data 29 dicembre 2013.

fenomenale si ebbe durante la seconda parte dell'atto stesso e proprio dal momento in cui Caruso, trasformato negli impeti della voce e nell'aspetto furioso in un leone ferito, attaccò la frase: «La fante mi svela l'immondo ritrovo…».

Oh, descrivere che cosa fu Caruso in quel travolgente «finale» non è possibile a penna umana. Per tutto il teatro corse un fremito irrefrenabile; la sua voce, prorompente in turbini di sdegno e di straziante angoscia, aveva lampi canori così corruschi e formidabili da superare le folgori. Tutti, nel teatro, trattenevano il respiro; […] Insomma, quello che dava Caruso, era uno spettacolo nuovo della più viva, palpitante e tragica passione dell'umanità; […] Quando, poi, venne il « *t'amo*!» finale del secondo atto, mentre i drappi della scena stavano per chiudersi, un urlo formidabile esplose da tutti i lati. Tutti, dalle poltrone, dai palchi, dai loggioni, dai corridoi, scattati in piedi, parevano fuori di sé, battevano le mani con frenetico trasporto, tutti urlavano a rompipetto: *bis! bis! bis!*

[…]le reiterate richieste di *bis* divennero talmente unanimi, insistenti e tuonanti, da costringere per forza il bravo maestro Campanini a riscendere dal palcoscenico al suo podio ed a ripetere da capo tutto il duetto finale dell'atto secondo. E tutto questo –si pensi! – a Parigi, dove i *bis* sono severamente proibiti!

[…] Caruso in quei giorni, fu anche invitato – lui solo – ad una matinée di beneficenza al Trocadero. Gli diedero ventimila lire; ed egli ne fece incassar centoventiduemila!

A tale proposito, ricordo che un giorno, a Milano, il grand'ufficiale Gatti-Casazza mi spiattellò questo aforisma: «Caruso, per quanto si paghi caro, è sempre l'artista che meno costa alle Imprese!».

Ed era proprio così![103]

Il 22 maggio Caruso ritornò a Londra, dove cantò, per la prima volta, *Madama Butterfly* con Emmy Destinn.[104] Thomas Burke scrisse nelle sue Night in London:

[103] N. Daspuro, *Caruso* cit., pp. 30-32.

[104] Emmy Destinn (26 febbraio 1878 - 28 gennaio 1930) soprano di nazionalità ceca nata a Praga, con una voce lirico-drammatico. In un primo momento Destinn si dedicò allo studio del violino, quando era negli anni

> […] Chi è?Non è un cantante. Non è una voce. E' un miracolo. Non vi sarà un altro Caruso per due o tre secoli, forse mai più. Noi eravamo così abituati alle voci spurie, artificiose di gente come De Reszke, Tamagno e Maurel, che quando ci viene presentata la merce genuina quasi stentiamo a riconoscerla. Qui c'è qualcosa da amare più di qualsiasi altra cosa già udita, qui si arresta ogni critica per quanto può esservi di non del tutto ortodosso. La tradizione infranta, la legge violata, la norma sconosciuta. Jan de Reszke doveva palpitare e contorcersi, fino a far soffrire il pubblico con lui, per ottenere un effetto che questo nuovo cantante del sud raggiunge tenendo le mani in saccoccia e andando su e giù per il palcoscenico.[105]

Ormai Caruso conquistò il mondo sconfiggendo i fantasmi dei grandi del passato, primo fra tutti De Reszke che, in America, fu per il tenore un antagonista.

L'8 giugno, al Covent Garden, egli fu il protagonista del galà in onore di Re Alfonso. A seguito di ciò, venne convocato a Buckingham Palace per ricevere, dai reali d'Inghilterra, un prezioso dono, ossia una spilla di diamanti e rubini.

Il 3 agosto Caruso inaugurò in Belgio il Teatro Reale di Ostenda e dopo, finalmente, si prese una meritata vacanza nella sua villa di Lastra a Signa.

---

dell'adolescenza, tuttavia, la sua voce era così ricca e piena che cambiò idea e decise di studiare canto. La sua insegnante di canto, da quando ebbe tredici anni,fu Marie Maria von Dreger Loewe-Destinn, e la giovane cantante iniziò ad usare il cognome della sua insegnante come omaggio. La Destinn debuttò il 19 luglio 1898 a Berlino come Santuzza in *Cavalleria rusticana* , il suo impegno in questa città durò fino al 27 ottobre 1909. Ha cantato in 54 opere, tra cui 12 anteprime, la più famosa delle quali è stata *Salome* di Richard Strauss .La Destinn fece il suo debutto a Londra al Covent Garden Royal Opera House il 2 maggio 1904, come Donna Anna in *Don Giovanni* . Lei apparve in numerose opere nelle successive due stagioni, compresa la prima londinese di *Madama Butterfly* con Caruso . Il suo debutto al Metropolitan Opera avvenne nel 1908 con una performance acclamata di *Aida*. Due anni più tardi, al Met, creò il ruolo di Minnie nella prima di Puccini di *La fanciulla del West* , ancora una volta con Caruso e sotto la direzione di Arturo Toscanini. http://en.wikipedia.org/wiki/Emmy_Destinn, consultato in data 30 dicembre 2013.

[105] Thomas Burke, *Night in London* cit. in E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit., p. 139, (traduzione dell'autore). Thomas Burke autore britannico, riteneva di essere un vero londinese, sia per nascita che nello spirito. La grande maggioranza dei suoi scritti si rifanno alla vita di tutti i giorni a Londra.

La terza stagione americana era vicina ed il tenore rientrò a New York nell'autunno 1905. L'apertura avvenne con *Aida* il 20 novembre ed in cartellone vi era *La Gioconda*.

A questo punto Caruso era già diventato un mito vivente. La sua abitazione veniva assediata da ammiratori ed i giornali gli dedicavano sempre ampi spazi. I *reporter* lo spiavano, si interessavano del suo modo di vestire che ormai faceva moda, lo inseguivano nei locali che frequentava. Era divenuto, perciò, un vero idolo.

9. ANNO 1906, GLI AVVENIMENTI INFELICI.

Il 1906 fu un anno piuttosto nefasto per Caruso. Il 3 gennaio, nel *Faust* di Gounod, il coro del Metropolitan si mise in sciopero, la serata non fu, comunque, rimandata e gli artisti dovettero cantare in condizioni veramente difficoltose. Anche la *Carmen* di Bizet, il 5 marzo, non andò molto meglio e la critica ironizzò sul temperamento del tenore napoletano. Il suo realismo, talvolta, veniva criticato dalla stampa, invece il pubblico ammirava la sua semplicità ed il suo verismo sulla scena. A volte il tenore riusciva, addirittura, a dare scandalo, come in *Tosca*, quando baciò Emma Eames sulla bocca con troppo zelo e la stampa si impadronì dell'episodio. Ma il bacio che, più di tutti, fece scandalo fu quello con Lina Cavalieri, nella *Fedora*, del dicembre 1906. Il pubblico, nel duetto d'amore, si aspettava un atteggiamento puritano e così la Cavalieri ricorda quella serata:

> Il nostro duetto incominciò e, con un tale compagno, non fu difficile dare all'interpretazione del dramma russo il "crescendo" che entusiasma il pubblico. La sala, attentissima, ci seguiva. Noi stessi eravamo presi dalla vicenda tragica di Loris e Fedora. Allorché, alla fine del duetto d'amore, Caruso tuonò: "*Fedora, io t'amo*!", ero talmente presa dal mio ruolo che gli caddi fra le braccia, e mentre lentamente calava il sipario un vero bacio appassionato deposi sulle sue labbra preziose. Per la prima volta in America, un'attrice aveva baciato davvero sulla scena. Fu un trionfo, ma si gridò allo scandalo e ciò aumentò il successo. L'indomani i giornali americani, avidi di episodi proibiti, dedicarono molto spazio alla mia interpretazione ed iniziarono ampie polemiche sulla opportunità o meno di fingere in scena o di rendere il dramma nella forma il più possibile realistica. Il pubblico americano, che in fatto di musica non ha mai un'idea propria ma giudica secondo quanto i critici affermano, si divise in due campi: quelli che ammettevano, sulla scena, l'abbraccio autentico, e quelli che lo negavano. Io ero

> felicissima, tanto più che il mio bacio scenico aveva avuto per oggetto Caruso, il mio grande e buon amico, per il quale ho sempre nutrita un'ammirazione senza limiti. […] Perché negarlo? L'averlo abbracciato sul serio non mi dispiaceva.[106]

Lina Cavalieri venne ribattezzata dalla stampa *"the kissing primadonna"* e Caruso, suo malgrado, dovette subire l'attacco della critica.

A marzo ci fu la consueta tournée americana di quattordici recite in venticinque giorni ed il tenore, nel contempo, venne invitato anche a Washington, alla Casa Bianca, dove ebbe in dono dal Presidente Theodore Roosevelt una foto con dedica.

La sera del 17 aprile cantò nella *Carmen* a San Francisco ignaro di quello che, da lì a poche ore, sarebbe avvenuto. Alle cinque e dodici minuti del mattino seguente a San Francisco si scatenò l'inferno, un terribile terremoto colpì la città provocando cinquecento morti, migliaia di feriti e centomila senzatetto. Alcuni edifici crollarono a causa del sisma, altri vennero distrutti dai roghi che si innescarono successivamente, tra cui il Teatro dell'Opera.

Caruso si trovava al Palace Hotel con l'amico e collega Scotti, a lui dobbiamo il racconto di quella notte citato nella biografia di Eugenio Gara:

> […] verso le cinque del mattino, il buon Scotti sentì alla gola – un baritono è un uomo, dopo tutto, anche se da poco si è levato il bolero di Escamillo – qualcosa come un urto improvviso di mal di mare, subito seguito da grida e rumori che salivano dalla strada. Tentò di accendere la lampada, ma la luce mancava. Allora si slanciò nel corridoio e si trovò faccia a faccia con uno dei due domestici di Caruso, il fedele Martino e, quasi contemporaneamente, con lui, col don Josè di poche ore avanti, che gli correva incontro affannato, invocando il suo aiuto col

[106] Lina Cavalieri, *Le mie verità* cit. in E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit, pp. 149-150.

> confidenziale: «Totonno, Totonno!» dei napoletani. Totonno – Antonio per gli altri – cercò di calmarlo, ma Caruso in verità aveva perduto la testa e continuava la corsa disperata verso l'uscita dell'albergo. Si rividero poco dopo in strada, e allora Scotti si accorse che Caruso portava un asciugamano al collo, e aveva in mano una fotografia incorniciata, con dedica, di Teodoro Roosevelt. Un amuleto, per lui, o un lasciapassare? Non sappiamo. Certo è che non volle separarsene. E non ebbe torto, perché quando si trattò di fuggire a Oakland, dopo un paio di giorni trascorsi sotto un albero, nel giardino di un amico di San Francisco, fu proprio l'immagine del presidente che vinse le lungaggini burocratiche degli agenti di confine.[107]

Il 26 aprile il tenore partì per tornare in Europa, lo attendeva *Rigoletto* al Covent Garden e la stagione londinese finì il 26 luglio. Gli aspettava, successivamente, un mese di concerti al Kursaal di Ostenda e poi, finalmente, il rientro a casa, a Villa Bellosguardo.

Il 6 ottobre, a Vienna, con Titta Ruffo, Enrico cantò nuovamente in *Rigoletto*. Dopo una prima polemica per il prezzo oneroso dei biglietti, il successo fece in modo che nessuno rimpianse quanto pagato. Fu poi la volta di Berlino ed Amburgo.

Ritornato a New York una triste vicenda lo attendeva e ciò l'avrebbe segnato nell'animo in maniera indelebile. Il 17 novembre 1906, com'era sua consuetudine, uscì dal Savoy Hotel, ove alloggiava in quel periodo, per andare a fare una passeggiata a Central Park. Sua piacevole abitudine era quella di fermarsi davanti alla gabbia delle scimmie. Dinanzi al tenore c'era una signora, la quale iniziò ad urlare chiedendo aiuto, la folla accorse ed intervenne anche un agente che, successivamente, portò Caruso alla stazione della polizia più vicina con l'accusa di *disorderly conduct.* Hannah K. Graham, la donna che

[107] E. Gara, *Caruso.Storia di un emigrante* cit., p. 142.

lo accusò, disse di essere stata molestata e toccata più volte dal tenore.

Il poliziotto che lo arrestò si chiamava James J. Kane, era abituale di Central Park e si vantò di aver catturato, durante la sua carriera, diversi sporcaccioni.

Poco dopo, Caruso venne rilasciato previo pagamento della cauzione, che ammontava a cinquecento dollari, da parte di Conried che lo ritenne innocente, difendendolo anche davanti ai giornalisti. Questi cercarono la signora Graham all'indirizzo da lei lasciato, ma non la rintracciarono e non trovarono neppure nessuno che corrispondesse a quel nome. A seguito di ricerche, i giornalisti ipotizzarono, perfino, che la signora fosse la moglie di un giocatore di baseball, amico dell'agente che effettuò l'arresto. Dopo il processo, si venne a sapere che la famosa signora in questione non si chiamava Graham, ma Hope e sparì, poi, nel nulla facendo perdere la sue tracce. Queste ambiguità fecero pensare ad una calunnia o, addirittura, ad un complotto ai danni di Caruso.

Alla prima udienza davanti il Tribunale di Yorkville, Caruso non si presentò e nemmeno la signora in questione. Alla seconda udienza, il 21 novembre, molti erano gli ammiratori del tenore giunti a sostenerlo. Il processo fu una farsa con fasulli testimoni e deposizioni inventate. Alla stessa udienza, inoltre, tra il pubblico una donna si alzò in piedi ed accusò il tenore, davanti al giudice, di averla toccata il 4 febbraio 1904, durante un *Parsifal*, nel quale lui le si sedette accanto tra gli spettatori. Ma, anche per questo fatto, non esisteva alcuna prova.

Infine, Caruso venne ritenuto colpevole e condannato ad una ammenda minima di dieci dollari. Ma, concluso il procedimento, anche il poliziotto Kane venne accusato di falsa testimonianza ed il deputato

Malcott, il quale aveva avuto il ruolo di pubblica accusa, si dimise, poiché approfittò dell'imperfetto inglese del tenore.[108]

Caruso continuò, comunque, a proclamarsi innocente e la sua preoccupazione fu sempre quella di come il suo pubblico avesse potuto considerarlo dopo queste calunnie.

A Lina Cavalieri, che cantò con lui in *Bohème*, disse: «Ti giuro, Lina, che io sono la vittima di una pazza o di una ricattatrice. E' assolutamente falsa l'accusa che mi colpisce. Ma che ne penseranno gli spettatori?».[109] Dalle memorie della Cavalieri abbiamo testimonianza di come il pubblico lo accolse:

> Ricordo il pallore di Caruso allorché incominciò la sua romanza "Che gelida manina" e sento ancora la sua mano che era assai più gelida e tremante della mia. Non so se la preoccupazione e la paura centuplicassero, quella sera, i suoi mezzi vocali e scenici, se l'emozione da cui era pervaso desse alla sua voce meravigliosa un calore e una sincerità più forti del consueto, ma ricordo perfettamente che cantò come mai aveva cantato e che, terminando la romanza, pronunciò il "Vi piaccia dir" con tale accento accorato che il pubblico scattò in piedi, come impazzito e una ovazione formidabile, spontanea, sincera fece definitivamente giustizia sommaria dell'incidente alla *Monkey-House* e delle preoccupazioni del grande tenore napoletano. Allorché io iniziai "Mi chiamano Mimì", Caruso, con gli occhi pieni di lacrime, diede libero sfogo alla reazione dei suoi nervi. Egli piangeva come un bambino: Nuova York era ancora con lui, tutta per lui.[110]

Caruso, per questa vicenda, ebbe la solidarietà di molte persone.

L'Hotel ove soggiornava fu invaso di fiori ed amici e colleghi, tra cui Puccini, De Reszke e la Eames, gli scrissero lettere di conforto.

---

[108] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., pp. 78-79.
[109] E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit, p. 152.
[110] L. Cavalieri, *Le mie verità* cit. in E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit, p. 152.

La stagione al Metropolitan proseguì e nel gennaio 1907 arrivò anche Puccini.

A marzo Caruso iniziò la sua consueta tournée americana ed a maggio ritornò in Europa aprendo, il giorno 15, la stagione al Covent Garden con *Bohème*.

A Londra lui rivide il piccolo Mimmi, accompagnato dalla governante Miss Louise Saer, la quale, nei suoi ricordi, diceva che Caruso amava i suoi ragazzi e che era fiero di loro. Quando Mimmi, dopo una giornata di giochi, chiedeva al padre dove andasse la sera e Caruso, rispondendo la verità, diceva che andava a lavorare, il bimbo capiva molto bene cosa volesse dire, tanto che quando gli si domandava dove fosse suo padre, lui rispondeva che era andato a prendere il pranzo.[111]

Dopo tre mesi di recite, il cantante, il figlio e la governante rientrarono in Italia ed, alla stazione di Milano, Ada li attendeva. Passarono l'estate tutti insieme tra Villa Bellosguardo ed una casa presa in affitto a Viareggio.

In quel periodo Caruso dovette, altresì, affrontare un piccolo intervento chirurgico, effettuato a Milano dal professor Della Vedova, per togliere dei noduli alle corde vocali.

Ad ottobre il tenore riprese subito a cantare e fu la volta di *Aida* a Budapest ma, purtroppo, tale evento ebbe un esito non felice. In seguito, egli andò a Vienna, a Lipsia, Amburgo, Francoforte e Berlino.

Il 13 novembre 1907 Caruso ritornò a New York e si trasferì all'Hotel Plaza, al tredicesimo piano, camere 1123, 1125, 1127 e 1129. Era un alloggio signorile e costoso, ma se lo poteva permettere poiché dal Metropolitan, in quella stagione, ricevette duemila dollari a sera.

---

[111] E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit., pp. 154-155.

Egli, altresì, cambiò *look*, dando così un volto nuovo anche ai suoi personaggi, per la gioia dei giornalisti che, qualche volta, l'avevano criticato.

In quegl'anni una nuova struttura teatrale iniziò ad essere concorrenziale al Metropolitan, si trattava del Manhattan Opera Company, fondata da Oscar Hammerstein, uomo con un senso degli affari molto sviluppato e conoscitore di musica. Inizialmente Conried sottovalutò la nuova concorrenza. Ma il Manhattan offriva al pubblico cantanti del calibro di Nella Melba, Emma Calvè, Alessandro Bonci ed altri; in più, dalla sua parte, aveva come addetto stampa un certo Billy Guard, persona spregiudicata e senza scrupoli, tanto che reclamizzò Bonci come il nuovo Caruso.

> Nella sua biografia di Toscani, Joseph Horowitz afferma che più d'uno sospettò che dietro le disavventure giudiziarie di Caruso, provocate dal boccaccesco affare della gabbia delle scimmie, ci fosse la regia di Billy Guard. Le sfide, l'aria di battaglia fanno comunque vendere più copie, così i giornali di New York s'inventarono una feroce rivalità fra Bonci e Caruso.[112]

Conried decise, allora, di ingaggiare Bonci al Metropolitan, non si sa esattamente se con o senza l'approvazione di Caruso. Il Manhattan rispose a questo gesto ingaggiando, a sua volta, i celebri soprani Mary Garden e Luisa Tetrazzini e puntò sul repertorio francese. Il Metropolitan non stette a guardare e chiamò a se direttori quali Gustav Mahler e Alfred Hertz.

Il pubblico sentenziò e scelse il Metropolitan e Caruso, che in quella stagione, vestì i panni di Osaka nell'*Iris* di Mascagni e Manrico nel *Trovatore*.

---

[112] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 83.

Nel febbraio 1908 Conried, a causa di una malattia, lasciò le redini del Metropolitan. Vi subentrarono al suo posto, direttamente dalla Scala, Giulio Gatti-Casazza e Arturo Toscanini come direttore d'orchestra.

I dissapori milanesi tra Caruso e Toscanini rimbalzarono alla mente, facendo anche presupporre la volontà di Caruso di lasciare il Metropolitan, dopo che alcuni lo videro in un palco con Hammerstein, ma il tradimento mai avvenne.

In primavera Caruso fu impegnato con la consueta tournée americana, poi si imbarcò, con il nuovo accompagnatore pianistico Tullio Voghera e l'amico sacerdote Joseph Tonello, sul Regina Vittoria per l'Europa.

Durante l'attraversata oceanica il tenore ricevette la tragica notizia della morte di suo padre Marcellino Caruso e fu talmente distrutto dal dolore che ebbe un collasso a bordo.

Arrivato a Londra Caruso non volle cantare, ma Tosti[113] lo persuase e, così, si esibì con Nellie Melba all'Albert Hall. Poi, fu la volta di *Rigoletto* a Parigi, diretto da Tullio Serafin[114] agli inizi della sua carriera, che così ricorda, nelle sue memorie, quella serata:

---

[113] Francesco Paolo Tosti visse a Londra dal 1870. Nel 1880 entrò alla corte della regina Vittoria come maestro di canto e mantenne la sua posizione anche sotto il suo successore, Edoardo VII, che nel 1908 gli conferì il titolo di baronetto. L'amicizia con Caruso era di lunga data.

[114] Tullio Serafin (Rottanova di Cavarzere, 1 settembre 1878 – Roma, 2 febbraio 1968) è stato un direttore d'orchestra italiano, fra i più celebri del suo tempo. Nacque a Rottanova di Cavarzere (Venezia) e a 11 anni si trasferì a Milano per studiare al Conservatorio Giuseppe Verdi (Milano) viola (diplomato nel 1898), contrappunto e composizione (1900). Sempre nella città meneghina suonò la viola ed il violino nell'orchestra del Teatro alla Scala di Milano diretta da Arturo Toscanini, divenendone poi il vice. A meno di vent'anni debuttò come direttore ne *L'elisir d'amore* con lo pseudonimo di Alfio Sulterni. Nel 1903 debuttò senza pseudonimo al Teatro comunale (Ferrara) dirigendo *Aida* e *Germania* (opera) di Franchetti. Quando Toscanini decise di trasferirsi a New York, prese il suo posto come direttore musicale della Scala. Mantenne questo incarico dal 1910 al 1918, con un intervallo fra il 1914 e il 1917durante la prima guerra mondiale. Successivamente, entrò nello staff del Metropolitan Opera House di New York nel novembre 1924 debuttando con *Aida*, assieme a Giovanni Martinelli e vi rimase per oltre dieci anni e 683 rappresentazioni fino all'aprile 1934, dopo di che venne nominato Direttore artistico del Teatro dell'Opera di Roma. Nella sua lunga carriera Tullio Serafin sviluppò un vastissimo repertorio operistico, comprendente 243 opere liriche, spaziando da Bellini, Rossini, Donizetti, fino a compositori del XX secolo. Egli godette anche della reputazione di *talent scout* delle più giovani e promettenti voci della lirica del tempo. La sua maggiore scoperta fu, senz'altro, quella della cantante greca Maria Callas, sebbene amasse ripetere che gli unici fuoriclasse che avesse conosciuto erano Rosa Ponselle, Enrico Caruso e Titta Ruffo. Altre sue scoperte sono state Antonietta Stella e Nicola Rossi-Lemeni. Fu Serafin a riportare alla luce, nel XX secolo, un'opera come la *Norma*, di Vincenzo Bellini, dopo averla fatta studiare per due anni a Rosa Ponselle. Dopo una carriera durata ben sei decenni (diresse sia Enrico Caruso sia Luciano Pavarotti), morì a Roma nel 1968. Una lunga carriera, lunga quasi quanto quella del sommo maestro Arturo Toscanini. http://it.wikipedia.org/wiki/Tullio_Serafin, consultato in data 02 gennaio 2014.

> Caruso ha la lacrima nella voce. Io, che l'ho diretto tante volte, lo ricordo in particolare durante una recita all'Opéra di Parigi, che si dava al beneficio della Società degli Autori. Si rappresentava *Rigoletto,* io ero all'inizio della mia carriera. Accanto a Caruso cantavano la Melba e il baritono Renauld, che era stato un superbo Mefistofele nella *Dannazione di Faust* diretta alla Scala da Toscanini. Il teatro era stipato di gente al colmo dell'eleganza. Caruso era di cattivo umore, a causa del comportamento della Melba, che nel duetto del secondo atto *E' il sol dell'anima,* s'era sempre disposta in scena, ostentatamente, in modo da nasconderlo al pubblico. Nell'intervallo egli mi disse: "Neh, maestro, hai visto chilla…" (e qui una parolaccia napoletana). "Mo' me sentirà nella romanza". Cantò infatti *Parmi veder le lacrime* con tale passione da costringere il pubblico, in piedi, a gridare dall'ammirazione.[115]

A Londra il tenore venne raggiunto da Ada, ma a Parigi lei non lo accompagnò. In quel momento Caruso non aveva voglia di scherzare con i colleghi come al suo solito. Egli non sapeva, però, che il periodo più buio della sua vita, quello successivo alla separazione da Ada, doveva ancora arrivare.

[115] Teodoro Celli e Giuseppe Pugliese, *Tullio Serafin, il patriarca del melodramma,* Venezia/Mestre, Corbo e Fiore Editori, 1985, pp. 73-74.

10. IL TRADIMENTO DI ADA

Caruso tornò per qualche giorno nella sua Napoli per sistemare le faccende dovute alla morte del padre ma, subito dopo, dovette ritornare a Londra.

La seconda settimana di luglio, finalmente, il tenore poté far rientro in Italia, nella sua casa a Bellosguardo, ma qui lo attese una tragica scoperta. Il giardiniere Giulio lo informò che sua moglie Ada era scappata con l'autista. Quella notizia fu peggio di qualunque tragedia da lui interpretata sul palcoscenico, queste erano sensazioni, dolori e strazi reali, questa era la vita vera, la sua, e non il melodramma.

Quando, nell'estate 1907, la famiglia Caruso andò a Milano per un intervento del tenore alle corde vocali, Ada fece un grosso acquisto, ovvero un automobile con incluso l'autista, la stessa automobile che, successivamente, la portò lontano da Enrico.

> A Milano accadde un altro episodio, in apparenza innocente, in realtà fatale. Ada acquistò un'automobile, quaranta cavalli dodicimila lire.
> «Ho fatto una cosa che potrà dispiacerti» disse a Caruso, annunciandogli la spesa.
> «Tutto ciò che fai è ben fatto» rispose il tenore ansioso di quiete.
> Al volante c'era 'indispensabile un autista: Cesare Romati, bello e tenebroso, sposato con una parrucchiera, ben noto a Salsomaggiore e dintorni per la sua vita sfaticata e dispendiosa. Qualcuno lo raccomandò ad Ada? Più ragionevolmente la donna già conosceva il giovanotto, forse l'aveva incontrato durante una vacanza termale. Sembra dimostrarlo una circostanza accertata: fu Romati a consegnare il danaro al rivenditore della vettura. Insomma, l'autista arrivò addirittura prima dell'automobile.[116]

[116] P. Gargano, *Una vita, una leggenda* cit, p. 69.

Caruso ebbe, negli anni, dissapori con Ada e non pochi, ma la gelosia della donna fece la sua parte, contro amanti vere o presunte, ma soprattutto nei confronti della sorella Rina, la quale cantò affianco a Caruso, prendendo così il suo posto nel repertorio che fu suo e che le venne poi proibito.[117]

Ada abbandonò la sua carriera per aiutare l'ascesa dell'amato Enrico, ma quando egli era ormai famoso ed i figli più grandicelli, le venne anche negata la ripresa della propria professione, accrescendone in tal modo la sua frustrazione, l'inconfessata gelosia per i trionfi del padre dei suoi figli e facendole affiorare i ripianti per la propria carriera perduta. Non le bastava più farsi presentare, a New York, come Miss Caruso, voleva diventarlo veramente. Ella, infatti, voleva che entrambi prendessero la cittadinanza americana, in modo da poter chiedere il divorzio da Botti, ma per Caruso, pur essendo riconoscente all'America, il suo animo era indissolubilmente italiano.

