



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXII


COORDINATORE Prof. ANDREA DE MARCHI

AMEDEO BASSI, UN PROTAGONISTA DEL TEATRO LIRICO ITALIANO DI PRIMO
NOVECENTO FRA L'EUROPA E LE AMERICHE

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/07

Dottorando

Dott. BACCELLI ROBERTO


(firma)

Tutore

Prof.ssa DE SANTIS MILA


(firma)

Coordinatore

Prof. DE MARCHI ANDREA


(firma)

Anni 2016/2019

INDICE

Introduzione	3
<i>Prima parte</i>	
1. Amedeo Bassi, formazione di un tenore	10
1.1. Gli anni della formazione e degli esordi	10
1.2. Studiare musica e recitazione a Firenze	20
1.2.1 Le scuole di musica e recitazione a Firenze	20
1.2.2 La scuola di canto del marchese Corrado Pavesi-Negri	29
1.3. I primi successi	34
2. Professione Cantante	47
2.1. Le grandi tournée nelle Americhe	47
2.1.1 America del Sud	47
2.1.2 America del Nord	65
2.2. Bassi primo interprete	83
2.3. Due casi di “creazione”: <i>Le maschere</i> e <i>La fanciulla del West</i>	110
2.3.1 Le sei prime de <i>Le maschere</i>	110
2.3.2 <i>La fanciulla del West</i>	117

3. Le testimonianze discografiche	126
3.1. La nascita della riproduzione sonora	126
3.2. La diffusione del disco in Europa e in Italia	135
3.3. Il cantante e il disco	140
3.4. Amedeo Bassi e il disco	145

Seconda parte

1. Inventario degli articoli a stampa (anni 1897-1909) conservati presso il Museo "Amedeo Bassi" di Montespertoli (FI)	151
2. Cronologia	223
2.1 Cronologia degli spettacoli	223
2.2 Cronologia dei debutti e repertorio	247
Bibliografia	250

Introduzione

Questo lavoro di ricerca è incentrato sulla vita e la carriera artistica del tenore Amedeo Bassi, nato a Montespertoli (FI) nel 1872 in un umile ambiente di braccianti. Un nome di cui il tempo ha offuscato la memoria, ma che durante la sua carriera fu incluso a pieno titolo nel novero dei grandi interpreti, come ampiamente attestano le cronache dell'epoca. Lo spunto della ricerca è stato offerto dalla presenza e dalla recente disponibilità di un'ampia collezione di materiale documentario, oggi di proprietà del Comune di Montespertoli, di cui si offre qui di seguito una più dettagliata descrizione, e dalla considerazione del fatto che, nonostante l'indubbio rilievo della sua figura nel panorama operistico internazionale, in un contesto di profonda trasformazione del teatro lirico, Amedeo Bassi non sia stato finora oggetto di specifiche attenzioni musicologiche.

Circa trenta anni dopo la sua morte, avvenuta nella sua abitazione di Firenze nel 1949, gli eredi della famiglia Bassi – in specie la nuora Adriana Bassi e la contessa Marcella Ceppi Pontello, nipote di Amedeo Bassi per parte della moglie Rina Ceppi Bassi – donarono al Comune di Montespertoli una grandissima quantità di documenti e oggetti di scena che erano appartenuti al tenore. Questo fondo documentario è stato depositato e conservato nei locali della biblioteca comunale. Nei primi anni duemila la direzione della biblioteca ha valutato l'opportunità di rendere visibile al pubblico il materiale del fondo, proponendo all'amministrazione comunale di elaborare un progetto per la realizzazione di un museo dedicato alla memoria del celebre concittadino.¹ Il 30 novembre 2014 fu inaugurato a Montespertoli il Museo "Amedeo Bassi", ubicato nella piazza principale del centro storico, dove hanno sede anche il Municipio e la Biblioteca Comunale. Il museo, che

¹ La costruzione del museo è stata resa possibile grazie all'accesso da parte dell'Amministrazione comunale di Montespertoli ai fondi stanziati dalla Regione Toscana per il progetto di rilancio delle zone rurali nell'ambito del programma PSR 2007-2013 "Asse 4 - Leader" Misura 323b: Tutela e riqualificazione del patrimonio rurale b) Riqualificazione e valorizzazione del patrimonio culturale.

Cfr. <http://www.regione.toscana.it/documents/10180/13447734/scheda+Montespertoli+def.pdf/1c503f6d-8fc2-4c2d-ab8f-634109de573a>

si articola in tre sale, ripercorre la vita dell'artista tramite l'esposizione di pannelli descrittivi della sua collezione, che consiste in un ritratto a olio a grandezza naturale, altri piccoli ritratti e caricature, foto di scena, alcune recensioni e scritti critici inseriti in apposite bacheche, spartiti, documenti sonori, costumi e cimeli teatrali. Un'ultima saletta è riservata all'ascolto della sua voce, per mezzo della trasmissione in cuffia di incisioni d'epoca prodotte dalle case Pathé di Parigi e Fonotipia di Milano.

Ma la parte più consistente di questo fondo, oggi custodita in un locale della biblioteca comunale attigua al museo, è costituita da un *corpus* di articoli a stampa, tratti da quotidiani, periodici, riviste musicali, teatrali e d'attualità, che lo stesso Bassi raccolse e conservò in 14 grandi volumi raccoglitori che raggiungono un totale di 3184 pagine. Si tratta, più o meno, di una decina di migliaia di articoli relativi alla prima parte della sua attività artistica, per un arco cronologico che va dal 1897 al 1909, ossia dal debutto nei principali teatri toscani alle grandi tournée nelle Americhe. Non è al momento noto il motivo per cui tale raccolta si arresti così precocemente.

Gli articoli furono ritagliati, appuntati nei raccoglitori, in pagine numerate, e dotati di didascalie concernenti il nome della testata, numero, data e luogo di pubblicazione. Secondo i criteri tipici della rassegna stampa, appaiono raccolti in sezioni, sulla base dell'evento a cui si riferiscono, e tali eventi si succedono in ordine cronologico. Di ogni rappresentazione Bassi indicò con precisione il luogo, la data e il nome del teatro. Andrà subito osservato come non tutti gli articoli siano stati conservati nella loro integrità. Alcuni sono stati ritagliati in modo che si preservasse esclusivamente la parte di testo concernente la performance del tenore. L'intera raccolta, del resto, ha un evidente carattere autocelebrativo, come dimostrerebbe anche la sospetta mancanza di alcune critiche, meno elogiative, pur stilate in questo medesimo torno di anni.

Come è facilmente comprensibile, i pezzi di questa raccolta si presentano assai diversi tra loro per genere e contenuto: dall'articolo di critica sufficientemente

approfondito al tamburino che annuncia semplicemente l'evento in programmazione. Solitamente ogni sezione di ciascun volume si apre con una serie di brevi avvisi di periodici specializzati che annunciano con un certo anticipo gli impegni artistici del tenore. Le testate più ricorrenti sono quelle a tiratura nazionale, quali la «Rivista Teatrale Melodrammatica», la «Gazzetta Teatrale Italiana», «Il Trovatore», la «Vedetta Artistica», ma non mancano i periodi a carattere locale, stampati nel luogo dove si svolgeva lo spettacolo. Gli articoli che fanno seguito alla prima rappresentazione sono i più ricchi di informazioni (sullo spettacolo in generale, sul cast, sull'accoglienza del pubblico, sul pubblico in sé) e di commenti critici.

Un altro tipo di articolo è quello antologico, che raccoglie ed elenca brevi resoconti estratti da altri periodici, e solitamente riguardanti il singolo interprete. Sono giornali di agenzia che in cambio di un abbonamento annuale garantiscono ai cantanti sottoscrittori una maggior visibilità sul periodico, ad esempio con il nome scritto a caratteri più grandi, e pubblicizzano ripetutamente i loro spettacoli.

È questa – va rilevato - la tipologia di articoli prevalente nel Fondo Bassi: in gran parte dei casi si ha dunque notizia del successo ottenuto, delle arie bissate e “trissate”, mentre alquanto poco è dato ricavare in merito agli aspetti tecnici, esecutivi, interpretativi.

Per quanto concerne il lavoro di tesi, si è ritenuto opportuno redigere innanzi tutto un inventario degli articoli della raccolta, compito cui ho provveduto servendomi di un file in formato *excel*. L'impianto riflette l'ordinamento originario: accanto ai titoli delle singole rappresentazioni sono indicizzati l'anno, il mese, la città, il teatro, i nomi degli artisti (quando è stato possibile reperirli), nonché tutte le testate i cui articoli sono presenti nella raccolta, con relative date. Questo regesto è riportato nella Seconda parte di questa tesi col titolo “Inventario degli articoli a stampa (anni 1897-1909)”.

Per la ricostruzione dell'intera cronologia (anch'essa confluita nella Seconda parte, con il titolo *Cronologia degli spettacoli*), e dunque per l'indagine sulla seconda parte della sua carriera, dal 1910 fino al ritiro dalle scene nel 1926, ho proceduto allo spoglio di una rosa di quotidiani e di periodici conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

La tesi si compone di tre capitoli. Il primo e il secondo sono eminentemente dedicati alla ricostruzione della biografia, mentre nel terzo si analizza la figura di Bassi nel contesto del nascente sistema discografico.

La tesi prende avvio dagli anni di formazione di Bassi. Dotato di una bella voce naturale, le cronache ci raccontano che per arrotondare il salario andava a cantare le più celebri arie d'opera in alcuni locali di Firenze, e che per questa sua capacità gli era stato suggerito di dedicarsi allo studio del canto. L'insegnamento del canto è una delle pratiche sicuramente più complesse perché è fondato più su percezioni fisiche interiori e non visibili, a differenza di quanto avviene per lo studio di uno strumento musicale. Il tentativo di andare oltre un metodo empirico o soggettivo nell'insegnamento del canto si ricava anche da pubblicazioni di alcuni importanti cantanti di quest'epoca, gli anni in cui si stava assistendo al passaggio dalla vocalità belcantistica e romantica verso la nuova vocalità verista, più enfatica e talora violenta.²

Circa la formazione dei cantanti possiamo notare che alcuni, in genere i maschi, studiavano privatamente e cercavano di approdare rapidamente sulle scene, mentre altri sceglievano il percorso più regolare, ma più lungo, dell'istituto musicale. Una tendenza, questa, già evidenziata nella seconda metà del secolo scorso da Luigi Ferdinando Casamorata, presidente del Regio Istituto Musicale di Firenze.³

² È il caso ad esempio di Enrico Caruso e Luisa Tetrazzini nel loro metodo di canto (*Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing*, Metropolitan Company, Publishers, New York, 1909), o delle riflessioni di Giacomo Lauri-Volpi contenute nel suo trattato *Misteri della voce umana*, Dall'Oglio, Milano, 1957.

³ Cfr. nota 45, *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno Primo*, Tipografia Tofani, Firenze, 1863, p.8-9.

A questo proposito si è ritenuto opportuno soffermarsi sulle due principali istituzioni di formazione fiorentine, il Regio Istituto Musicale e la Regia Scuola di Recitazione. Con il direttore di quest'ultima, l'attore e drammaturgo Luigi Rasi, Bassi studiò arte scenica a coronamento della sua formazione.

Il capitolo si chiude con una panoramica sui primi, immediati, successi che lo hanno proiettato Bassi sulle scene dei principali teatri italiani ed europei. La sua carriera è ormai ben avviata e la sua grande fortuna è attestata anche dalle tournée americane, di cui si parla nel secondo capitolo, che lo vedranno protagonista per oltre un decennio a partire dal 1902. I principali avvenimenti che vedono il tenore impegnato nei primissimi anni del nuovo secolo sono trattati nei paragrafi successivi, "Bassi primo interprete" e "Le sei prime de *Le maschere*", in cui si esaminano le opere delle quali Bassi fu il *creatore* nelle prime rappresentazioni, dove in taluni casi la sua presenza fu richiesta esplicitamente dai compositori stessi.

L'inizio del secondo capitolo è dedicato alle sue numerose tournée nelle Americhe, in un periodo della storia segnato dalle imponenti migrazioni di italiani che andavano a cercare fortuna e lavoro oltre oceano. Lanciato da quelle tournée, Bassi raggiunse il culmine del suo successo, che lo vide inaugurare nuovi teatri sia nel Nord sia nel Sud delle Americhe ed essere scelto da alcuni compositori come primo interprete di alcune loro opere. I casi più significativi sono quelli delle *Maschere* di Mascagni e della prima italiana di *Fanciulla del West* di Puccini. Bassi fu anche primo interprete di molte opere di autori minori, oggi perlopiù sconosciute, ma che allora ebbero successo in parte grazie anche alla sua interpretazione. In questo paragrafo del capitolo sono esposti la genesi e il soggetto di questi lavori e, quando è stato possibile reperire sufficienti informazioni, anche la biografia degli autori, alcuni dei quali oggi pressoché completamente dimenticati.

In questi anni Bassi si esibì anche nei principali teatri di alcune importanti città europee – Vienna, Madrid, Pietroburgo, Parigi – ma dalla documentazione a cui ho avuto accesso non è stato possibile ricavare maggiori informazioni oltre quelle

meramente cronologiche. Gli articoli della stampa di queste città conservate nel Fondo Bassi, infatti, non sono così numerosi o ricchi di dettagli come lo sono invece quelli raccolti in occasione delle tournée americane.

Il terzo capitolo prende in esame la grande innovazione tecnologica rappresentata dalle registrazioni discografiche, i cambiamenti apportati alle abitudini di un pubblico soggetto ad una diversa recezione dell'opera lirica, e il fenomeno del divismo indotto da questi nuovi strumenti. Amedeo Bassi effettuò alcune incisioni nei primi anni della storia del disco, ma non ne rimase soddisfatto e rinunciò a farne altre in seguito. Ci rimangono pertanto solo poche testimonianze e la scadente qualità del suono non permette valutazioni attendibili, in particolare per ciò che attiene alla timbrica. Bassi si ritirò dalle scene già nel 1926, quando era avvenuto da pochi anni il passaggio dalla registrazione acustica a quella elettrica. Il tenore avrebbe potuto effettuare nuove incisioni di qualità superiore, ciò che avrebbe probabilmente garantito al suo nome di restare saldamente inserito nella rosa dei famosi grandi interpreti del passato.

Dall'analisi della cronologia si evince che la carriera di Bassi si è svolta per circa un ventennio ad alti livelli, distinguendosi per un repertorio vasto e differenziato; nei suoi ultimi anni, in modo alquanto inaspettatamente, il tenore si è dedicato esclusivamente a ruoli wagneriani. Manca anche in questo caso una documentazione che aiuti a comprendere le motivazioni di questo repentino passaggio ad una vocalità assai diversa da quella finora da lui adottata. Bassi non era certo il solo tenore italiano ad eseguire Wagner in quegli anni. Il precedente illustre è rappresentato da Giuseppe Borgatti. Non sappiamo se la scelta di Bassi sia stata dettata da problemi vocali, come ipotizza Rodolfo Celletti nel caso di Borgatti;⁴ in

⁴ «Ma resta il sospetto che già ai primissimi del Novecento [Borgatti] fosse diventato un tenore "corto", e che quindi il repertorio wagneriano rappresentasse per lui – come poi per altri – un'isola felice». CELLETTI Rodolfo, *Voce di tenore*, IdeaLibri, Milano, 1989.

ogni caso le cronache riportano giudizi molto positivi sulle performance wagneriane del tenore di Montespertoli.

Al termine della carriera Bassi contribuì alla fondazione del Centro di Avviamento Lirico del Teatro Comunale di Firenze, dove svolse anche l'attività di insegnante di canto. Dalla sua scuola sono usciti illustri cantanti, primo fra tutti Ferruccio Tagliavini.⁵ Questo aspetto, qui non trattato, merita sicuramente un approfondimento, così come ricerche ulteriori potranno illuminare meglio alcuni campi di indagine che questa tesi ha di necessità più evocato che attraversato come, ad esempio, il sistema delle agenzie nell'ambito del sistema di produzione del teatro musicale tra Otto e Novecento.

⁵ Cfr. DEL FANTE MARIO, *Caruso e i grandi cantanti lirici in Toscana*, Masso delle fate, Signa 2002, p.43.

CAPITOLO 1

1. AMEDEO BASSI, FORMAZIONE DI UN TENORE

1.1 *Gli anni della formazione e degli esordi*

Il tenore Amedeo Bassi ha prodotto sul pubblico la più favorevole impressione: ha voce estesa, bene educata, canta con slancio e farà certamente molto cammino in arte.⁶

Amedeo Bassi nacque a Montespertoli il 29 luglio 1872.⁷

Il suo nome potrebbe essere inserito in una ideale “Generazione del Settanta”, costituita da quegli illustri tenori che fin dall’inizio delle loro carriere furono tra i protagonisti del nuovo corso del teatro lirico italiano, impresso dalla svolta verista dei compositori della cosiddetta “giovine scuola”. Tra questi ricordiamo Alessandro Bonci (1870-1940), Fiorello Giraud (1870-1928), Giuseppe Borgatti (1871-1950), Giovanni Zenatello (1876-1949), Italo Cristalli (1879-1932), e, soprattutto, Enrico Caruso (1873-1921).

Furono i “creatori” dei ruoli principali nelle produzioni operistiche contemporanee. Fiorello Giraud sostenne il ruolo di Canio alla prima dei *Pagliacci*.⁸ Giuseppe Borgatti

⁶ «Lo Staffile», Firenze, 14 ottobre 1897.

⁷ Alcune fonti, quali il DEUMM e il *Dizionario biografico degli Italiani*, indicano come data di nascita il 1874. Cfr. MATTERA Angelo, *Bassi, Amedeo*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani, vol.7 (1965), pp.122-123; UTET, vol. I, Torino, 2000, s.v. *Bassi, Amedeo*, p.348. L’anno 1872 è riportato su pubblicazioni più recenti, quali DEL FANTE Mario, *Caruso e i grandi cantanti lirici in Toscana*, Masso delle fate, Signa, 2002, p.43, e nei testi curati da Aloma Bardi per il percorso espositivo del Museo “Amedeo Bassi” di Montespertoli, inaugurato nel 2014. L’anno di nascita 1872 si può ricavare anche dal necrologio, che attribuisce 77 anni al tenore scomparso nel 1949. Cfr. V.D., *La morte di Amedeo Bassi. Scompare un celebre tenore*, in «Il nuovo Corriere», 15 gennaio 1949.

⁸ Secondo un aneddoto pubblicato sul periodico fiorentino «Lo Staffile» per la prima dei *Pagliacci* il baritono Victor Maurel (già primo Jago nell’*Otello* di Verdi e ora interprete della parte di Tonio) pretese dall’editore

fu il primo interprete di *Andrea Chenier* nel 1896; successivamente riscosse un rinnovato successo aprendo la strada ai tenori italiani verso il grande repertorio wagneriano. Giovanni Zenatello rivestì per primo panni di Vassili nella *Siberia* di Giordano e di Lionetto in *Gloria* di Cilea; fu anche tra i testimoni della movimentata prima scaligera di *Madama Butterfly*. Di Enrico Caruso non si contano i debutti nelle numerose *première*. Come riconosce lo stesso Giacomo Lauri-Volpi, tenore appartenente alla generazione successiva, la loro vocalità ebbe un'influenza determinante su tutti i cantanti che si affacciarono successivamente sulle scene.⁹

Furono inoltre tra i primi cantanti a utilizzare il disco come documento della loro arte e come strumento di pubblicità, entrando a pieno titolo nel fenomeno dello *star system* musicale.

Amedeo Bassi non si sottrasse neanche ad un altro dei tratti comuni a questi artisti, la provenienza da un ambiente di modesta estrazione sociale. Cresciuto in campagna in un'umile famiglia di braccianti, come la maggior parte dei suoi compaesani aveva iniziato fin da ragazzo a lavorare nei campi. Nei ritrovi con gli amici, sul lavoro e in eventi speciali, fu probabilmente apprezzato per la bellezza della sua voce e da più parti incoraggiato a coltivare questa passione.¹⁰ Le più celebri melodie operistiche erano del resto apprezzate e diffuse tra tutti gli strati della popolazione, e il canto poteva così diventare un mezzo di sussistenza per un giovane che fosse dotato di una naturale predisposizione. Anche il giovane Bassi era solito arrotondare il suo salario esibendosi in un locale di Firenze, il *Caffè dei Pratonni* sul Lungarno della Zecca, «nei momenti in cui il suo mestiere di mattonaio gli consentiva qualche libertà».¹¹ Un ampio servizio biografico del 1906, quando Amedeo Bassi era ormai affermato, riferisce che un impresario di cui non viene

Sonzogno che il titolo originario *Pagliaccio*, che a suo dire avrebbe fatto risaltare solo la parte di Canio, fosse modificato appunto in *Pagliacci*, così da far risaltare nel titolo tutta la compagnia dei saltimbanchi. Cfr. «Lo Staffile», n.36, Firenze 25 novembre 1914.

⁹ LAURI VOLPI Giacomo, *Voci parallele*, Garzanti, Milano 1955, pp. 140-168.

¹⁰ DEL FANTE Mario, *Caruso e i grandi cantanti lirici in Toscana*, Masso delle fate, Signa 2002, p.43.

¹¹ V.D., *La morte di Amedeo Bassi. Scompare un celebre tenore*, in «Il nuovo Corriere», cit.

esplicitato il nome aveva avuto modo di ascoltarlo nel suo paese natale, o forse proprio al *Caffè dei Pratonì*, dove per poche lire il giovanissimo tenore cantava arie del *Rigoletto*. «Senza comprendere la miniera d'oro che aveva scoperto, l'impresario fortunato si era limitato a presentarlo, con successo di voce e di cantante, a Firenze, e di lì il giovane tenore aveva preso il volo».¹²

La persona a cui questo impresario aveva presentato il giovane cantante era il marchese Corrado Pavesi-Negri, letterato e musicista piacentino stabilitosi a Firenze.¹³ Il maestro Pavesi-Negri aveva dato vita ad una scuola privata di canto che egli teneva, secondo una prassi consueta durante l'Ottocento, nel proprio palazzo di famiglia. Bassi si dedicò con impegno allo studio e si attenne scrupolosamente alle indicazioni del suo insegnante per circa un anno e mezzo prima del suo debutto sulla scena teatrale.

Quando gli amici che avevano potuto apprezzare la sua indole e la sua tendenza eminentemente musicale, lo consigliavano a darsi alla carriera teatrale, a lui bastarono appena diciotto mesi di scuola da quel bravo musicista che è il Marchese Pavesi, piacentino, per superare tutte le difficoltà innumerevoli che s'incontrano al principio di ogni carriera e specialmente di quella teatrale. Il Bassi non solo corresse la sua voce e la rese malleabile e pastosa : ma vinse anche ed in poco tempo l'immenso ostacolo insormontabile anche per gli artisti provetti, quello dell'azione sulla scena.¹⁴

È plausibile quindi ipotizzare che Bassi abbia iniziato a studiare con il maestro Pavesi-Negri verso la fine del 1895 per poi arrivare al suo esordio sulle scene nei primi mesi del 1897. Durante questo periodo di studio fu sostenuto economicamente dai marchesi Guicciardini, ricca famiglia di antico e nobile casato residente nel castello di Poppiano presso Montespertoli. Non era inusuale che famiglie aristocratiche e possidenti, ben radicate nel territorio, traendo manodopera dalla popolazione locale per le attività e per la gestione delle proprietà, manifestassero

¹² «Il Teatro Illustrato», n.21, Milano 15 aprile 1906, p.9.

¹³ Vedi infra cap. 1.2.

¹⁴ «Arte, Industria e Commercio», s.n., Firenze, Gennaio-Febbraio 1902.

anche atteggiamenti filantropici verso giovani che mostravano di avere un qualche talento artistico, contribuendo talvolta anche generosamente alla loro formazione.¹⁵

Bassi non si limitò allo studio per l'apprendimento della tecnica vocale. Tra le attività di Pavesi-Negri c'era anche quella letteraria di traduttore e poeta, e sotto questo aspetto potrebbe aver influenzato l'attenzione di Bassi per la parola, la dizione e la sua espressione drammaturgica in seno al testo da cantare. Il giovane tenore si iscrisse quindi al corso di declamazione e arte scenica presso la Regia Scuola di Recitazione di Firenze sotto la guida esperta di Luigi Rasi.¹⁶ Per permettersi di frequentare anche i corsi di Rasi, Bassi lavorò per un breve periodo in una fabbrica di laterizi alla fornace di Bellariva a Firenze, anch'essa di proprietà dei marchesi Guicciardini.¹⁷

Questo è quanto al momento è possibile ricostruire sui primi anni di studio di Bassi. Va invece considerata come priva di qualunque fondamento la notizia che si ricava da una tarda ricostruzione biografica apparsa su una rivista specializzata, durante una tournée del tenore negli Stati Uniti d'America. In essa apprendiamo che Bassi avrebbe ricevuto la sua prima formazione musicale direttamente dal padre, valente pianista, che in seguito l'avrebbe indirizzato allo studio del canto.¹⁸ Questa è peraltro l'unica fonte che parrebbe attribuire al padre una certa competenza musicale, in netto contrasto con le notizie di cui si è dato conto fino a questo momento e con tutte le notizie biografiche riportate dai numerosi articoli della stampa italiana dell'epoca, che fin dagli esordi tendono a mettere in risalto le modeste condizioni economiche della famiglia e i lavori umili a cui il giovane è

¹⁵ Per i riferimenti al ruolo svolto dai marchesi Guicciardini si veda l'articolo celebrativo di Amedeo Bassi apparso sulla cronaca di Firenze del quotidiano «La Repubblica» dell'8 agosto 2017, a firma di Gregorio Moppi. Le informazioni sulla famiglia Guicciardini di Poppiano sono desunte dall' ARCHIVIO GUICCIARDINI DI POPPIANO (Montespertoli - Firenze), disponibile sul sito http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_37_romanelli.pdf

¹⁶ Vedi infra cap. 1.2.

¹⁷ Vedi nota 14.

¹⁸ «Bassi, the tenor, likewise had his talent from his father, who was a remarkable pianist and who supervised the early musical education of the son, Amedeo», in F.B., *An interview with Amedeo Bassi*, «The Music News», n.52, Chicago 26 dicembre 1913, p.9.

costretto per mantenersi. È probabile che l'autore dell'articolo, americano, abbia frainteso e abbia confuso il ruolo del padre con quello avuto dalla moglie di Bassi nel corso della sua carriera, mentre dal padre potrebbe aver semplicemente acquisito il piacere di cantare le musiche più celebri.¹⁹ Il matrimonio con la pianista Rina Ceppi, avvenuto nel 1899, risultò infatti fondamentale nella vita del tenore.²⁰ La moglie era effettivamente una valente pianista. Si era diplomata in pianoforte presso il Regio Istituto Musicale di Firenze e in molte occasioni aveva avuto modo di manifestare il suo talento e la sua solida competenza musicale.

La coppia avviava così in ambito domestico un costante dialogo di collaborazione musicale volto allo studio di nuove partiture e all'accurata preparazione del repertorio del tenore.

La signora Bassi è figliuola del Cav. Giuseppe Ceppi ed è una pianista di rarissimo merito, con diploma di grado superiore [...] è altresì una preziosa coadiutrice del marito nel campo dell'arte, seguendolo nelle sue artistiche peregrinazioni, assistendolo dalle quinte con le risorse della sua vasta e profonda cultura musicale.²¹

Non era raro che Bassi si esibisse accompagnato al pianoforte dalla moglie in occasione di concerti lirici o nelle serate d'onore. In queste serate, in cui l'artista beneficiario si esibiva in arie del proprio repertorio, in genere durante uno degli intervalli, capitava che fosse accompagnato dal pianoforte piuttosto che dall'orchestra. Nelle sue serate d'onore Bassi era solitamente accompagnato dalla

¹⁹ Più accurato è invece un altro articolo del quotidiano di New York «The Sun» del 9 febbraio 1908: «M.me Bassi, who was a student of music when she met her husband, is now useful to him as an accompanist. She is his coach in all his roles and is to be found every night when he sings, in the wings, carrying the score in her hand and prompting him or giving him the pitch whenever it may be necessary. She also rehearses all his new roles with him».

²⁰ «L'altra fortuna sua fu quella di essersi incontrato in una giovinetta di cui ne ha fatto poi la compagna della sua vita, artista essa pure». In «Arte, Industria e Commercio», cit.

²¹ «La Cronaca Illustrata» n.13, New York 29 marzo 1908. Vedi anche nota 14.

moglie, la quale, oltre ad essere a sua volta beneficiaria di preziosi omaggi, era talvolta invitata ad esibirsi in celebri brani pianistici.²²

Il debutto ufficiale di Amedeo Bassi sulle scene era avvenuto nel 1897, al Teatro del Popolo di Castelfiorentino, nel ruolo di protagonista in *Ruy Blas* di Filippo Marchetti. Le informazioni relative a questo spettacolo sono molto scarse e non consentono di stabilirne con certezza una precisa collocazione temporale. Vi è solo un accenno in un sunto biografico del tenore pubblicato successivamente sul periodico «L'Eco del Carrione» in occasione di una recita di Bassi a Carrara.²³ Un altro riferimento lo troviamo sulla rivista «Miscellanea Storica della Valdelsa» di molti anni dopo, in una rievocazione di nomi celebri che avevano solcato le scene del Teatro del Popolo.²⁴ Il giornale carrarino reca però la notizia che dopo l'esibizione a Castelfiorentino Bassi fu subito scritturato per la stessa opera al Teatro del Giglio di Lucca. *Ruy Blas* fu di fatto rappresentato a Lucca a partire dal 19 aprile del 1897, dal che si potrebbe collocare l'esordio di Bassi al Teatro del Popolo nell'arco del mese o dei due mesi precedenti. La sua presenza al Giglio però non è suffragata da altre fonti, tant'è che la parte del protagonista risulta affidata al tenore Carlo Lessè.²⁵ In mancanza di dati certi si può solo formulare l'ipotesi che Bassi abbia sostituito per una qualche ragione il tenore titolare nel corso di una o più repliche.

²² Alla Biblioteca Nazionale di Firenze sono stati donati dagli eredi di Amedeo Bassi alcuni spartiti appartenuti al tenore. Quello della *Fanciulla del west* riporta sulla prima pagina la dedica specifica di Puccini «Alla signora gentilissima Rina Bassi perché si ricordi dell'aff. G. Puccini. Roma '911».

²³ «Circa un anno e mezzo addietro, e dopo pochi mesi di studio, esordì al teatro di Castelfiorentino nelle opere *Ruy Blas* e *Lombardi*. Il successo fu ottimo, e subito venne scritturato per il Giglio di Lucca ove ripeté il *Ruy Blas*». «L'Eco del Carrione», Carrara, 8 aprile 1899.

²⁴ «Miscellanea Storica della Valdelsa» n.149-150, Annata LI, Tip. Giovannelli e Carpitelli, Castelfiorentino, 1943 p.109.

²⁵ Anche Gualerzi e Marinelli Roscioni hanno collocato la rappresentazione di Castelfiorentino nel 1897 ma con data indefinita, e tra gli interpreti indicando solo il nome di Amedeo Bassi. Per la rappresentazione lucchese vengono fornite invece le generalità di tutto il cast. Cfr. GUALERZI GIORGIO, MARINELLI ROSCIONI CARLO, *Un tentativo di cronologia. Il Ruy Blas di Filippo Marchetti nei teatri italiani*, in *Filippo Marchetti : nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta (Festival della Valle d'Itria)*, a cura di Lamberto Lugli, Libreria musicale italiana, Lucca, 2005, p.175.

Pur essendo di provincia, particolarmente indicato quindi per un giovane artista esordiente, il Teatro del Popolo di Castelfiorentino vantava una certa rilevanza nel circondario della Valdelsa, vicino a Firenze. Edificato nella seconda metà dell'Ottocento, in conformità alle caratteristiche architettoniche del teatro all'italiana, rappresentò per la comunità un luogo di ritrovo che andava incontro alle richieste della popolazione non solo sotto l'aspetto culturale ma anche sotto quello sociale. L'appellativo stesso, "del Popolo", sta ad indicare l'ampiezza del sostegno popolare concretizzatosi in forme di piccolo azionariato, che assunsero denominazioni differenti a seconda delle circostanze: dalla "Società promotrice del Teatro" che incaricò del progetto gli ingegneri castellani Gaetano e Giuseppe Niccoli, alle successive "Società degli Operosi" e "Accademia Operosi Impazienti" per la gestione delle attività e degli spettacoli teatrali. Inaugurato il 26 dicembre 1867, nel rispetto della tradizionale apertura della stagione lirica di carnevale, oltre al grande melodramma furono allestiti spettacoli di prosa, operette, concerti vocali, corali e strumentali.²⁶ Negli anni del debutto di Amedeo Bassi, le proposte erano scelte tra le opere più popolari, che garantivano un sicuro incasso al botteghino, alternando ai titoli già entrati nella grande tradizione i nuovi successi dei giovani compositori.²⁷

L'opera di esordio di Bassi, il *Ruy Blas* di Filippo Marchetti, godeva ancora in quegli anni del successo di pubblico che perdurava, dopo una tiepida accoglienza alla prima scaligera dell'aprile 1869, fin dalla successiva riproposta nel novembre dello stesso anno al Teatro Pagliano di Firenze. Il critico Francesco d'Arcais ne annotò le sue impressioni in una recensione all'indomani della prima fiorentina:

il *Ruy-Blas*, applaudito l'anno scorso a Milano sulle difficili scene della Scala, riportò qui a Firenze uno splendido trionfo che ci riconduce a' bei tempi della

²⁶ Dopo l'ultimo restauro avviato nel 2003 e terminato nel 2009, in prossimità anche dei 150 anni dalla sua fondazione, il teatro ha ripreso una intensa attività culturale. Sul sito www.teatrocastelfiorentino.it sono disponibili anche molte informazioni storiche. Altre notizie, più tecniche, si possono ricavare nell'articolo di Fabio Borghini, l'ingegnere che ha curato quest'ultimo restauro, che correda il volume celebrativo della Valdelsa *Castelfiorentino : terra d'arte : centro viario e spirituale sulla Francigena*, a cura di Francesca Allegri e Massimo Tosi, Federighi, Certaldo, 2005, pp.126-130.

²⁷ «Miscellanea Storica della Valdelsa» n.149-150, *cit.*

nostra musica [...] Il giudizio del pubblico sul lavoro del Marchetti si può riassumere nell'opinione generalmente manifestata che quest'opera sia tale da rimanere per molti anni nel repertorio italiano. Alla quale sentenza neppure io mi oppongo [...] tutti ammetteranno facilmente che il *Ruy-Blas* è una bella e buona opera, scritta con amore, con dottrina, con frequenti lampi di vera ispirazione, con lodevole rispetto alle ragioni e alla dignità dell'arte, un'opera che se da un lato ha molte delle qualità necessarie per riscuotere l'approvazione degli intelligenti, dall'altro possiede tutte quelle che si richiedono per divertire e commuovere i profani, che sono poi il maggior numero degli spettatori.

A Milano il *Ruy-Blas* ebbe liete sorti, ma la stampa ed il pubblico, per dire il vero, levarono a cielo l'ultimo atto a scapito degli altri tre. Forse di questo conviene dar colpa all'esecuzione, che, stando alle relazioni, era un po' fiacca nei primi atti e soltanto nel quarto, per merito del Tiberini e della Benza, metteva in luce il concetto dell'autore [...] Qui a Firenze, dove l'interpretazione non procede per slanci intermittenti e non fa pagar qualche momento sublime con parecchie ore di negligenza, ma è tutta ugualmente buona e soddisfacente, a Firenze, ripeto, il successo e gli applausi si distribuirono in più equa misura su tutto lo spartito.²⁸

Gli anni successivi all'unità d'Italia avevano segnato per il melodramma italiano un periodo di crisi, rendendo necessaria una profonda trasformazione, spinta anche dalle istanze della nuova generazione di artisti e letterati appartenenti alla Scapigliatura milanese e dall'impulso dato dalla crescente popolarità del *grand opéra* e dalle influenze tedesche in Italia. Verdi stesso, in quel decennio, aveva composto solo due opere, soggette entrambe a rifacimenti successivi, *La forza del destino* e *Don Carlos*.²⁹ L'apparizione di alcune opere nuove, composte da giovani musicisti a cavallo degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, sembrò dar forma al nuovo corso del melodramma italiano. *Mefistofele*, *Il Guarany*, *La Gioconda* e lo stesso *Ruy Blas* tendevano ad abbandonare il vecchio modulo a numeri chiusi a favore di un nuovo e flessibile stile musicale di un gusto francese, a sua volta influenzato dai contatti con le opere wagneriane, e i loro autori venivano apprezzati per il prestigio che pareva rinnovare i fasti dell'opera italiana. Pur presentando alcuni aspetti

²⁸ D'ARCAIS FRANCESCO, Appendice. Rivista drammatico-musicale, «L'opinione», a. XXII, n. 331, 29 novembre 1869, pp. 1-2.

²⁹ Cfr. BUDDEN JULIAN, *Il crollo di una tradizione*, in *Le opere di Verdi, Volume 2*, E.D.T. Edizioni di Torino, 1986. La nuova situazione politica postunitaria aveva anche avuto un risvolto negativo sul sistema imprenditoriale, con un costo sempre crescente degli allestimenti, non compensato dai contributi pubblici alle rappresentazioni.

innovativi, come l'utilizzo di temi ricorrenti in funzione di un nuovo approccio drammaturgico, non veniva abbandonata la lirica cantabilità che garantiva una genuina radice belcantistica.³⁰

Anche Verdi, in seguito, ebbe modo di manifestare l'auspicio di una rinata arte italiana: «Sento l'esito di Marchetti e ne godo; ma vorrei che l'esito si allargasse [...]. Abbiamo bisogno ora più che mai, d'avere opere sane, che non siano intaccate né dal mal francese, né tedesco ed è desiderabile che quest'opera del Marchetti cammini, cammini, cammini.»³¹ L'effettivo successo di queste opere, che avrebbe dovuto rappresentare la premessa di una rivitalizzazione del teatro musicale italiano, non bastò però a consolidare i rivolgimenti di gusto, così che i loro autori – Boito, l'italo-brasiliano Gomes, Ponchielli e Marchetti – alla fine furono tra coloro che avrebbero visto il perdurare della loro fama di compositori legata solo a questi titoli, tra tutti gli altri da loro dati alle scene.

Ponchielli e Marchetti in seguito affiancarono alla composizione l'attività di insegnamento al conservatorio. Entrambi ebbero in comune, inconsapevolmente, anche un ruolo determinante nell'ultimo grande rinnovamento lirico dell'Ottocento, il Verismo musicale: Ponchielli fu l'insegnante di Composizione di Pietro Mascagni al Conservatorio di Milano, mentre Marchetti era uno dei componenti della commissione che decretò il successo di *Cavalleria Rusticana* al Concorso Sonzogno del 1890.

In un'intervista rilasciata alla rivista «Cronache musicali e drammatiche» in occasione delle esequie di Filippo Marchetti, Mascagni ricorda con affetto il prezioso aiuto che il Maestro gli dette in occasione della prova del concorso:

Devo essere molto pallido, perché Marchetti ha un effetto immediato sul mio animo che si scuote di colpo. E vedo la scena trasformata [...] Marchetti prende una sedia e si mette alla mia destra vicino al pianoforte; Parisotti è seduto alla mia sinistra. Comincio a suonare il preludio e poi attacco la *Siciliana* che canto come posso [...]. Nel seguito dell'esecuzione, Marchetti mi è di grande aiuto: suona e canta con me. Nella *Pregghiera*, nei

³⁰ Cfr. BISSOLI FRANCESCO, *Filippo Marchetti: l'uomo, il musicista*, Bongiovanni, Bologna, 2002, pp.11-15

³¹ *Lettera al Conte Arrivabene*, Cit. ivi, p.14.

duetti e nei cori tende alla perfezione le parti più importanti che da me solo non sarei stato capace di far figurare. Questa cosa mi commuove grandemente; il buon cuore di quell'illustre Maestro che spontaneamente quanto validamente porge la sua mano fraterna al giovane ancora sconosciuto e che forse dovrà ripiombare nell'oscurità, dopo un attimo di speranza luminosa, mi appare in tutta la sua grandezza [...] La mia consolazione è stata dunque immensa quando il maestro Marchetti ad un tratto mi ha offerto ciò che mi mancava... ed anche di più.³²

In un certo modo la scomparsa dell'autore coincise anche con un graduale ma inesorabile declino della sua opera. L'affermarsi della "Giovane scuola" stava modificando i gusti del pubblico, anche in fatto di vocalità, e per *Ruy Blas* significò la progressiva eclissi dalle scene.³³ Nei primi decenni del Novecento altri nomi importanti furono chiamati ad interpretare i vari personaggi dell'opera – Luisa Teatrzzini, Bernardo de Muro, Giovanni Martinelli, un giovanissimo Titta Ruffo – ma Amadeo Bassi non ritornò più a cantare in questo suo ruolo di esordio.

³² «Cronache musicali e drammatiche» n.3, Roma, 25 gennaio 1902.

³³ L'ultima rappresentazione di *Ruy Blas*, ad eccezione di una ripresa del 1998 a Jesi, risale al settembre 1933 e fu una versione concertistica eseguita all'EIAR. Cfr. GUALERZI GIORGIO, MARINELLI ROSCIONI CARLO, *Un tentativo di cronologia. Il Ruy Blas di Filippo Marchetti nei teatri italiani*, in *Filippo Marchetti : nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta (Festival della Valle d'Itria)*, cit., p.136.

1.2 Le scuole di musica e recitazione a Firenze e la scuola di canto del marchese Corrado Pavesi-Negri

1.2.1 Le scuole di musica e recitazione a Firenze

A Firenze l'unità d'Italia comportò subito sensibili cambiamenti nel sistema di istruzione e di formazione. In Italia, al momento dell'unificazione, le istituzioni musicali statali erano cinque. Di queste, Napoli e Milano avevano già la denominazione di *Conservatorio*, Firenze quella di *Istituto*, Palermo di *Collegio* e Parma aveva quella di *Scuola*. A completamento dell'offerta musicale vi erano scuole civiche e scuole mantenute da enti in vario modo sparse per la penisola. Ad esse si aggiungano poi le scuole private, di canto o di strumento.³⁴

La denominazione di Istituto Musicale per l'istituzione fiorentina risaliva al Decreto granducale del 6 agosto 1849 emesso al fine di riunire le scuole di musica di Firenze sorte e sviluppatesi dopo il 1815, «ché il restaurato Governo ne assunse il mantenimento; ma non potendo esse, per la loro ristrettezza, costituire un Istituto di per se stante, furono amministrativamente aggregate all'Accademia di Belle Arti».³⁵

Il Granduca Leopoldo II, al suo rientro al governo della città, aveva di fatto ricostituito la cappella musicale dotandola di un'orchestra, un maestro di cappella e un certo numero di cantanti. Le scuole di musica garantivano la disponibilità di elementi necessari alle rappresentazioni pubbliche richieste dal Granduca stesso, ma sopperivano al contempo anche all'insaziabile richiesta di strumentisti, cantanti e cori proveniente dai teatri fiorentini. A Firenze, come del resto in tutt'Italia, lo spettacolo per eccellenza era il melodramma, e in questi anni si presentavano le

³⁴ Cfr. DELFRATI CARLO, *Storia Critica Dell'Insegnamento Della Musica In Italia*, Antonio Tombolini, Ancona, 2017. Ed. digitale.

³⁵ Questa e altre informazioni successive sulla storia del Regio Istituto musicale sono in parte ricavate dalle pubblicazioni annuali dell'Istituto. L'estratto citato è parte della prolusione del direttore L. F. Casamorata pubblicata su *Il R. Istituto Fiorentino. Origini - storia - ordinamento*, Stabilimento Giuseppe Civelli, Firenze, 1873, p.3.

nuove opere di autori già famosi nell'Europa del primo Ottocento: oltre a Rossini, Mercadante, Bellini, Donizetti, anche i francesi "Cherubini", Meyerbeer, Boieldieu e altri.³⁶

Per effetto del decreto granducale, quindi, le scuole di musica venivano scisse dall'amministrazione dell'Accademia di Belle Arti e convertite in un unico Istituto musicale, autonomo, con a capo un Direttore.³⁷ Questo ruolo fu assegnato al compositore Giovanni Pacini, che già deteneva il medesimo incarico presso l'Istituto Musicale di Lucca. Nonostante l'impegno profuso, volto ad una migliore organizzazione nella gestione unitaria delle varie scuole di strumento, la situazione dell'Istituto fiorentino rimase alquanto precaria, così da indurre Pacini, nel 1851, a rassegnare le proprie dimissioni e richiedere il pensionamento:

Mio primo pensiero fu quello di riordinare l'insegnamento che mi era stato affidato, per lo che pensai di redigere un progetto che rilevasse quell'istruzione a quel grado di onoranza che alla novella Atene ben s'addiceva. Le mie premure, la mia insistenza riuscirono vane. Dopo tre anni di aspettazione chiesi il mio riposo che mi venne accordato in conformità della legge con l'onorificenza del titolo di Direttore onorario e dell'insegna di Cavaliere di San Giuseppe.³⁸

Con le dimissioni di Pacini l'Istituto tornò ad essere amministrato dal Presidente dell'Accademia di Belle Arti, riprendendo la vecchia denominazione di «Scuola di Musica».³⁹ La situazione si risolse all'approssimarsi dell'unificazione del Regno. Con

³⁶ Cfr. DE ANGELIS MARCELLO, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, 1978. In particolare il capitolo «Gli anni di Leopoldo II» e la cronologia posta a conclusione del volume.

³⁷ «Viene nominato al posto di Direttore dell'Istituto musicale annesso all'Accademia delle Belle Arti di Firenze, istituito con altro Decreto di questo stesso giorno, il Cavaliere Giovanni Pacini, ora Direttore dell'Istituto musicale di Lucca [...]». Estratto dall'art.1, 6 agosto 1849 del Decreto di nomina del Direttore. *Cit.* in DAMERINI ADELMO, *Il R. Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze*, Le Monnier, Firenze, 1941, p.113.

³⁸ *Memorie* di Giovanni Pacini (1796-1867), *cit.* in DAMERINI ADELMO, *Il R. Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze*, Le Monnier, Firenze, 1941, p.11.

³⁹ DAMERINI ADELMO, *Il R. Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze*, p.11. Alle pagine 116 e 117 è riportato il Decreto di scioglimento della Real Cappella di Musica Vocale e Strumentale di Lucca, che all'art.3 revoca il precedente decreto del 6 agosto 1849 e pone nuovamente l'Istituto fiorentino «sotto la direzione del

un Decreto del 15 marzo 1860, il governatorato che reggeva la Toscana in nome di S.M. il Re Vittorio Emanuele «fondendo il personale tanto delle sopresse scuole, che della cappella della cessata Corte, preventivamente con altro decreto soppressa»⁴⁰, istituiva il Regio Istituto Musicale, dotandolo di uno Statuto approvato con successiva Ordinanza del Governatore generale della Toscana del 21 dicembre 1860. L'Istituto tornò ad essere pienamente operativo dal gennaio 1862 con la presidenza del marchese Luigi Ferdinando Casamorata⁴¹, che porterà ad una definitiva stabilizzazione dell'ordinamento secondo le finalità esplicitate dal primo articolo dello Statuto: «L'Istituto musicale fiorentino è preordinato ad istruire i giovani nell'arte musicale, a diffondere ed incoraggiare lo studio della musica, ed a rendere testimonianza di onore agli artisti valenti».⁴² L'ordinamento presentava aspetti che meritano speciale attenzione, sia rispetto alle possibilità offerte agli studenti sia all'organico degli insegnamenti proposti:

L'istruzione è pienamente gratuita. Nella condotta degli studi cura principale si pone a che gli alunni si facciano sopra tutto buoni lettori, e che si esercitino sulla musica di ogni tempo, di ogni stile, di ogni scuola.⁴³

[...] La Sezione dell'insegnamento comprendeva secondo lo Statuto del 1860 tredici scuole ordinarie, ripartite in più corsi destinati a condurre li alunni dai primi rudimenti dell'arte musicale rispettivamente [*sic*] fino all'alta composizione o alla perfetta pratica del canto e del suono; una scuola era destinata alla estetica ed alla storia della musica; alcune scuole straordinarie di *perfezionamento* erano destinate specialmente ai cantori melodrammatici ed ai *solisti*. Finalmente all'impianto dell'Istituto fu aggiunta una scuola *corale* preordinata alla formazione di buoni lettori per la esecuzione delle masse vocali. La esperienza per altro avendo chiarita in parte difettiva la distribuzione delle

Presidente dell'Accademia delle Belle Arti, colla denominazione di *Scuole di Musica*». L'art. 4, invece, delibera che «Il Cav. Maestro Pacini è giubilato [*sic*] dal posto di Direttore dell'Istituto Musicale di Firenze».

⁴⁰ *Il R. Istituto Fiorentino. Origini - storia - ordinamento, cit.*, p. 4.

⁴¹ Adelmo Damerini nella sua monografia sulla storia del Regio Istituto fiorentino, poi Conservatorio, dà questa descrizione del suo primo direttore: «Egli nacque a Wurzburg il 15 maggio 1807 e morì a Firenze il 24 settembre 1881. Aveva studiato musica e giurisprudenza; fu uomo di vasta cultura, di larghe vedute, e di pratico consiglio. Lasciò un *Manuale di Armonia*, uno di Canto Corale, e composizioni teatrali, da chiesa e da camera; fu collaboratore di molti giornali italiani, e specialmente della Gazzetta musicale di Milano, della Gazzetta, dell'Armonia di Firenze». DAMERINI ADELMO, *Il R. Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze*, pp.12-13

⁴² *Il R. Istituto Fiorentino. Origini - storia - ordinamento, cit.*, p.4.

⁴³ *Ivi*, p.9.

scuole, l'impianto di esse fu ampliato per decreto del dì 8 novembre 1868, secondo il quale le scuole musicali furono estese fino al numero di ventisette.⁴⁴

Come vediamo una particolare attenzione era rivolta allo studio del canto, solistico e melodrammatico, ma anche alla scuola corale, il che confermava quanto si è già osservato circa il bisogno di provvedere all'istruzione di giovani artisti da utilizzare principalmente nelle masse corali degli spettacoli lirici.

Annessa al Regio Istituto Musicale era stata fondata un'Accademia composta da eminenti personalità di ambito musicale, di cui il presidente era lo stesso direttore dell'Istituto.⁴⁵ I componenti erano scelti tra docenti interni, detti *residenti*, e musicisti e musicologi di chiara fama.⁴⁶ Gli atti dell'Accademia erano pubblicati annualmente e rappresentavano una sorta di organo di indirizzo artistico e propositivo delle attività dell'Istituto. Tra queste vi era l'indizione di un concorso annuale di composizione, avviato dal 1861 per iniziativa dell'*Accademico Residente* Abramo Basevi. I temi scelti erano diversi di anno in anno. Nel 1863 fu indetto un concorso di composizione di «tre pezzi di musica vocale da sala, determinandone la poesia all'unico oggetto di agevolare il giudizio comparativo sul merito delle opere presentate al concorso».⁴⁷ Nel rimarcare le motivazioni della scelta del soggetto del concorso, il presidente Casamorata rimarcava con una certa preoccupazione la situazione di crisi sia compositiva che esecutiva nel canto:

A tutti è noto l'odierno stato della musica vocale in Italia; inutile il dissimularlo; meglio confessarlo arditamente: siamo in decadenza. L'Accademia (spero di non essere smentito) nel proporre per tema del suo concorso tre pezzi vocali da sala ebbe in mira di risvegliare l'amore per un genere di musica che, accostandosi alquanto al teatrale, essenzialmente sul canto si fonda. La illazione che sembra

⁴⁴ *Ivi*, pp.5-6.

⁴⁵ «L'ordinamento dell'Istituto comprendeva tre sezioni: una direttiva e amministrativa, una dell'insegnamento, ed una accademia, la quale ultima veramente aveva le funzioni tecniche della direzione artistica dell'Istituto», in DAMERINI ADELMO, *Il R. Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze*, p.31.

⁴⁶ Tra questi troviamo G. Verdi, G. Bottesini, E. Petrella, Ch. Gounod, A. Rubinstein, F. Liszt, H. von Bulow, R. Wagner, A. Thomas. *Ivi*, p. 24.

⁴⁷ *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno Primo*, Tipografia Tofani, Firenze, 1863, p. 25.

informasse la scelta di quel tema forse fu la seguente: si riprenda a cantare in sala e più facilmente si ricanterà in teatro.⁴⁸

In una relazione sui dieci anni di attività dell'Istituto, a proposito degli studenti della classe di Canto, Casamorata riscontrava una situazione dicotomica negli esiti scolastici tra femmine e maschi. Le prime, in genere, avevano frequentato regolarmente e con costanza giungendo al termine del ciclo di studi. I maschi, che già erano in numero inferiore, tendevano invece ad abbandonare le lezioni senza completare il corso di studio. Tra le motivazioni addotte dal Presidente vi è la precoce volontà dei giovani di calcare le scene allettati dall'idea di un facile, talvolta indispensabile, guadagno, finendo spesso nelle mani di insegnanti poco qualificati o, nel peggiore dei casi, costretti ad abbandonare l'attività artistica. Per questo motivo Casamorata proponeva di concedere agli studenti un sostegno economico per gli anni necessari al completamento del corso di studio.

Parecchi giovani educati alla musica in questo Istituto colgono già plausi qua e là come reputati concertisti; parecchi esercitano con onore l'ufficio d'insegnanti ed in Toscana e fuori; ed altri calcano con onore le scene. Ma in proposito a questi converrebbe per vero dire piuttosto altre che altri: infatti già molte sono le giovani alunne dell'Istituto fiorentino che cantano con successo sui primi teatri, mentre al confronto pochi sono gli alunni cantanti che meritino menzione. D'indagare la causa prima di questo fatto non è qui l'occasione; la causa immediata per altro e necessaria è facile il trovarla nel fatto che pochi sono i maschi, che dirigansi al canto teatrale, i quali si ascrivano tra gli alunni dell'Istituto, e fra quei pochi quasi nessuno ha la costanza di compiervi il necessario corso di studi: chè non appena essi abbiano sufficientemente impostata la voce, non appena abbiano cominciato a cantare qualche solfeggio, se ne vanno e si affidano a qualche privato insegnante, il quale apprendendo loro macchinalmente a eseguire una parte in alcuna delle opere adesso più in voga, li ponga in grado di aggredire o male o peggio le scene. Si notano per vero come eccezione alcuni di questi disertori, ai quali, dotati dalla natura di attitudine non comune, la pratica stessa del palco ha supplito in modo alla deficienza degli studi primordiali, da far sì che calchino con qualche onore non ultime scene; ma i più per la impazienza di lunghi studi, per la funesta brama di sollecito guadagno, si condannano da se stessi a non essere che infimi cantori da infime scene, se pure, fischiati o svociati fin dai primordi della carriera, non si riducon presto a dover tribolare tra gli stenti la vita tornando all'esercizio di una industria manuale.

