



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

Corpi melodrammatici: Caruso come primo divo dal grammofono allo schermo*

MASSIMO FUSILLO E SERENA GUARRACINO

1.1 La transcodificazione nel corpo del grammofono

Le voci maschili sono riprodotte meglio di quelle femminili. Una voce di donna ha sempre un suono leggermente stridente; ciò non dipende dall'altezza del suono in quanto tale [...]. Piuttosto la voce di donna ha bisogno, per emanciparsi, della vivente apparenza del corpo che la sostenga. Proprio tale apparenza è cancellata dal grammofono e ciò conferisce ad ogni voce femminile il suono del bisogno e dell'incompletezza. Solo laddove il corpo stesso risuona, laddove il suono che si manifesta attraverso il grammofono è identico a quello del corpo risuonante, solo allora il grammofono possiede il suo campo di legittimità. Questo spiega l'indiscutibile supremazia della voce di Caruso.¹

Così Adorno, in un saggio dal titolo *Nadelkurven*, in italiano *Volteggi della puntina*, racconta la propria ammirazione incondizionata per Enrico Caruso; però non (o almeno non solo) per Caruso tenore internazionale, bensì nello specifico per Caruso star discografica, in grado di disseminare la propria voce in modalità nuove e mai sentite prima; non solo attraverso la propria presenza fisica e scenica, ma mediante un'allora inedita trascodificazione in corpo tecnologico, nel corpo del grammofono. Il saggio è del 1927; Caruso era morto, prematuramente, nel 1921. Adorno sta quindi parlando di un corpo che ha già concluso il suo passaggio terreno, la cui voce resta ormai custodita *esclusivamente* nella riproduzione permessa dalle nuove tecnologie di registrazione. In qualche modo, quindi, Adorno sta raccontando di come il 'corpo risuonante' di Caruso sia stato in grado di sopravvivere alla morte trasformandosi nel corpo del grammofono, senza nessuno scarto.

Oggi, nella distanza temporale ma anche tecnologica che ci separa da Adorno, le sue annotazioni possono apparire ingenui, se si pensa a come si è evoluta la tecnologia per la riproduzione del suono e alla sempre maggiore 'fedeltà' (termine quanto mai carico di significato) e riproducibilità che assicura. E tuttavia questo passo interroga il significato di Caruso in un passaggio fondamentale della storia della musica e della cultura: il momento in cui la voce si affranca dal corpo materiale, per sua natura caduco e transeunte, e diventa oggetto capace di molteplici

* La sezione 1 è di Serena Guarracino, la sezione 2 di Massimo Fusillo.

1 Theodor W. Adorno: "Volteggi della puntina", in: *La musica, i media e la critica*, a cura di Vincenzo Cuomo. Napoli: Tempo Lungo, 2002, p. 57.

riproduzioni e disseminazioni. Al panico che, come nota Barbara Engh, colpisce l'umanità al suono della propria voce registrata,² Adorno risponde riconoscendo la persistenza del corpo di Caruso nella voce che lo incarna anche dopo la fine della sua esistenza terrena, decretandone quindi non la superfluità bensì la necessità permanente.

La voce registrata di Caruso ne preserva quella qualità che Roland Barthes definisce la grana della voce, «il corpo nella voce che canta, nella mano che scrive, nel membro che esegue».³ I corpi di cui scrivono Barthes e Adorno, di carne o tecnologici ma sempre 'vocali', non hanno però in comune solo la materialità della voce; sono anche, in entrambi i casi, corpi maschili. Nel noto saggio, Barthes narra la propria esperienza della 'grana' in relazione all'ascolto di due baritoni, Charles Panzéra e Dietrich Fischer-Dieskau, e prima ancora di un anonimo cantore russo, in cui si percepisce «direttamente il corpo del cantore, portato con uno stesso movimento al vostro ascolto, dal fondo delle cavità, dei muscoli, delle mucose, delle cartilagini [...] come se una stessa pelle tappezzasse la carne interiore dell'esecutore e la musica che egli canta».⁴ Barthes non esclude esplicitamente le voci femminili da questo paradigma; si tratta di una distinzione implicita, nella menzione di soli interpreti maschili la cui carne Barthes esplora, in maniera quasi scandalosa, partendo dal proprio piacere dell'ascolto: «Quanto dirò della 'grana' non sarà, certamente, che il versante apparentemente astratto, il resoconto impossibile di un piacere individuale che provo di continuo ascoltando cantare».⁵