Venuto a sapere del tradimento Caruso si recò a Fiesole, dove Rodolfo fu mandato a studiare dopo essere stato a Prato. Come scritto da Gargano, si ha testimonianza di questa vicenda dalle pagine biografiche di Enrico Jr, il quale ebbe le confidenze direttamente dal fratello. Caruso rivelò al figlio, che allora aveva solo dieci anni, che la madre se n'era andata ed insieme la cercarono disperatamente. La ritrovarono a Nizza e, dopo un disperato tentativo di invocazioni e scongiuri per farla ritornare a casa, Ada sparì abbandonando i figli ed Enrico.[118]

Tornato a Bellosguardo, il 23 luglio il tenore ricevette una lettera dalla donna, a mezzo della quale la medesima gli chiedeva un aiuto economico, ma non si è al corrente di alcuna sua risposta in merito.

---

[117] Mary di Michele, *Canto d'amore,* Cava de'Tirreni (Sa), Marlin Editore Srl, 2004, pp. 17-184. Questo, anche se è un romanzo, narra in maniera precisa il triangolo amoroso tra le due sorelle Giachetti ed il tenore.
[118] E. Caruso Jr. *Caruso, mio padre* cit. in, G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 86.

Il 28 luglio, Enrico spedì una lettera all'amico americano Marziale Sisca, direttore della rivista "La Follia":

> […]rientro a Londra dopo quindici giorni di peripezie. Credevo che dopo tutto il lavoro fatto in America mi fosse dato di riposarmi e svagarmi qui nella vecchia Europa a mio bell'agio e con la famiglia creatami, ma purtroppo mi ero ingannato. Sarebbe troppo lunga la storia a raccontarla su di quanto accaduto dal 10 al 25 di questo mese. Basta solo dirti che nessun affetto esiste per me al mondo. Non mi restano che due povere creature alle quali mi debbo votare anima e corpo. Se non fossero questi due poveri innocenti che mi trattengono, a quest'ora avrei già messo termine alla mia vita. Mi hanno spezzato il cuore nel più bello della mia vita! Ho pianto tanto male mie lacrime non sono valse a nulla! Spero che col tempo il mio povero cuore così bruscamente spezzato si guarirà e la vita per me sarà più brillante. Tu avrai già capito a quello che adduco e a voce spiegherò meglio i fatti.[119]

La stampa, su questa vicenda personale del tenore, scrisse pagine di articoli più o meno veritieri. Il "Daily Telegraph" del 22 agosto pubblicò un articolo dal titolo "Troubles of a tenor", in cui sostenne che Caruso chiese addirittura un consiglio all'ex marito di Ada, il commerciante toscano Gino Botti, e che quest'ultimo gli rispose di fare come a sua volta fece lui, ovvero di dimenticarla.[120]

Il suo dolore era enorme e le persone a lui vicine temevano per la sua vita. Così, Caruso cercò di uscire dal baratro viaggiando, prima andò a Tunisi e poi a Napoli, incontrò amici lontani e si concesse qualche distrazione sentimentale.

Il ritorno sulla scena di Caruso avvenne in *Germania* con una prima rappresentazione a Wiesbaden e si congedò dall'Europa il 24 ottobre da Berlino.

---

[119] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., pp. 86-87.
[120] Ivi, pag. 87.

A fine autunno Caruso tornò in America ed arrivato a New York, per cercare di dare una svolta al proprio passato, cambiò residenza trasferendosi all'hotel Knickerbocker il 3 novembre.
Il 16 novembre il tenore, assieme ad Emmy Destinn, aprì la stagione con l'*Aida* e fu un successo che sentenziò il debutto americano di Toscanini come direttore d'orchestra ed il sodalizio della loro unione artistica. Per Caruso non fu comunque facile lavorare con questo direttore. Infatti, Toscanini costrinse i cantanti, in tal occasione, ad aumentare il suono della voce per non essere coperti dagli strumenti e questo sforzo doveva essere aggiunto all'intensa attività frenetica. Il tenore cantò sei delle prime sette opere in cartellone; nella prima settimana della stagione 1908-1909 si esibì sei volte in otto giorni ed in dicembre dodici volte. Tutto questo lavoro, però, costrinse Caruso ad annullare due repliche di *Cavalleria rusticana*, la prima prevista per il 17 dicembre, poiché il Dr. Holbrook Curtis gli diagnosticò un raffreddore esteso alle corde vocali. Ma ciò non gli impedì, nove giorni dopo, di cantare *I pagliacci* con grande successo.
A fine gennaio Ada tornò a bussare alla porta dell'ex compagno ma subito fu cacciata dall'albergo. Il giorno seguente le venne concessa udienza e la donna chiese di rivedere i figli e reclamò una parte del patrimonio. Tra i due fu l'inizio di una guerra deleteria che sfociò in un processo durato quattro giorni a Milano, ove Ada lanciò accuse contro Caruso e sostenne che la sua relazione con l'autista iniziò dopo il fallimento dell'unione con il tenore. Ci furono più di cento testimonianze penose ed il "Corriere della Sera" raccontò così quella dell'autista:

> Il Romati prosegue il suo racconto dicendo del modo, un po' boccaccesco, con il quale entrò in rapporti intimi con la Giachetti: quando cioè Caruso abbandonò improvvisamente la Giachetti, lasciandola nella villa di Nizza con un cane e una scimmia (ilarità) e

> portandole via tutto il resto. La Giachetti, a dire del Romati, rimase con una sola camicia, che doveva lavare la sera e rimettere la mattina. Queste tristi condizioni della Giachetti accomunarono le sorti dell'amante e dello chauffeur di Caruso, così che la simpatia si trasformò in amore. Da allora la Giachetti riprese, con l'aiuto del nuovo amante, sempre secondo le costui affermazioni, a studiare il canto allo scopo di ritornare alle scene e procurarsi di che vivere. Avvenne successivamente una scenata fra la Giachetti e Caruso, in cui questi l'avrebbe presa per il collo; scenata alla quale seguì una riconciliazione, per dir così, finanziaria, nel senso che Caruso si era impegnato di passare alla sua ex amante cinquecento lire mensili, obbligandosi, inoltre, come aveva già fatto prima, di provvedere ai due bambini nati durante la loro convivenza.[121]

Gli avvocati di Caruso riuscirono ad avere la meglio ed a dimostrare le ragioni del tenore. Ada e l'autista vennero condannati per falsa testimonianza, subordinazione di teste e diffamazione ad un anno di reclusione che la donna però, rifugiandosi in Sud America fino alla sua morte, non scontò. I figli non la rividero mai più, mentre il tenore la incontrò per l'ultima volta nel giugno 1917, durante una tournée che toccò l'Argentina, ove Ada risiedeva.

Il 3 febbraio 1909 Caruso cantò nella *Manon* di Massenet, il 5 febbraio cantò ad una festa, il 6 febbraio non mancò di esibirsi durante il galà d'addio in onore a Marcella Sembrich, che lasciò il Metropolitan. Dopo tutti questi serrati impegni del cantante, inaspettatamente il Metropolitan fece un annuncio, in cui dichiarò la sospensione del tenore per un mese poiché bisognoso di riposo.

In questo periodo Caruso scrisse al fratello e ad alcuni amici, chiedendo loro di pregare per lui, perché era preoccupato per la sua voce.

---

[121] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 89.

Riprese a cantare in *Cavalleria* e con *Aida* concluse la stagione al Metropolitan, rinunciando, quell'anno, alla tournée primaverile americana.

Il 14 aprile 1909 il tenore si imbarcò sul Mauretania per tornare in Europa. I suoi stati d'animo vennero rivelati da una lettera, inviatagli dal famoso attore francese Benoît-Constant Coquelin[122] che gli scrisse per ringraziarlo d'aver partecipato ad uno spettacolo di beneficenza a Parigi:

> Ho anche saputo, tramite un comune amico, che voi eravate preoccupato, che avevate perduto la vostra incantevole gaiezza, il buonumore dell'uomo meritamente lieto di vivere, che eravate malinconico. Caro Caruso, voi non avete il diritto di essere così: nessuno al mondo uguaglia il miracolo della vostra voce – per tacere dell'ingegno – e questo vi consoli delle piccole avversità della vita, di solito estremamente ingiuste.[123]

A Milano, nel maggio 1909, il prof. Della Vedova intervenne chirurgicamente sul tenore un'altra volta, rimuovendogli dei noduli sulla corda vocale sinistra, con un conto stratosferico di sessantamila lire. I giornali pubblicarono articoli sul caso e Caruso si sentì danneggiato, temendo ripercussioni sul lavoro. Ma così non fu. Infatti, i dirigenti del Metropolitan lo rassicurarono prolungandogli il contratto per un anno. La convalescenza la passò tra Villa Bellosguardo,

---

[122]Benoît-Constant Coquelin (Boulogne-sur-Mer, 23 gennaio 1841 – Couilly-Pont-aux-Dames, 27 gennaio 1909) è stato un attore francese. Divenne celebre per la sua interpretazione del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand. Fu soprannominato "aîné" (il primogenito) per distinguerlo da suo fratello Ernest (detto quindi "Coquelin cadet"), anch'egli attore. Terminati i corsi, vinse il primo premio di recitazione del Conservatorio nel 1860. Debuttò quindi alla Comédie-Française in ruoli secondari del repertorio classico. Quattro anni dopo divenne membro della Comédie per poi lasciarla nel 1886 ed esibirsi per alcuni anni in varie rappresentazioni in Europa e in America. Fu poi scritturato da diversi teatri di Parigi. Nel 1891 tornò per breve tempo alla Comédie come attore di ruolo (stipendiato) ed in quell'occasione mise in scena ed interpretò il dramma *Thermidor* di Victorien Sardou, opera che fu vietata dalla censura già a partire dalla terza replica. Nel 1895 si esibì al Théâtre de la Renaissance. L'anno seguente assunse la direzione del Théâtre de la Porte-Saint-Martin, assieme a suo figlio Jean. Nel 1897 diede una celeberrima interpretazione del *Cyrano*, che gli assicurò una fama imperitura. http://it.wikipedia.org/wiki/Beno%C3%AEt-Constant_Coquelin, consultato in data 04 gennaio 2014.

[123] E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit., p. 167.

Montecatini e Salsomaggiore. Il rapporto con i due figli, dopo l'abbandono di Ada, si intensificò e Caruso chiese ed ottenne che Rina, sorella di Ada, si occupasse di loro. Ciò fu per lui un grande aiuto.

Agli inizi di agosto Caruso tenne un concerto davanti a diecimila persone al Kursaal di Ostenda. La prova fu superata a pieni voti e la voce risultò perfetta, da tenore puro. Egli tornò, così, ad essere allegro e si sentì pronto per affrontare nuovamente il palcoscenico.

Il 19 ottobre il tenore napoletano si esibì nel ruolo di Josè in *Carmen* a Berlino ed il pubblico andò in delirio.

11. LA POPOLARITA' DELLA CANZONE NAPOLETANA OLTREOCEANO.

Nell'autunno Caruso tornò in America ed il 6 novembre 1909 incise, per la prima volta, una canzone napoletana per la Victor. La melodia in questione era *Mamma mia che vò sapè* di Fernando Russo ed Emanuele Nutile, la canzone scelta aveva un testo malinconico quasi autobiografico:

Mamma mia,'sta vicchiarella	Mia madre, questa vecchietta
Ca me guarda pe' gulio	che mi guarda
E andivina 'o core mio	e scopre il mio cuore
Tale e quale comme a te	tale e quale al suo
Mamma mia me vene appresso	Mia madre mi segue
Cu 'na faccia 'e cera fina	con una faccia di cera sottile
E me guarda e n'adduvina	e mi guarda e scopre
Chesta freva mia ched'è…[124]	cos'è questa mia febbre…

Sensibilmente legato alla canzone ed al suo autore, quando il tenore tornò a Napoli volle incontrare Nutile, così si recò in un edificio in via Sant'Antonio Abate e lo trovò ormai dimenticato e povero. Caruso gli fece sapere che, in America, la sua canzone ebbe un grandissimo successo e gli lasciò cinquemila lire.[125]

Nel complesso il tenore incise, dal 1909 al 1920, ventidue canzoni napoletane, registrate tra gli studi di New York della Victor e quelli nel New Jersey di Camden. La canzone napoletana era già stata esportata oltreoceano ed era già conosciuta grazie agli emigranti posteggiatori ed ai cantanti d'opera, ma con Caruso e le sue incisioni raggiunse la sua massima popolarità.

[124] G.Cesarini e P.Gargano, *Caruso* cit., p. 98.
[125] Ivi, p. 98.

Il dialetto napoletano, idioma per eccellenza usato nella canzone napoletana,[126] come scrisse Riccardo Vaccaro nella sua biografia sul tenore, si poteva considerare diviso in due correnti, come la stessa napoletanità o il sentirsi napoletani. Queste due correnti ebbero sfumature che si intersecarono una con l'altra ma che non riuscirono mai a congiungersi. Alla prima corrente apparteneva il napoletano colto di Posillipo, aulico, innamorato e disilluso, che trovava nel poeta Salvatore di Giacomo il suo massimo esponente; la seconda corrente era, invece, rappresentata da Raffaele Viviani e Ferdinando Russo ed a questa apparteneva quella parte di Napoli situata nel rione Sanità, in cui vi era il napoletano povero, incolto, popolaresco, incline a mille sotterfugi per riuscire a sopravvivere. Mentre nel popolo napoletano le due radici a stento riuscirono a sopportarsi, alcuni punti d'incontro tra i poeti, a volte, si riuscirono a trovare ed uno di questi punti, che fece da collante, fu la musica, giunta nei primi decenni del novecento.

La musica e le esperienze poetiche di questi illustri nomi contribuirono insieme a portare quella che era la canzone napoletana al suo massimo splendore.[127] I temi ricorrenti e principali ispiratori del repertorio napoletano furono di tipo popolareggiante, ispirati alla donna amata ed all'amore per la propria città. Essi erano sempre legati all'idea della nostalgia e della perdita, attraverso una poetica crepuscolare e intimista.

La canzone napoletana, tra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del Novecento, assunse una posizione singolare nella storia della cultura musicale. Essa si trovò a vivere una fase di transizione in quanto, da microcosmo etnico di fruizione settoriale, divenne un prodotto di cultura di massa, proiettato ed esportato nel mondo. I due eventi che

---

[126] Tra le ventidue incisioni di canzoni napoletane cantate da Caruso, tre di queste sono in lingua italiana: *La danza* di Rossini, *Santa Lucia* di Teodoro Cottrau e *Addio a Napoli* di Guglielmo Cottrau. Fanno parte del ciclo di canzoni napoletane anche se i versi sono in italiano, in quanto musica, spirito e ritmo sono palesemente partenopei.

[127] R. Vaccaro, *Caruso* cit., p. 291.

portarono la canzone napoletana a questa trasformazione furono, in primo luogo la nascita dell'incisione fonografica, la divulgazione individuale della musica attraverso il cilindro ed il disco; in secondo luogo la grande emigrazione. Chi ne trasse subito beneficio dal fenomeno emigratorio fu l'editoria musicale, la quale espanse il proprio mercato oltreoceano, ma, in generale, tutte le figure che ruotavano intorno al mondo musicale della canzone ne giovarono. Addirittura, intere formazioni bandistiche si trasferirono in America e, nel nuovo continente, coloro che avevano qualità e desiderio di suonare riuscivano a realizzarsi. Grazie soprattutto alla tecnologia, che negli Stati Uniti veicolava e spaventava meno che in Italia, la musica poté raggiungere subito l'ascoltatore senza la necessità di sale da concerto o eventi particolari, bastava solo possedere un grammofono.

> La canzone napoletana alla quale qui si fa riferimento è quel genere di prodotto sonoro della prima era industriale che fu il prototipo della musica italiana *popular* o commerciale. Essa era destinata a intrattenere gli ascoltatori nelle feste pubbliche e nelle occasioni private, a spingerli ad acquistare lo spartito, il cilindro o il disco a 78 giri inaugurando la pratica dell'ascolto domestico.[128]

Enrico Caruso si sentì intimamente napoletano per tutta la vita, anche se il suo rapporto con la città partenopea rimase sempre binomio di nostalgia e diffidenza.

Pochi napoletani si fecero conoscere nel mondo come Caruso, rimanendo nell'indole, nel carattere e nel culto dell'amicizia dei veri napoletani fino alla morte. Caruso si circondò sempre, anche all'estero, di amici, collaboratori, accompagnatori e colleghi napoletani.

[128] S. Frasca, *Birds of passage* cit., p. XVII.

> Il canto carusiano era quello della sua terra ed in ogni canzone napoletana il tenore si trasferisce a Napoli, rivela completamente la sua folgorante napoletanità. E quella nota sanguigna di dolore virilissimo che è il colore dei suoi armonici, nella canzone napoletana s'intinge e s'arroventa ancor più solarmente.[129]

Tra le canzoni napoletane incise da Caruso ne abbiamo alcune che furono concepite a New York, all'interno della comunità italiana e non a Napoli, quali *Core 'Ngrato* scritta per lui da Riccardo Cordiferro, direttore del giornale "La Follia" di New York e musicata dal direttore d'orchestra e compositore Salvatore Cardillo, incisa nel 1911, *Tarantella sincera*, *Scordame, Sultanto a te, I' m' arricordo '* e *Napule,* ultima canzone napoletana incisa da Caruso nel 1920. Altre canzoni sono da considerarsi ibride, cioè di difficile collocazione geografica, scritte tra Napoli e New York, il testo in una città e la musica nell'altra, come *Guardanno 'a Luna* e *Uocchie Celeste*.

Il 20 marzo 1916 venne incisa da Caruso la canzone *Tiempo antico*, scritta e musicata dallo stesso tenore, un vero e proprio sfogo biografico del suo amore, relativo al primo matrimonio, perduto nel tempo. Quando la canzone venne scritta erano passati dieci anni dall'abbandono di Ada e, solo due anni dopo, egli scoprì nuovamente il desiderio d'amare.

Tiempo Antico ha una struttura bipartita, è composta da due strofe di dieci versi chiuse da un ritornello di quattro:

Era lu tiempo antico	Era il tempo antico
pe'mme lu paraviso	per me il paradiso
ca sempe benedico,	che sempre benedico
pecche cu nu surriso	perché con un sorriso
li bbraccia m'arapive	le braccia mia apriva
e 'mpietto me strignive.	e nel petto mi stringeva.

[129] R. Vaccaro, *Caruso* cit, p. 297.

Chino ‘e passione	Pieno di passione
Cuerrevo ‘mbraccio a te,	correvo tra le tue braccia,
ma tu ca si’nfamona	ma tu che sei cattiva
tecuffiave e me.	Mi prendevi in giro.
Ah! Chillu tiempo antico	Ah! Quel tempo antico
Te si scurdata oj nè,	ti sei dimenticata oj né,
penzanno sempe dico	pensando dico sempre
che ne sarrà de me.	Che ne sarà di me.
A primmaveera trase,	La primavera entra,
’o sole scsrd’ammore	e il sole scalda l’amore
e da stu core scasa	e da questo cuore esce
nu raggio de calore	un raggio di calore
penzanno ca i’torno,	pensando che io torno
e cchiù nun trovo a te.	E non ti trovo più.
Tu te ne si ghiuta	te ne sei andata
cu n’auto ’nfantasia	con la tua immaginazione
e a chesta vita mia	e in questa vita mia
na fossa aie araputo!	hai aperto una tomba!
Ah! Chillu tiempo antico	Ah! Quel tempo antico
Te si scurdata oj né,	ti sei dimenticata oj né,
penzanno sempe dico	pensando dico sempre
che ne sarrà de me.[130]	Che ne sarà di me.

Nei primi sei versi della prima strofa Caruso fa una rievocazione del tempo perduto, il sogno viene poi spento nei quattro versi successivi, ove l’uomo Caruso viene messo davanti all’evidenza del tradimento, l’amore creduto era solo una burla. Il ritornello ha il sapore della perdita di sé, riprende poi con la seconda strofa ove il respiro della primavera è smorto, non c’è più nulla, solo dolore, che negli ultimi versi sfocia in accusa aperta verso l’abbandono dell’amata, di Ada, abbandono senza speranza che trasforma la vita in morte. La canzone

[130] S. Frasca, *Birds of passage* cit, p. 47-48.

si conclude con la ripetizione del ritornello, dove l'acuto finale ci restituisce un uomo disperato in fuga da se stesso.[131]

[131] R. Vaccaro, *Caruso* cit., pp. 302-304.

12. SUSSEGUIRSI DI STAGIONI AL METROPOLITAN

Il 15 novembre 1909 si aprì la stagione al Metropolitan con *La Gioconda*, ove il tenore napoletano cantò al fianco di Pasquale Amato, Emmy Destinn e Loise Homer. Nonostante la presenza di Bonci, la star del Metropolitan rimase sempre Caruso. Egli imparò dall'esperienza della stagione precedente e cercò, quindi, di non forzare la voce. Si limitò a ventotto recite in nove ruoli e, finita la stagione, solo una breve tournée.

Quell'anno, per Caruso, fu caratterizzato da un brutto evento, la famosa organizzazione malavitosa chiamata Mano Nera, che coordinava i traffici tra New York e la Sicilia, ai primi di marzo del 1910, gli mandò una lettera in cui vi era scritto che, se non avesse pagato la somma di quindicimila dollari, sarebbe stato ucciso.

Il tenore contattò Eliot Ness, erede americano di Giuseppe Petrosino, italo-americano trucidato il 12 marzo 1909 a Palermo. Quest'ultimo era un poliziotto che guidava una squadra speciale di polizia contro la Mano Nera.

Secondo le indicazioni della lettera, Caruso avrebbe dovuto consegnare la somma di denaro ad un uomo, all'incrocio nella Quarantaduesima Strada. Egli si presentò accompagnato da due poliziotti, ma nessuno si fece vivo. Dopo quarantotto ore ricevette un'altra lettera con nuove indicazioni e questa diceva di lasciare la borsa con dentro il denaro davanti ad una fabbrica di Brooklyn. In tale circostanza egli si presentò insieme a Martino, suo collaboratore di fiducia e con una scorta di poliziotti mimetizzati che, all'arrivo dei malavitosi, uscirono allo scoperto ed arrestarono due di loro, il terzo, invece, riuscì a scappare. Successivamente, però, Caruso chiese per loro la grazia, conoscendo le misere origini che li portarono a compiere il folle gesto.

Nel 1910 il Metropolitan riacquistò, a New York, il primato assoluto rispetto al teatro Manhattan, in quanto Oscar Hammerstein[132] fu schiacciato dalla sua mania di grandezza. Infatti, il medesimo costruì un nuovo teatro a Philadelphia e progettò di costruirne un altro a Chicago. Ma la sua idea populistica e le sue sbagliate speculazioni lo obbligarono a lasciare New York. Ci riprovò a Londra, con la costruzione di un nuovo teatro che lo portò, infine, alla bancarotta.

In quell'anno Caruso firmò, altresì, un contratto con la casa discografica Victor, a mezzo del quale si impegnò con la stessa per altri venticinque anni.

Nel maggio 1910 tutta la compagnia del Metropolitan si spostò a Parigi e l'organizzatore fu Gabriel Astruc. I prezzi degli spettacoli erano molto alti e per far in modo che il pubblico non prediligesse solo le serate in cui cantava Caruso, Astruc obbligò gli spettatori ad acquistare due biglietti, uno relativo ad una serata ove lui si esibiva e l'altro relativo ad una serata ove non era presente, realizzando, pertanto, in dieci serate 594.978 franchi.

Il tenore diede dimostrazione della sua magnanimità quando gli chiesero di esibirsi gratuitamente in una serata di beneficenza al Trocadero. Caruso si rifiutò di farlo senza retribuzione e domandò duemilacinquecento dollari in contanti. Venne accontentato ed alla fine della serata lui restituì la somma aggiungendo ulteriori mille dollari.

Terminato l'impegno a Parigi, Caruso prelevò i due figli e si recò a Napoli per trovare la sorella Assunta e la matrigna Maria.

Egli riprese a cantare a settembre in Belgio ed in Germania, ma a Monaco, scivolando durante una *Carmen*, si contuse un ginocchio. A quell'incidente il "New York Times" dedicò un editoriale. A Berlino,

[132] Oscar Hammerstein I (Berlino 1846-New York 1919), fu impresario e compositore. Emigrò negli Stati Uniti dalla Germania, dove svolse un'intensa attività di impresario nel teatro d'opera e di prosa aprendo numerose sale, tra cui il Manhattan Opera House (1906) e il Philadelphia Opera House (1908). Non riuscì tuttavia a battere la concorrenza del Metropolitan, cui dovette soccombere nel 1910.

Guglielmo II annullò una visita di stato in Belgio per ascoltarlo e gli propose di lasciare l'America per ritornare a cantare in Europa.
La stagione al Metropolitan riaprì il 14 novembre 1910 con l'*Armida* di Gluck ed il ruolo di Rinaldo fu, per Caruso, insolito. I giornali lo trovarono un po' ridicolo nel ruolo di cavaliere settecentesco ed egli stesso si autoironizzò attraverso un paio di caricature che disegnò tra un atto e l'altro in camerino. Dalla biografia di Olive Fremstad, scritta da Mary Watkins Cushing, protagonista nell'opera, abbiamo testimonianza di alcuni inconvenienti avvenuti durante l'opera:

> Caruso era troppo grasso per impersonare credibilmente un crociato innamorato, e portava una buffa parrucca che lo faceva assomigliare a Benjamin Fraklin. Nell'opera le sue supposte bellezze salvano Rinaldo dal pugnale di Armida, ma niente poté salvarlo dall'imbarazzantissimo momento in cui il divano, carico non soltanto di rose ma anche del peso notevole di lui e della sua adorata Armida, deve volare via. A questo punto ben si notava, purtroppo, che le carezze degli amati avevano qualcosa di teso e spasmodico, i loro sorrisi erano congelati sulle facce impaurite mentre si preparavano alle scosse e ai rimbalzi provocati da una specie di ascensore idraulico che doveva sollevarli a due metri da terra. Qui si trovarono incastrati, e le ghirlande pendenti, che dovevano mascherare il meccanismo, ondulavano così violentemente che le luci della ribalta rivelavano persino il macchinista che operava all'ascensore.[133]

Il 10 dicembre 1910 avvenne il debutto di Caruso in *Fanciulla del West* di Giacomo Puccini nel ruolo di Dick Johnson. L'accordo tra Puccini e Gatti-Casazza di rappresentare *La fanciulla del West* al Metropolitan fu convenuto a Parigi, nel periodo della rappresentazione di *Manon Lescaut*, alla quale il compositore assistette entusiasta.

[133] E. Gara, *Caruso. Storia di un emigrante* cit., p. 167.