⁴⁸ *Ibid.*

Nella classe degli artieri si reclutano per lo più fra noi coloro che s'indirizzano alla carriera di cantore melodrammatico. Giunti al pieno sviluppo delle loro fisiche qualità, si avvedono un giorno che da natura furono dotati di bella voce: il desiderio quindi di trarne partito per affidare al teatro melodrammatico il loro avvenire. Intraprendono animosi lo studio; ma dovendo abbandonare l'esercizio dell'arte da cui trassero fino allora il sostentamento, si trovano presto stremati di ogni mezzo di sussistenza e costretti per vivere in qualche modo a troncarsi immaturamente lo studio per lanciarsi benché immaturi sul palcoscenico. Ben pochi saranno sempre gli alunni del sesso virile che allo scopo di darsi al teatro intraprendano lo studio del canto nell'Istituto fiorentino, o che dopo avervelo intrapreso ivi lo conducano a fine, se non si trovi la maniera di assicurar loro almeno una modesta sussistenza per quei quattro o cinque anni che occorrerebbero perché potessero condurre con qualche sviluppo i loro studi.⁴⁹

Tra le materie complementari, obbligatorie per gli studenti di Canto, vi era *Declamazione e Arte Scenica*, il cui programma di studi recitava:

1. La scuola di Declamazione ha in mira di favorire lo studio della Declamazione oratoria e lo scopo di formare dei soggetti capaci di eseguire a perfezione nei teatri i diversi generi dell'arte drammatica. – 2. Vi si danno i precetti relativi al portamento ed alla inflessione e modulazione della voce, dimodoché, arricchite per mezzo di una acquistata proporzione le semplici grazie della natura cogli ornamenti dell'arte, ne risulti una espressione interessante, decente e conforme al soggetto.⁵⁰

A Firenze era attiva dal 1811 anche una Scuola di Declamazione che costituiva, congiuntamente alle scuole di musica, una delle classi aggregate dell'Accademia delle Belle Arti.⁵¹ Il primo insegnante e fondatore era stato Antonio Morrocchesi (1768-1838), che per primo aveva portato sulle scene fiorentine le tragedie di Alfieri, a cui era legato da profonda amicizia.⁵² All'atto della riforma del 1849 essa venne

⁴⁹ Il R. Istituto Fiorentino. *Origini - Storia - Ordinamento*, cit., pp.8-9.

⁵⁰ DAMERINI ADELMO, *Il R. Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze*, p. 28.

⁵¹ *Rif.* Nota 31. Il governo granducale aveva deciso nel 1811 di aggregare all'Accademia tre distinte classi: Arti del disegno, Musica e Declamazione, Arti meccaniche. Il primo ad ottenere l'incarico della scuola di Declamazione fu Antonio Morrocchesi (1768-1838).

⁵² Antonio Morrocchesi (1768-1838), particolarmente legato a Vittorio Alfieri, nel 1794 fu il primo attore a portare sui palcoscenici dei teatri fiorentini le tragedie del poeta astigiano. Nel 1811 si ritirò dalle scene e si dedicò all'insegnamento di Declamazione e di Arte Teatrale presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Dall'attività didattica nacque la sua opera più importante, il volume di *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832). Cfr. MEGALE Teresa, *Morrocchesi, Antonio*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani, vol.77 (2012). Delle *Lezioni* è presente una riproduzione anastatica: MORROCHESI Antonio, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale (1832)*, Gremese, Roma, 1991.

annessa all'Istituto musicale con la denominazione di Scuola di Recitazione, a cui era proposto il Consiglio dell'Istituto stesso, individuandone la sede nel teatrino di via Laura, allora di proprietà dell'Istituto.⁵³

Anche la Scuola di Recitazione passò attraverso le fasi di trasformazione che abbiamo visto per la scuola di musica, fino alla definitiva riorganizzazione degli Istituti di formazione artistica che vide vincitore di un apposito concorso governativo del 1881 l'ancor giovane attore Luigi Rasi.⁵⁴ Il conferimento dell'incarico di docente primario e di direttore della Regia Scuola di Recitazione segnerà la fine della sua carriera di attore, riservando Rasi i suoi impegni non solo all'insegnamento, ma anche alla regia e alla drammaturgia, nonché alla collaborazione con diverse testate italiane con saggi e articoli di critica.⁵⁵

Nel suo manuale di arte scenica *L'arte del comico* – un trattato pubblicato nel 1890, riepilogativo della sua metodologia applicata a gesto, parola, intonazione, interpretazione, fisionomia e arte del costume – l'autore inserisce un capitolo conclusivo, un'"appendice" come lui stesso la definisce, dedicato agli artisti di canto. Rasi vi puntualizza specificamente il valore unitario del *gesto* da parte sia dei cantanti sia dei comici, cercando di sfatare il luogo comune secondo cui il metodo di studio per queste due categorie di artisti non possa corrispondere ai medesimi criteri performativi.⁵⁶ Con sottile ironia, sbeffeggia il conformarsi dei cantanti a vetusti *cliché*, quali il cantare con le braccia tese, eseguire le romanze con il fazzoletto in mano, o battersi il petto «a mostrar tutte le pene del loro *covore straziato*⁵⁷ [sic], e

⁵³ Cfr. DAMERINI ADELMO, *Il R. Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze*, pp. 28 e 43.

⁵⁴ Luigi Rasi (1852-1918), in un articolo rievocativo della propria carriera, ricorda la sua assunzione: «Il novembre del 1881 ero al Manzoni di Milano colla Compagnia Pietriboni, quando mi giunse la notizia della mia nomina a Direttore della R. Scuola di Recitazione di Firenze. Mi si concesse di terminar l'anno comico, ma doveti recarmi subito a ricevere la consegna della Scuola». RASI LUIGI, *La Scuola di Recitazione di Firenze. Ricordi del Direttore*, in «La Lettura. Rivista del Corriere della Sera», n.8, Agosto 1905, p.689.

⁵⁵ Cfr. SCHINO MIRELLA, *Rasi, Luigi*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani, vol.86 (2016), pp.523-525.

⁵⁶ RASI LUIGI, *L'Arte del comico*, Sandron, Palermo, 1923. In particolare il cap.VII «Degli Artisti di Canto». Si cita dalla quarta edizione.

⁵⁷ È qui manifesta l'ironia di Rasi nel fare la parodia di certi cantanti che d'abitudine deformano la pronuncia di alcuni termini per facilitarne l'esecuzione. Nel caso citato si può supporre che la parola "cuore", in originale nel

soprattutto che cantano senza capire quel che si dicono».⁵⁸ Sta tutta in quest'ultima affermazione, secondo il Rasi, la differenza tra gli attori drammatici e i cantanti: il brutto gesto, il gesto falso. Di conseguenza, per saper gestire bene la scena, l'artista deve studiare per arrivare a possedere una cultura necessaria ad assimilare il contenuto di ciò che sta dicendo o cantando. Dovrà poi applicarsi con il giusto metodo e con intelligenza per non esprimersi con gesti scomposti e improvvisati. La predisposizione al canto o lo stupire il pubblico «colla voce cannoneggiante»⁵⁹ non bastano da soli a rendere con la dovuta chiarezza l'espressione teatrale.

Un altro tratto distintivo del teatro musicale è la necessità che la pronuncia del testo sottostia alla durata delle note che lo intonano, con la conseguenza che anche un semplice monosillabo può durare diversi secondi. In questo caso il gesto che l'accompagna deve apparire comunque naturale e l'interprete deve essere capace di mantenere più a lungo un atteggiamento che nel parlato durerebbe pochissimo.

Chi ha insegnato ad «annaspire colle mani [sono] cantanti smessi, e però vecchi, che dando lezione di canto, insegnano naturalmente a gestire come gestivano loro»,⁶⁰ cioè ad imitare i loro gesti. In questa situazione Rasi ribadisce l'importanza per l'artista di essere perfettamente consapevole del significato del testo che sta cantando al momento di porgerlo sulla scena.

Il buon insegnante di recitazione nelle classi liriche, continua il Rasi, dovrebbe far iniziare i cantanti dalla lettura del libretto e dalla sua interpretazione in prosa, curando ogni parte del testo e facendolo ben recitare:

L'insegnamento della parola nel suo intimo significato vada sempre di pari passo con quello delle note corrispondenti; ma soprattutto, ogni teatro lirico abbia il

testo, fosse ripartita su tre note, semplificandone l'esecuzione con l'applicazione di uno iato per la prima sillaba che ne andava a modificare anche la grafia con l'aggiunta di una consonante, "v", e la trasformazione della "u" in "o" per una più facile intonazione.

⁵⁸ *Ivi*, p. 350.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ivi*, p.351.

suo maestro *di recitazione* che insegni a quella buona gente a essere in su la scena de' personaggi vivi, e non dei burattini da casotto.⁶¹

In questi anni il responsabile dell'allestimento di un'opera era ancora il direttore d'orchestra, insieme allo scenografo, al direttore di scena e al compositore stesso. La crescente complessità drammaturgica delle opere liriche era comunque arrivata ad imporre la necessità di una conduzione più articolata dello spettacolo nelle sue componenti umane e materiali. Sebbene in ritardo rispetto alla Francia, nella seconda metà dell'Ottocento anche in Italia iniziava a diffondersi la pratica delle "disposizioni sceniche". Spesso era il librettista che si assumeva il compito di *regisseur*, incaricato di seguire tutte le fasi del processo di *mise en scène* dell'opera.⁶² La funzione del *regisseur* si limitava però, per dirla con Verdi, ad una «autonomia operativa, ma non estetica. Egli è un *realizzatore*, non un *creatore*».⁶³

In seguito, con la moderna concezione di regia quale creazione estetica dello spettacolo, il regista interverrà sulla relazione tra il cantante, inteso anche come attore, e lo spazio della scena. È da quel momento che scompaiono le disposizioni sceniche. Ma fino ad allora, al cantante rimaneva ancora un ampio margine di azione, con la possibilità di apportare un importante contributo personale in termini di creazione del proprio personaggio.

L'attribuzione del termine "creatore" ai cantanti è assai ricorrente sulla stampa nel recensire l'interpretazione dei maggiori interpreti nel periodo di cui ci stiamo occupando. In particolare, in occasione delle prime rappresentazioni di un'opera sono talvolta gli autori stessi che plaudono per l'apporto interpretativo del cantante e per la capacità di tratteggiare con espressione appropriata i caratteri distintivi del personaggio. All'indomani della prima di *Siberia* al Teatro San Carlo di Napoli, Umberto Giordano donò ad Amedeo Bassi lo spartito dell'opera in segno di

⁶¹ *Ivi*, p.355.

⁶² Cfr. SALA EMILIO, *Dalla "mise en scène" ottocentesca alla regia moderna: problemi di drammaturgia musicale*, in «Musica/Realtà», XXIX, n. 85, 2008, pp. 41-60.

⁶³ *Ivi*, p. 50.

gratitudine per la sua interpretazione. La dedica sul frontespizio fa anch'essa riferimento all'aspetto creativo:

Al valentissimo Bassi. Ricordo affettuoso della sua creazione a Napoli. Umberto Giordano" Napoli Marzo 1904⁶⁴

1.2.2 *La scuola di canto del marchese Corrado Pavesi-Negri*

Come abbiamo visto in precedenza Bassi aveva seguito i corsi della scuola di recitazione parallelamente agli studi di canto, indirizzato probabilmente dal suo stesso maestro, il marchese Corrado Pavesi-Negri. Una testimonianza sulla partecipazione di Bassi a questi corsi ci è data da un articolo pubblicato nel luglio 1898 sulla «Vedetta artistica», che segnala la presenza del tenore come ospite di un saggio finale degli studenti della Scuola, invitato nella veste di ex-alunno ad esibirsi in una romanza.⁶⁵ Precedentemente, in una recensione del gennaio 1898 sul «Fieramosca», relativa al debutto fiorentino di Bassi, il critico C. Di Barga (pseudonimo, ottenuto per retrogradazione sillabica, di Gabardo Gabardi Brocchi, Firenze, 1945 – Rovellasca [Como] 1915), ne aveva sottolineato una assidua frequenza.⁶⁶ Si potrebbe perciò dedurre che Bassi abbia seguito le lezioni di recitazione con Rasi in prossimità del suo debutto a Castelfiorentino, tra la fine del 1896 e i primi mesi del 1897, e abbia proseguito poi fino a che i suoi impegni artistici glielo hanno consentito. Sicuramente il suo perfezionamento non si protrasse troppo oltre gli inizi del 1897.

⁶⁴ Lo spartito di *Siberia* appartenuto a Bassi è disponibile per la consultazione presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Collocazione: MUS.Rari.e.15.

⁶⁵ «Vedetta artistica», n.14, Firenze, 8 luglio 1898.

⁶⁶ «Anche nell'azione, nel gesto, nel contegno – malgrado le lezioni che egli ha assiduamente frequentato in questi ultimi tempi alla R. Scuola di Recitazione – il Bassi lascia ancora molto a desiderare, benché innegabili ne siano i progressi» («Fieramosca», n.9, Firenze, 9 gennaio 1898).

Si può presumere anche una conoscenza diretta o perlomeno una vicinanza artistica fra Pavesi-Negri e Luigi Rasi, ricavandola dai ricordi di quest'ultimo a proposito dei cantanti che avevano seguito le sue lezioni.⁶⁷ Tra questi, oltre ad Amedeo Bassi, Rasi cita Italo Cristalli, anch'egli formatosi alla scuola di Pavesi-Negri. È assai probabile quindi che per garantire una formazione completa ai suoi studenti di canto Pavesi-Negri ritenesse proprio la scuola del Rasi come la più confacente alla sua idea di interprete di opera lirica. Da fine letterato quale egli era, non poteva che condividere *in toto* l'insegnamento di Rasi per il quale i cantanti dovevano curare fin nei minimi dettagli lo studio del libretto e comprendere il significato profondo del testo.

Il marchese Corrado Pavesi-Negri era nato a Piacenza nel 1843.⁶⁸ Si era laureato in giurisprudenza nel 1866,⁶⁹ ma contemporaneamente aveva curato anche i suoi interessi per la letteratura, l'arte e la musica. La sua passione per il canto lo portò ad avviarne lo studio con il pianista, compositore e insegnante di canto Giovanni Quacquerini, che dalla vicina Pavia si era stabilito a Piacenza nel 1859.⁷⁰ Dotato di una buona voce di basso, le agiate condizioni economiche gli avevano consentito di viaggiare in Italia e all'estero, offrendogli così la possibilità di entrare in contatto con importanti artisti e compositori. A Parigi, nei primi anni sessanta, ebbe anche l'opportunità di conoscere Rossini. Pavesi-Negri raccontò che in uno di questi incontri aveva avuto modo di apprendere il pensiero del compositore sulle grandi

⁶⁷ «Fra gli scolari del primo tempo ricordo ancora [...]; poi, giacché sono a discorrere di cantanti, Amelia Sedlmayer, Giuseppe Cremona, Amedeo Bassi, e ultimo, Italo Cristalli». RASI LUIGI, *La Scuola di Recitazione di Firenze. Ricordi del Direttore*, in «La Lettura. Rivista del Corriere della Sera», *cit.*, p. 692.

⁶⁸ Alcune notizie biografiche su Corrado Pavesi-Negri sono reperibili sulla pagina online del *Dizionario della Musica del Ducato di Parma e Piacenza*, all'indirizzo <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Dizionario.aspx>

⁶⁹ Il bollettino del Ministero di grazia e giustizia dell'anno 1885 riporta tra gli avvocati iscritti presso il Tribunale civile e correzionale di Piacenza il nome di Pavesi-Negri Corrado. Cfr. *Annuario del Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti*, Stamperia Reale D. Ripamonti, Roma, 1885, p. 769.

⁷⁰ «Figura singolare, sia per le belle doti musicali sia per l'indole assai schiva e aliena dal vacuo esibizionismo, fu Giovanni Quaquerini [sic] (Stradella [Pavia], 1820 – Piacenza, 19 gennaio 1897), che studiò al Conservatorio di Milano e si stabilì a Piacenza nel 1859. Pianista e didatta di vaglia, Quaquerini non produsse molto e lasciò inedita la maggior parte dei suoi lavori». *Storia di Piacenza. L'Ottocento*, Tip. Le.Company, Piacenza, 1980, p. 761.

voci del passato. Il ricordo di un giudizio del pesarese sul soprano Rosmunda Pisaroni (1793-1872), piacentina anch'ella, lo indusse a scrivere una breve biografia della cantante.⁷¹ Pavesi-Negri, infatti, aveva udito Rossini, in presenza di Adelina Patti, dichiarare che la Pisaroni era stata la più grande cantante dei suoi tempi, e che se egli aveva dovuto decidere di scrivere le fioriture delle proprie melodie era perché «tutti i cantanti non avevano il buon gusto della Pisaroni».⁷² L'incontro con Rossini potrebbe aver avuto una certa influenza nel processo di formazione musicale di Pavesi-Negri contribuendo all'elaborazione da parte di quest'ultimo di una peculiare concezione tecnico-estetica del canto, fatta di attenzione al testo e accuratezza di stile ed emissione vocale.

Pavesi-Negri volle del resto prendere parte attiva alle celebrazioni commemorative nel primo anniversario della scomparsa di Rossini, che si tennero a Pesaro nell'agosto del 1869. Ne abbiamo notizia da una lettera del 7 agosto 1869 scritta dal celebre direttore d'orchestra Angelo Mariani all'amico Gaetano Grilli, Direttore della Scuola musicale comunale di Pesaro. Mariani consigliava l'amico di accogliere Pavesi-Negri nel coro per le imminenti celebrazioni rossiniane:

Si presenterà a te il Sig. Marchese Corrado Pavesi Negri, dilettante Basso, che vorrebbe prendere parte nei cori. Pagherà esso stesso il suo alloggio ma solo ti pregherebbe di procurargliene uno discreto. T'assicuro che sarà un buon corista essendo cantante distintissimo.⁷³

Pavesi-Negri era stato sicuramente introdotto nel circolo di Angelo Mariani dal suo maestro Quacquerini. I due artisti si erano infatti incontrati a Pavia nel 1846 per l'inaugurazione del nuovo Teatro Sociale di Stradella. In quell'occasione venne rappresentata l'opera di Quacquerini *Odio e amore*, diretta dal giovane Mariani.⁷⁴ Il

⁷¹ Pavesi-Negri fece pubblicare la biografia nel 1872, con il titolo *Benedetta Alessandra Pisaroni*, in occasione della scomparsa della cantante, per i tipi Marchesotti e C. di Piacenza.

⁷² *Storia di Piacenza. L'Ottocento*, cit, p. 790.

⁷³ Lettera di Angelo Mariani a Gaetano Grilli, in *Appendice*, «Rassegna Dorica», VII, n. 9, 1936, pp. 185.

⁷⁴ Le informazioni sull'inaugurazione del Teatro Sociale di Stradella sono state desunte dalla pagina culturale <http://www.infopointstradella.it/arte/il-teatro-sociale-di-stradella?jji=1569933092209>

direttore d'orchestra potrebbe anche aver fatto da tramite tra Pavesi-Negri e Amilcare Ponchielli. Con quest'ultimo il piacentino studiò composizione, dedicandosi principalmente alla lirica da camera. Nel 1877 fu accolto come compositore fra gli Accademici della Filarmonica di Bologna.⁷⁵

Intorno alla metà degli anni '80 si trasferì a Firenze, in un prestigioso palazzo in via della Ninna, tra Palazzo Vecchio e gli Uffizi, dove intraprese l'attività di insegnante privato di canto.⁷⁶ La sua scuola divenne tra le più prestigiose di Firenze, città nella quale erano peraltro attivi numerosissimi altri insegnanti privati di canto. Il musicologo piacentino Ettore De Giovanni (1883-1956), prevalentemente dedito agli studi sulla cultura musicale del suo territorio, nel saggio *Studi di musicologia piacentina* riporta i principi cui si orientava l'insegnamento di Pavesi-Negri, il quale studiava in modo particolare

il carattere speciale dell'organo vocale, la sua struttura, l'importanza della respirazione, il meccanismo della produzione della voce. Curò l'effetto, il colorito, istillò il buon gusto, l'arte del fraseggiare, del recitativo; seppe infondere sentimento e commozione.⁷⁷

Alla sua scuola si formarono, oltre ad Amedeo Bassi, molti cantanti che intrapresero la carriera di solisti con successo. Tra questi il già citato Italo Cristalli, il baritono Nunzio Rapisardi (1877-1911), i bassi Angelo Masini Pieralli (1877-1927) e Giulio Cacialli (1874-1922), i soprani Pia Cavagnoli e Livia Tarquini Zandonai. Con i suoi allievi Pavesi-Negri intrattenne nel corso delle loro carriere un costante rapporto, testimoniato dalla messe di cartoline illustrate che il maestro chiedeva loro di

Sul rapporto tra Mariani e Quacquerini è disponibile una lettera del carteggio Mariani-Ricordi in cui il direttore d'orchestra esprime il suo compiacimento sul compositore e su questa sua opera da lui diretta. http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_LLET010263&qt=

⁷⁵ Cfr. CENSI CARLO, *Il Liceo musicale Giuseppe Nicolini di Piacenza: pareggiato ai conservatori di Stato*, Le Monnier, Firenze 1951, p. 55.

⁷⁶ Il suo nome è inserito nella categoria degli insegnanti di canto anche in un annuario toscano delle attività. Cfr. *Annuario Toscano. Guida Amministrativa, Commerciale e Professionale della Regione*, XI, 1916, p.321.

⁷⁷ *Dizionario della Musica del Ducato di Parma e Piacenza*, cit.

inviargli dai vari luoghi in cui si esibivano. Questo materiale è oggi depositato presso la Biblioteca del Conservatorio “G. Nicolini” di Piacenza.

Poco prima della sua morte, avvenuta nel 1920 a Piacenza, Corrado Pavesi-Negri aveva partecipato alla riorganizzazione e allo sviluppo del Liceo musicale comunale, oggi Conservatorio, donando alla scuola l'intera sua biblioteca personale. Nel lascito, redatto da Corrado Pavesi-Negri in data 4 maggio 1916, sono elencati tutti i beni donati alla biblioteca, che consistono in strumenti musicali (un pianoforte Erard e un Armonium Busson), arredi vari, 175 volumi rilegati di musica, 100 fascicoli di musica, varie romanze e pezzi per pianoforte stampati o manoscritti, 50 volumi di trattatistica musicale, sue composizioni originali, documenti riguardanti i suoi studi, varie fotografie con i suoi allievi.⁷⁸

⁷⁸ Cfr. CENSI CARLO, *Il Liceo musicale Giuseppe Nicolini di Piacenza : pareggiato ai conservatori di Stato*, p. 125.

1.3 I primi successi

Il giudizio positivo di pubblico e critica conseguito da Amedeo Bassi al suo esordio fu confermato nelle successive esibizioni del tenore, che interpretò la parte del Duca di Mantova in due allestimenti di *Rigoletto* dati a Pontedera e Firenze, rispettivamente nell'ottobre e nel novembre 1897. Anche in questo caso Bassi interpretò il ruolo del tenore protagonista, posizione che non abbandonerà per il resto della sua carriera. Le cronache delle serate sono generose nel dare risalto alla prestazione del tenore e sottolineano la favorevole impressione da lui suscitata nel pubblico rispetto agli altri interpreti. Da un articolo de «Lo Staffile» del 14 ottobre 1897 possiamo ricavare una prima sintetica descrizione delle qualità di Bassi: «ha voce estesa, bene educata, canta con slancio».⁷⁹ Vengono inoltre sottolineate le potenzialità della sua voce e le prospettive di una brillante carriera. Trattandosi solo della seconda apparizione di Bassi sulle scene non è improbabile che queste previsioni debbano intendersi come un incoraggiamento e un buon auspicio per l'artista. Come vedremo, queste previsioni di un sicuro successo nel mondo della lirica saranno una costante nelle recensioni delle prime apparizioni di Bassi in nuovi teatri e in nuovi ruoli.

Il debutto fiorentino è testimoniato da un articolo de “Il Teatro” del 16 novembre, nel quale si conferma il favore del pubblico nei confronti dell'artista. L'estensore, con enfasi critica, non esita a lanciarsi in una facile profezia:

Il beniamino degli spettatori è, a ragione, il giovanissimo e quasi esordiente tenore Amedeo Bassi, allievo del maestro Pavesi; egli ha la vera voce del tenore, non artificiale e tirata fuori a forza di espedienti, ma naturale, squillante e per essere, si può dire alle sue prime armi, ha già una discreta padronanza della scena. – Se non credessi di ripetere una frase ormai diventata comune, direi che il tenore Bassi è una buona, anzi buonissima promessa per l'avvenire.⁸⁰

⁷⁹ «Lo Staffile», n. 22, Firenze, 14 ottobre 1897.

⁸⁰ «Il Teatro», n. 144, Milano, 16 novembre 1897.

Solamente accennata, in un unico ritaglio del «Fieramosca» del gennaio 1898, è la partecipazione di Bassi ad un altro allestimento dell'Arena Nazionale, la *Lucrezia Borgia*, sulla quale però non sono presenti altri dettagli.

Per la nuova stagione del Teatro Pagliano di Firenze, Bassi debutta nel gennaio 1898 come Rodolfo nella *Bohème*, con la direzione di Leopoldo Mugnone. Come sottolinea l'anonimo estensore dell'articolo, questo è per Bassi anche l'esordio in un teatro «di grande responsabilità ed assoluta importanza».⁸¹ Gli è accanto nella parte di Mimì il soprano Lina Pasini-Vitale, moglie del direttore d'orchestra Edoardo Vitale. Questa produzione significò in effetti l'ingresso di Bassi in un circuito produttivo di più elevato livello. Sul «Fieramosca» possiamo leggere una minuziosa analisi critica, a firma di C. Di Barga, sull'interpretazione di Rodolfo data da Bassi nella sua prima effettiva esibizione in un teatro non di provincia:

Una vera voce di tenore, elastica, pura, intonata, che sale al do di petto colla facilità con cui si beve un uovo; una voce che si presta a tutte le gradazioni dell'espressione e del sentimento, a tutti gli effetti i più immediati e spontanei. Nessuna fatica, nessuno sforzo d'emissione, nessuna ricercatezza di mezzi e di espedienti, cotali comuni – purtroppo – oggidì. In una parola, una voce che da se stessa costituisce un vero tesoro. Basta ciò a costituire un perfetto cantante, anzi, un attore-cantante? No certamente. Ed il Bassi non è oggi perfetto. C'è ancora del greggio, del primitivo in questo giovane artista che da sì poco tempo ha fatto la sua prima apparizione nel mondo teatrale. Certe raffinatezze di metodo, certe malizie che – usate a tempo opportuno – raddoppiano la potenzialità, risultano tuttora ignorate, né si potrebbe davvero pretendere che gli fossero familiari. Anche nell'azione, nel gesto, nel contegno – malgrado le lezioni che egli ha assiduamente frequentato in questi ultimi tempi alla R. Scuola di Recitazione – il Bassi lascia ancora molto a desiderare, benché innegabili ne siano i progressi [...] Tutto questo diciamo al Bassi non già per scoraggiarlo, ma per eccitarlo a studiare indefessamente – come ha già dato prova di voler fare – onde raggiungere al più presto quella invidiabile mèta artistica, a cui è indubbiamente chiamato. Gli applausi, le acclamazioni ch'egli ha ottenuto ieri sera non sieno da lui interpretati come un'apoteosi, ma come un affidamento meritatissimo di un'apoteosi avvenire [...] ⁸²

⁸¹ «Vedetta artistica», n.2, Firenze, 20 gennaio 1898.

⁸² «Fieramosca», n.9, Firenze, 9 gennaio 1898.

A differenza dei precedenti articoli, tanto encomiastici quanto generici, questo fornisce utili indicazioni tecniche sulla voce di Bassi ai suoi esordi, sottolineandone l'intonazione e la facilità negli acuti, l'attenzione alle dinamiche e all'espressione, ma al contempo segnalando una certa ingenuità nell'uso dei mezzi vocali e l'approssimazione nello stare in scena. Di Barga, pur apprezzando l'impegno messo da Bassi nel seguire le lezioni presso la Regia scuola di recitazione di Firenze, denuncia una certa manchevolezza scenica e l'evidente imbarazzo dell'artista nella postura e nella gestualità: «Lui, al solito, canta bene... ma, al solito, non sa dove cacciare le mani, e vi rimedia cacciandovi dentro un fazzoletto di cui fa un abuso... *lagrimevole.*»⁸³

Per la medesima stagione lirica del Teatro Pagliano, Bassi riveste per la terza volta in pochi mesi il ruolo del Duca di Mantova ma debutta anche in un'opera recentissima, *Nemea* di Ernesto Coop, rappresentata per la prima volta al Teatro Rossini di Venezia (già S. Benedetto) nel novembre 1897. L'allestimento del Pagliano presentava nel cast la protagonista della prima veneziana, il soprano Mary D'Arneiro, proponendo invece nuovi interpreti per gli altri ruoli.⁸⁴

Nell'estate dello stesso anno Bassi torna a vestire i panni di Rodolfo al Teatro Politeama Livornese. Bassi era stato preceduto dalla fama dei successi conseguiti a Firenze, e la critica aveva sottolineato l'importanza della preparazione curata da Pavesi-Negri e da Rasi.⁸⁵ Nei resoconti non manca il riferimento retorico, al tempo già luogo comune, al «giovine intelligente che fino a pochi mesi fa era ancora costretto a guadagnarsi la vita con un lavoro manuale e che da un teatro di terz'ordine passò d'un tratto a farsi bizzare a Firenze e ad entusiasmare Livorno»⁸⁶. La provenienza dei

⁸³ *Ivi.*

⁸⁴ Una copia del libretto dell'opera, stampato da Sonzogno appositamente per questa edizione fiorentina, è presente presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e riporta i nominativi degli interpreti della rappresentazione. La versione digitalizzata è disponibile sul sito della BNCf all'indirizzo <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004411072>

⁸⁵ «Il Telegrafo», n.221, Livorno, 11 agosto 1898.

⁸⁶ «Il Tirreno», n.395, Livorno, 18 agosto 1898.

cantanti, e soprattutto dei tenori, dagli strati più bassi della popolazione era in quest'epoca sottolineata maggiormente rispetto a quanto non fosse avvenuto per i cantanti del passato. Molti di loro appartenevano a famiglie che non avevano in alcun modo a che fare con la musica, ma piuttosto erano dedite ad attività artigiane o contadine.⁸⁷ Il passaggio ad un moderno sistema imprenditoriale che indirizza la figura del cantante verso una nuova veste professionistica rappresentava per questi artisti l'acquisizione di una rispettabilità che pertiene a uno status sociale più elevato.⁸⁸

Le recite della *Bohème* riscuotono uno straordinario successo di pubblico con più di trenta repliche tra agosto e settembre, senza considerare le ventidue dell'anno precedente, portando nelle casse dell'impresa Barbieri-Tranfo «12.000 lire scese dal cielo o meglio pescate in tasca a tutta Livorno che si è accavalcata [sic] ogni sera in teatro per godersi quel fior di musica».⁸⁹ Dall'esito favorevole dell'impresa traggono ulteriore vantaggio anche gli artisti, quando durante le serate d'onore, come consuetudine, ricevono preziosi regali al termine dello spettacolo: Bassi si vedrà beneficiato di un paio di gemelli d'oro da camicia, un anello d'oro con brillante e un portafogli in pelle con ricamate le iniziali in oro, oltre ad una corona d'oro donatagli

⁸⁷ Racconti biografici ai limiti di una narrazione "verista" sono quelli di molti cantanti più o meno coetanei di Bassi, che come lui, da giovanissimi, hanno dovuto affrontare lavori anche molto pesanti: Tamagno, figlio di un oste e unico sopravvissuto di quindici figli; Borgatti, orfano fin dalla nascita e di umile famiglia; Bonci, costretto fin da ragazzo a fare il ciabattino. Caruso, le cui vicende giovanili hanno poi riempito i rotocalchi, era figlio di un modestissimo fabbro ferraio e a dieci anni già lavorava in un'officina meccanica. Cfr. CELLETTI Rodolfo, *Voce di tenore*, IdeaLibri, Milano 1989, pp.167-199

⁸⁸ Cfr. Rosselli, *Il cantante d'opera*, p.246. «Se il cambiamento culturale è evidente fin dagli ultimi decenni del XIX secolo, ad acuire la crisi del teatro d'opera nei primi anni del Novecento erano intervenute le difficoltà degli impresari: sempre più schiacciati dallo strapotere degli editori musicali e dall'irresistibile concorrenza delle piazze d'oltreoceano, i principali attori della produzione teatrale scontano tutti i limiti, gli anacronismi e le incertezze di un sistema lirico caratterizzato da tratti marcatamente preindustriali». CAPRA M., *La Casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato*, in *Casa musicale Sonzogno: cronologie, saggi, testimonianze, vol.1*, a cura di Mario Morini, Sonzogno, Milano, 1995, p.243.

⁸⁹ «Il Tirreno», n.433, Livorno, 25 settembre 1898. Gli impresari Emilio Barbieri e Aristide Tranfo provenivano dai ranghi dei cantanti e si erano esibiti spesso a Livorno. Il pisano Emilio Barbieri era anche presente in questa produzione nel ruolo di *Marcello*. Cfr. VENTURI FULVIO, *L'opera lirica a Livorno*, Debate, Livorno, 2000, pp. 33,34, 180 e segg.; DELL'IRA Gino, *I teatri di Pisa (1773-1986)*, Giardini, Pisa, 1987, pp.78-79.

personalmente dal direttore d'orchestra Ettore Martini.⁹⁰ Ad ulteriore conferma della qualità degli interpreti, «Il Tirreno» pubblica una lettera di Puccini indirizzata personalmente al maestro Martini:

«Carissimo Maestro, da Barbieri, dai giornali, dall'amico Orazio Dolfi sono stato sempre al corrente dei fasti Bohèmiiani livornesi. – Dal secondo atto arguisco della valentia sua e me ne compiaccio per l'opera e per l'arte. Bravo Martini; – le invio i miei più caldi ringraziamenti e mi rallegro con lei della bella riuscita dello spettacolo. Agli artisti eccellenti signora De Stefani-Peri e signor Bassi, dei quali ho informazioni ottime, i miei grati sensi; – a tutti gli altri invio un saluto riconoscente per l'esecuzione coscienziosa ed efficace dell'opera. Alla nuova e brava *Musette*, Pasini, mia vecchia (per modo di dire) conoscenza un saluto cordiale, a Lei – egregio maestro – i miei più distinti e mi creda dev.mo ed obbl.mo G. PUCCINI - Monsagrati, 2-9-98»⁹¹

Ad appena un mese dalla fine delle recite livornesi Bassi ritorna al Teatro Pagliano, e per la terza volta nella *Bohème*, dove ritrova le stesse protagoniste femminili del cast labronico, Lina Peri-De Stefani nel ruolo di Mimì e Amelia Campagnoli-Cremona in quello di Musetta.

Di Barga, nel recensire la prima rappresentazione, fa riferimento ai consigli dati a Bassi dopo il suo esordio al Teatro Pagliano proprio nella *Bohème*,⁹² compiacendosi con l'artista per la notevole maturità acquisita in poco tempo:

ed oggi – con la stessa franchezza da cui furono dettate certe mie osservazioni – sono lieto di constatare che egli è immensamente migliorato; che ha consolidato le doti eccezionali concessegli da madre natura. La sua voce ha acquistato assai in volume e rotondità; nei suoi do di petto non apparisce più il menomo sforzo; il suo metodo si è molto avvantaggiato e si vede che – in questo frattempo – egli ha studiato sul serio. Lo si vede anche dal modo con cui adesso sta in scena; dalla franchezza e dalla disinvoltura acquisite, dal gesto e dall'azione corretta,

⁹⁰ «Il Telegrafo», n.264, Livorno, 23 settembre 1898. Durante la serata d'onore, la cosiddetta "beneficiata", l'artista dedicatario si esibiva fuori programma in alcuni pezzi tratti dal suo repertorio.

⁹¹ «Il Tirreno», n.413, Livorno, 5 settembre 1898. Nel ruolo di Musetta si alternavano Amelia Campagnoli-Cremona e Camilla Pasini, sorella di Lina Pasini-Vitale. Questa lettera non è registrata nell'Epistolario di Puccini pubblicato a cura del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca. Cfr. *Giacomo Puccini. Epistolario, vol. II, 1897-1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Leo S. Olschki, Firenze, 2018.

⁹² Vedi nota n.82.

appropriata [...] Il Bassi è diventato un artista nel vero e completo senso della parola;⁹³

Leggiamo inoltre che in questa edizione vengono adottate le modifiche apportate per il recente allestimento parigino da Puccini, «il quale ha rimaneggiato il secondo atto, aggiungendovi un breve quintetto ed un brindisi; e introducendo delle piccole varianti anche nell'atto terzo e nel quarto».⁹⁴ *La Bohème* è ormai «un'istituzione», un'opera entrata definitivamente nel repertorio, a due anni dalla sua prima apparizione «questa è la quarta volta che il genialissimo spartito si riproduce sulle medesime scene fiorentine».⁹⁵

Nello stesso periodo, sempre al Pagliano, Bassi si esibisce nell'oratorio di Perosi *La Risurrezione di Lazzaro*,⁹⁶ contribuendo al successo di una tra le più recenti composizioni, annoverata nel solco di opere quali

la Cavalleria [*sic*] ed i Pagliacci, [*che*] col loro verismo di buona o cattiva lega e colla loro teatralità, fa fremere certi raffinati, e attira al Pagliano e all'Arena Nazionale la folla in tal copia da esser necessaria spesso la cessazione della vendita dei biglietti»⁹⁷.

L'articolo fa riferimento alle polemiche sul tema, allora di stretta attualità, del verismo musicale «quale rinascenza nei gusti musicali» per alcuni oppure «rovina completa della cosiddetta arte teatrale» per altri⁹⁸. Nel tentativo di esprimere un proprio giudizio sul valore materiale o ideale di una composizione musicale, che corrisponda «teoricamente ai canoni del contrappunto dell'armonia e della

⁹³ «Fieramosca», n.303, 30 ottobre 1898.

⁹⁴ *Ivi*. Ulteriori approfondimenti sul sito del Centro Studi Giacomo Puccini: www.puccini.it/index.php?id=186 a cura di Michele Girardi. Vedi anche GROOS Arthur, PARKER Roger, *Giacomo Puccini: La Bohème*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

⁹⁵ «Fieramosca», n.303.

⁹⁶ «Vedetta artistica», n.23, 4 novembre 1898. Bassi interpretava la parte dello *Storico*.

⁹⁷ «Il Teatro», n.153, Milano, 9 novembre 1898.

⁹⁸ *Ibid*.

strumentazione»⁹⁹, il critico giunge alla conclusione che la fortuna di un'opera la decreta il pubblico con

questo accorrere quasi simultaneo ad opere, così dissimili per fattura e per intendimenti [...] Se le imprese Belletti e Galletti ci avessero seguitato a dare musica strumentale o sacra, forse il pubblico l'avrebbe accolta col medesimo desiderio che lo ha spinto a bearsi dell'Oratorio perosiano? Ne dubito: intanto la giovine trinità, Mascagni, Puccini, Leoncavallo, impera nei teatri di Firenze e i diritti di autore se ne avvantaggiano e le imprese sagaci.¹⁰⁰

Alle recite dell'oratorio di Perosi, al Teatro Pagliano si alterna la messinscena di una nuova produzione di *Faust* di Gounod, che vede il debutto di Amedeo Bassi nella parte di Faust, ovvero ancora una volta nel ruolo di protagonista. Le cronache della prima serata sottolineano una scarsa partecipazione del pubblico fiorentino, sebbene i presenti abbiano manifestato il loro gradimento verso gli interpreti. Vengono altresì riportate alcune imprecisioni da parte degli artisti, dovute probabilmente al nervosismo di un cast composto da giovani cantanti al loro primo cimento in un'opera così impegnativa,

e per chi conosce l'ambiente, così eccitabile, del Pagliano, la mancanza dei bis deve pure significar qualche cosa. Significa, cioè, che entusiasmo vero e proprio non c'è stato. C'è stata però tutta quella benevolenza che non poteva mancare ad artisti egregi, i quali in altri spartiti, avevano saputo accaparrarsi tutta la simpatia e tutto il favore del pubblico. [...] Il Bassi affrontava per la prima volta il personaggio di Faust, e ciò equivale a dire che alcune incertezze al principio, erano per lui inevitabili. Ma ebbe pure il merito di saperne presto prendere una rivincita¹⁰¹

Migliore la riuscita della seconda serata, che vede il riscatto dell'intero cast e dello stesso Bassi che, rispetto alla *première*,

acquistava la necessaria padronanza di sé e dei propri mezzi, incarnò molto degnamente il protagonista e seppe strappare applausi di convinzione,

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ «Fieramosca», n.317, 13 novembre 1898.

specialmente nella famosa romanza [*Salve dimora*], accentata con giusta misura e **con voce dolce e sicura** [...] Ma il Faust a Firenze non è mai stato foriero di incassi favolosi alle imprese che, bene o male, credettero di darcene qualche edizione. Il fenomeno si è di nuovo verificato completamente...¹⁰²

Pertanto, dopo solo quattro recite e pochi incassi, l'impresa opta per la riproposizione di due serate della *Bohème* e due della *Risurrezione di Lazzaro*. In queste rappresentazioni straordinarie si registra l'esordio del giovanissimo baritono Riccardo Stracciari, che sarà legato a Bassi per diversi anni in molte produzioni teatrali e sarà al suo fianco anche in tournée internazionali.

Per la successiva stagione di Carnevale, Bassi viene scritturato al Teatro Eleonora Duse di Bologna per un terzetto di opere – *La Bohème*, *La Sonnambula*, *Rigoletto* – ancora una volta prodotte dall'impresa Belletti. Per quanto riguarda *La Bohème*, Bassi è già considerato il favorito del pubblico per i successi raccolti a Firenze e Livorno con questo titolo. Le recensioni concordano unanimemente sull'esito della sua esibizione, insistendo sulla

voce fresca, di timbro eccellente e di una facilità di salire agli acuti. Da ciò gli nasce il fraseggiare sciolto ed espressivo nei momenti di maggior passione e col limpidissimo si naturale delle strofe di Rodolfo entusiasma il pubblico che volle a grandi gridi la replica del pezzo.¹⁰³

Anche il quotidiano «L'Avvenire» si esprime con analisi dello stesso tono, apprezzando la sua «vera voce di tenore, facile estesa e gradevolissima», ma ritiene che con quel genere di voce «a lui conviene un genere di musica ove possa *cantare*, non questo ove invece fa d'uopo accentare gridando».¹⁰⁴ Vi è in queste note una

¹⁰² Rivista Teatrale Melodrammatica, n.1647, Milano, 23 novembre 1898.

¹⁰³ «Il Resto del Carlino», n.356, Bologna, 23 dicembre 1898.

¹⁰⁴ «L'Avvenire», n.347, Bologna, 22 dicembre 1898. Concetto ribadito ancora da «L'Avvenire» n.3, dell'8 gennaio 1999, sempre riguardo all'esecuzione della *Sonnambula*: «Ma, ahimè! Si trovano ancora oggi sul teatro melodrammatico degli elementi esecutivi che siano in grado di dare il dovuto risalto a tante peregrine bellezze, e, quello che è peggio, vi è pur anco in Italia un pubblico capace di apprezzare degnamente l'altissimo valore di questa musica? Io ne dubito fortemente. Allorquando ascolto i nostri artisti, dalla novissima produzione italiana sforzati a declamare urlando per tre ore di seguito all'unisono coll'orchestra, senza nessun rispetto alle loro corde vocali, né alla gamma della loro voce, io mi persuado che i canti sublimi di Vincenzo Bellini non son più fatti per quelle povere gole e per quelle atrofizzate intelligenze!»

critica esplicita alla nuova produzione lirica dei giovani compositori italiani che si ispirano alla musica tedesca, che, anche secondo «Il Mondo Artistico», non solo preclude la strada ai veri capolavori come *La Sonnambula*, ma rende oggi quasi impossibile trovare «un artista che abbia quello studio musicale atto ad eseguirla».¹⁰⁵ A fronte di queste opposte visioni il settimanale «Bologna che ride»¹⁰⁶ ironizza sui critici e sulla loro contrapposizione di giudizio riguardo alla voce di Bassi: per «Il Resto del Carlino» la sua voce è ideale per *La Bohème*, mentre per «L'Avvenire» è più adatta alla musica romantica e “belcantistica”. Anche nel *Rigoletto* «fu trovato perfettamente a posto nella parte che abbellisce colla spigliatezza della scena e la voce fresca, piacevole, facile e ricca di volume negli acuti».¹⁰⁷

Sulla scia dei successi conseguiti nelle recite bolognesi, Bassi viene scritturato per due rappresentazioni straordinarie di *Bohème*: il 19 febbraio al Teatro Metastasio di Prato e il 14 marzo al Teatro Goldoni di Livorno.¹⁰⁸

La gestione del Goldoni di Livorno era stata assunta dall'agente teatrale Aristide Tranfo, lo stesso che aveva scritturato Bassi per le recite livornesi della *Bohème* dell'anno precedente e che adesso lo richiamava appositamente per questa rappresentazione di gala in onore del Re d'Italia.¹⁰⁹ Le cronache della serata evidenziano quanto sia stato vantaggioso per Tranfo e la sua impresa l'aver scritturato nuovamente Bassi per la parte di Rodolfo, con il pubblico accorso

¹⁰⁵ «Il Mondo Artistico», n.3, Milano, 11 gennaio 1899.

¹⁰⁶ «Bologna che ride», Bologna, n.52, 24 dicembre 1898.

¹⁰⁷ «Il Resto del Carlino», n.19, Bologna, 19 gennaio 1899.

¹⁰⁸ La rappresentazione di Prato si è tenuta il 19 febbraio 1899. Le cronache registrano il personale trionfo di Amedeo Bassi e annunciano anche il matrimonio, a breve, del tenore con la pianista Rina Ceppi («Vedetta artistica», n.7, 23 febbraio 1899). Da alcune cronache su Bassi veniamo a conoscenza che la moglie si era diplomata in Pianoforte presso il R. Istituto Musicale di Firenze, e che la sua presenza sarà fondamentale per la preparazione di tutte le nuove opere che il tenore inserirà via via in repertorio.

¹⁰⁹ «Il Corriere Toscano», nn.73-74, 14-5 marzo 1899. «Il tenore Bassi è realmente l'enfant gaté del nostro pubblico, che meritatamente lo apprezza. In vero è difficile trovare chi sappia incarnare così esattamente il tipo stranamente romantico-verista di Rodolfo nella *Bohème* come fa questo giovane artista, ormai celebre».

numeroso a riascoltare il tenore «che tanti piacevoli ricordi di sé aveva lasciato la scorsa estate».¹¹⁰

In questi anni di fine secolo erano attivi a Livorno due teatri, il Goldoni e il Politeama, che nel corso dell'anno offrivano un programma di allestimenti lirici assai ricco. Nei mesi estivi si affiancava ad essi l'Arena Alfieri, che in caso di maltempo spostava gli spettacoli al Goldoni. Il cartellone era piuttosto tradizionale, con la proposta di titoli che garantivano una certa partecipazione di pubblico: Verdi innanzitutto, sebbene ristretto alle opere della trilogia popolare, all'*Ernani* e *Otello*; *La Gioconda* di Ponchielli; Donizetti con *Lucia di Lammermoor*, *La Favorita* e *Don Pasquale*; Bellini con *Norma*, *La sonnambula* e *I Puritani*, e Rossini, ma con solo *Il Barbiere di Siviglia*. Degli autori stranieri il più presente è Bizet con la *Carmen*, seguito da Massenet con *Manon* e Gounod con il *Faust*, mentre di Wagner si registrano solamente due rappresentazioni di *Lohengrin* (nel 1893 e nel 1895). Appare singolare il fatto che nella città che ha dato i natali a Mascagni l'offerta musicale sia preclusa alla produzione della nuova generazione di compositori, se si eccettuano Mascagni stesso, ovviamente, del quale ogni anno viene allestita *Cavalleria Rusticana*, e Puccini, ma solo dal 1897 con *Manon Lescaut* e *La Bohème*. Anche la seconda opera mascagnana, *L'amico Fritz*, vedrà una sola riproposizione nel 1894 dopo la prima del 1891, mentre – unica eccezione il *Silvano* nel 1895 – *I Rantzau* (1892), *Guglielmo Ratcliff* (1895), *Zanetto* (1896) e *Iris* (1898) dovranno aspettare il nuovo secolo per apparire sulle scene di un teatro labronico. Sarà il rinnovato Teatro Rossini ad aprire nel 1902 la stagione dei compositori della Giovane scuola, a partire dall'inaugurazione dell'11 novembre con *Fedora*, cui seguiranno *Pagliacci* e *Adriana Lecouvreur*, oltre a tutte le altre opere di Mascagni.¹¹¹

I mesi successivi continuano a vedere Amedeo Bassi interprete della *Bohème* nei teatri di Carrara, Pisa e Lucca. I successi ottenuti nei panni di Rodolfo si erano

¹¹⁰ «Gazzettino del Popolo», n.14, 15 marzo 1899.

¹¹¹ VENTURI FULVIO, *L'opera lirica a Livorno*, Debate, Livorno, 2000.

dimostrati un importante volò per la sua carriera, ma rischiavano di confinarlo in un unico ruolo. Tant'è che, come possiamo leggere in alcune recensioni sulla sua esibizione a Carrara, Bassi, una volta assolti gli impegni già stipulati con l'impresario Rossetti per i teatri di Pisa e Lucca, aveva poi declinato nuove scritture di *Bohème* proposte dai teatri di Firenze, Genova e Livorno, e rinviatone una proveniente dal Teatro Real di Madrid.¹¹²

Rinunciare ad ingaggi sicuri, da parte di un giovane artista, potrebbe apparire una scelta azzardata, ma per Bassi si rivelò al contrario l'occasione per rivestire nuovi ruoli nell'immediato futuro, e in un caso anche di prendere parte ad una *première* assoluta. Tra agosto e dicembre 1899 fu presente in vari teatri italiani come protagonista di *Fedora*, *Cavalleria Rusticana*, *La Traviata*, *L'amico Fritz*, e primo interprete della nuova opera di Anacleto Loschi *Nel Senegal*.

La direzione del Teatro Comunale di Carpi aveva deciso di coinvolgere Amedeo Bassi nella nuova stagione lirica, in virtù delle sue recenti affermazioni a Pisa e Lucca,¹¹³ per la produzione della più recente opera di Umberto Giordano, *Fedora*, e della novità assoluta del compositore Anacleto Loschi.

A solo pochi mesi dal debutto *Fedora* era già stata rappresentata nei più importanti teatri d'Italia, e già faceva presagire che per Giordano non si sarebbe trattato di un successo effimero ma che quest'opera avrebbe proseguito nel solco duraturo del suo precedente lavoro, *Andrea Chenier*.¹¹⁴ Bassi si misurava, dopo *La Bohème*, con una delle principali opere contemporanee destinate a rimanere stabilmente nel repertorio lirico. Nella compagnia di canto ritrovava il soprano Lina

¹¹² «Lo Svegliarino», n.9, Carrara, 26 febbraio 1899, e «Il Teatro», n.65, Milano, 1 marzo 1899. Tra le motivazioni addotte vi era anche la celebrazione del matrimonio con Rina Ceppi.

¹¹³ «A Pisa entusias mò al punto che una intelligente persona suggerì all'Impresario attuale del nostro Teatro [Carlo Segrè] di sceglierlo per la *Fedora*, e il consiglio non poteva essere più saggio» - «Ars Nova», n.u., Carpi, 24 agosto 1899.

¹¹⁴ La prima rappresentazione era avvenuta il 17 novembre 1898 al Teatro Lirico di Milano. Le cronache della serata riportarono l'immediato successo ottenuto dalla nuova opera di Giordano, coinvolgendo anche il giovane Enrico Caruso in quella che per lui rappresentò la sua prima importante affermazione. Cfr. CELLETTI Rodolfo, *Gli interpreti giordaniani*, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Sonzogno, Milano, 1968, p.214.

Pasini-Vitale, con la quale aveva esordito proprio nella *Bohème*, ed incontrava per la prima volta il marito di lei, il direttore d'orchestra Edoardo Vitale, con il quale avrebbe dato inizio ad una intensa e proficua collaborazione durata per tutta la sua carriera. Le cronache non sono avare nel tessere gli elogi degli artisti, e per quanto riguarda il tenore sono sottolineate le continue richieste di *bis* dell'aria «Amor ti vieta»,¹¹⁵ che diverrà uno dei suoi cavalli di battaglia e un titolo di punta di una delle sue incisioni fonografiche, effettuata con l'accompagnamento al pianoforte di Giordano stesso.

Il secondo titolo in cartellone era la nuova opera del compositore carpigiano Anacleto Loschi,¹¹⁶ *Nel Senegal* – melodramma in due parti su libretto di Giovanni Semplicio Righi – il cui allestimento rappresentava l'occasione offerta ad un proprio concittadino di esordire nel teatro lirico. Le cronache della serata, sia locali sia nazionali, plaudono con una certa accondiscendenza alla riuscita musicale, un po' meno a quella drammaturgica:

Il soggetto del libretto è un episodio della occupazione francese nel Senegal ed è stato tolto quasi di pancia da una novella francese di G. Kerhonel e ridotta con buoni versi dal nostro concittadino dott. G. Semplicio Righi attualmente a New York, ma povero di vere aspirazioni drammatiche e interessanti. La musica nel complesso si giudica nella maggior parte bella e tutta fatta con intendimenti artistici non comuni. In molti punti è piena di passione ed è quasi sempre originale.¹¹⁷

¹¹⁵ «Nell'insieme lo spettacolo è da tutti giudicato splendidissimo e da teatro di prim'ordine. [...] il valente tenore Amedeo Bassi, che ha interpretato il personaggio di Loris, sebbene giovanissimo, in arte, da artista provetto. Canta con ottima dizione, con molto sentimento e possiede una voce per timbro ed estensione bellissima. Anche drammaticamente sa disimpegnarsi lodevolmente. Il suo successo fu spontaneo, splendido, calorosissimo. Alla prima romanza "*Amor ti vieta*" che cantò con magnifica voce e con accento dolce e passionale, al racconto detto con rara efficacia, al finale secondo dove può far sfoggio della sua voce estesa, robusta e poderosa, le acclamazioni si ripetono con grande entusiasmo ed è costretto a ripetere i mirabili brani musicali tra incessanti applausi.» - «Il Palcoscenico», n.24, Milano, 25 agosto 1899.