Questo è anche il piacere raccontato da Adorno nell'ascoltare la voce di Caruso, una voce che ha il potere di trasformare *das Gramophone*, oggetto e sostantivo neutro, nel corpo maschile di cui compensa la mancanza; ed è questa fantasia di completezza, di perdita senza lutto, che per Adorno indica la superiorità, l'«indiscutibile supremazia» di Caruso. Non è difficile, in questa coincidenza del maschile con la pienezza e del femminile con la mancanza, ritrovare una dinamica psicoanalitica ben nota, e che in riferimento alla vocalità ha già trovato diverse letture critiche;⁶ è però anche interessante soffermarsi sulla tematizzazione della corporeità maschile (pur all'interno dell'incorporeo) che emerge in questo panorama, e che si nutre del ruolo di Caruso come icona globale, primo divo in cui corporeità, mascolinità e tecnologia si intrecciano in maniera idiosincratca.

2 Barbara Engh: "Adorno and the Sirens: tele-phono-graphic bodies" in: *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, a cura di Leslie C. Dunn e Nancy A. Jones. Cambridge: Cambridge U.P., 1994, p. 121.

3 Roland Barthes: "La grana della voce", in: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*. Torino: Einaudi, 1985, p. 265.

4 Ibidem, p. 259.

5 Ibidem.

6 Si vedano Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988; e Adriana Cavarero: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003. Sul quadro teorico di Silverman si basa Engh per la sua lettura del saggio di Adorno: vedi Engh: "Adorno and the Sirens", pp. 128–130.

1.2 Una mascolinità perturbante e melodrammatica

È necessario partire, quindi, dal corpo di Caruso; o meglio dal *corpus* carusiano, l'ampio (almeno per i tempi) catalogo di registrazioni che il tenore esegue dal 1902 al 1920. Di particolare interesse sono le registrazioni eseguite nel 1902 in due sedute, l'11 aprile e il 30 novembre, presso il Grand Hotel di Milano da Fred e Will Gaisberg per la Gramophone and Typewriter Company di Londra, per due motivi: una sincronia e sovrapposizione perturbante di due corpi maschili; e l'anticipazione delle contaminazioni e transcodificazioni del corpo tecnologico di Caruso in diverse narrazioni e media.

Quando nel 1902 i Gaisberg vengono in Italia con il preciso scopo di registrare Caruso a Milano, fanno una deviazione non programmata a Roma per realizzare quelli che oggi sono tra i più straordinari documenti della storia musicale europea: le uniche registrazioni esistenti di un cantante castrato, Alessandro Moreschi. La contrapposizione tra Caruso e Moreschi, ultimo ed imperfetto discendente di una categoria di interpreti ormai scomparsa, non potrebbe meglio rappresentare l'avvicinarsi e insieme la complementarità di questi due modelli di 'divismo' al maschile. Hubert Ortkemper chiude il suo fondamentale *Angeli controvolgia*, che racconta la storia di questi interpreti che tanto sollecitano ancora oggi l'immaginario collettivo europeo, proprio con un capitolo sui tenori, che considera ben più delle dive dell'opera i veri eredi dei castrati settecenteschi. E questo non solo per una filiazione rintracciabile musicalmente, nel passaggio dall'Orfeo castrato all'Orfeo tenore di Gluck (nella riscrittura del 1774 per Parigi) al Florestano nel *Fidelio* (prima *Leonore*) di Beethoven, in un periodo in cui i castrati sono ancora presenti, sebbene in maniera sempre più marginale, sulle scene operistiche (l'ultimo castrato ad esibirsi in teatro, Gian Battista Velluti, si ritira dalle scene nel 1825); ma soprattutto per la loro incarnazione dell'eroismo maschile nel teatro musicale.⁷

Nonostante riverberi freudiani oggi offrano la tentazione di leggere il castrato come una rappresentazione del femminile, nell'opera settecentesca erano le parti di eroe nonché di primo amoroso ad essere scritte principalmente per voce castrata. Se non in termini puramente filologici, quindi, nell'immaginario operistico il tenore è l'erede di questi corpi maschili melodrammatici; di una mascolinità che mette in discussione l'opposizione tra natura e cultura, sentimento e ragione che caratterizza la distinzione binaria dei generi sessuali nella modernità europea, aprendo la voce maschile alla manifestazione dell'emozione, del sentimento – di quel corpo la cui presenza è così significativa da non scomparire nemmeno con la dipartita del suo corrispettivo mortale; un corpo melodrammatico che sopravvive nella voce.