Dopo *Madama Butterfly,* Puccini ebbe difficoltà a trovare un nuovo soggetto per le sue opere ma, nel 1907, chiamato ad assistere alla *Madama Butterfly* in scena al Metropolitan, ebbe modo di vedere, una sera, rappresentata a teatro *The Girl of the Golden West* di David Belasco. Il soggetto lo colpì e, poco dopo, gli accordi furono già presi. Nel marzo 1908 Puccini si mise al lavoro sul libretto di Carlo Zangarini e Guelfo Civinini, i passi furono lenti e tortuosi, con interruzioni dovute a brutte vicende personali ma, infine, l'opera fu portata a termine alla fine del luglio 1910. Toscanini visionò, per la prima volta, l'opera nell'agosto a Montecatini ed il risultato della nuova collaborazione si rivelò magnifico.[134]

Lo spettacolo fu curato nei particolari, venne fatta una massiccia campagna pubblicitaria ed, oltre alle prove musicali, la regia pretese che gli interpreti principali, quali Caruso, Emmy Destin, Pasquale Amato, Adamo Didur, Antonio Pini-Corsi, andassero a teatro a vedere il dramma di Belasco per trarre suggerimenti registici. La prima fu preceduta da ben due prove generali con un pubblico di critici ed invitati. *La fanciulla del West* venne accolta, il 10 dicembre con oltre cinquanta applausi alla fine dei tre atti, un successo per Puccini.[135]

Dopo questi successi il pubblico rimase sorpreso quando, dopo la recita della *Germania* di Franchetti del 6 febbraio 1911, quattro rappresentazioni vennero annullate ed il medico di fiducia di Enrico attribuì la causa ad un raffreddore, che poi si tramutò in laringite. Caruso andò, perciò, a riposare sulla costa americana.

Nella primavera il tenore si rifugiò a Londra da Mimmi ma, secondo le autorità londinesi, Caruso avrebbe dovuto pagare le tasse essendo residente in città. Così, trasferì il figlio nella casa della governante Miss Saer e, in giugno, partirono tutti per l'Italia.

---

[134] G. Marchesi, *Toscanini* cit, pp. 98-100.

[135] Silvestro Severgnini, *Invito all'ascolto di Puccini,* Segrate (Mi), Ugo Mursia Editore S.p.a., 1984, p. 145.

A Londra, il tenore venne anche colpito dalle dichiarazioni del professor Della Vedova, il quale gli consigliò un ulteriore intervento chirurgico ma, in risposta, Caruso divulgò la diagnosi di un famoso medico britannico che sentenziava la sua guarigione.

Per tutta la primavera e l'estate egli non cantò, allenò solo la voce per un'ora al giorno. A settembre arrivò la prova della reale guarigione con un concerto tenuto a Vienna, che Caruso superò a pieni voti. In seguito, si esibì in Germania, davanti al Kaiser, cantando in *Rigoletto* ed in *Carmen*, diretto da Bruno Walter.

Nell'autunno del 1911 il tenore rientrò a New York e la stagione al Metropolitan andò per il meglio.

Un avvenimento tragico toccò, successivamente, il tenore, l'affondamento del Titanic nella notte tra il 14 ed il 15 aprile 1912. Egli, a seguito di questa terribile tragedia, diede un concerto di beneficenza e difficile fu, poi per lui, riprendere la nave che dall'America l'avrebbe riportato in Europa nella primavera.

In maggio Caruso ritornò a Parigi per cantare *Rigoletto* e *Fanciulla del West* assieme a Titta Ruffo, poi fu la volta dell'Austria, della Germania ed, infine, rientrò a New York nell'autunno.

Per gli Stati Uniti quello fu un anno di cambiamenti, alla Casa Bianca si insediò Woodrow Wilson e la stagione al Metropolitan si aprì l'11 novembre 1912 con *Manon Lescaut*, ove il tenore cantò al fianco del soprano spagnolo Lucrezia Bori. In quel periodo, egli negoziò, altresì, per la prima dell'opera *Nerone* di Arrigo Boito, che si sarebbe dovuta tenere a Milano per il centenario verdiano, ma la rappresentazione non venne eseguita.[136]

Nella primavera successiva, Caruso si recò nuovamente a Londra ed il 20 maggio 1913 , al Covent Garden, cantò in *Pagliacci*, ma qui ebbe

[136] Il *Nerone* fu un opera che rimase incompiuta nell'orchestrazione a causa della morte del suo autore Arrigo Boito avvenuta nel 1919. Dall'inizio del suo primo progetto alla morte dell'autore passarono cinquantasei anni.

un leggero malore e lo scienziato britannico William Lloyd lo studiò minuziosamente, cercando di scrutare e scoprire, attraverso la sua fisiologia, il segreto della sua voce. Si esibì, poi, in *Aida, Tosca* e *Bohème* con Nellie Melba ed a fine giugno arrivò, finalmente, il momento del tanto sospirato riposo a Villa Bellosguardo. Il soggiorno di due mesi gli diede un po' di respiro per poi, in autunno, ripartire per Vienna, Monaco, Stoccarda, Berlino e Amburgo ove cantò *Fanciulla del West* il 2 novembre.

Il 17 novembre 1913 Caruso riprese la stagione al Metropolitan con *La Gioconda* e debuttò, poi, una nuova opera assieme a Geraldine Farrar, la *Julien* di Charpentier.

Il 23 dicembre, a Philadelphia, avvenne una fatto eccezionale, passato agli onori della cronaca operistica. Nell'opera *Bohème*, al quarto atto, il basso Andrei De Segurola rimase senza voce, Caruso lo sostituì in *Vecchia Zimarra* dimostrando di saper cantare anche da basso ed il pubblico non si accorse di nulla. L'aria venne incisa dalla RCA Victor con la clausola di non essere pubblicata ma Frances Alda, che quella sera impersonò Mimì, anni dopo la morte del tenore, prestò il provino del disco inedito che venne, così, pubblicato. La stagione al Metropolitan si concluse con *Tosca*.

Tale opera venne poi ripresa a Londra il 29 giugno 1914, ove Caruso cantò per l'ultima volta al Covent Garden. Il giorno prima della rappresentazione, l'arciduca d'Austria Francesco Ferdinando venne assassinato a Sarajevo ed il folle gesto, da parte di uno studente di Belgrado, concatenò gli eventi che diedero il via alla prima guerra mondiale. A seguito di ciò, Caruso si rifugiò a Bellosguardo.

13. LA GUERRA OLTREOCEANO

Nel luglio 1914 Caruso si recò a Montecatini per cercare un po' di riposo ma il lavoro lo raggiunse anche lì. Il 30 luglio 1914 egli si incontrò con Ruggero Leoncavallo e Gatti-Casazza all'albergo La Pace. Leoncavallo propose al tenore di partecipare alla sua nuova opera come protagonista maschile, si intitolava *Avemaria* e sarebbe stata rappresentata a Napoli, al San Carlo, in apertura della nuova stagione ma, successivamente, l'opera rimase incompiuta. Il tenore rifiutò, motivando una serie d'impegni ma, in realtà, la causa principale del rifiuto fu il giuramento, fatto anni prima, di non cantare più a Napoli. Leoncavallo risentì di questa negazione e si ha testimonianza di ciò in una lettera scritta a Illica:

> Gatti vuole conservarsi indiscusso Caruso finché può resistere per guadagnar soldi in America; e il divo ha paura di cantare in Italia perché si sente vecchio. In quanto al talento di entrambi, sappi che questi due farabutti e cretini sono rimasti a ciglio asciutto e quasi immobili di fronte a quel capolavoro d'arte che commuoverebbe un macigno… Io ho colto l'occasione per dir loro con Berta [la moglie di Leoncavallo, N.d.A.] delle crudeli verità… Noi non possiamo che ringraziare Iddio di non avere questi divi fradici e affaristi.[137]

Ad ottobre, arrivò per Caruso l'occasione giusta per esibirsi in Italia. Costretto dalla guerra a rinunciare di cantare a Berlino, egli accettò di esibirsi in una serata per i rimpatriati il 19 ottobre a Roma, al Teatro Costanzi, assieme a Toscanini, al baritono Mattia Battistini, al direttore Luigi Mancinelli e, a completare la compagnia, vi erano anche Lucrezia Bori, Angelo Bada, Giuseppe De Luca e Riccardo Tegani. Dopo dodici anni, finalmente Caruso cantò di nuovo in Italia.

[137] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 114.

Inizialmente le critiche non mancarono ma la serata fu un successo acclamato dalla stampa, che commosse vivamente anche il tenore.

Nell'autunno 1914 il Metropolitan riuscì, quasi miracolosamente, a ricomporre la sua compagnia sparsa per l'Europa. Questa fu, per Toscanini, l'ultima stagione e Caruso interpretò brillantemente *Un Ballo in Maschera*.

Dal 1915 Caruso, per la prima volta, si riservò il diritto di organizzare i propri impegni in Europa e, ad approfittare per primo di questa occasione, fu l'impresario Gunsbourg,[138] che lo invitò a Montecarlo. Caruso accettò l'impegno per sdebitarsi, così, di quanto il Principato gli diede dieci anni prima e perché gli incassi sarebbero stati devoluti in beneficenza alla Croce Rossa. Montecarlo ed il Principato erano un'isola felice in un'Europa ove la guerra e gli stenti incombevano.

La prima monegasca dell'*Aida* ebbe un esito controverso. Secondo una lettera di Caruso a Gatti-Casazza, lui descrisse un magnifico debutto, invece il giornalista Camillo Antona-Traversi, segretario di Gunsbourg, parlò di delusione. Il tenore giustificò, poi, le accuse di Gunsbourg spiegando che un po' di muco sulle corde vocali, potevano pregiudicare l'esito di una serata.[139] Nelle opere successive, *Rigoletto, Lucia* e *Pagliacci*, il cantante riacquistò la sua gloria ed anche lo stesso Traversi dovette ricredersi.

Successivamente, Caruso ricevette, da parte dell'impresario Mocchi, la proposta di ritornare a cantare a Buenos Aires ed a Montevideo, ma la voglia di partire era poca così, per non rifiutare apertamente l'invito, avanzò una spregiudicata richiesta di trecentomila lire per dieci recite. Considerato che al Metropolitan ne guadagnava quindicimila a recita,

---

[138] Raoul Samuel Gunsbourg (6 gennaio 1860 Bucarest - 31 maggio 1955 Monte Carlo) ebreo, fu regista, impresario, compositore e scrittore. Gunsbourg è meglio conosciuto per essere stato il direttore più longevo della Opéra de Monte-Carlo , dove la sua carriera iniziò nel 1892 ed attraversò quasi sei decenni . Gunsbourg trasformò l'Opéra de Montecarlo in un centro culturale di livello mondiale. http://en.wikipedia.org/wiki/Raoul_Gunsbourg, consultato in data 07 gennaio 2014.

[139] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., p. 118.

la sua era una richiesta veramente folle, ma venne inaspettatamente accettata, con tanto di anticipo.

Il 20 maggio Caruso debuttò a Buenos Aires in *Aida*, ma fu una delusione; andò meglio, invece, in Uruguay in *Pagliacci* e *Manon Lescaut*.

Il 18 giugno, in un concerto di gala al Teatro Colon, il tenore napoletano si offrì di cantare il prologo del primo atto dei *Pagliacci* al posto del baritono Giuseppe Danese, che la sera prima cantò in *Aida* e che, in quella occasione, avrebbe dovuto sostituire Mario Sammarco. Era la prima volta che Caruso cantava da baritono ed il pubblico fu entusiasta di quella sorpresa, un vero trionfo.

Di ritorno dall'America Latina, egli cantò in una doppia recita nei *Pagliacci* al Teatro Dal Verme di Milano, grazie a Toscanini. I biglietti furono esauriti ed il ricavato venne devoluto alla Croce Rossa. Caruso emozionato cantò, senza saperlo, per l'ultima volta in Europa.

Il ritorno a New York, in quell'anno, avvenne senza Arturo Toscanini. La sua decisione di non ripresentarsi al Metropolitan fu determinata da tre fattori, il primo di carattere patriottico, il secondo dovuto ad un dissidio con Gatti-Casazza ed il terzo, predominante, di carattere personale ed originato da una donna, la cantante Geraldine Farrar. Toscanini si innamorò perdutamente di lei ma, posto di fronte alla condizione di sposarla, decise di ritornare dalla famiglia lasciata in Italia.

La stagione del Metropolitan iniziò il 15 novembre 1915 con il debutto di Caruso in *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, una sorta di prova per i tenori di forza che lui superò brillantemente. Nel febbraio ricoprì nuovamente il ruolo del Duca di Mantova in *Rigoletto* con trionfo della critica. Con Geraldine Farrar, il tenore cantò in *Carmen* il 17 febbraio 1916 e quella rappresentazione fu, per lui, molto significativa. La Farrar si rivelò una splendida *Carmen* in un film spettacolare girato,

poco prima, a Hollywood e diretta da Cecil B. De Mille,[140] diventando una diva del cinema oltre che sulle scene dei teatri lirici. In tale opera ella introdusse, sul palco, tratti della sua interpretazione cinematografica, anche senza ritegno, suscitando nel tenore imbarazzo e disapprovazione. Caruso dimostrò palesemente la sua ostilità nei confronti del cinema, anche se, a soli due anni di distanza, si ritrovò davanti alla macchina da presa per girare il suo primo film. Di quella *Carmen* al Metropolitan, si ha testimonianza diretta dall' autobiografia di Frances Alda,[141] che nell'opera interpretò il ruolo di Micaela:

> Durante la scena con le sigaraie, la Farrar ne scosse una all'improvviso con tale realismo da lasciare di stucco il resto del coro. "Trovate Hollywoodiane!" mi disse Enrico Caruso sbuffando. "Ma cosa crede che sia questo? Un cinema?" […] In seguito nella scena dello scontro con Don Josè, lei si batté con tale veemenza, dimenandosi e contorcendosi sul palco mentre Caruso cantava, che a un certo punto lui dovette afferrarle il polso per farla stare ferma. Fu questione di un attimo. La Farrar si divincolò dalla presa, rapidamente piegò la testa e morse la

[140]*Carmen* è un film del 1915 diretto da Cecil B. DeMille. Distribuito dalla Paramount e prodotto dallo stesso De Mille, è il secondo film sul personaggio di Carmen prodotto nel 1915 ed il primo film della cantante Geraldine Farrar uscito nelle sale (il suo primo film in effetti fu Maria Rosa, distribuito solo nel 1916). Il film venne girato dal 28 giugno al 13 luglio 1915, con un budget stimato di 23.430 dollari. Nella caldissima estate del 1915, Geraldine Farrar girò ben tre film: questo fu il primo a uscire nelle sale. La celebre cantante fu messa sotto contratto dalla Famous Players attraverso Morris Gest, per dare lustro e prestigio, con la sua partecipazione, ai film prodotti dalla compagnia. Benché la pellicola fosse interpretata da una cantante d'opera, la sceneggiatura si rifaceva al racconto di Mérimée e non al libretto della *Carmen* di Bizet. http://it.wikipedia.org/wiki/Carmen_(film_1915_DeMille), consultato in data 17 novembre 2014.

[141]Frances Alda, nata come Fanny Jane Davis (Christchurch, 31 maggio 1879 – Venezia, 18 settembre 1952), è stata un soprano neozelandese. Nacque a Christchurch, la maggior città dell'Isola del Sud, in Nuova Zelanda, da una famiglia di musicisti; crebbe poi a Melbourne, in Australia, ove cominciò a cantare le opere leggere di Gilbert e Sullivan. All'età di 22 anni si recò in Europa per proseguire i regolari studi musicali e proseguì lì la sua carriera di cantante a livello internazionale. Dopo aver ricevuto lezioni dalla famosa Maestra Mathilde Marchesi a Parigi, debuttò all'Opera-Comique nel 1904 nella *Manon* di Jules Massenet. Si esibì poi alla Royal Opera House (Covent Garden) di Londra nel 1906 ed alla Scala di Milano durante le stagioni 1906-1908. Nel 1910 sposò il direttore della Scala, Giulio Gatti Casazza. Poiché il marito era diventato direttore del teatro Metropolitan Opera di New York nel 1908, lì Alda continuò la propria carriera, con acclamate interpretazioni in numerose opere, come *Martha*, *Manon Lescaut*, *Otello*, *Faust*, *Mefistofele* e *La bohème*. In questo periodo incise, per la Victor, Talking Machine Company. Tornò in Nuova Zelanda nel 1927; si separò da Gatti Casazza l'anno seguente e poi divorziò. http://it.wikipedia.org/wiki/Frances_Alda, consultato in data 07 gennaio 2014.

> mano che la bloccava. Caruso, furioso e sanguinante, la spinse via con violenza.[142]

Interessante risulta anche l'autobiografia della Farrar, che spiega gli eventi della serata:

> Come al cinema […] mi lanciai su una delle ragazze del coro durante il primo provocante atto, l'afferrai, le detti un calcio e la buttai per terra […]. I critici musicali hanno poi insistito su questa violenta innovazione […] e si è detto che Caruso mi abbia rimproverato aspramente per quelle stravaganze feline nelle scene assieme a lui, criticando soprattutto il fatto che mi rifacevo alle tecniche del cinema! Può anche darsi che lo abbia fatto, non me lo ricordo, ma so per certo che meglio di così non ha mai più cantato, e nemmeno io, e questo è quanto.[143]

L'interessamento della stampa per quella movimentata vicenda rese inevitabilmente la *Carmen* lo spettacolo più richiesto al Metropolitan.
Quella stagione segnò, per Caruso, anche il sodalizio lavorativo con il fidato segretario Bruno Zirato, il quale lo servì fino alla fine.
In aprile il tenore cantò in *Aida* a Boston ma il successo fu scarso, la stanchezza si fece sentire e, probabilmente, la voce non era più così congeniale per quel ruolo. Egli andò, allora, a rifugiarsi in Italia, a Villa Bellosguardo, tra l'amore dei figli e delle sue innumerevoli passioni ed hobby.
«Per mio padre disegnare e dipingere erano non tanto un passatempo o un hobby quanto un impulso irrefrenabile come il cantare»,[144] così il figlio minore di Caruso definì la passione del padre per il disegno. Il tenore lasciò ai posteri, oltre alle sue 251 incisioni, anche un numero

---

[142] Frances Alda, *Men, Women and Tenors*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1937, pp. 214-215, (traduzione dello scrivente).
[143] Geraldine Farrar, *Such Sweet Compulsion*, New York, Greystone Press, 1938, p. 170, (traduzione dello scrivente).

[144] Enrico Caruso Jr., *Caruso, mio padre*, Napoli, Tolmino srl, 2000, p. 75.

cospicuo di caricature che mai nessuno riuscì a contare, tanto che quelle pubblicate furono solo una parte.
Caruso, pur essendo molto bravo nel disegno, non lo studiò a scuola, era un'autodidatta ma si rivelò, anche in questo campo, un maestro senza maestri. Attraverso il suo grande intuito nacquero, così, le sue caricature che catturavano, non solo le caratteristiche di un viso o di una posizione, ma anche la personalità del soggetto ritratto. Il tratto che utilizzava era deciso, sicuro ed esse erano riconoscibili, grazie all'originalità del suo estro, ancor prima di riconoscere la sua firma rotondeggiante. Il primo ad essere preso in caricatura fu se stesso, con un'autoironia grandiosa. Le sue auto caricature mostravano con quale occhio critico si osservasse con il passare degli anni, si ritraeva, infatti, con meno capelli, profonde rughe, la pancia tonda e le borse sotto gli occhi. Oltre a se stesso, il tenore fece diventare soggetti delle sue caricature amici, parenti, colleghi, direttori d'orchestra, compositori famosi, non risparmiando nessuno. Egli dava a tutti una dimensione che muoveva dal grottesco all'ironico, ma sempre con un'indiscussa cordialità umana. I suoi disegni non erano mai offensivi o sconci ed il tenore disegnatore, talvolta, anticipò fenomeni d'avanguardia del primo novecento.

> Infine, va sottolineato che, come ogni incisione di Caruso richiede un'analisi particolare e profondissima, non diversamente può dirsi delle sue caricature. Anch'esse potrebbero e dovrebbero essere esaminate singolarmente perché ognuna è un capolavoro a sé e vorrebbe un approfondimento, una ricerca estetica particolare, capillare dello spessore psicologico e sentimentale che racchiude ed esprime. Vi sono poi delle caricature o auto caricature che trascendono qualunque linea tradizionale. Si guardano e si resta sorpresi poiché vi sono influssi cubisti, impressionisti, divisionisti, futuristi: alcune si richiamano persino ai macchiaioli; altre hanno un respiro purissimo di ellenica classicità. Allora, a questo, punto ci chiediamo: soltanto intuito, genialità e basta o

> forse pur ancora studio e cultura, conoscenza e apprendimento delle varie tendenze artistiche accresciuti da una naturale disposizione e sorgiva aderenza?[145]

Dal 1906, settimanalmente sul periodico "La Follia di New York", Caruso cominciò a pubblicare le vignette per il suo amico e direttore del settimanale, l'italo-americano Marziale Sisca. Nei primi decenni del novecento, questa fu la principale testata in lingua italiana a New York e fu fondato da Francesco Sisca e dai figli Alessandro[146] e Marziale. Esso era un giornale umoristico, aveva un numero di pagine che variavano da otto a quattordici, approfondiva argomenti culturali e di costume ed era corredato da un gran numero di annunci pubblicitari, com'era già in uso all'epoca.

> Coloro che collaborano alla redazione de «La Follia di New York» sono animati da un forte desiderio di restituire un'immagine positiva della colonia italiana, composta da artisti e intellettuali che si interrogano sulla portata psicologica del fenomeno migratorio e consapevoli del conseguente, potenziale ruolo che essi stessi avrebbero svolto nella storia americana contemporanea. Il modo in cui il giornale di Sisca, attraverso una costante attenzione verso la musica, interviene nel dibattito della comunità italiana a New York e come quest'ultima tenta il suo inserimento nella città americana procede di pari passo con la storia stessa della formazione del gruppo etnico italo-americano.[147]

Enrico Caruso fu uno di quei collaboratori de "La Follia" desiderosi di riscatto per la comunità italo-americana e, nel giornale, firmava le sue caricature a titolo gratuito, aveva una sorta d'esclusiva con esso,

---

[145] R. Vaccaro, *Caruso* cit., p. 249.

[146] Alessandro Sisca, noto con lo pseudonimo di Riccardo Cordiferro, nacque in provincia di Cosenza e, prima di trasferirsi con la famiglia negli Stati Uniti, trascorse un lungo periodo a Napoli. Fu qui che sviluppò un interesse spiccato per il mondo delle arti e per il teatro leggero. In America divenne un fecondo intellettuale, autore di saggi, poesie e canzoni, sono suoi i versi di *Core 'Ngrato*, canzone dedicata ad Enrico Caruso e musicata da Salvatore Cardillo nel 1911.

[147] S. Frasca, *Birds of passage* cit, pp. 28-29.

disegnava per passione, pura e sola passione, non per ricavarne denaro. L'appuntamento con la sua rubrica era il più atteso della settimana. Il figlio Mimmi raccontò, così, la dedizione di suo padre per il disegno:

> «Disegnare è il mio hobby, e non è in vendita», era la sua invariabile risposta. «Mi guadagno da vivere con la voce, disegno perché mi piace. Non ha prezzo.» Sisca ricordava: « Un giorno Joseph Pulitzer il vecchio mandò da Caruso uno dei suoi redattori di nome Buranelli, offrendogli cinquantamila dollari all'anno per una vignetta da pubblicare una volta a settimana sul *Word*. Caruso lo ringraziò ma rifiutò l'offerta.» Quando gli chiese quanto gli dava Sisca per le sue caricature, Buranelli fu scioccato nello scoprire che Caruso non chiedeva nulla. «Dove c'è gusto non c'è perdenza» disse Caruso, secondo il filosofico motto napoletano.[148]

Nell'autunno 1916 la stagione al Metropolitan si aprì con un'opera che Caruso cantò diciotto anni prima a Genova*, Les pêcheurs de perles* di Bizet, in lingua francese, ma fu rappresentata solo tre volte. Diversa, invece, risultò l'accoglienza da parte del pubblico per *Aida*, *Elisir d'amore* e *Rigoletto*. In quest'ultima rappresentazione uscì, in modo particolare, il Caruso patriottico e nel tripudio agitò il fazzoletto, ottenendo così un urrà per l'America e gli Alleati. Da quel momento, ebbe inizio, per il tenore, un periodo di propaganda attraverso la sua attività artistica, ove raccolse fondi e fece cospicue donazioni. Dall'altra parte dell'oceano, il suo amico Arturo Toscanini non fu da meno. Sul Monte Santo egli radunò una banda di soldati musicisti e, sotto i proiettili del nemico austriaco, diresse la Marcia Reale, Fratelli d'Italia ed, a conclusione, gridò Viva l'Italia. Per questa impresa Toscanini venne decorato con la medaglia d'argento.

---

[148] E. Caruso Jr., *Caruso, mio padre* cit, p. 76.

In aprile Caruso partì per dei concerti ad Atlanta, Cincinnati, Toledo e Pittsburgh ed ebbe delle accoglienze incredibili. Lui, però, fu spesso assalito da emicranie ed insonnia che lo costrinsero a dei forzati riposi. In quell'estate la guerra non gli permise di fare rientro in Italia e decise, quindi, di partire per l'America Latina. Il viaggio fu un'agonia, causata da ansia e paura. Il soggiorno in Argentina ed in Brasile fu un periodo di estenuante lavoro, al quale, come al solito, Caruso non si sottrasse. Egli, al contempo, strinse sincere nuove amicizie e mostrò, dal punto di vista artistico, una voce ricca e matura.

In autunno, al rientro a New York da Rio de Janeiro, a bordo di un piroscafo, il tenore ebbe la tragica notizia della disfatta di Caporetto ed il pensiero per i figli in Italia era costante. Enrico si gettò, così, sul lavoro e nella stagione 1917-1918 interpretò ben dodici ruoli, tra cui Flammen nella *Lodoletta* di Mascagni,[149] già cantata in Sudamerica e Giovanni di Leyda ne *Le Prophète* di Meyerbeer[150] in lingua francese. Questa fu, per lui, una prova non facile, in quanto tale ruolo era il cavallo di battaglia di Jean De Reszke. Era una parte drammatica e rischiosa per la sua voce, ma Caruso riuscì ad ottenere un ottimo risultato. Meno fortunata, invece, fu la prima de l'*Amore dei tre re* di Italo Montemezzi.[151]

---

[149] *Lodoletta*, dramma lirico in tre atti, musica di Pietro Mascagni su libretto di Giovacchino Forzano dal romanzo *Two little wooden shoes* (Due zoccoletti, 1874) di Ouida (pseudonimo di Marie Louise de La Ramèe). La prima rappresentazione avvenne a Roma al teatro Costanzi il 30 aprile 1917 (dir. P.Mascagni). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, I titoli e i personaggi, Vol. secondo, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 268.

[150] *Le prophète* (*Il profeta*), Opèra-ballet in cinque atti, musica di G. Meyerbeer su libretto di Eugène Scribe ispirato all'*Essai sur le moeurs et l'ésprit des nations et sur le principaux faits de l'histoire depuis Charlesmagne jusqu'à Louis XIII* (1756) di Voltaire, al romanzo *Die anabaptisten* (1826) di Carl Franz Van der Velde ed ai *Memories de Luther* a cura di Jules Michelet. La prima rappresentazione avvenne a Parigi all'Opéra (salle Le Peletier) il 16 aprile 1849 (dir. Narcisse Girard). La prima rappresentazione italiana avvenne a Firenze al teatro della Pergola il 26 dicembre 1852. L'opera narra le ultime vicende del capo degli anabattisti, Jan Bockhold, che si fece incoronare re della nuova Sion nel 1534, col nome di Giovanni da Leida e venne poi ucciso, dopo aver subito atroci supplizi. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, I titoli e i personaggi, Vol. secondo, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 609.