¹¹⁶ Anacleto Loschi era nato a Carpi nel 1863. Aveva studiato violino e si era diplomato in Contrappunto e Composizione presso il Conservatorio di Bologna, svolgendo in seguito l'attività di direttore delle bande di Suzzara e, stabilmente, di Novellara. Ha composto anche un'operetta dal titolo *L'aeroplano*. Cfr. DEUMM, UTET, Torino, 2000, s.v. *Loschi, Anacleto*.

¹¹⁷ «Il Resto del Carlino», n.245, Bologna, 2 settembre 1899. Dalla recensione di Alfonso Claudio Miotti sul periodico «Il Panaro» è possibile desumere la struttura musicale dell'opera, introdotta da poche battute di *ouverture* e l'attacco repentino del soprano, una sorta di inizio *in medias res* cui si intrecciano la risposta del tenore e il contrappunto di «clarini ed arpa che accennano il *motivo dell'esiglio*, mentre si snoda facile e bello

Alle due uniche serate non fecero seguito però altre rappresentazioni, né si hanno informazioni se il compositore si sia poi accinto a mettere in musica il nuovo libretto propostogli ancora da Righi, *Adjuah*, quale ideale ed esotica prosecuzione di *Nel Senegal*.¹¹⁸

Vi fu invece uno strascico giudiziario a seguito della sospensione delle recite dopo la prima replica. La «Gazzetta musicale di Milano» riportò l'esito di una vertenza del compositore Loschi contro l'impresario Segrè che aveva ritirato l'opera «senza che risultassero bene chiarite le ragioni di un così esiguo numero di rappresentazioni in un ambiente che era piuttosto favorevolmente disposto verso l'autore, avendo il Loschi simpatie e aderenze di amici e parenti a Carpi, che è il suo luogo di nascita.»¹¹⁹ Il collegio arbitrale stabilì che era facoltà dell'impresario, in mancanza di accordi preventivi, «determinare le rappresentazioni delle diverse opere fissate per la stagione e che, fino a prova contraria, doveva perciò ritenersi che egli fosse stato guidato soltanto dal desiderio di migliorare le sorti della stagione e non del proposito di danneggiare l'autore.»¹²⁰ Fu però ravvisata una colpa nella condotta del Segrè «per avere l'impresario manifestato, in qualche suo avventato e pubblico apprezzamento, una opinione sfavorevole al suo [di Loschi] lavoro»¹²¹, condannandolo «a versare al Loschi la somma di L. 300 di rappresentazione dei danni indiretti, così valutati, in via di presunzione, per contegno tenuto verso il Loschi, durante la stagione, dopo la messa in scena dell'opera.»¹²²

un canto d'amore [...] la musica è bella sempre e ben fatta: qualche volta si allunga in pensieri troppo involuti, e un po' vuoti, ma ha spesso dello slancio e della passione, ed è allora oltre che vibrante, originale». MIOTTI Alfonso Claudio, «*Nel Senegal*» al Comunale di Carpi, in «Il Panaro», n.235, Modena, 31 agosto 1899.

¹¹⁸ I libretti delle due opere, *Nel Senegal* e *Adjuah*, sono disponibili in versione digitale sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. L'opera *Adjuah* non risulta però nell'elenco delle composizioni pubblicate sul DEUMM alla voce *Loschi, Anacleto*. Vedi nota 116.

¹¹⁹ «Gazzetta musicale di Milano», n.32, 9 agosto 1900, pp.428-429.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

CAPITOLO 2

2. PROFESSIONE CANTANTE

2.1. *Le grandi tournée nelle Americhe*

2.1.1 *America del Sud*

Nell'estate del 1902 Bassi intraprese la prima delle numerose tournée che lo videro impegnato nelle grandi produzioni liriche d'oltre oceano, sia nel Nord sia nel Sud America, per circa un decennio

Dalle memorie cronologiche risulta che i primi musicisti italiani apparvero in Cile nel 1822 e nel 1827, e la prima compagnia lirica nel 1830 [...]. In seguito, man mano che quivi si andava sviluppando e perfezionando l'ambiente sociale, aumentava di pari passo il numero dei musicisti italiani, che, generalmente venuti qui con le diverse compagnie liriche, vi si fermavano trovando da prestar l'opera loro nell'arte propria e ricavandone una ricompensa adeguata. Così via via fino all'epoca attuale i professori italiani di musica sono stati e sono sempre stimati e scelti per l'insegnamento di quest'arte. E, percorrendo il paese, in ogni parte si trovano i nostri maestri, i quali, dal grado massimo al minimo a misura delle proprie forze e delle circostanze, hanno contribuito e contribuiscono allo sviluppo della cultura musicale. Inoltre nella formazione delle orchestre teatrali ha sempre preponderanza l'elemento nostro, tanto nel merito quanto nel numero. Gli spettacoli di opera lirica, fattane qualche eccezione, devonsi ad artisti, cori, direttori ed impresari italiani; e dal pubblico in generale furono e sono ancora preferite le nostre opere.¹²³

¹²³ *La musica italiana al Chile*, «Il Teatro Illustrato», III, Supplemento 5, 1907, p. s.n. Come avremo modo di vedere, questo periodico, pubblicato dal 1904 al 1914, fu vicino ad alcuni impresari: tra questi, Walter Mocchi e la moglie, il soprano Emma Carelli, che ebbero un ruolo attivo nella organizzazione delle tournée di compagnie liriche italiane in Sud America.

In questo articolo pubblicato su «Il Teatro Illustrato» nel 1907, proprio nel periodo di massima espansione del teatro lirico italiano nei paesi del Sud America, è riassunta la storia dei primi viaggi transoceanici delle compagnie liriche. Per l'assetto politico dell'America meridionale, l'Ottocento era stato il secolo delle maggiori trasformazioni, sotto tutti i punti di vista. I cambiamenti che portarono i paesi sudamericani a raggiungere gradualmente l'indipendenza, agli inizi dell'Ottocento, crearono anche nuove condizioni sociali e nuove opportunità economiche che favorirono l'incremento del processo migratorio proveniente dall'Italia.¹²⁴ La musica italiana era peraltro già presente negli strati intellettuali e liberali di queste nazioni, che nell'ultima fase del periodo coloniale avevano mostrato un interesse crescente per le forme d'arte europea, e già prima della grande immigrazione italiana dell'Ottocento il teatro d'opera rappresentava uno dei principali motivi di interesse culturale.¹²⁵

Nell'Italia pre-unitaria il fenomeno migratorio coinvolse l'intero paese, da nord a sud, e fu dovuto principalmente a ragioni storiche ed economiche. I migranti potevano distinguersi in due categorie: quelli che - soprattutto nel meridione - volevano sottrarsi a un destino fatto di povertà e di stenti e chi invece andava per cercare migliore fortuna. Tutti erano richiamati dall'immagine di una terra ricca e florida, con grandi spazi ancora da colonizzare, e attratti dalle accattivanti offerte di

¹²⁴ Una fonte di recente pubblicazione utile al reperimento di repertorio bibliografico online su questo argomento è il saggio di BASSI, Jacopo, *La rete e l'immigrazione italiana nell'area platense*, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 29/01/2011, URL:<http://www.studistorici.com/2011/01/29/bassi_numero_5/>. Sulla colonizzazione delle vaste aree agricole, sollecitata anche dagli stessi governi sudamericani, si veda LAURICELLA Francesco, *Emigrazione italiana di massa in Argentina e in Brasile e ciclo agricolo (1876-1896)*, in ASSANTE Franca, *Il movimento migratorio italiano dall'Unità nazionale ai giorni nostri*, Vol II, Libraire Aroz, Geneve, 1978.

¹²⁵ Un'ampia panoramica sulle relazioni musicali che intercorrono tra i paesi del Sud America e l'Italia negli ultimi tre secoli è offerta dagli studi di Anibal E. CETRANGOLO, e in particolare: *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina, 1880-1920*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015. *L'opera negli altri paesi europei, nelle Americhe e in Australia*, in *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale* a cura di Alberto Basso, UTET, Torino, 1996. *Musica italiana nell'America coloniale: premesse cantate del veneto Giacomo Facco*, Liviana, Padova, 1989. *Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America Latina*, in *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di Anna Laura Bellina, Associazione Musicale "Ensemble '900", Treviso, 2000.

compagnie di navigazione italiane, esortate a questo dagli stessi governi di Brasile e Argentina.¹²⁶

A partire dagli anni '80 dell'Ottocento l'emigrazione transoceanica raggiunse cifre sempre più imponenti, assumendo le proporzioni di un esodo di massa. La presenza di italiani nel continente americano aumentò in maniera esponenziale.¹²⁷ Rimaneva forte tra gli immigrati il senso di appartenenza al paese d'origine e il bisogno di mantenere vive le proprie tradizioni, vissute anzi con maggiore intensità proprio in ragione della lontananza dalla madrepatria.

È in questo contesto, come ha osservato Anibal Cetrangolo, che va spiegata la grande passione nutrita dagli immigrati italiani per l'opera lirica italiana.

In questo spirito nostalgico si inserì l'opera lirica come canale fondamentale di collegamento identificatore con la madrepatria, costantemente alimentato dagli arrivi dei più prestigiosi protagonisti del mondo operistico italiano. Negli anni Quaranta a Buenos Aires le opere di Verdi approdarono accompagnate dai primi gelatai.¹²⁸

I progressi tecnologici nella costruzione di navi a vapore garantivano una più sicura navigazione, consentendo l'istituzione di regolari linee transatlantiche. Alcune compagnie d'opera italiane iniziarono ad intraprendere la rotta per il Sud America portando con sé le ultime produzioni liriche e aggiornando così il repertorio dei teatri locali, fermo a Rossini, Bellini e Donizetti. L'arrivo delle prime opere di Verdi, specialmente quelle a maggior denotazione patriottica, cavallo di battaglia delle

¹²⁶ Cfr. *Le iniziative italiane per il Bicentenario dell'Indipendenza dell'America Latina*, a cura del Ministero degli Affari Esteri, EdilStampa srl, Roma, 2009, p. 51.

¹²⁷ «Dal 1861 al 1940 vi sono stati 20 milioni di espatri con un saldo netto di emigrati di circa 7 milioni. Gli espatri annui in media passano dai 121.000 del periodo 1861-1870 agli oltre 600.000 del periodo 1901-1910. A partire dal periodo 1881-1890 il maggior numero di emigranti era diretto verso le Americhe e la meta preferita era la regione del Plata (Argentina e Uruguay) dove non andavano solo braccianti disoccupati ma anche molti artigiani e piccoli commercianti». PIOVANO Ugo, *Otello fu: la vera vita di Francesco Tamagno il tenore cannone*, Rugginenti, Milano 2005, p. 91.

¹²⁸ CETRANGOLO Anibal, *L'opera negli altri paesi europei, nelle Americhe e in Australia*, cit., p. 665.

compagnie vaganti, ebbe l'effetto di un richiamo tutto particolare per gli italiani.¹²⁹ Il sistema di comunicazione più rapido e sicuro tra i due continenti apriva un nuovo mercato anche per il sistema teatrale. Il desiderio di affermarsi, ma anche la necessità di guadagno, spingeva molti artisti a cercare fortuna nel nuovo mondo.

I cambiamenti apportati dall'unificazione del regno d'Italia avevano influito in maniera determinante anche sul sistema produttivo dell'opera.¹³⁰ Il taglio delle sovvenzioni statali ai teatri, indispensabili per la loro sopravvivenza, aveva portato a concentrare gli spettacoli nella stagione di Carnevale, a discapito delle rappresentazioni estive e autunnali. Il calendario a stagioni invertite nei due emisferi offriva a questo punto l'opportunità di ottenere nuovi ingaggi a coloro che fossero stati disposti a spostarsi nel continente latino-americano nei mesi tra maggio e settembre. Un sistema produttivo efficiente prevedeva quindi la formazione di una compagnia in Italia che andando per mare in America aveva tutto il tempo di provare il repertorio durante il viaggio. Non da ultimo, era irrinunciabile per gli impresari trovare nelle tournée internazionali, oltre al lustro artistico, le risorse economiche indispensabili per la loro sopravvivenza, nella speranza che gli incassi realizzati all'estero, al netto dei lucrosi compensi dati ai grandi cantanti, compensassero i debiti accumulati in patria.¹³¹

Negli anni ottanta dell'Ottocento, in concomitanza con la grande migrazione verso le Americhe, si insediarono in Argentina alcuni impresari italiani che ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione dell'opera italiana grazie ad una politica di gestione dei maggiori teatri delle capitali sudamericane in funzione di intermediazione culturale tra Italia e nuovo mondo. Essi facevano a gara fra loro per accaparrarsi i migliori teatri del Sud America, scritturando i più celebri cantanti

¹²⁹ Tra le rappresentazioni più significative: *Nabucco* a Santiago nel 1842; *Ernani* a Rio de Janeiro nel 1846; *La Traviata* a Buenos Aires nel 1857; *Rigoletto* a Caracas nel 1860. Cfr. *ivi*, p. 666.

¹³⁰ Si vedano in particolare: NICOLODI Fiamma, *Il sistema produttivo, dall'Unità ad oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, EDT, Torino, 1986; ROSSELLI John, *L'impresario d'opera*, EDT, Torino, 1985, pp.173-176.

¹³¹ Cfr. ROSSELLI, cit. p. 48.

dell'epoca. Riuscirono anche ad ottenere dai governi i fondi per il rifacimento di vecchi teatri, quando non addirittura per la costruzione di nuovi edifici. Tra questi impresari spicca la figura di Cesare Ciacchi, che rivestirà un ruolo importante anche per il movimento di compagnie cui prenderà parte Amedeo Bassi.

In occasione dell'inaugurazione del nuovo Teatro Colón di Buenos Aires nel 1908, «Il Teatro Illustrato» ne delineò il seguente ritratto:

Cesare Ciacchi, nato da una nobile e ricca famiglia fiorentina, ha vissuto la massima parte della sua vita nell'America meridionale [...]. La sua carriera doveva essere politico-amministrativa: egli era capo di gabinetto nel Comune di Firenze sotto il governo di Bettino Ricasoli [...]. Ma alcuni rovesci famigliari dissuasero il Ciacchi a [sic] restare in patria, ed egli si imbarcò per l'America [...]. Cesare Ciacchi intuiva perfettamente la futura grandezza, il futuro sviluppo della città, ed ebbe l'audacia di innalzare un Politeama in un terreno lontano, eccentrico, quasi isolato, un terreno che oggi è diventato il cuore della capitale, il centro operoso degli affari, del lusso, di tutta la multiforme e febbrile vita cittadina. Il pensiero del Ciacchi era dominato più che mai da una grande ambizione: egli voleva essere in terra d'oltremare la sentinella vigile di tutta l'arte contemporanea, il rivelatore di tutti i più grandi artisti non solamente d'Italia, ma d'Europa [...]. Essi [Ciacchi e l'impresario Angelo Ferrari] decisero di fare insieme la stagione lirica, con un'enorme, colossale compagnia, composta dai migliori elementi artistici del mondo, prima all'Opera e poi al Politeama. La città di Buenos Ayres rispondeva magnificamente a quelle solenni manifestazioni di arte e di mondanità. Diventata ricchissima, ardentissima di vita e di commerci, [...] la grande capitale secondava mirabilmente le manifestazioni dell'arte lirica e i due teatri erano centri d'una vita enorme [...]¹³²

Lo stile è palesemente agiografico, in quanto il Ciacchi era legato tramite il suo socio Walter Mocchi al periodico milanese. Resta indubbio che Ciacchi era riuscito a mettere a frutto le competenze diplomatiche e relazionali acquisite a Firenze, soprattutto nei rapporti con il potere politico locale e intuire e anche stimolare le richieste di una società in forte espansione con l'offerta di spettacoli lirici sempre più opulenti e con la presenza delle star della ribalta operistica italiana. Fu il primo a portare in Argentina nomi del livello di Tamagno e Adelina Patti, e riuscì ad ottenere

¹³² *Un grande impresario e il "Teatro Colon" di Buenos Aires*, «Il Teatro Illustrato» n. 1, Milano 1 gennaio 1908, p. 7.

dalla municipalit  bonaerense la ricostruzione del Teatro Col n, le cui attuali dimensioni lo pongono fra i pi  grandi ed imponenti del mondo.¹³³ Il teatro fu inaugurato il 25 maggio 1908 con la rappresentazione di *Aida* e con Amedeo Bassi nella parte di Radamès.

Bassi si era recato per la prima volta in Sud America nell'estate del 1902. La tournée fu annunciata gi  dai primi mesi dell'anno dai periodici musicali, che posero particolare enfasi sull'inaugurazione del Teatro Argentino di La Plata, ai cui lavori assisteva l'impresa di Cesare Ciacchi.¹³⁴ La compagnia lirica era stata scritturata da Nino Bernabei, che da un giornale americano fu definito «il *Molke* degli impresari, perch    sol col colpo d'occhio dell'aquila, colla rapidit  fulminea di concezione e decisione, che in uno spazio di tempo incredibilmente minimo, date le difficolt  che si oppongono alla formazione di una compagnia di tanta mole ed importanza, si possono riunire elementi di tanto merito artistico, di cos  indiscusso valore».¹³⁵ In effetti Bernabei aveva dimostrato un certo acume nell'aver assunto giovani cantanti che in seguito avrebbero fatto una brillante carriera: tra i nomi di spicco troviamo i soprani Emma Carelli (1877-1928) e la giovanissima Maria Barrientos (1884-1946), tra i tenori, oltre a Bassi, Elvino Ventura (1872-1931).

Gli artisti si imbarcarono a Genova il 16 aprile 1902 sul piroscafo *Venezuela*¹³⁶ ed approdarono a Buenos Aires, dove si esibirono dal 13 maggio al 10 luglio presso il Teatro Politeama Argentino.

In quegli anni erano attivi nella capitale diversi teatri ma i pi  importanti erano il Teatro de la  pera e il Politeama Argentino; il vecchio Teatro Col n era stato chiuso nel 1888 e il nuovo avrebbe visto la luce, come si   prima accennato, solo nel

¹³³ Ivi, pp. 8-10.

¹³⁴ Tra questi «Il Trovatore» n. 4, Milano, 26 gennaio 1902; «La Gazzetta Teatrale Italiana» n. 2, Milano, 20 gennaio 1902; «Il Teatro» n. 6, Milano, 26 gennaio 1902.

¹³⁵ Il testo   riportato dal periodico «La Lanterna» n. 6 del 10 marzo 1902, ma non viene indicato il nome del quotidiano americano dal quale   stato tratto.

¹³⁶ «La Ribalta» n.18, Napoli, 24 aprile 1902. L'articolo riporta anche il nome della compagnia armatrice *La Veloce. Linea di Navigazione Italiana a Vapore*, proprietaria della nave.

1908. La presenza di compagnie in concorrenza fra loro sollecitava i giornali, sia italiani che sudamericani, ad enfatizzare la componente divistica nell'una o nell'altra, o a parteggiare per un teatro piuttosto che un altro, di solito sulla base dei rapporti di collaborazione che si instauravano fra le testate e le agenzie liriche.¹³⁷ Ne abbiamo un esempio in un ampio articolo pubblicato sulla «Gazzetta Teatrale Italiana», che, con l'intento di mettere a confronto l'attività e la gestione dei due teatri, utilizza un tono sarcastico per il primo e uno compiacente per il secondo:

La vera lotta artistica avrà luogo tra il teatro dell'Opera ed il Politeama Argentino, avendo il primo a suo favore Sua Maestà la Moda, che lo ha creato teatro Ufficiale di tutte le eleganze imponendo alle famiglie più note l'obbligo d'abbonarsi all'Opera, sotto pena di essere cassate dall'Albo d'oro dell'aristocrazia repubblicana. Ma, a neutralizzare tale vantaggio concorrono, non solo il caro prezzo dei posti, ma anche l'eterna musoneria che riposa sovrana in quella sala glaciale, dove non solo non è lecito di sorridere, ma neppure di parlare, dove non si fanno visite nei palchi e le signorine non osano fare il più piccolo movimento, fosse pure della testa, per tema di scomporre le pieghe d'una sapiente acconciatura.

Al Politeama invece ognuno si trova come in casa propria, le signore vanno in palco in cappello e per gli uomini non c'è obbligo di *frack* [sic]. Ciò dà al teatro un'aria allegra e predispone a secondare col desiderio il successo degli artisti. Se a questo si aggiunge che il prezzo dei posti è sensibilmente più modesto di quello dell'Opera, quasi la metà, e che quest'anno la compagnia di Bernabei è, se non superiore, certamente pari a quella dell'impresa Nardi e Bonetti, si può, senza tema di errare, predire un vero successo artistico e finanziario al bravissimo Nino, il quale non ha indietreggiato davanti ai più grandi sacrifici allo scopo che il suo elenco nulla lasciasse a desiderare.¹³⁸

L'articolo sembra alludere con tutta evidenza alla contrapposizione tra due distinte classi sociali, e strizza l'occhio ad un pubblico più popolare, il solo capace di godere appieno dell'andare a teatro e di apprezzare la musica e gli artisti. Se ne deduce che anche per i cantanti l'accoglienza fosse molto diversa, giacché quelli impegnati al Politeama potevano contare su una forte aspettativa e sul caloroso sostegno del pubblico, oltre che attendersi buoni riscontri di critica.

¹³⁷ Il rapporto tra editoria, agenzie e cantanti sarà oggetto di specifica trattazione nel Cap. 3.

¹³⁸ «Gazzetta Teatrale Italiana» n. 16, Milano, 10 giugno 1902.

E in effetti tutte le cronache registrano unanimemente successo e approvazione per i cantanti ad ogni rappresentazione. In particolare, Amedeo Bassi fin dalla sua prima apparizione in *Fedora*, e poi di seguito con *La Bohème*, *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana* e *La Gioconda*, non fa che ricevere accoglienze entusiastiche per la bellezza della voce e per le sue qualità interpretative.

Tutte queste opere erano già da anni entrate nel repertorio dei teatri argentini e garantivano una sicura presenza di pubblico. Nel corso della stagione, la compagnia di Bernabei propose anche una prima assoluta: *Khrysé*, del compositore argentino Arturo Berutti. Gli interpreti principali furono Emma Carelli e Amedeo Bassi. L'argomento dell'opera era stato tratto dal romanzo *Aphrodite* di Pierre Louys, che probabilmente Berutti aveva avuto modo di conoscere durante il suo soggiorno di studi a Parigi.¹³⁹ La stampa fu prodiga di elogi per la scelta dell'impresario di rappresentare questo nuovo lavoro, interpretandola come un riconoscimento al compositore argentino e alla sua idea di teatro nazionale, sebbene in questo caso il soggetto fosse di tutt'altra ambientazione.

Rappresentare una sua opera al Politeama Argentino costituisce quindi per l'impresa Bernabei un nuovo titolo di merito ed anche – lo auguriamo – un nuovo cespite di guadagni. Decisamente il rinomato impresario vuole unito il suo nome non solo ai fasti dei cantanti celebri che conduce in America, ma benanco agli avvenimenti che interessano, sotto un altro aspetto, la storia musicale della sua seconda patria.¹⁴⁰

L'opera andò in scena il 21 giugno. Autore ed esecutori riscossero grande successo, sia di pubblico sia critica. Già alla terza replica, tuttavia, l'opera perse quell'interesse che aveva saputo inizialmente suscitare e fu sostituita da *Linda di Chamounix*.

¹³⁹ Di origini italiane, Arturo Berutti (1862-1938) si era trasferito in Europa nel 1887 per proseguire i suoi studi a Berlino e a Parigi. Nel 1890 giunge in Italia dove inizia a comporre le sue prime opere liriche. Tornato definitivamente in Argentina nel 1895, si impegna nella promozione di un nuovo teatro lirico argentino, dai contenuti nazionalisti ma con uno stile musicale vicino a quello italiano dell'epoca. Cfr. SESSA Antonio, *Il Melodramma italiano. 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze, 2003, p. 47.

¹⁴⁰ «Rassegna Melodrammatica» n. 108, Milano, 22 marzo 1902.

In una corrispondenza da Buenos Aires a firma Clarin, l'estensore dell'articolo avanza alcune ipotesi sui motivi che possono averne decretato la caduta. Il lavoro risulta ben fatto, curata la strumentazione e corretta l'assegnazione delle parti ai cantanti. Il pubblico della prima serata aveva atteso la nuova produzione del maestro argentino ma, sempre secondo Clarin, aveva esultato più col cuore del patriota che con l'orecchio del musicista. La conclusione è che

una volta sbollito il fervore patriottico cesserà pure quello artificiale [...]. L'unica colpa di questi fuochi di paglia si deve ricercare appunto nell'essenza stessa degli spartiti del maestro, sempre vuoti di forma e richiamanti troppo all'orecchio motivi che ci sono famigliari e già avevamo ammirati nelle partiture d'insigni musicisti.¹⁴¹

La mancanza di originalità nell'inventiva melodica sembra quindi essere la principale causa che ha portato all'oblio le opere di Berutti, il quale è ben capace nel padroneggiare la tecnica compositiva ma questa da sola non è sufficiente «per riuscire un operista di vaglia».¹⁴²

Terminati gli spettacoli al Politeama Argentino, a metà luglio la troupe si spostò al Teatro Olimpo di Rosario, città a nord di Buenos Aires. Si trattava della riapertura del vecchio teatro, i cui proprietari aveva firmato l'anno prima un accordo proprio con Nino Bernabei, il quale si impegnava a rilanciarne l'attività portando ogni anno nuove compagnie di opere e operette. La città di Rosario intendeva approfittare dell'attuale momento di progresso impegnando capitali per miglioramenti e innovazioni dei quali avrebbero beneficiato tutta la popolazione. Il teatro Olimpo era così stato ristrutturato e rialzato, per portarlo al livello degli altri teatri della capitale. Bernabei aveva anche concluso un contratto con l'editore Ricordi che gli concedeva l'esclusiva di far rappresentare dalle sue compagnie tutte le nuove opere di proprietà della Casa.¹⁴³

¹⁴¹ «Gazzetta Teatrale Italiana» n. 20, Milano, 30 luglio 1902.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ «Il Palcoscenico» n. 49, Milano, 26 novembre 1902.

Dopo una breve tappa al Teatro Argentino di La Plata, la compagnia si trasferì in Uruguay per l'ultimo mese della stagione, che si svolse al Teatro Solís di Montevideo.

Il teatro della capitale uruguaiana era stato inaugurato nel 1856, come simbolo culturale dell'indipendenza da poco conquistata dal paese sudamericano. Possedere una sala lirica e creare un proprio repertorio era inteso come atto identificativo di una nazione appena riconosciuta. Anche l'intitolazione del teatro implicava un processo di riconoscimento, e, dopo una serie di proposte agli azionisti, la commissione incaricata risolse per "Teatro de Solís", in omaggio all'esploratore Juan Díaz de Solís, il primo a raggiungere il Rio de La Plata.¹⁴⁴ La gestione del teatro era di tipo privatistico, affidata ad impresari. Tra questi, negli ultimi anni del secolo, anche il già citato Cesare Ciacchi, che gestiva l'organizzazione di compagnie italiane nelle tournée sudamericane.¹⁴⁵ La compagnia di Bernabei si stabilì a Montevideo dal 2 al 18 settembre, riscuotendo, al solito secondo le cronache, i più ampi consensi.

L'anno successivo Bassi fu scritturato per una nuova tournée estiva in Sud America con unica destinazione il Cile. La compagnia era stata composta dal maestro Alfredo Padovani e prevedeva l'esibizione nei due teatri più importanti del paese, il Teatro Municipal di Santiago e il Teatro Victoria di Valparaiso. L'imbarco fu effettuato al porto di Pallice a La Rochelle (Francia) il 3 maggio 1903 sulla nave a vapore *Oroposea*, che arrivò il 4 giugno a Valparaiso.¹⁴⁶ La compagnia aveva i suoi punti di forza, oltre che in Amedeo Bassi, nel soprano Amedea Santarelli e nel baritono Enrico Nani. Pur essendo lui stesso anche direttore d'orchestra, Padovani

¹⁴⁴ Cfr. SALGADO Susana, *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2003, pp. 1-23.

¹⁴⁵ Cfr. CETRANGOLO Annibale Enrico, *Il Solís: anello internazionale di una società inclusiva*, in *Il teatro dei due mondi*, RIIA (Rapporti Italo-Ibero-Americani), Padova, Universidad de la República del Uruguay e IMLA, 2013. Ulteriori informazioni sulla storia del Teatro Solís, in lingua spagnola, si trovano sul sito istituzionale del teatro: <https://www.teatrosolis.org.uy/NOSOTROS/Teatro-Solis-Desde-1856-generamos-emociones-creamos-futuro-uc587>

¹⁴⁶ «Rivista Teatrale Melodrammatica» n. 18, Milano, 11 aprile 1903, e «Gazzetta Teatrale Italiana» n. 16, Milano, 10 giugno 1903.

aveva assegnato l'incarico di dirigere ad Arnaldo Conti, riservandosi l'oneroso compito organizzativo e amministrativo. Molti dei titoli in programma erano tra i più recenti ed acclamati della produzione italiana, quelli che il pubblico dei teatri sudamericani si aspettava di sentire: le ultime tre opere di Puccini, *Adriana Lecouvreur* e *Fedora*, cioè quelle per le quali Bassi aveva da subito suscitato il maggiore entusiasmo nei teatri italiani e per questo erano riposte in lui le maggiori aspettative del pubblico di Santiago.

Bassi propose anche due novità assolute per i teatri cileni: *Lorenza* di Edoardo Mascheroni, della quale era stato il primo interprete nel 1901 al Teatro Costanzi, e *Chopin* di Giacomo Orefice. Amedeo Bassi aveva di recente interpretato l'opera di Orefice alla Fenice di Venezia, a un anno dalla prima milanese con Giuseppe Borgatti nel ruolo di protagonista. L'interpretazione data da Bassi aveva destato notevole impressione anche nell'autore, che aveva riscontrato nel tenore le migliori qualità di interprete per questa sua opera.¹⁴⁷ Per la sua composizione che aveva come soggetto gli ultimi anni della vita di Chopin, Orefice aveva attinto direttamente alle melodie di alcuni lavori del compositore polacco, scelte in base alla loro efficacia drammatica. Il risultato è una sorta di *patchwork* di musiche chopiniane che impegna il tenore in ben diciassette arie nelle quali l'ascoltatore può riconoscere i temi della *Berceuse*, la *Barcarola*, *Mazurche*, *Studi*, *Notturmi* ed altre composizioni del maestro polacco.¹⁴⁸ Nonostante la sua eccentricità, il pubblico cileno mostrò apprezzamento per l'opera, ravvisando nella delicatezza delle melodie scelte da Orefice per significare la nostalgia di Chopin per la patria perduta la possibilità di esprimere un analogo sentimento di malinconia causato dalla propria condizione di espatriati.¹⁴⁹

Se le cronache sono concordi nell'attestare il gradimento del pubblico verso l'opera di Orefice, altrettanto lo sono nello stroncare l'altra nuova opera, *Lorenza* di

¹⁴⁷ Cfr. «Rassegna Melodrammatica» n. 145, Milano, 7 gennaio 1903. Di quest'opera Amedeo Bassi inciderà successivamente l'aria "Oh mia Pologna", la cui musica è tratta dal Notturmo op.15 n.3. Vedi Capitolo 3.

¹⁴⁸ Cfr. «Le Cronache Musicali» n. 31, Roma, 1 dicembre 1901, p. 250.

¹⁴⁹ «El Mercurio» n. 23170, Santiago, 9 settembre 1903.

Edoardo Mascheroni. Composta su un libretto di Illica, ispirato ai canoni del primo verismo musicale, *Lorenza* è un coacervo di forti e contrastanti passioni, calate nell'ambiente della malavita calabrese, e con tratti fortemente debitori a *Cavalleria*.¹⁵⁰ Bassi era stato l'interprete delle prime tre rappresentazioni italiane – la prima a Roma nel 1901 e successivamente a Brescia e a Genova – ed in tutte aveva riscosso un successo personale nonostante l'opera non fosse mai stata apprezzata dal pubblico. Lo stesso avvenne al Teatro Municipal, dove l'opera fu accolta freddamente dal pubblico che riconobbe in ogni caso il valore degli interpreti. Le recensioni apprezzarono l'abilità di Mascheroni nell'arte del contrappunto e dell'orchestrazione, ma sottolinearono il suo maggior valore come direttore d'orchestra che come compositore, in quest'ambito ritenuto troppo poco originale e troppo influenzato dalle opere di maggior successo.¹⁵¹

La tournée della compagnia lirica si concluse comunque positivamente nell'ottobre 1903. In una retrospettiva pubblicata sulla rivista "Il Teatro", l'impresario e direttore d'orchestra Alfredo Padovani viene considerato una delle figure chiave del panorama imprenditoriale degli ultimi venti anni per le relazioni instaurate con i paesi del Sud America, presso i quali avrebbe portato le migliori istanze musicali italiane. Nel suo ruolo fu testimone della nascita e dell'affermazione internazionale dei maggiori cantanti dell'epoca e con le sue compagnie liriche contribuì al rilancio o alla inaugurazione di molti teatri sudamericani, quali *l'Avenida* di Buenos Aires, il *Municipal* di Rio de Janeiro e *l'Urquiza* di Montevideo.¹⁵²

Padovani coinvolse nuovamente Amedeo Bassi nella sua compagnia lirica per l'allestimento della successiva stagione estiva in Sud America, che si svolse dal 23 marzo al 3 dicembre 1904¹⁵³. Bassi ripercorse le stesse tappe delle due stagioni

¹⁵⁰ «Le Cronache Musicali» n. 11, Roma, 10 aprile 1901, p. 250.

¹⁵¹ «El Chileno» n. 5081, Valparaiso, 6 ottobre 1903.

¹⁵² Cfr. *Alfredo Padovani*, in «Il Teatro», n.s., n. 7 (1922), pp. 6-9.

¹⁵³ «Amedeo Bassi, [...] come già abbiamo ripetutamente informato, firmò riconferma per Chile a condizioni eccezionali. Ciò prova quanto interesse il celebre artista abbia procurato a quell'Impresa nella decorsa stagione» («Il Trovatore» n. 11, Milano 27 febbraio 1904).

precedenti, tornando a solcare le scene del Politeama Argentino di Buenos Aires, del Teatro Olimpo di La Plata, del Teatro Solís di Montevideo, e dei due teatri cileni, il Municipal di Santiago e il Victoria di Valparaiso. Ritrovò nella compagnia anche il soprano Amedea Saltarelli, ricostituendo così l'accoppiata di successo della precedente stagione, e il direttore d'orchestra Arnaldo Conti. Fu reclutato nella compagnia anche il baritono Riccardo Stracciari, ormai avviato ad una carriera di successo, che aveva già collaborato con Bassi al Teatro Pagliano di Firenze nel 1898 per l'esecuzione della *Resurrezione di Lazzaro* di Lorenzo Perosi.

Il repertorio proposto non si discostava da quello delle due precedenti tournée, affidandosi ai titoli sicuri di Puccini e Giordano, oltre a *La Gioconda*, *Faust*, *Rigoletto* e *Cavalleria Rusticana*. Venivano riproposti anche *Chopin* e *Khryse*, che avevano comunque riscosso un discreto successo nelle precedenti rappresentazioni. Bassi avrebbe poi interpretato per la prima volta *Iris* di Mascagni, a quattro anni dalla sua prima messa in scena. Ma fu proprio nell'unica rappresentazione di quest'opera a Montevideo che si registrò un insuccesso per tutta la compagnia. I motivi, elencati in un quotidiano locale, paiono doversi ricondurre al numero esiguo dei coristi e degli orchestrali, nonché alla loro inadeguatezza nel sostenere le parti scritte da Mascagni, e alla mancanza di una messa in scena adeguata. Anche i cantanti, che pure avevano ben eseguito l'opera a Buenos Aires, parvero ben al di sotto del loro standard abituale, e Bassi «fatigado y enfermo, “calaba” un poco».¹⁵⁴

A parte questo incidente, le altre rappresentazioni si mantennero sui livelli attesi, ma, a differenza delle precedenti, questa stagione registrò un forte calo delle presenze nei teatri con una conseguente perdita economica a carico dell'impresa:

Al Politeama Argentino, artisticamente parlando, non potrebbe andare meglio poiché la compagnia condottaci dal maestro Padovani è buonissima, ma per quanto si cambi spettacolo ogni sera, come se si trattasse di una compagnia di prosa, il pubblico non accorre come dovrebbe onde compensare tutti gli sforzi degli artisti e dell'impresa.

¹⁵⁴ «La Razon», n. 7603, Montevideo 20 giugno 1904.

A tutt'oggi, la perdita dell'impresa raggiunse una cifra importante, speriamo che con le feste si possa, se non trovare il pareggio, almeno risarcire in parte il deficit. Però, ad onore del vero, debbo dire che l'impresa ha fatto fronte a tutti i suoi impegni.¹⁵⁵

Non ci è dato di sapere se al termine della stagione l'impresa raggiunse il pareggio di bilancio. Le numerose recensioni a disposizione si concentrano principalmente sui successi conseguiti dei cantanti, e solo in un trafiletto della "Ribalta" si legge che «la compagnia lirica Padovani, dopo un breve corso di rappresentazioni in Valparaiso, terminata felicemente la stagione, si è sciolta, lasciando un grato ricordo».¹⁵⁶

Per la stagione estiva del 1905 Bassi accettò di recarsi per la prima volta in Brasile, riducendo però i tempi di permanenza ai soli mesi di agosto e settembre, a causa di impegni già assunti in altri teatri europei. La fama del tenore stava raggiungendo i vertici e quindi egli poteva permettersi di contrattare con le varie imprese le migliori condizioni economiche per le sue prestazioni. Aveva pertanto raggiunto un accordo vantaggiosissimo con l'impresario Giovanni Sansone, rappresentante in Italia del Sindacato Lirico Fluminense, la società che gestiva il Teatro Lirico di Rio de Janeiro.¹⁵⁷ La compagnia era guidata dal celebre direttore d'orchestra Luigi Mancinelli e composta da artisti affermati, quali il soprano Amelia Campagnoli-Cremona, il mezzo-soprano Clorinda Pini-Corsi, il tenore Fiorello Giraud, il baritono Antonio Pini-Corsi e il basso Mansueto Gaudio.

Mancinelli apparteneva alla generazione dei direttori d'orchestra che aveva fatto seguito al rinnovamento artistico e professionale operato da direttori quali Angelo Mariani ed Emanuele Muzio negli anni cinquanta dell'Ottocento, supportati anche da Verdi, con l'attribuzione di maggiori responsabilità nell'organizzazione teatrale nel suo complesso.

¹⁵⁵ «Rivista Teatrale Melodrammatica», n. 1963, Milano, 15 giugno 1904.

¹⁵⁶ «La Ribalta» n.34, Napoli, 15 dicembre 1904.

¹⁵⁷ Diverse testate nel riportare l'accordo di Bassi con Sansone, rimarkano le vantaggiose condizioni economiche ottenute dal tenore. «L'impresa Sansone ha saputo accaparrarsi per la grande stagione di Rio de Janeiro questo eminente tenore al quale accordò condizioni superbe e degne del suo gran nome» («Frusta Teatrale» n. 12, Milano 29 aprile 1905).

Si era dedicato anche alla composizione e fino a quel momento aveva composto due opere liriche, *Isora di Provenza* nel 1884 ed *Ero e Leandro* nel 1896. Quest'ultima, su un libretto di Boito già precedentemente musicato da Giovanni Bottesini, era stata eseguita dapprima in forma di concerto al Festival di Norwich e l'anno successivo in forma scenica al Teatro Real di Madrid.¹⁵⁸ La prima italiana ebbe luogo nel 1900 al Teatro San Carlo di Napoli, con Amedeo Bassi nel ruolo di Leandro, e adesso sarebbe stata rappresentata anche in Brasile.

Amedeo Bassi si ritrovò poi a collaborare nuovamente con Mancinelli in quella che sarebbe stata la sua più importante esperienza in Sud America, l'inaugurazione del nuovo Teatro Colón di Buenos Aires nel maggio 1908.

Come abbiamo visto in precedenza, la costruzione del Colón fu merito dell'intraprendenza di Cesare Ciacchi che, in accordo con il governo municipale, ottenne un contratto di gestione quinquennale. Per l'inaugurazione Ciacchi si era accordato con l'impresario Walter Mocchi,¹⁵⁹ che con nuovo spirito imprenditoriale aveva appositamente fondato una società, la Società Teatrale Italo-Argentina (S.T.I.A.), costituita con un capitale di due milioni e quattrocentomila franchi, con il proposito di giungere nel giro di trenta anni all'amministrazione unitaria dei teatri sudamericani con criteri innovativi di esportazione artistica. Mocchi aveva nominato amministratore l'impresario francese Charles Seguin, che aveva garantito l'emissione del capitale sociale della S.T.I.A. ed era titolare di agenzie teatrali a Parigi e di riviste specializzate, oltre che amministratore di varie società commerciali. Tra le intenzioni di Mocchi anche l'istituzione di un'agenzia di rappresentanza a Milano, che avrebbe dovuto abolire gli intermediari ponendosi in diretto contatto con gli artisti e curando direttamente con le case editrici il nolo di forniture e spartiti, ad imitazione di quanto

¹⁵⁸ Cfr. MARIANI Antonio, *Luigi Mancinelli: la vita*, Akademos, Lucca, 1998, pp. 58-72.

¹⁵⁹ Per un ampio ritratto biografico dell'impresario Mocchi, vedi CIMMINO ALESSANDRA, *Mocchi, Walter*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani, vol.75 (2011).

già avveniva in Nord America, «una vera e propria industria, guidata da forti organismi capitalistici, con criteri puramente commerciali ed artistici».¹⁶⁰

Conclusa la costituzione della S.T.I.A., Mocchi stipulò l'accordo economico con Ciacchi:

Dopo una lunga questione [...] oggi deve firmarsi il contratto pubblico con il quale si mette d'accordo il sig. Ciacchi con la S.T.I.A. per l'esercizio del teatro Colon. Per questo convegno la S.T.I.A. si assume l'esercizio e l'amministrazione del teatro Colon. La società si assume l'attivo e passivo del signor Ciacchi. Il signor Ciacchi sarà il direttore tecnico del Colon; però *dovrà esercitare il suo mandato d'accordo con la S.T.I.A.* Gli artisti saranno contrattati per mezzo dell'agenzia che a tale scopo la S.T.I.A. ha in Italia. Il signor Ciacchi avrà in retribuzione dei suoi servizi 1000 ps. (pari a L. 2200) mensili ed il 20% sui benefici. Per di più gli consegneranno per cessione nel contratto stipulato con la Municipalità, L. 110.000. Il Colon sarà amministrato e diretto da un consiglio tecnico che funzionerà sotto la direzione della Società, facendone parte anche i direttori del teatro che costituiscono questa società. Tutte le risoluzioni saranno prese dalla Giunta, lasciando al direttore tecnico quanto si riferisce a dettagli interni. Con questo assestamento sarà definitivamente assicurato l'esito del Colon; e questo teatro viene ad occupare il primo posto, che indiscutibilmente gli spetta e che solo gli si sarebbe potuto disputare per difficoltà finanziarie. Però il più interessante ed importante di questo assestamento è che ciò assicura per l'anno prossimo una brillante stagione fuori di ogni concorrenza possibile. La S.T.I.A. terrà largo campo per formare il suo elenco, contando, come conta, su 4 o 5 teatri principali fra i quali il Costanzi di Roma. A formazione delle compagnie future sarà sottoposta inoltre al consiglio tecnico che è in Italia, che concluderà i contratti per i suoi teatri, il Colon e gli altri che possiede nell'America del Sud.¹⁶¹

Le condizioni erano state sottoscritte da tutte le parti in causa e la stagione poteva finalmente avere inizio. L'inaugurazione inizialmente prevista per il 24 maggio con *Otello* di Verdi fu posticipata al 25 con la rappresentazione di *Aida*, alla presenza del «Presidente della Repubblica, i Ministri di Stato, il corpo diplomatico, tutte le autorità della capitale».¹⁶²

L'opera fu diretta da Luigi Mancinelli, e oltre a Bassi si esibirono il soprano Lucia Crestani, il contralto Maria Verger, il baritono Giuseppe Bellantoni e il basso

¹⁶⁰ La grande Società Italo-Argentina, in «Il Teatro Illustrato» n. 51, Milano 15 novembre 1907, p. 12.

¹⁶¹ *Teatro Colon. Il Sig. Ciacchi e la Società Teatrale Italo-Argentina*, in «Il Teatro Illustrato», n. 13, Milano 6-20 luglio 1908.

¹⁶² «La Patria degli Italiani», s.n., Buenos Aires 25 maggio 1908.

Vittorio Arimondi. La serata fu un trionfo annunciato, specie dal punto di vista mondano. Il teatro era tutto esaurito e l'incasso, come precedentemente annunciato dalla direzione del teatro, fu devoluto in beneficenza.

La stagione aveva avuto inizio, ma non mancarono le polemiche. Da più parti si accusò la gestione del teatro di essere finita in grosse difficoltà finanziarie, tali da richiedere l'intervento della municipalità ed un ingente esborso di denaro pubblico per sanare i debiti di Ciacchi. Mocchi rispose in più riprese dalle colonne del «Teatro Illustrato» cercando di smontare l'impianto accusatorio e dichiarando che tutti gli impegni di spesa erano stati onorati, dai fornitori a tutto il personale tecnico e artistico. Riguardo ai motivi poi dell'intervento pubblico, Mocchi scrive:

non avendo il signor Ciacchi mantenuto i suoi impegni finanziari verso la S.T.I.A. il municipio, che già aveva accordato al Ciacchi la concessione del teatro, è intervenuto per salvare il Ciacchi stesso, ed ha rilevato la sua parte di Società.¹⁶³

Nel numero successivo del «Teatro illustrato» vennero chiarite le controversie tra Mocchi e Ciacchi con la comune volontà di assegnare alla S.T.I.A., che si sarebbe assunta tutto l'attivo e il passivo di Ciacchi, l'esercizio e l'amministrazione del teatro. Ciacchi sarebbe rimasto direttore tecnico del Colón ma esercitando il proprio mandato in accordo con la società.¹⁶⁴

Se da un punto di vista artistico la stagione fu un successo, con cantanti di tutto rilievo, i risultati economici non furono di certo quelli attesi e dichiarati da Mocchi, se è vero quanto si legge, al termine della stagione, nelle colonne di una testata concorrente:

Questo bel teatro, meta irraggiungibile delle ambizioni della Società Italo Argentina, malmenato dalla meschina abilità amministrativa del suo primo direttore e affittuario, il Ciacchi, ha avuto un principio poco fortunato. I preparativi e gli allestimenti sono sempre stati deficienti, gli spettacoli male scelti

¹⁶³ *La pretesa crisi nell'impresa del Colón di Buenos Aires*, in «Il Teatro Illustrato», supplemento al n. 10, Milano 10 giugno 1908, pp. 1-2.

¹⁶⁴ *Il Sig. Ciacchi e la Società Teatrale Italo-Argentina*, in «Il Teatro Illustrato», supplemento al n. 11, Milano 20 giugno 1908, p. 5.

e male organizzati e, conseguenza diretta di tutto questo, il pubblico venne meno alla aspettativa e non portò il previsto contributo. Aperto il teatro troppo presto, prima ancora che fosse finito, e dopo esorbitanti spese per scenari, artisti e allestimenti, la prima gestione minacciò fin dal suo inizio e parve volesse precipitare dopo mezzo corso di rappresentazioni. L'Italo Argentina, che agognava alla locazione e alla direzione, tentò di intervenire, ma il Municipio che di essa non voleva spere, colmò le deficienze, fece un prestito al Ciacchi per 330.000 lire e lasciò a lui il teatro per cinque anni.¹⁶⁵

In ogni caso anche in questo articolo si sottolineano il valore della compagnia di canto e il suo successo:

Con tutto questo, gli artisti, schiera eletta e valorosa, rimangono all'altezza della loro fama: se le rappresentazioni cadono e sono freddamente accolte, il Titta Ruffo, lo Scialiapin [sic], il Bassi, Maria Farneti, il Borgatti, il Mancinelli e tutti gli altri, sono fatti segno tutte le sere alle simpatie calorose del pubblico.¹⁶⁶

Amedeo Bassi tornò in Sud America solo un'ultima volta, durante la stagione estiva del 1912, preferendo dirigersi verso gli Stati Uniti, dove aveva stipulato un contratto con l'impresario Oscar Hammerstein per il Manhattan Opera House.

¹⁶⁵ *La crisi del "Colón"*, in «La Maschera», n.26, Napoli 1 ottobre 1908.

¹⁶⁶ *Ibid.*

2.1.2 America del Nord

Oltre alla terza riconferma per il Cile, dove venne scritturato a condizioni più che da divo, ottenendo una cifra favolosa di compenso, mai accordata a nessun altro tenore, il celebre artista Cav. Amedeo Bassi, firmò pure un altro contratto di cinque mesi, dal 15 novembre in poi per l'inaugurazione del nuovo teatro Victoria che si aprirà a New York questo prossimo autunno, anzi l'impresa di quel teatro, già sicura del valore dell'artista, e del trionfo che indubbiamente otterrà su quelle scene, volle assicurarselo ancora per altri due anni.¹⁶⁷

Le prime informazioni sull'ingaggio di Bassi per la stagione inaugurale del nuovo teatro d'opera costruito a New York dall'impresario Oscar Hammerstein coincidono con l'annuncio della sua tournée sudamericana. Per il tenore si trattava di un'importante conferma della propria fama, alla quale avevano sicuramente contribuito i successi conseguiti nelle terre d'oltremare. Allo stesso tempo la notizia rappresentava un ulteriore strumento pubblicitario per le agenzie stesse, che potevano avvalersene come veicolo promozionale e di ingaggio per altri cantanti delle proprie scuderie. Ne fornisce un esempio il già menzionato periodico «Il Teatro Illustrato», vicino alle imprese Ciacchi e Mocchi in Sud America, particolarmente solerte nel riportare gli esiti delle esibizioni delle compagnie e dei cantanti – e fra questi anche Bassi – ad esso legati:

L'America è diventata oramai una colonia italiana, per ciò che riguarda il teatro in generale, e particolarmente il teatro di musica. In pochi anni l'arte nostra si è imposta così, che i principali impresari si contendono, a prezzi favolosi, i nostri nomi migliori. Le stagioni liriche da prima parte [*sic*] e di lieve importanza, si sono moltiplicate con un crescendo veramente rossiniano; assumendo il significato di veri avvenimenti. E con il fiorire della primavera italica, mentre da noi i massimi teatri vanno chiudendosi, i grandi transatlantici accolgono quanto di meglio noi abbiamo ammirato e applaudito e fanno la rotta verso il Nord e verso il Sud delle Americhe.¹⁶⁸

¹⁶⁷ «Frusta Teatrale» n.11, Milano 14 aprile 1906. Il teatro Victoria citato nell'articolo è in realtà uno dei diversi teatri gestiti o fatti edificare nell'ultimo decennio da Hammerstein. Vedi infra, nota n.179.

¹⁶⁸ *Le compagnie liriche in America*, in «Il Teatro Illustrato», suppl. 5 al n. 41, Milano 15-30 aprile 1907, p. 11.

Nei primissimi anni del Novecento l'opera italiana, anche sulla scia dell'entusiasmo del pubblico per Enrico Caruso, stava riconquistando ampi spazi nel principale teatro di New York, il *Metropolitan Opera House*, e i cantanti italiani tornavano a calcare le scene dopo alcuni anni di predominio dell'opera tedesca.¹⁶⁹ Per la comunità italiana presente a New York l'opera rappresentava l'elemento di congiunzione con il paese di origine. Gli immigrati italiani appartenevano in maggioranza a classi sociali molto basse, con un alto tasso di analfabetismo, e la lingua parlata era perlopiù quella dialettale. Le arie d'opera più popolari, quelle di Verdi *in primis*, erano molto diffuse e risuonavano nelle feste e per le vie dei quartieri, contribuendo a preservare la dimensione identitaria e il sentimento di appartenenza della comunità alla nazione di provenienza. La conservazione di tradizioni da tramandare e rivivere anche attraverso eventi culturali contribuiva inoltre una funzione di integrazione sociale all'interno della stessa società italoamericana.

¹⁶⁹ Alcune informazioni sono desunte da pubblicazioni recenti sulla storia dei teatri americani, in lingua inglese, a cui si rimanda. Tra queste: OGASAPIAN John, ORR N. Lee, *Music of the Gilded Age*, Greenwood Press, Westport, Conn., 2007, pp. 29-54, e BLOOM Ken, *Broadway: An Encyclopedia*, Routledge, New York, 2012, s.v. *Metropolitan Opera House*. Sul teatro Metropolitan si vedano i due volumi di Irving KOLODIN: *Metropolitan Opera*, Oxford University Press, New York, 1940, e *The story of Metropolitan*, Knopf, New York, 1953. Sugli anni della gestione affidata a Gatti-Casazza si veda il saggio di CERIANI Davide, *Opera as Social Agent: Fostering Italian Identity at the Metropolitan Opera House During the Early Years of Giulio Gatti-Casazza's Management, 1908-1910*, in *Music, Longing, and Belonging: Articulations of the Self and the Other in the Musical Realm*, ed. Magdalena Waligórska, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 114-134. Sul teatro Manhattan si rimanda al volume di CONE John Frederick, *Oscar Hammerstein's Manhattan Opera Company*, University of Oklahoma Press, Norman, 1964, e. Altre informazioni sui teatri e sulla vita della comunità italiana negli Stati Uniti d'America sono narrate dal giornalista italo-americano Alfonso Bosi nel suo volume *Cinquant'anni di vita italiana in America*, Bagnasco Press, New York, 1921. Bosi scrisse anche per il quotidiano statunitense «Il Progresso Italo-Americano», il più importante periodico in lingua italiana, pubblicato a New York dal 1880 al 1988. Cfr. DESCHAMPS Bénédicte, *La stampa dell'emigrazione*, in *Storia dell'emigrazione italiana: Arrivi*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002, p. 323.

