



Enrico Caruso

L'uomo, l'artista, il divo

a cura di
Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione

HOLLITZER

— H —

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

Enrico Caruso

L'uomo, l'artista, il divo

a cura di

Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione

HOLLITZER



Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione (curatori):
Enrico Caruso. L'uomo, l'artista, il divo
Vienna: Hollitzer Verlag, 2023

Foto copertina: Enrico Caruso
Biblioteca del Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli
Impaginazione e design copertina: Nikola Stevanović
Prodotto nell'UE

Con il contributo di
PRIN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali:*
biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII–XX secolo) – Unità di Napoli Federico II

© Hollitzer Verlag, Wien 2023
Tutti i diritti riservati

Disponibile anche in open access

ISBN 978-3-99094-118-8

HOLLITZER



www.hollitzer.at

INDICE

- 3 Premessa di Alberto Bentoglio

A MO' DI PROLOGO

- 11 Rimpianto e Belcanto.
Dalla voce del mito al mito della voce
MARINO NIOLA
- 21 Quei fischi mai fischiati
FRANCESCO CANESSA

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

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

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

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

CARUSO E LA CANZONE

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

SGUARDI SULLA RICEZIONE

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

CARUSO E ALTRI ARTISTI

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

Caruso e Puccini, un amore a prima vista*

MICHELE GIRARDI

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

Giacomo Puccini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carissimo Maestro, mi scuserete se io non ho risposto alle Vostre, ma per me è stato giuocoforza, perché non potevo rispondere, stando le cose a mal partito. 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! [...] Il mio successo ha almeno accorciata la mia carriera in progressione di sicuro un paio di anni, perché *scelto da Puccini e insegnata da lui l'opera. Mi pare che sia sua [recte: una] soddisfazione che ognuno pagherebbe un gran che... Sono stato in Casa Puccini; ho mangiato in tavola con lui, che mi tratta come un fratello, perché lui ogni due e tre giorni è qui.*¹⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alla Scala con Puccini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il 'primo tenore' di Puccini

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carissimo Caruso

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Puccini «in viaggio per Caruso»: New York 1907

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 65 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 18 febbraio 1907; Carner: *Giacomo Puccini*, 1958, p. 230.
- 66 Sybil Seligman aveva conosciuto Caruso nel 1902, dunque prima di intrecciare, a Londra nell'ottobre del 1904, un rapporto molto stretto con Puccini, attestato da riferimenti sfumati almeno fino all'anno successivo (cfr. Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 22 ottobre 1905, facsimile in I-Lgp). Anche in questo caso il tenore giocò un ruolo, visto che il compositore si trovava nella capitale inglese per assistere a un'importante ripresa di *Manon Lescaut*, con Caruso e Rina Giachetti (17 ottobre 1904). Il figlio di Sybil contesta la gelosia del compositore: «To say that Puccini was 'jealous' of Caruso because of his friendship with my mother would be ridiculous; nevertheless I fancy that I detect, behind certain of his less amiable references to 'Your tenor', as he frequently calls him, just a suspicion of pique»; Seligman: *Puccini among Friends*, 1938, p. 109.
- 67 Giacomo Puccini a Tito Ricordi, lettera del 18 febbraio 1907 (LLET000344).
- 68 Nel periodo in cui Puccini rimase a New York, il *play* era entrato nell'ultima settimana di recite, e venne messo in scena il 23 e 26 gennaio del 1907 all'Academy Theater, mentre l'ultima replica ebbe luogo il 2 febbraio (cfr. «The Sun», 20 gennaio 1907).
- 69 Mittente non identificata a Giacomo Puccini, lettera del 2 febbraio 1907, I-TLp *Fondo Giacomo Puccini* 1907, pubblicata in Andrea Palandri: *La fanciulla del West di Giacomo Puccini. Storia e edizione critica di un libretto di Carlo Zangarini e Guelfo Civinini*. Thèse de doctorat, Université de Genève, 2023, 2 voll., II, pp. 26, 294.
- 70 Cfr. Giacomo Puccini a David Belasco, lettera del 7 marzo 1907, in William Winter: *The Life of David Belasco*, 2 voll. New York: Moffat Yard, 1918, II, p. 214.

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

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

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

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

1–2	3–4
Ti chiami Johnson	Sarà una parte
Ramerrez pure	piena d’amore
vedrai le cure	giocato a carte
che metterò	sarà un final –
ma nel terz’atto	questa è la storia
Ti voglion morto	di quella cosa
ma fossi matto	che senza boria
Ti voglio re –	ti scriverò – ⁷⁴

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

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

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

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

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

1-3

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

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

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

4-5

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

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

Viva tu. Viva tu.⁷⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 83 Caruso ringraziò l'amica inglese che gli aveva scritto in segno di conforto: «Le dolenti note incominciano dall'altra parte perché da informazioni ricevute risulta che essa è triste ed abbattuta. Il Perdono, sono sicuro, non me lo chiederà mai, ma pur avverandosi questo, io non vi crederò più perché ha troppo mentito fino all'ultimo momento mettendo a rischio la mia vita. È finita e sarà duro come un macigno», Enrico Caruso a Sybil Seligman, lettera del 18 agosto 1908, trascrizione dal facsimile (Catalogo Swann 30 luglio 2020 – Lot 84: Caruso, Enrico. Autograph Letter-Signed «Caruso», to Sybil Seligman).
- 84 Giacomo Puccini a Sybil Seligman, lettera del 17 settembre 1908, trascrizione dal facsimile (Catalogo Swann 30 luglio 2020 – Sale 3543: Puccini, Giacomo. Autograph Note Signed «Giacomo», to Sybil Seligman).
- 85 Richard Aldrich: *Miss Destinn as Aida*, *The New York Times*, (<http://archives.metoperafamily.org/Imgs/Aida190809.htm>).
- 86 Algernon St. John Brenon: *Season begins at Metropolitan. Four Singers New to American Operagoers Appear in 'Aida'*, *The Telegraph*, *ivi*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dick Johnson (1910).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

JOHNSON IV V

A-mai la vi-ta, e l'a-mo,..... e an-cor bel-la m'ap-par!.....

Esempio 1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Caruso e Puccini, un amore a prima vista

IV IV V

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

V IV

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

V V V

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

IV IV IV IV IV V

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

V IV IV V V

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

IV

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

IV V V

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

IV IV

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

Esempio 2

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

Se la critica consacrò Caruso senza riserve,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

esempio 3

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

Dopo New York

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Caro Puccini

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

Grazie di tutto cuore.¹¹⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mio caro Maestro,

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

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

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

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

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

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

★ ★ ★

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Appendice

Enrico Caruso canta le opere di Puccini

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

BA: Buenos Aires e *tournées* sudamericane, BE: Berlino, bo: Bologna, bx: Brussels, ca: Il Cairo, cm: Città del Messico, fk: Francoforte, fm: Fiume, hb: Amburgo, ld: Londra, lh: Avana, li: Livorno, ls: Lisbona, mi: Milano, mc: Monte Carlo, mo: Montevideo, mü: Monaco di Baviera, ny: New York, *tournées* nordamericane, pa: Parigi, ph: Filadelfia, rj: Rio de Janeiro, ro: Roma, sa: Salerno, spi: San Pietroburgo, sp: San Paolo, st: Stoccarda, tv: Treviso, wa: Varsavia, wi: Vienna.
 *: Puccini assisteva alle recite.

Bibliografia

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

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

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

Giornali

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

Sitografia

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