[151] *Amore dei tre re*, poema tragico in tre atti, musica di Italo Montemezzi su libretto di Sem Benelli dal proprio dramma omonimo. La prima rappresentazione avvenne a Milano al teatro alla Scala il 10 aprile 1913 (dir. Tullio Serafin). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Dir. Alberto Basso, I titoli e i personaggi, Vol. primo, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1999, p. 69.

Le rappresentazioni al Metropolitan vennero intervallate da concerti di beneficenza, ove il tenore non si risparmiò e contribuì come poté alla causa.

In questo periodo, durante le ore libere, Caruso si dedicò anche al collezionismo di ogni genere. Ritagliò minuziosamente gli articoli di giornale commentandoli personalmente e sugli assegni, ricevuti per le rappresentazioni, annotò assensi o dissensi ottenuti per le sue esibizioni.

L'anno 1918 fu, per Enrico, molto importante, poiché dal lato professionale egli si accostò al nuovo genere nascente, il cinema, mentre dal lato sentimentale, ritrovò nuovamente il desiderio di amare.

14. CARUSO ED IL CINEMA MUTO

Caruso ebbe estremo disinteresse e poca considerazione per il cinema e per coloro che lo facevano. Al riguardo, va ricordato quanto accaduto il 17 febbraio 1916, quando la Farrar apportò sul palco, durante una *Carmen* al Metropolitan, effetti cinematografici imparati sul set e Caruso ne rimase altamente contrariato. Ma già durante la stagione 1905-06, in occasione dell'incontro con uno dei maggiori comici del cinema muto, Charlie Chaplin, il tenore ebbe modo di sottolineare la sua scarsa opinione per l'industria cinematografica. Chaplin[152] si dedicò ad una comica in due rulli che rappresentava la parodia della *Carmen* di Bizet e del film *Carmen* di De Mille, in cui la Farrar fu protagonista. Il comico, desideroso di conoscere il soprano di persona, si recò al Metropolitan ma, quella sera, la cantante era indisposta e lo spettacolo venne, pertanto, sostituito con il *Rigoletto*, ove si esibì Caruso. Durante l'intervallo Chaplin andò nel camerino a salutare il tenore, ma venne da lui accolto con freddezza. Si ha testimonianza diretta di quell'episodio dalle parole dello stesso Chaplin:

> Quando entrammo Caruso era seduto al tavolo da toletta, davanti a una specchiera, voltandoci le spalle, e si stava spuntando i baffi. « Ah, Signore » disse allegramente il mio amico. « È per me un grandissimo piacere presentarle il signor Charlie Chaplin, il Caruso del cinema. » Caruso fece un piccolo inchino allo specchio e continuò a spuntarsi i baffi. Finalmente si alzò, squadrandomi attentamente mentre si affibbiava la cintura. « Ha avuto un grande successo, eh? Sta facendo un mucchio di soldi. » « Sì » risposi con un sorriso. « Dev'essere molto contento. » « Altroché. » Poi guardai il direttore di scena. « Dunque » disse allegramente lui, e il tono della voce mi fece capire che era

[152] *Carmen (Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen),* conosciuto anche come *La parodia di Carmen* è un film interpretato e diretto da Charlie Chaplin e fu proiettato la prima volta il 22 aprile 1916.

> venuto il momento del congedo. « Ora torno a godermi il resto della *Carmen* » dissi sorridendo. « Del *Rigoletto*! » disse Caruso, stringendomi la mano. « Oh sí, certo! È meraviglioso, meraviglioso! »[153]

Malgrado il tenore non avesse nei confronti del cinema un pensiero positivo, dopo solo due anni dall'episodio del 1916, Caruso si ritrovò davanti alla macchina da presa per girare il suo primo film.

Ma, ancor prima di girare i due lungometraggi, la voce di Caruso venne riprodotta in alcune opere filmate. Nel 1908 Enrico registrò il sestetto della *Lucia di Lammermoor* di Donizzetti per la Victor Company, assieme ai colleghi Marcella Sembrich, Gina Severina, Antonio Scotti, Marcel Journet e Francesco Daddi. Attraverso il sistema di sincronizzazione sonora della registrazione fonografica, ideata dal regista produttore francese Georges Mendel, la registrazione venne assemblata ad una pellicola di quattro minuti, in cui si vedeva la stessa scena del sestetto della *Lucia di Lammermoor* interpretata, però, da attori.

L'apparecchiatura di Mendel venne concepita da un'iniziale sistema di Henry Joly, un tecnico del suono, di cui il regista ne acquistò i brevetti originali nel 1902. Parallelamente, in Germania, Oscar Messter lavorò ad un'idea simile ed anche Edison iniziò ad interessarsi a questo campo ma ben prima, nel 1895, quest'ultimo ideò il Kinetophone, un assemblaggio di Kinetoscopio e fonografo, attraverso il quale gli spettatori potevano ascoltare l'accompagnamento sonoro mentre guardavano le immagini attraverso un visore. Questi sistemi costituirono le basi per ulteriori sviluppi.

Nel gennaio 1917, al Cohan and Harris Theatre di New York City, venne presentato in forma privata un altro esperimento di cinema sonoro, "The Webb Singing Pictures", a cui partecipò Caruso. Il suo

---

[153] Charlie Chaplin, *La mia autobiografia. Traduzione italiana di Vincenzo Mantovani*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1964, p.219.

inventore fu R. Webb ed anche questa volta la fonte sonora era costituita da dischi. Il tenore assistette a quella rappresentazione privata in compagnia di Scotti, Amato ed altri colleghi del Metropolitan.

Il produttore Jesse L. Lasky, dopo il successo riscosso dalla *Carmen* con la Farrar, pensò che Caruso avrebbe potuto accrescere ulteriormente ed in maniera ancora più grandiosa la propria fama. Secondo lui, era vero che il tenore più grande del mondo godeva già di un seguito internazionale grazie alle incisioni fonografiche, ma i suoi ammiratori non si sarebbero certamente persi l'occasione di vederlo in un film come attore protagonista. Lasky contattò Joseph Schenk, al quale il tenore aveva ceduto l'opzione su ogni sua apparizione cinematografica e gli offrì la somma di quarantamila dollari per acquisire i diritti su tali apparizioni e l'affare andò in porto. Nell'autobiografia di Lasky si ha il racconto di come andarono esattamente le cose:

> Incoraggiato dal successo del film di Geraldine Farrar, pensai che tutti si sarebbero precipitati a vedere un film con Caruso solo per il gusto di vedere com'era d'aspetto, anche se non avrebbero potuto sentirlo cantare. Quindi, quando un bel giorno nel 1917 venni a sapere che Joseph Schenk ed il suo socio Julius Steger prospettavano l'idea di un film con Caruso, rimasi mortificato per non aver avuto io stesso quell'illuminazione e mi affrettai a riparare a quella svista, negoziando con Schenk l'acquisto della sua opzione. Lui fu felice di trarre un profitto tangibile da un film che non aveva nemmeno cominciato.[154]

Lasky offrì a Caruso duecentomila dollari e l'impegno era di sei settimane per girare due film a New York, per la Famous Players presso l'Artcraft Studio della cinquantaseiesima Strada. La proposta

[154] Jesse L. Lasky & Don Weldon, *I blow my own horn*, London, Victor Gollancz, 1957, p. 127, (traduzione dello scrivente).

venne accolta ed anche per un artista come Caruso si trattava di una somma considerevole.

Il Metropolitan si preoccupò di questo nuovo impegno di Enrico, tanto che Giulio Gatti-Casazza si premurò di chiedere alla Farrar se il cinema potesse avere delle ripercussioni sulla carriera di cantante lirico di Caruso, ma il soprano lo rassicurò.[155]

Il primo film girato si intitolò *My Cousin* e Caruso vi interpretò due ruoli, quello di Mario Nanni, uno scultore di New York impiegato in una fabbrica di produzione e vendita di decori in gesso, il quale narrava la storia, ad amici e clienti, di un suo cugino, tale Cesare Carulli, anch'esso interpretato da Caruso, famoso cantante lirico, al quale pochi davano credito.

> Il cugino Mario ama Rosa, impersonata da Carolina White. Il padre di lei è proprietario del ristorante di fronte allo studio in cui lavora Mario. Nella speranza di far colpo su Rosa e sapendo che il padre la vorrebbe dare in sposa al proprietario di un negozio di frutta e verdura del quartiere, Mario si vanta della sua parentela con il grande Carulli. Mario accompagna Rosa al Metropolitan a vedere il cugino in Pagliacci. Dopo lo spettacolo, la coppia si ritrova nello stesso bar frequentato dal tenore, il quale però non riconosce Mario. La sequenza fornisce al regista Edward Josè l'occasione di fare ricorso ad alcune semplici, ma molto efficaci soluzioni di split screen in modo che entrambi i personaggi interpretati da Caruso appaiono contemporaneamente sullo schermo. Mario, che ha scolpito un busto del cugino, cerca di consegnarglielo di persona, ma viene scambiato dal segretario del tenore per un aspirante cantante in cerca di un provino e cacciato via. Tutto il vicinato lo prende in giro e persino Rosa sembra aver perso fiducia in lui, quando Carulli, venuto a conoscenza dei suoi guai, va a fargli visita, riconosce che sono parenti e gli commissiona un busto in bronzo.[156]

---

[155] G. Farrar, *Such Sweet Compulsion* cit., p. 171.

[156] Paul Fryer, *Enrico Caruso, divo del cinema recalcitrante,* in «Griffithiana», vol. 64, ottobre 1998, p. 154.

Questo film offrì la possibilità di apprezzare la tecnica recitativa del grande tenore, che sembrava perfettamente a suo agio, esprimendo una gestualità spontanea, davanti la macchina da presa. I due personaggi erano completamente diversi, l'uno elegante e preciso, l'altro di umorismo ma più semplice. L'aspetto più interessante erano le brevi scene in cui si vedeva un pezzo di *Pagliacci* ed il dietro le quinte di quello che doveva essere il Metropolitan. Ma, in realtà, esse vennero girate presso il Manhattan Opera House di Oscar Hammerstein. Tali scene, con l'orchestra ed il direttore in platea, sembravano molto veritiere e permettevano di vedere Caruso in una sorta di spettacolo dal vivo.

La prima di *My Cousin* al cinema era in programma per il 20 ottobre 1918 al Rivoli Theatre di New York, ma venne posticipata di circa un mese a causa di una grave epidemia influenzale che colpì la città. Molti dei colleghi di lavoro assistettero con il tenore allo spettacolo, che venne preceduto da un arrangiamento orchestrale di temi tratti dai *Pagliacci*. Il 20 agosto 1918 venne proiettato il film in forma unicamente privata, a cui vi assistette, per volontà del tenore, solo il fidato segretario Bruno Zirato e Dorothy Caruso, divenuta sua moglie quella stessa mattina. Ella in persona, nella biografia scritta in onore del marito, ricorda che finito il rito religioso "andammo difilato agli studi della Famous Players, dove il film di Enrico veniva proiettato la prima volta".[157]

Dopo le prime favorevoli recensioni del film, i botteghini non ebbero, invece, incassi incoraggianti, tanto che Jesse Lasky ritenne di dover sospendere la programmazione del film nelle sale americane. Tale

[157] Dorothy Caruso and Torrance Goddard, *Wings of Song*, London, Hutchinson, 1928, p. 53. Questa biografia fu scritta dalla vedova Caruso in collaborazione con la sorella Torrence Goddard, per quanto riguarda la parte che si riferisce agli anni precedenti al matrimonio. Le informazioni al suo interno sono spesso imprecise o frammentarie, ma l'importanza di questo libro sta nell'aver raccontato la natura intima e psicologica del tenore, si riescono a cogliere lati del suo carattere che vanno oltre l'uomo artista.

decisione costò parecchi soldi alla compagnia, costretta a rimborsare le quote di noleggio, come ricorda Lasky:

> Quando ci giunsero i primi dati su *My Cousin*, fu chiaro che il nostro record quinquennale di soli successi si sarebbe interrotto. Gli spettatori erano più furbi di noi e, una volta capito che sarebbero stati defraudati della bella voce di Caruso, non vollero sprecare il loro denaro. *My Cousin* fu un tale fiasco al botteghino che dovemmo rimborsare le tariffe del noleggio a molti gestori insoddisfatti.[158]

I motivi che spinsero Lasky ed il suo socio Zukor a realizzare i film si palesavano nella convinzione che il successo internazionale di Caruso avrebbe fatto guadagnare loro grandi profitti al botteghino. Molte decisioni che essi presero, riguardo la produzione e la distribuzione del film, furono determinate, pertanto, da aspettative di ritorno economico. Una delle possibili ragioni per le quali ci fu mancanza di pubblico, era quella dovuta alla campagna pubblicitaria con cui fu lanciato *My Cousin*. Questa, di fatto, portò gli spettatori a farsi un'idea distorta di quanto avrebbero visto sullo schermo. La produzione stava, quindi, fuorviando il pubblico, inducendolo a credere che il soggetto del film si rifacesse alla tradizione lirica e che lo stesso pubblico avrebbe potuto vedere, ma soprattutto sentir cantare Caruso, cosa che avvenne solo in un brevissimo brano dei *Pagliacci*. Forse, il pubblico si aspettava un film simile a quello interpretato dalla Farrar, in *My cousin*, invece, dovette accontentarsi di un Caruso solo attore. Questa circostanza, perciò, deluse i suoi affezionati, i quali erano più desiderosi di sentire il Caruso tenore. Quanto detto sopra, forse, spiega il divario, alla prima del film, fra la reazione positiva suscitata dalla critica, con recensioni nettamente benevole verso il Caruso

[158] J. L. Lasky & D. Weldon, *I blow my own horn* cit., pp. 128-129, (traduzione dello scrivente).

attore ed i successivi deludenti risultati al botteghino evidenziati da Lasky.

Il secondo lungometraggio che Caruso girò, insieme alla cantante Ormi Hawley, fu *A Splendid Romance* e questo venne pubblicizzato ancor prima dell'uscita di *My Cousin*. La cantante ricopriva il ruolo di una giovane ragazza americana che si trasferì a Roma per studiare musica e lì, conobbe il Principe Cosimo, interpretato da Caruso. Ma, dopo qualche tempo, il suo maestro di musica le comunicò che la sua voce non era adatta allo studio del canto e le consigliò di tornare in America.

Adolph Zukor, dopo il fallimento del primo film, decise di sospendere la distribuzione di *A Splendid Romance* che, pertanto, non arrivò mai nelle sale americane. Ma la scelta della distribuzione fu differente in relazione al mercato estero ed il film venne, difatti, distribuito in Sudamerica ed in Europa. In Inghilterra i risultati non furono deludenti e le recensioni si mostrarono promettenti. Negli Stati Uniti pochissimi furono, invece, coloro che videro la versione completa del film, di cui oggi non sembra esistere più neanche una copia.[159]

[159] P. Fryer, *Enrico Caruso* cit., pp. 164-166.

15. L'INCONTRO CON DOROTHY

Dorothy aveva 14 anni quando, al Metropolitan in occasione dell'Aida ed accompagnata dal padre, vide per la prima volta il tenore Enrico Caruso e ne rimase colpita. Immensa fu la gioia con la quale accettò l'invito ad un the a casa del Dott. Marafiori, sapendo che ci sarebbe stato anche il tenore e Marafiori glielo presentò. Caruso elegante, in uno stretto abito blu elettrico, ciarliero con gli amici italiani in un inglese sgrammaticato, dopo le presentazioni non rivolse la parola alla giovane, ma al momento del commiato si offrì di accompagnare a casa lei e la governante. Visto che la ragazza non indossava i guanti, lui le fece indossare i suoi e le disse di tenerli in suo ricordo.

Il secondo e fatale incontro avvenne nella casa del Maestro Tanaro in occasione del battesimo del figlio chiamato Enrico in onore di Caruso, che diventò suo padrino. Dorothy fu invitata alla festa ma esitando sulle scale, timorosa di entrare da sola in mezzo a tanti sconosciuti, incontrò gli occhi di Caruso che la prese per mano. La sensazione fu così forte che entrambi si resero conto, in quel momento, che le loro vite sarebbero rimaste unite, anche se, fino al matrimonio, raramente parlarono tra loro e mai rimasero da soli.

Caruso iniziò a frequentare la casa di Dorothy. Una sera, la governante e amica di famiglia subissò Caruso di parole e lo esortò a cenare da loro, dove Dorothy fece gli onori di casa, anche perché il maggiordomo partì il giorno precedente per la guerra. Caruso entrò nelle grazie del padre di Dorothy, anche per merito della sua conversazione amabile che spaziò dall'opera alla letteratura; parlarono, altresì, di Allan Poe, grande amico e protetto del nonno di Dorothy. Egli ne raccontò la vita, le opere e la reputazione, anche se, successivamente, a Dorothy confessò di essersi documentato poco prima della cena per impressionare la famiglia. Caruso, elegantissimo in uno smoking grigio-azzurro, nonostante, di tanto in tanto, volse lo sguardo nella direzione di Dorothy, non le rivolse la parola. Dopo quella sera Caruso andò a casa di Dorothy più e più volte ed a poco a poco cominciò a sentirsi come a casa sua.

Enrico, ogni volta che cantava al Metropolitan, inviava alla famiglia tre biglietti per la prima fila, in modo da poter vedere Dorothy e per il piacere di cantare l'amore per lei che non aveva mai potuto esprimerle. Anche se in mezzo a migliaia di persone che riempivano il teatro d'opera, in quei momenti, si sentivano come se fossero da soli e vicini.
Caruso, seguendo le tradizioni del suo Paese, ove gli uomini avevano grande rispetto per le giovani ragazze e conducevano il corteggiamento da gentiluomini, non la invitò ad uscire con lui, ma colse l'occasione di un breve tragitto in automobile per chiederle di sposarlo.
Le cose in Italia non andavano affatto bene a causa della guerra e lui non vi poteva far ritorno per sistemare il suo patrimonio e la sua situazione personale con Ada Giachetti, con la quale non riuscì a legalizzare la relazione con il matrimonio, pur avendo avuto da lei due figli. Pertanto, Caruso non volle andare dal padre di Dorothy per chiederla in sposa fin tanto che il matrimonio non potesse aver luogo e chiese a Dorothy di tenere nascosta la loro relazione.
Le raccontò di sua madre Anna, morta quando lui aveva 15 anni e della sua devozione per lei. Ovunque Enrico andasse appendeva nella camera il suo ritratto, e nei momenti di sconforto, in silenzio, la guardava traendone aiuto. Per suo figlio, Anna fece molti sacrifici, andò senza scarpe pur di farlo cantare, credeva che lui avesse davanti un grande futuro, da lui si aspettava grandi cose e lo incoraggiò con ogni mezzo in suo possesso. Dopo la sua morte Enrico si rese conto, con dolore e amarezza, delle necessità che sua madre si era negata per lui e, giovane com'era, fece il solenne giuramento che i sacrifici di sua madre non dovevano essere vani.
Enrico raccontò a Dorothy anche di suo padre Marcellino, che lo mise a lavorare in una fabbrica, ma nulla fermò la sua passione per il canto e di notte, quando finiva la sua giornata di lavoro, si sedeva sotto i lampioni davanti alla casa di suo padre e cantava la sua amata musica.
Come per tutte le celebrità, era cresciuto intorno al nome di Caruso un groviglio di storie velenose promosse da persone che volevano defraudare la sua carriera e la sua reputazione professionale. Al padre di Dorothy furono raccontate storie false sul tenore che egli ritenne vere, tanto che non lo volle più in casa sua e vietò alla figlia di vederlo

senza un accompagnatore. Il rispetto di Caruso fu così forte che obbedì, ma l'amore per Dorothy era così grande che volle parlare con il padre. Non si sa quale fascino usò Enrico per convincerlo, vista anche la differenza di età di 22 anni tra lui e Dorothy e la differenza di tradizioni e di famiglie, ma il padre acconsentì al matrimonio ponendo, però, la condizione che i due fidanzati avrebbero dovuto aspettare almeno sei mesi prima di sposarsi.

Nel mese di giugno Enrico iniziò a lavorare al suo primo film sotto la direzione dei Famous Players e la famiglia di Dorothy lasciò New York per andare a passare l'estate nella nuova casa a Spring Lake, nel New Jersey, ove fu riservata ad Enrico una camera suite, aperta sulla veranda, per riposarsi e stare tranquillo. Lui arrivava ogni venerdì pomeriggio, portando dei regali per tutti: gioielli per Dorothy, sigari per il padre e cose belle per la governante.

Per tutta la calda estate Caruso lavorò al suo film intitolato "*My Cousin*", non disdegnando comunque la quotidianità di Springs Lake e facendo lavori come tagliare il prato, potare le piante e costruire canali di irrigazione. Dorothy insegnò ad Enrico le parole di "Over There", che lui poi cantò nell'Auditorium di Ocean Grove, in un concerto dato in beneficenza per la Croce Rossa, ove l'immensa folla letteralmente impazzì dall'emozione. L'entusiasmo per l'entrata in guerra degli Stati Uniti era al suo apice, anche se iniziava a fare le prime vittime ed i primi feriti, tra questi il fratello di Dorothy, Romeyn, ferito nella battaglia di Belleau Wood.

Successivamente, il padre cambiò completamente atteggiamento nei confronti dei due fidanzati ed un giorno disse a Dorothy che c'erano molte cose che dovevano essere risolte prima che si sposasse ed iniziò a porle delle insistenti e pressanti domande inerenti vari aspetti della vita e del comportamento di Caruso.

Poco dopo Enrico andò a Saratoga per un concerto, era disperatamente infelice per il cambio di atteggiamento del padre di lei e consapevole che la prossima mossa sarebbe stata quella di non farlo più entrare in casa sua.

Un giorno Dorothy chiamò Enrico dicendogli che le cose stavano andando da male in peggio. A seguito di ciò, Enrico annullò un concerto

a New Port e si affrettò a ritornare a New York per incontrarla. Decisero di sposarsi, così nessuno avrebbe potuto separarli e pensarono che il padre, una volta fatto il passo decisivo, li avrebbe perdonati.
Il giorno del matrimonio due amici accompagnarono Dorothy, vestita con un semplice abito blu scuro, e non con l'abito di raso bianco e tulle come aveva sempre sognato, al Kniker Hotel Boker dove Enrico, in abito da sposo, l'aspettava con l'amico Bruno Zirato. Dall'Hotel andarono al Municipio per ottenere la licenza di matrimonio, poi alla chiesetta dietro l'angolo per sposarsi, ma il rettore in carica non c'era. Così giunsero alla successiva chiesetta, chiamata "Marble Collegiate Church", sulla Fifth Avenue e Twenthy-ninth Street e la cerimonia ebbe luogo. Non appena finita si diressero tutti nello studio dei Famous Players, ove il film di Enrico doveva essere presentato per la prima volta. Lì Enrico presentò a tutti sua moglie Dorothy ed i novelli sposi furono sopraffatti da congratulazioni ed auguri. Nel frattempo la notizia del matrimonio trapelò. Enrico e Dorothy, non appena ritornati in Hotel scrissero un telegramma al padre chiedendo il suo perdono, sicuri di ricevere una risposta o un invito a casa, ma esso non arrivò mai.[160]

Il 31 agosto 1918, in un parco di Brooklyn, avvenne la prima apparizione pubblica di Caruso con la nuova moglie americana. Il tenore cantò in favore di una raccolta fondi per i riservisti della polizia metropolitana e nell'occasione ricevette i gradi onorari di capitano.
I coniugi Caruso partirono per la tournée, che doveva cominciare a Buffalo, ma questa città si trovò al centro della zona investita dall'epidemia, detta spagnola, che colpì l'intero pianeta causando venti milioni di vittime. Caruso ottenne di esibirsi solo in un albergo, annullando così il concerto, ma ciò non bastò a proteggere sua moglie dal virus ed ella fu costretta, poi, a tornare a New York. L'unica tappa immune del giro fu Detroit il 15 ottobre 1918.

[160] D. Caruso and T.Goddard, *Wings of song* cit., pp. 15-52, (traduzione dello scrivente).

Tornato a New York, la notizia dell'armistizio e con esso la tanto attesa conclusione del conflitto bellico coincise quasi con l'inizio della stagione al Metropolitan. Alla prima di *Samson et Dalila* il giorno 11 novembre, ancora con gli abiti di scena addosso, gli interpreti innalzarono le proprie bandiere, Caruso levò il tricolore, Louise Homer si avvolse nella bandiera americana e l'orchestra suonò gli inni nazionali. Il 15 novembre fu la volta della *Forza del destino* e per Enrico era la prima volta in questo ruolo verdiano affianco al soprano Rosa Ponselle,[161] allora ventunenne. La Ponselle, figlia di emigranti italiani, proveniva con la sorella Carmela dal teatro di varietà, Caruso l'ascoltò in un'audizione e, rimasto colpito dalla sua voce, la presentò a Gatti-Casazza contribuendo, in tal modo, a farla diventare uno dei soprani drammatici più acclamati.

I coniugi Caruso, in occasione del loro primo capodanno insieme, diedero una grandiosa festa nell'albergo dove risiedevano, invitando più di mille persone. Altra festa, poi, venne data per i venticinque anni di carriera del tenore,[162] organizzata il 22 marzo 1919 ad opera del Metropolitan e gli amici e colleghi Antonio Scotti, Giuseppe De Luca, Maria Barrientos, Claudia Muzio si alternarono con lui in brani d'opera. Sempre nel marzo 1919, Dorothy venne battezzata secondo il rito della religione cattolica e successivamente i già coniugi Caruso si sposarono anche nella cattedrale di St. Patrick.

---

[161]Rosa Ponselle, nome d'arte di Rosa Melba Ponzillo (Meriden, 22 gennaio 1897 – Baltimora, 25 maggio 1981), è stata un soprano statunitense. Figlia di Bernardino e Maddalena Conte, italiani immigrati da Caiazzo, intraprese una breve carriera come cantante di musica leggera insieme alla sorella maggiore Carmela (1892-1977) e successivamente studiò canto con William Thorner. Debuttò come professionista al Metropolitan Opera House di New York il 15 novembre 1918 nel ruolo di Leonora ne *La forza del destino* di Giuseppe Verdi con Enrico Caruso e Giuseppe De Luca. Cantò ininterrottamente nel teatro newyorchese (411 rappresentazioni al Met) ed in concerti fino al 1937, anno del ritiro. Ella si esibì sporadicamente in Italia (Teatro Comunale di Firenze) nel 1933, nella prima rappresentazione di *La Vestale* (Spontini) con Ebe Stignani ed a Londra (Royal Opera House) nel 1929 nella ripresa di *Norma* (opera). Dopo il ritiro si stabilì definitivamente nella sua villa nei pressi di Baltimora insieme al marito Carl Jackson e diede delle master classes alla Baltimore Civic Opera Company. È seppellita nel Druide Ridge Cemetery di Baltimora. http://it.wikipedia.org/wiki/Rosa_Ponslle, consultato in data 09 gennaio 2014.

[162] Con imprecisione cronologica, a datare da quello della prima recita di *Cavalleria Rusticana* cantata a Caserta al teatro Cimarosa, nel 1895. In realtà il vero primo debutto di Caruso avvenne sempre nel 1895 ma con l'opera *L'amico Francesco* di Domenico Morelli, ma Caruso non la considerò mai l'opera del suo debutto.