Per la comunità italoamericana, dunque, l'opera non assunse il ruolo di strumento di conoscenza linguistica, ma di definizione identitaria.¹⁷⁰

Anche nelle società italiane d'oltre oceano l'opera continuava, quindi, a surrogare la funzione di una letteratura nazionale e popolare che, secondo l'analisi gramsciana, in Italia era assente o, se esistente, era "negativa" nel senso di non aderente alla realtà storica di quella tradizione culturale e letteraria.¹⁷¹ Il melodramma era quindi l'autentico corrispettivo di un prodotto nazionale diffuso e dal linguaggio compreso ai vari livelli delle classi sociali.¹⁷²

Ma lo spettacolo d'opera in quanto tale era preminentemente appannaggio delle classi privilegiate della città. Il teatro Metropolitan, in particolare negli anni a cavallo tra i due secoli, era patrocinato e frequentato dall'alta società newyorkese, da uomini in abito formale e donne in abiti sfarzosi e preziosamente ingioiellate, per fare sfoggio di sé stesse.

a lady goes to the opera not only to see but to be seen, and her dress must be adopted with a full realization of the thousand gaslights which will bring out its merits or its defects.¹⁷³

¹⁷⁰ GRILLI Chiara, *L'opera lirica e l'America italiana: parole e musica di un capitale emotivo intergenerazionale*, in *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Atti del Convegno Internazionale (Macerata-Recanati, 10-11 dicembre 2015), EUM, Macerata, 2018.

¹⁷¹ Una approfondita analisi sulla riflessione gramsciana a proposito di opera e letteratura in Italia, sul segno positivo o negativo della loro accezione e sulla valenza antitetica dei termini "melodramma" e "melodrammatico", è contenuta nel saggio di TODDE FELICE, *L'opera lirica nel pensiero di Antonio Gramsci*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 43, n. 3, 2009, pp. 347-367.

¹⁷² Sulla funzione dell'opera italiana come sentimento d'orgoglio culturale e di riscatto sociale per la comunità italiana in America nei primi anni del Novecento si veda CERIANI DAVIDE, *Opera as Social Agent: Fostering Italian Identity at the Metropolitan Opera House During the Early Years of Giulio Gatti-Casazza's Management, 1908-1910*, in *Music, Longing, and Belonging: Articulations of the Self and the Other in the Musical Realm*, ed. Magdalena Waligórska, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 114-134.

¹⁷³ CALHOUN Charles William, *The Gilded Age: Perspectives on the Origins of Modern America*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2007, p. 218.

Nei palchetti privati del primo livello – i posti migliori e più in vista del teatro – si svolgevano i rituali di ostentazione della ricchezza, ma erano anche i luoghi dove si intrecciavano relazioni e si combinavano affari ed accordi personali.¹⁷⁴

Le istituzioni culturali della fine del diciannovesimo secolo erano divenute uno spazio sociale con funzioni di contatto tra gli esponenti della *new wealth* e di consolidamento dell'identità di classe a cui apparteneva l'élite benestante anglosassone. Un luogo adatto per incontri e negoziazioni, ove essere aggiornati costantemente sulla situazione politica ed economica americana.¹⁷⁵

L'interesse per lo spettacolo in sé, o anche per i cantanti, assumeva di conseguenza un ruolo secondario. Le luci di sala erano tenute sempre accese anche se l'azione in scena richiedeva l'oscurità e l'attenzione di una parte del pubblico finiva per concentrarsi solo su alcune arie, finendo poi con il disturbare gli altri spettatori per il resto dello spettacolo con brusii e movimento tra i palchetti.¹⁷⁶

Questi furono alcuni dei motivi che indussero Oscar Hammerstein I a costruire un nuovo teatro che rivaleggiasse con il Metropolitan.¹⁷⁷ Hammerstein era nato in Germania nel 1847 e aveva studiato violino al Conservatorio di Berlino, dove scoprì la propria passione per l'opera lirica.¹⁷⁸ Negli anni '60 emigrò negli Stati Uniti d'America dove costruì la propria fortuna economica grazie alla produzione e manifattura del tabacco. La ricchezza conseguita gli permise di coltivare con spirito

¹⁷⁴ Cfr. OGASAPIAN John, ORR N. Lee, *Music of the Gilded Age*, cit. p. 29.

¹⁷⁵ Cfr. HOROWITZ Joseph, *Music and the Gilded Age: Social Control and Sacralization Revisited*, n. 3, luglio 2004, pp. 227-245. In questo saggio l'autore cerca di ricollocare nel suo contesto temporale le manifestazioni filantropiche dei ricchi finalizzate al controllo sociale operato in un periodo storico in cui anche le persone di intelligenza credevano in razze superiori e inferiori, nella religione minacciata dalla scienza e nella inevitabile e netta distinzione di classe. Le sovvenzioni al teatro e la presenza agli spettacoli ne erano il corollario e rientravano tra le responsabilità della classe dominante. Cfr. p. 230.

¹⁷⁶ OGASAPIAN John, ORR N. Lee, *Music of the Gilded Age*, cit. p.30...

¹⁷⁷ L'atteggiamento superficiale e disinteressato che mostravano nei confronti dello spettacolo provocava l'ostilità di Hammerstein - una vera fobia - verso persone di grande ricchezza. Cfr. HOROWITZ Joseph, *Music and the Gilded Age*, cit. p.239.

¹⁷⁸ Le informazioni biografiche su Oscar Hammerstein sono ricavate da BLOOM Ken, *Broadway: An Encyclopedia*, cit., pp. 205-210.

imprenditoriale anche i suoi interessi musicali. Acquistò o assunse la direzione di alcuni teatri a New York, dedicandosi di volta in volta ai generi dell'opera in inglese, al *musical* e al *vaudeville*. Nel 1889 inaugurò il suo primo teatro, l'*Harlem Opera House*, dove si esibì anche il soprano Lilli Lehmann. L'anno successivo costruì il *Columbus Theater*, dedito alla produzione di *vaudeville* e *minstrels show*, ma nel 1891 vi allestì anche la prima americana di *Cavalleria rusticana*. Nei dieci anni successivi fece edificare altri teatri, tra cui il suo primo *Manhattan Opera House*, in Herald Square, riservato al teatro musicale in inglese, l'*Olympia Theatre* e il *Victoria Theater*.¹⁷⁹ Ma il progetto più ambizioso fu quello di aprire un nuovo grande teatro d'opera per fare concorrenza al Metropolitan.

L'Hammerstein ha pensato di trar profitto dalla condizione curiosa, nella quale si trova una gran parte della classe più agiata di Nuova York: quella di non poter assistere agli unici spettacoli d'opera seria che sono quelli del Metropolitan, se non negli infimi posti. I posti migliori sono da lunga pezza infeudati da una certa classe di persone che costituiscono, in fondo, la forza economica del colossale teatro. E siccome l'opera italiana è sempre la trionfatrice, il nuovo teatro le farà la più larga parte. Il repertorio escluderà l'opera tedesca, e gli artisti italiani saranno in numero maggiore degli artisti francesi.¹⁸⁰

Il nuovo *Manhattan Opera House* sorse sulla *34th Street* a ovest della *8th Avenue*, lo stesso luogo dove sorge attualmente il *Manhattan Center*. Hammerstein si era sempre preoccupato che in tutti i suoi teatri fosse prestata particolare attenzione all'acustica, e il *Manhattan* si era subito contraddistinto per l'elevata qualità del suono, percepibile in ogni settore. Viene riportato che tra i sistemi adottati per migliorare la resa sonora sotto fosse stato posato uno strato di circa mezzo metro di vetro frantumato il pavimento di legno dell'intera buca dell'orchestra. In alto, come cassa di risonanza, c'era un ampio soffitto a volta, cavo, di forma ellittica, che seguiva il contorno della sommità dell'arco del proscenio. L'esterno di questo soffitto era bordato da una trave

¹⁷⁹ BLOOM Ken, *Broadway: An Encyclopedia*, cit. p. 207.

¹⁸⁰ «Corriere della Sera» n.186, Milano 10 luglio 1906.

di gesso vuota. Non abbiamo comunque una documentazione relativa agli studi di fisica acustica su cui si basò la costruzione di questo teatro, così come di tutti gli altri costruiti precedentemente da Hammerstein.¹⁸¹ Inoltre, a differenza del *Metropolitan*, cavernoso e profondo, la sala del *Manhattan* era stata disegnata con forme morbide e ampie in modo da renderla adatta per sonorità anche a opere delicate e ricche di *nuances*, come può esserlo, ad esempio, *Pelléas et Mélisande*.¹⁸²

Una sistema di propaganda usato per il lancio della nuova stagione fu anche quello di anticipare sulla stampa specializzata gli interni del teatro con foto suggestive.

Never before in New York's history have so many notable singers of world-wide reputation been active in their profession at one time in this city. The inauguration of Oscar Hammerstein's two-million-dollar opera venture is responsible for the decided augmentation of musical forces in the metropolis. The accompanying illustration of the interior of the Manhattan Opera House gives an idea of the architectural beauty and immensity of the new temple of music.¹⁸³

Hammerstein stigmatizzava gli atteggiamenti elitari e snobistici esibiti al Metropolitan dalle classi più facoltose della città. Per lui assistere ad un'opera lirica assumeva un significato quasi religioso: l'opera, al pari della religione, aveva il potere, e il compito, di elevare i valori alla base della vita comunitaria:

To me, [opera] so uplifts the soul that I forget its material side and leave the house with the same feeling I might have after hearing a great sermon or a great church ceremonial. I sincerely believe that nothing will make better citizenship

¹⁸¹ «For musical effects, as well as some dramatic, there were distinct advantages with the new house. The disposition of the seats and stage brought the listeners and performers nearer together. The acoustical conditions at the Manhattan Opera House are admirable: there can be no such feeling of intimacy at the Metropolitan Opera House as exists here» («New York Tribune» n.22071, New York, 21 aprile 1907).

¹⁸² Cfr. SHEEAN Vincent, *Oscar Hammerstein I: The Life and Exploits of an Impresario*, New York, Simon and Schuster, 1956. Cit. in *The Birth of the Manhattan Opera Company*, vol.11, novembre 2013, disponibile alla pagina http://vherbert.com/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=550&Itemid=

¹⁸³ *Artists from Many Shores Entertain City's Music Lovers*, «Musical America», New York, 22 dicembre 1906.

than familiarity with grand opera... There cannot be the slightest question about its refining effect upon a community.¹⁸⁴

Per affrontare la concorrenza, Hammerstein non esitò a stipulare contratti generosi con i maggiori cantanti italiani e francesi che non avessero un'esclusiva con il Metropolitan. Al divo Caruso, star del Metropolitan, fu contrapposto Alessandro Bonci, esponente insieme a Bassi, e a Charles Dalmorès per il repertorio francese, della terna dei tenori di punta del nuovo teatro.¹⁸⁵ La direzione musicale e artistica dell'intera stagione fu affidata a Cleofonte Campanini, ma la vera stella fu Nellie Melba, assente dalle scene dei teatri di New York da diversi anni. Per convincerla a tornare in America e far parte del cast del suo nuovo teatro, Hammerstein si recò personalmente presso la sua abitazione di Parigi.

Oscar Hammerstein has just received word that Mme. Melba will be here shortly and he has definitely arranged for her first appearance at the Manhattan on January 2. But until the suit now in court regarding his right to produce *La Bohème* and *Tosca* is settled, it will not be decided in what opera Mme. Melba will make her first appearance as a prima donna under Mr. Hammerstein's direction.¹⁸⁶

Il cartellone della stagione inaugurale era incentrato sul grande repertorio italiano e francese cantato in lingua originale, ma un indubbio limite era dato dall'assenza di opere di Puccini, per le quali deteneva i diritti di rappresentazione in America il direttore artistico del Metropolitan, Heinrich Conried. In seguito, però, per volontà del soprano australiano, al Manhattan Opera fu rappresentata comunque *La Bohème*, preceduta da un gran clamore pubblicitario, ciò che innescò una serie di azioni

¹⁸⁴ SHEEAN Vincent, *Oscar Hammerstein I: The Life and Exploits of an Impresario*, cit., pp.252-253. Cit. in HOROWITZ Joseph, *Music and the Gilded Age*, cit. p.244.

¹⁸⁵ Cfr. SHEEAN Vincent, *Oscar Hammerstein I: The Life and Exploits of an Impresario*, cit., p.138.

¹⁸⁶ *Melba will soon come to America*, «Musical America», New York, 15 dicembre 1906.

giudiziarie tra Hammerstein, Conried e l'agente americano della Ricordi, George Maxwell.¹⁸⁷

La serata di inaugurazione si tenne il 3 dicembre 1906 con la rappresentazione de *I Puritani* di Bellini, interpreti principali Bonci, Regina Pinkert e il baritono Mario Ancona, sotto la direzione di Cleofonte Campanini.

La cittadinanza fece le più liete accoglienze alla nuova impresa di Oscar Hammerstein e, per quattro stagioni consecutive, essa affollò, tutte le sere, la Manhattan Opera House, in cui si diede il migliore repertorio, antico e moderno, di musica italiana, unitamente ad opere francesi, specialmente della nuovissima scuola, con artisti di rinomanza, quali Luisa Tetrazzini, allora come adesso, alla distanza di parecchi anni, in tutto lo splendore della sua voce, tale da essere battezzata la "emula della Patti", la Labia, la Melis, la Russ; i tenori Alessandro Bonci, il "maestro del bel canto", dalla voce dolce, carezzevole, piena di fascino, e dall'arte squisita; Giovanni Zenatello e Amedeo Bassi; i baritoni Riccardo Stracciari, cantante dai mezzi vocali invidiabili ed invidiati e signore assoluto della scena, e Mario Sammarco; il basso Arimondi ed altri, valentissimi tutti.¹⁸⁸

Le cronache della serata registrarono un grande successo per Hammerstein, con il teatro al completo, nonostante che il titolo prescelto non fosse tra i più popolari. Ma in una serata mondana di tale eccezionalità, per il pubblico era più importante l'essere presente che non l'opera in sé.¹⁸⁹ Le serate si susseguirono con una incalzante proposta di spettacoli: *Rigoletto*, *Faust*, *Don Giovanni*, *Carmen* si alternavano quasi quotidianamente, confermando di volta in volta la qualità artistica e la raffinatezza della messa in scena.

¹⁸⁷ La rappresentazione si tenne nel marzo 1907, sul finire della stagione. Hammerstein aveva dichiarato di essersi accordato verbalmente con l'agente della Ricordi, il quale aveva poi negato l'accordo. Dopo circa un anno, tra ingiunzioni e ricorsi, il tribunale sancì il diritto di Hammerstein a rappresentare le opere di Puccini. Cfr. RADIC Therese, *Melba: The Voice of Australia*, The Macmillan Press Ltd, London, 1986, p.122.

¹⁸⁸ BOSI ALFREDO, *Cinquant'anni di vita italiana in America*, Bagnasco Press, New York, 1921, p.172.

¹⁸⁹ «Official "society" paid little attention to the upstart venture, but the social set was sufficiently represented by H. H. Flagler, Rawlins Cottenet, Miss May Callender, E. Berry Wall, James de Wolf Cutting, and Mrs. Charles Childs to give West Thirty-fourth Street un common clog of Wagonettes and automobiles». KOLODIN IRVING, *The story of Metropolitan*, cit., p.208.

Those who study the causes must be impressed with the fact that the success of New York's new opera house was not assured in advance by a subscription list practically oversubscribed. Its patronage came not from wealthy and "fashionable society" but rather from a larger number of less opulent and equally admiring lovers of fine music.¹⁹⁰

L'esordio newyorkese di Bassi avvenne la sera del 19 dicembre nell'*Aida*, in un doppio debutto poiché l'opera era nuova per il tenore.

Non l'aveva mai eseguita in alcun teatro, ma questo non vuol dire! Il celebre tenore apparve subito un *Radames* perfetto; sia per la bellezza della sua voce meravigliosa, sempre facile e squillante, quanto per la interessante interpretazione scenica che seppe dare al personaggio. La recita dunque si svolse in una vera e continua apoteosi dell'artista illustre. La romanza, inutile dirlo, fu bissata fra indescrivibili applausi, e poscia al secondo atto, al famoso duetto e al finale del terzo le acclamazioni pareva non dovessero finire più! Il quarto atto compì il colossale trionfo ed alla fine dell'opera fu una vera ed indimenticabile apoteosi che volle rievocare il *divo* più e più volte all'onore del proscenio colmandolo di acclamazioni entusiastiche insieme a grida di *Viva Bassi!*¹⁹¹

Nel corso della stagione *Aida* contò undici repliche. Bassi interpretò inoltre *Traviata*, *Gli Ugonotti*, *Pagliacci*, *Un ballo in maschera*, il *Requiem* di Verdi e *Faust*, per un totale di trentacinque rappresentazioni tra il 19 dicembre 1906 e il 29 marzo 1907.¹⁹² Per i tre tenori principali si trattò di un vero e proprio *tour de force*, in quanto erano talvolta costretti a cantare anche in giorni successivi, oltre al fatto che non essendo stati predisposti dei sostituti per le prime parti, potevano rendersi necessarie recite ulteriori (Bassi, ad esempio, fu costretto a sostituire Dalmorès nel *Faust*).¹⁹³

¹⁹⁰ GOULD Neil, *Victor Herbert: A Theatrical Life*, Fordham University Press, New York, 2008, p.396.

¹⁹¹ «L'Arte Melodrammatica», n.48-49, Milano, 12 gennaio 1907. Le altre parti principali erano interpretate da Eleonora de Cisneros, Giannina Russ e Mario Ancona.

¹⁹² Un elenco dettagliato dei titoli, delle date e del numero di rappresentazioni è riportato su «New York Tribune» n.22071, New York, 21 aprile 1907.

¹⁹³ Cfr. SHEEAN VINCENT, *Oscar Hammerstein I: The Life and Exploits of an Impresario*, cit., p.138.

L'aspettativa maggiore fu certamente per *La traviata*, che segnava il ritorno di Nellie Melba a New York dopo sei anni di assenza e siglava il successo della grande impresa di Hammerstein.¹⁹⁴ L'opera andò in scena la sera del 2 gennaio 1907 e le previsioni non andarono deluse. Uno dei motivi della riuscita dello spettacolo fu l'idea di riambientare l'opera, seguendo le intenzioni originali di Verdi, negli anni Quaranta dell'Ottocento. Per evitare ulteriori problemi di censura, infatti, il prudente librettista Francesco Maria Piave aveva retrodatato l'azione nella Parigi del primo Settecento e in questo scenario era poi stata ripresa dai teatri anche negli anni successivi alle prime rappresentazioni veneziane.¹⁹⁵ Quella della direzione artistica del *Manhattan* risultò pertanto una scelta gradita agli spettatori.

An innovation was made in the costuming of "La Traviata" last night in that it was gowned correctly in the period of 1840. The women wore full skirts, stiffened by crinolines, but not expanded by hoops, and some were attired in belated Empire gowns. The men wore "escarpin" trousers that buttoned about the ankles, striped silk waistcoats with gold buttons and high stock collars, with flowing cravats. This added tremendously to the scene pictures and gave a new interest to this well-worn opera.¹⁹⁶

Le cronache furono generose nel riferire l'apprezzamento del pubblico sebbene l'attenzione fosse innanzitutto incentrata sull'esibizione della *diva*. Il successo della serata coinvolse comunque anche gli altri interpreti. Bassi fu apprezzato per le sue abilità vocali, il tono eroico e l'accuratezza della voce, anche se da taluni fu criticato per un certo ricorso ai «pallid tones»¹⁹⁷, un po' lontani dai gusti del pubblico

¹⁹⁴ «The most brilliant scene of Mr. Hammerstein's season at Manhattan Opera House was enacted last night, when Madame Melba made her reappearance after an absence of six years from the operatic stage of this city. The house was filled to overflowing, and the welcome bestowed upon the heroine of the occasion was extremely cordial». *Return of Madame Melba*, «The Evening Post», New York, 3 gennaio 1907.

¹⁹⁵ GIRARDI Michele, *La traviata "Un sogeto [sic] dell'epoca"*, in Giuseppe Verdi, «La traviata», La Fenice prima dell'opera, 2002-2003, 2, p.9.

¹⁹⁶ «The World», New York, 3 gennaio 1907.

¹⁹⁷ «The New York Press», 3 gennaio 1907. L'espedito del falsettone in alcuni passaggi acuti viene anche definito *voix blanche*. Cfr. «The Evening Mail», New York, 3 gennaio 1907.

americano. Bassi riscosse comunque un gradimento generale di pubblico e critica per la qualità delle sue numerose esibizioni, tanto che la sua presenza fu confermata da Hammerstein anche per le stagioni successive, contestualmente all'ingaggio ricevuto dal Covent Garden per le successive tre stagioni primaverili e autunnali.¹⁹⁸

Bassi, coming here unknown and unheralded, proved to be the genuine surprise of the season. A real dramatic tenor of the calibre that New York has not heard since the days of Tamagno, he quickly won the affection of the public by his performance in "Aida" and "Huguehots." But it was in "Pagliacci" that he showed himself the great artist that he is. I venture to say that no better Canio has ever been heard in this city. [...] A young man, gifted with a splendid voice and the fine, discriminating taste of an accomplished artist, he has a brilliant future before him. On the operatic horizon he appears as the only possible successor to Tamagno, and it is a matter of great credit to Hammerstein that New York has been able to hear this artist and to watch his growth and development.¹⁹⁹

La scommessa del nuovo teatro si rivelò vincente anche per Hammerstein, che a fine stagione aveva guadagnato circa centomila dollari e, secondo alcune cronache, aveva primeggiato anche sul *Metropolitan*. Chi aveva dubitato del buon esito dell'impresa aveva finito poi con il ricredersi, alla luce dei successi non solo artistici del *Manhattan*.

Now it is settled, beyond all reasonable doubt, that New York is to have its choice of two opera-houses again next season. It seems that the pessimists have had their fling, and that all their predictions have come to naught in the matter of the Manhattan Opera House [...] But now it happens that Oscar Hammerstein is determined to continue his operatic game next season, and to this end he has made some important re-engagements. Most of the contracts made with his present personnel contained clauses giving him the option of the services of these

¹⁹⁸ «Amedeo Bassi was yesterday engaged by cable to appear at Covent Garden for the spring and fall seasons of 1907, 1908, 1909. This engagement does not conflict with his three-year contract with Mr. Hammerstein at the Manhattan Opera House». *Musical notes*, «The Union», Brooklyn, 16 dicembre 1906.

¹⁹⁹ LESLIE A. Mitchell, *The modern tenor*, in «The Modern Theatre», n.6, New York, aprile 1907.

artists for a second and a third season, and the impresario has begun availing himself of these privileges.²⁰⁰

La rivalità tra i due teatri si era misurata sull'ingaggio degli interpreti e, come visto per *La Bohème*, anche nelle aule giudiziarie. Se Hammerstein era riuscito nell'impresa di assoldare la Melba, Conried gli aveva strappato a metà stagione il tenore di punta, Bonci, immediatamente rimpiazzato per la stagione successiva da Zenatello²⁰¹:

So by cable I have engaged the greatest Italian tenor available, Giovanni Zenatello. He has been singing at La Scala in Milan, as the first tenor for four years. I just closed a five-year contract with him. So you see the opera war is still going on.²⁰²

E se il tentativo di accaparrarsi Caruso non aveva avuto esito, Hammerstein la spuntò l'anno successivo con la *prima donna* Luisa Tetrazzini. Accostandole il celebre soprano Mary Garden, Hammerstein rispondeva ai diritti detenuti dal Metropolitan sulle opere di Puccini con l'acquisto dei diritti su opere francesi, quali *Louise*, *Pelléas et Mélisande*, *Thais*.²⁰³

A trarre vantaggio da questa concorrenza furono soprattutto gli artisti italiani. Negli anni in cui i due teatri si fronteggiarono, dal 1906 al 1910, un ampio numero di cantanti fu reclutato dalla patria del melodramma, contesi a suon di lauti cachet. Ci fu anche chi prevedeva da questa politica di ingaggi sempre crescenti una ripercussione finanziaria che avrebbe portato come conseguenza una crisi del settore lirico newyorchese, e allo stesso tempo paventava la sottrazione dei migliori cantanti lirici ai teatri italiani.

²⁰⁰ «The World», New York, 10 febbraio 1907.

²⁰¹ Cfr. «The Evening Telegram», New York, 30 marzo 1907.

²⁰² «The World», New York, 28 febbraio 1907.

²⁰³ Cfr. RADIC Therese, *Melba: The Voice of Australia*, cit., p.115.

La lotta veramente colossale tentata dall'impresario Hammerstein per vincere a Nuova York l'egemonia del teatro Metropolitan [ha dato luogo a] un così vivo movimento in favore dell'arte e degli artisti italiani nell'America del Nord, che non si può prevedere fino a che punto questa magnifica attitudine di conquista trionferà nella terra sacra del dollaro, così facilmente sensibile alle garrule espressioni delle gole italiane [...] nell'emulazione che anima gli impresari americani nell'acquisto dei nostri migliori artisti, intorno ai progetti di nuove imprese teatrali; intorno alle sacche d'oro che si riversano nelle fameliche fauci dei cantanti italiani.²⁰⁴

Ma il fatto di provenire dalla *penisola* non sempre era garanzia di qualità o di vero valore artistico, e non tutti i cantanti si dimostrarono poi all'altezza delle aspettative o lasciarono una qualche traccia se non nelle cronache degli spettacoli cui presero parte, ad onta del clamore con cui venivano introdotti sulla scena. Il grande basso Nazzareno De Angelis scrive che «l'artista lirico che va in America del Nord deve andare con un nome già fatto in Europa, oppure deve essere presentato, prima del suo debutto, a suon di grancassa propagandistica e attraverso mirabolanti bugie».²⁰⁵ L'impresario del *Manhattan* aveva dimostrato una maggior abilità nella ricerca dei nuovi nomi, consapevole che nella competizione fra i due teatri ogni mezzo era considerato lecito: «Mr Hammerstein is still engaged in his cheerful pastime of showing that ... persons who say there are no more good singers in Europe are evasive, Machiavellian and empiric».²⁰⁶

La stagione successiva vide Amedeo Bassi ancora protagonista in alcune nuove produzioni del *Manhattan Opera House*. Oltre alla riproposizione delle opere nelle quali era stato particolarmente apprezzato – *Pagliacci*, *Aida*, *Traviata* e *Gli Ugonotti* – il tenore interpretò *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana*, e prese parte alle nuove produzioni di *Ernani*, *Andrea Chénier* e *Siberia*. Il suo debutto fu particolarmente atteso per

²⁰⁴ Cfr. *Il Teatro d'Opera e i nostri artisti negli Stati Uniti d'America*, «Il Mondo Artistico» n.16-17, Milano, 1 aprile 1907.

²⁰⁵ MANILLA Roberto, *Nazzareno De Angelis ossia l'Opera vista dal Basso*, Lucca, LIM, 2003, p.111.

²⁰⁶ KOLODIN Irvin, *The story of Metropolitan*, cit., p.217.

quest'ultimo titolo, per il quale lo stesso Giordano lo aveva eletto a suo interprete ideale.²⁰⁷

Siberia was first heard at La Scala, December 19, 1903, and was not a great success, but less than a month afterward it was given in Genoa, with Amedeo Bassi in the tenor rôle – he did not sing at the Milan première – and was an instant success, and this has been the case in Naples and other Italian cities where Bassi has created the rôle of *Wassili*, as he will in New York. Giordano has repeatedly stated that he considers him his ideal interpreter of the rôle of the young Russian officer.²⁰⁸

Siberia era alla sua prima assoluta a New York e riscosse immediatamente i favori del pubblico. Nelle recensioni della serata fu da più parti sottolineata la ricchezza melodica dell'opera, considerata da alcuni critici superiore anche a quella dei precedenti lavori di Giordano. Furono oggetto di particolare attenzione anche l'impianto drammatico e la tessitura orchestrale, capaci di suscitare momenti di alta tensione emotiva.²⁰⁹ A causa di un improvviso malessere durante la prova generale, Bassi non aveva potuto però prendere parte alla serata e fu sostituito all'ultimo momento da Zenatello, che proprio di quest'opera stato il protagonista della prima alla Scala. Al suo rientro, come previsto, Bassi confermò di essere l'interprete più adeguato a rivestire il ruolo di *Vassili*. La plasticità della sua voce era ritenuta particolarmente adatta a questo genere di opera, ancor più che a quelle «classiche nelle quali egli fu udito già in questa stagione. La sua forza drammatica, accompagnata da un sapiente uso della voce, diede alla parte di *Vassili* un'impronta

²⁰⁷ «Siberia ebbe un ripetersi di successi a Torino, a Napoli e Parigi; successi in maggior parte attribuiti al tenore Bassi, il quale fu dallo stesso Giordano chiamato "il porta-fortuna di Siberia. Infatti sul frontespizio di uno spartito in omaggio dell'autore al cantante vi è proprio una dedica in tale modo concepita» («La Cronaca Illustrata», n.6, New York, 9 febbraio 1908). Vedi nota 64.

²⁰⁸ «Musical America» n.10, New York, 18 gennaio 1908.

²⁰⁹ «Better than *Fedora*. To the credit of M. Giordano it must be said that the opera heard last night is distinctly better in every way to his immediately preceding effort. It is more melodious, dramatically it reaches a loftier plane, and while there are moment of dullness, the general effect is more pleasing» («The World», New York, 6 febbraio 1908).

tutta individuale».²¹⁰ In una recensione alla prima parigina di *Siberia* anche Pierre Lalo, il critico musicale figlio del compositore Edouard, pur non apprezzando particolarmente il lavoro di Giordano, giudicò Bassi come il tenore più appropriato a delineare il personaggio dell'Ufficiale, grazie alla brillantezza, alla ricchezza e alla forza meravigliosa della sua voce.²¹¹

Anche in questa seconda stagione del *Manhattan Opera House* Bassi dette prova di meritare gli apprezzamenti di pubblico conseguiti l'anno precedente. L'opera *I pagliacci* divenne un suo cavallo di battaglia, e la sua interpretazione dell'*arioso* era da taluni considerata inarrivabile, spesso contrapposta e preferita a quella di Caruso.²¹²

Una simile forza di voce e passione non si ricordava dopo De Lucia; il Bassi fu semplicemente insuperabile in questa difficile romanza: egli possiede del De Lucia e del Caruso la potenza di voce, ma di entrambi possiede in maggior grado la sincerità di espressione, drammaticità ed eleganza. In una parola egli "canta" perfettamente come i due suoi colleghi e "agisce" meglio; sì che la perfezione di canto e scenica lo pongono in prima fila tra i sommi nostri artisti.²¹³

Il confronto tra i grandi artisti del momento era oggetto di cronaca anche dal punto di vista dei compensi, giacché proprio i tenori erano allora tra i cantanti lirici più pagati.²¹⁴ Secondo alcuni articoli di stampa, le star dei due teatri, Caruso, Bonci, Zenatello e Bassi, avevano guadagnato complessivamente nel corso del 1907 più di

²¹⁰ *La seconda di Siberia al Manhattan*, «L'opinione» n.41, Philadelphia, 16 febbraio 1908.

²¹¹ LALO Pierre, *La Musique*, «Le Temps», n.16044, Paris, 23 maggio 1905.

²¹² Cfr. «The New York Illustrated Theatre» n.3, New York, Marzo 1908. Una foto di scena de *I Pagliacci* riporta la seguente didascalia: «AMEDEO BASSI As Canio in "I Pagliacci", his most successful role at the Manhattan», in «Town & Country Calendar» n.3222, New York, 15 febbraio 1908.

²¹³ «L'Opinione», Philadelphia, 11 dicembre 1907.

²¹⁴ Fu dalla seconda metà dell'Ottocento che i tenori divennero i cantanti lirici più pagati, sospinti in primo luogo dagli ingaggi di Fernando De Lucia, Roberto Stagno e di Francesco Tamagno, legato quest'ultimo al successo di *Otello*. Cfr. PRATO Paolo, *La musica italiana: una storia sociale dall'unità a oggi*, Donzelli, Roma, 2010, p.33.

un milione e mezzo di dollari.²¹⁵ Caruso aveva in assoluto il cachet più elevato, e Conried si era assicurato la sua esclusiva al *Metropolitan* per una cifra di duecentomila dollari, oltre a 5.000 dollari per ogni sua apparizione. Bonci invece, sempre per ogni serata al *Metropolitan*, riscuoteva 1.200 dollari. Leggermente inferiori i compensi elargiti da Hammerstein: per ogni serata al *Manhattan Opera House* Zenatello guadagnava 1.500 dollari mentre Bassi 1.200.²¹⁶ Tali cifre erano giustificate dalla logica di mercato: le loro voci erano remunerate in proporzione alla loro rarità e alla domanda del pubblico, oltre al fatto che sulle spalle di questi artisti spesso ricadeva la responsabilità della buona riuscita di un'intera stagione.²¹⁷ Talvolta però le considerazioni potevano assumere toni sarcastici: «Nor Prince Nor President Receives the Salary Given This Quartet of Golden-Throated Tenors»²¹⁸ era il titolo, sovrastante la foto dei quattro tenori, che campeggiava su una pagina di cronaca di un quotidiano di Cincinnati. Nell'articolo si ironizzava sulla sproporzione esistente tra le remunerazioni di Caruso e il Presidente degli Stati Uniti, al quale spettava in un anno solo un quarto di quanto percepito dal tenore.²¹⁹

Al termine di questa stagione i due teatri avevano incassato complessivamente una cifra vicina ai due milioni di dollari, in forte crescita rispetto all'anno precedente nonostante una situazione di generale difficoltà finanziaria nel paese. Anche i costi erano però aumentati per l'offerta di nuovi titoli e di sempre nuove produzioni. Tutto questo a sua volta richiedeva un incremento del numero di artisti da scritturare, spesso contesi tra i due teatri a suon di ingaggi sempre crescenti.²²⁰ Una

²¹⁵ Cfr. BAIN George Grantham, *Singers Paid at the Rate of More Than \$ 1,500,000 a Year*, «Telegraph», Pittsburg, 24 dicembre 1907.

²¹⁶ Cfr. «Success Magazine» n.165, New York, Febbraio 1908.

²¹⁷ Cfr. BAIN George Grantham, *Singers Paid at the Rate of More Than \$ 1,500,000 a Year*, cit.

²¹⁸ «Times-Star», Cincinnati, 28 dicembre 1907.

²¹⁹ Cfr. *ivi*. Nell'articolo viene inoltre evidenziato che dei quattro tenori solo Zenatello è in possesso di un titolo di studio.

²²⁰ *New York's \$2,000,000 Season of Grand Opera*, «The New York Times», New York, 29 marzo 1908.

stima dei soli costi fissi per ogni singola rappresentazione era valutata in circa 45.000 dollari, dei quali oltre la metà erano costituiti dai cachet dei cantanti.²²¹

Queste ed altre considerazioni di ordine economico furono sicuramente tra i motivi che nel 1910 spinsero Hammerstein alla decisione di concludere l'esperienza del *Manhattan Opera House*. La forte competizione tra i due teatri aveva inciso fortemente sulle disponibilità finanziarie, rischiando di portare entrambi alla bancarotta. Hammerstein fu abile nella negoziazione con il Presidente del *Metropolitan*, Otto Khan, con il quale al termine della stagione 1909-10 si accordò per un importo di 1.250.000 dollari, impegnandosi a non allestire spettacoli d'opera nei successivi dieci anni nelle città di New York, Chicago, Philadelphia e Boston.²²²

Amedeo Bassi proseguì le sue tournée negli Stati Uniti al seguito di Cleofonte Campanini, chiamato alla direzione della *Chicago-Philadelphia Grand Opera Company*.

Intanto nel 1910, Cleofonte Campanini, al quale, come giustamente ebbe a scrivere un autorevole critico musicale, H. E. Krehbiel, si dovettero in massima parte i successi di Oscar Hammerstein e della *Manhattan Opera House*, fu chiamato alla direzione della *Chicago-Philadelphia Grand Opera Company*. Era una nuova Compagnia lirica che sorgeva e che, con i sussidi generosi di alcuni mecenati e per la valentia del nuovo direttore che aveva chiamato attorno a sé artisti di cartello, non tardò ad affermarsi ed a portare le sue tende nella stessa New York, alla *Metropolitan Opera House*, prima, e poi al *Lexington Theatre*.²²³

La nascita della nuova Compagnia era stata patrocinata dallo stesso Otto Kahn, una volta rilevato il complesso della *Manhattan Opera House*. La sede principale era presso

²²¹ Le voci di spesa prendevano in considerazione, oltre al salario dei cantanti misurato in 27.000 dollari, l'orchestra per 4.500 dollari, il coro e il corpo di ballo per 2.200 dollari, il direttore d'orchestra e gli assistenti musicali per 1.700 dollari, i macchinisti e gli assistenti di scena per 2.000 dollari, spese di pubblicità per 2.500 dollari e circa 4.000 dollari per spese varie. Cfr. *ivi*.

²²² Cfr. PHILLIPS-MATZ Mary Jane, *The Many Lives of Otto Kahn*, Pendragon Press, New York, 1963, p.91.

²²³ BOSI Alfredo, *Cinquant'anni di vita italiana in America*, cit., pp.172-173. Sulle esperienze musicali e organizzative di Cleofonte Campanini negli Stati Uniti si veda CERIANI DAVIDE, *Cleofonte Campanini negli Stati Uniti*, in *Cleofonte Campanini da Parma al Nuovo Mondo*, a cura di Federica Banchieri e Giuseppe Martini, Casa della Musica, Parma, 2019.

l'Auditorium di Chicago, e l'inaugurazione della prima stagione lirica si tenne il 3 novembre 1910 con *Aida*, protagonista Amedeo Bassi nel ruolo di Radamès.²²⁴ Il tenore fu scritturato per una serie di stagioni, fino al 1916, dal direttore generale Andreas Dippel.²²⁵ In quegli anni prese parte alla produzione di molte opere, alcune delle quali in prima rappresentazione nei teatri americani. Tra queste si segnalano *I gioielli della Madonna* di Ermanno Wolf-Ferrari, *I dispettosi amanti* di Attilio Parelli, *Cristoforo Colombo* di Alberto Franchetti, *Zingari* di Leoncavallo, e la prima locale, a due settimane dalla *première* del Metropolitan, de *La fanciulla del West*.

²²⁴ Cfr. HOWARD, John Tasker, *Breve storia della musica in America*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1963, p.253.

²²⁵ Cfr. «Il Teatro Illustrato», XXVII, Milano, 15 settembre 1910. Andreas Dippel era stato per alcuni anni collaboratore di Otto Kahn al Teatro Metropolitan.

2.2. Bassi primo interprete

Opere nuove italiane dell'anno scorso.

Impossibile sarebbe di nominarle tutte in questo breve cenno. I quattro più noti compositori, che rappresentano la giovane scuola italiana cioè Puccini, Mascagni, Giordano e Leoncavallo hanno taciuto Hanno riaffrontato il fuoco della ribalta Edoardo Mascheroni, Italo Montemezzi e Franco Alfano: ma né la *Perugina* del primo (Napoli, San Carlo, Aprile) né *Hellera* del secondo (Torino, Regio, Marzo) né il *Principe Zilah* del terzo, sebbene salutate con applausi, hanno dato garanzie di poter restare come successi durevoli nel repertorio italiano. I melodrammi dei maestri esordienti o quasi sono parecchi [...] Ma anche le più applaudite opere nuove dei compositori esordienti per reggersi hanno da vincere due gravi ostacoli, cioè l'ostilità degli editori e le paure degli impresari.²²⁶

Non era affatto facile per un operista agli esordi affermarsi con un'opera prima. Il caso di *Cavalleria Rusticana* si può considerare come l'eccezione che conferma la regola, ma proprio il "caso" Mascagni dimostra quanto potesse essere difficile replicare il medesimo successo con i lavori successivi e passare invece alla storia come "compositori di una sola opera".²²⁷ Spesso l'eventualità più verosimile era quella che, dopo una o più rappresentazioni, l'opera finisse immancabilmente archiviata e poi dimenticata. Scorrendo l'elenco delle opere nuove del solo 1870, anno di composizione di *Ruy Blas* – titolo che ha segnato l'esordio di Amedeo Bassi – contiamo che limitatamente all'Italia esse ammontano a oltre venti, e tranne quella di Marchetti tutte le altre non hanno avuto seguito.²²⁸

Nel novero delle nuove produzioni teatrali del 1899 non risulta nemmeno un titolo che sia stato riproposto in anni successivi:²²⁹ opere come *Il Giogo*, *Teilo*

²²⁶ *Opere nuove dell'anno scorso*, «La Nuova Musica» n.180, Firenze, 5 gennaio 1910, p.5.

²²⁷ Lo stesso dicasi per Ruggero Leoncavallo.

²²⁸ Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», XXIV, n.52, Milano, 26 dicembre 1869, p.456. Tra le composizioni in elenco solo *I Promessi Sposi* di Enrico Petrella riscosse una certa fortuna in anni successivi.

²²⁹ Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», LV, n.1, Milano, 4 gennaio 1900, p.7. Unico nome di spicco Ermanno Wolf-Ferrari, presente però con una cantata sacra, *La sulamite*.

l'Africano, Clara, sono ad oggi praticamente sconosciute e la stessa sorte è toccata anche ai rispettivi autori, Rodolfo Conti, Luigi Coccolo, Ermenegildo Coppetti. Tra questi compositori, i cui nomi sono ormai completamente eclissati, figura anche Anacleto Loschi con la sua unica opera, *Nel Senegal*, di cui fu primo interprete Amedeo Bassi.²³⁰ Le rappresentazioni si tennero, come omaggio al proprio concittadino, nel corso della stagione lirica del Teatro Comunale di Carpi. Come abbiamo visto, Bassi si era affermato facilmente e con certa rapidità sulle scene dei maggiori teatri toscani, e grazie ad una segnalazione all'impresario carpigiano Carlo Segrè fu da questi prontamente ingaggiato.²³¹ L'opera andò in scena la sera del 30 agosto 1899 e fu replicata il 5 settembre. Le poche informazioni a disposizione su questo lavoro le possiamo ricavare dalle cronache della prima serata, che furono comunque generose nei confronti del compositore, sottolineando l'ampia partecipazione e il gradimento di un pubblico sicuramente ben disposto nei confronti di un apprezzato concittadino. Loschi era nato a Carpi nel 1863, si era diplomato in violino e durante il servizio militare aveva fatto parte della Banda del 70° reggimento di Fanteria. Da lì probabilmente nacque l'intenzione di perfezionarsi in Contrappunto e Composizione presso il Liceo Musicale di Bologna, per poi orientare nel corso degli anni la propria attività verso quella di Maestro di molti complessi bandistici di paesi e città della zona e di direttore di alcune scuole di musica.²³² La composizione e la rappresentazione di un'opera lirica poteva sicuramente rappresentare per l'autore il compimento della propria esperienza compositiva se non anche un'auspicabile opportunità di nuova carriera.

²³⁰ Vedi Cap. 1, par. 3.

²³¹ «I bellissimi, continuati successi da questo giovane tenore riportati e quelli recentissimi ottenuti nella *Bohème* a Lucca, convinsero l'impresa del Comunale di Carpi a scritturarlo per la prossima stagione», «Cronaca dei Teatri» n.11, Bologna, 15 luglio 1899. Vedi anche nota 113.

²³² Cfr. SESSA Andrea, *Il melodramma italiano, 1861-1900 : dizionario bio-bibliografico dei compositori*, L. S. Olschki, Firenze, 2003, p.274.

A Carpi vi è grande aspettativa per l'opera nuova già da noi annunciata: *Senegal* primo lavoro del M° Anacleto Loschi su libretto di Simplicio Righi. Questo lavoro e relativo libretto, ci scrivono, è un vero gioiello per spontaneità di versi e per situazione drammatica.²³³

Un'analisi strutturale abbastanza approfondita dell'opera la troviamo in un ampio articolo di Alfonso Claudio Miotti pubblicato su «Il Panaro» all'indomani della rappresentazione. La descrizione è accompagnata da alcune osservazioni critiche, per quanto mitigate da una certa benevolenza che traspare nei confronti del musicista. Purtroppo non vi sono elementi che ci diano indicazioni precise sul genere musicale o sul tessuto orchestrale, tali da permetterci con sicurezza di accostarla per affinità stilistica alle opere contemporanee. Il punto di forza sembra essere piuttosto la facilità melodica di molte frasi e di certi interventi orchestrali.²³⁴

Due note in fretta, più di cronaca che d'altro. C'è stato il successo? – Sì: e schietto, e vivo, poiché il pubblico di Carpi stasera ci è parso sereno, senza preconcetti. Il libretto ce lo ha dato ieri il nostro (f.): la musica eccola: Il lavoro comincia con poche battute d'ouverture in cui i legni sviluppano un motivo toccante tra l'insistere di un pedale cupo dei violoncelli. Uno scatto degli ottoni – che subito è smorzato nella ripresa della frase de' legni: indi, a tela alzantesi, comincia un coro a fattura *imitativa*, eccellente, ma che passa inosservato a torto. Il soprano (*Aoua*) attacca il suo motivo, caldo, vivo, che s'intreccia a risposte del tenore (all'interno) e in cui clarini ed arpa accennano il *motivo dell'esiglio*, mentre si snoda facile e bello un canto d'amore: *Nell'occhio suo rifulge...* che risolve in una frase leggera e dolce dei flauti. Ma l'amore di *Aoua* per il francese ha un nemico: *Kerny*. Un *agitato* tra *Kerny* e *Joro Kane* rende la situazione; mentre i flauti riprendono e preparano la frase di *Aoua*, dopo la quale delle sincopi efficacissime preparano uno scatto amoroso di *Kerny* (sottolineato dai violoncelli), e la confessione del nuovo amore di *Aoua*. Segue un racconto passionale di *Kerny* (*tenore*), il cui movimento è monotono (forse guadagnerebbe accelerandolo) e il cui pensiero ci sembra povero. Il pubblico però applaude. *Demba-Kari* (*baritono*) irrompe in scena. Notevole un moto grazioso e vivace in che la musica ritrae il contrasto della passione; *Kerny* esce e i violoncelli e le viole accennano il tema dominante (*Aoua*) su cui s'intesse un lungo, troppo lungo! duetto tra il baritono e il soprano.

²³³ «Vedetta Artistica» n.22, Firenze, 25 luglio 1899.

²³⁴ «Si sente qua e là un accenno a un motivo, ma tosto l'autore si ferma nel meglio della sua creazione; vi sono però pezzi compiuti ed efficacissimi, quali l'intermezzo, una pagina delicata e vibrante di sentimento, e il duetto del secondo atto, che si possono a vero dire chiamare le perle del lavoro», «Il Panaro» n.235, Modena, 31 agosto 1899.

Del duetto notiamo essere potente una ripresa del soprano, la cui frase è contrappuntata con terze acute dei corni dolcissime e con un delicato arpeggio del quartetto. *Demba-Kari* è certo del tradimento di *Aoua*, e ne promette vendetta al cielo, in un *andante religioso* di superba fattura; larga, efficace, pena la frase – pieno d’effetto il basso prima procedente solenne a crome puntate, indi fortissimo a terzine. Scoppia un applauso unanime, convinto, schietto. Il maestro soschi è chiamato due volte alla ribalta: si fa il bis della scena, nuovi applausi e nuova presentazione al proscenio del maestro. Intanto è cominciato un episodio coreografico (una frase semplice, ma piena di colore) e un coro... di cui non possiamo dir nulla per l’esecuzione... troppo Africana! Un’efficacissima frase d’amore selvaggio del baritono si perde così, e il coro continua a stuonare, fino a che una vivacissima scena scopre intero l’odio tra *Demba-Kari* e *Kerny* (un recitativo un po’ ingenuo) e l’atto finisce in una *perorazione* piena d’effetto sulla preghiera appassionata di *Aoua*. Cala la tela. Una chiamata all’autore: gli artisti applauditissimi. Il II° atto è aperto da un intermezzo che permette al pubblico il primo vero a catto irrefrenabile d’applausi. Infatti da un preludio in sordina delle viole il quartetto prende la frase riassuntiva dell’opera, simpatica di pensiero, efficace nella distribuzione, dolcissima così sulla terza corda dei violini, come nello scatto fuso e pieno d’effetto dell’orchestra intera. Lo sviluppo ad *imitazione*, che non è sempre fonicamente equilibrato, nuoce un poco, ma l’impressione è felicissima, e se ne chiede il *bis*, che procura al m° Loschi 3 chiamate al palcoscenio. S’alza la tela: i legni (che il m° Loschi adopera con una felicità che ricorda le meraviglie descrittive realistiche del Saint-Saëns) *spuntano* uno spigliato e chiaro racconto di *Aoua*, applaudito (un’altra chiamata all’autore); a cui segue il duetto tra soprano e tenore, una delle più belle cose del lavoro: *Senti come la brezza...* Calda, affettuosa la frase; frase un poco volgare, ma sottolineata da un orchestrale ricco e d’ottima fattura, e risolvente in una *stretta* vivacissima, che procura due chiamate all’autore. *Demba Kerny* tronca l’idillio uccidendo *Kerny*: lo scatto musicale è inferiore alla situazione, ma l’opera finisce bene per la geniale disposizione della frase estrema di *Kerny* languente ne’ legni e *numerata* dal coro interno. Calata la tela tre chiamate al m° Loschi.

Riassumiamo.

C’è l’opera d’arte? – Noi crediamo di sì.

Il libretto è lungo, per metà inutile, per due terzi imbarazzante: la musica è bella sempre e ben fatta: qualche volta si allunga in *pensieri* troppo involuti, e un po’ vuoti, ma ha spesso dello slancio o della passione, ed è allora oltre che vibrante, originale. C’è il lavoro teatrale? – Il pubblico di Carpi ha detto iersera di sì, e noi non diremo di no: però esprimeremo la speranza che al Loschi – tempra eletta di musicista- si dia qualche cosa da musicare meglio del *Senegal*. In quel giovanottone pieno d’animo e di vita c’è di meglio che il fabbricatore di un balletto *africano*, c’è la stoffa di un artista forse non eccessivamente colto, ma geniale.

Due parole dell’esecuzione ed ho finito: mirabile l’orchestra e il m° Vitale: splendida la voce e di efficacia drammatica la Pasini-Vitale; il Bassi eccellente; il

Polese indisposto, una sempre pieno di buona volontà: messa in scena buona, cori e corpo di ballo... *ne vaul pas la peine*.²³⁵

L'interpretazione di Bassi fu unanimemente apprezzata, come lo fu del resto quella della compagnia, ma dopo due recite le rappresentazioni furono improvvisamente sospese e a seguito di questa interruzione fu instaurata una vertenza giudiziaria tra Loschi e l'impresario Segrè.²³⁶ Il tenore non cantò più quest'opera, né si hanno notizie di ulteriori rappresentazioni in anni successivi.

Decisamente superiore era lo spessore artistico e musicale dell'autore di *Medio Evo Latino* e *Aurora*, due opere che videro di nuovo Bassi nel ruolo di primo interprete assoluto. Il nome dell'argentino Hector Panizza²³⁷ si era rapidamente diffuso nell'ambiente lirico, inizialmente come direttore d'orchestra e arrangiatore orchestrale per riduzioni di organico delle partiture.²³⁸ Si affermò in seguito anche come autore di opere che hanno goduto di una certa fama, specie nel suo paese d'origine, e che sono ricordate per alcune arie tutt'ora presenti, in particolare, nel repertorio di cantanti argentini.²³⁹

²³⁵ MIOTTI Alfonso Claudio, "Nel Senegal" al Comunale di Carpi, «Gazzetta Teatrale Italiana» n.23, Milano, 10 settembre 1899.

²³⁶ Vedi cap.1 par. 3, nota n.119 e segg.

²³⁷ Di origini italiane, Panizza nacque a Buenos Aires nel 1875. Si trasferì con la famiglia a Milano nel 1887 e si iscrisse al Conservatorio, studiando Contrappunto e Armonia con Amintore Galli. La vicinanza di Edoardo Mascheroni lo convinse a dedicarsi alla direzione d'orchestra, supportato dall'amicizia con Toscanini. Fu autorizzato da Puccini e da Ricordi a curare edizioni di opere con un organico orchestrale ridotto. Ulteriori informazioni sono reperibili in un recente e ben documentato saggio biografico: DE FILIPPI Sebastiano, VARACALLI COSTAS Daniel, *The Other Toscanini: The Life and Works of Hector Panizza*, University of North Texas Press, Denton, Texas, 2019.

²³⁸ Ricordi e Puccini ebbero grande stima di Panizza per le sue qualità di direttore d'orchestra, autorizzandolo anche alla riduzione di partiture quali *La Fanciulla del West*. Cfr. GARA Eugenio, *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano, 1958, n.565, p.378.

²³⁹ L'aria più celebre è «Alta nel cielo», detta anche «La canzone della bandiera», tratta dall'opera *Aurora*, che per molti anni gli studenti argentini hanno intonato, nella versione in lingua spagnola, all'ingresso e all'uscita da scuola. Cfr. DE FILIPPI Sebastiano, VARACALLI COSTAS Daniel, *The Other Toscanini: The Life and Works of Hector Panizza*, cit., p.46.

Medio Evo Latino è un'ampia composizione strutturata, secondo le indicazioni del librettista Luigi Illica, come una trilogia di opere in un atto, ciascuna delle quali è collocata in un paese di lingua neolatina e in distinti periodi storici. Nell'ampia didascalia introduttiva al libretto è Illica stesso che illustra il progetto dell'intera operazione:

Riunire tutta un'Europa – il Medio Evo – nei tre suoi momenti più caratteristici, – farne tre drammi storicamente ed umanamente veri, – circoscrivere personaggi, episodi, ambienti al mondo latino, – ecco il concetto. Onde il titolo *Medio Evo Latino* e la forma di Trilogia per le sue tre parti ben distinte:

Le Crociate, – l'Italia;

Le Corti d'Amore, – la Francia;

L'Inquisizione, – la Spagna.

Partire dalle Crociate per arrivare alla Inquisizione, la suprema degenerazione della Fede, e seguire la Cavalleria, ragione gloriosa dell'Epoca, attraverso alle sue trasformazioni storiche di grandezza, cortesia, ferocia in rapporto a tutto il trasformarsi intorno e lei di essere, cose, idee, bisogni, costumi nei tre momenti storici:

il misticismo delle Crociate,

la poeticità provenzale delle Corti d'Amore,

la ferocia dei processi religiosi, –

dal Sire della Crociata che consacra la spada assassina a Dio, al Señor che dà, in balia dell'Inquisizione, a Torquemada la fanciulla desiderata; – dalla Dama del Sacrificio che per la Fede ama e perdona, alla Señora che, fatta bigotta, odia e snatura la innata prerogativa femminile – la pietà!

Solo la Poesia non cede a fatalità di tempo! Ascende essa sempre e costantemente, coscienza delle genti. E laddove è per tutti e tutto ragione di decadenza, per lei è forza e causa di gloria, non essenza umana ma divina, grande, buona, giusta, voce di Dio! Onde il tipo del Poeta nelle sue trasformazioni storiche entro alla Trilogia, toccando il sommo della grandezza umana, divenendo cioè da Bardo a Menestrello, Poeta Civile, allorché la decadenza tutto avvilitisce.