E qui torniamo al corpo tecnologico di Caruso, alla materia viva che sono le sue registrazioni. Su di esse si è scritto molto, in particolar modo sulle diverse tecniche di riversaggio che negli anni, con il tentativo di 'ripulire' le riproduzioni

7 Hubert Ortkemper: *Angeli controvolgia. I castrati e la musica*, a cura di Arianna Ghirlandotti. Torino: Paravia, 2001, pp. 342–344.

dai fruscii e dalle imperfezioni (dal ‘corpo’ del grammofono, in qualche modo) hanno invece spesso appiattito e snaturato. Nella sua attenta ricognizione, Riccardo Vaccaro commenta appunto che «c’è il pericolo che oggi [nel 1995] con l’euforia delle riversioni elettroniche computerizzate, con la pulizia del fruscio dalle incisioni ‘vecchie’ e ‘datate’, come si suol dire, in nome di una conclamata Alta Fedeltà, [...] che le voci storiche diventino veramente irriconoscibili». ⁸ La ‘fedeltà’ è categoria complessa, di cui forse si farebbe bene a liberarsi; oppure a riconoscere la sua relazione inscindibile e feconda con la natura fantasmatica della presenza offerta dalla tecnologia; come sottolinea Adorno stesso, che sui rumori di fondo del grammofono scrive: «Se si volesse correggere la tecnica spingendola verso una maggiore fedeltà al concreto, questo tentativo sarebbe smascherato dalla tecnica stessa come illusione». ⁹

La fedeltà a Caruso – alla sua voce, e al corpo melodrammatico che la produce – è di necessità fedeltà al grammofono, in un disfarsi definitivo delle categorie di ‘originale’ e ‘copia’. La voce registrata di Caruso non è una copia (derivativa, più o meno ben fatta) della voce di Caruso; è *la sua voce*, in una sovrapposizione tra corpo tecnologico e corpo umano, che emerge con prepotenza anche nell’appassionato commento di Vaccaro:

l’approfondimento al suo canto ci fa vedere il movimento della sua bocca a seconda del colore della voce che l’espressione richiede. Il lieve appoggio della lingua sull’arcata palatale modifica l’ugola e dà un arrotondamento sensualissimo morbido e struggente al suono. ¹⁰

È questo corpo ad emergere nelle interpretazioni carusiane, e soprattutto in quel rompersi della voce o quelle inesattezze della dizione che potrebbero essere identificate come imprecisioni, ma che mostrano in verità una libertà di interpretazione che deve molto al teatro, e raccontano un soggetto maschile inquieto ed eccessivo. Questa mascolinità perturbante, melodrammatica, è quello che la voce di Caruso incarna e restituisce nelle sue disseminazioni, in particolar modo nel cinema.

2.1 Ambivalenza del cinema

Con il cinema Caruso aveva un rapporto ambivalente: da un lato era sospettoso verso la sua natura fantasmatica, lontana dalla corporeità della performance; dall’altro ne aveva pienamente capito il potere comunicativo. Non è un caso che il suo unico film di successo interpretato come attore, *My Cousin* (di Edward José, USA 1918, appena restaurato in occasione del centenario) riguardi una storia di

8 Riccardo Vaccaro: *Caruso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 5.

9 Adorno: “Volteggi della puntina”, pp. 53–54.

10 Vaccaro: *Caruso*, p. 2. Da notare che Vaccaro, pur prediligendo le più tarde e ‘pulite’ incisioni americane, dedica molte pagine all’analisi di quelle milanesi (ibidem, pp. 69–109).