Durante quell'estate Dorothy venne presentata alla famiglia Caruso in Italia. A Villa Bellosguardo venne fatta pervenire una comitiva di parenti da Napoli, ma la giovane sposa americana non si sentì a suo agio tra tutta quella folla di gente, le differenze e le resistenze erano enormi e l'unica persona con la quale riuscì a conversare era la governante inglese Miss Sear. Caruso dispiaciuto del comportamento di estranietà della moglie, spesso, si rifugiò nello studio e con il maestro Bruno Bruni imparò, in francese, *La juive* di Halévy.

La guerra in Italia lasciò uno strascico di povertà elevata e neanche Bellosguardo ne fu sottratta. Un giorno, dato lo stato di necessità che invadeva il paese, un gruppo di uomini, donne e bambini, attraversando le porte inferiori del parco, invasero la villa esclamando e richiedendo del pane. Caruso uscì dalla casa e si affrettò per parlare con essi. Egli disse che era lieto di dar loro quello che poteva, così li portò alla fattoria e fece loro distribuire dei viveri. Nel pomeriggio, il fattore corse a casa per dire al tenore che due o trecento persone agitate affollavano il grande cancello del parco, lui rispose di lasciarle entrare e corse loro incontro.

La povera folla esclamava di volere del pane, del vino e dell'olio ed Enrico replicò di prendere ciò che volevano, purché lasciassero dei viveri necessari a sfamare la sua famiglia ed i suoi contadini per qualche settimana. Così aprì le cantine e li sfamò.[163]

Il ritorno in America, quell'anno, fu di sollievo e con i due sposi partì anche Mimmi, iscritto alla Gunnery School del Connecticut.

Nell'autunno 1919 Caruso si recò nel Messico martoriato dalla guerra civile. Egli venne accolto a Città del Messico, il 26 settembre, al Teatro Arbeu da una scorta armata e da un concerto in suo onore, ove colleghi locali si alternarono in sconfortanti stecche. Il 29 settembre Enrico si esibì in *Elisir d'amore* con grande successo, il 2 ottobre,

[163] Dorothy Caruso and T. Goddard, *Wings of song* cit., pp. 142-146.

invece e suo malgrado, venne coinvolto in uno spiacevole insuccesso per colpa del soprano Clara Elena Sanchez, la quale provocò la fuga del direttore d'orchestra Gennaro Papi durante la rappresentazione di *Un ballo in maschera*. Le disavventure non finirono. Il 5 ottobre, nell'arena delle corride che ospitava ventimila spettatori, mentre Caruso cantava in *Carmen*, lo spettacolo venne travolto da un nubifragio; la decisione fu di portarlo a termine ugualmente e gli artisti inzuppati e fradici non poterono far altro che proseguire. La recita successiva di *Un ballo in maschera* venne colta nuovamente dal mal tempo, questa volta si decise per l'interruzione dopo il secondo atto. Caruso concluse le dodici recite in un mese nonostante i malesseri.
In novembre il tenore rientrò a New York e l'apertura del Metropolitan, il giorno 22, prevedeva *La juive* di Fromental Halévy, che mancava da ben vent'anni. L'ultima volta essa venne rappresentata in tedesco, anziché nella lingua originale francese. Caruso iniziò a studiare il personaggio di Éléazar ancora quando si trovava a Bellosguardo, si documentò scrupolosamente sull'opera, chiedendo consiglio anche al capo-claque del Metropolitan, tedesco di origine ebrea. Al fianco del tenore, sul palco, ci fu il soprano Rosa Ponselle e come direttore il maestro Bodanzky. Furono tutti sommersi dagli applausi e la rappresentazione riscosse un grande successo. Titta Ruffo, in merito a questa serata, disse:

> Mi recai al Metropolitan, invitato dal direttore Gatti-Casazza nel suo palco, per sentire Caruso che impersonava l'Éléazar nella "*Juive*" di Halévy. Fu questa la sua ultima e più grande creazione. Ma dir grande è dire troppo poco. Seppe comporsi una maschera così piena di dolore e di pensiero, accennò l'angoscia dell'anima con una espressione così misteriosamente suggestiva, che molti piangevano. E io ero tra quelli.[164]

[164] Titta Ruffo, *La mia parabola,* Milano, Fratelli Treves Editori, 1937, p. 352.

Il 18 dicembre 1919 nacque Gloria, alla quale, secondo l'usanza napoletana, vennero aggiunti i nomi di Graziana, Vittoria e Maria. La nascita della bambina riempì il tenore di felicità ed energia. Caruso sommerse la bimba di doni. Regalò alla piccola una collana di perle lunga un metro affinché le avvolgesse la gola come una sciarpa ed una di brillanti, altrettanto lunga, la donò alla moglie come risarcimento per una scenata di gelosia.

Nella primavera 1920 Caruso limitò i suoi impegni a soli tre concerti ad Atlanta a beneficio del prestito italiano del dopoguerra. Ma, successivamente, non seppe rifiutare l'invito dell'impresario Adolfo Bracale, organizzatore della fortunata trasferta egiziana di Caruso quand'era ancora uno sconosciuto, che gli offrì dieci serate a diecimila dollari l'una a Cuba. Il tenore accettò sicuramente per l'allettante offerta economica, ma a spingerlo, ancora di più, fu il suo spirito di riconoscenza per il passato nei confronti dell'impresario, oltre al desiderio di mettersi alla prova davanti ad un pubblico a lui sconosciuto.

Questa trasferta lo costrinse a separarsi da Dorothy e da Gloria, che andarono a riposarsi in una villa di East Hampton, Long Island. Dorothy decise di licenziare Miss Saer ed affidare la piccola ad una governante tedesca, Helen Ridstrom. Mimmi rimase addolorato per tale decisione. Il giovane venne, poi, iscritto all'Accademia militare di Culver, nell'Indiana.

A Long Island succedette una spiacevole vicenda, i ladri entrarono nella villa e rubarono i gioielli di Dorothy, per un valore di duecentocinquantamila dollari.

L'esperienza cubana fu stressante per Caruso, alla solita emicrania si aggiunse il mal di denti ed, oltre a ciò, l'esordio con la *Marta* ebbe recensioni sfavorevoli che portarono il tenore, successivamente, ad

abbandonare Cuba. Fortunatamente, le ulteriori opere andarono meglio, ma il 12 giugno accadde un altro fatto nefasto. Durante la recita di *Aida* con Gabriella Besanzoni e la messicana Maria Escobar, mentre Caruso attendeva la sua entrata in scena nell'ufficio di Bracale, all'improvviso ci fu una forte esplosione ed una bomba provocò la caduta di una colonna in cartapesta. Gli artisti fuggirono, ma la prima tromba, lo spagnolo Rivero, riuscì ad evitare il panico intonando l'inno nazionale e facendo, così, in modo che gli spettatori rimanessero al loro posto.[165]

Dopo le ultime tappe cubane a Santa Clara e Cienfuegos e dopo gli ultimi impegni sulla via del rientro ad Atlantic City e New Orleans, finalmente Caruso riabbracciò la sua famiglia. Egli, appena rientrò a casa, ispezionò tutta la villa, dato il recente furto, ma altre minacce lo attendevano. La Mano Nera si fece risentire con un ricatto di cinquantamila dollari in cambio della salvezza delle loro vite. Caruso e famiglia continuarono la loro vita protetti dalla scorta. Pressato da Dorothy, Enrico andò anche a pescare ed a giocare a tennis, ma quello che lui preferiva era godersi la piccola Gloria. La sua mente, comunque, era pensierosa.

Il 14 settembre il tenore incise l'ultima delle sue ventidue canzoni napoletane, *I'm'arricordo 'e Napole*; il 16 settembre incise altri cinque brani, due dei quali della *Petite Messe Solennelle* di Rossini. Questa fu l'ultima registrazione della sua vita.

Caruso si rasserenò quando, nell'autunno, venne il momento di partire per un lungo giro di concerti nel nord America, che toccarono le città di Toronto, Chicago, Atlantic City, Omaha, Houston e Fort Worth. Durante questa assenza dalla famiglia, il tenore mantenne una lunga corrispondenza epistolare con la moglie, in cui le confidava i suoi

[165] P. Gargano, *Una vita, una leggenda* cit., p. 122.

malesseri, le sue avventure ma, soprattutto, le speranze che riponeva nel futuro. Una volta finito di lavorare, Caruso avrebbe voluto ritornare nella sua amata Italia per trascorrere giorni sereni con la sua famiglia.[166]

Il 15 novembre si aprì la stagione al Metropolitan con *La juive* e gli articoli apparsi sui giornali non furono affatto clementi con il tenore, tanto che egli manifestò per iscritto a Gatti-Casazza la propria intenzione di concludere la sua carriera. Gatti si presentò subito al Vanderbilt e convinse Caruso a cantare il 3 dicembre in *Sansone e Dalila* come prova definitiva per verificare se continuare o lasciare la professione. L'opera fu un successo e la crisi sembrò passare, ma era soltanto un illusione, l'inizio del suo calvario.

[166] Dorothy Caruso and T. Goddard, *Wings of song* cit., pp. 189-191.

16. MALATTIA E FINE DEL SUO CANTO

Lo stesso Enrico Caruso descrisse l'inizio della sua agonia in una lunga lettera indirizzata all'antica maestra Emilia Niola,[167] scritta su carta intestata dell'Hotel Vanderbilt il 14 dicembre 1920. Decidendo di confidare le sue speranze ad una lontana amica ed attraverso questo documento Caruso diede dimostrazione della sua solitudine e del forte vincolo che lo unì a Napoli:

> Mia cara donna Emilia,
> da otto giorni a questa parte non si è vissuto che di ansie e di dolori. Sissignore, quando voi leggerete questa lettera già siete a conoscenza, per mezzo della stampa che velocemente porta notizie anche a chi non le vuole sapere, di tutte le mie, chiamiamole così, disgrazie che mi sono capitate in questi otto giorni, disgrazie che io con la mia fibra di uomo e di carattere ho superato a dispetto di chi si aspetta la mia fine. Vi dirò dunque e comincio precisamente dove vi lasciai con l'ultima mia lettera perché è giusto da quel punto che incominciarono le noie.
> Vi lasciai dunque che andavo a colazione perché la sera cantavo *Sansone* e precisamente undici giorni or sono. Dovete sapere che quando canto quest'opera mi succede sempre qualche cosa e specialmente quando mi si acceca e, malgrado le attenzioni che io metto nel finire l'opera, mi capita sempre un mezzo guaio quando butto giù le colonne che, malgrado siano di cartone, tuttavia mi procurano tale contrazione sul fianco sinistro che mi si accavallano i nervi tra le costole, producendomi un male terribile. Per farlo passare e prima che io vado a ringraziare il pubblico è giuoco forza che mi butti per terra e mi strisci come una serpe affinché i detti nervi tornino al loro posto.
> Nell'ultima recita di *Sansone,* dunque, questo incidente non ebbe a ripetersi e ne fui tanto contento.

[167] Emilia Niola era sorella del medico che curava la madre di Caruso. Quando il tenore aveva quattordici anni si recava a lezione dalla signorina donna Emilia che pretendeva che parlasse esclusivamente italiano e che una sera, dopo che Caruso le rispose ad una domanda in napoletano, gli tirò un ceffone. Caruso rimase sempre grato a donna Emilia per i suoi insegnamenti.

Il giorno dopo, il 4, mi alzai con un piccolo dolorino al fianco sinistro, ma non ci feci caso; il 5 il dolore incalzò un po' più, il 6 cominciai a sentire difficoltà nel respirare ed ogni volta che mi toccava respirare per parlare sentivo come una pugnalata al fianco. Cominciai a prendere rimedi ma, invece di farmi del bene, soffrivo di più. Il 7 chiamai il dottore il quale mi disse che non era gran cosa e mi fece strofinare sul fianco dell'unguento così forte che neanche un cavallo avrebbe resistito.

Il giorno 8, per quel giorno era annunciata la mia recita di *Pagliacci,* mi alzai e mi accorsi che ogni piccolo respiro, ogni piccolo movimento, ogni piccola parola mi davano torture terribili al fianco.

Mi consultai con me stesso perché nessuno meglio di me, in simili casi, mi consiglia bene e decisi per molte ragioni di non far parola a nessuno e cercare di cantare la sera, altrimenti sarebbero successe delle discussioni, perché un artista di vaglia, secondo il pubblico e l'impresario, non ha più il diritto di stare ammalato e siccome i vecchi artisti mi insegnarono che quando si ha un nome e non si vuole smettere di cantare bisogna cantare anche morti, mostrando così al pubblico che si è malati, e quindi decisi di cantare. Mi feci strofinare ancora con l'unguento cavalleresco che in questo caso di cavalleria non ve n'era il principio né la fine, perché l'unguento brucia e chi strofina non ha buona maniera. Alle sei di sera, dopo aver fatto la toletta necessaria che si richiede ad un cantante, provai la voce qui in casa e con mia sorpresa la trovai meravigliosa. Mi recai in teatro, presi uno stimolante e cominciai a vestirmi; all'ora stabilita la rappresentazione cominciò, uscii sul mio carrettino e cantando avvertii che dal Sol in su era una pugnalata al fianco.

Resistetti per tutta la prima scena e proseguii magnificamente; arrivando all'arioso che cominciai splendidamente, sentì nell'andare innanzi che il dolore cresceva a misura dell'intensità del fiato immagazzinato e infatti, allorché arrivai alla frase finale e avendo caricato bene il mio mantice, nell'emettere la voce sentii come se un ferro rovente attraversasse tutte le vie respiratorie arrivandomi alla gola e producendomi un male enorme ed insopportabile, fino a strozzarmi completamente. Un altro al mio posto si sarebbe spaventato ed arrestato, ma data la mia esperienza, voltai in singhiozzi tutta la frase e

l'effetto per il pubblico riuscì lo stesso ma per me fu terribile. Non appena calata la tela cascai di piombo nelle braccia del mio segretario singhiozzando a più non posso per il male che sentivo. Il pubblico applaudiva freneticamente e mi chiamava fuori, io non volevo andare ma il baritono mi trasportò fuori e traversando la scena singhiozzando e gridando come un bue ferito, fui trasportato quasi a braccia nel mio camerino. Il male era terribile e per ben venti minuti dovetti restare senza fiatare e mercé applicazioni fredde, calde e stimolanti mi rimisi. Immaginate lo spavento di mia moglie che era nell'udienza e che corse immediatamente nel mio camerino e il da fare di tutti dal palcoscenico che avevano assistito a quella scena terribile. Si annunciò al pubblico che un dolore causato dalla caduta alla chiusa del primo atto, faceva ritardare di poco lo spettacolo. Mia moglie voleva che smettessi ma io, capa tosta, dissi no come Pio IX ed il secondo atto cominciò e finì bene fino alla fine ma mantenendomi il fianco sinistro con la mano dello stesso lato.

A rappresentazione finita il pubblico mi fece una dimostrazione di simpatia che pareva non volesse mai mandarmi a casa. Rientrai soffrendo le torture dell'inferno, vi trovai i soliti amici che mi avevano preceduto e mentre ero a tavola per prendere un brodo, uno dei commensali raccontò una barzelletta che mi fece scoppiare dal ridere e istantaneamente sentendo un gran dolore avvertii come un qualcosa in me che andava a posto ed infatti dopo poco le pene passarono.

Pensai che allora tutto ciò era stato causato dal movimento che avevo fatto la sera del *Sansone* allorquando buttai giù le colonne del tempio senza aver nessun dolore al momento, ma che questo dolore cominciò il giorno dopo. La mattina dopo de *I Pagliacci* tutti i giornali erano pieni dell'accidente della caduta e giù lettere, telegrammi, telefonate, carte da visita e visite per informazioni sull'incidente. Si perdeva così due o tre giorni di lavoro per quietare tutti gli animi degli amici e dei nemici, lavorando di conseguenza i giorni seguenti 9, 10 e 11 per rispondere e rassicurare tutti che il male era passato. Arrivammo alla sera del sabato 11, io dovevo cantare l' *Elisir d'amore* in una città vicino New York che si chiama Brooklyn, situata precisamente al di là del fiume che separa da questa città. Il dolore era dunque scomparso ed allora andai al teatro

all'ora solita, alle sei pomeridiane. Bisogna notare che passai un pomeriggio un po' di malumore a causa d'un lieve mal di testa che attribuivo al tempo, essendo questo dei più perfidi in questa città. Cominciai a truccarmi e alle sette e mezzo mentre mi lavavo le mani ebbi la sensazione in bocca come se avessi mangiato del dolce col sangue dentro. Cercai di, scusatemi, sputare e mi accorsi che era sangue. Sangue, dissi a mia moglie, la quale con il suo dolce sorriso che ha sempre nei casi gravi mi disse che era niente ma intanto ella ordinò del ghiaccio ed impartì degli ordini.

Io, intanto, ero rimasto dinanzi al lavabo e tossendo e sputando cacciai una quantità di sangue; lo spavento cominciò a mostrarsi sui visi dei servi, segretario ed accompagnatore, e di sottecchi io vedevo mia moglie che impartiva frettolosi ordini per tutti che correvano verso la porta. Io che ho con me sempre una valigia piena di medicine e, senza offendere nessuno, conoscendo per pratiche molte cose laringoiatriche acchiappai, scusate, volevo dire presi una bottiglia di adrenalina e me la schiaffai, scusate, la misi in gola, il liquido della bottiglia intendo non la bottiglia e dopo pochi minuti il sangue si arrestò. Si era alle otto pomeridiane e lo spettacolo cominciava alle otto e un quarto.

La sanguinosa notizia volò a duecento miglia all'ora e, quindi, visi allibiti giravano alla porta del mio camerino; io calmo e dopo aver assicurato che tutto andava bene la mandai giù a sedere al suo posto in prima fila. Siamo a cinque minuti prima di cominciare lo spettacolo e sapendo quale effetto produce l'adrenalina, volli lavare l'apparato e muovere la voce. Feci un lavaggio con acqua e sale e provai la voce con qualche esercizio: non l'avessi mai fatto, dopo un attimo cominciai a cacciar sangue, e sangue che cominciò alle otto e dieci e finì nientemeno che quattro ore dopo, quattro ore di continuo buttar sangue e come era bello e rosso, pareva sangh'e puorco.

Che cosa era successo in tutto questo tempo? Ve lo dico un po' più tardi perché me fanno male a punte de dita, un po' di riposo dunque.

Eccomi di nuovo a voi dunque: eravamo cinque minuti prima che cominciasse lo spettacolo e il buttafuori mi venne a domandare se si poteva cominciare in tempo, ma mi trovò che ero al lavabo arrossandolo e tutti a me d'intorno che si davano da fare. Lo si pregò di

attendere qualche minuto e finalmente dopo circa mezz'ora credetti che era il caso di cominciare. Si cominciò e lascio a voi immaginare lo stato dei miei uomini che servirono sul palcoscenico.

L'orchestra cominciò e dopo il piccolo coretto eccomi uscire in scena e innanzi ad un pubblico in attesa di passare una bella serata poiché qui dicono che *Elisir* è una delle mie migliori interpretazioni, vocalmente e scenicamente.

Attacco la mia arietta *Quanto è bella* e subito compresi che era un azzardo andare innanzi perché il sangue si agglomerava alla gola, pur tuttavia andai fino alla fine senza che il pubblico si accorgesse che io portando un fazzoletto rosso alla bocca vi sputassi dentro sangue, ma quando questo fazzoletto fu pieno di sangue la camicia e il camiciotto si cominciarono a lordare di sangue.

Fu allora che il pubblico e coro si accorsero del mio stato; fu un momento che credetti di non poter andare innanzi perché pensavo a mia moglie che cosa dovesse soffrire e quindi stavo per venir meno e i coristi approfittando della scena di Belcore mi portarono dietro la quinta. Feci in tempo a gargarizzare con acqua e sale e a balzare in scena per finire l'atto.

Non vi dico cosa successe durante il duetto con Adina perché soffrireste troppo; cantai bene fino alla fine che l'orchestra si fermò due volte ed il pubblico diventò di pietra tanto era l'impressione nel vedere quest'uomo che pur cantando come lui sa cantare in simili condizioni non si dava pena di smettere per mantenere il suo obbligo verso il pubblico.

Finalmente l'atto finì e dopo parecchie chiamate al proscenio fui quasi trascinato in camerino dove trovai il mio dottore che fu pronto a farmi cessare l'emorragia. Lascio a voi immaginare il via vai di gente per avere notizie se lo spettacolo doveva continuare, tanto più che il pubblico voleva sapere cos'era successo e cosa si andava a fare. Dopo colloqui tra il mio dottore, i rappresentanti del Metropolitan di qui e i direttori del teatro di Brooklyn di là, e dietro insistenza del mio dottore, decisero di arrestare lo spettacolo. L'incaricato addetto alla stampa, impiegato del Metropolitan, fu incaricato di parlare al pubblico e disse queste precise parole: "Alla base della lingua del signor Caruso si è

rotto un vaso sanguigno, questo non gli impedisce di cantare ed egli insiste nel voler continuare lo spettacolo qualora, come voi avete veduto, non vi spaventaste del sangue. Lo volete voi?"

Tutto il pubblico rispose: no, teniamo alla sua salute, è questa che lo fa cantare. Quindi tutti a casa. Appena uscito dal teatro con la morte nel cuore perché era la priva volta in ventisei anni di carriera che mi succedeva di fermare uno spettacolo dopo il primo atto, l'emorragia ricominciò e mi accompagnò fino a casa tenendomi compagnia fino a tarda ora. Passai una notte abbastanza calma e la mattina, domenica, volli leggere i giornali. Povero Caruso, se non era morto poco ci mancava. La notizia dovette essere propagata ai quattro venti in men che non si dica, perché lettere, telegrammi arrivarono a bizzeffe, durante tutta la giornata che rimasi a letto divertendomi a leggere con abbastanza calma tutto quanto si pensava di me. A un certo momento aprii un telegramma che diceva: sincere condoglianze.

Condoglianze? Ma era dunque la fine? Chiusi gli occhi per un momento, respirai a pieni polmoni, misi la destra sul cuore, mi sentii i battiti regolari ed aperti gli occhi, dissi: no, ancora non è giunta l'ora. Pensai e mi beai della rivincita che mi sarei preso contro me stesso e contro coloro che mi avevano già spazzato. Lunedì mattina, 13 dicembre, essendosi fermato da tempo il sangue domandai al dottore se potevo cantare la sera *La forza del destino,* per la quale ero annunciato. Dopo severa visita e promessa da parte mia di non fumare tutto il giorno e prendere della nitroglicerina per abbassare la pressione del sangue e altre pastiglie per ingrossare il sangue, e ciò per evitare nuove emorragie, mi disse di sì. Non vi dico che giornata fu quella di lunedì 13, ma solo vi dico che cantai e rivinsi tanto che il successo ha dato abbastanza lavoro a telefono, telegrafo e alla posta stessa nel chiamare impiegati straordinari e qui si scrive una nuova pagina nella storia della mia carriera, e cioè che il morto è resuscitato con più salute di prima, tutti sono contenti ed io pure e vi assicuro che la mia dimostrazione avuta in teatro è stata una delle migliori della mia carriera. Ora se sentite parlare di tutto ciò, questa è la pura verità che vi autorizzo a farla palese. Fra le tante lettere ho trovato la vostra carissima e affettuosa e godo sempre che la macchina vi è piaciuta.

> Quest'estate non mancherò di essere a Napoli e sicuro vi ritroverò all'età di 14 anni e, come allora, andrò a trovare le persone affabili e affettuose.
> Mmò è tiemp'e stutà o lucigno pecchè me pare che cumincia a puzzà a luongo.
> Così vi mando i miei cari e affettuosi saluti ai quali si unisce mia moglie per voi e famiglia tutta e godo nel pensare che quando sarò tra voi ho paura che non vi lascerò più. Vi bacio le mani, vostro affezionatissimo Enrico Caruso.[168]

La sera del 13 dicembre nella *Forza del Destino* e, successivamente, in *Samson et Dalila*, Caruso si sentì meglio e la voce riacquisì sonorità dimenticate. Il 24 dicembre 1920 ebbe luogo la sua ultima apparizione al Metropolitan, recita numero 607, in cartellone vi era *La juive*. Solo poche ore prima Gatti-Casazza, pregato da Dorothy, tentò invano di dissuaderlo dal cantare ma la sua risposta fu «Padrone canterò».[169] Così, egli prese parte alla rappresentazione e l'esito fu positivo, con i soliti applausi e le solite chiamate.

Terminata la recita, nella suite dell'albergo Vanderbilt lo attendevano una ventina di amici, la piccola Gloria e Dorothy, che organizzò una vigilia di Natale in perfetto stile napoletano. Caruso, commosso, fu pieno di gratitudine verso la moglie per quello splendido regalo, gli sembrava di essere a Napoli, c'era il presepe con la grotta illuminata, il cenone tradizionale con il pesce marinato. Il tenore si godette quella vigilia emozionato, coccolando la sua bambina e brindando con gli amici.[170]

Il giorno di Natale, mentre organizzava con Dorothy la distribuzione delle monete d'oro in dono agli impiegati del Metropolitan, Caruso si sentì male. Zirato, il suo segretario fedele, chiamò subito il medico

---

[168] G. Cesarini e P. Gargano, *Caruso* cit., pp. 158-164.
[169] P. Key and B. Zirato, *Enrico Caruso* cit., p. 385.
[170] Dorothy Caruso and T.Goddard, *Wings of song* cit., pp. 195-196.

dell'albergo, il Dr. Francis Murray, che gli fece un'iniezione di morfina. Egli venne, poi, visitato dallo specialista che diagnosticò una pleurite con rischio di polmonite. Il 29 dicembre gli praticarono una puntura pleurica, il 30 dicembre il professor John F. Erdmann gli estrasse quattro litri di liquido infetto e quello fu il primo di una serie di interventi che dovette subire. Ma l'infezione, il 12 febbraio, si ripresentò ed i medici dovettero intervenire sul polmone, segandogli dieci centimetri di una costola. Il 15 febbraio arrivarono due preti per dare a Caruso l'estrema unzione, in quanto il suo cuore iniziò a rallentare i battiti. Venne, subito, inviato un cablogramma urgente a Mimmi, che studiava all'accademia militare, ma nella notte e nei giorni seguenti Enrico iniziò a dare segni di miglioramento. Egli espresse, comunque, il desiderio di morire nel suo paese e volle incontrare i suoi colleghi Scotti, Lucrezia Bori, Rosa Ponselle, Nina Morgana, Titta Ruffo, Pasquale Amato e Beniamino Gigli.

In primavera, Caruso ebbe lenti miglioramenti, la febbre cessò e cominciò a girare per la casa in sedia a rotelle, spinto da Zirato. Lo stato dei suoi nervi era molto peggiorato e solo Gloria ed il pensiero della sua musica lo rasserenavano.

Un giorno, Frances Alda, la sua Mimì dei tempi d'oro, andò a trovare il tenore, lui si sedette al piano e cantò debolmente uno dei loro pezzi pronosticando una Bohème insieme per l'anno successivo.[171]

Terribile fu scoprire, dopo una radiografia, che nell'operazione del 12 febbraio i medici gli accorciarono un pezzo di costola. L'effetto della notizia fu devastante, in quanto Caruso sapeva che ciò avrebbe portato delle ripercussioni sulla sua voce e, tornato a casa, ordinò al suo accompagnatore Fucito di non impacchettare le partiture, perché in Italia non gli sarebbero servite.

[171] E. Gara, *Storia di un emigrante* cit., p. 247.

Il 28 maggio Caruso salutò per sempre New York con Dorothy, Gloria ed il fratello Giovanni, imbarcandosi sul Presidente Wilson, la nave che lo avrebbe accompagnato a morire nella sua amata patria. Sul molo numero sette una folla gremita di ammiratori ed amici andò a salutarlo.