Questa è l'idea, audace forse, non strana, e per virtù della sua audacia appunto (giova confessarlo?) tentata.²⁴⁰

La prima rappresentazione si tenne al Politeama Genovese, nell'ambito della stagione d'autunno, la sera del 17 novembre 1900. I tre cantanti principali – Bassi, il soprano Lina Pasini-Vitale, il baritono Edoardo Camera – insieme al direttore d'orchestra

²⁴⁰ ILLICA Luigi, *Medio Evo Latino*, G. Ricordi & C., Milano, 1900, p.3. Il libretto completo è reperibile alla pagina <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004405563>

Edoardo Vitale furono acclamati e riconosciuti quali veri protagonisti della riuscita dell'opera. La critica e il pubblico furono però concordi anche nel rilevare una certa disomogeneità fra i tre atti, considerando il primo di buon livello per fattura stilistica, accuratezza orchestrale e originalità melodica, mentre gli altri due risentivano di un certo manierismo nel tentativo di rievocare le atmosfere medievali.

Migliore fra tutte è la prima Parte. [...] La Parte seconda non commuove troppo: è modulata sul ritorno insistente di un tema fluido, agile, carezzante, ma che sta sempre in aria, non raffigurato da varietà di combinazioni foniche, onde stanca per la monotonia. [...] La terza Parte riaccende l'attenzione e l'interesse. [...] Affermare ch'egli [Panizza] si sveli nell'opera pienamente originale non sarebbe il vero. Troppo giovane egli è per non risentire ancora l'eco di studi che mostra di aver amati con ardore. Certe risoluzioni in cadenze note e comuni, il maneggio incerto e confuso dei cori, tranne poche eccezioni [...] son segni di un'imperizia giovanile, che svanirà col tempo.²⁴¹

Nel complesso risultò particolarmente apprezzata la padronanza della tavolozza orchestrale, con un uso dello strumentale ricco e di buon gusto, grazie probabilmente all'abilità acquisita durante la sua esperienza direttoriale.²⁴²

Come indicato nelle annotazioni di Illica, la Poesia è l'elemento simbolico che permea tutta l'opera ed è incarnato dalla figura del Poeta che assurge a protagonista nelle rispettive vesti di Bardo, Menestrello e Poeta Civile. Bassi delineò questo ruolo in maniera esemplare e il suo contributo risultò determinante all'esito positivo della serata:

Il tenore Amedeo Bassi, al quale il Panizza deve senza dubbio buona parte del successo, destò colla voce dolcissima, intonata, il più schietto entusiasmo, bissò le sue due romanze che eseguì con rara freschezza e plasticità di voce.²⁴³

²⁴¹ «Il Giornale del Popolo» n.344, Genova, 18 novembre 1900.

²⁴² «Quanto alla parte orchestrale il Panizza la tratta con un'abilità degna di un compositore provetto: il suo strumentale è ricco, vario, di buon gusto, colorito, efficace. Meno esperto si mostra forse nell'uso delle voci ma questa è questione di pratica, e la pratica vien sempre» («Il Secolo XIX» n.320, Genova, 18 novembre 1900).

²⁴³ «Il Giornale del Popolo» n.345, Genova, 19 novembre 1900.

La riconoscenza del compositore nei confronti del cantante è attestata dalle parole di stima che Panizza esprime con la dedica sullo spartito donato a Bassi: «All'esimio Artista Sig. Amedeo Bassi, che per primo interpretò questo lavoro con tanta genialità e amore – l'autore affett. te offre. Genova 18/1/902».²⁴⁴

L'anno successivo l'opera debuttò a Buenos Aires, sotto la direzione di Arturo Toscanini, e fu poi replicata a Genova nel 1905.²⁴⁵ Bassi non prese parte a queste riprese, ma fu invece primo interprete della successiva opera di Panizza, *Aurora*. L'opera fu composta nel 1908, commissionata appositamente per celebrare la riapertura del Teatro Colón di Buenos Aires, evento del quale fu protagonista proprio Amedeo Bassi nei panni di *Radamès* nella serata d'inaugurazione.²⁴⁶ L'incarico di comporre un'opera a sfondo nazionalistico fu affidato a Panizza direttamente da uno dei più influenti uomini politici argentini, Hector Cipriano Quesada Casal, che era a sua volta scrittore e autore del soggetto da cui Illica trasse il libretto in italiano.²⁴⁷

Il senatore Ettore Quesada, letterato di vaglia, uomo di teatro e conoscitore profondo della storia dell'indipendenza argentina ha preparato al maestro Ettore Panizza, suo protetto da molti anni, un interessante canovaccio per quest'opera di argomento patriottico. Il taglio degli atti è abile, la sceneggiatura è ben fatta, i caratteri sono chiaramente stabiliti.²⁴⁸

Lo sfondo dell'opera si addiceva all'approssimarsi della ricorrenza dei cento anni dai moti insurrezionali del 1810 che portarono all'indipendenza argentina. Il

²⁴⁴ Lo spartito di *Medio Evo Latino* fa parte della collezione di spartiti donata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dagli eredi di Bassi. Collocazione: MUS.Rari.e.33

²⁴⁵ «Subito dopo, questo bel lavoro venne riprodotto all'Opera di Buenos-Aires con successo splendido, ed una seconda volta si rappresentò a Genova l'anno scorso, perché desideratissima da quel pubblico, e rinnovò il successo pieno e sincero, meritando nuove feste al giovane autore» («Ars et Labor» n.8, Anno 61°, Agosto 1906, Ricordi, Milano, p.714).

²⁴⁶ Cfr. cap. 2, par. 2, nota 157.

²⁴⁷ Il frontespizio del libretto riporta entrambi i nomi degli autori, Hector Quesada e Luigi Illica. Una copia integrale del libretto è disponibile in versione digitalizzata sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze alla pagina <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004416723>

²⁴⁸ «Corriere d'Italia», Buenos Aires, 5 settembre 1908.

titolo stesso coincide con il nome della giovane protagonista del dramma, ma allude metaforicamente anche all'avvio della fase storica della rivoluzione, annunciata dalla fanciulla al suo spirare, nell'ultimo verso: «Di Ciel è Aurora! Ed è Aurora di Patria!»²⁴⁹ La scelta di affidare nuovamente ad Illica la stesura del libretto per Panizza fu fortemente sostenuta da Giulio Ricordi, che nutriva grandi speranze per il giovane direttore e compositore italo-argentino e lo riteneva capace di comprendere al meglio le risorse drammaturgiche offerte dalla raffinata penna del poeta.²⁵⁰ La rappresentazione di un'opera dai caratteri fortemente intrisi della propria storia, e che esaltasse gli ideali patriottici alla vigilia della celebrazione del Centenario, era vista dall'ambiente culturale e, specificamente, musicale del paese sudamericano come elemento opportuno per riaffermare la propria identità nazionale.

L'azione si svolge nel mese di maggio, tradizionalmente dedicato alla Madonna, da cui il nome del protagonista, Mariano.²⁵¹ Il libretto è arricchito da ampie didascalie che talora rievocano i fatti storici a cui l'azione fa riferimento, culminanti con gli eventi rivoluzionari del 25 maggio 1810:

Il forte grido del 25 Maggio i tuoi chisperos l'hanno diffuso pei più lontani casolari; il letargo secolare fu vinto; fu debellata la fatalità tellurica; e fu domato il tempo. Ascolta: «Patria! Patria! Patria!» ti acclamano mille e mille voci! Inno possente! Inno divino!²⁵²

²⁴⁹ QUESADA Hector, ILLICA Luigi, *Aurora: Racconto drammatico in quattro capitoli, musicato da Hector Panizza*, G. Ricordi e C., Milano, 1908, p.65.

²⁵⁰ Cfr. DE FILIPPI Sebastiano, VARACALLI COSTAS Daniel, *The Other Toscanini: The Life and Works of Hector Panizza*, cit., p.47.

²⁵¹ La storia si svolge durante gli anni della lotta per l'indipendenza, la rivoluzione di maggio del 1810, e narra l'idillio tra Aurora, la figlia del capo dell'esercito spagnolo, e Mariano, un giovane creolo che poco a poco si converte alla causa patriottica. Aurora è una ragazza che, grazie all'amore, si affaccia all'alba della vita adulta, si fa carico del proprio destino e muore; è l'allegoria, personificata nel ruolo femminile, della storia della rivoluzione intesa come alba, cioè come esperienza inaugurale della storia contemporanea della nazione argentina; è, infine, un simbolo finalmente acquisito: quello del sol levante della libertà. Cfr. *Aurora*, Base de datos de todas las óperas representadas en el Teatro Colón Buenos Aires, [http://operas-colon.com.ar/cgi-bin/wwwisis/\[in=aaa.in\]?base=Aurora%20and%20base=obra](http://operas-colon.com.ar/cgi-bin/wwwisis/[in=aaa.in]?base=Aurora%20and%20base=obra)

²⁵² QUESADA Hector, ILLICA Luigi, *Aurora: Racconto drammatico in quattro capitoli, musicato da Hector Panizza*, cit. p.43.

La specificità di questa funzione narrativa fa sì che Illica preferisca denominare le quattro parti di cui è composta l'opera "capitoli" anziché "atti". In particolare il terzo capitolo, dal titolo "Intermezzo Epico", è articolato in un lungo e minuzioso racconto teso ad esaltare le gesta dell'eroico popolo che da ogni parte dell'Argentina si è sollevato per conquistare l'indipendenza della patria.²⁵³ Soltanto in conclusione del capitolo sono inseriti alcuni versi, cantati dal tenore, che costituiscono il testo dell'Inno alla Bandiera, destinata a divenire rapidamente l'aria più popolare delle opere argentine.²⁵⁴

La prima rappresentazione si tenne il 5 settembre 1908, alla presenza del Presidente della Repubblica, con la direzione dello stesso Panizza.²⁵⁵ Le cronache della serata registrarono unanimemente uno straordinario successo di pubblico.²⁵⁶ Furono apprezzati in primo luogo i cantanti Titta Ruffo e Maria Farneti, oltre ad Amedeo Bassi, e Panizza nel duplice ruolo di compositore e direttore d'orchestra. Il plauso fu indirizzato prevalentemente al contenuto dell'opera, rivolto all'esaltazione dei valori patriottici della giovane ma fiorente nazione.²⁵⁷ Era un sentire comune la necessità che anche l'arte argentina arrivasse ad esprimere una propria "opera nazionale", allo stesso modo in cui si era manifestata o si stava manifestando in altri paesi attraverso la riscoperta del proprio patrimonio culturale:

Tiempo hacía que nos venía preocupando esta "opera nacional". Esperabamos una producción animada por el sentimiento de un pueblo. El arte argentino iba a

²⁵³ «Un "intermezzo" epico, describe sinfonicamente toda la gran epopeya que se está desarrollando» («La Prensa», Buenos Aires, 6 settembre 1908).

²⁵⁴ Vedi nota 239.

²⁵⁵ «Batteva le mani il Presidente della Repubblica dal suo palco ufficiale, battevano le mani le signore, i loggioni fecero prodigi di effervescenza ammirativa». – COLON. *L'"Aurora" di G. Panizza*, «La Patria degli Italiani», Buenos Aires, 6 settembre 1908.

²⁵⁶ «La enorme mayoría, por no decir la opinión unánime, resultó favorable para la obra y esta opinión puede fundarse, desde luego, por la partitura sí clara, melódica, y muy sencilla, en su elegante factura musical» (*Aurora*, «La Prensa», Buenos Aires, 6 settembre 1908).

²⁵⁷ Cfr. DE FILIPPI Sebastiano, VARACALLI COSTAS Daniel, *The Other Toscanini: The Life and Works of Hector Panizza*, cit., p.46.

tener en el teatro una obra inspirada en todo lo que la nación posee de propio. Por que es este el signo de una musica verdaderamente nacional. La melodia popular no es la materia prima para este nacionalismo musical. La influencia más cosmopolita puede modificarla: no es, pues, en el sistema, sino en la inspiración ingenua y primitiva del cantor anónimo, pase por el alambique del arte contemporáneo i rinda ahí su quintaesencia. Esta es la base de un arte nacional: las individualidades se expresarán luego conforme a su temperamento, pero existirá un modelo común. Todos los pueblos que cantan han visto aparecer en estos ultimos anos lo que para nosotros reclamamos.²⁵⁸

Rimarcata con una certa enfasi da molti quotidiani, *Aurora* venne pertanto riconosciuta come un lavoro in grado di assecondare finalmente le aspettative del popolo argentino per un'opera dal contenuto patriottico. La trama narrativa, l'ambientazione storica e l'inserimento di figure storiche specifiche – quali il viceré spagnolo Santiago di Liniers e Martín Miguel de Güemes, uno dei comandanti rivoluzionari – contribuivano a delineare i caratteri richiesti per una definizione di opera nazionale argentina:

Una ovación ruidosa se tributò al compositor y a los artistas al final de la obra y consagrò así definitivamente el suceso de "Aurora", òpera argentina por su argumento y por sus autores, desde que la urdimbre del drama que sirvió a Selica [*Illica*] para el libreto, pertenece al señor Héctor C. Quesada.²⁵⁹

Il pubblico riconobbe immediatamente nell'aria che chiude il terzo capitolo il messaggio di esaltazione patriottica, costringendo il tenore a ben due bis:²⁶⁰

Alta pel cielo, un'aquila guerriera,
ardita s'erge in volo trionfale.
Ha un'ala azzurra, del color del mare,
ha un'ala azzurra, del color del cielo.
Così nell'alta aurora irradiata,

²⁵⁸ «La Argentina», Buenos Aires, 6 settembre 1908.

²⁵⁹ «La Prensa», Buenos Aires, 6 settembre 1908. Un quotidiano argentino in lingua italiana apriva l'articolo sulla serata con termini entusiastici: «Il patriottismo della giovane capitale federale della Repubblica Argentina, nell'anelo di avere un teatro lirico di colore nazionale decretò ieri sera un successo trionfale all'"Aurora", il racconto in 4 atti di Ettore C. Quesada e Luigi Illica, musicato da Ettore Panizza», in «La Patria degli Italiani», Buenos Aires, 6 settembre 1908.

²⁶⁰ Si conserva una registrazione discografica della *Pathé* effettuata nel 1912 (etichetta n. 86391) che ci offre l'opportunità di ascoltare Amedeo Bassi in quest'aria. L'ascolto è disponibile anche sul canale Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-4gqDdS-5Vs>

il rostro d'or punta di freccia appare,
porpora il teso collo e forma stelo,
l'ali son drappo e l'aquila è bandiera.
È la bandiera del Paese mio,
nata dal sole; e ce l'ha data Iddio!²⁶¹

Tuttavia, il fatto che fosse in italiano rendeva difficoltosa la comprensione del testo e la diffusione dell'aria ad un pubblico di massa. Fu così che nel 1945 Josué Quesada fu incaricato di trascrivere in spagnolo il libretto originale di suo padre.²⁶² Questa versione rinnovata dell'opera fu presentata per la prima volta il 9 luglio 1945, alla presenza di Panizza, in un momento storico e politico particolarmente critico per l'Argentina.²⁶³

All'indomani della prima di *Aurora*, nel 1908, si aprì un'ampia riflessione sul concetto di "opera nazionale" e sulla possibilità di dar vita a un'opera nazionale utilizzando i parametri dell' 'arte cosmopolita', come era accaduto in quegli anni, ad esempio, con le opere di Mussorgsky e Rimsky-Korsakoff nell'Europa orientale o di Felipe Pedrell in Spagna. L'inserzione di una semplice melodia popolare non giustifica da sola la definizione di opera nazionale, è tale solo un'opera ispirata a tutto ciò che la nazione ha di proprio:

Tiempo hacía que nos venía preocupando esta "opera nacional". Esperábamos una producción animada por el sentimiento de un pueblo. El arte argentino iba a tener en el teatro una obra inspirada en todo lo que la nación posee de propio. Por que es este el signo de una música verdaderamente nacional. La melodía popular no es materia prima para este nacionalismo musical. La influencia más cosmopolita puede modificarla: no es, pues, en el sistema, sino en la inspiración, que el músico debe persistir. No es un trabajo de erudito, es un trabajo de artista el que requiere. Importa que la melodía popular, esa inspiración ingenua y

²⁶¹ QUESADA Hector, ILLICA Luigi, *Aurora: Racconto drammatico in quattro capitoli, musicato da Hector Panizza*, cit., p.46. il libretto è disponibile in versione digitale sul sito della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004416723>

²⁶² Sul sito ufficiale del Teatro Colón è presente un database di tutte le opere rappresentate. Informazioni su *Aurora* sono disponibili alla pagina <http://www.operas-colon.com.ar/cgi-bin/wwwisis/%5bin=aaa.in%5d?base=Aurora%20and%20base=obra>

²⁶³ Cfr. DE FILIPPI Sebastiano, VARACALLI COSTAS Daniel, *The Other Toscanini: The Life and Works of Hector Panizza*, cit., p.110.

primitiva del cantor anonimo, pase por el alambique del arte contemporáneo y rinda ahí su quintaesencia. Esta es la base de un arte nacional.²⁶⁴

Pertanto non tutti furono concordi nell'apprezzare il taglio e l'impostazione musicale di Panizza, la sua fu ritenuta più un'opera "italiana" a cui era stata aggiunta un'aria di carattere nazionale:

El color local lo he traducido con una fórmula de acompañamiento de guitarra en la canción de la bandera y dos compases de nuestro himno en el final de la obra. Esto es cuanto ha concedido a la nacionalidad musical.²⁶⁵

In ogni caso *Aurora*, insieme a *El Matrero* del compositore argentino Felipe Boero (1884-1958), è considerata la principale delle opere nazionali argentine e ancor oggi, nella versione in lingua spagnola, è presente nella programmazione delle stagioni liriche del paese sudamericano.²⁶⁶

Al pari di Hector Panizza, anche Edoardo Mascheroni (1855-1941) era già un affermato direttore d'orchestra quando si accinse a comporre *Lorenza*, la prima delle sue due opere. Era stato direttore principale del Teatro alla Scala dal 1891 al 1894 grazie anche ai buoni auspici di Giuseppe Verdi, del quale aveva diretto la prima di *Falstaff* nel 1893:

Le riputazioni più grandi sono i Due Mancinelli [Luigi e Marino], e Mascheroni. Credo bisogna rinunciare a Luigi... fra gli altri due sceglierei Mascheroni che mi dicono fra le altre qualità ha quella d'essere un gran lavoratore (qualità indispensabile alla Scala) un uomo coscienzioso senza simpatie e meglio ancora senza antipatie.²⁶⁷

²⁶⁴ «La Argentina», Buenos Aires, 6 settembre 1908.

²⁶⁵ «El País», Buenos Aires, 6 settembre 1908.

²⁶⁶ Cfr. GROUT Donald Jay, WILLIAMS Hermine Weigel, *A short History of Opera*, Columbia University Press, New York, 2003, p.705. È presente sul canale Youtube una versione completa dell'opera registrata nel 1999 al Teatro Colón: https://www.youtube.com/watch?v=zxk43lwO9_k

²⁶⁷ Lettera di Verdi a Boito, del 27 aprile 1891, in *Carteggio Verdi-Boito*, I, a cura di M. Medici e M. Conati con la collaborazione di M. Casati, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, 2 voll., p. 184.

Lo stesso Giulio Ricordi concordava sul giudizio del bussetano, come si evince anche dal contenuto di alcune lettere del carteggio intercorso tra i due.²⁶⁸

Non altrettanto si può dire di Puccini e Mascagni, che espressero in talune circostanze alcune riserve sull'ingaggio di Mascheroni per la direzione di loro opere. Mascagni si lamentò proprio con Giulio Ricordi per la decisione di affidare a Mascheroni la prima rappresentazione di *Iris*, nel 1898, per la quale infine decise di subentrare lui stesso:

Riguardo al M° Mascheroni, non Le nascondo che appresi con dolore la sua scrittura, anche perché a Milano (proprio il giorno in cui dovevo partire) Le avevo fatto capire che Mascheroni non era un Santo del mio Calendario; il Sig Mascheroni me ne fece una grossa quando diresse per la prima volta la Cavalleria a Barcellona (sono ormai 8 anni): mandò in scena l'opera con due sole prove, permettendosi di mettere in ridicolo, davanti a tutta la Compagnia, la mia musica ed anche me stesso; l'opera, naturalmente e per sola colpa del Direttore d'Orchestra, non ebbe sorti liete.– Ma d'altronde vedo che siamo agli antipodi nel giudicare il M° Mascheroni, poiché per me non è musicista, né uomo di talento.²⁶⁹

Dello stesso tenore è la preoccupazione che Puccini esprime a Tito Ricordi per la prima spagnola di *Fanciulla del West*:

E' vero che Fanciulla si darà a Barcellona presto? e dirigerà Mascheroni?
Sta attento perchè Masch. non ha mai diretto l'opera e mi ricordo di Bohème a Roma - quei tempi. Non vorrei che ci rovinasse la Spagna - C'è Armani libero so che lui si occupa anche della mise en scene.
O se Armani non potesse andarvi causa scrittura Mascheroni, bisognerà mandare un assistente al soglio - Con Masch. solo è disastro - Ti ho voluto avvisare.²⁷⁰

Giulio Ricordi rimase comunque legato a Mascheroni, tanto da apprezzarlo e sostenerlo all'indomani di una rappresentazione di *Lorenza*. Scrive infatti a Luigi

²⁶⁸ Cfr. le lettere di Ricordi a Verdi consultabili sul sito *Archivio Storico Ricordi Collezione Digitale*, alla pagina <https://www.digitalarchivioricordi.com/>

²⁶⁹ MASCAGNI Pietro, *Epistolario, Vol. I*, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, Libreria musicale italiana, Lucca, 1996, p.205.

²⁷⁰ GARA Eugenio, *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano, 1958, p.435.

Illica che «l'opera è bella, è ben fatta!... il tempo non può mancare di rendergli giustizia - tanto a Mascheroni, quanto alla sua *Lorenza*.»²⁷¹

Illica era l'autore del libretto di *Lorenza*, ma per sua stessa scelta il suo nome non comparve sulla locandina né sui programmi di sala della prima rappresentazione.²⁷² I motivi dovranno essere ricercati, probabilmente, nella consapevolezza che la qualità di questo lavoro non era all'altezza dei precedenti, come del resto le cronache della serata non mancarono di rimarcare:

Tra il libretto sul quale l'autore non ha creduto opportuno apporre – ed ha fatto benissimo – il suo nome, e il lavoro musicale del Mascheroni, c'è una profonda linea di demarcazione; sembrano talvolta due cose separate e distinte, concepite indipendentemente l'una dall'altra: manca in molti punti l'intima corrispondenza tra la situazione scenica e il lavoro orchestrale, che si concepirebbe egualmente con situazioni assolutamente diverse.²⁷³

L'argomento dell'opera è di chiaro stampo verista, molto vicino per contenuti a *Cavalleria rusticana*, e come *Pagliacci* è ispirato a reali fatti di cronaca: «Siamo alla fine del secolo scorso, e, come ora, v'è nella Calabria un brigante che nessuno riesce ad acchiappare.»²⁷⁴ L'azione si svolge infatti nell'Italia meridionale, e non mancano le vendette per l'onore tradito, i momenti di religiosità e cruente scene di morte. Il fatto si condensa nel tentativo di far arrestare il bandito Carmine da parte di un suo rivale che

pensa di mandargli incontro Lorenza, una popolana partenopea piena di seduzioni, che varranno a fare cadere il brigante in un tranello. Ma Lorenza

²⁷¹ Lettera di Giulio Ricordi a Luigi illica, 25 settembre 1901. In *Archivio Storico Ricordi Collezione Digitale* <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/CLET001748>

²⁷² «Il dramma è anonimo. Si dice che ne sia l'autore l'Illica, e la diceria pare verosimile pel modo come è condotto il libretto, e per le intenzioni onde esso è largamente seminato», in "*Lorenza*" di Eduardo [sic] Mascheroni, «La Patria» n.106, Roma, 16 aprile 1901.

²⁷³ "*Lorenza*" del m° Mascheroni al Costanzi, «Il Messaggero», n.105, Roma, 15 aprile 1901.

²⁷⁴ «L'Ora», n.104, Palermo, 15 e 16 aprile 1901. Il riferimento in questione è al brigante Musolino. Un ulteriore riferimento lo possiamo trovare nella vignetta che raffigura Bassi nei panni del brigante, intitolata "Alla ricerca di Musolino" e accompagnata dalla didascalia "E pensare che passò anche per Roma il celebre brigante..., quando si rappresentò la *Lorenza* di Mascheroni!", pubblicata su «Il Signor Pubblico», n.20, Roma, 17 maggio 1901.

finisce per innamorarsi di Carmine – il bandito – e si lascia uccidere per salvarlo.²⁷⁵

L'opera andò in scena al Teatro Costanzi la sera del 13 aprile 1901 e fu ben accolta dal pubblico che tributò prolungati applausi agli interpreti e a Mascheroni nella duplice veste di direttore d'orchestra e compositore.²⁷⁶ Le critiche principali si appuntarono sulla prolissità del libretto, responsabile, a dire di molti, della mancata riuscita drammaturgica dello spettacolo nel suo insieme. Dal punto di vista musicale furono apprezzate numerose pagine, «come il preludio caratteristico del 1° atto, l'aria di Susanna, lo splendido finale del primo atto, il preludio del secondo e l'ultima parte dell'asolo [sic] di Lorenza»²⁷⁷, e sottolineate la finezza del tessuto orchestrale e la vivacità di tinte ben messi in rilievo dall'abilità direttoriale del compositore.²⁷⁸ Il successo personale dei due protagonisti era dato per scontato già prima dell'esecuzione: l'attesa era soprattutto per Gemma Bellincioni, alla quale il compositore si era ispirato per scrivere la parte di Lorenza,²⁷⁹ ma anche per Bassi, che non deluse le aspettative del pubblico e contribuì indiscutibilmente al buon esito della serata.²⁸⁰

Lo spettacolo fu ripreso al Teatro Grande di Brescia nel settembre successivo, con la direzione stavolta di Rodolfo Ferrari ma con Bassi e la Bellincioni confermati nei loro ruoli: il successo conseguito a Roma fu replicato. Nel gennaio del 1902, con lo

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Gli interpreti principali furono, oltre a Bassi nella parte del bandito Carmine, Gemma Bellincioni nel ruolo della protagonista e il baritono Arturo Pessina in quello di Gerace.

²⁷⁷ «La Ribalta», n.16, Napoli, 18 aprile 1901. L'aria detta di «Susanna al bagno» è cantata dalla protagonista nel finale del primo atto.

²⁷⁸ Cfr. MONTEFIORE Tommaso, «Lorenza» di Edoardo Mascheroni, «Le Cronache Musicali», n.12, Roma, 20 aprile 1901, pp.97-98.

²⁷⁹ «... la simpatia vivissima con cui era attesa e con cui è stata accolta al Costanzi questa Lorenza che il maestro pare abbia scritta avendo sempre innanzi agli occhi la figura passionale, il temperamento artistico di Gemma Bellincioni» («L'Ora», n.104, cit.).

²⁸⁰ «Il tenore Bassi, Carmine – un Musolino di altra epoca – ha nuovamente dimostrato al pubblico romano di essere un cantante di molto valore. Con la Bellincioni, ha avuto i primi onori» («Lo Staffile», n.11, Firenze, 19 aprile 1901).

stesso cast bresciano, l'opera andò in scena al Teatro Carlo Felice di Genova. Inaspettatamente, dopo i successi conseguiti anche fuori dai confini nazionali, il pubblico l'accolse freddamente rivolgendo applausi di circostanza solo per sottolineare la bravura degli interpreti.

Nonostante i successi di Roma, Brescia, Bonn e Colonia, la *Lorenza* è ieri sera caduta al nostro Carlo Felice. E l'insuccesso di Genova non è stato se non che la pura conseguenza dei difetti che il nostro pubblico ha rilevato nello spartito del maestro Mascheroni, difetti così evidenti che ci pare strano come non siano stati rilevati dai pubblici chiamati a giudicare la *Lorenza* prima di noi.²⁸¹

L'opera fu replicata solo la sera successiva, per poi uscire definitivamente dal cartellone genovese. Nel corso degli anni successivi Mascheroni rivisitò in più di una occasione questa sua prima opera, che comunque per alcuni anni continuò a circolare anche all'estero con discreto successo, registrando un'ultima ripresa molto apprezzata nel 1920 a Gand, in Belgio, in una versione in lingua francese.²⁸²

Bassi tornò una seconda e ultima volta sullo spartito di *Lorenza* in occasione della sua tournée sudamericana del 1903, presso il Teatro Municipal di Santiago.²⁸³

Fu proprio in occasione della sua prima tournée sudamericana, nel 1902, che Bassi si cimentò nuovamente in una prima assoluta. Si trattava dell'opera *Khrysé* dell'argentino Arturo Berutti.

Insieme ad altri suoi connazionali, come lui formati in Europa dopo i primi studi in patria, Berutti può essere considerato un precursore dell'opera nazionale argentina.²⁸⁴ Nato a San Juan nel 1858, studiò a Buenos Aires con il direttore e

²⁸¹ *La Lorenza del M° Mascheroni al "Carlo Felice"*, «Caffaro», n.12, Genova, 12-13 gennaio 1902.

²⁸² Cfr. CARNINI DANIELE, *Mascheroni, Edoardo Antonio*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani, vol.71 (2008).

²⁸³ Vedi nota 151 («El Chileno» n. 5081, Valparaiso, 6 ottobre 1903.)

²⁸⁴ Il viaggio di studio in Europa era ritenuto indispensabile per la formazione dei giovani musicisti argentini, i quali spesso si stabilivano in Italia e componevano su libretti italiani secondo gli stilemi dell'opera italiana contemporanea. Tra i compositori della generazione di Berutti, pionieri di un teatro nazionale argentino, possiamo citare Francisco Hargreaves (1849-1900), formatosi a Firenze, autore dello scherzo comico *La gatta bianca*, rappresentata al Teatro Victoria di Buenos Aires nel 1877 e da molti considerata la prima opera di un argentino; Zenón Rolón (1856-1902), un *porteño* di colore che studia anch'egli a Firenze; Antonio Restano

compositore di origini italiane Nicolò Bassi. Grazie ad una borsa di studio Berutti ebbe l'opportunità di recarsi in Germania dove fu ammesso al Conservatorio di Lipsia per studiare, tra gli altri, con Carl Reinecke.²⁸⁵ Dopo aver soggiornato a Parigi, nel 1890 si trasferì in Italia dove esordì con l'opera *Vendetta*, rappresentata al Teatro Civico di Vercelli nel 1892.²⁸⁶ Nel 1897 fu rappresentata al Teatro de la Opera di Buenos Aires il suo primo lavoro su soggetto argentino, *Pampa*, tratto da un racconto di Eduardo Gutiérrez e ispirato alla figura del *gaucho* Juan Moreira.²⁸⁷ Il compositore fu lodato da più parti per aver scelto di mettere in musica un soggetto latino-americano e quindi di tracciare un nuovo percorso capace di esaltare il sentimento patriottico, ma non passò inosservato il fatto che il libretto fosse in italiano e la struttura musicale era nello stile tipico della tradizione romantica.²⁸⁸

In quegli stessi anni Berutti fu attratto dall'idea di trasporre in musica un testo che aveva avuto modo di conoscere nei suoi anni parigini, il sensuale romanzo *Aphrodite* del poeta e scrittore belga Pierre Louÿs. Se fino a quel momento Berutti aveva composto opere su libretti originariamente scritti in italiano, in questa occasione curò lui stesso la stesura di un testo in spagnolo.²⁸⁹ Resosi conto, però, che non ci sarebbero stati artisti di un certo livello in grado di interpretare l'opera in spagnolo, decise di affidare la versione del libretto in italiano a Giuseppe Paolo

(1860-1928) di Buenos Aires, allievo di Ponchielli. Cfr. CAMARA ENRIQUE, *L'influenza italiana e spagnola nel teatro musicale di Buenos Aires (1747-1900)*, in *Il teatro dei due mondi : l'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di Anna Laura Bellina, Associazione musicale Ensemble '900, Treviso, 2000, p.212.

²⁸⁵ Cfr. VENIARD JUAN MARÍA, *Arturo Berutti: un argentino en el mundo de la ópera*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega," Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1988, p.83.

²⁸⁶ *Ivi*, p.113

²⁸⁷ Cfr. ACREE WILLIAM GARRETT JR., *Staging Frontiers: The Making of Modern Popular Culture in Argentina and Uruguay*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2019, pp.165-167.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Cfr. VENIARD JUAN MARÍA, *Arturo Berutti*, cit., pp.263.

Pacchierotti.²⁹⁰ L'azione si svolge ad Alessandria, nell'antico Egitto, e narra la drammatica vicenda della cortigiana *Khrysé*, la protagonista che dà il titolo all'opera, e l'amore che prova per lei lo scultore Demetrio, l'autore della statua di Afrodite.²⁹¹

La prima rappresentazione si tenne la sera del 20 giugno 1902 al Politeama Argentino di Buenos Aires, con il teatro che registrò il tutto esaurito, alla presenza di numerose autorità locali e nazionali. Il pubblico presente decretò il successo dell'opera malgrado la scelta dell'autore di allontanarsi da un soggetto nazionalistico, a differenza invece di quanto ci si sarebbe potuto aspettare in seguito alle ultime produzioni di Berutti. Gli interpreti furono chiamati più volte a bizzare le loro arie, in particolare i due protagonisti: Emma Carelli, artista già affermata sulle scene argentine, e Amedeo Bassi alla sua prima esperienza transoceanica. La stampa elogiò il tenore per la bellezza della sua voce e specialmente per l'interpretazione del monologo e del duetto con *Khrysé* nel primo atto e per il racconto «Iernotte in sogno» nel terzo atto.

Amedeo Bassi nell'opera nuova *Khrysé* rinnovò gli entusiasmi destati nelle altre opere, bissando tutte e due le romanze. Ogni lode riesce superflua dopo quanto

²⁹⁰ *Ibid.* - Giuseppe Paolo Pacchierotti è stato sceneggiatore di alcuni dei primi film italiani del cinema muto che hanno avuto per protagonista Francesca Bertini. Tra questi la versione cinematografica di due drammi teatrali di Victorien Sardou: *Tosca* e *Fedora*. Cfr. <https://www.imdb.com/name/nm0655097/>

²⁹¹ Trama dell'opera: Lungo il molo di Alessandria d'Egitto, nel 60 a.C, Demetrio – il famoso artista che ha scolpito la statua di Afrodite prendendo come modello la regina – è circondato da donne che cercano di sedurlo. Fra tutte viene colpito dalla bellezza e dalla voluttuosità della cortigiana *Khrysé*, e spinto da una passione improvvisa le dichiara il suo amore. *Khrysé*, estremamente orgogliosa, per concedersi a Demetrio esige che lui le consegni tre oggetti che appartengono ad altre: lo specchio d'argento della cortigiana *Bakkis*, il pettine d'avorio di una sacerdotessa e la collana di perle di Afrodite. Per soddisfare le brame di *Khrysé*, Demetrio non esita a rubare quanto richiesto e a far accusare di furto o far torturare per questo anche persone innocenti. Adesso lo scultore può ottenere ciò che desidera da *Khrysé*, ma turbato da un sogno inquietante le pone come condizione di indossare gli oggetti rubati ed esibirsi in veste di Afrodite sulla terrazza del Faro. La cortigiana teme di essere arrestata, ma lo scultore le assicura che se obbedisce la salverà. Riconosciuti gli oggetti rubati, *Khrysé* viene imprigionata e condannata. In presenza di Demetrio, che estatico osserva la fanciulla plasmandone le forme con una tavoletta di argilla, *Khrysé* si avvelena e muore fra le braccia di Demetrio esprimendo il suo amore per lui. Alle grida del popolo " È morta! ... è morta!", l'esultante Demetrio indica la statua ed esclama: "No, figli di Alessandria! Dite immortale!". Cfr. COTELLO BEATRIX, *La mitologia clásica en la òpera argentina*, «Circe de clásicos y modernos», n. 8, Instituto de Estudios Clásicos de la Universidad Nacional de La Pampa, 2003, pp.129-130.

dice di lui la stampa bonearense. La *Patria degli Italiani* termina il suo articolo dicendo: che il Bassi, a cominciare dall'arioso, che procurò tre chiamate all'autore tra frenetiche richieste del pubblico, sino alla fine dello spettacolo, prodigò tutti i tesori della sua pastosa, gustosissima, resistente, bella voce. Una vera ovazione ebbe, come nella prima sera, alla fine del racconto del sogno, nel duetto del terzo atto di cui dovette concedere il *bis*.²⁹²

Due anni dopo, il 4 giugno 1904, Amedeo Bassi fu artefice di una nuova ripresa di *Khrysé* al Politeama Argentino. Il tenore infatti, in occasione di una sua serata d'onore, scelse di rendere omaggio al paese che lo ospitava con l'opera che lui stesso aveva contribuito a far affermare in quel teatro.

Nel Politeama la *Khrysé* di Arturo Berutti, nella nuova edizione, messa in scena in occasione della beneficiata di Amedeo Bassi, ottenne un completo successo. [...] Il Bassi, che ben scelse l'opera di un maestro argentino per la sua beneficiata, vi ha una parte – e lui stesso ne fu, come ricorderete, il primo interprete – assai bella, quella dello scultore Demetrio, che si presta a tutte far riflettere le sue qualità di magnifico cantante e di artista di gran talento.²⁹³

In questa circostanza la parte di *Khrysé* fu sostenuta dal soprano Amadea Santarelli, mentre l'orchestra era condotta, come in precedenza, dal maestro Arnaldo Conti. Accolta favorevolmente dal pubblico, grazie anche alla superba interpretazione di Bassi, l'opera fu replicata la sera successiva. La riproposta, a due anni di distanza dalla prima rappresentazione, diede luogo a momenti di riflessione circa gli aspetti innovativi di quest'opera, giudicata interessante e valida dal punto di vista della condotta delle voci, del dominio delle parti e dell'orchestrazione, ma ritenuta ancora poco originale nell'inventiva melodica, in considerazione dell'eccessiva presenza di riferimenti a motivi musicali già ascoltati in altre opere più celebrate.

²⁹² «Rassegna Melodrammatica», n.125, Milano, 31 luglio 1902.

²⁹³ «La Patria degli Italiani», n.153, Buenos Aires, 5 giugno 1904.

Entonces la crítica tuvo ocasión de elogiar las bellezas musicales que reúne la partitura del autor de *Evangelina* y de *Pampa*, hallando palabras de sincero elogio por la admirable instrumentación de la partitura que responde a todas las exigencias del contrapunto moderno, habiendo el maestro Berutti obtenido efectos acústicos hermosos, conservando siempre el equilibrio indispensable entre la parte orquestral y vocal. [...] Además la ópera del maestro Berutti no es siempre original, hay algunos pasajes que nos recuerdan frases y motivos conocidos de obras de otros autores, especialmente de Mascagni y de Leoncavallo. [...] De todos modos la *Khrysé* representa para el maestro Berutti un gran progreso, pues la obra teatral, de efecto y de valor artístico no deprecable, conteniendo páginas hermosas de música rebosantes de pasión, coros y danzas de gran efecto, y una descripción de ambiente que se acerca muchísimo a la realidad.²⁹⁴

L'anno successivo Bassi fu scritturato per cantare alcune opere in cartellone nella stagione autunnale del Politeama Genovese. Anche in questa occasione si cimentò con la creazione di una nuova produzione operistica, *Mademoiselle de Belle-Isle* del compositore greco Spyridon Samaras (1861-1917). Questi rientrava nel nutrito novero dei giovani compositori di altri paesi che raggiungevano l'Italia per un periodo di apprendistato con i maestri del melodramma e talvolta vi rimanevano con la mira di intraprendere da qui una carriera internazionale. Nel 1905, al suo esordio genovese, Spiro Samara – com'era più comunemente noto – godeva di una certa fama in Italia, dove aveva già avuto modo di vedere messi in scena diversi suoi lavori. Così venne presentato dalla stampa alla vigilia della prima rappresentazione della sua opera:

L'autore di *Mademoiselle Belle-Isle* [sic] che va in scena al Politeama Genovese è un greco di Corfù che ha già scritto parecchie opere. La sua *Flora mirabilis* apparsa nel 1886 rivelò un forte ingegno musicale. Dal Carcano di Milano passò all'Argentina di Roma, e in moltissimi altri teatri, sempre accolta con grande fervore. Per le sue proporzioni si adattava così ai grandi teatri come a quelli più modesti; e poi c'era un fervore di vita giovanile, un'esuberanza di facili e

²⁹⁴ Politeama – “*Khrysé*” de Berutti, «Diario del Comercio» n.2641, Buenos Aires, 5 giugno 1904.

alletevoli cantilene che conquistava subito il pubblico ammaliato da una fulgida festa del senso uditivo e degli occhi. La critica lodava l'eccellente magistero tecnico, l'eleganza e la simpatica unità di concezione. D'Arcais così ne scriveva: «..... la musica, in generale, risponde al soggetto e non s'affatica a ingrandirlo, come spesso avviene nelle opere dei maestri quasi esordienti. Il Samara ha il senso della giusta musica, sa stare in mezzo ai *fioriti cespugli* e ai *monticelli di neve*... e non dà la scalata all'Himalaya..... Non è mai triviale, concede poco al cattivo gusto del pubblico grossolano, è sempre elegante, attillato, garbato. Niente nella sua musica vi urta i nervi, niente vi offende o vi turba. Qualcuno osserva che manca lo slancio; ma il fuoco, l'abuso degli effetti drammatici, il così detto slancio non sarebbero stati in aperta opposizione col carattere del libretto?» [...] egli aveva già composto, a vent'anni, la *Medje* che, acquistata poi da Sonzogno e ritoccata, fu rappresentata con buon successo, senza avere però la fortuna della *Flora*.²⁹⁵

Dalle cronache che precedono la *première* trapela una febbrile attesa per la serata inaugurale del nuovo lavoro di Samaras, sottolineata anche per la presenza di due importanti protagonisti del panorama lirico: Lina Cavalieri e Amedeo Bassi.

Il soggetto dell'opera era basato sul romanzo omonimo di Alexandre Dumas padre. Su richiesta di Samaras il drammaturgo Paul Milliet ne aveva tratto un libretto in lingua francese, il quale era stato prontamente tradotto in una versione ritmica italiana da Amintore Galli.²⁹⁶ La fama di Milliet era legata ad alcuni suoi libretti di opere francesi molto popolari anche in Italia, prima fra tutte *Werther*. Non era la prima volta che collaborava con Samaras: nel 1892 aveva già scritto il libretto di *Giovanna*, seguito da quello della *Storia d'amore o La biondinetta* nel 1903, mentre nel 1908 avrebbe scritto il libretto per l'ultima opera del compositore greco, *Rhea*. L'incontro tra i due si può far risalire agli anni trascorsi a Parigi tra il 1881 e il 1884, in cui Samaras aveva studiato al conservatorio con Délibes, e privatamente con Gounod

²⁹⁵ PARODI LORENZO, *Prima di "Mademoiselle De Belle Isle". Il maestro Spiro Samara*, «Il Caffaro», n. 308, Genova, 7-8 novembre 1905.

²⁹⁶ «Dal dramma omonimo di Alessandro Dumas padre, Paul Milliet ha tratto, per Spiro Samara, il libretto di *Mademoiselle de Belle-Isle*; ma, diciamolo subito, il dramma non vi ha certo guadagnato [...] Il traduttore italiano, quindi, Amintore Galli, ha dovuto lottare contro non lievi difficoltà», in «Milano», n.7, Milano, 10-11 novembre 1905.

e Massenet.²⁹⁷ In questo ambiente culturale, dove abbonda il pluralismo degli stili musicali, Samaras viene a contatto con le forme musicali più cosmopolite, dal dramma lirico di Gounod al carattere nazionale delle tipiche prime opere di Verdi, o di opere di compositori di altre scuole nazionali, oltre al *Musikdrama* wagneriano.²⁹⁸

Quello che venne rilevato dalla critica a proposito di *Mademoiselle de Belle-Isle* fu proprio la poca originalità del lavoro dovuta alla presenza di tante matrici stilistiche diverse, una mancanza, questa, solo in parte compensata dall'elegante vena melodica e dall'accurata ricerca di ritmo e armonia.²⁹⁹ La frammentarietà dell'opera si riflesse anche nella risposta del pubblico che si divise fra estrema approvazione e risentimento vero e proprio.³⁰⁰

Ma solo in due o tre punti – specialmente per merito del tenore Bassi – il successo ebbe il consenso unanime del pubblico. In mezzo al quale v'erano delle disposizioni ultra favorevoli all'autore e non mancavano d'altra parte delle ostilità preconcepite che provocarono la inevitabile reazione.

Samaras stesso riconobbe in Amedeo Bassi il protagonista della serata e a testimonianza del suo apprezzamento, all'indomani dell'evento, donò al tenore una copia dello spartito con la seguente dedica: «All'amico Bassi grande creatore di d'Aubigny. Spiro Samara. Genova 9 novembre 1905».³⁰¹

Ad una rappresentazione dell'opera aveva assistito anche il direttore del teatro di Montecarlo, che inserì il titolo nella successiva stagione monegasca:

²⁹⁷ ZERVANOS LYDÍA, *Singing in Greek: A Guide to Greek Lyric Diction and Vocal Repertoire*, Rowman & Littlefield, Lanhan, Maryland, 2015, p.139.

²⁹⁸ Cfr. VLAGOPOULOS PANOS, *Samara's Way: Un Greco Vero*, in *The national element in music*, International musicological conference. Athens (Megaron - The Athens concert hall) 18-20 January 2013, a cura di Nikos Maliaras, University of Athens, Faculty of Music Studies, Athens, 2014, pp.136-140.

²⁹⁹ Cfr. PARODI LORENZO, "*Mademoiselle de Belle Isle*" di Spiro Samara al Genovese, «Il Caffaro», n. 311, Genova, 10-11 novembre 1905.

³⁰⁰ Cfr. «Il Corriere di Genova», n. 464, Genova, 10-11 novembre 1905.

³⁰¹ Lo spartito di *Mademoiselle de Belle-Isle* fa parte della collezione di spartiti donata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dagli eredi di Bassi. Collocazione: MUS.Rari.e.21

Il signor Raoul Gunsbourg, direttore del Teatro di Montecarlo, trovandosi a Genova, dove ha sentito la nuova opera del M. Samara, *Mademoiselle del Belle-Isle*, si è affrettato a noleggiarla subito pel suo Teatro, dove sarà allestita nella prossima grande stagione. Inutile dire ch'egli si è accaparrato la splendida interpretazione del *divo* Bassi.³⁰²

Per le rappresentazioni fu ingaggiato l'intero cast genovese. Le recensioni dei quotidiani d'oltralpe non si discostano molto dalle cronache italiane nel confermare i giudizi positivi verso i cantanti, ammirati dal pubblico, e verso il compositore. A detta di alcuni critici, traspariva da questo lavoro una sensibilità musicale più affine al gusto dei francesi, con i quali, d'altronde, l'autore si era formato in gioventù.

Italien par le tempérament. M. Samara a puisé dans son éducation musicale française (il fut l'élève de Léo Delibes), un sens de la mesure, un goût, une netteté d'expression qui le différencient des musiciens de son école. Il ne sacrifie point au vérisme; ses accents n'ont rien de brutal; son oeuvre n'emprunte pas son pouvoir émotif à l'effet plastique; la musique y veut exprimer et y réussit souvent. Elle vaut surtout par des dons de charme, par le choix élégant des tournures mélodiques, par la facilité vibrante de l'invention et par une entente réelle de la poésie instrumentale.³⁰³

Mademoiselle de Belle-Isle riscosse un certo successo anche in alcuni allestimenti successivi, sia in Italia sia all'estero, con interpreti diversi da quelli della prima di Genova e Montecarlo. A distanza di pochi mesi fu nuovamente allestita presso il Teatro Lirico di Milano, dov'erano in cartellone anche altre novità di giovani compositori. Fra queste, l'unica ad essere apprezzata fu proprio l'opera di Samara:

Le opere in musica non si improvvisano come le frittate! Si rappresentò un'opera nuova in un atto, *Editha*, del maestro Francesco Carbonieri, con successo... negativo e per libretto e per la musica. Miglior esito ebbe la *Madamigella di Belle Isle* [sic] del maestro Spiro Samara, ben noto al pubblico milanese, che lo salutò con simpatia. Alcuni giornali si ostinano a chiamarlo giovane maestro! ma gli anni.... passano anche pei compositori di musica! L'opera *Madamigella di Belle Isle*

³⁰² «L'Arte Melodrammatica», n. 24, Milano, 23 novembre 1905.

³⁰³ «Le Figaro», n. 39, Parigi, 8 febbraio 1906.

non segna alcuna traccia di arte nuova ed ardita e non prova se non che il maestro Spiro Samara è buono ed elegante musicista.³⁰⁴

Nel corso del 1907 alcune rappresentazioni di *Mademoiselle de Belle-Isle* furono date ad Atene, presente il compositore, a Costantinopoli e a Smirne. In quella occasione Samaras si era espresso a favore dell'utilizzo di canti popolari e di tradizione per l'istituzione del melodramma ellenico, e proprio la sua ultima opera, *Rhea*, fu quella che più di tutte si avvicinò a questi canoni. Composta nel 1908, *Rhea* fu eseguita per la prima volta ad Atene nel 1911 da una compagnia d'opera italiana.³⁰⁵

Bassi, però, non prese più parte ad altre produzioni di opere del compositore greco, e malgrado Samara avesse dimostrato una sincera stima nei suoi confronti, il tenore non ebbe più occasione di rivestire, i panni del Cavaliere d'Aubigny.

Nel 1904 Bassi aveva effettuato le sue prime incisioni discografiche per conto della società Pathé Frères di Parigi. Nello stesso anno veniva fondata a Milano la Società Italiana di Fonotipia e tra i soci figurava Umberto Giordano. Il compositore aveva concepito un brano appositamente per il disco, *Canzone guerresca*, dedicandola a Bassi e invitando il tenore ad effettuarne una registrazione per la nuova casa discografica.³⁰⁶ Della Società Italiana di Fonotipia faceva parte anche Frédéric Alfred d'Erlanger, che tra le sue varie attività annoverava primariamente quella di compositore. È probabile quindi che Giordano stesso abbia presentato Bassi a d'Erlanger, il quale era in procinto di far allestire *Tess*, la sua ultima opera, al Teatro San Carlo di Napoli.

Il Barone d'Erlanger, nato a Parigi nel 1868 e naturalizzato inglese, apparteneva a una ricca e influente famiglia di banchieri. Appassionatosi fin da

³⁰⁴ «Ars et Labor», anno 61°, n. 10, ottobre 1906, p.941.

³⁰⁵ Cfr. SKANDALY ANGELIKI, *Deriving from Eptanesos National images of Hellenic music theatre (1900-1912)*, International musicological conference. Athens (Megaron - The Athens concert hall) 18-20 January 2013, cit., p.148.

³⁰⁶ Vedi infra, paragrafo 3.4 *Amedeo Bassi e il disco*. Su Giordano e i nuovi mezzi di riproduzione sonora e trasmissione radiofonica vedi *Giordano e le nuove tecnologie: cinema, radio e disco*, in *Atti del convegno Foggia, 27-28 ottobre 2017*, a cura di Guido Salvetti, Grenzi, Foggia, 2018.

giovanissimo alla musica, aveva avuto l'opportunità di formarsi, con un certo eclettismo tipico dell'*amateur*, nelle principali città europee.

In occasione della prima rappresentazione di *Tess*, il quotidiano «Il Giorno» pubblicò un articolo a firma di Matilde Serao. In esso la scrittrice partenopea vi delineava i tratti originali del compositore e sottolineava il suo aspetto cosmopolita derivante, anche, dalle origini anglo-tedesche della sua famiglia, dalla molteplicità dei luoghi da lui visitati e dai suoi vasti interessi culturali:

Egli è, certamente, inglese: ma per lo spirito di libertà che domina nel suo temperamento, d'uomo e d'artista, egli appartiene, piuttosto, a quella grande società cosmopolita, che ha infranto i vincoli delle vecchie frontiere e delle vecchie nazionalità, e pur amando il proprio paese, impara ad amarne degli altri, e pur reverendo i costumi e le consuetudini della patria, apprezza e ammira quelle altrui e che, con un'ansia intellettuale e morale, cerca il pascolo del proprio spirito anche fuori del proprio ambiente. Inglese, Federico d'Erlanger, il maestro, il compositore di *Tess*, [...] ma anche francese per la vita che mena spesso a Parigi: e anche italiano, sopra tutto italiano, per la lingua che egli conosce, per scriverla abbastanza bene e per parlarla senza difficoltà se non rapidamente: e italiano, specialmente, per quel che riguarda l'amore e il culto per i grandi maestri di musica, nostri, antichi e moderni. [...] Vuol dire, dunque, che Federico d'Erlanger ha potuto innestare sulla sua anima inglese, bella di una bellezza speciale, tutte le virtù degli altri paesi ove si è compiaciuto di vivere, ove ha esplicito la sua visione di arte, ove ha svolto la sua personalità; [...] egli è un talento affine al nostro e, forse, fraterno: egli è un compositore, nella cui creazione noi potremo ritrovare il nostro infinito musicale.³⁰⁷

L'articolo prosegue nella forma di una cordiale conversazione-intervista, nella quale il compositore esprime alla scrittrice le proprie aspettative e la propria visione estetica:

Avete lavorato molto, per le prove di *Tess*, non è vero? – gli domando [...] – Ho desiderato e desidero – mi risponde d'Erlanger, un po' assorto – che la mia *Tess* avesse, per sé, tutto quanto è possibile per metterla in una luce giusta e favorevole. – Conoscevano Rina Giachetti, Bassi, Sammarco? – Tutti! Abbiamo, adesso, due stagioni di musica, a Londra: una d'estate, cioè da maggio a luglio, e una d'autunno, ambedue al Covent Garden. E la Giachetti, Bassi, Sammarco hanno già, da noi, il successo che meritano [...] – Costoro, allora, canteranno *Tess*

³⁰⁷ SERAO MATILDE, *Una conversazione con Federico d'Erlanger*, «Il Giorno», n.97, Napoli, 7 aprile 1906.

a Londra, prossimamente, caro d'Erlanger? – Quasi certamente. Forse non potremo avere l'ottimo Bassi perché, credo, vada in America... non si sa bene, ancora. [...] Invece qui è *Tess* che dovrà conquistare la folla. Pochi mi conoscono, o nessuno: io ho passato un mese qui, lavorando, senza veder quasi nessuno: sono straniero. Vedete bene – egli soggiunge – che è l'opera, nella sua sincerità che deve agire sulle anime, [...] si tratta della propria opera d'arte, della propria creatura che è lì, per essere vista, udita, giudicata o distrutta. Signora, voi siete un'artista... voi comprendete – Comprendo. Il teatro è una cosa dolce e terribile, come l'amore. [...] Federico d'Erlanger ringrazia e si congeda. Va via, pieno della vita sua interiore, delle sue visioni di arte, di ciò che forma il segreto della sua esistenza nobile e operosa.³⁰⁸

L'autore del libretto era Luigi Illica, che lo aveva ricavato dal romanzo dello scrittore inglese Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*. I protagonisti del cast, oltre a Bassi, furono Rina Giachetti e Mario Sammarco, mentre la direzione fu affidata alla bacchetta esperta di Ettore Panizza. L'opera andò in scena, con successo di pubblico e critica, il 9 aprile 1906. La seconda rappresentazione avrebbe dovuto tenersi la sera successiva ma a causa di un'improvvisa eruzione del Vesuvio, che provocò ingenti danni alla città e alle zone limitrofe, fu disposta la chiusura dei teatri così che alla prima di *Tess* non seguirono altre repliche napoletane. In anni successivi l'opera fu riproposta in alcune città europee: nel 1908 al Teatro Dal Verme di Milano,³⁰⁹ nel 1910 al Covent Garden di Londra, nel 1911 a Budapest e a Chemnitz (Sassonia). Dopo un inizio abbastanza promettente l'opera uscì definitivamente dal repertorio dei teatri, ma il 22 febbraio 1929 fu oggetto della programmazione radiofonica della *BBC* che la trasmise integralmente.³¹⁰

Amedeo Bassi, all'indomani della prima rappresentazione di *Tess*, si recò a Milano per incidere l'aria «Stanotte ho fatto un sogno», dal primo atto, per la Società Italiana di Fonotipia.³¹¹

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Cfr. «Il Teatro Illustrato», n. 20, 25 novembre 1908, pp. VII-X.