topico sdoppiamento fra due personaggi di livello sociale diverso: come a evocare una scissione fra il suo vissuto e lo statuto di icona, e il paradosso di un film muto con protagonista un cantante. Esistono poi svariati film dedicati alla sua vita e alla sua figura di divo globale: ci limiteremo a ricordarne uno solo, *Enrico Caruso, leggenda di una voce* (1954), di Giacomo Gentilomo, figura fra le più interessanti del cinema popolare. Nel suo ampio studio sul melodramma cinematografico italiano, Emiliano Morreale gli riconosce un'«inusuale eleganza formale»;¹¹ notevole è infatti la sua capacità di contaminare il mélo con il noir, come nello straordinario *Atto di accusa* (Italia 1950), mentre per il nostro tema è giusto ricordare come il sottogenere della biografia di un musicista gli fosse molto caro, se si pensa ad *Amanti in fuga* (Italia 1946), sulla morte di Alessandro Stradella; e a *Melodie immortali* (Italia 1952) sugli inizi difficili della carriera di Mascagni. Quest'ultimo è uno schema topico di grande successo, che eroicizza il genio nel suo sormontare ogni ostacolo, per affermarsi trionfalmente alla fine. È lo stesso schema che troviamo nel film su Caruso, che è una biografia dichiaratamente romanzata, secondo la prassi di quella che oggi si chiama biofiction: mette infatti in grande rilievo l'infanzia poverissima già segnata da una voce stupefacente (molto bella la scena che rievoca la prima volta come spettatore al San Carlo per il *Faust* di Gounoud); segue poi il primo insuccesso, la tentazione del suicidio, e infine il trionfo a Trapani nell'*Andrea Chenier*, che gli procura l'ingaggio a 600 lire al mese: una scena di grande impatto emotivo, scandita dal montaggio alternato con il volto di Gina Lollobrigida che impersona la compagna del giovane cantante. Nell'epilogo la voce fuori campo esalta il «canto portentoso e fascinatore», mettendolo in relazione all'incanto di Napoli, città inquadrata nella cornice del paratesto, momento culminante di un film sulla nascita eroica di un divo.

2.2 Fra melodramma e sublime: la voce di Caruso nella foresta vergine

La leggenda globale di Caruso gioca un ruolo incisivo in un film che appartiene a un genere molto diverso, al cinema di ricerca europeo: il capolavoro di un genio visionario e sublime come Werner Herzog. *Fitzcarraldo* (Germania 1982) è uno degli esempi più iconici di un autentico cinema dell'estremo, affascinato da imprese impossibili – in questo caso costruire un Teatro dell'opera a Iquitos, villaggio sperduto nel pieno dell'Amazzonia, per farvi cantare Caruso – e che diventa a sua volta un'impresa impossibile. Come è successo per vari film di Herzog, la lavorazione ha assunto dimensioni epiche, fra rischi, rinunce, tensioni di vario genere, e incidenti che hanno messo più volte in pericolo la vita stessa della troupe. A questa impresa sono stati dedicati un documentario di Les Blank, *Burden of Dreams* (USA 1982), e un diario dello stesso Herzog, intitolato *La conquista dell'inutile*. È un

¹¹ Emiliano Morreale: *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma: Donzelli, 2011, p. 212.

testo di grande fascino, scritto in continua presa diretta sul vissuto quotidiano, quindi in uno stile piuttosto piano e pragmatico, tranne che nel prologo, che ha una tonalità più lirica e sublime. Intenso e significativo il brano in cui si evoca l'idea ossessiva da cui è scaturito il film:

una visione si era radicata dentro di me: l'immagine di un grande battello a vapore su una montagna – la barca che si trascina tra i fumi grazie alla sua stessa forza, risalendo un ripido pendio nel cuore della giungla e, in mezzo a una natura che annienta senza distinzione i deboli e i forti, la voce di Caruso, che riduce al silenzio il dolore e il clamore degli animali nella foresta amazzonica e smorza il canto degli uccelli.¹²

Attraverso un richiamo allusivo al mito di Orfeo, articolato in una dicotomia fra natura e cultura, Herzog dà alla voce del grande tenore un potere cosmico, che può placare tanto la sofferenza quanto il rumore violento. Questa fascinazione ambivalente per la natura selvaggia, che attraversa tutto l'universo creativo di Herzog, viene ulteriormente sviluppata grazie a un interessante parallelismo con la potenza assiomatica del melodramma e delle sue passioni smodate; è una pagina del diario che fornisce la chiave di tutto il film:

Anche i Grandi Sentimenti dell'opera, che spesso vengono criticati in quanto eccessivi, mi sembrano altamente ridotti piuttosto in un altro senso, compresi nell'archetipo dei sentimenti, non ulteriormente concentrabili nella loro essenza. Sono assiomi del sentimento. E questo è ciò che accomuna l'opera e la foresta vergine.¹³

Il film inizia con una rappresentazione dell'*Ernani* di Verdi nel bellissimo teatro d'opera di Manaus, costruito nel 1902 e ancora oggi attivo, nonostante il declino della città:¹⁴ il protagonista, impersonato da Klaus Kinski, arriva in ritardo, accompagnato dalla sua compagna (Claudia Cardinale) solo per ascoltare la mitica voce che lo ossessiona. Herzog non è certo interessato alla verosimiglianza storica (Caruso non ha mai cantato a Manaus, ed *Ernani* non era nei suoi ruoli): anzi, per questo incipit fondamentale, che dipinge l'origine dell'ossessione, si inventa una soluzione che reduplica la forza iconica, in un incontro assolutamente paradossale. Immagina infatti che accanto a Caruso (la cui voce è di Veriano Luchetti) reciti Sarah Bernhardt anziana (con una gamba di legno), impersonata da un mimo travestito, mentre la soprano che canta il ruolo di Elvira (la voce è di Mietta Sighele) sta fuori scena, visibile vicino all'orchestra. Dietro questa soluzione strana e un po' folle (ma solo leggermente grottesca) si avverte la mediazione di Werner Schroeter: Herzog