La nave arrivò a Napoli il 9 giugno, la famiglia Caruso si sistemò all'albergo Vesuvio e, qui, il tenore incontrò la matrigna ed il figlio Fofò, giunto da Firenze. La famiglia ripartì, poi, per Sorrento con l'intenzione di fermarvisi per qualche mese, fino al trasferimento a villa Bellosguardo. All'Albergo Vittoria di Sorrento affittarono una suite al quarto piano ed il soggiorno sulla costiera fu di giovamento per Caruso. Egli fece lunghe passeggiate, prese il sole, andò a nuotare, riacquistò peso e colorito. Volle fare, anche, delle gite a Capri, a Mezzomonte dall'amico Canessa ed al santuario della Madonna di Pompei. Nel frattempo, nei cinema della Campania, il film *My cousin* spopolò al botteghino.

Il giorno del suo onomastico, il 15 luglio, il tenore festeggiò con la moglie e gli amici a pranzo. Proprio quel giorno, lui risentì il dolore al fianco ma non volle interrompere la festa, acconsentì solo di vedere un vecchio amico medico, ovvero il fratello di donna Emilia. Poi si riprese. Un giovane tenore napoletano, Umberto Sequino, il giorno 23, si presentò all'Hotel Vittoria per chiedere a Caruso di essere ascoltato, egli acconsentì ed il giovane intonò la romanza della *Marta*, *M'apparì, tutto amor*. Sequino venne interrotto dal tenore, che gli fece sentire come si cantava e Dorothy rimase colpita dalla voce ritrovata del marito, era timbrata, forte e rotonda, un'ultima illusione.

Con Gatti-Casazza, venuto dall'America, pianificarono la stagione successiva al Metropolitan, Caruso non perse la speranza di poter tornare sulla scena. Ma la febbre si ripresentò e su consiglio di Giuseppe De Luca, Dorothy chiamò due specialisti romani, i fratelli

Giuseppe e Raffaele Bastianelli. Essi arrivarono il 29 luglio ed al tenore dissero che l'affezione si poteva risolvere in pochi mesi e che sarebbe tornato a cantare. La verità, invece, i due medici la dissero alla moglie, Caruso era molto grave e solo un intervento chirurgico avrebbe potuto salvarlo, lo attendevano a Roma per l'indomani. La sera il tenore scrisse le sue ultime lettere a Marziale Sisca, il direttore della Follia di New York, a Gatti-Casazza ed al maestro Alfredo Silvestri, erano tutte piene di propositi per il futuro. All'improvviso, il 31 luglio Caruso si sentì nuovamente male. Dorothy chiamò il fratello Giovanni, prenotarono un treno speciale per Roma e partirono per Napoli in auto, il giorno stesso, dove erano attesi da Fofò e lì passarono la notte all'Hotel Vesuvio. La febbre salì a quaranta gradi ed i dolori si fecero lancinanti, tanto che il dottor Niola chiese consulto al professor Giacomo Cicconardi. Il primo agosto vennero interpellati i medici napoletani più affermati e la diagnosi evidenziò un ascesso sub frenico, raccolto suppurativo tra il diaframma ed il fegato, fenomeni peritonistici settici, cuore debolissimo, polso quasi nullo. A vegliarlo, durante la notte, ci furono Dorothy, il fratello Giovanni, qualche intimo ed il professor Giuseppe Moscati, medico dell'ospedale degli Incurabili. La mattina seguente arrivarono i luminari ma l'operazione era, a quel punto, inutile. In una stanza dell'albergo Vesuvio di fronte ai bagni Risorgimento, ove iniziò come posteggiatore la sua vita d'artista, il 2 agosto 1921 alle ore 9 e 7 minuti, Caruso morì.[172]

Caruso si spense proprio nella sua cara Napoli, città dove vent'anni prima egli giurò di non cantare più a causa dei giudizi pungenti del barone Saverio Procida. Proprio a quest'ultimo toccò il compito di scrivere, per il quotidiano "Il Mezzogiorno", il fondo-epitaffio con titolo a piena pagina "Il materno dolore di Napoli per la morte di Enrico Caruso":

[172] G. Cesarini e P. Gargano, Caruso cit., pp. 168-173.

> Il cantore per eccellenza. Egli obbedì al ritmo del suo cuore. Dotato di una voce di stupenda robustezza (e per averne tecnicamente fissato il carattere, vent'anni fa, il grande artista mi votò un inestinguibile rancore, fino a non voler più cantare in Napoli e a non voler comprendere che nel mio rilievo c'era il maggiore elogio alla intensità della sua espressione drammatica), guidato da un sentimento che amplificava sempre il contenuto lirico del personaggio, sicuro dell'elasticità incomparabile dei suoni, che vibravano nella gola, perché erano temprati sulla sensibilità quasi morbosa del suo temperamento artistico, scevro di pregiudizi stilistici, che non arrestavano mai la fiamma di cui il napoletano autentico a dispetto della vernice transatlantica aspersa più sulle sue scarpe che sulla sua fantasia bruciava, tutto istinto e intuito, tutto estemporaneità di sensazione, il tenore che non ebbe emuli nel suo tempo e poté per antonomasia accettare per lui soltanto la lettera maiuscola della chiave in cui cantò, fu il prototipo del tenore moderno…Egli incarnò il realismo musicale…fu il vocabolario della nuova lingua.[173]

La salma del tenore venne esposta il 3 agosto nel salone d'inverno dell'albergo Vesuvio, tra velluti, fiori e candelabri. Nella notte intervennero gli imbalsamatori ed i funerali vennero celebrati il giorno seguente nella basilica di San Francesco di Paola. Napoli ed il Mondo intero intervennero a dare l'ultimo saluto al tenore. La salma venne, poi, tumulata nel Cimitero del Pianto, ove, successivamente, fu eretta la Cappella in cui tuttora Enrico Caruso riposa, costruzione architettonica alta e solenne, che lancia le sue guglie al cielo, ricca di fascino mistico, esoterico e religioso, di simboli ed allegorie.

> Nella visita alla Cappella di Caruso il visitatore non deve quindi compiere alcuna discesa ipogeica perché la costruzione è tutta simbolicamente tesa ad esprimere il sollevamento, l'innalzamento verso

[173] G. Cesarini e P. Gargano, Caruso cit., p. 175.

> l'alto, perché in vita il canto del tenore che nacque a Napoli e fu del mondo espresse liberazione, svincolo dalla materia, ascensione. Può dirsi allora che a ben vedere la Cappella è stata volutamente progettata e costruita dall'architetto Giovanni Cimmino affinché la pietra si materializzasse di canto, quale armonica rivelazione marmorea indistruttibile ed eterna di un perenne flusso canoro che s'invetta al cielo. Per quanto abbiamo scritto può evincersi dunque che la visita alla Cappella di Enrico Caruso non dà alcuna immagine cupa o triste di morte ed il passeggero sensibile e degno di tale visita può immergersi nella convinzione illuminata e raccolta che lì, nel sepolcro, riposa un Cantore che dona ancora al mondo la luce del suo canto immortale.[174]

Il suo corpo imbalsamato rimase esposto in una teca di cristallo a tenuta d'aria, immessa in un monumentale ed artistico sarcofago dal coperchio leggero e scorrente su rulli. Nel 1927, però, la vedova del tenore chiese ed ottenne dalle autorità che venisse posto sul sarcofago un coperchio granitico fisso, in quanto, con il passare degli anni, il volto del tenore si andò ingrigendo e deformando e l'esposizione del corpo era oggetto di curiosità.

Mentre la sua salma riposa nell'amata città natale, la sua memoria ed il suo ricordo hanno finalmente trovato degna collocazione, dal febbraio 2012 con l'inaugurazione del Museo Enrico Caruso, presso Lastra a Signa all'interno di Villa Bellosguardo, luogo tanto amato dal tenore, che se ne innamorò durante una passeggiata con la Giachetti.

Alla morte di Enrico la Villa venne venduta e nel 1995 il Comune di Lastra a Signa l'acquistò con l'intento di farne un museo a lui dedicato. Il progetto si realizzò grazie all'Associazione Museo Enrico Caruso - Centro Studi Carusiani di Milano ed alla figura del suo Presidente Luciano Pituello, uno dei massimi esperti e conoscitori della vita e dell'arte del tenore, il quale donò, al Comune di Lastra, un fondo cospicuo di cimeli raccolti nell'arco della sua vita. Si tratta del primo

[174] R. Vaccaro, *Caruso* cit., pp. 372-373.

museo in Italia dedicato a Caruso e la collezione si trova al piano nobile della villa. Al suo interno, oltre alle foto, cartoline, oggetti quotidiani a lui appartenuti, premi ricevuti, costumi di scena, spartiti, dischi, programmi di sala, si trova una collezione di grammofoni d'epoca perfettamente funzionanti e si può anche visitare la camera da letto originale. Il Museo Enrico Caruso oggi è realtà e dà la possibilità al tenore di continuare a vivere nella nostra memoria.[175]

[175] *Museo Enrico Caruso Villa Bellosguardo Guida,* Lastra a Signa, Associazione Villa Caruso, 2012, pp. 35-45.

DISCOGRAFIA[176]

GRAMOPHONE & TYPEWRITER COMPANY LTD.

11 aprile 1902
(Milano, con accompagnamento al pianoforte di Salvatore Cottone)

1 **Germania:** *Studenti, udite*

2 **Rigoletto:** *Questa o quella*

3 **Aida:** *Celeste Aida*

4 **Manon Lescaut:** *Chiudo gli occhi (Il sogno)*

5 **Elisir d'amore:** *Una furtiva lagrima*

6 **Mefistofele:** *Giunto sul passo estremo*

7 **Germania:** *No, non chiuder gli occhi vaghi*

8 **Mefistofele:** *Dai campi dai prati*[177]

9 **Tosca:** *E lucevan le stelle*[178]

10 **Iris:** *Apri la tua finestra (Serenata di Jor)*

30 novembre 1902
(Milano, con accompagnamento al pianoforte di Salvatore Cottone)

11 **Mefistofele:** *Dai campi dai prati*

12 **Fedora:** *Amor ti vieta*
(secondo l'etichetta originale l'accompagnamento è di Giordano)

13 **Aida:** *Celeste Aida*[179]

14 **La Gioconda:** *Cielo e mar!*

---

[176] Per compilare questa discografia ci siamo basati sul lavoro di Michael Aspinall e Gianni Cesarini appendice alla biografia su Caruso di P.Gargano e G.Cesarini, i quali si rifanno al lavoro di John R. Boling che setacciò gli archivi della RCA-Victor per compilare il quadro completo delle incisioni di Caruso.
[177]Caruso sbaglia l'attacco e canta due volte la parola iniziale "Dai".
[178]Attacca con tre battute di anticipo sulla nota sbagliata *(Si invece di Fa diesis)*. Cantante e pianista si mettono d'accordo alle parole "stridea l'uscio".
[179]Manca l'ultima frase che dovrebbe salire al *Si bemolle*.

15 **I pagliacci:** *Vesti la giubba*

16 **Cavalleria rusticana:** *O Lola*

17 *Non t'amo più* (Denza)

1 o 2 dicembre 1902
(Milano, con accompagnamento al pianoforte di Salvatore Cottone)

18 *La mia canzone* (Tosti)

19 **Adriana Lecouvreur:** *No, più nobile*
(con accompagnamento al pianoforte di Cilea)

20 *Luna fedel* (Zardo)

DISCHI ZONOFONO
(Incisi per conto della Anglo-Italian Commerce Co.)

19 aprile 1903
(Milano, con annuncio probabilmente del cantante stesso e accompagnamento di pianista sconosciuto)

21 *Un bacio ancor* (Trimarchi)

22 *Luna fedel* (Zardo)

23 **Elisir d'amore:** *Una furtiva lagrima*

24 **Tosca:** *E lucevan le stelle*

25 **Germania:** *No, non chiuder gli occhi vaghi*

26 **Rigoletto:** *La donna è mobile*

27 **Cavalleria rusticana:** *O Lola*

CILINDRI DELLA ANGLO-ITALIAN COMMERCE CO.
(In accordo con la Pathé Frères)

Incisi probabilmente nello stesso giorno delle incisioni Zonofono datati fra il 7 ottobre e il 20 dicembre 1903 tenendo però presente che

Caruso debuttò negli Stati Uniti il 23 novembre.
(Milano, con annuncio probabilmente del cantante stesso, pianista sconosciuto)

28 *Tu non mi vuoi più ben* (Antonio Pini-Corsi)

29 **Tosca:** *E lucevan le stelle*

30 **Gli Ugonotti:** *Qui sotto il ciel*

DISCHI VICTOR

1 febbraio 1904
(New York, con accompagnamento al pianoforte probabilmente di C. H. H. Booth)

31 **Rigoletto:** *Questa o quella*

32 **Rigoletto:** *La donna è mobile*

33 **Elisir d'amore:** *Una furtiva lagrima* (prima parte)

34 **Elisir d'amore:** *Un solo istante i palpiti* (seconda parte)

35 **Aida:** *Celeste Aida*

36 **Tosca:** *E lucevan le stelle*

37 **Tosca:** *Recondita armonia*

38 **Cavalleria rusticana:** *O Lola*

39 **Manon Lescaut:** *Chiudo gli occhi (Il sogno)*

40 **I pagliacci:** *Vesti la giubba*

9 febbraio 1904
(New York, al pianoforte probabilmente C. H. H. Booth)

41 **Manon Lescaut:** *Chiudo gli occhi*
GRAMOPHONE & TYPEWRITER COMPANY
(Milano)

8 aprile 1904

42 *Mattinata* (Leoncavallo) (scritta appositamente per il grammofono)
Accompagnato al pianoforte dall'autore

43 **I pescatori di perle:** *Mi par d'udir ancora*
Accompagnato al pianoforte da Salvatore Cottone

VICTOR TALKING MACHINE COMPANY

27 febbraio 1905
(New York, con accompagnamento al pianoforte forse di Frank La Forge)

44 **Don Pasquale:** *Com'è gentil* (Serenata)

45 **Carmen:** *Il fior che avevi a me tu dato*

46 **Gli Ugonotti:** *Bianca al par*

47 **La Gioconda:** *Cielo e mar!*

48 **Cavalleria rusticana:** *Viva il vino spumeggiante*

11 febbraio 1906
(New York, con orchestra)

49 **Marta:** *M'apparì tutt'amor*

50 **La bohème:** *Che gelida manina*

51 **Faust:** *Salut, demeure chaste et pure*

52 **Il trovatore:** *Di quella pira*

53 **La favorita:** *Spirto gentil*

13 marzo 1906
(New York, con orchestra)

54 **La forza del destino:** *Solenne in quest'ora*
Con Antonio Scotti

55 **Aida:** *Celeste Aida*
(pubblicata solo in microsolco)

30 dicembre 1906
(New York, con orchestra)

56 *Triste ritorno* (Romanza) (Barthélemy)

57 **L'Africana:** *O paradiso!*

58 **Andrea Chénier:** *Un dì all'azzurro spazio*

59 *Ideale* (Romanza) (Tosti)

20 febbraio 1907
(New York, con orchestra)

60 **L'Africana:** *O paradiso!*

61 **Rigoletto:** *Bella figlia dell'amore*
Con Bessie Abbott, Louise Homer e Antonio Scotti

17 marzo 1907
(New York, con orchestra)

62 **La bohème:** *O Mimì tu più non torni*
Con Antonio Scotti

63 **Andrea Chénier:** *Un dì all'azzurro spazio*

64 **I pagliacci:** *Vesti la giubba*

24 marzo 1907
(New York, con orchestra)

65 **I pagliacci:** *Vesti la giubba*

66 **La bohème:** *O soave fanciulla*
Con Nellie Melba
(incisa due volte)

68 **I pescatori di perle:** *Del tempio al limitar*
Con Mario Ancona

1 aprile 1907

(New York, con orchestra)

69 **La bohème:** *O soave fanciulla*
Con Nellie Melba
(incisa due volte)

10 gennaio 1908
(New York, con orchestra)

71 **Don Sebastiano:** *Deserto in terra*
(incisa due volte)

73 *Adorables tourments* (Gaël - Barthélemy – Caruso)

74 **I pescatori di perle:** *Mi par d'udir ancora*

3 febbraio 1908
(New York, con orchestra)

75 **Lucia di Lammermoor:** *Chi mi frena* (Sestetto)
Con Marcella Sembrich, Gina Severina, Antonio Scotti, Francesco Daddi, Marcel Journet
(incisa tre volte)

78 **Rigoletto:** *Bella figlia dell'amore*
Con Marcella Sembrich, Josephine Jacoby, Antonio Scotti
(incisa due volte)

7 febbraio 1908
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

80 **Lucia di Lammermoor:** *Chi mi frena* (Sestetto)
Con Marcella Sembrich, Gina Severina, Antonio Scotti, Francesco Daddi, Marcel Journet
(incisa due volte)

82 **Rigoletto:** *Bella figlia dell'amore*
Con Marcella Sembrich, Gina Severina, Antonio Scotti
(incisa due volte)

10 marzo 1908
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

84 **La bohème:** *Addio dolce svegliare alla mattina*
Con Geraldine Farrar, Gina Viafora e Antonio Scotti

85 **Madama Butterfly:** *O quanti occhi fisi*
Con Geraldine Farrar

16 marzo 1908
(Camden, con orchestra)

86 **I pescatori di perle:** *Mi par d'udir ancora*
(incisa due volte)

88 *Lolita* (Buzzi – Peccia)

89 **Rigoletto:** *La donna è mobile*

90 **Il trovatore:** *Ah sì ben mio*

91 **Rigoletto:** *Questa o quella*

17 marzo 1908
(Camden, con orchestra)

92 **Il trovatore:** *Ai nostri monti*
Con Louise Homer

29 marzo 1908
(Camden, con orchestra)

93 **Aida:** *Celeste Aida*
(incisa due volte)

95 **La regina di Saba:** *Magiche note*

GRAMOPHONE COMPANY LTD.

10 agosto 1908
(Hayes, con orchestra diretta da Percy Pitt)

96 *Auld Lang Syne* (melodia tradizionale scozzese)

97 **Rigoletto:** *La donna è mobile*

VICTOR TALKING MACHINE COMPANY

19 dicembre 1908
(New York, con orchestra)

98 **Faust:** *Alert! Alert! Ou vous êtes perdus* (Terzetto finale)
Con Geraldine Farrar e Félix Vieuille
(incisa due volte)

100 **Il trovatore:** *Perigliarti ancor languente*
Con Louise Homer

101 **Faust:** *Que voulez-vous, messieurs?* (Terzetto del duello)
Con Félix Vieuille ed Emilio De Gogorza
(incisa due volte)

103 **Il trovatore:** *Mal reggendo all'aspro assalto*
Con Louise Homer

6 novembre 1909
(Camden, con orchestra)

104 *Pour un baiser* (Doncieux – Tosti)

105 *Mamma mia che vo' sapè* (F. Russo – Nutile)
(incisa due volte)

107 **La forza del destino:** *O tu che in seno agli angeli*

108 **Tosca:** *E lucevan le stelle*

109 **Tosca:** *Recondita armonia*

110 **Aida:** *O terra addio*
Con Johanna Gadski
(incisa due volte)

7 novembre 1909
(Camden, con orchestra)

112 **La regina di Saba:** *Magiche note*

113 **Carmen:** *Il fior che avevi a me tu dato*

114 **Carmen:** *Le fleure que tu m'avais jetée* (in francese)

115 **Gli Ugonotti:** *Bianca al par di neve alpina*

116 **Il trovatore:** *Ah! Che la morte ognora* 'Miserere'
Con Johanna Gadski
(incisa due volte)

118 **Aida:** *La fatal pietra*
Con Johanna Gadski

27 dicembre 1909
(Camden, con orchestra)

119 **Il trovatore:** *Ah! Che la morte ognora* 'Miserere'[180]
Con Frances Alda (senza coro)

6 gennaio 1910
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

120 **Il trovatore:** *Ah! Che la morte ognora* 'Miserere'
Con Frances Alda e coro
(incisa due volte)

122 **Faust:** *Il se fait tard*
Con Geraldin Farrar

123 **Faust:** *Eternelle! O nuit d'amour*
Con Geraldin Farrar
(incisa due volte)

12 gennaio 1910
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

125 **Faust:** *Mon coeur est pénétré d'épouvante*
Con Geraldin Farrar
(incisa due volte)

127 **Faust:** *Attends! Voici la rue*
Con Geraldin Farrar
(incisa due volte)

129 **Faust:** *Seigneur Dieu, que vois-je!* (Quartetto parte prima)
Con Geraldin Farrar, Gabrielle Lejeune Gilibert e Marcel Journet

130 **Faust:** *Alert! Ou vous êtes perdu!* (Terzetto finale)
Con Geraldin Farrar e Marcel Journet

[180] E' sopravvissuto un unico provino, di proprietà di Frances Alda.

(incisa due volte)

132 **Marta:** *Solo, profugo, reietto!*
Con Marcel Journet

133 **Faust:** *Eh! Quoi! Toujours seule?* (Quartetto parte seconda)
Con Geraldin Farrar, Gabrielle Lejeune Gilibert e Marcel Journet

16 gennaio 1910
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

134 **Faust:** *Alert! Ou vous êtes perdu!* (Terzetto finale)
Con Geraldin Farrar e Marcel Journet
(incisa due volte)

136 **Faust:** *O merveille*
Con Marcel Journet
(incisa due volte)

138 **Faust:** *Que voulez-vous, messieurs?* (Terzetto del duello)
Con Marcel Journet e Antonio Scotti

14 marzo 1910
(New York, con orchestra)

139 **Germania:** *Studenti! Udite*

140 **Madama Butterfly:** *Amore o grillo*
Con Antonio Scotti

141 **Madama Butterfly:** *Non ve l'avevo detto*
Con Antonio Scotti

142 **Germania:** *No, non chiuder gli occhi vaghi*

143 **La Gioconda:** *Cielo e mar!*

17 marzo 1910
(New York, con orchestra)

144 **Luisa Miller:** *Quando le sere al placido*

28 dicembre 1910
(Camden, con orchestra)

145 **I pagliacci:** *No, pagliaccio non son*
(incisa due volte)

147 **Otello:** *Ora e per sempre addio...*
(incisa due volte)

149 *For You Alone* (O' Reilly – Geehl)
(incisa due volte)

151 **Cavalleria rusticana:** *O Lola*
Con Francis Lapitino all'arpa

29 dicembre 1910
(Camden, con orchestra)

152 **Il trovatore:** *Se m'ami ancor; Ai nostri monti*[181]
Con Louise Homer

153 **Il trovatore:** *Mal reggendo all'aspro assalto*
Con Louise Homer

154 *Canta pe' me* (Bovio – E. De Curtis)

155 *Addio (Goodbye)* (Rizzelli – Tosti)

156 **Aida:** *Già i sacerdoti adunansi*
Con Louise Homer

157 **Aida:** *Misero appien mi festi*
Con Louise Homer

19 novembre 1911
(Camden, con orchestra)

158 **Un ballo in maschera:** *Di' tu se fedele*
Con coro
(incisa due volte)

160 *Eternamente* (Massoni – Mascheroni)

161 **La bohème** (Leoncavallo)**:** *Musetta! O gioia della mia dimora; Testa adorata*

[181]In questa versione di Ai nostri monti Caruso nell'ultima battuta sale al Sol acuto.

162 **Lo Schiavo** (Gomes)**:** *L'importuna insistenza; Quando nascesti tu*
(incisa due volte)

164 *Core 'ngrato* (Cordiferro – Cardillo)

26 novembre 1911
(Camden, con orchestra)

165 **Elisir d'amore:** *Una furtiva lagrima*

166 **La bohème** (Leoncavallo)**:** *Io non ho che una povera stanzetta*

167 **Otello:** *Oh! Mostruosa colpa; Si pel ciel marmoreo giuro*
Con Pasquale Amato

168 **La forza del destino:** *Invano Alvaro*
Con Pasquale Amato
(incisa due volte)

170 **La forza del destino:** *Le minaccie, i fieri accenti*
Con Pasquale Amato

171 *Canta pe' me* (Bovio – E. De Curtis)
(incisa due volte)

27 dicembre 1911
(Camden, con orchestra)

173 *Love Is Mine* (Teschemacher – Gartner)
(incisa due volte)

175 **Un ballo in maschera:** *Forse la soglia...; Ma se m'è forza perderti*

176 **Rigoletto:** *Ella mi fu rapita!; Parmi veder le lagrime*

177 **Manon Lescaut:** *Je suis seul; Ah! Fuyez douce image*

178 **Aida:** *Se quel guerrier io fossi!; Celeste Aida*

7 gennaio 1912
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

179 **Marta:** *Siam giunte o giovinette*

Con Frances Alda, Josephin Jacoby e Marcel Journet
(incisa due volte)

181 **Marta:** *Questa camera è per voi!; Che vuol dir ciò?*
Con Frances Alda, Josephin Jacoby e Marcel Journet

182 **Marta:** *Presto, presto andiam*
Con Frances Alda, Josephin Jacoby e Marcel Journet
(incisa due volte)

184 **Marta:** *T'ho raggiunta, sciagurata! Dormi pur*
Con Frances Alda, Josephin Jacoby e Marcel Journet

185 **I Lombardi alla prima crociata:** *Qual voluttà trascorrere*
Con Frances Alda e Marcel Journet

186 *Crucifix* (Faure)
Con Marcel Journet

<u>10 gennaio 1912</u>
(New York, con orchestra)
187 **Lucia di Lammermoor:** *Chi mi frena* (Sestetto)
Con Luisa Tetrazzini, Josephin Jacoby, Angelo Bada, Pasquale Amato e Marcel Journet
(incisa due volte)

189 **Rigoletto:** *Bella figlia dell'amore*
Con Luisa Tetrazzini, Josephin Jacoby e Pasquale Amato

<u>19 gennaio 1912</u>
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

190 **Lucia di Lammermoor:** *Chi mi frena* (Sestetto)
Con Luisa Tetrazzini, Josephin Jacoby, Angelo Bada, Pasquale Amato e Marcel Journet
(incisa due volte)

192 **Rigoletto:** *Bella figlia dell'amore*
Con Luisa Tetrazzini, Josephin Jacoby e Pasquale Amato

193 *Tarantella sincera* (Migliaccio – De Crescenzo)

<u>13 febbraio 1912</u>
(New York, con orchestra)

194 **Rigoletto:** *Bella figlia dell'amore*
Con Luisa Tetrazzini, Josephin Jacoby e Pasquale Amato
(incisa due volte)

196 *La danza* (Pepoli – Rossini)

<u>27 febbraio 1912</u>
(New York, con orchestra)

197 *Dreams of Long Ago* (Carroll – Caruso)

198 **La bohème:** *O soave fanciulla*
Con Geraldin Farrar
(incisa due volte)

200 **Tosca:** *Perché chiuso?*
Con Geraldin Farrar
(incisa due volte)

202 **Tosca:** *Or lasciami al lavoro*
Con Geraldin Farrar

203 **Tosca:** *Ah, franchigia a Floria*
Con Geraldin Farrar

204 **Tosca:** *O dolci mani*
Con Geraldin Farrar

205 **Tosca:** *Amaro sol per te m'era il morire*
Con Geraldin Farrar

<u>18 aprile 1912</u>
(Camden, con orchestra)

206 *Dreams of Long Ago* (Carroll – Caruso)
(incisa due volte)

<u>29 aprile 1912</u>
(Camden, con orchestra)

208 *The Lost Chord* (Sullivan)
(incisa due volte)