³¹⁰ Cfr. RODMELL PAUL, *Opera in the British Isles, 1875-1918*, Routledge, New York, 2013.

³¹¹ Etichetta: *Società Italiana di Fonotipia* n. 39651.

2.3 Due casi di ‘creazione’: *Le maschere* e *La fanciulla del West*

2.3.1 Le sei prime de *Le maschere*

Al Costanzi di Roma, la parte di *Florindo* nelle *Maschere* sarà disimpegnata da Amedeo Bassi. Il rinomato tenore fu additato da Mascagni, che con tale scelta assicurò alla sua nuova opera uno stupendo elemento di successo. È il caso di congratularsi coll’artista oggetto di tanta deferenza da parte del celebre maestro, ma i rallegramenti si possono estendere anche a quest’ultimo che nel Bassi acquistò un *Florindo* di mezzi vocali splendidi e di riuscita magnifica e sicura.³¹²

Nel 1901, a oltre un decennio di distanza dallo straordinario successo di *Cavalleria Rusticana*, la fama di Mascagni continuava a rimanere legata a quell’unico titolo, a dispetto di una quantità di altri lavori portati sulle scene.³¹³ Per cercare di non rimanere vincolato al clima estetico e stilistico di quella sua “opera prima”, aveva fin da subito proposto una serie di lavori che abbracciavano un’ampia gamma di soluzioni drammaturgiche e musicali, lontane dal quel melodramma verista che lui stesso aveva contribuito a creare: dall’idillio dell’*Amico Fritz* al simbolismo di *Iris*, passando per l’estetismo storico di *Zanetto*. Ecco che a inizio secolo Mascagni si accingeva ad affrontare ancora un nuovo genere, che in realtà aveva il sapore di un ritorno all’antico: il teatro delle maschere. Mascagni non aveva ancora terminato di comporre *Iris* – che si era impegnato a scrivere per l’editore Ricordi – che già aveva ricevuto da Sonzogno l’incarico per un’altra opera su argomento affatto nuovo per il compositore. In accordo con Luigi Illica, autore anche del libretto di *Iris*, era

³¹² «Il Palcoscenico», n.2, Milano, 9 gennaio 1901.

³¹³ Si tratta de *L’amico Fritz* (1891), *I Rantzau* (1892), *Guglielmo Ratcliff* (1895), *Silvano* (1895), *Zanetto* (1896), *Iris* (1898). Cfr. ORSELLI Cesare, *Mascagni*, Neoclassica, Roma, 2019.

intenzione del compositore livornese celebrare una gloria italiana ormai dimenticata, la Commedia dell'Arte con le sue *Maschere*.

Le Maschere dovevano essere nell'intenzione del librettista e del musicista una esumazione dei personaggi dell'antica commedia d'arte. Esumazione piena di significati poetici e musicali. Da parte del librettista era come una proposta di abbandonare «i nuovi e strani eroi» per tornare alla semplice e buona ingenuità della maschera settecentesca. Da parte del musicista era, oltre al far suo il proposito del librettista, abbandonarsi a tutta la sua spontanea italianità tornando alle forme classiche dell'opera buffa.³¹⁴

A differenza di quanto fatto pochi anni prima da Verdi per Falstaff, l'idea di Mascagni era di ricercare lo spirito tipico del teatro buffo del Settecento, guardando ai suoi nomi più illustri, da Pergolesi a Paisiello e Cimarosa, ma senza perdere di vista Rossini.

La difficoltà di musicare le *Maschere*, sta principalmente nello *spirito* che deve avere la musica. Guardi un po' il *Barbiere di Siviglia*! C'è forse più spirito nella musica, che nello stesso libretto, che pure è così bello! Ed io cerco naturalmente di fare della musica piena di spirito.³¹⁵

I protagonisti sono i classici personaggi della commedia che recitano sul più tradizionale dei canovacci del teatro settecentesco, e cioè l'amore dei due giovani Rosaura e Florindo contrastato da Pantalone, padre della giovane, il tutto contornato dai vari intrecci caratteristici delle altre maschere – Colombina, Brighella, Arlecchino, il Dottore, Tartaglia, il Capitano. La struttura del libretto era piuttosto complessa e si articolava in un Prologo, una sorta di metateatro in cui un attore presenta le voci dei cantanti, e tre atti.

L'opera fu oggetto di uno dei maggiori *battage* pubblicitari nella storia della lirica. Nel tentativo di replicare i grandi fasti del secolo precedente, ma anche a causa di precedenti accordi presi tra più parti, fu stabilito di comune accordo tra l'editore e

³¹⁴ BASTIANELLI GIANNOTTO, *Pietro Mascagni*, Riccardo Ricciardi, Napoli, 1910, pp.98-99.

³¹⁵ Lettera di Mascagni a Sonzogno, 1 ottobre 1899, cit. in POMPEI Edoardo, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Tipografia Editrice Nazionale, Roma, 1912, p.301.

il compositore che l'opera venisse rappresentata simultaneamente in sette città italiane diverse. La data dell'evento fu fissata per la sera del 17 gennaio 1901 e l'opera andò in scena al Teatro Costanzi di Roma con la direzione dello stesso Mascagni, al Teatro alla Scala di Milano con Arturo Toscanini, alla Fenice di Venezia con Agide Jacchia, al Carlo Felice di Genova con Edoardo Vitale, al Teatro Regio di Torino con Rodolfo Ferrari, al Teatro Filarmonico di Verona con Oscar Anselmi. Per una indisposizione del tenore, la recita che avrebbe dovuto tenersi al Teatro San Carlo di Napoli, con la direzione di Leopoldo Mugnone, fu rinviata di due giorni.³¹⁶

L'esito della serata non fu certamente quello atteso da Mascagni. Tranne che a Roma, l'opera cadde in tutte le altre città. Anche a Milano, nonostante la bacchetta di Toscanini e la presenza di Enrico Caruso sul palcoscenico, il pubblico manifestò il proprio disappunto. A Genova lo spettacolo fu addirittura interrotto.³¹⁷ Le cronache romane registrarono invece un certo successo di pubblico, nonostante qualche manifestazione di dissenso per alcune parti dell'opera, sottolineando come la presenza di Mascagni sul podio avesse giocato sicuramente a favore della buona riuscita dello spettacolo.

Il giudizio del pubblico di Roma, molto più benevolo degli altri pubblici italiani, si deve forse in gran parte alla presenza dell'autore, il quale dirigeva di persona lo spettacolo.³¹⁸

Passò sotto silenzio il Prologo, nel quale Luigi Rasi – presso cui Bassi aveva studiato arte scenica, e che qui ritrova in veste di collaboratore all'allestimento, in quanto 'maestro di interpretazione' e di attore – interpretava il ruolo del capocomico *Giocadio*, presentando in forma recitata i personaggi della commedia che stava per essere rappresentata e invitando ciascuno di essi a farsi riconoscere con la propria caratterizzazione musicale.

³¹⁶ Cfr. MALLACH ALAN, *Pietro Mascagni and His Operas*, Northeastern University Press, Boston 2002, pp.134-137.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ «L'Adriatico», n.18, Venezia, 18 gennaio 1901.

È probabile che nelle intenzioni di Illica e Mascagni la presenza dell'attore in scena dovesse stabilire un più efficace *trait d'union* con l'antica Commedia dell'Arte, e rievocare «una sorta di pittura d'ambiente, una rapida ricognizione del luogo dove poco dopo si svolgerà il tipico intrigo d'amore tra un Florindo e una Rosaura, un Brighella e una Colombina qualsiasi, con uno dei soliti Capitani a gettare scompiglio».³¹⁹ Al di là delle intenzioni, la trovata non fu compresa e in ogni caso la commistione di parola recitata e parola cantata, estranea alla tradizione dell'opera italiana, non riscosse approvazione:

C'era proprio bisogno che Luigi Rasi facesse sapere al pubblico e all'inclita che l'opera rappresentava la risurrezione della commedia dell'arte, e che Florindo avrebbe fatto all'amore con Rosaura e che Arlecchino avrebbe spasimato per Colombina e che Pantalone sarebbe stato ingarbugliato da Brighella e compagnia bella? Era necessario che tutti gli artisti cantassero la caratteristica strofetta per far sentire le voci, ma più per delineare la propria personalità?³²⁰

Il pubblico dell'epoca non era più abituato a quel genere di teatro né tantomeno trovava avvincente la presenza di una figura che all'inizio dell'opera ne illustrasse la sua stessa ragion d'essere.

Quanto al prologo, era meglio abolirlo, anche se diretto ed eseguito da un attore come il Rasi. Il pubblico nostro, che va al teatro d'opera, vuol sentir musica, tanto è vero che in Italia si dovettero corredare di note anche i recitativi parlati delle opere comiche francesi [...] Il guaio è che queste vecchie maschere sono da troppo tempo uscite di circolazione. Il pubblico non ne comprende più lo spirito e il significato; ciò è tanto vero che non soltanto per effetto della musica, l'interesse maggiore fu destato dall'intreccio di Rosaura e Florindo, perché rispondente ad una nota che vibra o vibrerà sempre nell'animo umano.³²¹

³¹⁹ BERNARDONI Virgilio, *La Maschera e la Favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 1986, p.106.

³²⁰ «La Capitale», n.304, Roma, 18 gennaio 1901.

³²¹ Cfr. «Il Mattino», n.18, Napoli, 18 gennaio 1901.

Il duetto tra *Rosaura* e *Florindo*, inserito nel Prologo, rappresentò il primo momento compiutamente musicale e riscosse un immediato successo, a conferma che al pubblico del Costanzi interessava la musica e non il 'teatro di parola'.

Piace, invece, subito il duetto melodico, semplicissimo e attraentissimo, con cui si presentano Rosaura e Florindo. Questi spiega la melodia, mentre Rosaura accompagna di terza sotto. Le due voci bellissime del tenore Bassi e del soprano Boninsegna fondonsi magnificamente. Il duetto è accolto con grandissimi applausi ed è chiesto unanimemente il *bis*, che è accordato. Mascagni si alza a ringraziare ed è salutato da grandi applausi.³²²

Come il duetto, anche il primo atto, introdotto da una sinfonia che richiama lo stile di Cimarosa – del quale ricorreva quell'anno il centenario della morte, – e il secondo atto furono accolti da grandi ovazioni e richieste di bis da parte del pubblico.³²³ Il terzo e il quarto atto, risultati interminabilmente lunghi, non sollevarono invece particolare entusiasmo, ma alla fine dello spettacolo al compositore, e agli artisti soprattutto, furono tributati onori, anche se non unanimemente.

All'indomani dello spettacolo le critiche sulla stampa rivolsero le maggiori obiezioni al libretto, eccessivamente prolisso, e al Prologo, per le ragioni sopra esposte. Mascagni accolse quest'ultima osservazione e già dalla prima replica decise di tagliarlo.³²⁴ La soppressione del prologo, insieme a sapienti tagli introdotti nel primo atto e, specialmente, nel terzo atto conferirono una maggior snellezza all'opera e la resero più accattivante per i gusti del pubblico.³²⁵

Dal punto di vista musicale fu rimarcata una certa eterogeneità nei contenuti melodici, in alcuni dei quali si ritrovano pagine innovative e ricche di freschezza

³²² Ibid.

³²³ «La sinfonia delle Maschere è per me un vero gioiello; Mascagni non poteva riuscire più felicemente a fondere lo stile di Cimarosa e di Rossini col proprio; lo stampo è antico la fattura è moderna» («La Capitale», n.304, Roma, 18 gennaio 1901).

³²⁴ «Soppresso il prologo, si ebbero gli stessi *bis* della prima sera, anzi qualcuno in più – quello della sinfonia, ad esempio – e si ebbero acclamazioni vivissime per l'autore e per gli interpreti» («La Patria», n.21, Roma, 21 gennaio 1901).

³²⁵ Cfr. «Il Messaggero», n.20, Roma, 20 gennaio 1901.

accostate ad altre prive di originalità, se non addirittura echeggianti altri lavori. Né fu certo d'aiuto il libretto denso e complesso elaborato da Illica.

La complicazione e la sproporzione, ecco dunque le pecche organiche di questo libretto. Il quale, non soltanto ha mancato così all'indole sua, ma ha influito sinistramente su quanto di meglio poteva accoppiarsi del musicista al poeta. La commedia aveva ad essere breve quanto semplice; essere tutta chiusa nella cornice del tempo, per rimanere, e in sé stessa e di fronte al pubblico, caratteristica.³²⁶

Ad ogni modo fu riconosciuto a Mascagni di aver avuto il coraggio di cimentarsi nell'impresa di rinnovare una forma d'arte lontana, e ormai abbandonata, con un'opera che affonda le proprie radici nell'essenza stessa dell'arte musicale italiana, pur senza tradire il suo proprio linguaggio.

Non commedia lirica alla maniera degli antichi, perché gli antichi non avevano di così melanconiche idee: non commedia lirica personale, come quella insuperata di Giuseppe Verdi, perché a far testamenti d'arte si inducono soltanto coloro che intendono suggellare la loro carriera, non coloro che con giovanile entusiasmo, vogliono percorrerne ancora le più erte vie, cimentandosi con le più aspre difficoltà. Ma dal tenue canovaccio delle Maschere, dalla spontaneità e dalla sincerità della loro azione comica, si sprigiona come un invito a quella fluida, melodica spontaneità e sincerità musicale che fu il privilegio dell'arte italiana.³²⁷

Anche Giannotto Bastianelli, in un'analisi a posteriori, pur non apprezzando l'opera nella sua interezza non poté esimersi dal riconoscere il valore di certe pagine quali la sinfonia, le due danze – la pavana e la furlana – e il duetto di *Rosaura* e *Florindo*, considerato «una vera gemma».³²⁸ Ma per affrontare un lavoro simile, a detta del critico, l'autore avrebbe dovuto lavorare con maggior calma e riflessione, e anzitutto possedere ben altra preparazione.

³²⁶ «La Tribuna», n.19, Roma, 19 gennaio 1901.

³²⁷ «La Patria», n.17, Roma, 17 gennaio 1901.

³²⁸ BASTIANELLI GIANNOTTO, *Pietro Mascagni*, cit., p.107

Chè, a dir vero, se il Mascagni avesse continuata l'opera con lo stesso tono con cui l'aveva incominciata nella sinfonia, le Maschere sarebbero riuscite una cosa assai bella. Questa sinfonia infatti vuol riprendere e riprende lo stile delle sinfonie rossiniane o mozartiane, o come più piaccia denominarle. Cosa in fondo non difficile a un musicista che molto ami la nostra musica antica. Però quello che dà una grazia simpatica a questa leggiadra sinfonia, è che i temi i contrappunti che servono a colmare il vecchio schema della sinfonia da opera buffa, son tutti profondamente mascagnani.³²⁹

Ma se nelle altre città l'insuccesso iniziale decretò di fatto la fine dell'opera, inaspettatamente, a dispetto cioè delle polemiche e delle critiche rivolte a Mascagni, nella capitale *Le maschere* conobbero un successo sempre crescente di pubblico. Il teatro registrava ad ogni replica il tutto esaurito e le dieci rappresentazioni inizialmente previste furono progressivamente incrementate fino ad arrivare ad oltre venti serate complessive.³³⁰ Una parte non indifferente del merito è da ascrivere agli artisti, che, scelti personalmente da Mascagni, seppero interpretare ciascuno il proprio ruolo potendo giovare direttamente delle indicazioni dell'autore. Amedeo Bassi, che insieme al soprano Celestina Boninsegna aveva per primo ricevuto gli applausi al debutto, fu unanimemente riconosciuto come uno dei miglior interpreti dell'opera.

Benissimo ha cantato il Bassi, che ci ha dato un Florindo innamorato non solo nelle parole ritmiche ma anche nella espressione della fisionomia e nella modulazione della voce. Com'egli sia riuscito gradito al pubblico ben glielo avranno detto le acclamazioni ch'egli giustamente ha voluto divise col Mascagni.³³¹

Mascagni nel corso degli anni mise mano più volte alla sua partitura. Dopo una serie di revisioni, la prima delle quali per una ripresa romana del 1905, presentò la versione definitiva in una rappresentazione del 1931 al Teatro alla Scala, avvalendosi

³²⁹ *Ivi*, pp.104-105.

³³⁰ «Qui a Roma, dove l'autore ha avuto il battesimo dell'arte e dove gode stima e ammirazione unanimi, le rappresentazioni delle maschere si seguono con un crescendo addirittura rossiniano!» («Il Palcoscenico», n.5, Milano, 30 gennaio 1901). La sera del 25 marzo si tenne la ventesima replica. Cfr. «Il Popolo Romano», n.84, Roma, 26 marzo 1901.

³³¹ «Il Signor Pubblico», n.3, Roma, 18 gennaio 1901.

per questa occasione della collaborazione di Giovacchino Forzano. Ma neanche in quella versione *Le maschere* riuscirono a conquistare la popolarità sperata dall'autore.³³²

Dopo le rappresentazioni romane del 1901 Amedeo Bassi non tornò più a rivestire il ruolo di Florindo, ma fu sempre tenuto in grande considerazione da Mascagni che, anche in veste di direttore d'orchestra, chiamò spesso il tenore per la produzione di proprie opere o altrui.

Oggi ho scritturato Bassi per il Don Carlo; e ti giuro che ce n'è voluta! Come è difficile trattare con questo benedetto uomo! Ma ci sono riuscito, se Dio vuole.³³³

2.3.2 *La Fanciulla del West*.

Se per *Le Maschere* si può parlare di sei prime italiane simultanee, nel caso della *Fanciulla del West* occorsero tre prime differite perché l'opera arrivasse finalmente in Italia, e in due di queste il protagonista fu Amedeo Bassi.

L'opera americana di Giacomo Puccini era stata concepita dopo un periodo di crisi dell'autore, dovuto anche al contestato debutto scaligero di *Madama Butterfly* nel 1904 che lo aveva portato a rimettere mano più volte sulla partitura. Nonostante questo, però, il compositore non aveva cessato di cercare un argomento per una sua nuova opera, un soggetto, a suo dire, che lo allontanasse dalle solite *Bohème* e

³³² Cfr. MALLACH ALAN, *Pietro Mascagni and His Operas*, cit., pp.138-139.

³³³ Lettera a Lina Mascagni, Roma, 30 agosto 1909. MASCAGNI Pietro, *Epistolario*, vol. 1, a cura di Morini Mario, Iovino Roberto, Paloscia Alberto, LIM, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1996, p.313. Le difficoltà a cui fa riferimento Mascagni sono di ordine prettamente economico. Si deduce da una lettera di due giorni precedente in cui il compositore si lamentava dell'eccessivo cachet di Bassi: «stò [sic] trattando Bassi per il Don Carlo; ma vuole 3 mila [lire] per recita». Lettera a Lina Mascagni, Roma, 28 agosto 1909. Ivi, p.312.

Butterfly.³³⁴ Puccini stava ancora esaminando alcune proposte quando nel 1907 fu invitato a New York dal manager del *Metropolitan Opera House*. Il compositore si recava per la prima volta negli Stati Uniti d'America e il viaggio gli forniva anche l'occasione per riprendere i contatti con David Belasco.³³⁵

Fu proprio un altro lavoro del drammaturgo americano ad ispirare il compositore lucchese e farlo propendere, dopo l'esotismo orientale di *Madama Butterfly*, verso l'ambiente del *far west* interrompendo, almeno per il momento, i tragici epiloghi delle figure femminili che avevano caratterizzato fino ad allora i suoi lavori. È plausibile pertanto interpretare la sua esclamazione «Ci siamo! La Girl promette di diventare una seconda Bohème, ma più forte, più ardita, più ampia. Ho l'idea d'uno scenario grandioso, una spianata nella grande foresta californiana cogli alberi colossali»³³⁶ come una sorta di frattura rispetto alla sua concezione drammaturgica e musicale del secolo appena trascorso. Una riprova potrebbe essere data dalla scelta dei librettisti. Dopo tre opere affidate al binomio Illica e Giacosa, e la scomparsa di quest'ultimo nel 1906, la scelta di un nuovo librettista avrebbe potuto rappresentare per Puccini un ulteriore gesto di chiusura con il passato. Anche Adriana Guarnieri Corazzol in un recente saggio sul libretto di *Fanciulla*, alla luce di nuovi materiali resi disponibili in tempi recenti, riafferma come quest'opera rappresenti una ideale linea di demarcazione nell'estetica pucciniana.

È cosa certa che anche nella scelta e nella qualità dell'argomento Puccini abbia avuto un ruolo diretto e dominante. Proprio per questo motivo le peculiarità del soggetto – nuovo per l'opera italiana – costituiscono la prova di una volontà di apertura e cambiamento, in breve di una “seconda maniera”, variamente illustrata e commentata dagli studiosi [...] Che Puccini dopo *Butterfly* sia fermamente intenzionato a “volare più alto” e cerchi disperatamente un soggetto

³³⁴ «Tutto il mondo aspetta da me l'opera e ce n'è bisogno proprio. Ora basta colla Bohème, Butter e compagnia; anch'io ne ho sopra i capelli! ma sono tanto, ma tanto impensierito». GARA EUGENIO, *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano, 1958, p.340.

³³⁵ Sulla genesi dell'opera si veda il capitolo «La fanciulla del West», in BUDDEN Julian, *Puccini*, Carocci, Roma, 2009, pp.291-347.

³³⁶ GARA EUGENIO, *Carteggi pucciniani*, cit., p.353.

soddisfacente in direzione del grandioso e del vasto è dunque cosa nota, testimoniata dalle lettere.³³⁷

La modernità di *Fanciulla* la possiamo riscontrare anche nella scrittura orchestrale. Puccini ha sempre seguito con attenzione quanto succedeva nel mondo dell'arte musicale, non solo italiana. Nei viaggi da lui compiuti per seguire gli allestimenti di sue opere, tanto in Italia quanto soprattutto all'estero, non mancava di essere presente in teatri o in sale da concerto per conoscere e spesso assimilare le soluzioni più innovative proposte dai colleghi.³³⁸

Al di là delle convergenze di linguaggio e di sonorità orchestrali con alcuni degli esponenti di punta del modernismo musicale europeo come Debussy, Strauss e Stravinskij, significative e coscienti riverberazioni in un musicista sempre attento al nuovo, uno dei tratti più evidenti del novecentismo pucciniano è nell'orientamento retrospettivo assunto dalla sua drammaturgia.³³⁹

Una tavolozza orchestrale estremamente ricca, con legni a quattro parti e una gran massa di strumenti a percussioni, assurge al ruolo di protagonista al pari di Minnie, caratterizzando i personaggi con sottolineature o contrappunti e contribuendo a disegnare il paesaggio stesso.

Nella *Fanciulla* l'orchestra assorbe in sé sia la funzione lirica, sia quella drammatica in parallelo all'eloquio dei cantanti, oltre ad assolvere alle funzioni registico-narrative di filo conduttore nella trama fittamente articolata dei dialoghi (tutto l'atto alla Polka) e di elemento di scansione scenica nelle sequenze di massa (un esempio brillante è l'episodio dell'inseguimento nell'atto III, con le alternanze tra sequenze di massa e primi piani dettate dal decorso tematico in orchestra).³⁴⁰

³³⁷ GUARNIERI CORAZZOL Adriana, *Il libretto della Fanciulla del West alla luce di una nuova acquisizione*, «MUSICA/REALTA'», vol. 118, 2019, pp. 55-57.

³³⁸ Un esempio è dato dal "prestito" di una frase tratta dal *Sacre du printemps*: «Il tema degli Auguri si dispiega melodicamente. Dieci anni più tardi Puccini trasporterà di peso questo spunto tematico nell'aria Tu che di gel sei cinta della sua Turandot. Beninteso dopo averlo privato delle più graffianti asprezze melodiche». VLAD Roman, *Stravinsky*, Einaudi, Torino, 1973, p.53.

³³⁹ BERNARDONI VIRGILIO, *Le 'tinte' della Fanciulla*, in *La fanciulla del West*, Lucca, Teatro del Giglio - Centro Studi Giacomo Puccini, 2001, pp. 13-24.

³⁴⁰ BERNARDONI VIRGILIO, *Le 'tinte' della Fanciulla*, cit.

Un linguaggio quello orchestrale che richiama e precede la cinematografia, in cui la musica sembra illuminare, come un riflettore, uno o più personaggi. Come ad esempio nella scena del primo atto dove il gesto di accettazione di Johnson, nuovo venuto, da parte dei minatori è simboleggiata dal cambiamento di atmosfera musicale, e a sua volta seguita dalla scena di valzer.³⁴¹

Parallela al nuovo ruolo dell'orchestra si stava sviluppando anche una nuova concezione di vocalità. Fu evidente già dal primo ascolto che Puccini si stava allontanando dalla cantabilità che lo aveva finora caratterizzato e che tanto aveva contribuito a rendere popolari molte arie delle sue opere. Una trama orchestrale quasi senza soluzione di continuità, con una conseguente diminuzione del canto lirico, mal si conciliava con momenti di intima riflessione come *Vissi d'arte* o *Addio fiorito asil*, tanto che in tutta l'opera non c'è un'aria di Minnie e anche i duetti con Rance e con Johnson rimangono limitati a poche frasi.³⁴²

La vocalità [...] rifugge gli schemi del canto all'italiana, si fa per lunghi tratti declamato secondo una vasta gamma di sfumature, che vanno da «quasi parlato» a «parlato sommesso», «parlato basso», «parlato graziosamente», «parlato forte» e a più riprese si riduce a una vera e propria recitazione priva d'intonazione musicale.³⁴³

L'unica vera aria dell'opera la troviamo nel finale, la preghiera di Johnson «Ch'ella mi creda libero e lontano», di sole venti battute, interamente diatonica, quasi modale, e con un andamento ritmico ieratico. Nella sua apparente semplicità melodica il brano è espressione di un appassionato lirismo, e per questo i tenori ne hanno fatto da sempre un cavallo di battaglia. Giacomo Lauri-Volpi, in uno dei suoi numerosi scritti, si sofferma sull'analisi di quest'aria tenendo conto sia del testo sia dell'aspetto

³⁴¹ È stato evocato talvolta il parallelo con film a soggetto quali *The great train robbery*, del 1903, per l'argomento e l'ambientazione all'epoca del gold rush, ma anche per la spettacolarità dell'azione e l'happy ending. Cfr. GIRARDI MICHELE, *La fanciulla del West: «eine Partitur von durchaus ganz originellem Klang»*, Roma, Teatro dell'opera, 2008, p.30.

³⁴² BUDDEN Julian, *Puccini*, cit., p.319.

³⁴³ BERNARDONI VIRGILIO, *Le 'tinte' della Fanciulla*, cit., p.20.

musicale. Arriva a concludere che molti dei tenori che l'hanno preceduto hanno interpretato l'aria con un'esuberanza o un orgoglio inappropriati, che in quel momento non appartengono più al personaggio. Johnson ha subito una radicale trasformazione rispetto all'inizio dell'opera: a lui, ormai trasfigurato dall'amore per Minnie, il tono eroico non si addice più.

Egli non canta a i minatori, nell'estremo saluto. No, egli parla all'assente in una specie di esaltata allucinazione, e non si capisce perché gli esecutori fecero, di un intimo canto dell'anima, un altro «addio alla vita», che Cavaradossi singhiozza disperatamente perché non vuole morire. Johnson invece non teme la morte, la desidera anzi, e vuol morire al più presto perché Minnie creda che egli sia andato lontano a rifarsi una vita per virtù di lei e per volontà propria. Dunque niente lamenti, frenesie, ribellioni; ma serenità, nobiltà, luminosità di suoni e d'accenti.³⁴⁴

Puccini fu anche attento al 'colore locale', a restituire in musica, almeno in alcuni momenti un'ambientazione più realistica. Per farlo attinse anche a materiale musicale dei nativi americani tratto da diverse raccolte etnografiche da poco pubblicate. Da queste aveva estratto una melodia degli Indiani Zuñi, *The Festive Sun-dance*, che utilizzò per la canzone del cantastorie Jack Wallace *Che faranno i vecchi miei*, altrimenti nota come "tema della nostalgia".³⁴⁵

La prima dell'opera andò in scena al *Metropolitan Opera House* il 10 dicembre 1910, alla presenza del compositore. I protagonisti della serata furono Enrico Caruso e Emmy Destinn con la direzione di Arturo Toscanini. Il pubblico accolse *La Fanciulla del West* con grande entusiasmo ma la critica avanzò alcune riserve dovute al nuovo

³⁴⁴ LAURI-VOLPI GIACOMO, *A viso aperto*, Corbaccio, Milano, 1953, pp. 259-260.

³⁴⁵ «Allan W. Atlas ha messo ordine per primo all'identificazione e all'accertamento almeno di una delle fonti musicali americane usate da Puccini, con un importante saggio pubblicato nel 1991 [...] Secondo la maggior parte degli studiosi precedenti, il tema melodico utilizzato dal compositore era quello di *Old Dog Tray* di Stephen Collins Foster, una tra le più note canzoni della tradizione musicale ottocentesca americana». Cfr. BOGANINI BARBARA, *Un caso di assimilazione: gli Indiani Zuñi, Troyer e Puccini. Analisi della citazione creativa di "The Festive Sun-dance" nella "Fanciulla del West"*, ICAMus.org, 2012:

http://www.icamus.org/media/filer_public/2012/08/25/b_boganini_-_gli_indiani_zuni_troyer_e_puccini.pdf

Un'analisi sul ruolo che la canzone di Jake e il sentimento di "nostalgia" hanno giocato nell'accoglienza positiva dell'opera è esaminato nel saggio di HARA Kunio, "Per noi emigrati": *Nostalgia in the Reception of Puccini's La fanciulla del West in New York City's Italian-Language Newspapers*, *Journal of the Society of American Music*, 13, 2 (May 2019), pp. 177-194.

linguaggio pucciniano. Due settimane dopo, la sera del 27 dicembre, l'opera andò in scena all'Auditorium di Chicago, in una produzione della *Chicago-Philadelphia Company* a cui sovrintendeva Tito Ricordi. Gli interpreti principali furono Amedeo Bassi e Caroline White, con la direzione affidata a Cleofonte Campanini. Anche in questa circostanza l'opera fu accolta calorosamente. Bassi, non nuovo a questo palcoscenico, riscosse un caloroso successo personale.

Il tenore Amedeo Bassi ha cantato a Chicago la *Fanciulla del West*; è impossibile descrivere l'entusiasmo del pubblico, l'egregio artista dovette replicare la "Preghiera" cantata inarrivabilmente.³⁴⁶

Dopo alcune rappresentazioni la compagnia rappresentò l'opera anche nelle vicine città di Baltimora, Philadelphia e St. Louis. Nel mese di marzo, a causa di una grave indisposizione che costrinse Enrico Caruso a stare lontano dai palcoscenici per alcuni mesi, Bassi fu chiamato a sostituire il celeberrimo tenore nelle ultime tre recite di *Fanciulla* previste al *Metropolitan*. Per Bassi si trattava della prima volta in cui calcava le scene del prestigioso teatro e trovarsi di fronte al pubblico che sempre ha considerato come proprio beniamino il tenore napoletano rappresentava per lui una grande sfida. Le cronache riportarono che le aspettative non andarono deluse e il successo di Bassi incrementò di molto la sua popolarità.

Amedeo Bassi ha riportato al Metropolitan di New York, "Johnson" della *Fanciulla del West*, un successo addirittura trionfale, superando l'aspettativa del pubblico e facendosi elogiare incondizionatamente dalla stampa newyorkese.³⁴⁷

Nel tessere gli elogi del tenore di Montespertoli fu messa in rilievo la performance musicale ma non passò inosservata l'interpretazione drammatica posta in essere nella creazione del personaggio.³⁴⁸

³⁴⁶ «Il Teatro Illustrato», n. 3, Milano, 15 febbraio 1911.

³⁴⁷ «Il Teatro Illustrato», n. 7, Milano, 15 aprile 1911.

³⁴⁸ Cfr. «L'Arte melodrammatica», n. 133, Milano, 16 marzo 1911.

La prima Europea della *Fanciulla* si tenne invece al Covent Garden di Londra il 29 maggio 1911, precedendo di pochi giorni la prima italiana da molti attesa. Durante il mese di maggio Puccini si trattenne a Londra per sovrintendere alle prove, il cui cast era in buona parte cambiato rispetto a quello del *Metropolitan*. L'interprete di Minnie era la stessa della prima americana, mentre Campanini subentrò a Toscanini e il ruolo di Johnson fu, appunto, assegnato a Bassi, che aveva egregiamente sostituito un Caruso ancora indisposto. La presenza di Tito Ricordi a Chicago fu sicuramente determinante per convincere Puccini ad optare per il tenore toscano in quel ruolo. Il compositore aveva infatti lasciato gli Stati Uniti proprio alla vigilia del debutto di Bassi a Chicago e quindi non aveva potuto ascoltarlo di persona. Per questo il 21 marzo 1911, in vista della prima londinese, Tito Ricordi scrisse una lettera a Puccini in cui gli forniva indicazioni circa la scelta degli eventuali interpreti di *Fanciulla*, segnalando in prima istanza il nome di Bassi fra una rosa di tre tenori.

Abbiamo discusso dei nomi ed ecco la lista che avremmo concreata. Se tu l'approvi, inizieremo subito le pratiche cominciando dai primi nomi e venendo ai secondi e ai terzi nel caso che per le eccessive pretese o per altre ragioni non si potessero avere.³⁴⁹

Il giorno successivo, Puccini scriveva a Salvatore Leonardi, genero della moglie Elvira, manifestando il suo interesse per Bassi, al punto da voler scegliere un direttore meno costoso pur di assicurarsi la presenza del tenore.

Torre del Lago, 22 marzo 1911. Caro Totò, attendo dunque la lettera informativa di Ricordi. In quanto alle donne non posso assolutamente (e sarebbe troppo) rifiutare chi ha fatto l'opera già con successo, tanto più che si lotta ora per il rifiuto di T [certamente Toscanini, che dirigerà *Fanciulla* a Roma] per Roma. E lotto volentieri per Roma, tanto più che ho dalla mia T., ma per Brescia non si può rifiutare la Melis. E così anche per il Galeffi che, a detta di Tito Ricordi, riuscì molto efficace a Boston. Con Ricordi si parlò di Bassi come tenore, e per direttore vada pure il Campanini, ma io parlavo di Gui perché certamente costava meno di

³⁴⁹ Lettera di Tito Ricordi a Giacomo Puccini, 21 marzo 1911. *Archivio Storico Ricordi Collezione Digitale*, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/CLET001315>

Campanini e allora si poteva sperare in Bassi. Io sarò felice tu possa combinare l'affare di Brescia.³⁵⁰

Bassi aveva stipulato un contratto molto vantaggioso con il Covent Garden che lo vincolava fino a luglio per le rappresentazioni di *Fanciulla del West* e di altre opere.³⁵¹ La prima italiana intanto era già fissata per la sera del 12 giugno al Teatro Costanzi, sovrapponendosi quindi agli impegni londinesi del tenore ed impedendogli così di prendere parte a questo importante evento per l'Italia. Questa circostanza era già da tempo a conoscenza del tenore e sicuramente anche agli addetti ai lavori. Risulta infatti da un'intervista rilasciata al periodico fiorentino *Lo Staffile* che Bassi avesse già smentito una sua presenza al Costanzi in virtù della scrittura con il teatro di Londra.

Il tenore Amedeo Bassi, che abbiamo avuto il piacere di salutare a Firenze, ci ha detto che, contrariamente a quanto fu scritto, e noi pure stampammo, egli non andrà a Roma a rimpiazzare il posto di Caruso nella *Fanciulla del West* essendo scritturato per l'intera *season* del Covent Garden di Londra.³⁵²

Sicuramente per Puccini era di fondamentale importanza la presenza di Bassi alla serata inaugurale, se, come sembra, fu il compositore stesso a intervenire con la propria autorevolezza presso la direzione del Covent Garden affinché concedessero al tenore una settimana di congedo per prendere parte alle prime tre recite italiane. Il fatto in questione risulterebbe comprovato da uno scritto del secondogenito di Bassi, Mario, apposto sul retro di un provino fotografico per *Fanciulla* a Chicago, in cui il figlio del tenore fornisce un breve resoconto alla nipote Marcella Ceppi Pontello.

Roma, 13 giugno 1975. Mia cara Marcella. 1911 – Chicago – Sono i provini fotografici del costume e degli atteggiamenti per la prima recita di *Fanciulla del West* in quella città, data contemporaneamente a New York con Caruso. Sempre

³⁵⁰ GARA EUGENIO, *Carteggi pucciniani*, cit., p.388.

³⁵¹ «Il tenore Amedeo Bassi, che ha trionfato e trionfa nell'America del Nord cantando nella *Fanciulla del West*, ha firmato un contratto magnifico per presentarsi nell'ultima opera di Puccini in primavera al Covent Garden di Londra» («Lo Staffile», n.3-4, Firenze 26 gennaio 1911, p.6).

³⁵² «Lo Staffile», n.15, Firenze, 27 aprile 1911.

nel 1911, il babbo creò per la prima volta, interpretando il personaggio di Dick Johnson – il bandito Ramerrez – al Covent Garden di Londra, direttore Cleofonte Campanini [,] e anche a Roma al Costanzi il 12-6-1911, direttore Toscanini con Eugenia Burzio, e Pasquale Amato. Fece solo tre recite, e fu ripreso dal tenore Martinelli. Il babbo è stato ceduto per una sola settimana dal Covent Garden su pressione di Giacomo Puccini. A te, Marcella cara questo caro ricordo. Mario.³⁵³

A convincere comunque Puccini affinché puntasse ad ottenere una liberatoria di una settimana per Bassi dal Covent Garden, fu per certo anche l'intervento di Tito Ricordi, che in accordo con Toscanini assicurò il compositore lucchese sui tempi delle prove romane.

Del resto ho fatto bene ad aspettare l'arrivo di Toscanini, perché al solito il Comitato di Roma nulla ancora aveva concluso nemmeno la scrittura di Bassi, dopo un mese di trattative!!! [...] Se la Fanciulla va in scena al Covent Garden il 25 [maggio], Bassi potrà sempre cantare le prime tre recite. Chi lo sostituisce dopo? Martinelli? Toscanini ha detto che a Bassi occorrono pochissime prove e siccome a Roma non andremo prima del 7 o dell'8 giugno, così forse Bassi potrà rimanere a Londra più a lungo del 30 maggio. In ogni modo però dovrete fare il possibile e l'impossibile per andare in scena il 25.³⁵⁴

Bassi riuscì alla fine a prendere parte alla serata inaugurale, passando così alla storia per aver interpretata così il ruolo di Dick Johnson in due distinte *première*.

La Fanciulla del West divenne uno dei titoli ricorrenti nella sua carriera. Si possono ricordare le sue esibizioni del 1913 all'Auditorium di Chicago, del 1916 all'Opéra di Parigi, del 1917 ancora al Teatro Costanzi, e del 1918 al Teatro della Pergola di Firenze.

³⁵³ Il documento è stato depositato all'Archivio Storico del Teatro Regio di Torino in data 7 gennaio 1980 e fa parte di una donazione della contessa Marcella Ceppi Pontello. Fonte: BOGANINI Barbara, *Giacomo Puccini, Amedeo Bassi, Alberto Bimboni: Tuscan Connections In American Music*, «Intersections/Intersezioni» 2017 - ICAMus Session. www.icamus.org

³⁵⁴ Lettera di Tito Ricordi a Giacomo Puccini, 13 maggio 1911. *Archivio Storico Ricordi Collezione Digitale*, <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/CLET001325>

3. LE TESTIMONIANZE DISCOGRAFICHE

3.1 *La nascita della riproduzione sonora*

Coloro che non considerano le cose che dal solo punto di vista commerciale dicono: adesso con l'importanza e la diffusione che prendono i grafofoni e i grammofoni, si apre agli artisti, e ai cantanti specialmente, una nuova sorgente di guadagni. Si parla infatti di somme altissime pagate al Tamagno, al De Lucia, per ottenere il diritto di fermar la loro voce, per diletto del pubblico, in un disco di ebanite. A noi la questione non si presenta in questo modo. Non lo crediamo trascurabile, perché ogni nuovo sbocco offerto alla attività degli artisti, non può che essere benefico; ma vediamo la questione da un punto di vista più alto e complesso. Consideriamo cioè il grammofono non come uno strumento di guadagno per chi lo produce, ma come qualche cosa di vivo e agile, che compie la sua funzione storica simile a quella dei musei: la funzione di conservare straordinari ricordi di vita degli uomini, di tener viva qualche loro pulsazione anche dopo che saranno morti: di conservare nientemeno che la loro voce, questa cosa sublime, che è la loro comunicazione con noi.³⁵⁵

Nel 1903 Renato Simoni, scrittore eclettico e uomo di teatro, scriveva sul periodico «Il Mondo Artistico» un ampio articolo di apertura dedicato al grammofono. Erano appena passati sette anni dalla prima incisione su disco di un'aria d'opera, ossia da quando il tenore Ferruccio Giannini³⁵⁶ aveva inciso «La donna è mobile»³⁵⁷ per la

³⁵⁵ SIMONI Renato, *Al Grammfono*, «Il Mondo Artistico», n.11-12, Milano, 11 marzo 1903.

³⁵⁶ «Ferruccio Giannini era nato il 15 novembre del 1868 a Ponte all'Arnia, in Toscana, e morì a Philadelphia nel 1948. Fu un pioniere delle riproduzioni su disco e tra le sue primissime registrazioni commercializzate, figuravano tre canzoni napoletane: *Funiculi funiculà*; *Santa Lucia*; *Mariannina*. Le prime incisioni di Giannini per Berliner sono arie d'opera e risalgono al 1896». PESCE ANITA, *La sirena nel solco: origini della riproduzione sonora*, Guida, Napoli 2005, p.80.

³⁵⁷ «Fred Gainsberg, as a young employee of Emile Berliner, heard tenor Ferruccio Giannini singing in Atlantic City, and brought him to the Berliner studio to record. The result was "La donna è mobile", apparently the earliest aria on disc (n.967, 21 Jan 1896). Giannini made at least 21 other discs by 1899, and also recorded for Columbia, Victor, and Zonophone». HOFFMANN Frank, *Encyclopedia of Recorded Sound*, Routledge, New York, 2005, p.1526.

Alla pagina <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/date/browse/1896-01-21> viene accuratamente riportata la data della registrazione, 21 gennaio 1896, della compagnia, il numero della matrice e la dimensione del disco. Il portale *Discography of American Historical Recordings* (DAHR) è un database che elenca oltre 280.000 incisioni realizzate dalle case discografiche americane su dischi a 78 giri (*rpm*). Fa parte dell'*American*

Berliner Gramophone Company, e già il grammofono era considerato uno dei più ricercati strumenti di divulgazione e di conservazione dell'arte musicale.

L'analisi di Simoni non si sofferma solo sull'aspetto economico della nuova invenzione, ma ne valuta soprattutto le ricadute sociali e culturali. L'importanza del grammofono nell'arte lirica è paragonabile a quella del libro, della statua o del quadro: poiché la memoria dei grandi cantanti del passato è legata ai ricordi di chi li ha ascoltati, «quando saranno scomparsi i vecchi che ricordano, noi non avremo più nessuna idea di quello che erano i cantanti d'altri tempi»,³⁵⁸ se non attraverso le testimonianze più o meno attendibili di chi ha ascoltato e ha descritto a parole caratteristiche e impressioni. La fissazione delle voci dei cantanti, quindi, vale a serbare il ricordo della loro arte per le generazioni future:

è facile capire di quale utilità, e di quale importanza sarebbe avere ancora, per esempio, le voci del Rubini, della Malibran, del Lablache, ecc., sentire di che finenze erano capaci. Anche per la storia canora, in Italia specialmente, dove essa ebbe splendori invidiati. Ma ormai, tutto quel materiale è andato distrutto. Ora che abbiamo scoperto il grammofono, che quasi solidifica la voce, possiamo pensare a questi tesori perduti [...] Ora è importante, che se abbiamo perduto fatalmente il passato, lasciamo almeno ai nepoti il presente.³⁵⁹

Fin dall'inizio dell'Ottocento nella crescente borghesia, la *middle class*, si era diffuso un gusto più raffinato e ingentilito, nel contesto del quale spicca l'interesse specifico per l'esecuzione amatoriale di musica vocale e strumentale nei salotti. Negli Stati Uniti, così come del resto in Europa, con l'allargarsi della pratica amatoriale si era registrato un forte incremento nel numero di famiglie che potevano permettersi l'acquisto di strumenti musicali. In particolare, posto al centro delle abitudini

Discography Project (ADP), un'iniziativa dell'Università della California, di Santa Barbara e del Packard Humanities Institute, ed è curata da un team di ricercatori con sede presso la Biblioteca UCSB. In questa pagina sono elencate tutte le incisioni di Giannini:

https://adp.library.ucsb.edu/index.php/talent/detail/40759/Giannini_Ferruccio_vocalist_tenor_vocal

³⁵⁸ SIMONI Renato, *Al Grammfono*, «Il Mondo Artistico», cit.

³⁵⁹ *ibid.*

familiari, il pianoforte rappresentava un vero e proprio *status symbol*, l'emblema dell'appartenenza sociale al ceto medio.

Si può dire quindi che il pianoforte creasse, in questo periodo, un autentico mercato della musica in famiglia. Su questo mercato iniziarono ad apparire, verso la fine del secolo, le pianole meccaniche [...]: un rotolo di carta opportunamente forato, azionato meccanicamente, svolgendosi, mette in moto tasti e martelletti, riproducendo una determinata composizione. [...] Negli anni precedenti all'apparizione del fonografo, la domanda di pianole meccaniche conobbe un'impennata, e il loro ascolto iniziò di fatto a sostituirsi alla pratica strumentale. Esisteva quindi, qualche indicatore di uno spazio di mercato per il consumo di musica registrata.³⁶⁰

La storia della registrazione sonora prende avvio dall'invenzione del fonografo, brevettato nel 1877 da Thomas Alva Edison. La costruzione di questo strumento di riproduzione rappresentava il punto di arrivo di una serie di vari esperimenti effettuati nella seconda metà dell'Ottocento – periodo estremamente vitale e dinamico della rivoluzione industriale – nel tentativo di «imbottigliare la voce umana, per servirsene poscia a comodo».³⁶¹ In una rubrica di divulgazione tecnologica de «Il Teatro Illustrato», nel 1905 veniva presentato un excursus storico sui precedenti tentativi di registrazione dei fenomeni sonori che avevano appassionato inventori e ricercatori fin dall'inizio dell'Ottocento. Per primo viene citato «un inglese, un fisico di fama, Tomaso Young, vissuto nella prima età del secolo scorso [...] che aveva ideato un apparecchio che registrava i suoni emessi da un corpo solido in vibrazione, allo scopo limitato di misurare, dalle vibrazioni, il loro numero e l'ampiezza».³⁶²

³⁶⁰ NOSENGO Nicola, *L'estinzione dei tecnosauri: storie di tecnologie che non ce l'hanno fatta*, Sironi, Milano, 2003, p.28.

³⁶¹ *Fonotipia. I sconosciuti e i dimenticati. Edison*, «Il Teatro Illustrato», n.6, Milano 15/7/1905, p.47.

³⁶² *ibid.*

Segue, nel 1853, il francese Édouard-Léon Scott, un tipografo di Martinville, che realizzò uno strumento «per scrivere e disegnare a mezzo del suono».³⁶³ Esso era costituito da una punta, applicata ad una membrana collocata all'estremità di un condotto uditorio, capace di trascrivere su carta ricoperta da uno strato di nero fumo le forme delle onde sonore percepite dall'ambiente circostante. Scott brevettò questo strumento il 26 gennaio 1857 con la denominazione di *Phonautographe*, suscitando l'interesse di molti scienziati, fra cui Broca, Verneuil, Dechambre, Pouillet, Bernard, Regnault.³⁶⁴ Il limite evidente di queste invenzioni consisteva nel fatto che esse si limitavano a realizzare un'immagine grafica dei suoni, che non poteva essere in alcun modo nuovamente trasformata in una serie udibile di eventi acustici.

A un altro inventore francese, Charles Cros, viene attribuito «il merito di avere per primo risolto il problema di registrare i suoni e di riprodurli, non soltanto graficamente, ma ben anche fonicamente, per quanto in modo primordiale».³⁶⁵ Egli battezzò la sua invenzione, del 1877, con il nome di *paleofono*, e la presentò ufficialmente l'anno successivo, ma solo in forma di progetto:

[Cros] presentava il 30 aprile 1878 all'Accademia delle Scienze [di Parigi], la particolareggiata descrizione di un suo apparecchio che può realmente dirsi [...] il capostipite di quelli di cui si vale la moderna fonotipia. L'inventore riassumeva chiaramente e brevemente il suo concetto così: "Si tratta di trasformare in solco più o meno profondo la traccia che una punta segna su una superficie di nero fumo girante, allorché detta punta è applicata ad una membrana in vibrazione e poscia di utilizzare il solco ottenuto in modo che a sua volta guidi qualcosa di mobile che imprima alla membrana le stesse vibrazioni".³⁶⁶

³⁶³ *ibid.*

³⁶⁴ *ibid.*

³⁶⁵ *ibid.*

³⁶⁶ *ibid.*

In quello stesso 1877, Thomas Alva Edison inventò il primo strumento che permetteva la registrazione e la riproduzione di suoni su ampia scala.³⁶⁷ Nelle intenzioni di Edison, almeno all'inizio, il fonografo avrebbe dovuto semplicemente rappresentare un ripetitore di messaggi vocali, al pari delle funzioni svolte da uno stenografo o dattilografo, se non anche un antesignano dell'attuale segreteria telefonica.³⁶⁸

Il funzionamento di questa macchina si basava in parte sul principio del paleofono di Cros. Un cilindro (o rullo) ricoperto da una sottile foglia di stagno, azionato manualmente tramite una manovella, è percorso lungo tutta la sua superficie da un solco a spirale. Una puntina metallica, appoggiata al rullo, è fissata ad una membrana, un diaframma che chiude l'estremità inferiore di un imbuto dentro cui si parla. Le vibrazioni si trasmettono per risonanza alla membrana che le trasferisce alla puntina, incidendo così dei solchi sul foglio di stagno. La riproduzione seguiva il processo inverso, mediante l'utilizzo di una puntina di lettura collegata ad un altro diaframma, più sensibile del primo. La puntina, stimolata dagli avvallamenti dei solchi impressi, fa vibrare di nuovo il diaframma ricreando nell'aria le vibrazioni, e quindi il suono, originali. Sebbene il suono riprodotto fosse di infima qualità, l'invenzione del fonografo rappresentò un traguardo fondamentale non solo per la scienza ma anche per la cultura.

³⁶⁷ Tra le fonti bibliografiche utilizzate per ricostruire i tratti salienti dei processi che hanno portato all'invenzione degli strumenti di riproduzione sonora citiamo i seguenti testi: CERCHIARI Luca, *Il disco*, Sansoni, Milano, 2001; HAINS Jacques, *Dal rullo di cera al CD*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2001; MILLARD Andre, *America on Record: A History of Recorded Sound*, Cambridge University Press, 1995; FLICHY Patrice, *Dynamics of Modern Communication: The Shaping and Impact of New Communication Technologies*, Sage Publications Ltd, London, 1995; KUEJ Drago e Rebeka, *Music from Both Sides*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana, 2017; NOSENGO Nicola, *L'estinzione dei tecnosauri: storie di tecnologie che non ce l'hanno fatta*, Alpha Test S.r.l., Milano, 2008.

³⁶⁸ «He saw it in terms of a device to save incoming phone calls, and as such it was the first attempt to take a telephone answering machine. He also saw it as a means to increase the length of telephone transmission by situating it at the end of one line and then playing a recording of a message on another line. The phonograph acted as a telephone repeater». MILLARD Andre, *America on Record: A History of Recorded Sound*, cit., p.27.

Il fonografo era un apparecchio rudimentale che produceva un suono detestabile. Fece la sua comparsa nel momento in cui, con la sinfonia e le grandi opere liriche, la musica occidentale toccava l'apogeo; sicché non fu preso per nulla sul serio dai musicisti, i quali lo relegarono al rango di giocattolo e di curiosità accanto agli strumenti musicali meccanici. Lo stesso Edison non credette mai alla vocazione musicale di quella che si dimostrò, assieme alla lampada a incandescenza, la sua invenzione più notevole; la società da lui fondata nel 1887, la Edison Phonograph Co., la propagandò soprattutto come dittafono per uffici.³⁶⁹

Ma se Edison stesso sulle prime non si era soffermato sulla reale importanza e sui possibili sviluppi della sua scoperta, fu proprio grazie all'inventore del telefono che furono apportate le prime sostanziali innovazioni. Negli anni successivi, infatti, Alexander Graham Bell e il suo collaboratore Charles S. Tainter sostituirono il foglio di stagno avvolto sul cilindro con una miscela di cera e paraffina che consentiva, oltre ad una migliore qualità sonora, l'indubbio vantaggio di poter cancellare l'incisione e riutilizzare il cilindro per una nuova registrazione sulla cera rasa.³⁷⁰ Venne inoltre aggiunto un padiglione acustico a forma di tromba per meglio captare e diffondere il suono.