12 Werner Herzog: *La conquista dell'inutile* (2004), trad. di Monica Pesetti e Anna Ruchat, Milano: Mondadori, 2007, p. 9.

13 Ibidem, p. 204.

14 Fondato proprio negli anni dell'affermazione di Caruso, il teatro resterà poi inattivo per cinquant'anni, dato che la grande stagione del commercio di caucciù si era spenta ben presto; è poi stato restaurato ed è usato per brevi stagioni estive, oltre che per visite turistiche.

allora era digiuno di opera (nel diario scrive che durante la lavorazione ascolta solo Schütz e Bach; diventerà poi, come è noto, un notevole regista di lirica), e si è rivolto quindi alla consulenza di quest'altro protagonista della *Neue Welle* tedesca. Schroeter ha girato molti corti sperimentali, fra cui tre dedicati a Maria Callas, suo nume tutelare, ed è autore di un bel film manierista e camp sull'opera, *La morte di Maria Malibran* (*Der Tod der Maria Malibran*, Germania 1972), di cui qui si avverte la dimensione estetica iper-teatrale e antinaturalistica. Infine, è interessante ricordare che nel racconto omonimo, in cui Herzog rievoca la storia del film, fondendola con altre sue figure e ossessioni (Aguirre), questa scena viene descritta sostituendo ad *Ernani* un capolavoro più maturo di Verdi, *Il Ballo in maschera* (in particolare il secondo atto notturno e iper-romantico).¹⁵

Dopo questo prologo volutamente staccato dal resto del film, che vuole raffigurare la fascinazione universale dell'opera e la sua forza espressiva irregolare e dirompente, il film è scandito da sette apparizioni della voce di Caruso attraverso il grammofono, oggetto-feticcio che gioca un ruolo veramente primario, in un crescendo assai affascinante. Per dare alla voce di Caruso una funzione narrativa, quasi strutturale, Herzog ricerca una corrispondenza più o meno marcata fra le arie cantate e il contesto: ascoltiamo un brano metateatrale come «Vesti la giubba» (da *Pagliacci*)¹⁶ mentre la macchina da presa inquadra l'incanto sui bambini indios, affascinati dal grammofono, ma anche lo sguardo magnetico di Kinsky, che si illumina violentemente alla prima nota cantata da Caruso; l'aria «O Paradiso!» (dall'*Africana* di Meyerbeer, quindi da un'opera che rievoca la spedizione di Vasco di Gama) mentre ha luogo la scena del ricevimento, che raffigura il conflitto del protagonista con l'ambiente coloniale, e la sua visionarietà folle; l'aria dolcemente onirica «Chiudo gli occhi nel pensier» (*Il sogno*) (dalla *Manon* di Massenet) proprio nel momento in cui la voce mitica di Caruso riesce a placare gli indios minacciosi sul fiume (di cui comunque si ascoltano i suoni percussivi che si intersecano con la melodia dell'aria), mentre la macchina da presa segue lo scorrere del paesaggio amazzonico. Queste prime tre epifanie della voce mitica di Caruso sono caratterizzate da stilemi ricorrenti: il protagonista mette il disco sul grammofono, e poi muove lo sguardo attorno per carpire il suo effetto ammaliante e la sua risonanza cosmica. Le successive hanno invece un carattere più dinamico e drammatico, dato che entriamo nella fase estrema dell'impresa impossibile: «Bella figlia dell'amore» sottolinea un primo scendere ancora dolce della nave; «O Mimì tu più non torni» si ascolta quando la nave sale lentamente sulla collina, creando una dissonanza fra la dimensione elegiaca, malinconica ed intimista della musica pucciniana, e l'eccezionalità della sequenza di una nave che si muove verso l'alto, anche se il testo può anche alludere, con una prolessi, all'inizio della catastrofe; e infine il concertato «Chi mi frena in tal momento» (dalla *Lucia di Lammermoor*) si ascolta quando la nave è ormai alla deriva, con un gioco allusivo e ironico fra

15 Werner Herzog: *Fitzcarraldo* (1982), trad. di Bruno e Claudio Groff, Milano: Guanda, 2018 (ed. digitale), pp. 83–84, che descrive una «scenografia smodatamente ridondante e ampollosa».