<u>7 dicembre 1912</u>
(New York, con orchestra)

210 *Because* (d' Hardelot) (in francese)
(incisa due volte)

212 *Hosanna* (Didiée – Granier)
(incisa due volte)

<u>30 dicembre 1912</u>
(New York, con orchestra)

214 **Manon Lescaut:** *On l' appelle Manon*
Con Geraldin Farrar
(incisa due volte)

216 **La bohème:** *O soave fanciulla*
Con Geraldin Farrar
(incisa due volte)
218 **Don Carlo:** *Domanda al ciel; Dio, che nell'alma infondere*
Con Antonio Scotti

<u>17 gennaio 1913</u>
(New York, con orchestra)

219 **Il trovatore:** *Ai nostri monti*
Con Ernestine Schumann – Heink
(incisa due volte)

221 *Pimpinella* (Čajkovskij)
Accompagnamento al pianoforte di Gaetano Scognamiglio
(incisa due volte)

<u>24 febbraio 1913</u>
(New York, con orchestra)

223 **Rigoletto:** *Ella mi fu rapita!; Parmi veder le lagrime*

224 *Agnus Dei* (Bizet)
Accompagnamento al pianoforte di Gaetano Scognamiglio

225 **Manon Lescaut:** *Donna non vidi mai*
Con A. Regis – Rossini all'arpa

<u>20 marzo 1913</u>
(New York)

226 *Ave Maria* (Kahn)
Con Mischa Elman al violino e Percy Kahn al pianoforte
(incisa tre volte)

229 *Elégie* (Gallet - Massenet)
Con Mischa Elman al violino e Percy Kahn al pianoforte
(incisa tre volte)

10 aprile 1913
(New York, con orchestra)

232 *Lasciati amar* (Leoncavallo)
(incisa due volte)

234 *Guardann' 'a luna* (Carmelingo – De Crescenzo)
Con Francis Lapitino all' arpa
(incisa due volte)

236 *Your Eyes Have Told Me What I Did Not Know* (Bowless – O' Hara)
(incisa due volte)

238 *Fenesta ca lucive* (anonimo)
(incisa due volte)

15 dicembre 1913
(New York, con orchestra)

240 **Stabat Mater** (Rossini)**:** *Cujus animam*
(incisa due volte)

242 *Les Rameaux* (Faure)
(incisa due volte)

244 **Cavalleria rusticana:** *Addio alla madre*
(incisa due volte)

246 *Trusting Eyes* (Teschemacher – Gartner)

8 gennaio 1914
(New York, con orchestra)

247 **Otello:** *Oh! Mostruosa colpa! Sì, pel ciel*
Con Titta Ruffo
(incisa due volte)

249 **La Gioconda:** *Enzo Grimaldo*
Con Titta Ruffo

21 gennaio 1914
(New York, con orchestra)

250 *Trusting Eyes* (Teschemacher – Gartner)
(incisa due volte)

252 *Sérénade de Don Juan* (Tolstoj – Čajkovskij)

253 *Amor mio* (Gaeta – Ricciardi)
254 *Hantise d'amour* (Rey – Roize – Szulc)

255 *Manella mia* (F. Russo – V. Valente)

256 *Sérénade espagnole* (Ferrari - Ronald)

9 marzo 1914
(New York, con orchestra diretta da Gaetano Scognamiglio)

257 *Les Rameaux* (Faure)

258 *Trusting Eyes* (Teschemacher – Gartner)

259 *Hantise d'amour* (Rey – Roize – Szulc)
(incisa due volte)

261 *Sérénade espagnole* (Ferrari - Ronald)
(incisa due volte)

262 *Sérénade espagnole* (Ferrari – Ronald)

263 *Parted* (Weatherly – Tosti)

3 aprile 1914
(New York, con orchestra diretta da Gaetano Scognamiglio e coro del Metropolitan diretto da G. Setti)

264 **Un ballo in maschera:** *La rivedrà nell'estasi*
Con Hempel, Rothier e De Segurola
(incisa due volte)

266 **Un ballo in maschera:** *E' scherzo od è follia*

Con Hempel, Duchêne, Rothier e De Segurola
(incisa due volte)

Con accompagnamento al pianoforte di Gaetano Scognamiglio:

268 *La Partida* (Blasco – Alvarez)
(incisa due volte)

270 *El Milagro de la Virgen* (zarzuela di Dominguez – Chapì): Flores purisimas
(incisa due volte)

272 *Tu-Habañera* (Fuentes)
(incisa due volte)

274 *Ave Maria* (Bach – Gounod)
Con Fritz Kreisler, violino obbligato e Gaetano Scognamiglio al pianoforte

<u>20 aprile 1914</u>
(New York, con orchestra)

275 **La traviata:** *Libiamo, libiamo* 'Brindisi'
Con Alma Gluck e coro del Metropolitan diretto da G. Setti
(incisa tre volte)

278 **Il Guarany** (Gomes)**:** *Sento una forza indomita*
Con Emmy Destinn
(incisa due volte)

280 **Lucrezia Borgia** (Donizetti)**:** *Della Duchessa ai prieghi*
Con Emmy Destinn e Antonio Scotti

<u>10 dicembre 1914</u>
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

281 *Hantise d'amour* (Rey – Roize – Szulc)
(incisa due volte)

283 *Musica proibita* (Gastaldon)
(incisa due volte)

285 *La mia canzone* (Cimmino - Tosti)
(incisa due volte)

287 **Carmen:** *Parle-moi de ma mère*[182]
Con Frances Alda
(incisa tre volte)

7 gennaio 1915
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

290 *Musica proibita* (Gastaldon)
(incisa due volte)

292 *La mia canzone* (Cimmino - Tosti)

293 *Pecché* (De Flaviis - Pennino)
Con Bianculli al mandolino

294 *Cielo turchino* (Capaldo – Ciociano)

295 **Messa da requiem** (Verdi)**:** *Ingemisco*
(incisa tre volte)

298 *'A luna* (Varelli)
Con Bianculli al mandolino

299 *'A luna* (Varelli)
senza mandolino

300 **Il Duca d'Alba:** *Angelo casto e bel* (Aria di Matteo Salvi)
(incisa due volte)

6 febbraio 1915
(New York, accompagnato al pianoforte da Gaetano Scognamiglio)

302 *Si vous l'aviez compris* (Bordèse – Denza)
Con Mischa Elman al violino
(incisa tre volte)

305 *Les deux sérénades: Sérénade française* (Collett - Leoncavallo)
Con Mischa Elman al violino
(incisa due volte)

5 febbraio 1916
(Camden, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

[182]Della registrazione 289 è sopravvissuto un unico provino, di proprietà di Frances Alda.

307 *La Procession* (Brizeux – Franck)
(incisa tre volte)

310 **Le Cid:** *Ah, tout est bien fini; Ô Souverain! Ô Juge! Ô Père!*
(incisa due volte)

312 *Luna d'estate* (Mazzola - Tosti)
(incisa tre volte)

315 *'O sole mio* (canzone napoletana, Capurro – Di Capua)

316 **La Reine de Saba** (Gounod)**:** *Faiblesse de la race humaine; Inspirez-moi*
(incisa due volte)

<u>23 febbraio 1916</u>
(Camden, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

318 *Mia sposa sarà la mia bandiera* (Rotoli)
(incisa due volte)

320 *The Rosary* (Nevin)
(incisa quattro volte)

324 **Macbeth:** *Ah! La paterna mano*

325 **La bohème:** *Vecchia zimarra, senti*[183]

326 *Cantique de Noël* (Adam)
(incisa tre volte)

<u>20 marzo 1916</u>
(New York, con orchestra diretta da Walter B. Rogers)

329 *The Rosary* (Nevin)
(incisa due volte)

331 **La Gioconda:** *O sommo Iddio*
Con Emmy Destinn e Louise Homer
(incisa due volte)

[183]E' sopravvissuto un unico provino, di proprietà di Frances Alda. Quando fu pubblicato su un lato del disco la Alda racconta al radio-presentatore perché Caruso incise Vecchia zimarra.

333 *Sancta Maria* (Bertrand – Faure)
Con Rosario Bourdon al violoncello
(incisa due volte)

335 *Tiempo antico* (Caruso)
(incisa due volte)

337 *Santa Lucia* (canto popolare, Cottrau)
Con Bianculli al mandolino

<u>3 novembre 1916</u>
(New York, orchestra diretta da Josef Pasternack)

338 *Pourquoi?* (Mey - Čajkovskij)
(incisa tre volte)

341 **Eugène Onéguine** (Čajkovskij)**:** *Pour moi ce jour est tout mystère*

342 **Eugenio Oneghin:** *Aria di Lenski* (in italiano)

343 *Chanson de Juin* (Barrucand – Godard)

344 **Andrea Chénier:** *Come un bel dì di maggio*

<u>7 dicembre 1916</u>
(Camden, orchestra diretta da Josef Pasternack)

345 **Samson et Dalila:** *Vois ma misère, hélas*
Con il coro del Metropolitan
(incisa due volte)

347 **Les Pêcheurs de perles:** *Je crois entendre encore*
(incisa tre volte)

350 **Les Pêcheurs de perles:** *De mon amie, fleur endormie*
Con Francis Lapitino all'arpa e Adams all'oboe
(incisa due volte)

<u>25 gennaio 1917</u>
(New York, orchestra diretta da Josef Pasternack)

352 **Rigoletto:** *Bella figlia dell'amore* (assolo del tenore Enrico Caruso)

(provino)[184]

353 **Rigoletto:** *Bella figlia dell'amore* (Quartetto)
Con Amelita Galli-Curci, Flora Perini e Giuseppe De Luca
(incisa tre volte)

356 **Lucia di Lammermoor:** *Chi mi frena...* (Sestetto)
Con Amelita Galli-Curci, Minnie Egener, Angelo Bada, Giuseppe De Luca e Marcel Journet
(incisa tre volte)

<u>15 aprile 1917</u>
(New York, orchestra diretta da Josef Pasternack)

359 **Marta:** *M'apparì, tutt'amor*
(incisa due volte)

361 *Musica proibita* (Gastaldon)

362 *Uocchie celeste* (Gill – De Crescenzo)
Con accompagnamento di Francis Lapitino all'arpa
(incisa due volte)

364 *L'alba separa dalla luce l'ombra* (D'Annunzio - Tosti)
(incisa due volte)

366 **Nerone** (Rubinstein)**:** *Oh! Lumière du jour*
Con accompagnamento di Francis Lapitino all'arpa
(incisa due volte)

<u>16 aprile 1918</u>
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

368 *A la luz de la luna* (Anton – Michelena)
Con Emilio De Gogorza
(incisa due volte)

370 *Sei morta nella vita mia* (Capitelli - Costa)
Con Vincenzo Bellezza al pianoforte
(incisa due volte)

<u>10 luglio 1918</u>
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

[184] Unico provino sopravvissuto, conservato negli archivi sonori dell'Università di Stanford.

372 *Pietà Signore* (Niedermeyer, attr. Stradella)
(incisa quattro volte)

376 *La Partida* (Blasco - Alvarez)
(incisa tre volte)

379 **La forza del destino:** *Né gustare m'è dato; Sleale! Il segreto fu dunque*
Con Giuseppe De Luca
(incisa due volte)

381 *A Granada* (Alvarez)

382 *Over There* (Cohan)

11 luglio 1918
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

383 *Over There* (Cohan)
(incisa tre volte)

386 *Dopo* (Tosti)
(incisa tre volte)

389 *Maria Marì* (V. Russo – Di Capua)
Accompagnato da Bianculli al mandolino
(incisa tre volte)

26 settembre 1918
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

392 *Pietà Signore* (Niedermeyer, attr. Stradella)
(incisa tre volte)

395 *A Granada* (Alvarez)
(incisa due volte)

397 *Campane a sera* (Billi – Caruso - Malfetti)
(incisa tre volte)

400 *Inno di Garibaldi* (Mercantini - Olivieri)
(incisa tre volte)

6 gennaio 1919

(Camden, orchestra diretta da Josef Pasternack)
403 *La campana di San Giusto* (Drovetti - Arona)
(incisa due volte)

405 *Sultanto a te* (Cordiferro - Fucito)
(incisa quattro volte)

409 *Le Régiment de Sambre et Meuse* (Cézano - Planquette)
(incisa tre volte)

412 *A Rose, A Kiss, And You* (Souci)
(incisa due volte)

414 *Povero Pulcinella* (Buzzi - Peccia)
(incisa tre volte)

<u>10 febbraio 1919</u>
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

417 *Sultanto a te* (Cordiferro - Fucito)

418 *A Rose, A Kiss, And You* (Souci)
(incisa due volte)

420 **Samson et Dalila:** *Je viens célébrer la victoire*
Con Louise Homer e Marcel Journet
(incisa tre volte)

423 **Elisir d'amore:** *Venti scudi?*
Con Giuseppe De Luca
(incisa due volte)

<u>8 settembre 1919</u>
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

425 *'A vucchella* (D'Annunzio – Tosti)
(incisa quattro volte)

429 *Vieni sul mar* (canto popolare, anonimo)
(incisa due volte)

431 *Addio a Napoli* (T. Cottrau)
(incisa tre volte)

434 *Tu ca nun chiagne* (Bovio – E. De Curtis)

9 settembre 1919
(Camden, con orchestra diretta di Josef Pasternack)

435 *Addio a Napoli* (T. Cottrau)
(incisa tre volte)

438 **I Lombardi:** *La mia letizia infondere*
(incisa due volte)

440 *Tre giorni son che Nina* (Ciampi, attr. Pergolesi)
(incisa quattro volte)

444 *Première caresse* (De Crescenzo)
(incisa quattro volte)

11 settembre 1919
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

448 *Senza nisciuno* (Barbieri – E. De Curtis)
(incisa quattro volte)

452 **Salvator Rosa** (Gomes)**:** *Mia piccirella*
(incisa due volte)

454 *Serenata* (Caruso - Bracco)
(incisa tre volte)

457 *Scordame* (Fucito)

29 gennaio 1920
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

458 *Love Me Or Not* (Secchi)
(incisa quattro volte)

462 **Serse** (Händel)**:** *Ombra mai fu* (Largo)
Con accompagnamento all'arpa di Francis Lapitino
(incisa cinque volte)

14 settembre 1920
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)
467 *Noche feliz* (Pasadas)
(incisa quattro volte)

471 **La juive:** *Rachel, quand du Seigneur*
(incisa due volte)

473 *I' m'arricordo 'e Napule* (Gioé)
(incisa due volte)

<u>15 settembre 1920</u>
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

475 *Noche feliz* (Pasadas)
(incisa due volte)

477 *Vaghissima sembianza* (Donaudy)
(incisa quattro volte)

481 **L'Africana:** *Deh! Ch'io ritorni...*
(incisa tre volte)

484 **Amadis de Gaule** (Lully)**:** *Bois épais*
(incisa quattro volte)

488 *A Dream* (Bartlett)

<u>16 settembre 1920</u>
(Camden, con orchestra diretta da Josef Pasternack)

489 **L'Africana:** *Deh! Ch'io ritorni...*
(incisa due volte)

491 **Amadis de Gaule** (Lully)**:** *Bois épais*
(incisa due volte)

493 *A Dream* (Bartlett)
(incisa due volte)

495 **Petite Messe Solennelle** (Rossini)**:** *Domine Deus*
(incisa due volte)

497 **Petite Messe Solennelle** (Rossini)**:** *Crucifixus*
(incisa due volte)

LISTA DELLE RAPPRESENTAZIONI OPERISTICHE
DAL 1895 AL 1921

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1895	15 Marzo	Napoli	Nuovo	L'amico Francesco
	Aprile	Caserta	Cimarosa	Cavalleria rusticana
				Faust
				Camoëns
	Giugno	Napoli	Bellini	Faust
	Luglio			Rigoletto
				La Traviata
	Agosto	Il Cairo	Esbekieh	Cavalleria rusticana
	Settembre		Gardens	Rigoletto
				La Gioconda
				Manon Lescaut
	Ottobre	Napoli	Bellini	Rigoletto
				Faust
	29 Nov	Napoli	Mercadante	La traviata
	7 Dic			I Capuleti e i Montecchi
	25 Dic			Rigoletto
1896	11 Gen			Faust
	Febbraio			Rigoletto
		Caserta	Cimarosa	Faust (fischi, protestati)
	Aprile	Napoli	Bellini	La traviata
				Rigoletto
				Faust
				Mariedda
	Maggio	Trapani	Comunale	Lucia di Lammermoor
				Cavalleria rusticana
				Malia
				La sonnambula
	Giugno	Marsala		Rigoletto
		Salerno	Verdi	Rigoletto
	Agosto	Salerno	Comunale	I puritani
	Settembre			Cavalleria rusticana
	Ottobre			La traviata
				Carmen
	Novembre			La favorita
				I pagliacci
				A San Francisco

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1896	Dicembre	Napoli	Bellini	La Gioconda Gli Ugonotti
1897	Gennaio	Napoli	Mercadante	La Gioconda
	Febbraio			La traviata Un dramma in vendemmia Celeste
	da Marzo a Maggio	Salerno	Comunale	La Gioconda Manon Lescaut La traviata Il profeta velato
	Mag-Giu	Palermo	Massimo	La Gioconda
	7 Luglio	Livorno	Goldoni	La traviata
	24 Luglio			Manon Lescaut
	14 Agosto			La bohème
	Settembre	Fiume	Verdi	La bohème
	3 Nov	Milano	Lirico Inter-nazionale	La Navarrese Il voto Cavalleria rusticana
	27 Nov			L'Arlesiana(Prima Mondiale)
1898	Gennaio	Genova	Carlo Felice	La bohème (Leoncavallo)
	Febbraio			I pescatori di perle
	Marzo	Milano	Lirico	La bohème Carmen
	Aprile			Hedda
	Giugno	Trento	Sociale	I pagliacci Saffo
		Fiume	Verdi	Mefistofele Saffo
	Luglio e Agosto	Livorno	Politeama Livornese	I pagliacci
	Ottobre	Milano	Lirico	L'Arlesiana
	Novembre			La bohème (L)
	17 Nov			Fedora (Pm)
	Dicembre			Saffo Fedora
	daDicem.	Petrograd	Grand Théatre du Conservatoire	La bohème I pagliacci
1899	a Gennaio			Maria di Rohan

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1899				Cavalleria rusticana
				La traviata
	Marzo	Milano	Lirico	Fedora
	Maggio	Buenos Aires	La Opera	Fedora
				La traviata
	Giugno	Buenos Aires	La Opera	Saffo
				La Gioconda
				Iris
	Luglio			La regina di Saba
				Jupanki
	Agosto			Cavalleria rusticana e I e II atto da Iris
				Cavalleria rusticana (beneficenza)
	Novembre	Roma	Costanzi	Iris
				La Gioconda
				Mefistofele
	Dicembre			Iris
	da Dicembre a	Petrograd	Grand Théatre du Conservatoire	Aida
				Un ballo in maschera
1900	Febbraio			Mefistofele
	Marzo	Mosca	Grand Théatre	Faust
				Aida
				Mefistofele
				Un ballo in maschera
	Maggio	Buenos Aires	La Opera	Mefistofele
				Iris
	Giugno			La regina di Saba
				La bohème
	Luglio			Cavalleria rusticana
				Manon Lescaut
	Agosto			La bohème
	da Agosto a Settembre	Monte-video	Solis	Iris
				La bohème
				Cavalleria rusticana
				Manon Lescaut
	da Ott.a Novem.	Treviso	Sociale	Tosca

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1900	da Novembre a Dicembre	Bologna	Comunale	Tosca Iris
	26 Dic	Milano	Alla Scala	La bohème
1901	17 Gen			Le Maschere (Pm)
	Febbraio			Quartetto da Rigoletto Elisir d'amore
	Marzo			Mefistofele
	Maggio	Buenos Aires	La Opera	Tosca
	Giugno			La regina di Saba Rigoletto Elisir d'amore
	Luglio			Lohengrin Iris La traviata Stabat Mater di Rossini
	Agosto			Tosca
	Ottobre	Varsavia	Wielki	Tosca
	Novembre	Bologna	Comunale	Rigoletto
	Dicembre	Trieste	Politeama Rossetti	Elisir d'amore
	30 Dic	Napoli	San Carlo	Elisir d'amore
1902	Gennaio			Manon Lescaut (21 gennaio ultima apparizione)
	Febbraio	Monte-carlo	Le Casinò	La bohème Rigoletto
	11 Marzo	Milano	Alla Scala	Germania (Pm)
	Maggio	Londra	Covent Garden	Rigoletto La bohème
	Giugno			Lucia di Lammermoor Aida Elisir d'amore Cavalleria rusticana
	Luglio			La traviata Don Giovanni Rigoletto

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1902	6 Nov	Milano	Lirico	Adriana de Lecouvreur (Pm)
	Dicembre	Trieste	Politeama Rossetti	Rigoletto
		Roma	Costanzi	Rigoletto
1903	Gennaio			Mefistofele
				Manon Lescaut
				Aida
	Febbraio	Lisbona	San Carlos	Fedora
				Aida
				Tosca
	Marzo			Adriana de Lecouvreur
				Lucrezia Borgia
				Rigoletto
	Marzo e Aprile	Monte-carlo	Le Casinò	Tosca
	Maggio	Buenos Aires	La Opera	Tosca
				Germania
	Giugno			Elisir d'amore
				Iris
				Mefistofele
	Luglio			Adriana de Lecouvreur
				Manon Lescaut
	Agosto			Manon Lescaut
		Monte-video	Solis	Mefistofele
				Iris
				Tosca
				Manon Lescaut
		Rio de Janeiro	Pedro II	Rigoletto
				Tosca
				Iris
				Manon Lescaut
	23 Nov	New York	Metropolitan Opera House	Rigoletto
				Aida
	Dicembre			Tosca
				La bohème
				I pagliacci

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1903	Dicembre	New York	Metropolitan Opera House	La traviata
		Phila-delphia	Academy of Music	Rigoletto
1904	Gennaio	New York	Metropolitan	Lucia di Lammermoor
		Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
				Tosca
		New York	Metropolitan	Elisir d'amore
	Febbraio	Phila-delphia	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	Lucia di Lammermoor
	Marzo	Monte-carlo	Le Casinò	Aida
	Aprile	Barcellona	Liceo	Rigoletto
		Parigi	Sarah Bernhardt	Rigoletto
	Maggio	Praga	Landes	Rigoletto
				Elisir d'amore
		Dresda	Opern Haus	Rigoletto
		Londra	Covent Garden	Rigoletto
				I pagliacci
				La bohème
	Giugno			Aida
				La traviata
				Un ballo in maschera
	Luglio			La traviata
	Ottobre	Berlino	Des Westens	Rigoletto
				La traviata
		Londra	Covent Garden	Manon Lescaut
				Carmen
				La bohème
	Novembre			I pagliacci
				Manon Lescaut
		New York	Metropolitan	Aida
				Lucia di Lammermoor
				La traviata
				La Gioconda

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1904	Dicembre	New York	Metropolitan Opera House	Lucrezia Borgia
		Phila-delphia	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	La bohème Rigoletto Elisir d'amore I pagliacci
		Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
1905	Gennaio			Lucia di Lammermoor
		New York	Metropolitan	Tosca
		Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
		New York	Metropolitan	Un ballo in maschera
	Febbraio			Les Huguenots I pagliacci
		Phila-delphia	Academy of Music	La Gioconda
	Marzo	New York	Metropolitan	La Gioconda atto IV e I pagliacci atto I
		Boston	Boston Theater	Lucia di Lammermoor I pagliacci La Gioconda
		Pittsburgh	Nixon Theater	Lucia di Lammermoor La Gioconda
		Cincinnati	Music Hall	La Gioconda
		Chicago	Auditorium	Lucia di Lammermoor I pagliacci La Gioconda
		Minne-apolis	Auditorium	I pagliacci
		Omaha	Auditorium	Lucia di Lammermoor
	Aprile	Kansas City	Convention Hall	I pagliacci
		San Francisco	Grand Opera House	Rigoletto I pagliacci Lucia di Lammermoor

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1905	Aprile	San Francisco	Grand Opera House	La Gioconda
		Los Angeles	Auditorium	Lucia di Lammermoor
	13 Mag	Parigi	Sarah Bernhardt	Fedora (1° volta in Francia)
	22 Mag	Londra	Covent Garden	Madama Butterfly (1° volta in Inghilterra)
	Giugno			Rigoletto
				Gli Ugonotti
			Buckingham Palace	atto III da La bohème e atto IV da Gli Ugonotti
			Covent Garden	Aida
				Un ballo in maschera
	Luglio			Don Giovanni
				La bohème
	Agosto	Ostende	Royal	Rigoletto (inaugurazione del teatro)
	Novembre	New York	Metropolitan	Aida
				La Gioconda
				Rigoletto
				La favorita
	Dicembre	Phila-delphia	Academy of Music	La favorita
		New York	Metropolitan	Elisir d'amore
				La sonnambula
				La bohème
		Phila-delphia	Academy of Music	Rigoletto
1906	Gennaio	New York	Metropolitan	Faust
				Tosca
				Aida
				Lucia di Lammermoor
		Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
		New York	Metropolitan	I pagliacci
	Febbraio			Marta
				La traviata

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1906	Febbraio	Phila-delphia	Academy of Music	Aida Carmen Faust
	Marzo	New York	Metropolitan	Carmen La Gioconda
		Baltimora	Lyric	Marta Faust
		Wash-ington	New National	Lucia di Lammermoor I pagliacci
		Pittsburgh	Nixon	Carmen La bohème Faust
	Aprile	Chicago	Auditorium	Faust Carmen Marta
		St. Louis	Olympic	Marta Faust
		Kansas City	Convention Hall	Marta
	17 Aprile	San Francisco	Grand Opera House	Carmen (terremoto, compagnia sciolta)
	Maggio	Londra	Covent Garden	Rigoletto La bohème I pagliacci Madama Butterfly
	Giugno			Tosca Aida
	Luglio			La traviata Don Giovanni La bohème
	Ottobre	Vienna	Hof Oper	Rigoletto
		Berlino	Des Westens	Carmen
	Novembre	New York	Metropolitan	La bohème
	Dicembre			La traviata Marta Fedora (1°volta in America) Lucia di Lammermoor Aida

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1906	Dicembre	Phila-delphia	Academy of Music	Fedora
1907	Gennaio	New York	Metropolitan	Tosca
				L'Africana
		Phila-delphia	Academy of Music	Marta
		New York	Metropolitan	I pagliacci
				Manon Lescaut
	Febbraio	Phila-delphia	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	Madama Butterfly
		Phila-delphia	Academy of Music	Madama Butterfly
				Manon Lescaut
		New York	Metropolitan	Rigoletto
	Marzo	Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
				La bohème
		New York	Metropolitan	Tosca
		Baltimora	Lyric	La bohème
				I pagliacci
		Wash-ington	Belasco	Madama Butterfly
				Aida
	Aprile	Boston	Boston Theatre	Tosca
				Marta
				Aida
		Chicago	Auditorium	L'Africana
				Aida
				La bohème
				I pagliacci
		Cincinnati	Music Hall	Aida
		St. Louis	Odeon	Aida
				La bohème
		Kansas City	Convention Hall	La bohème
		Omaha	Auditorium	La bohème
		St. Paul	Auditorium	La bohème
		Minne-apolis	Auditorium	Aida
		Milwaukee	Alhambra	I pagliacci