Bell e Tainter brevettarono così nel 1886 il *grafofono*, perseguendo l'iniziale intento di Edison per l'utilizzo dell'apparecchio come dittafono da ufficio per scrivere lettere o dettare testi: «The phonograph is particularly useful for writing letters, for dictating texts. It was built with this aim in mind».³⁷¹

Malgrado Edison, spinto anche dalla concorrenza di Bell e Tainter, si fosse buttato nella pubblicizzazione e commercializzazione del fonografo, la diffusione sul mercato del suo apparecchio, così come quella del grafofono, non raggiunse gli esiti previsti dalla finalità per la quale i due strumenti erano stati concepiti. Tra le cause dell'insuccesso si possono annoverare anche alcuni dei limiti dei cilindri di cera, in quanto erano pur sempre supporti troppo delicati e poco convenienti, per la facilità

³⁶⁹ HAINS Jacques, *Dal rullo di cera al CD*, cit., p.788.

³⁷⁰ Cfr. PESCE ANITA, *La sirena nel solco*, cit., pp.40-41.

³⁷¹ FLICHY Patrice, *Dynamics of Modern Communication*, cit., p.65.

con cui deperivano e la difficoltà di produzione su larga scala, visto che le copie erano possibili solo col pantografo.

La svolta avvenne quasi casualmente nel 1889 quando, per scopi pubblicitari, fu mostrato un fonografo con quattro tubi simili ad uno stetoscopio, che poteva essere usato per ascoltare la musica registrata. Il dispositivo a gettoni, un precursore del jukebox, si rivelò anche un enorme successo commerciale diffondendosi in ristoranti, bar, parchi di divertimento, casinò, ecc. La domanda di questi dispositivi andava di pari passo con una crescente domanda di cilindri registrati usati per la riproduzione.³⁷²

Abbiamo visto come fino a quel momento la fruizione di un certo tipo di musica era generalmente appannaggio delle classi benestanti, che disponevano di un adeguato livello di istruzione, potevano frequentare abitualmente teatri ed assistere a esecuzioni dal vivo e di solito erano in possesso di uno strumento musicale.³⁷³ Ma proprio grazie all'avanzamento tecnologico questo tipo di musica iniziò ad essere alla portata anche delle classi meno abbienti, portando alla definitiva sostituzione di quella pratica musicale, riservata ai salotti borghesi, con un più economico strumento di riproduzione musicale preregistrata.

Rivelatasi in questo modo la vera anima dello strumento, l'idea della pura riproduzione musicale fu colta al volo da Emil Berliner che non esitò ad apportare sostanziali innovazioni e cambiamenti all'invenzione di Edison.

Il nuovo strumento, che sostituì in breve tempo fonografo e grafofono, fu costruito da Emil Berliner nel 1887 e brevettato l'anno successivo come *gramophone*. Nel redigere una breve nota autobiografica, Berliner racconta dei suoi precoci interessi verso i sistemi di riproduzione acustica e delle ricerche da lui effettuate successivamente all'invenzione dei primi apparecchi di riproduzione.

³⁷² Cfr. KUNEJ Drago e Rebeka, *Music from Both Sides*, ZRC SAZU, English edition, Ljubana, 2017, p.35.

³⁷³ Vedi nota 360.

In 1887 he invented the Gramophone which is based on the Scott Phonautograph of 1857 and on the original idea of Cros for reproducing speech. At the date of this writing (1892) Berliner was engaged with completing a plant for duplicating sound records in hard rubber and in getting the invention ready for the market.³⁷⁴

Curiosamente Berliner racconta di sé stesso scrivendo in terza persona, e pur citando due pionieri delle ricerche sulla registrazione del suono non fa menzione dell'invenzione di Edison o dei suoi concorrenti Bell e Tainter. È probabile che intendesse ben distinguere la modalità di incisione su disco rigido, non riscrivibile, da quella su cilindro di cera, che aveva reso possibile lo sviluppo iniziale e indipendente del grammofono.

Le caratteristiche di base che avrebbero decretato l'affermazione di questo nuovo apparecchio erano una resa sonora superiore, più idonea alla riproduzione musicale, e un costo di produzione inferiore al fonografo o al grafofono, dato dalla possibilità di produrre un maggior numero di copie di dischi dalla stessa matrice.³⁷⁵ In un'intervista pubblicata su *Electrical World* del 12 novembre 1887, l'anno dei suoi primi brevetti, Berliner prevedeva che il grammofono avrebbe soddisfatto molte delle aspettative riposte dieci anni prima sul fonografo e solo parzialmente realizzate dal grafofono. In un'altra intervista del 1888 affermava che, sebbene il grammofono fosse destinato ad uso commerciale, la sua missione immediata era fornire un mezzo

³⁷⁴ CHAROSH Paul, *Introduction: On the Gramophone. Berliner Gramophone Records: American Issues, 1892-1900*, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/178#BerIntroText1>. Salvo dove diversamente indicato, le successive informazioni su Emil Berliner e il Grammfono sono state desunte da questo articolo. A proposito di questo sito vedi nota 357.

³⁷⁵ «Il disco di Berliner era stato invece concepito apposta per l'ascolto musicale e quindi per la vendita di dischi preincisi: la registrazione richiedeva un procedimento complesso, che non avrebbe mai potuto essere svolto dal singolo utente. In compenso, dalla matrice iniziale si potevano ricavare un numero infinito di copie identiche. Il sistema venne ulteriormente perfezionato poco dopo il brevetto, sostituendo al disco di vetro uno zinco coperto da un sottile strato di cera: la puntina, incidendo, metteva a nudo il metallo. Si procedeva quindi all'attacco con un acido, che corrodeva la parte scoperta del metallo creando un solco con lo stesso andamento della traccia». NOSENGO Nicola, *L'estinzione dei tecnosauri: storie di tecnologie che non ce l'hanno fatta*, cit., p.31.

di divertimento per sale da concerto o salotti, grazie alla costante disponibilità di musica vocale o strumentale e soprattutto di musica da ballo garantita dal disco.³⁷⁶

Quindi, sebbene Berliner intendesse collocare la sua invenzione anche nel mondo del commercio e degli uffici, i suoi principi di registrazione rendevano il grammofoono inadatto come dispositivo di dettatura. In definitiva, i dischi parlanti rappresentavano meno del dieci per cento della produzione conosciuta di Berliner: il primo elenco esistente di dischi per grammofoono in vendita risale al 1894 e comprende incisioni di artisti poco noti, ma che attraverso queste registrazioni si sono gradualmente fatti conoscere, seppur limitatamente a un pubblico di collezionisti. Non erano però lontani gli anni in cui la registrazione avrebbe attratto anche i grandi nomi. Ad ogni modo è difficile determinare in che misura il catalogo di Berliner sia stato pianificato dall'inventore o fino a che punto rifletta semplicemente il repertorio di quegli artisti che, nel corso degli anni, hanno registrato per il grammofoono. Le opportunità offerte da questi dischi erano anche necessariamente limitate dal tempo di riproduzione di due minuti e dallo stato della tecnologia di registrazione in generale.

³⁷⁶ «Il concerto è un luogo d'incontro dove si celebra un rituale sociale e magico, dove l'ascoltatore partecipa ad un avvenimento ("io c'ero . . .") in comunione con l'interprete e col resto del pubblico; mentre allorché appoggia un disco sul piatto attua un comportamento individuale, come quando legge un libro». HAINS Jacques, *Dal rullo di cera al CD*, cit., p.816.

3.2 La diffusione del disco in Europa e in Italia

Nel 1897, a seguito di varie vertenze legali per i brevetti dei nuovi apparecchi, Emile Berliner era ritornato dagli Stati Uniti in Europa: dapprima a Londra, dove aprì una succursale della sua società, *The Gramophone Company*,³⁷⁷ e successivamente ad Hannover, sua città natale, dove verrà impiantato il primo stabilimento per la stampa dei dischi che da lì sarebbero stati diffusi in tutta Europa, Italia inclusa.³⁷⁸ L'avvio incandescente dell'era della riproduzione del suono era stato segnato da lotte per il riconoscimento dei diritti di fabbricazione e spionaggio industriale; nel volgere di pochi anni nuove società si formavano o si fondevano con quelle già esistenti.³⁷⁹ Berliner aveva fondato in America la *Berliner Gramophone Company*, che sarebbe confluita poi nella *Victor Talking Machines* di Eldridge R. Johnson, mentre in Europa il marchio *Gramophone* resiste e si evolverà poi in *His Master's Voice*.

³⁷⁷ «Emil Berliner, già nel dicembre del 1897, aveva fondato a Londra la Gramophone Company diretta dall'abile William Barry Owen, e, tra l'8 ed il 9 agosto dell'anno successivo, aveva già inciso i primi dischi sotto l'accorta supervisione del responsabile musicale dell'azienda, quel Fred Gaisberg al quale si dovranno tutte le campagne europee ed asiatiche di diffusione dell'azienda e di registrazione delle primissime raccolte discografiche della Gramophone». LOPEZ Massimiliano, *L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'archivio ICBSA (1900-1917)*, Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi (MiBACT), Roma, 2015, p.1.

³⁷⁸ La ditta *Telephon-Fabrik-Actiengesellschaft Hannover* era in comproprietà con il fratello Joseph, e nel 1898 fu disposta la conversione della produzione di telefoni a quella dei dischi. Cfr. HOFFMANN Frank, *Encyclopedia of Recorded Sound*, cit., p.900.

³⁷⁹ «La Columbia Phonograph Company viene fondata negli Stati Uniti nel 1888 dall'imprenditore Jesse Lippincott, unitamente alla North American Phonograph Company. Le due società commercializzavano apparecchi realizzati con i brevetti acquisiti da Thomas Alva Edison e da Chichester Bell [cugino e assistente di Alexander Graham Bell, ndr] e Charles Sumner Tainter, le cosiddette *talking machines*. Delle due società solo la Columbia è sopravvissuta a lungo sfruttando quella che è stata l'idea vincente del suo fondatore: creare una rete commerciale su larga scala con una serie di compagnie locali licenziatricie della società madre. La National Gramophone Company nasce invece in Inghilterra nel 1897 dalle ceneri della Berliner Gramophon Company americana. Il suo fondatore, lo stesso Berliner, fu costretto da una serie di azioni legali intraprese contro di lui a ritirarsi dagli Stati Uniti confluendo nella *Victor Talking Machines* di Eldridge Johnson. Al momento della fusione il gruppo EMI acquisì il controllo del mercato europeo, poiché la Columbia aveva già assorbito nel 1925 la tedesca Lindström e nel 1928 la francese Pathè». CARBONELLA Grazia, *I documenti sonori: prime considerazioni sulle registrazioni musicali*, in «La Capitanata». Rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia, 2004, p.90.

Le dispute legali fra le varie etichette non permisero un'immediata standardizzazione dei sistemi di incisione e riproduzione. I primi dischi *Gramophone*, in gommalacca nera, avevano un diametro di 18 centimetri, erano privi della classica etichetta di carta – il contenuto era inciso direttamente sulla matrice – ed erano riprodotti su una sola facciata per una durata di circa due minuti. Ancora nei primi anni del Novecento convivevano i due sistemi di riproduzione, cilindro e disco, seppure già nel 1901 anche l'americana *Columbia*³⁸⁰, il cui processo industriale era iniziato con la produzione di cilindri e *grafofoni*, aveva ottenuto la licenza dalla *Victor* di produrre anche dischi e grammofoni. Perfezionando gradualmente la tecnica di registrazione e incisione, i dischi raggiunsero le dimensioni di 25 centimetri (10 pollici); la velocità di riproduzione, stabilizzata da un motore a molla, raggiunse uno standard diffuso di 78 giri al minuto, equivalente a circa 4 minuti di registrazione per facciata.³⁸¹ In Francia, intanto, anche la società *Pathé Frères*, che aveva iniziato con la produzione di fonografi a cilindri per poi convertirsi definitivamente al disco nel 1906, apportava innovazioni tecnologiche quali la puntina di lettura in zaffiro a forma sferica al posto di quella a punta.³⁸²

Nel 1904 la casa tedesca *Odeon*, affiliata per la produzione e la stampa dei dischi alla *International Talking Machine GmbH* di Berlino, introdusse per prima sul mercato un disco a doppia facciata assicurando un risparmio per gli acquirenti che potevano avere due canzoni allo stesso prezzo di una. Per alcuni anni il disco e il cilindro si fecero concorrenza, ma gradualmente il disco finì con l'imporre definitivamente.³⁸³ Lo stesso Edison dal 1913 affiancò alla produzione di cilindri per il

³⁸⁰ Vedi nota 379.

³⁸¹ Cfr. KUNEJ Drago e Rebeka, *Music from Both Sides*, cit., p.37.

³⁸² Nell'introduzione del *Catalogo Generale Dischi Pathé* italiana del 1913 vengono esaltate le qualità della nuova invenzione della Pathé che consiste in una puntina di zaffiro a testa sferica in sostituzione del tradizionale ago appuntito di metallo: «Il Diaframma a zaffiro illogorabile "Pathé" conserva alla voce la purezza delle sue inflessioni, allo strumento tutte le sue caratteristiche, all'orchestra tutta la sua sonorità, il suo colorito e le sue sfumature anche le più deboli». *Il "Progresso"*, in «Catalogo Generale Dischi Pathé», Milano, 1913.

³⁸³ «La vittoria del disco sul cilindro è cosa avvenuta già negli anni immediatamente precedenti lo scoppio della Grande Guerra e, all'interno dei cataloghi oggetto di questo studio, i cilindri compariranno ancora solamente

suo fonografo i dischi per grammofono, i cosiddetti *Diamond Disc*, che per le peculiari caratteristiche di incisione potevano essere riprodotti esclusivamente su apparecchi Edison.³⁸⁴

Tra i vantaggi della riproduzione su disco, che sancirono il definitivo abbandono del cilindro, ci sono sicuramente i maggiori tempi di contenuto musicale, incrementati dal graduale ampliamento delle dimensioni del supporto, che passarono a 25 e 30 centimetri di diametro, e dalla riproducibilità su entrambe le facciate.³⁸⁵ Il disco era anche più facile da installare e manovrare sul grammofono, nonché meno ingombrante da riporre.³⁸⁶ Soprattutto, il vantaggio commerciale consisteva nella facilità di riproduzione in grandi quantità di copie da un unico master, a differenza del procedimento di copia del cilindro, che oltre ad essere più lento e laborioso costringeva gli artisti a registrare più volte la stessa prestazione per l'incisione di più matrici.

negli elenchi Edison Amberol degli anni 1908-1912, mostrandoci un mercato italiano nel quale anche aziende come la Fonotopia, operante fin dal 1904, avevano 'tradito' il supporto nato con l'invenzione della fonografia per il più rassicurante e promettente disco». LOPEZ Massimiliano, *L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'archivio ICBSA (1900-1917)*, cit. p.44.

³⁸⁴ Cfr. MILLARD Andre, *America on Record: A History of Recorded Sound*, cit., p.132. Il *Diamond Disc* fu pubblicizzato enfatizzandone la migliore resa sonora rispetto ai dischi delle ditte concorrenti. La tecnica di incisione era di tipo verticale, come quella del cilindro fonografico, anziché laterale, e utilizzava uno stilo di lettura in diamante. Pertanto questi dischi potevano essere riprodotti solo su apparecchi Edison, ma questa limitazione, unita alla scarsa disponibilità di titoli proposti, scoraggiò molti potenziali acquirenti. Se questa scelta si dimostrò fallimentare per l'azienda, fu di lezione per altre ditte e le spinse ad adattarsi ad un medesimo standard.

³⁸⁵ «In 1914 about 23 million discs were manufactured, compare to only 3 million cylinders. Edison continued to make cylinders throughout the 1920s for the millions who owned phonographs, but he was almost alone. [...] By the time of World War I, the cylinder record was considered old-fashioned, which was fatal in an industry that prided itself on being at the cutting edge of technology». *Ibid*, p.133.

³⁸⁶ «Così, per esempio, è curioso sapere che il formato "disco" ebbe la meglio sul formato "cilindro" non per una manifesta e incontrovertibile superiorità tecnologica o per altre sofisticate caratteristiche, ma per una banale ragione: i sottili dischi di gommalacca si prestavano a essere conservati nelle dimore borghesi più comodamente e in minor spazio e questo fu un motivo sufficiente a decretarne il successo. Per l'ennesima volta, dunque, viene evidenziato il rapporto simbiotico tra tecnologia e mercato, nonché la centralità di tale legame, condizione necessaria alla sua stessa esistenza». SILVA Francesco, RAMELLO Giovanni, *Dal vinile a internet*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1999, Torino, p.15.

Nel nostro Paese il consumo di musica registrata iniziò ad emergere nei primi anni del Novecento, con l'apparizione dei primi fonografi e grammofoni nei salotti borghesi. Non tutti però apprezzarono all'inizio le opportunità offerte dal nuovo sistema di riproduzione, probabilmente per scarsa qualità dei primi apparecchi.

L'apertura di un nuovo mercato, inizialmente appannaggio dei soli marchi stranieri – *Edison, Gramophone e Pathé* – incoraggiò la costituzione di un marchio discografico italiano. Nel 1904 viene fondata a Milano la *Società Italiana di Fonotipia* per volontà di Alfred Michaelis³⁸⁷, da poco licenziatosi dalla filiale italiana della *English Gramophone*, e dell'ingegner Dino Foà. Facevano parte della società, in qualità di soci accomandanti, anche Umberto Visconti di Modrone, Tito Ricordi, Umberto Giordano e, successivamente, il barone D'Erlanger. La scelta del medium di riproduzione si appuntò esclusivamente sul formato disco: fin da subito fu utilizzato il supporto a 27 centimetri di diametro, ma già dall'anno successivo a questo si accompagnò il disco di 30 centimetri e talvolta in via sperimentale anche il grande formato a 35 centimetri.³⁸⁸

La *Società Italiana di Fonotipia*³⁸⁹, come abbiamo visto anche per la tedesca *Odeon*, si affidò fin dall'inizio della propria attività alla *International Talking Machine Co.m.b.H.* per le varie fasi di registrazione, incisione delle matrici metalliche e stampa dei dischi. Le due aziende erano inoltre associate dal fatto che *Fonotipia* era fin dall'inizio anche agente rappresentante per la *Odeon Records* in Italia, potendo però nel contempo stipulare i contratti con gli artisti per le proprie produzioni. Il tratto distintivo tra le due aziende in Italia era quindi rappresentato dalle etichette e dai

³⁸⁷ «Alfredo Michaelis, che nel campo industriale, fu della fonografia uno dei primi e più convinti e più ferventi apostoli e sin d'allora vi si dedicò con tanta intraprendenza e tanto spirito d'iniziativa, da riuscire a creare poi quella Società di Fonotipia italiana, che da Milano – centro mondiale dell'arte lirica – diffonde ora in tutto il mondo il canto delizioso dei maggiori artisti e i concerti delle più insigni orchestre». *Fonotipia. I sconosciuti e i dimenticati. Edison*, «Il Teatro Illustrato», n.6, Milano 15/7/1905, p.48.

³⁸⁸ Cfr. LOPEZ Massimiliano, *Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*, in «Accademie & Biblioteche d'Italia», n.1-4/2015, Gangemi, Roma, pp.175-177.

³⁸⁹ Anche abbreviata in *Fonotipia*.

cataloghi degli artisti.³⁹⁰ La presenza dei compositori Umberto Giordano e Frédéric Alfred d'Erlanger indirizzò le scelte editoriali essenzialmente sulle produzioni della lirica³⁹¹, anche se non mancarono le canzoni napoletane, le musiche per banda e le danze, i cosiddetti ballabili, che avevano caratterizzato la prima produzione discografica mondiale.³⁹²

Nei primi anni di produzione l'accompagnamento delle arie dei cantanti è riservato esclusivamente al pianoforte. La possibilità di utilizzare l'orchestra va di pari passo con lo sviluppo della tecnologia di presa del suono, che ne consentì un primo uso solo dal 1907.³⁹³

³⁹⁰ Cfr. ANDREWS Frank, *A Fonotipia Fragmentia. A history of the Società Italiana di Fonotipia – Milano, 1903-1948*, Ernie Bayly Ed., 1977, p.3.

³⁹¹ Il contenuto del catalogo Fonotipia riassume nell'ordine gerarchica dei generi musicali, lo specchio del gusto musicale italiano dell'epoca. Due terzi dei titoli sono dedicati al repertorio lirico. Nonostante la specificità della linea editoriale dettata dalla presenza dei compositori sopracitati, anche il confronto con i cataloghi delle altre ditte coeve – Gramophone/His master's voice, Columbia, Pathé – conferma il ruolo preponderante della produzione lirica. Cfr. LOPEZ Massimiliano, *Società Italiana di Fonotipia. Il fondo discografico storico dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi*, cit., p.186.

³⁹² «Sarà opportuno sottolineare, con alcuni esempi l'attenzione prestata alla composizione contemporanea e alle nuove generazioni di compositori italiani. Nello specifico, essendo il repertorio operistico quello di gran lunga il più rappresentato, è proprio verso il gruppo degli autori veristi, e verso quei compositori epigoni del verismo o dediti alla ricerca di nuove tendenze che si concentra l'attenzione della casa discografica. Prova ne è la cospicua serie di incisioni sia della generazione della Giovane Scuola Italiana (Francesco Cilea, Umberto Giordano, Ruggiero Leoncavallo, Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Edoardo Mascheroni, Leopoldo Mugnone, Giacomo Orefice, tutti musicisti della fine degli anni Cinquanta-anni Sessanta del XX secolo) che dei giovani autori nati negli anni Settanta dell'Ottocento, come Italo Montemezzi (1875-1952), Renato Virgilio (1879-1959) ed Ermanno Wolf-Ferrari». LOPEZ Massimiliano, *L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'archivio ICBSA (1900-1917)*, cit., p.57.

³⁹³ Ivi, p.25.

3.3 Il cantante e il disco

Alla novità del mercato discografico si rivolse periodicamente l'attenzione della stampa in genere, come già abbiamo visto, che dedicò loro articoli o rubriche specifiche. Spesso questi articoli finivano con l'essere promozionali per apparecchi, giacché questi figuravano anche pubblicizzati in altre pagine della rivista stessa. Ma a differenza di quanto avvenne nel resto d'Europa e in America, in Italia non si manifestò un vero e proprio interesse, da parte di case editrici, nella pubblicazione di riviste specifiche dedicate agli apparecchi di riproduzione sonora per un potenziale pubblico appassionato di dischi. Mentre in altri paesi europei andò via via incrementandosi la pubblicazione di riviste che contribuirono al formarsi di una cultura discografica e al tempo stesso musicale, negli ambienti culturali italiani il disco era considerato più un passatempo da salotto che un vero e proprio mezzo di trasmissione di cultura. È indicativo il disinteresse mostrato addirittura da Puccini per il grammofono donatogli da Edison stesso, del quale non tardò a sbarazzarsi.

Th. Alva Edison era un fervido ammiratore di Puccini e, sebbene non se ne abbia traccia nell'epistolario pucciniano, aveva fatto dono al musicista di uno di questi apparecchi. Giacomo però non sembrò molto interessato alla musica riprodotta se pensò di inviare il grammofono a Ramelde come regalo di Natale. La sorella stessa, o forse una delle figlie, volle sottolineare l'importanza ed il gradimento del dono, che fu con tutta probabilità portato nella casa di Celle, chiosando con soddisfazione il testo della cartolina: «*Il grammofono glielo regalò Edison, ora l'abbiamo noi col suo trombone. [testo del biglietto di Puccini:] Torre del Lago, 25 dicembre 1903 – Cara Ramelde Buone feste e che il grammofono ti sia leggero! Bacia bimbe e saluti a te a Raf da Elvira e Giacomo*». ³⁹⁴

Un'interpretazione circa i motivi del disinteresse mostrato da certi ambienti culturali verso le opportunità offerte dal disco viene da taluni individuata negli influssi dell'idealismo crociano, tratto distintivo dell'Italia della prima metà del Novecento. In effetti la riflessione fonografica si è alla fine sviluppata e diffusa in Italia solo in quegli spazi e in quei contesti dove il pensiero di Benedetto Croce era

³⁹⁴ BATTELLI Giulio, *Tesori di Giacomo Puccini a Celle*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 2010, p.104.

rimasto escluso, o aveva svolto un ruolo secondario, come negli ambiti della ricerca tecnica o scientifica; ma fu soprattutto in campo etnomusicologico che si seppe sfruttare al meglio, malgrado i limiti tecnologici, le opportunità di documentazione offerte dal mezzo di registrazione.³⁹⁵

Non fu invece d'aiuto la posizione espressa dai principali editori musicali, Ricordi in primis. Nonostante Tito II sieda nel consiglio di amministrazione della Società Italiana di Fonotipia, Casa Ricordi non mostra interesse per la produzione o la distribuzione delle nuove invenzioni fonografiche. Anzi, Giulio Ricordi non solo teme ripercussioni legali con gli autori per la questione dei diritti, non ancora ben definita, ma valuta con il legale della Ditta, l'avvocato Campanari, la possibilità di intentare una causa contro una società di produzione di dischi di opere di proprietà Ricordi.³⁹⁶ Il nascente boom del mercato discografico è proprio legato al melodramma, il genere sul quale si era costruita la colossale fortuna di Casa Ricordi con la vendita e il noleggio della musica stampata. Tuttavia va osservato che se nel campo della produzione musicale il rapporto privilegiato dell'editore era con l'autore della musica, in campo discografico l'attenzione del produttore è invece centrata tutta sull'interprete, e certamente diverso è il tipo di pubblico, giacché quello interessato all'acquisto di dischi è sicuramente molto più numeroso di quello della musica a stampa.³⁹⁷

Con il nuovo secolo si assiste quindi alla nascita di una nuova forma di divismo canoro, determinata dall'avvento e affermazione dei mezzi di riproduzione sonora. L'ampiezza del nuovo mercato discografico e la sua rapida espansione,

³⁹⁵ Cfr. ZUCCONI Benedetta, *Coscienza fonografica*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2010, pp.9-10.

³⁹⁶ Cfr. BAIA CURIONI Stefano, *Mercanti dell'opera: storie di casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano, 2011, pp.199-200. «Campanari crede vi sia un grave pericolo di concorrenza dalle continue e sempre nuove applicazioni della meccanica [...] Si comprende subito il danno gravissimo che subirebbero le proprietà della Ditta: p.e. a Lodi, a Crema, a Monza potrebbero riprodurre la *Traviata* come si rappresenta ora alla Scala e si comprende come il pubblico di quei piccoli teatri andrebbe in folla ad udire, sia pure più o meno bene riprodotte, le abilità canore di artisti che mai avrebbe sognato di avere nella propria città». Tratto da *Consiglio di Vigilanza, Verbale del 27 febbraio 1906*, cit. ivi, p.200.

³⁹⁷ Cfr. CERCHIARI Luca, *Il disco*, Sansoni, Milano, 2001, p.45.

capace di portare il nome e la voce di un cantante in aree geografiche molto distanti e in tempi brevi, consentivano agli interpreti di trarre vantaggi e guadagni ulteriori. I cataloghi dei primi anni del secolo testimoniano un progressivo e rapido interesse dei cantanti alle offerte di incisione avanzate dalle case discografiche. Lo spostamento del baricentro di attenzione musicale verso la figura dell'interprete conferma in effetti la preoccupazione degli editori, e di conseguenza degli autori, che vedevano intaccati dal nuovo mezzo di riproduzione i loro diritti di paternità intellettuale e di proprietà. Ma per i cantanti si tratta anche di affrontare responsabilità del tutto nuove. Se nell'ascolto dal vivo l'evanescenza della musica, tratto peculiare di quest'arte, fa sì che il fenomeno musicale rimanga solo nel ricordo dello spettatore, con la registrazione l'atto del cantare viene cristallizzato in un oggetto fisico e consegnato ad una memoria alimentabile in teoria all'infinito.³⁹⁸

Il cantante sa di consegnare una traccia indelebile della propria arte vocale, e ne sono consapevoli soprattutto i grandi artisti. Ne fornisce conferma l'intervista rilasciata da Caruso nel 1917 ad un rappresentante della *Victor*. Alla domanda se facesse piacere al tenore sapere che la sua arte non sarebbe mai andata perduta, a differenza di quanto era avvenuto per i grandi cantanti del passato, Caruso risponde: «Sì, ne sono fiero, ne sono grato, e ho anche un po' di paura. Diventare una tradizione è una grave responsabilità, vero?». ³⁹⁹

Il momento stesso della registrazione, soprattutto agli albori della sua tecnologia, viene vissuto con comprensibile disagio. Era uno sforzo per gli artisti

³⁹⁸ CAPRA Marco, *Il Teatro in casa. L'idea di musica riprodotta in Italia tra Otto e Novecento*, in *Il suono riprodotto: storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento*, a cura di Alessandro Rigolli e Paolo Russo, Atti del convegno annuale del "Laboratorio per la Divulgazione Musicale", (Parma, 10 e 11 novembre 2006), Edizioni di Torino, 2007, pp.4-5.

³⁹⁹ GARGANO Pietro, CESARINI Gianni, *Caruso*, Longanesi, Milano, 1990, p. 240. Allo stesso intervistatore, alla domanda se i suoi dischi riuscissero a rendere fedelmente la sua voce e il suo temperamento, rispose: «Ma naturalmente, per forza. Non possono riprodurre che quello che io imprimo su di loro. È questo che mi impensierisce quando canto per voi. Vorrei...vorrei che quelli che non mi hanno sentito in teatro non si limitassero a comprare solo uno dei miei dischi. Per giudicarmi, dovrebbero averne almeno tre o quattro, o anche più. Vorrei che mi ascoltassero nelle parti pesanti e leggere, nel repertorio lirico e nel drammatico... e così sarei contento». Ivi, p.239.

cantare muovendo la testa avanti e indietro davanti all'imbuto, in condizioni tutt'altro che comode. Ancora Caruso, rivolto al suo segretario Bruno Zirato, affermava che non gli piaceva affatto cantare in un tubo, per quanto poi arrivasse ad effettuare più di quattrocento sedute di registrazioni nell'arco della sua carriera.⁴⁰⁰

Sullo stesso tono l'intervista di alcuni anni precedente ad un altro grande tenore, Alessandro Bonci, in cui questi rievoca il disagio e l'imbarazzo provato di fronte a Edison in sala di registrazione:

– E il mistero della “Camera sorda?” chiesi a Bonci. – Verissimo. Rimasi sbigottito. – Ma Ella non intendeva veramente più la sua voce? – Appena, tanto da aver paura... di averla perduta. Il male è che sentivo a stento anche le parole di Edison... mentre il *mago* rideva del mio imbarazzo. – E la camera com'era internamente costruita? – Si immagini un salotto, della dimensione delle nostre stanze da pranzo, imbottito da ogni lato, nel soffitto e nel pavimento, da cuscini di pelle, come una poltrona. Nessun mobile, nessun quadro, nessun oggetto... - È possibile che in qualche angolo della “Camera sorda” si trovasse un grammofofo? – È quello che vien facile pensare. Forse la camera ha per scopo di raccogliere la voce, anzi tutte le onde sonore dentro la macchina sicché, ben poche ne vanno perdute, e la riproduzione riesce più approssimativamente esatta.⁴⁰¹

L'effetto di decontestualizzazione della performance per l'incisione discografica, effettuata in situazioni e in ambienti affatto differenti da quelli per cui l'opera è stata concepita, rappresentò per i cantanti una nuova realtà con la quale confrontarsi. La canzone napoletana⁴⁰² e popolare entrò di forza nel repertorio degli artisti lirici. La diffusione questo genere musicale tra le diverse classi sociali permise anche a cantanti minori di accedere alle possibilità offerte dalla registrazione, dovuta alla necessità da parte delle case discografiche di rispondere alle richieste di un

⁴⁰⁰ Ivi, p.189.

⁴⁰¹ *Una conversazione con Alessandro Bonci*, «Il Teatro Illustrato», XIV, Milano 15/7/1913.

⁴⁰² «Non era, questo, un caso isolato. Piuttosto si trattava di una vera e propria tipologia: in Italia, i cataloghi discografici di quegli anni riservavano alla canzone napoletana e ai suoi interpreti spazi consistenti, in quanto unica (o quasi) alternativa ai repertori colti che all'epoca venivano proposti». PESCE ANITA, *La sirena nel solco: origini della riproduzione sonora*, cit. p.98.

mercato in costante crescita.⁴⁰³ In questo modo i cantanti traevano vantaggi dalla stessa concorrenza fra le ditte produttrici di grammofoni, che scatenavano imponenti campagne pubblicitarie sulle meravigliose qualità dei propri mezzi di riproduzione:

Se nel 1901 un catalogo della ditta Lepage & C. dichiarava che ormai era giunto il tempo di non andare più a teatro, poiché tutti potevano ricreare il teatro a casa propria grazie al fonografo, voleva dire, pur con il gusto dell'esagerazione che alla pratica promozionale bisogna concedere, che il fenomeno della riproduzione sonora cominciava a uscire dalla fase pionieristica per entrare stabilmente nella consuetudine di una parte ristretta della nostra società. "Non andate più a Teatro!" - intimava il messaggio - "perché ognuno può a casa sua sentire i nostri più valenti artisti col mezzo del nuovo apparecchio fonografo-grafofono".⁴⁰⁴

⁴⁰³ Cfr. LOPEZ Massimiliano, *L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'archivio ICBSA (1900-1917)*, cit., p.14.

⁴⁰⁴ CAPRA Marco, *Il Teatro in casa*. cit. p.3.

3.4 Amedeo Bassi e il disco

Amedeo Bassi, il divo, il sommo, l'insuperabile tenore dalla voce deliziosa, il sentimento squisito, l'arte scenica profondamente suggestiva, vera dominatrice dei pubblici e fonte perenne delle più straordinarie acclamazioni di uditori deliranti, veleggia attualmente a dilungo, diretto con la Compagnia Padovani a Santiago, dove indubbiamente susciterà nuovi e indescrivibili entusiasmi. Prima di partire per l'America avemmo il piacere di stare un giorno insieme con lui e di udirlo poi nell'esecuzione di vari pezzi da lui cantati sublimemente alla *Società Italiana di Fonotipia*, specialmente in un *Inno di Guerra* con accompagnamento di tamburi e trombe, originalissima *piece* scritta appositamente per lui e a lui dedicata da l'illustre maestro Giordano. Intanto il nostro ottimo amico aveva già riportato un'altra onorifica e bella prova di stima e affetto da un altro nostro illustre compositore: il maestro Mascagni il quale nel donargli recentemente alcuni spartiti dell'*Amica*, dal Bassi creata originalmente ed insuperabilmente a Napoli, volle arricchirla della seguente e lusinghiera dedica: "*Al carissimo e grande Amedeo Bassi con tutto il mio cuore pieno di gratitudine e di ammirazione*".⁴⁰⁵

Le prime incisioni di Amedeo Bassi risalgono al 1904 e furono effettuate per la società *Pathé Frères*. Due anni dopo, nel 1906, la *Pathé Frères* affiancò a quella dei cilindri la produzione e vendita di dischi e grammofoni.⁴⁰⁶ Oltre alla distribuzione di apparecchi della *Edison* e della *Columbia*, la *Pathé* si era orientata verso la promozione di un proprio grammofono a dischi, il *Pathéofone*, reclamizzandone la particolare resa sonora consentita dalla puntina di zaffiro.⁴⁰⁷

Le testimonianze che Bassi ci ha lasciato di queste incisioni sono quelle che la *Pathé* ha riversato su disco, considerato probabilmente più appropriato per il mercato italiano. A causa del vincolo temporale imposto dal supporto, i brani scelti per le registrazioni erano che quelli che si prestavano ad essere contenuti in un unico lato del disco. Tra quelli più compatibili, incisi dal tenore in questo suo primo ciclo discografico, troviamo principalmente arie di opere contemporanee ma anche

⁴⁰⁵ «L'Arte Melodrammatica», 31 maggio 1906, n.35.

⁴⁰⁶ Cfr. HOLMES Thom, *The Routledge Guide to Music Technology*, Taylor & Francis Group, New York, 2006, pp.229-230.

⁴⁰⁷ Vedi nota 382 - «Catalogo Generale Dischi Pathé», Milano, 1913.

romanze da salotto – quale «Occhi di Fata» di Denza – e canzoni napoletane, che proprio per l'interpretazione data dagli artisti lirici su disco diventeranno uno tra i generi più richiesti dal pubblico.⁴⁰⁸

I compositori dell'era di Bassi, di Caruso, di Fernando De Lucia, avevano iniziato a prendere in considerazione questa limitazione, realizzando lavori compatibili con l'estensione temporale prevista dal nuovo supporto. Talora furono espressamente invitati a comporre canzoni da far incidere alle star della lirica. Su iniziativa di Alfredo Michaelis, allora manager della filiale italiana, la *Gramophone Company*, nel 1904 affidò ai cinque più importanti operisti dell'epoca – Franchetti, Giordano, Leoncavallo, Mascagni e Puccini – la composizione di altrettante canzoni. La più celebre di queste è *Mattinata* di Leoncavallo, che nell'intestazione riporta la dicitura «scritta espressamente per il grammofono».⁴⁰⁹ Il successo di tale iniziativa portò ad un rapido incremento di composizioni di questo genere, prontamente riversate su disco.⁴¹⁰

Due anni dopo, nel 1906, Giordano presentava un altro brano, scritto appositamente per il disco, dal titolo *Canzone guerresca*. La caratteristica del pezzo sta nell'accompagnamento di sole trombe e tamburi, che meglio esprimono il carattere marziale e didascalico della canzone, sui quali svetta la voce del tenore in uno stile declamatorio farcito di numerosi acuti. Come leggiamo nelle cronache del tempo, la canzone fu scritta appositamente per Amedeo Bassi, ed essa segna il suo passaggio dalla casa *Pathé* alla neonata Società Italiana di Fonotipia della quale, come già visto, Giordano rivestiva il ruolo di direttore artistico.⁴¹¹ In questo primo disco per

⁴⁰⁸ Cfr. PESCE Anita, *La sirena nel solco*, cit., p.11. «Si dovrebbe pensare anche alle canzoni napoletane che tengono originalmente la via di mezzo tra la lirica d'arte e la canzone di strada: esse hanno avuto la loro apoteosi nei dischi di Caruso come nel romanzo di Proust». Ivi.

⁴⁰⁹ Cfr. KOGELHEIDE Ralph, *Jenseits einer reihe 'Tonender punkte'*, Univ. Diss., Hamburg, 2017 pp. 61-63. La prima incisione della romanza fu fatta da Caruso accompagnato al pianoforte dallo stesso Leoncavallo.

⁴¹⁰ Cfr. LOPEZ Massimiliano, *L'industria fonografica italiana delle origini nei cataloghi dell'archivio ICBSA (1900-1917)*, cit., p. 17.

⁴¹¹ Cfr. nota 382.

Fonotipia, Bassi compare anche sulla seconda facciata come interprete dell'aria da *Fedora* «Amor ti vieta», accompagnato al pianoforte dall'autore stesso.⁴¹²

È stato in questi giorni messo in vendita dalla Società Italiana di Fonotipia il disco di una *Canzone Guerresca* pezzo caratteristico e veramente riuscito dell'illustre maestro Umberto Giordano, con accompagnamento di soli tamburi e trombe scritto appositamente e dedicato dal compositore napoletano al celebre tenore Amedeo Bassi, il quale ha tutto l'agio di poter approfondire in esso un vero tesoro dei suoi poderosi acuti che mirabilmente rispondono all'invitta natura della *pièce* originale. Non mai come in questo pezzo la splendida voce del Bassi può manifestare tutte le sue splendide qualità, in un modo che anche... per fonografo egli ha il potere di affascinare l'uditore e va a finire che terminato il pezzo ci si affretta con entusiasmo a piazzar di nuovo il disco, onde risentire il pezzo caratteristico. E così, per più volte di seguito, Bassi, come accade in teatro, deve concedere il bis, il tris... e che so io!... È quindi un disco prezioso che avrà in dubbiamente fortuna, racchiudendo in sé stesso tanto le forti qualità d'ispirazione dell'illustre compositore, quanto quelle degli impareggiabili meriti canori del nostro rinomato artista.⁴¹³

Giordano aveva conosciuto personalmente Bassi nel 1904, in occasione della prima rappresentazione di *Siberia* al Teatro San Carlo di Napoli. In quella circostanza l'autore aveva espresso la sua riconoscenza al tenore facendogli dono dello spartito dell'opera con una dedica affettuosa.⁴¹⁴ Non è da escludere che proprio a seguito di questo episodio Giordano, impressionato dalle qualità vocali dell'artista, abbia deciso di coinvolgere Bassi in una serie di registrazioni per Fonotipia. Tra queste spiccano proprio quelle dell'autore di *Siberia*, con le arie «Orride steppe» e «T'incontrai per via». Così come non è da scartare l'ipotesi che la presenza del barone d'Erlanger all'interno della società sia stato il motivo per il quale Bassi fu scelto dal compositore

⁴¹² Per quanto riguarda la prima incisione di quest'aria per *Pathé*, fatta da Caruso nel 1904, non si può verificare la presenza di Giordano al pianoforte. Invece nel disco Fonotipia Amedeo Bassi è certamente accompagnato dall'autore. Cfr. GARGANO Pietro, CESARINI Gianni, *Caruso*, cit., p.301.

⁴¹³ «L'Arte Melodrammatica», 30/9/1906, n.42-43. La *Canzone Guerresca* (in sib), disco Fonotipia 39726, registrata il 5 maggio 1906, si può ascoltare insieme ad altre incisioni di Bassi sul sito Internet Archive, alla pagina https://archive.org/details/78_canzoneguerresca_171_18/Canzoneguerresca+-+Amedeo+Bassi+-+Umberto+Giordano+-+Umberto+Giordano.flac

⁴¹⁴ Cfr. Cap.1, nota 60.

quale interprete, nel 1906, della sua opera *Tess*.⁴¹⁵ Di quest'opera, all'indomani della prima assoluta a Napoli, Bassi incise l'aria «Stanotte ho fatto un sogno... Il sogno è la coscienza». Sempre per Fonotipia, Bassi aveva registrato alcune arie di Puccini e Verdi, ma aveva poi interrotto la sua produzione discografica, probabilmente insoddisfatto dalla resa sonora di questi apparecchi che ancora non rendevano qualitativamente le specifiche timbriche della sua vocalità.⁴¹⁶

In anni successivi anche Giacomo Lauri Volpi, nei suoi numerosi scritti, ha spesso dichiarato la propria insoddisfazione per la qualità delle incisioni, constatando come alcuni tipi di voce non siano adeguatamente restituite dagli strumenti di registrazione. La sua in particolare, per la potenza d'emissione, risultava in disco con un effetto di vibrato di fatto inesistente nell'ascolto dal vivo.

Nel meccanismo di un microfono e affidate alla materia plastica della cera, diventano anch'esse meccaniche. Al meccanismo si addicono invece voci meccaniche e glaciali, che cantano un brano staccato, la bocca sul microfono, con la stessa calcolata misura con cui sogliono eseguire un'opera sulla ribalta, simulando singhiozzi, agitando finti sentimenti e superficiali emozioni. Canto laringeo, sostenuto da uno stomaco e da un ventre. E niente più. Chi non udì la Bellincioni in teatro non potrà mai concepire nemmeno l'ombra di un'idea che rifletta il sentimento della sua voce e l'effusione della sua anima.⁴¹⁷

Riconosceva invece nella voce di Caruso tutte le prerogative per essere preservata tramite registrazione meccanica:

E la macchina d'incisione non avrebbe potuto imprigionare nelle spire di un cereo disco voce più adeguata di quella carusiana, così ovattata, impaludata, grassa e turgida. Le voci squillanti di Tamberlik, Gayarre, Marconi, Masini, Tamagno, Stagno, Bonci si sarebbero rifiutate all'imprigionamento con quegli

⁴¹⁵ Vedi Capitolo 3, par. 4.

⁴¹⁶ «Bassi detestava quelle incisioni: pensava non rendessero onore alla sua voce, perciò dagli anni Dieci non ne fece più». MOPPI Gregorio, *Il tenore un po' attore che piaceva più di Caruso*, «La Repubblica», Firenze, 8 agosto 2017, p.8.

⁴¹⁷ LAURI VOLPI Giacomo, *Voci parallele*, Garzanti, Milano 1955, p.66.

acuti sfreccianti, desiderosi di spazio e di luce, e quegli accenti che per essere più incisivi si giovavano delle “acciaccature”.⁴¹⁸

Nel 1912 Bassi accetta di rientrare in sala di registrazione, ritornando ad incidere per la casa *Pathé* la sua ultima serie di dischi, incentrati principalmente su arie di Puccini, tra cui la prima incisione assoluta di «Ch'ella mi creda» dalla recente *Fanciulla del West*. La casa *Pathé* aveva da poco prodotto un nuovo modello di *Patheofono* e aveva aggiornato all'uopo il proprio catalogo. Il coinvolgimento di Bassi rientrava sicuramente nella politica pubblicitaria della ditta per lanciare sul mercato italiano i suoi nuovi strumenti, scegliendo come *testimonial* artisti all'apice della loro carriera e della fama.⁴¹⁹ Le novità sostanziale data dallo sviluppo tecnologico stava soprattutto nell'aspetto esteriore del nuovo grammofono, che abbandona il tradizionale imbuto esterno per assumere la forma di una cassa armonica in legno «fabbricata scientificamente come tutti gli strumenti a cassetta armonica, p. es. violino, violoncello, ecc.; perciò non più vibrazioni metalliche, ma solamente dolcezza, chiarezza e sonorità».⁴²⁰

Ma la svolta fondamentale in campo tecnologico si verificò nella seconda metà degli anni Venti, con il passaggio dalla modalità di registrazione acustica a quella elettrica, attraverso la ripresa sonora per mezzo di microfoni. Il principio era il medesimo, ma le vibrazioni sonore erano captate dal microfono che, per mezzo di impulsi elettrici, trasmetteva il suono amplificato alla puntina d'incisione e permetteva così di ottenere una dinamica e uno spettro di frequenze molto più ampio, con una restituzione della voce più vicina a quella originale.⁴²¹

⁴¹⁸ Ivi, p.143.

⁴¹⁹ Tra i cantanti presenti all'interno del Catalogo Generale del 1913 troviamo, oltre a Bassi, i nomi di Caruso, Grassi, Titta Ruffo, Giorgini, la Burzio, la Carelli, la De Cisneros. Cfr. «Catalogo Generale Dischi Pathé», Milano, 1913, s.n.

⁴²⁰ Pubblicità su «Il Teatro Illustrato», n.VIII, Milano 1/5/1905.

⁴²¹ CERCHIARI Luca, *Il Disco*, cit., p.87.

Amedeo Bassi abbandonò le scene nel 1926 e non ebbe pertanto la possibilità di lasciarci testimonianze discografiche di qualità superiore rispetto a quelle già effettuate, le quali, grazie al nuovo sistema di registrazione, ci avrebbero sicuramente tramandato una più fedele testimonianza del suo talento artistico.⁴²²

⁴²² «Oggi, comunque, a tanta distanza di tempo, viene spontaneo porsi alcuni quesiti. Fino a che punto i dischi dei grandi cantanti del primo ventennio del nostro secolo documentano i valori delle voci che riproducono? Si può avere, attraverso di essi, una riprova della presunta superiorità del vocalismo di quell'epoca sul vocalismo degli anni successivi? E, infine, quei dischi hanno un valore didattico?». CELLETTI Rodolfo, *L'Opera e il Disco*, «L'Opera», n. 1, 1965, p.74.