16 I titoli di testa riportano solo che si tratta di registrazioni per la RCA fra il 1902 e il 1906.

il testo del libretto e la violenza trascinante delle immagini. Sono dunque sette usi della voce di Caruso come musica diegetica, introdotta da Fitzcarraldo con il suo grammofono, per ottenere effetti di incanto magico, convinto come è della potenza cosmica della voce del grande tenore. Solo in altri momenti sempre di grande concitazione emotiva il film ricorre al commento musicale extradiegetico, usando la musica etnica dei Popol Vuh e il poema sinfonico di Richard Strauss *Morte e trasfigurazione* (*Tod und Verklärung*, op. 24, 1889).

L'impresa impossibile, che si dipana fra rapide violentissime, trasporti a mano della nave, equipaggi che abbandonano il capitano, e indios aggressivi che finiscono poi per credere nella natura divina di Fitzcarraldo, è dunque scandita dalla voce violentemente passionale di Caruso, e dal suo potere di incantamento. Dopo l'inevitabile fallimento (tema squisitamente herzogiano), il protagonista allestisce una recita dei *Puritani* sulla barca: un momento di larvata catarsi dopo un percorso che ha affrontato, nella vita e sullo schermo, un rapporto tormentato con la violenza della natura, con i limiti del desiderio e dell'espressione, in una tensione e torsione sublime portata fino all'estremo della sostenibilità.

Utilizziamo il termine sublime nel suo significato tecnico di categoria estetica che dalla tarda antichità si irradia fino all'immaginario contemporaneo: Herzog è infatti uno dei registi cinematografici che più l'ha praticata in quanto esperienza del limite, sfida impossibile sul confine stesso della rappresentabilità, che si concretizza nei paesaggi di natura selvaggia, sempre connessi a stati d'animo estatici, e nelle sue figure titaniche e visionarie.¹⁷ È certo significativo che in *Fitzcarraldo* Herzog abbia scelto un'opera di Verdi come l'*Ernani*, che è tratta da un dramma di Victor Hugo, manifesto di una mistione tutta romantica fra sublime e grottesco. E per noi è ancora più significativo che abbia messo al centro di questo film la voce inquieta, eccessiva, melodrammaticamente sublime di Enrico Caruso.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W.: "Volteggi della puntina", in: *La musica, i media e la critica*, a cura di Vincenzo Cuomo. Napoli: Tempo Lungo, 2002.
- Barthes, Roland: "La grana della voce", in: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*. Torino: Einaudi, 1985.
- Cavarero, Adriana: *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- Engh, Barbara: "Adorno and the Sirens: tele-phono-graphic bodies", in: *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, a cura di Leslie C. Dunn e Nancy A. Jones. Cambridge: Cambridge U.P., 1994.

17 Sulle dinamiche del sublime e dell'estasi in Herzog cfr. Brad Parger: *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*, London: Wallflower Press, 2011, pp. 11–15; sul sublime nella modernità e nel cinema cfr. Massimo Fusillo: *Esperienze del limite. Il sublime e la sua ricezione moderna*, in Stephen Halliwell (a cura di), *Sul Sublime*, trad. di Laura Lulli, Milano: Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, 2021, pp. IX-LXIV, in particolare LV-LVII.

- Fusillo, Massimo: *Esperienze del limite. Il sublime e la sua ricezione moderna*, in Stephen Halliwell (a cura di), *Sul Sublime*, trad. di Laura Lulli, Milano: Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, 2021, pp. IX-LXIV.
- Herzog, Werner: *La conquista dell'inutile* (2004), trad. di Monica Pesetti e Anna Ruchat, Milano: Mondadori, 2007.
- Id.: *Fitzcarraldo* (1982), trad. di Bruno e Claudio Groff, Milano: Guanda, 2018 (ed. digitale).
- Morreale, Emiliano: *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma: Donzelli, 2011.
- Ortkemper, Hubert: *Angeli controvolgia. I castrati e la musica*, a cura di Arianna Ghirlandotti. Torino: Paravia, 2001.
- Parger, Brad: *The Cinema of Werner Herzog. Aesthetic Ecstasy and Truth*, London: Wallflower Press, 2011.
- Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988
- Vaccaro, Riccardo: *Caruso*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.