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1907	Maggio	Londra	Covent Garden	La bohème Madama Butterfly La traviata Aida
	Giugno			Carmen Tosca Un ballo in maschera
	Luglio			Fedora Andrea Chenier I pagliacci La bohème
	Ottobre	Budapest	Royal Opera House	Aida
		Vienna	Stadttheater	Aida La bohème Rigoletto
		Lipsia	Stadttheater	Aida
		Amburgo	Stadttheater	Aida Rigoletto I pagliacci
		Berlino	Staatsoper	Rigoletto Aida I pagliacci
		Franco-forte	Opernhaus	I pagliacci
	Novembre	New York	Metropolitan	Rigoletto Adriana de Lecouvreur (1°volta in America) Aida La bohème
	Dicembre			Iris Madama Butterfly
		Phila-delphia	Academy of Music	Madama Butterfly
		New York	Metropolitan	Fedora Tosca
1908	Gennaio			Faust

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1908	Gennaio	Phila-delphia	Academy of Music	Adriana de Lecouvreur
		New York	Metropolitan	Manon Lescaut
	Febbraio	Phila-delphia	Academy of Music	Iris
		New York	Metropolitan	I pagliacci
				Il trovatore
	Marzo	Phila-delphia	Academy of Music	Il trovatore
				Aida
				Tosca
	Aprile	New York	Metropolitan	Il trovatore
		Boston	Boston Theater	Iris
				Il trovatore
				Manon Lescaut
		Baltimora	Lyric	Manon Lescaut
				Il trovatore
		Wash-ington	New National	I pagliacci
		Chicago	Auditorium	Il trovatore
				I pagliacci
				Iris
		Pittsburg	Nixon	Faust
				Il trovatore
	Giugno	Parigi	Academie National de Musique	Rigoletto
	Ottobre	Wiesbaden	Staatsoper	Rigoletto
		Franco-forte	Opernhaus	La bohème
				I pagliacci
		Brema	Stadttheater	I pagliacci
		Amburgo	Stadttheater	I pagliacci
				La bohème
		Lipsia	Stadttheater	Rigoletto
		Berlino	Staatsoper	I pagliacci
				La bohème
				Aida
	Novembre	Brooklyn	Academy of Music	Faust

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1908	Novembre	New York	Metropolitan	Aida
		Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
		New York	Metropolitan	Madama Butterfly
				La traviata
				Tosca
		Phila-delphia	Academy of Music	Faust
	Dicembre			Aida
		New York	Metropolitan	Carmen
				Faust
				Rigoletto
				Cavalleria rusticana
				I pagliacci
		Phila-delphia	Academy of Music	Madama Butterfly
1909	Gennaio	New York	Metropolitan	Il trovatore
		Phila-delphia	Academy of Music	Carmen
		Brooklyn	Academy of Music	Carmen
		Phila-delphia	Academy of Music	Cavalleria rusticana
		Baltimora	Lyric	Madama Butterfly
		Phila-delphia	Academy of Music	Il trovatore
	Febbraio	New York	Metropolitan	Manon Lescaut
	Marzo	Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
		Baltimora	Lyric	I pagliacci
	Aprile	New York	Metropolitan	Cavalleria rusticana
				Aida
	Settembre	Franco-forte	Opernhaus	Tosca
	Ottobre			Carmen
				I pagliacci
				Rigoletto
		Amburgo	Stadttheater	Lucia di Lammermoor
				Tosca
				Carmen

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1909	Ottobre	Berlino	Staatsoper	Carmen La bohème I pagliacci
		Brema	Stadttheater	Carmen
	Novembre	Phila-delphia	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	La Gioconda La traviata
		Brooklyn	Academy of Music	Madama Butterfly
		New York	Metropolitan	I pagliacci
		Phila-delphia	Academy of Music	La Gioconda
	Dicembre	New York	Metropolitan	Aida Tosca
		Baltimora	Lyric	I pagliacci
		New York	Metropolitan	Faust
		Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
1910	Gennaio	New York	Metropolitan	La bohème
		Boston	Boston Opera House	I pagliacci
		Brooklyn	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	Germania (1°volta in America)
	Febbraio	Baltimora	Lyric	La Gioconda
		Phila-delphia	Academy of Music	Rigoletto Germania
		New York	Metropolitan	Rigoletto
	Marzo	Brooklyn	Academy of Music	La Gioconda
		Phila-delphia	Academy of Music	Aida
		Brooklyn	Academy of Music	Rigoletto
		New York	Metropolitan	Aida

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1910	Marzo	Boston	Boston Opera House	Aida La bohème
	Aprile	Chicago	Auditorium	La Gioconda La bohème Germania
		Cleveland	Keith's Hippodrome	Marta
		Chicago	Auditorium	Aida I pagliacci
		Milwaukee	Auditorium	Aida
		Chicago	Auditorium	Faust
		St. Paul	Auditorium	I pagliacci
		St. Louis	Coliseum	La bohème
	Maggio	Atlanta	Auditorium	Aida I pagliacci
		Parigi	Chatelet	Aida I pagliacci
	Giugno			Manon Lescaut
	Settembre	Bruxelles	La Monnaie	La bohème
	Ottobre	Franco-forte	Opernhaus	Aida Carmen
		Monaco	Staatsoper	Carmen La bohème
		Amburgo	Stadttheater	Rigoletto Carmen Marta
		Berlino	Staatsoper	Aida Carmen Elisir d'amore
	Novembre	New York	Metropolitan	Armida Aida La Gioconda I pagliacci
	10 Dic	Phila-delphia	Academy of Music	La fanciulla dell' West (Pm) La fanciulla dell' West

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1911	Gennaio	Brooklyn	Academy of Music	I pagliacci
		Chicago	Auditorium	I pagliacci La fanciulla dell' West
		Cleveland	Keith's Hippodrome	I pagliacci
	Febbraio	New York	Metropolitan	Germania (ultima apparizione a causa della malattia)
	Novembre			Aida La fanciulla dell' West
		Phila-delphia	Academy of Music	La Gioconda
		New York	Metropolitan	I pagliacci
	Dicembre			La Gioconda Armida Tosca
1912	Gennaio	Brooklyn	Academy of Music	La bohème
		Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
		New York	Metropolitan	Cavalleria rusticana
		Brooklyn	Academy of Music	I pagliacci
		Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
	Febbraio	New York	Metropolitan	Rigoletto La bohème
	Marzo	Boston	Boston Opera House	La fanciulla dell' West
		Brooklyn	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	Manon Lescaut
	Aprile			I pagliacci
		Boston	Boston Opera House	I pagliacci

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1912	Aprile	Phila-delphia	Academy of Music	Aida
		Atlanta	Auditorium	Aida
				I pagliacci
				Rigoletto
	Maggio e Giugno	Parigi	Opera	La fanciulla dell' West
				Rigoletto
	Settembre	Monaco	Staatsoper	Tosca
				Rigoletto
	Ottobre	Stoccarda	Staatsoper	I pagliacci
				La bohème
	Novembre	New York	Metropolitan	Manon Lescaut
				La Gioconda
				I pagliacci
				La fanciulla dell' West
				La bohème
	Dicembre	Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
		New York	Metropolitan	Aida
		Brooklyn	Academy of Music	I pagliacci
		New York	Metropolitan	Les Huguenots
1913	Gennaio			Tosca
		Phila-delphia	Academy of music	La Gioconda
		New York	Metropolitan	Manon Lescaut
		Phila-delphia	Academy of Music	Manon Lescaut
	Febbraio	New York	Metropolitan	Cavalleria rusticana
	Marzo	Brooklyn	Academy of Music	Tosca
		Boston	Boston Opera House	I pagliacci
		Phila-delphia	Academy of Music	Les Huguenots
	Aprile	New York	Metropolitan	Tosca
		Atlanta	Auditorium	Manon Lescaut

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1913	Aprile	Atlanta	Auditorium	La Gioconda
				Tosca
	Maggio	Londra	Covent Garden	I pagliacci
				Aida
	Giugno			Tosca
				La bohème
				La bohème
	Settembre	Vienna	Staatsoper	Rigoletto
				Carmen
	Ottobre	Monaco	Staatsoper	I pagliacci
				Carmen
				La bohème
		Stoccarda	Staatsoper	Carmen
				Tosca
				Rigoletto
	Novembre	Berlino	Staatsoper	La fanciulla dell' West
		Amburgo	Stadttheater	La fanciulla dell' West
		New York	Metropolitan	La Gioconda
				Un ballo in maschera
		Phila-delphia	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	Manon Lescaut
	Dicembre			I pagliacci
				Aida
				Tosca
		Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
		New York	Metropolitan	Manon Lescaut
1914	Gennaio	Brooklyn	Academy of Music	I pagliacci
		New York	Metropolitan	La bohème
	Febbraio			La fanciulla dell' West
		Phila-delphia	Academy of Music	Tosca
	26 Feb	New York	Metropolitan	Julien (Opera nuova)
	Marzo	Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
		Brooklyn	Aca.Of Music	La Gioconda
	Aprile	New York	Metropolitan	Tosca

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1914	Aprile	Atlanta	Auditorium	Manon Lescaut
				Un ballo in maschera
	Maggio			I pagliacci
		Londra	Covent Garden	Aida
				Tosca
				Madama Butterfly
				Un ballo in maschera
	Giugno			La bohème
				Tosca (ultima apparizione in Inghilterra)
	Ottobre	Roma	Costanzi	I pagliacci
	Novembre	New York	Metropolitan	Un ballo in maschera
				Carmen
				La Gioconda
	Dicembre	Phila-delphia	Academy of Music	La Gioconda
		New York	Metropolitan	I pagliacci
				Aida
		Phila-delphia	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	Manon Lescaut
				Les Huguenots
1915	Gennaio			Manon Lescaut
		Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
	Febbraio	Brooklyn	Academy of Music	Carmen
		New York	Metropolitan	I pagliacci
	da Marzo ad Aprile	Monte-carlo	Le Casinò	Aida
				I pagliacci
				Lucia di Lammermoor
				Rigoletto
	Maggio	Buenos Aires	Colon	Aida
				I pagliacci
	Giugno			Manon Lescaut
				Lucia di Lammermoor
	Luglio	Rosario		I pagliacci
		Tucuma		I pagliacci
		Cordoba	----	I pagliacci

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1915	Agosto	Buenos Aires	Colon	I pagliacci Manon Lescaut
		Monte-video	Solis	Manon Lescaut I pagliacci
	Settembre	Milano	Dal Verme	I pagliacci
	Novembre	New York	Metropolitan	Samson et Dalila La bohème Tosca
		Phila-delphia	Academy of Music	Manon Lescaut
	Dicembre	New York	Metropolitan	I pagliacci Marta Manon Lescaut
1916	Gennaio			Un ballo in maschera
		Brooklyn	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	Manon Lescaut
		Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
	Febbraio	New York	Metropolitan	Rigoletto Carmen
	Marzo	Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
		New York	Metropolitan	Aida
	Aprile			Carmen
		Boston	Boston Opera House	La bohème Aida Rigoletto I pagliacci Un ballo in maschera Marta
		Atlanta	Auditorium	Samson et Dalila Marta La bohème
	Novembre	New York	Metropolitan	Les pecheurs de perles Manon Lescaut Samson et Dalila
		Phila-delphia	Academy of Music	Samson et Dalila

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1916	Dicembre	New York	Metropolitan	Tosca I pagliacci
		Phila-delphia	Academy of Music	Marta
		New York	Metropolitan	Marta Elisir d'amore
1917	Gennaio	Brooklyn	Academy of Music	Aida
		New York	Metropolitan	Carmen
		Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
	Febbraio	New York	Metropolitan	Rigoletto Aida
		Brooklyn	Academy of Music	Marta
	Marzo	Phila-delphia	Academy of Music	Rigoletto
		New York	Metropolitan	La bohème
	Aprile	Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
		New York	Metropolitan	Rigoletto
		Atlanta	Auditorium	Elisir d'amore Tosca Rigoletto
	Giugno	Buenos Aires	Colon	Elisir d'amore I pagliacci Manon Lescaut
	Luglio			Tosca La bohème Elisir d'amore
	29 Luglio			Lodoletta (opera nuova)
	Agosto			I pagliacci (ultima apparizione a Buenos Aires)
		Monte-video	Solis	Manon Lescaut I pagliacci Manon Lescaut Carmen
	Settembre	Rio de Janeiro	Lirico	I pagliacci Carmen

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1917	Settembre	Rio de Janeiro	Lirico	Elisir Lodoletta La bohème Manon Lescaut
	da Settembre a Ottobre	San Paulo	Municipale	Elisir d'amore Carmen Tosca La bohème Manon Lescaut I pagliacci Lodoletta
	Ottobre	Rio de Janeiro	Lirico	Carmen Manon Lescaut
	Novembre	New York	Metropolitan	Aida Elisir d'amore Marta Samson et Dalila
		Phila-delphia	Academy of Music	Manon Lescaut
	Dicembre	New York	Metropolitan	Manon Lescaut I pagliacci Carmen Tosca
		Phila-delphia	Academy of Music	I pagliacci
		New York	Metropolitan	Rigoletto
1918	Gennaio			Lodoletta
		Brooklyn	Academy of Music	Rigoletto
	Febbraio	New York	Metropolitan	Le Prophète
		Phila-delphia	Academy of Music	Lodoletta
	Marzo	New York	Metropolitan	L'amore dei tre re
		Phila-delphia	Academy of Music	L'amore dei tre re Samson et Dalila
	Aprile	New York	Metropolitan	Elisir d'amore
		Boston	Boston Opera House	Le Prophète I pagliacci

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1918	Aprile	Boston	Boston Opera House	Samson et Dalila
	Ottobre	Detroit	Arcadia	I pagliacci
	Novembre	New York	Metropolitan	Samson et Dalila
				La forza del destino
				Elisir d'amore
				Le Prophète
		Phila-delphia	Academy of Music	Elisir d'amore
	Dicembre	New York	Metropolitan	Marta
				Lodoletta
				I pagliacci
1919	Gennaio			La bohème
		Phila-delphia	Academy of Music	Samson et Dalila
	Febbraio	New York	Metropolitan	Aida
	Marzo	Phila-delphia	Academy of Music	La bohème
		New York	Metropolitan	atto III da Elisir d'amore
				atto I da I pagliacci
				atto III da Le Prophète (25 anni di carriera operistica)
		Phila-delphia	Academy of Music	La forza del destino
	Aprile	New York	Metropolitan	Carmen
				Aida
		Atlanta	Auditorium	La forza del destino
				Marta
				I pagliacci
	Settembre	Mexico City	Esperanza Iris	Elisir d'amore
	Ottobre			Un ballo in maschera
			El Toreo	Carmen
			Esperanza Iris	Samson et Dalila
			El Toreo	Un ballo in maschera
			Esperanza Iris	Marta
			El Toreo	Samson et Dalila
			Esperanza Iris	I pagliacci
			El Toreo	Aida

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1919	Ottobre	Mexico City	Esperanza Iris	Manon Lescaut
	Novembre		El Toreo	atto III Elisir d'amore
				atto III Marta
				atto I I pagliacci
		New York	Metropolitan	Tosca
				La juive
				I pagliacci
				La forza del destino
	Dicembre	Phila-delphia	Academy of Music	Elisir d'amore
		New York	Metropolitan	Samson et Dalila
				Marta
				Elisir d'amore
		Brooklyn	Academy of Music	Marta
1920	Gennaio	Phila-delphia	Academy of Music	La juive
		New York	Metropolitan	Manon Lescaut
	Febbraio			Le Prophète
		Brooklyn	Academy of Music	La juive
	Marzo	Phila-delphia	Academy of Music	Marta
				La forza del destino
	Aprile	New York	Metropolitan	La juive
		Atlanta	Auditorium	Samson et Dalila
				La juive
	Maggio			Elisir d'amore
		L'Avana	Nacional	Marta
				Elisir d'amore
				Un ballo in maschera
				I pagliacci
				Tosca
	Giugno			Carmen
				Aida (la 2° e ultima replica interrotta a causa di una bomba)
		Cienfuegos	Terry	Aida
	Novembre	New York	Metropolitan	La juive
				Elisir d'amore

DATA		CITTÀ	TEATRO	OPERA
1920	Novembre	New York	Metropolitan	Samson et Dalila La forza del destino
		Phila-delphia	Academy of Music	La juive
	3 Dic	New York	Metropolitan	Samson et Dalila
	8 Dic			I pagliacci (colpito da un dolore acuto al fianco durante un aria. Dopo venti minuti riprende lo spettacolo)
	11 Dic	Brooklyn	Academy of Music	Elisir d'amore (attacco emorragico. Il pubblico viene congedato)
		New York	Metropolitan	La forza del destino Samson et Dalila
	22 Dic			Elisir d'amore (spettacolo cancellato all'ultimo momento a causa della malattia)
	24 Dic			La juive (ultima apparizione della sua vita)

Questo lavoro di compilazione delle rappresentazioni operistiche di Enrico Caruso copre l'arco della sua carriera che va dal debutto con *L'amico Francesco* 1895, all'ultima opera rappresentata a New York nel 1921 *La juive.* All'interno di queste tabelle sono state inserite tutte le sue apparizioni d'opera che vengono citate all'interno del nostro lavoro biografico. Analizzando le varie biografie scritte sul tenore, la cronologia delle sue rappresentazioni trova riscontro nei vari testi utilizza

CONCLUSIONI

Giunti al termine di questa tesi è necessario ricapitolare il percorso compiuto raccogliendo e componendo sinteticamente i risultati ai quali si è pervenuti attraverso l'analisi biografica di Enrico Caruso.

Il presente lavoro ha cercato di mettere in luce gli aspetti fondamentali della vita del tenore, evidenziando i fenomeni tecnologici, sociologici e culturali che ne sono derivati.

Enrico Caruso lasciò un'impronta indelebile nella storia della musica lirica, fu un talento cristallino ed un modello nell'Italia monarchica a cavallo della Belle Époque, che affascinò, e continua tutt'ora ad affascinare, generazioni intere.

Un italiano, un napoletano, un emigrante che all'apice della sua carriera arrivò fino alla ribalta internazionale nei grandi templi della lirica, dalla Scala di Milano al Metropolitan di New York. Quando ancora lo star system era alle sue origini, lui era già un divo ammirato dagli uomini ed amato dalle donne, che venne consacrato come il più grande tenore di tutti i tempi.

Caruso rimase un interprete inarrivabile per impeto e passionalità, in grado di afferrare di slancio acuti tonanti che mandavano in visibilio il pubblico e capace di esprimere, come nessun altro, lo struggimento sensuale e la passionalità dei personaggi pucciniani e veristi che impersonava.

Egli ebbe in dono una straordinaria voce, che armonizzava insieme alle brillanti vibrazioni tenorili un'inconfondibile brunitura baritonale, ma il suo successo fu dovuto, altresì, al notevole e critico studio, al suo costante impegno ed al suo caparbio desiderio di emergere.

Grazie a ciò, nonostante agli albori della carriera la sua vocalità fosse non molto potente, corta e facile all'incrinatura sugli acuti, Enrico sviluppò una propria abilità vocale ispirata all'antica scuola italiana del

Belcanto, una tecnica di canto virtuosistico contraddistinta da un'agilità nel fraseggio, nell'ornamentazione e da una omogenea modulazione della voce dalle note più gravi a quelle più acute. Questa sua evoluzione canora gli permise di passare da un repertorio di tenore leggero ad un repertorio senza limitazioni e la sua impostazione belcantistica provocò sensazioni di stupore nel pubblico, il quale, ogni volta, rimase incantato da suoni ed intonazioni che parevano giungere da un altro mondo.

Enrico Caruso non fu solo uno dei più grandi tenori che abbia avuto l'opera lirica ma fu anche uno dei più influenti personaggi dell'industria culturale internazionale e la sua carriera nacque proprio in quell'epoca di sviluppo e innovazione tecnologica che rivoluzionò la percezione e la fruizione della musica in ogni sua forma espressiva.

Caruso fu il primo cantante a cimentarsi nella nuova tecnologia, fino ad allora snobbata da molti altri suoi colleghi, ma perdurò un arcano irrisolto, ovvero se fosse stato Caruso ad inventare il disco o il disco ad inventare Caruso. Una cosa era certa, sia il tenore che il disco, parallelamente, ebbero il loro successo. Ma, si continuò a chiedere, anche, se Caruso avrebbe avuto tale successo senza questa invenzione e se essa avrebbe avuto lo stesso successo senza Caruso come interprete.

Indubbiamente lo straordinario talento di Caruso l'avrebbe comunque portato ad avere una carriera internazionale, con o senza l'avvento del grammofono e dei dischi, ma fu proprio grazie a queste invenzioni che appassionò le platee del mondo intero, come avrebbero fatto successivamente i suoi colleghi moderni grazie al mezzo televisivo.

Venne calcolato che il tenore guadagnò, grazie alla sua fortunata carriera ed al successo che conquistò, circa nove milioni di dollari, divenendo detentore assoluto del record dei guadagni tra i cantanti lirici ed, al riguardo Enrico Caruso Jr. affermò, nelle sue memorie, che

suo padre era una miniera d'oro. Al Metropolitan, la stagione 1907-1908 fu quella che al tenore fece ottenere più compensi, per 68 opere e due concerti ricevette ben centoquarantamila dollari. Inoltre, egli fece dei concerti ove chiese più di quanto guadagnasse al Metropolitan e si esibì, in cambio di ingenti somme, per della gente molto facoltosa. Come se tutto ciò non bastasse, vi fu il guadagno relativo ai due film che Caruso girò, *My Cousin* e *A splendid Romance*, pari a centomila dollari ciascuno e le straordinarie corresponsioni per le tournée, che raggiunsero perfino i quindicimila dollari ad esibizione, una cifra stratosferica tenuto conto che, a quel tempo negli Stati Uniti, il salario era di dieci dollari a settimana.[185] Oltre alle somme per le rappresentazioni pubbliche e per quelle private, il tenore napoletano stipulò, altresì, un contratto molto proficuo con la Victor e, come scrisse Gaisberg, durante le prime registrazioni a Milano egli non previde che Caruso avrebbe guadagnato quasi cinquemilioni di dollari e che l'industria ne avrebbe ricavato il doppio nei venti anni successivi.[186]

Caruso, oltre ad essere stato il primo cantante ad incidere dischi, fu anche uno dei primi cantanti a sperimentare suono ed immagine nel cinema muto dell'epoca.

Un Caruso attore moderno, esperto, versatile, naturale, in grado di stabilire un contatto immediato con il pubblico, il contrario di quello che si potesse aspettare da un cantante d'opera italiano sullo schermo muto. Il suo lavoro nel cinema permise di constatare le sue doti espressive, potendole proiettare sulla sua immagine di interprete operistico.

---

[185] E. Caruso Jr., *Caruso, mio padre* cit., pp. 34-35.
[186] Frederick William Gaisberg, *The music goes round* cit., p. 48.

Fortunatamente, è giunta a noi un'immagine di come poteva essere Caruso sulla scena mentre cantava l'aria *Vesti la giubba* dai *Pagliacci* impersonando Scanio, uno dei suoi personaggi più rappresentativi.

L'idea di Lasky, produttore dei film *My Cousin* e *A splendid Romance*, era quella di portare il tenore al cinema per attirare la folla al botteghino, pensando di fare quello che succedette parallelamente in teatro. Nacque, così, il fenomeno del divismo e l'idea di star-system, ove gli spettatori andavano a teatro non tanto per vedere l'opera ma per ascoltare il divo.

Questo era, quindi, il fenomeno secondo il quale il personaggio dello spettacolo veniva mitizzato dal pubblico, che tendeva ad identificarsi in esso anche al di fuori dello spettacolo stesso, nella vita quotidiana. Il divismo, in passato, fu legato proprio al grande cantante d'opera e, successivamente al grande attore ed ha conosciuto il suo periodo di massima espansione in concomitanza con il sistema di produzione del disco e poi con quello cinematografico, in larga misura basato sul richiamo di pubblico esercitato dalla stella del teatro e del cinema.

Alla luce di quanto sopra, pertanto, è corretto affermare che Caruso fu la prima vera star a livello internazionale, il primo vero divo da star-system, imitato nei modi e nell'abbigliamento, adorato ed apprezzato per il suo forte carisma e per la sua inconfondibile voce dal pubblico e dalla critica di tutto il mondo. Enrico Caruso fu, quindi, un grande divo alla portata di tutti.

BIBLIOGRAFIA

Frances Alda, *Men, Women and Tenors*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1937

Charlie Chaplin, *La mia autobiografia. Traduzione italiana di Vincenzo Mantovani*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1964

Corrado Ambiveri, *Operisti minori dell'Ottocento italiano,* Roma, Gremese Editore, 1998

Dorothy Caruso and Torrance Goddard, *Wings of Song,* London, Hutchinson, 1928

Enrico Caruso Jr., *Caruso, mio padre,* Napoli, Tolmino srl, 2000

Teodoro Celli e Giuseppe Pugliese, *Tullio Serafin, il patriarca del melodramma,* Venezia/Mestre, Corbo e Fiore Editori, 1985

Gianni Cesarini e Pietro Gargano, *Caruso*, Milano, Longanesi, 1990

Manlio A. D'Ambrosio, *Il Mezzogiorno d'Italia e l'emigrazione negli Stati Uniti,* Roma, Athenaeum, 1924

Nicola Daspuro, *Enrico Caruso*, Sonzogno, Milano, 1938

Mary Di Michele, *Canto d'amore,* Cava de'Tirreni (Sa), Marlin Editore Srl, 2004

Geraldine Farrar, *Such Sweet Compulsion*, New York, Greystone Press, 1938

Simona Frasca, *Birds of passage, i musicisti napoletani a New York(1895-1940),* Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2010

Paul Fryer, *Enrico Caruso, divo del cinema recalcitrante,* in «Griffithiana», vol. 64, ottobre1998

Frederick William Gaisberg, *The music goes round,* New York, The Mocmillan Company, 1942

Eugenio Gara, *Caruso. Storia di un emigrante*, Milano, Rizzoli, 1947

Pietro Gargano, *Una vita, una leggenda: Enrico Caruso, il più grande tenore del mondo,* Milano, Mondadori, 1997

Victor R. Greene, *A singing Ambivalence, American Immigrants Between Old World and New, 1830-1930,* Kent (Ohio), Kent State University Press, 2004

Vivien Alexandra Hewitt, *Caruso, Puccini e il gobbo fiammiferaio, teatro e divertimenti a Livorno 1897-1899*, Livorno, Quaderni della Labronica n.77, 2002

Pierre V.R. Key and Bruno Zirato, *Enrico Caruso, a Biography*, Boston, Brown and Co., 1922

Jesse L.Lasky & Don Weldon, *I blow my own horn*, London, Victor Gollancz, 1957

Gustavo Marchesi, *Toscanini,* Torino, UTET, 1993
Museo Enrico Caruso Villa Bellosguardo Guida, Lastra a Signa, Associazione Villa Caruso, 2012

Vittorio Paliotti, *Il Salone Margherita e la belle époque*, Roma, Gabriele e Mariateresa Benincasa s.r.l., 1985

Luciano Pituello, *Caruso a Milano*, Milano, Associazione Amici del Museo teatrale alla Scala, 1971

Alessandro Rigolli e Paolo Russo, *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento,* Torino, EDT srl, 2007

Titta Ruffo, *La mia parabola,* Milano, Fratelli Treves Editori, 1937

Silvestro Severgnini, *Invito all'ascolto di Puccini,* Segrate(Mi), Ugo Mursia Editore S.p.a.,1984

Frank Thiess, *Leggenda di una voce*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1952

Vittorio Tortorelli, *Enrico Caruso nel centenario della nascita,* Rimini, Artisti Associati, 1973

Riccardo Vaccaro, *Caruso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995