Seconda parte

1. Inventario degli articoli a stampa (anni 1897-1909) conservati presso il Museo "Amedeo Bassi" di Montespertoli (FI)

Contenuto della rassegna stampa dei 14 volumi raccoglitori:

- vol. 1: da ottobre 1897 a dicembre 1900, pp. 239
- vol. 2: da gennaio 1901 a febbraio 1902, pp. 251
- vol. 3: da settembre 1901 a febbraio 1904, pp. 212
- vol. 4: da giugno 1903 a marzo 1904, pp. 249
- vol. 5: da marzo 1904 a luglio 1905 pp. 345
- vol. 6: da giugno 1904 a agosto 1905, pp. 134 (prosegue la numerazione delle pagine del volume 3, da p. 213 a p. 346)
- vol. 7: da aprile 1905 a ottobre 1908, pp. 380
- vol. 8: da giugno 1905 a febbraio 1906, pp. 174
- vol. 9: da febbraio 1906 a dicembre 1906, pp. 216 (prosegue la numerazione delle pagine del volume 8, da p. 175 a p. 390)
- vol. 10: da giugno 1906 a giugno 1907, pp. 182
- vol. 11: da giugno 1907 a ottobre 1907, pp. 230 (prosegue la numerazione delle pagine del volume 10, da p. 183 a p. 412)
- vol. 12: da luglio 1907 a marzo 1908, pp. 188
- vol. 13: da gennaio 1908 a ottobre 1908), pp. 181 (prosegue la numerazione delle pagine del volume 12 da pag. 189 a 369)
- vol. 14: da luglio 1908 a agosto 1909, pp.204

Inventario degli articoli a stampa (anni 1897-1909) conservati presso il Museo "Amedeo Bassi" di Montespertoli (FI)

1897	ottobre	RUY BLAS Castelfiorentino - Teatro del popolo	«L'Eco del Carrione» 8/4/1899
		Teatro del Giglio Lucca	
1897	ottobre	RIGOLETTO Teatro Andrea Da Pontedera	"Lo Staffile" 14/10
		m° Puccetti Gilda: Matilde Gocci Rigoletto: Marri Maddalena: Clotilde Kraus	
	novembre	RIGOLETTO Arena Nazionale (Firenze)	"Il Teatro" 16/11 "Lo Staffile" 11/11 PDF
		m° Vincenzo Galassi Gilda: Annita Occhiolini Rigoletto: Massimo Scaramella Imoresa Galletti	
	novembre	LUCREZIA BORGIA Arena Nazionale (Firenze)	"Lo Staffile" 24/11 PDF
		m° Vincenzo Galassi Lucrezia: Emilia Calderazzi Maffio Orsini: Giuditta Cecchi	
1898	gennaio	BOHEME Teatro Pagliano (FI)	"Vedetta artistica" 20/1 "Il Fieramosca" 9-10/1 "La Nazione" 9/1 "Gazzettino Artistico" 23/1
		m° Mugnone Mimi: Lina Pasini Vitale	

	Musetta: Cleonice Campagnoli-Quiroli	"Vedetta artistica" 5/2
	Marcello: Edoardo Sottolana	
febbraio	RIGOLETTO	
	Teatro Pagliano (FI)	"Vedetta artistica" 19/2
	m° Mugnone	"Vedetta artistica" 18/3
marzo	NEMEA	
	Teatro Pagliano (FI)	"Vedetta artistica" 18/3
	m° Mugnone	
luglio	Concerto - Regia scuola di Recitazione	"Vedetta artistica" 8/7
luglio/agosto	BOHEME	
	Politeama Livornese	"Il Tirreno" 11/8
		"Il Corriere Toscano" 11/8
	m° Ettore Martini	"Il Telegrafo" 11-12/8
	Mimi: Lina Peri-De Stefani	"Il Tirreno" 18/8
	Musetta: Amelia Campagnoli-Cremona	"Vedetta artistica" 18/8
	Marcello: Emilio Barbieri	"Il Corriere Toscano" 18/8
	Colline: Ubaldo Ceccarelli	"Il Tirreno" 23/8
	Benoit/Alcindoro: Giuseppe Cremona	"Il Telegrafo" 23-24/8
	Impresa Barbieri-Tranfo	"Il Tirreno" 24/8
		"Il Corriere Toscano" 24/8
		"Il Secolo XIX" 24/8
		"La Chiacchiera" 25/8
		"Il Faro Artistico" 25/8
		"Il Palcoscenico" 25/8
		"L'Indipendente" 28/8
		"Il Tirreno" 5/9
		"Il Tirreno" 7/9
		"Vedetta artistica" 8/9
		"Il Tirreno" 12/9
		"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/9
		"Il Telegrafo" 23-24/9
		"Il Trovatore" 24/9
		"Il Tirreno" 25, 26, 29, 23/9
		"Diritto e Giustizia" 30/10

ottobre	BOHEME Teatro Pagliano (FI) m° Zinetti Lina Peri De-Stefani Campagnoli-Cremona	"Il Fieramosca" 30-31/10 "Il Mondo Artistico" 1/11 "Vedetta Artistica" 4/11 "Il Teatro" 9/11 "Lo Staffile " 10/11 "Il Popolo Siciliano" 10-16/11 "La Nazione " 30/10 "L'Italia Termale" 11/11
novembre	FAUST Teatro Pagliano (FI) m° Zinetti	"Rivista Teatrale Melodrammatica" 15/11 "Il Fieramosca" 13-14/11 "Vedetta Artistica" 19/11 "Il Mondo Artistico" 21/11 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/11
dicembre	BOHEME Teatro Pagliano (FI) m° Zinetti	"Vedetta Artistica" 3/12 "Il Palcoscenico" 5/12 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 8/12 "Lo Staffile " 7/12
	LA RESURREZIONE DI LAZZARO Teatro Pagliano (FI) m° Gaetano Zinetti Marta: Medea Borelli Maria Franchini Cristo: Riccardo Stracciari Ruggero Galli	"Lo Staffile " 7/12 "Il Fieramosca" 9-10/12 "Il Trovatore" 10/12 "Il Palcoscenico" 15/12 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 15/12 "Vedetta Artistica" 17/12 "Il Trovatore" 17/12 "Lo Staffile " 21/12
dicembre	BOHEME Teatro Eleonora Duse (BO) m° Zinetti	"Cronaca dei Teatri" 10/12 "Lo Staffile " 21/12 "Gazzetta dell'Emilia" 22/12 "L'Avvenire" 22/12 "Il Resto del Carlino" 23/12

"Il Trovatore" 24/12, 9/1
"Bologna che ride" 24-25/12
"Gazzetta dell'Emilia" 26-27/12
"Il Mondo Artistico" 1/1/99
"L'Araldo" 1/1
"Lo Staffile " 4/1
"Bologna che dorme" 5/1
"Vedetta Artistica" 7/1
"Il Tirreno" 8/1
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 8/1
"Rigoletto" (Alessandria d'Egitto) 15/2

1899 gennaio

LA SONNAMBULA
Teatro Eleonora Duse (BO)

m° Zinetti

"L'Avvenire" 8, 11/1
"Il Resto del Carlino" 8, 11, 13/1
"Gazzetta dell'Emilia" 8, 11, 13/1
"Il Mondo Artistico" 11/1
"Cronaca dei Teatri" 1-14/1
"Bologna che ride" 12, 16/1
"Il Trovatore" 14/1
"Il Palcoscenico" 15/1, 5/2
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 15/1

RIGOLETTO
Teatro Eleonora Duse (BO)
m° Gaetano Zinetti
sop. Campagnoli-Cremona
bar. Cav. Pini-Corsi
ms. Clorinda Pini Corsi

"L'Avvenire" 19/1
"Il Resto del Carlino" 19/1
"Gazzetta dell'Emilia" 20/1
"Vedetta Artistica" 21/1, 6/2
"Il Trovatore" 21/1
"Il Corriere Italiano" 21-22/1
"Rigoletto" (Alessandria d'Egitto) 6/2
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 8/2
"Cronaca dei Teatri" 10/2

Teatro del Corso (BO)

febbraio

BOHEME
Teatro Metastasio (Prato)

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/2
"Vedetta Artistica" 23/2
"Rigoletto" (Aless.d'Egitto) 4/3

marzo	Concerto (Firenze, 3/3)	"Fieramosca" 2-3/3, 6/3 "Il Corriere Italiano" 4/3 "Alba Novella" 1-6/3 "La Nazione" 6/3 "Vedetta Artistica" 10/2
	BOHEME Teatro Goldoni (LIVORNO) m° Gaetano Zinetti Mimi: Gemma Pinelli Musetta: Ida Zaccolli Marcello: Riccardo Stracciari Colline: Guido Cacialli Impresa Aristide Tranfo	"Il Telegrafo" 13, 15, 26/3 "Il Corriere Toscano" 14, 15, 26/3 "Il Gazzettino del Popolo" 15, 19, 20/3 "Il Corriere Italiano" 24/3 "Vedetta Artistica" 24/3 "Il Trovatore" 25/3 "Cronaca dei teatri" 10/4
aprile	BOHEME Politeama Verdi (Carrara) m° Calosi	"L'eco del Carrione" 4, 25/2, 22/4, 29/4 "Lo Staffile" 13/2, 11/3, 5/4, 19/4, 2/5 "Lo Svegliarino" 26/2, 16/4, 30/4 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/2, 1/5 "Vedetta Artistica" 23/2, 8/4, 22/4, 6/5 "Il Trovatore" 4, 11/3, 22/4 "Il Corriere Italiano" 11/4 "Cronaca dei teatri" 15/3, 2/5 "Il Teatro" 16-26/3, 26/4, 6/5 "Il Caffaro" 18/4 "L'eco del Carrione" 8, 15/4 "Il Mondo Artistico" 21/4, 11/5 "L'eco del Carrione" 22/4 "Lo Svegliarino" 23/4 "L'Indipendente" 23/4 "La Nazione" 26/4 "Il Palcoscenico" 15/5
maggio	BOHEME Politeama Pisano m° Siragusa Mimi: Annita Barone	"Vedetta Artistica" 22/4, 6/5 "Il Teatro" 26/4, 6/5, 6/6 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 1, 8/5 "Il Corriere Toscano" 1, 3, 5, 9, 22/5

Musetta: Maria Cocci
Marcello: Ruggero Astillero
Schaunard: A. Dorini
Colline: Cesare Preve
Benoit: L. Cremona
Impresa Rossetti

"Il Resto del Carlino" 3/5
"Fieramosca" 3-4/5
"La Nazione" 3-4/5, 27-28/5
"Il Popolo romano" 24/5
"Il Telegrafo" 4, 26/5
"Il Trovatore" 6, 13/5, 3/6
"Il Ponte di Pisa" 7, 14, 21, 28/5
"La Ribalta" 10/5
"Il Mondo Artistico" 10/5
"Lo Staffile" 16, 31/5
"Gazzetta Teatrale Italiana" 20/5
"Vedetta Artistica" 20/5
"Il Telegrafo" 26/5
"Il Corriere Toscano" 27/5
"Vedetta Artistica" 3/6
"Cronaca dei teatri" 6/6

giugno

BOHEME
Teatro del Giglio Lucca

stesso cast di Pisa

"Il Progresso" 3/6
"Il Trovatore" 3, 17/6
"Vedetta Artistica" 3, 20/6
"La Nazione" 3-4/6
"Fieramosca" 4/5
"Il Palcoscenico" 3, 15/6
"Il Teatro" 6/6
"Il Corno" 8/6
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 8, 15/6
"Il Mondo Artistico" 11/6
"Lo Staffile" 13/6
"La Ribalta" 8/6
"Frusta Teatrale" 17/6

agosto

FEDORA
Teatro Comunale Carpi

m° Edoardo Vitale
Fedora: Lina Pasini-Vitale
De Siriex: Giovanni Polese
Grech: Giovanni Paoletti

"Lo Staffile" 13/6
"Il Palcoscenico" 3, 15/6
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 15/6
"Il Trovatore" 17/6
"Il Mondo Artistico" 21/6
"Cronaca dei teatri" 15/7

Olga: Ida Zoccoli	"Vedetta Artistica" 3, 25/7
Impresa Carlo Segrè	"Il Corno" 26/7
	"La Gazzetta di Mantova" 17/8
	"Il Panaro" 20, 22, 23, 26, 27, 30/8, 9/9
	"La Provincia di Modena" 20/8
	"La Provincia di Mantova" 21, 27/8
	"Il Diritto cattolico" 21/8
	"La Gazzetta dell'Emilia" 21/8
	"Il Messaggero" 21/8
	"Il Mondo Artistico" 21/8
	"Il Secolo" 21, 27/8
	"L'Italia Centrale" 22/8
	"Il Resto del Carlino" 22/8
	"La sera" 22/8
	"Il Corriere Italiano" 22/8
	"Lo Staffile" 23/8
	"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/8
	"Ars Nova" 24/8
	"Fieramosca" 25/8
	"Il Palcoscenico" 25/8
	"Il Corno" 25/8
	"Il Trovatore" 26/8
	"La Tribuna" 27/8
	"L'Arpa" 27/8
	"La Gazzetta Teatrale italianaa" 30/8
	"Frusta Teatrale" 30/8
	"Il Teatro" 16/9, 6/10
ago-settembre	NEL SENEGAL
	Teatro Comunale Carpi
	"Il Panaro" 31/8, 6, 11/9
	"Il Teatro" ago-sett
m° Edoardo Vitale	"Il Resto del Carlino" 31/8, 2, 11/9
Aoua: Lina Pasini-Vitale	"Il Fieramosca" 31/8
Demba-Kari: Giovanni Polese	"La Tribuna" 2/9
	"Il Trovatore" 2/9
	"La Gazzetta di Mantova" 2/9
	"Il Palcoscenico" 5, 15, 21/9
	"Lo Staffile" 6/9
	"Il Diritto cattolico" 7/9

		"Vedetta Artistica" 8/9 "Cronaca dei Teatri" 10/9 "Gazzetta Teatrale Italiana" 10, 20/9 "Il Mondo Artistico" 11/9 "Frusta Teatrale" 15/9 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 15/9
ottobre	CAVALLERIA RUSTICANA Teatro Bonifazio Asoli Correggio (RE) m° Raffaele Bracale Santuzza: Ida Borghi Alfio: Gallerani	"La Gazzetta dell'Emilia" 15, 17/10 "Il Resto del Carlino" 15, 19/10 "Il Panaro" 16, 20, 24, 31/10 "La Gazzetta di Mantova" 16/10 "L'Italia Centrale" 17, 21, 22/10 "Lo Staffile" 17/10, 1/11 "La Provincia di Mantova" 18/10 "Il Corriere Italiano" 18/10 "Il Loggione" 20/10 "Gazzetta Teatrale Italiana" 20, 30/10 "Il Trovatore" 21, 28/10 "Il Secolo" 24/10 "La Ribalta" 26/10 "Cronaca dei Teatri" 27/10 "Vedetta Artistica" 28/10 "Frusta Teatrale" 6/11 "Il Palcoscenico" 6/11 "Il Teatro" 11/11 "Il Mondo Artistico" 11/11, 1/12
novembre	LA TRAVIATA Teatro Comunale Cento (FE) m° Soffritti Violetta:; Frampolesi G. Germont: C. Gallerani	"L'Avvenire" 10, 14/11 "Vedetta Artistica" 11, 26/11 "Il Resto del Carlino" 12/11 "La Gazzetta dell'Emilia" 12, 14/11 "Il Palcoscenico" 15/11 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 15/11 "Il Trovatore" 18/11 "Gazzetta Teatrale Italiana" 20/11 "Lo Staffile" 28/11 "Il Corriere dei Teatri" 30/11

novem/dicembre BOHEME

Politeama Principe di Napoli
Lecce

Mimi: Camilla Pasini

Musetta: Amelia Campagnoli-Cremona

Marcello: Giulio Marri

Colline: Italo Picchi

Chonard: Bartolomasi

Benoit/Alcindoro: Cremoni

M° Carmelo Preite

imp. Federico Radicchi

"La Ribalta" 26, 30/10, 221/12

"La Provincia di Lecce" 29/10

"Corriere meridionale" 2, 23, 30/11, 7/12

"La Provincia di Lecce" 5/11, 3/12

"Gazzetta Teatrale Italiana" 30/10, 10/11, 10/12

"Il Palcoscenico" 6/11, 29/12

"Bis e Basta" 10/11

"Il Mondo Artistico" 11/11, 11/12

"Vedetta Artistica" 26/11, 15/12

"Il?" 27/11

"Cronaca dei Teatri" 30/11

"Il Trovatore" 2, 16/12

"L'Unione Pugliese" 2/12

"La Gazzetta delle Puglie" 2, 10/12

"Il Popolo Meridionale" 4/12

"Il Palcoscenico" 5, 16/12

"La Provincia di Lecce" 10/12

"Lo Staffile" 10/12

"Frusta teatrale" 15/12

dicembre

L'AMICO FRITZ

Teatro Drammatico (ex Nuovo)
Verona 26/12

m° Gaetano Zinetti

Suzel: A. Campagnoli-Cremona

Rabbino: Aldobrandi

: Zonzini

: Federico Coraluppi

"L'Adige" 27, 31/12, 1, 8/1

"Arena" 27-28, 28-29, 31/12-1/1, 1-2/1, 2-3/1 (nascita figlio Ugo)

"La Ribalta" 28/12

"Gazzetta Teatrale Italiana" 30/12

"Il Trovatore" 2, 30/12

"Rassegna melodrammatica" 31/12, 7/1

"Bertoldo" 31/12

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 1, 12/1

"Il Mondo Artistico" 1/1

"Frusta teatrale" 3, 16/1

"Il Corno" 3/1

"Vedetta Artistica" 3/1

"Il Teatro" 7/1

"La Commedia dell'Arte" 8/1

"Lo Staffile" 9/1

"Fra le quinte" 14/1

1900 gennaio

FEDORA

Teatro Drammatico (ex Nuovo)
Verona

m° Gaetano Zinetti

Fedora: Teresa Angeloni Coppola

De Siriex: Aldobrandi

Olga: A. Campagnoli-Cremona

: Mugnoz

: Cremona

Dimitri: Bertocchi

"Verona fedele" 18/1

"L'Adige" 18, 19/1,

"Arena" 18-19, 22, 26/1

"Il Gazzettino" 19/1

"Gazzetta teatrale Italiana" 20, 30/1

"Il Trovatore" 20/1, 3/3

"Vedetta Artistica" 20/1, 3/2

"Il Teatro" 21/1, 24/2

"Il Mondo Artistico" 21/1

"rassegna teatrale melodrammatica" 22/1

"Lo Staffile" 22/1

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 24/1

"La Nazione" 27/1

"Rassegna melodrammatica" 31/1

"Bertoldo" 28/1

"Frusta teatrale" 2/2

"Il Palcoscenico" 24/2

febbraio

MIGNON

Teatro Drammatico (ex Nuovo)
Verona

m° Gaetano Zinetti

Mignon: Zaira Montalcino

Philine: A. Campagnoli Cremona "Gazz

Federico: Emilia Bertocchi

Lotario: Mugnoz

"L'Adige" 4, 5, 7, 11, 15, 16, 18, 23/2

"L'Arena" 4, 5, 7, 11-12, 12-13, 15, 16, 23/2

"Il Gazzettino" 5/2

"Il Secolo" 5/2

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 6, 12, 18, 22/2

"Lo Staffile" 6, 20/2

"Rassegna melodrammatica" 7/2

"Gazzetta dei Teatri" 8, 15, 19/2

"La Ribalta" 8/2

"La Nazione" 9/2

"Il Trovatore" 10, 17/2

"Il Mondo Artistico" 11, 21/2

"Il Teatro" 11, 18/2

"Fra le quinte" 11/2

"Il Palcoscenico" 15/2

"Vedetta Artistica" 18/2

"Frusta teatrale" 19/2

"Gazzetta teatrale Italiana" 20/2

"Il Corno" 24/2

1900 aprile

BOHEME
Teatro San Carlo
Napoli

"Il Trovatore" 16/12/1899
"Il Mondo Artistico" 11/4
"La Ribalta" 19/4
"Il Pungolo parlamentare" 19, 20-21/4
"Don Marzio" 19-20, 20-21/4
"Corriere di Napoli" 20/4
"Il Mattino" 21/4
"Il Corriere Italiano" 21/4
"Arlecchino" 22/4
"L'Arena" 23-24/4
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 24/4

ERO E LEANDRO
(Luigi Mancinelli)
Teatro San Carlo
Napoli

m° Ettore Perosio
Ero: Amelia Karola
Ariofarne: Nicolay

"Il Mattino" 24-25, 25-26/4
"Corriere di Napoli" 25/4
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 24/4, 1/5
"Il Palcoscenico" 25/4, 15/5
"Il Pungolo parlamentare" 25-26, 26-27/4
"Il Nuovo Fanfulla" 26/4
"La Ribalta" 26/4, 3/5
"Il Resto del Carlino" 26/4
"Il Giorno" 26, 27, 28/4
"Vedetta Artistica" 26/4, 11/5
"Don Marzio" 27/4
"Il Secolo" 26-27/4
"Il Trovatore" 28/4, 5/5
"Frusta teatrale" 28/4, 12/5
"Todaro" 29/4
"Il Teatro" 29/4
"Rassegna melodrammatica" 30/4, 7/5
"Gazzetta teatrale Italiana" 30/4, 10/5
"Lo Staffile" 1/5
"Il Mondo Artistico" 1, 11/5
"Eco Artistico" 20/5

maggio

Concerto di Beneficenza

Firenze, 21 maggio
Palazzo Pucci
"Ass. Invalidi Civili"

"Corriere Italiano" 19, 23/5
"La Nazione" 22-23/5
"Fieramosca" 23/5
"Vedetta Artistica" 26/5
"Il Progresso" 26/5
"Gazzetta teatrale Italiana" 30/5
"Frusta teatrale" 31/5
"L'Arte" 31/5
"Rassegna melodrammatica" 31/5
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 1/6
"Il Mondo Artistico" 1/6
"Il Trovatore" 2/6

1900 giugno

TOSCA
Teatro Sociale – Trento

m° Alessandro Pomè
Tosca: Fausta Labia
Scarpia: Edoardo Camera
Angelotti: Alfonso Mariani
Sagrestano: Alessandro Polonini
Spoletta: Federico Coraluppi

"Gazzetta teatrale Italiana" 20/4, 10/5, 20/6
"Vedetta Artistica" 11/5, 15/6, 3/7
"Lo Staffile" 15/5, 21/6
"Il Mondo Artistico" 21/5, 21/6
"Rassegna melodrammatica" 22/5, 14, 22, 30/6, 7/7
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/5, 15, 23/6
"La Ribalta" 24/5, 21-28/6
"Il Teatro" 27/5, 17/6
"L'Alto Adige" 29-30/5, 11-12, 13-14/6
"Il Palcoscenico" 3, 25/6
"Il Popolo" 11/6
"La Sera" 11/6
"La Tribuna" 11/6
"L'Arena" 11-12/6
"La Patria" 11-12/6
"Il Corriere Italiano" 12/6
"La Nazione" 12/6
"Il Popolo Romano" 12/6
"Corriere del Polesine" 13-14/6
"Gazzetta Musicale" 14, 28/6
"Gazzetta dei Teatri" 14/6, 6/7
"Frusta teatrale" 16/6, 4/7
"La Lanterna" 25/6
"Il Corno" 7/7

1900 agosto

MANON LESCAUT

Teatro Vittorio Emanuele
Rimini

m° Achille Abbati

Manon: Maria Farneli

Lescaut: Giovanni Polese

Geronte: Giovanni Balisardi

Musico: Ernestina Cecchi

Edmondo: Gusmano Barbieri

“Vedetta Artistica” 15/6, 8/8, 1, 20/9

“Il Martello” 16/6, 7, 22, 30/8,

“Il Giorno” 16/6

“Gazzetta teatrale Italiana” 20/6, 15/7, 15, 30/8, 30/9

“Lo Staffile” 21/6, 16, 30/8

“Rassegna melodrammatica” 22/6, 14-22, 31/8

“La Lanterna” 25/6, 14/8, 10/9

“Il Palcoscenico” 25/6

“Il Teatro” 1/7, 12, 26/8, 30/9

“Il Mondo Artistico” 1/7, 18/8, 1/9

“Frusta teatrale” 4/7, 4, 21/8, 12/9

“Rivista Teatrale Melodrammatica” 8/6, 8, 15-23/8, 1/9

“La Vita Nuova” 8, 29/7, 5, 12, 19, 26/8, 2/9

“La Ribalta” 5-12/7, 16-23/8

“Lo Staffile” 19/7

“Cronaca dei Teatri” 15-30/7, 25/8

“Il Trovatore” 4, 11/8, 1/9

“Gazzetta dell'Emilia” 8, 14, 25/8

“Il Resto del Carlino” 8, 19, 25/8

“Fieramosca” 8/8

“Il Corriere Italiano” 9, 31/8

“Supplemento al Caffaro” 9/8

“Il Corno” 10/8, 14/9

“Le Cronache Musicali” 15/8

“Gazzetta dei Teatri” 16/8

“Il Caffaro” 25-26/8

“Il Popolo Romano” 27/8

“Il Cosmorama” 1/9

“Vedetta Artistica” 20/9

settembre

BOHEME

Politeama Genovese

m° Edoardo Vitale

Mimi: Lina Pasini-Vitale

Musetta: Ida Zoccoli

Marcello: De Padova

“Gazzetta Teatrale Italiana” 20/5, 30/9, 10/10

“Vedetta Artistica” 26/5, 7/10

“Lo Staffile” 26/5, 10/10

“Rivista Teatrale Melodrammatica” 1/6, 23/7, 23/9, 1, 8/10

“Corriere Italiano” 2/6, 23, 26/9

“Rassegna melodrammatica” 14-22/8, 14, 30/9, 7/10

Colline: Ruggero Galli
Schaunard: Attilio Pulcini
Benoit/Alcindoro: Gianoli-Galletti

“Il Trovatore” 8/9, 6/10
“La Lanterna” 10/9, 10/10
“Il Mondo Artistico” 11/9
“Cosmorama” 12, 29/9, 13/10
“Il Resto del Carlino” 13/9
“Caffaro” 20-21, 23-24, 24-25/9, 7-8, 8-9, 14-15/10
“Il Giornale del Popolo” 22, 23, 24, 30/9, 5/10
“Supplemento al Caffaro” 23, 24/9, 8, 9, 14/10
“Il Secolo XIX” 23, 24-25/9
“Il Corriere Commerciale” 23-24/9
“Il Corriere Mercantile” 23-24/9
“L'Opinione” 25/9
“Il Palcoscenico” 25/9, 5/10
“Gazzetta dei Teatri” 27/9
“La Ribalta” 27/9, 4/10
“Frustra Teatrale” 29/9
“Falstaff” 29/9
“Indicatore Ligure” 1/10
“Le Cronache Musicali” 15/8, 1/10
“Cronaca dei Teatri” 10/10
“Il Fieramosca” 12/10
“Il Corno” 13/10
“Il Teatro” 14/10
“L'Arte” 15/10

1900 ottobre/novembre: TOSCA

Politeama Genovese

m° Vitale

Tosca: Mary D'Arneiro

Scarpia: Edoardo Camera

Angelotti: Ruggero Galli

Sagrestano: Gianoli-Galletti

Spoletta: Gusmano Guarnieri

Sciarrone: Attilio Pulcini

“Supplemento al Caffaro” 20, 21, 22, 24, 26, 28/10, 12/11
“Cosmorama” 20/10, 10/11 (ampio)
“Successo” 21, 28/10, 11/11
“Il Giornale del Popolo” 21, 24, 26, 28, 31/10, 2, 5, 12/11
“Il Mondo Artistico” 21/10
“Caffaro” 21-22, 22-23, 23-24, 26-27, 28-29/10, 12-13/11
“Il Secolo XIX” 21-22, 24-25, 26-27/10
“Il Fieramosca” 22, 26/10
“Rassegna melodrammatica” 22, 31/10, 7/11
“Il Palcoscenico” 22/10, 5/11
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 23/10, 1, 12/11
“L'Opinione” 24/10
“Vedetta Artistica” 24/10, 9/11

"La Lanterna" 25/10
 "Lo Staffile" 25/10
 "La Gazzetta dei Teatri" 25/10
 "Falstaff" 27/10, 10/11
 "Il Trovatore" 27/10, 3/11
 "Il Teatro" 28/10, 4/11
 "Frusta Teatrale" 29/10
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 30/10, 10/11
 "L'Indipendente" 30/10
 "Le Cronache Musicali Illustrate" 30/10
 "Il Corriere dei Teatri" 31/10
 "L'Arte" 31/10
 "L'Indicatore Ligure" 1, 15/11
 "La Ribalta" 1, 8/11
 "L'Arpa" 7/11
 "Il Corno" 10/11
 "Cronaca dei Teatri" 12/11

novembre

MEDIO EVO LATINO
 Politeama Genovese

m° Edoardo Vitale
 Dama: Lina Pasini Vitale
 Nano: Ernestina Cecchi
 Sire: Edoardo Camera
 Strologo: Galli
 Scacco: Barbieri
 Araldo: Pulcini
 Frate: Gianoli-Galletti

"Il Giornale del Popolo" 17/11 amplissimo articolo, 19/11, 6/12
 "Falstaff" 17/11 ampio, 24/11, 8/12
 "Il Giornale del Popolo" 18/11 ampio; 19-20, 23, 30/11, 7, 8, 9, 10/12
 "Successo" 18, 25 ampio/11
 "Supplemento al Caffaro" 18, 19, 23, 25/11, 6, 7, 9/12
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 18/11, 6/12
 "Il Tempo" 18/11
 "Cosmorama" 18/11, 22/12
 "Il Secolo XIX" 18-19/11 ampio, 27-28, 23-24, 25-26/11, 1, 3-4, 5-6, 6-7, 7-8/12
 "Caffaro" 18-19/11 ampio, 19-20, 20-21, 23-24, 29-30/11, 3-4, 5, 6-7, 7-8, 10-11/12
 "La Nazione" 18-19/11
 "Corriere Mercantile" 18-19/11 ampio
 "Il Corriere della Sera" 18-19/11
 "Fieramosca" 18/, 21-22/11, 10-11/12
 "Il Giorno" 19/11
 "La Stampa" 19/11
 "L'Alba" 19/11
 "Il Resto del Carlino" 19/11
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 19-20, 30/11
 "L'Arpa" 20/11

"L'Opinione" 21/11
 "Il Mondo Artistico" 21/11, 1, 11/12
 "Rassegna melodrammatica" 22, 30/11, 7/12
 "Lo Staffile" 22/11, 19/12
 "Il Corriere Italiano" 23/11
 "Il Trovatore" 24/11, 8, 15/12
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 24/11, 1, 18/12
 "Vedetta Artistica" 24/11, 11/12
 "Eco Artistico" 19-25/11
 "Il Palcoscenico" 25/11, 5/12
 "Il Teatro" 25/11, 2, 9, 30/12
 "La Sciarpa d'Iride" 25/11
 "Arte e Teatri" 26/11
 "La Ribalta" 29/11
 "Frustra Teatrale" 30/11, 15/12
 "Indicatore Ligure" 1/12
 "La Lanterna" 10/12
 "Il Corno" 29/12
 "L'Arte" 31/12

volume 2

1901 gennaio

LE MASCHERE - P. Mascagni
Teatro Costanzi Roma

m° Pietro Mascagni
 Rosaura: Celestina Boninsegna
 Colombina: Bice Adami
 Capitano: Arturo Pessina
 Pantalone: Costantino Nicolay
 Arlecchino: Francesco Daddi
 Brighella: Luigi Poggi
 Dr. Balanzone: Giuseppe Cremona
 Tartaglia: Ferruccio Corradetti

"Il Giorno" 29/12/1900,
 "Il Palcoscenico" 9/1, 13/2
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 6, 16, 21, 26/1, 1, 6, 11, 16/2
 "Rassegna melodrammatica" 7, 14, 22, 31/1, 1, 22/2
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 10, 20, 30/1
 "Gazzetta Teatrale" 10/1
 "Le Cronache Musicali" 10/1
 "Il Teatro" 14, 28/1, 4/3
 "Il Secolo XIX" 14-15, 18-19/1
 "Le Maschere" 17/1 (2 art.), 22/1; 22/2
 "Il Nuovo Fanfulla" 17*, 18/1
 "La Patria" 17/1 interess., 19, 21/1
 "L'Italie" 17, 19, 21/1
 "La Capitale" 17, 18(ampio)/1; 13, 25/2
 "Il Caffaro" 17-18/1
 "Il Popolo Romano" 18, 20, 22, 24, 31/1; 2, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 24, 26/2, 2/3

“Il Messaggero” 18/1 (analisi), 20, 24, 25/1, 4, 9, 13, 25/2
“La Voce della Verità” 18, 20-21/1
“Il Signor Pubblico” 18/1, 1, 8, 22/2
“Corriere di Napoli” 18, 20/1
“Il Corriere Italiano” 18/1
“Il Giornale del Popolo” 18/1
“La Nazione” 18, 20/1
“L'Adriatico” 18/1
“Gazzetta di Venezia” 18/1
“La Perseveranza” 18/1
“L'Alba” 18/1
“Il Tempo” 18/1
“Il Palcoscenico” 18, 30/1, 6/2
“Caffaro” 18-19/1
“Corriere della sera” 18-19/1
“Fieramosca” 18-19, 21/1, 15/2
“Il Mattino” 18-19, 19-20/1
“Don Marzio” 18-19/1
“L'Ora” 18-19/1
“La Tribuna” 19/1 (ampissimo), 21, 22, 24, 26/1, 6, 10, 14, 21/2
“Avanti!” 19, 24/1
“L'Osservatore Romano” 19/1
“Il Martello” 19/1
“Frusta Teatrale” 19/1, ½
“Il Trovatore” 19/1
“Il Secolo” 19-20/1
“Il Resto del Carlino” 19-20/1
“Rugantino” 20/1
“Le Cronache Musicali” 20/1, 10, 20/2
“La Sciarpa d'Iride” 20/1, 11/2 stima di Mascagni
“Il Mondo Artistico” 21/1; 21/2
“Vedetta Artistica” 21/1, 8/2
“La Ribalta” 24/1
“La Lanterna” 25/1
“Lo Staffile” 30/1 articolo a tutta pagina
“La Scaramuccia” 30/1
“Il Corno” 31/1, 15/2
“L'Arte” 31/1
“Il Travaso delle Idee” 3/2

“La Vita Artistica” 2/2 artic. Di 3 pagine
“Il Loggione” 5, 25/2

febbraio

MIGNON

Teatro Costanzi Roma

m° Oscar Anselmi

Mignon: Adelina Rizzini

Philine: Adelina Tromben

Federico: Virginia Ferranti

Lotario: Costantino Nicolay

Laerte: Giuseppe Cremona

“Avanti!” 25, 28/2

“L'Italie” 25, 28/2, 10/3

“La Patria” 25, 28/2, 10, 27/3

“Gazzetta Teatrale Italiana” 19/2, 10/3

“Rivista Teatrale Melodrammatica” 26/2, 1, 6, 11, 16, 21/3

“Vedetta Artistica” 26/2, 19/3

“Lo Staffile” 27/2

“Il Messaggero” 28/2, 10, 15, 25/3

“Rassegna melodrammatica” 28/2, 7, 14, 22/3

“La Vespa” marzo 1911 n.11

“Il Signor Pubblico” 1, 15, 22, 29/3

“Il Mondo Artistico” 1/3

“Il Trovatore” 2, 16/3

“L'Illustrazione” 3/3 analisi vocale, 16/3

“Frusta Teatrale” 4/3

“La Vita Artistica” 6, 23/3

“Il Palcoscenico” 6,20/3

“Il Popolo Romano” 10, 14, 15, 26/3

“La Tribuna” 10, 23, 26/3

“Il Corno” 12/3

“Il Cosmorama” 12/3

“Cronaca dei Teatri” 15/3

“L'Arte” 15/3

“Il Travaso delle Idee” 17/3

“Il Cicerone” 21/3

marzo/aprile

FEDORA

Teatro Costanzi Roma

m° Oscar Anselmi

Fedora: Gemma Bellincioni

De Siriex:

Olga: A. Campagnoli-Cremona

“Il Messaggero” 30/3

“La Capitale” 30/3

“La Patria” 31/3, 1, 3/4

“La Tribuna” 31/3

“Capitan Fracassa” 31/3

“Avanti!” 31/3, 1, 10/04

“Il Nuovo Fanfulla” 31/3

“Il Commercio Italiano” 31/3, 4/04

"La Vita Artistica" 31/3
 "Rassegna melodrammatica" 31/3, 7, 14/4 (dedica di Mascagni)
 "L'Arte" 31/3
 "Il Secolo" 31/3
 "Le Cronache Musicali" 1/4
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 1, 6, 11/4
 "Il Palcoscenico" 3/4
 "Il Popolo Romano" 3/04
 "Vedetta Artistica" 4/04
 "Gazzetta dei Teatri" 4/04
 "Il Signor Pubblico" 5/04
 "Lo Staffile" 6/4
 "Il Corno" 6/4
 "Il Trovatore" 6/4
 "L'Illustrazione" 7/4
 "Il Messaggero" 1, 3, 9, 14/4
 "La Vita Artistica" 10/4
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 10/4
 "La Lanterna" 10/4
 "Il Mondo Artistico" 11/4
 "Il Teatro" 14/4
 "Il Resto del Carlino" 31/3
 "L'Italie" 1, 10/4
 "Fieramosca" 1/4
 "Il Corriere Italiano" 2/4
 "Il Travaso delle Idee" 7/4

aprile

LORENZA (E. Mascheroni)
Teatro Costanzi Roma

m° Edoardo Mascheroni
 Lorenza: Gemma Bellincioni
 Gerace: Arturo Pessina
 Capitano: Giacomini

"Il Messaggero" 14, 15(analisi), 16, 17/4
 "Il Popolo Romano" 14, 16/4
 "Il Nuovo Fanfulla" 15/4
 "L'Italie" 15/4
 "Avanti!" 15/4 (analisi)
 "La Tribuna" 15/4 (ampia analisi), 16, 18/4
 "La Patria" 15, 16/4
 "L'Arte" 15/4
 "Fieramosca" 15-16/4
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 16, 21/4

"Il Secolo XIX" 16-17/4
 "Il Palcoscenico" 17, 24/4
 "Il Corriere Italiano" 14/4
 "Capitan Fracassa" 14/4
 "L'Ora" 15/4 (analisi)
 "Corriere della sera" 15-16/4
 "Il Resto del Carlino" 15-16/4
 "La Nazione" 16, 27/4
 "Il Giornale di Sicilia" 17-18/4 ampio
 "Frusta Teatrale" 18/4
 "Vedetta Artistica" 18/4
 "La Ribalta" 18/4
 "Il Signor Pubblico" 19/4 critica, 17/4 vignetta
 "Lo Staffile" 19/4
 "Le Cronache Musicali" 20/4
 "Il Trovatore" 20/4
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 20, 30/4
 "Il Mondo Artistico" 21/4 ampio
 "La Vita Artistica" 22/4
 "Rassegna melodrammatica" 22, 30/4
 "Il Corno" 28/4
 "L'Arte" 30/4

aprile

TOSCA

Teatro Verdi – Firenze

m° Leopoldo Mugnone

Tosca: Elena Bianchini-Cappelli

Scarpia: Edoardo Camera

Angelotti: Costantino Thos

Sagrestano: Giuseppe Borelli

Spoletta: Enrico Giordani

Sciarrone: Costantino Thos

"La Nuova Rassegna" 29-30/3, 26-27/4, 3-4/5
 "Gazzetta dei Teatri" 4, 25/4, 16, 23, 30/5, 6/5
 "Lo Staffile" 6/4, 2, 15/5 (art. su Bassi), 28/5, 11/6
 "La Nuova Rassegna" 12-13, 19-20, 26-27/4, 10, 18-19, 25-26/5, 1-2/6
 "Le Cronache Musicali" 20/4, 1, 20/5, 1, 20/6
 "Rassegna melodrammatica" 22, 30/4, 7, 14, 22, 31/5, 7/6
 "La Nazione" 26, 27 (ampissimo), 28, 29/4, 6, 8, 10, 11, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30/5
 "Il Corriere Italiano" 26/4 (ampissimo), 28/4, 16, 17, 22, 27, 29/5
 "Corriere di Napoli" 26/4
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 26/4, 1, 8, 15, 23/5, 1, 8/6
 "Fieramosca" 26-27/4 (ampissimo), 28-29/4, 3-4, 7-8, 10-11, 17, 20, 22, 23, 27-28, 30/5, 5-6/7
 "Il Progresso" 27/4, 25/5
 "La Tribuna" 27/4
 "La Patria" 27/4
 "Avanti!" 27/4

“Il Messaggero” 27/4
“La Settimana” 28/4 (ampio e critico)
“Il Popolo Romano” 28/4
“Il Teatro” 29/4, 20/5, 3/6
“Arena” 29-30/4
“Gazzetta Teatrale Italiana” 30/4, 10, 30/5, 10/6
“La Reclame” 28/4
“Il Mondo Artistico” 1, 10/5, 11/6
“Il Palcoscenico” 1, 8, 15, 22, 29/5, 12/6
“La Ribalta” 2, 16/5
“Gazzetta dei Teatri” 2/5 analisi Bassi, 9/5
“Frusta Teatrale” 3, 18/5, 18/6
“Vedetta Artistica” 4, 18/5, 5/6
“Il Trovatore” 4, 18, 25/5, 8/6
“Il Teatro” 6/5
“La Lanterna” 10, 25/5, 10/6
“La Vita Artistica” 11/5
“L'Arte” 15/5
“Il Signor Pubblico” 17, 31/5
“Il Resto del Carlino” 18-19/5
“L'Unità Cattolica” 19/5
“L'Italia Termale” 26/5
“Scaramuccia” 31/5
“Cronaca dei Teatri” 15/6
“Il Corno” 22/6

7 luglio

Concerto di Beneficenza
Politeama Pisa

“Il Ponte di Pisa” 7, 14/7
“Il Telegrafo” 7, 8/, 9/7
“Il Corriere Toscano” 8, 9/7
“Il Corriere Italiano” 8/7
“Il Resto del Carlino” 8-9/7
“Lo Staffile” 9/7
“L'Arno” 14/7
“Il Trovatore” 14/7
“Rassegna melodrammatica” 14/7
“Gazzetta Teatrale Italiana” 15/7
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 15/7
“L'Arte” 15/7

“Vedetta Artistica” 17/7
“Il Mondo Artistico” 21/7
“La Ribalta” 11-18/7
“Il Corno” 22/7
“Il Palcoscenico” 24/7
“La Lanterna” 25/7
“Le Cronache Musicali” 1/8
“Il Teatro” 5/8

1901 agosto

RIGOLETTO

Teatro Vittorio Emanuele
Rimini

m° Achille Abbati
Gilda: Giulietta Wermez
Maddalena: Elvira Ceresoli
Rigoletto: Giuseppe Maggi
Sparafucile: Ruggero Galli

“Vedetta Artistica” 30/8, 20/9
“Il Martello” 21/8, 4/9
“La Patria” 22/8
“Gazzetta teatrale Italiana” 30/6, 30/8
“Lo Staffile” 21/8, 18/9
“Rassegna melodrammatica” 30/6, 7/7, 31/8, 7, 14/9
“La Lanterna” 10/7, 10/8, 10/9
“Il Palcoscenico” 28/8, 12/9
“Il Teatro” 1/7, 16/9
“Il Mondo Artistico” 1/9
“Frusta teatrale” 29/8, 14/9
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 15/6, 1/7, 8, 15-23/8, 1, 8, 15/9
“La Vita Nuova” 28/7, 11, 18(art. Su B.)/8, 25/8, 1, 8/9
“La Ribalta” 8-15/8, 5-12/9
“Lo Staffile” 26/6, 4/9
“L'Adriatico” 22/8
“Il Trovatore” 29/6, 25/8
“Gazzetta dell'Emilia” 7/6, 18/8
“Il Resto del Carlino” 11-12/6, 3 1/7-1/8, 10-11, 17-18, 20-21, 24_25/8, 31/8-1/9, 1_2, 5-6/9
“Fieramosca” 8-9, 16-17, 22/8
“L'Arte” 30/6, 16, 30/9
“L'Arpa” 30/8
“Il Corno” 22/7, 30/8
“Le Cronache Musicali” 10/6, 1/9
“Gazzetta dei Teatri” 29/8, 5, 12/9
“L'Ansa” 27/7, 17, 24/8, 7/9
“Il Crivello” 10/9

settembre

LORENZA (E. Mascheroni)

Teatro Grande – Brescia

“Il Cittadino di Brescia” 6/9
“La Provincia di Brescia” 6, 7, 8, 9, 11/9
“L'Ansa” 7/9
“Rassegna melodrammatica” 7/9
“La Vita Nuova” 8, 8/9
“La Sentinella Bresciana” 6, 7, 8, 9, 11/9
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 8/9
“La Lombardia” 8/9
“Il Resto del Carlino” 8-9/9
“La Sera” 9-10/9
“Gazzetta Teatrale Italiana” 10/9
“La Lanterna” 10/9
“Fieramosca” 10-11/9
“Il Mondo Artistico” 11/9
“Gazzetta dei Teatri” 12/9
“Il Palcoscenico” 12, 25/9
“Frusta Teatrale” 14, 28/9
“La Ribalta” 19-26/9
“Il Corno” 29/9
“Il Teatro” 30/9

ottobre

LA TRAVIATA

Teatro Verdi – Firenze

m° Gialdino Gialdini

Violetta: Lina Cavalieri

Germont: Carlo Buti

“Gazzetta Teatrale Italiana” 20/9, 10, 30/10; 10, 14/11
“Rassegna melodrammatica” 22, 30/9, 7, 14, 22/10; 7/11
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 23/9, 1, 8, 15, 23/10; 1, 6, 11, 16/11
“La Nazione” 24, 27/9, 4, 13, 14, 20, 24, 31/figlio/10; 9, 11/11
“Il Secolo XIX” 24-25/9, 9-10/, 11-12/10
“Fieramosca” 25/9, 2-3, 5, 7, 7-8, 13-14, 21, 24-25/10, 11/11
“Il Palcoscenico” 25/9, 9, 16, 23, 30/10; 6, 27/11
“La Lanterna” 25/9, 10, 27/10; 25/11
“Supplemento al Caffaro” 28/9
“Frusta Teatrale” 28/9, 15/10; 2, 17/11
“Il Corno” 29/9, 26/10, 21/11
“Scaramuccia” 30/9, 31/10
“Il Teatro” 30/9, 28/10; 4, 18/11
“L'Arte” 30/9, 15/10; 15/11
“Lo Staffile” 2, 29/10; 12/11
“La Ribalta” 3, 10, 31/10; 7/11
“Gazzetta dei Teatri” 3, 10, 17/10

“Il Corriere Italiano” 4, 6, 7, 13, 24/10; 11(concerto Prato)/11
“Gazzetta di Siena” 6/10
“Il Trovatore” 6, 13 (voce lirico-drammatico), 27/10; 10/11
“Le Cronache Musicali” 10/10
“Il Mondo Artistico” 11, 21/10; 1, 11/11
“Vedetta Artistica” 12, 31(figlio)/10; 15(concerto Prato)/11
“Il Progresso” 12/10
“La Nuova Rassegna” 12-13/10
“Lo Staffile” 16, 29/10
“La Nuova Rassegna” 19-20, 26-27/10
“Le Cronache Musicali Illustrate” 20/10; 10/11
“Corriere delle Puglie” 23/10
“Il Signor Pubblico” 8/11

1901 novembre

FEDORA

Teatro Ristori – Verona

m° F Guerrieri

Fedora: Emma Carelli

De Siriex: Michele De Padova

Olga: Giuseppina Finzi

“Rivista Teatrale Melodrammatica” 11, 16, 21, 26/11; 6/12
“Il Teatro” 11, 18/11; 2, 16/12
“Il Palcoscenico” 13, 20, 27/11; 4/12
“Rassegna melodrammatica” 14, 22/11; 22/12
“Vedetta Artistica” 15/11; 7/12
“Arena” 16-17, 17-18, 18-19, 20-21, 23-24, 24-25, 25-26, 28-29, 29-30/11, 30/11-1/12; 1-2/12
“L'Adige” 16, 18, 22, 24, 25, 29/11; 1, 2/12
“Il Gazzettino” 17/11
“Frusta Teatrale” 17/11; 16/12
“Il Trovatore” 17, 24/11
“La Sera” 17-18/11
“Verona fedele” 18, 29/11,
“Il Secolo” 18-19, 21-22/11
“Gazzetta di Mantova” 18-19/11
“Verona del Popolo” 20/11 analisi Verismo, 21/11
“Gazzetta Teatrale Italiana” 20/11, 20/12
“Le Cronache Musicali Illustrate” 20/11
“Il Mondo Artistico” 21/11
“Il Corno” 21/11
“La Lanterna” 25/11; 10/12
“Gazzetta dei Teatri” 28/11
“La Ribalta” 28/11
“L'Arte Lirica” 30/11

1901 dicembre

LA REGINA DI SABA (Goldmark)
Teatro Carlo Felice

m° Rodolfo Ferrari
Regina: Carmen Bonaplata-Bau
Sulamid: Maria Farneti
Salomone: Tieste Wilmant
Sacerdote: Giulio Rossi
Astarot: Ardenia Pacchini

“Frusta Teatrale” 14/9; 16, 31/12
“La Ribalta” 19-26/9; 17/10, 19-26/12
“Il Secolo XIX” 12-13/10, 25-26, 29-30/12;
“Rassegna melodrammatica” 14/10, 7, 31/12
“Il Caffaro” 4-5, 25-26, 27-28, 29-30/12; 5-6/1/1902
“Le Cronache Musicali Illustrate” 10/12
“La Lanterna” 10/12
“Gazzetta Teatrale Italiana” 10, 30/12; 10/1/1902
“Lo Staffile” 10/12; 9/1/1902
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 11, 28/12; 1, 11/1/1902
“Il Palcoscenico” 14, 28/12
“Gazzetta Musicale di Milano” 12, 19/12; 2, 9/1/1902
“Vedetta Artistica” 25/12
“Il Giornale del Popolo” 27, 30/12; 6-7/1/1902
“L'Arte” 16/12
“Corriere Mercantile” 27/12
“Avanti!” 28/12
“La Stampa” 28/12
“La Tribuna” 28/12
“Il Secolo” 28-29/12
“Il Resto del Carlino” 28-29/12
“Il Giornale del Popolo” 29/12
“Il Travaso delle idee” 28-29/12
“Successo” 29/12, 5/1/1902
“Il Trovatore” 29/12
“Fieramosca” 29-30/12
“Il Teatro” 30/12
“Supplemento al Caffaro” 31/12; 5, 10/1/1902
“Il Corno” 1/1/1902
“Il Mondo Artistico” 1/1/1902
“Il Loggione” 5/1
“Cronache Musicali e Drammatiche” 10/1
“Supplemento al Caffaro” 11/1
“Gazzetta dei Teatri” 2/1/1902

1902 gennaio

LORENZA (E. Mascheroni)
Teatro Carlo Felice

“Il Secolo XIX” 12, 12-13, 22-23, 28-29/1

Lorenza: Gemma Bellincioni
Gerace: Amedeo Queirolo
Capitano: Venturini
m° Rodolfo Ferrari

“Il Caffaro” 11-12, 12-13, 28-29/1; 3-4/2
“Il Giornale del Popolo” 11-12, 12-13, 15-16, 19-20, 22-23, 28-29, 30-31/1; 3-4/2
“La Stampa” 12/1
“Corriere Mercantile” 12-13, 28/1
“Il Secolo” 12-13/1
“Fieramosca” 12-13/1
“Il Resto del Carlino” 12-13/1
“Il Travaso delle idee” 12-13/1
“Corriere della Sera” 12-13/1
“Gazzetta dei Teatri” 16, 30/1
“La Patria” 13/1
“Avanti!” 13/1
“Il Messaggero” 13/1
“La Tribuna” 13/1
“Il Giornale d'Italia” 13/1
“Il Teatro” 13/1
“La Sera” 13/1
“Rassegna melodrammatica” 14, 31/1
“Il Palcoscenico” 15, 29/1
“Vedetta Artistica” 15, 31/1; 20/2
“Frusta Teatrale” 15/1; 28/2
“Cronache Musicali e Drammatiche” 15/1
“L'Arte” 16/1
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 16, 21/1
“Gazzetta Musicale di Milano” 16, 30/1
“Gazzetta dei Tribunali” 18/1
“Il Corno” 18/1
“Gazzetta Teatrale Italiana” 20, 30/1
“Il Mondo Artistico” 21/1
“Supplemento al Caffaro” 22, 28/1
“Lo Staffile” 23/1
“Arte Industria e Commercio” genn-febbr. 1902
“L'Arte Lirica” 10/3

VOLUME 3 TOURNEE Vienna
1902 15 febbraio-15 marzo
RIGOLETTO
CAVALLERIA RUSTICANA

“La Lanterna” 10/9/1901; 25/2/1902; 10, 25/3
“Gazzetta Teatrale Italiana” 10/9/1901; 28/2/1902; 10, 20/3
“Il Palcoscenico” 12/9/1901; 26/2/1902

"Rassegna melodrammatica" 14/9/1901; 22/2/1902; 14/3
 "Lo Staffile" 18/9/1901; 20/2/1902
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 15/9/1901; 6, 13, 18, 21, 26/2/1902; 1, 11, 26/3
 "Il Signor Pubblico" 19/9/1901
 "Il Teatro" 16/9/1901; 26/2/1902; 2/4
 "Vedetta Artistica" 20/9/1901; 14/3/1902
 "L'Arte" 16/9/1901; 28/2/1902; 15/3
 "Il Crivello" 25/9/1901
 "Il Trovatore" 9/2; 23/3
 "Supplemento al Caffaro" 5/3
 "Gazzetta dei Teatri" 6/3
 "Frusta Teatrale" 15/3

1902 estate

TOURNEE Sud America:

Politeama - Buenos Aires
 Teatro Olimpo - Rosario
 Teatro Argentino - La Plata
 Teatro Solis - Montevideo

FEDORA
 BOHEME
 RIGOLETTO
 GIOCONDA
 CAVALLERIA RUSTICANA
 TOSCA
 KHRYSÉ'
 LINDA DI CHAMOUNIX

"La Lanterna" 10/3; 10/4; 10, 25/5; 25/6, 10, 25/7, 10/8, 10, 25/9, 10, 26/10, 10/11 Bassi in Boheme a Rosario
 "La Lanterna" 10/12 Pagina intera su Bassi nel Rigoletto a Montevideo
 "La Ribalta" 24/4; 22/5, 18-19/6, 7-14/8, 2-9/10, 13/11
 "Rassegna melodrammatica" 22/3; 14/4; 22, 31/5, 7, 14, 22, 30/6, 7, 14, 22, 31/7, 7, 22, 31/8, 7, 22 sett, 7, 22/10, 14/
 "Il Palcoscenico" 21, 28/5, 4, 18/6, 9, 23/7, 6, 20/8, 3/9, 29/10; 21/11 Teatro Olimpo, ampio articolo
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 20/1; 30/3; 20/4; 30/5, 10, 20, 30/6, 15, 30/7, 14/8, 10, 20, 30/9, 10, 20, 30/10
 "Frusta Teatrale" 15/3; 24/5, 11, 30/6, 17/7, 17/9, 24/10
 "Il Corno" 12/4; 11/6, 11/7, 25/8, 27/9, 24/10
 "Vedetta Artistica" 2/4; 21/5; 7, 29/6, 19/7, 9/8, 10, 27/9, 12/10
 "Lo Staffile" 29/5, 12, 27/6, 10/7, 7/8, 6/9, 18/9, 14/10
 "Gazzetta dei Teatri" 19/6, 10, 30/7, 16/10
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 21/3; 16/4; 8, 15, 23/5; 1, 8, 23/6, 8/7, 1, 14/8, 1, 8, 15/9
 "L'Arte" 15/4 (via dei Servi, 40); 16, 30/6, 16/8, 15/9
 "Il Trovatore" 26/1; 25/5; 8, 22, 29/6, 6/7, 17/8
 "il Mondo Artistico" 1/3; 21/5; 1, 11/7, 21/8
 "Il Teatro" 26/1; 21/5; 11, 21/6, 9, 30/7
 "Scaramuccia" 25/7
 "L'Arpa" 11/6
 "La Lanterna" 10, 25/5; 10/12 Pagina intera su Bassi nel Rigoletto a Montevideo
 "Cronache Musicali e Drammatiche" 25/5

1902 novembre

GERMANIA (Franchetti)
 Teatro Comunale
 Bologna

 Worms: Sanmarco

"Il Trovatore" 26/10
 "Il Corno" 24/10, 22/11
 "Il Naso di Cirano" 22/11
 "Frusta Teatrale" 5, 24/11, 17/12

Riche: Uffreduzzi
: Mugnoz
: Viale
: Stagni
: Terzi
: Brancaleoni
m° Pomè

"Lo Staffile" 28/10, 12, 26/11, 10/12
"La Ribalta" 20-27/11, 10 ? /12
"Vedetta Artistica" 31/10, 20/11, 12/12
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/10, 6, 11, 16, 21/11, 6, 11, 21, 26/12
"Il Palcoscenico" 22, 29/10, 5, 12, 19/11, 17/12
"Il Teatro" 29/10, 12, 19/11
"Rassegna melodrammatica" 31/10, 7, 14/11, 14/12
"L'Arte" 30/10 15/11, 30/11
"La Lanterna" 25/10, 10/11, 28/12
"Gazzetta dei Teatri" 30/10
"Gazzetta Teatrale Italiana" 30/10, 30/11, 10, 20, 31/12
"Il Mondo Artistico" 21/10, 1/11
"Rigoletto" 5/11
"Cronaca dei Teatri" 15/12

1902 dicembre

CHOPIN (G. Orefice)
Teatro La Fenice
Venezia

"Rassegna Melodrammatica" 7/10/1902, 31/12, 7, 14, 31/1/1903
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 8/10/1902, 26/12, 1, 6, 21/1/1903
"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/10/1902, 10/1/1903, 10/2/1903
"La Lanterna" 10/10/1902, 25/11, 28/12/1902, 12, 28/1/1903, 10/2
"Vedetta Artistica" 12/10/1902, 4, 20/1/1903, 7/2/1903
"Lo Staffile" 14/10, 7, 22/1/1903
"L'Arte" 15/10
"La Ribalta" 4/12
"Il Palcoscenico" 10, 31/12, 10/1/1903
"Il Trovatore" 14/12/1902, 18/1/1903
"Il Giornale dei Teatri" 28/12
"Il Teatro" 31/12/1902, 21/1/1903
"Il Corno" 1/1/1903
"Cronache Musicali e Drammatiche" 6/1/1903
"Gazzetta dei Teatri" 8/1/1903
"Frusta Teatrale" 15/1/1903, 4/2/1903
"Il Signor Pubblico" 17/1/1903

1903 gennaio

Tournée PIETROBURGO/ODESSA
Nuovo Conservatorio
Pietroburgo

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 26/1/1903, 1, 6, 7, 16, 21, 26/2, 6, 11, 26/3
"Il Palcoscenico" 24, 31/1/1903, 7, 14, 21/2, 7, 10/3, 18/4
"La Lanterna" 28/1/1903, 10, 25/2, 12, 25/3

BOHEME "Rassegna Melodrammatica" 31/1/1903, 14, 22, 28/2, 7, 14, 22/3
 FAUST "Arte e Teatri" genn-febbr 1903
 ERNANI "Il Trovatore" 1/2/1903
 TRAVIATA "Cronache Musicali e Drammatiche" 3/2/1903
 CAVALLERIA RUSTICANA "Frusta Teatrale" 4/2/1903, 5/3
 "Lo Staffile" 5/2/1903, 18/2, 4/3
 "Gazzetta dei Teatri" 5, 12/2/1903, 19/3
 "Il Corno" 7/2/1903, 15/3
 "Vedetta Artistica" 7, 28/2/1903, 21/3
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 2, 30/3/1903
 "La Ribalta" 5, 25/3/1903

Teatro Russo
 Odessa

RIGOLETTO
 GIOCONDA
 TRAVIATA
 BOHEME
 LINDA DI CHAMOUNIX
 TOSCA
 CAVALLERIA RUSTICANA
 EUGENIO ONEGHIN

"Rassegna Melodrammatica" 22/1/1903, 28/2, 22, 30/4, 31/5, 7, 22, 30/6, 14, 22/7
 "Lo Staffile" 5/2/1903, 15/4
 "Vedetta Artistica" 28/2/1903, 12/4
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 10/3/1903, 10/4
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 11/3/1903, 1, 6, 16, 21/4, 8/5
 "La Lanterna" 12/3/1903, 10/4, 12/5
 "Il Palcoscenico" 14/3/1903, 4, 18, 25/4, 9/5
 "Il Corno" 11/4/1903
 "Il Trovatore" 19/4/1903
 "Il Teatro" 22/4
 "La Ribalta" 25/4/1903

1903 estate autunno Tournée Sud America (periodici italiani)

112825

TOSCA
 FEDORA
 ADRIANA LECOUVRER
 FAUST
 MANON LESCAUT
 BOHEME

"Il Corno" 7/2/1903, 11/7, 20/8, 26/9, 24/10, 1/12
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 11/4/1903, 23/6, 1, 8, 31/7, 1, 8, 14, 23/8, 1, 8, 23/9, 1, 8, 15, 23/10, 1, 6, 11, 16, 2
 "Il Trovatore" 26/4/1903, 5, 18/7, 2, 9, 23/8, 6/9, 4, 11, 18, 25/10, 1, 29/11
 "El Sur" 4/6/1903
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 10, 30/6/1903, 15, 30/7, 15, **29/8**, 10, 20, 30/9, 10, 20, 30/10, 30/11
 "Il Palcoscenico" 20/6/1903, 4, 18/7, 1, 21/8, 10, 17, 24, 31/10, 7, 21/11, 5/12, 9, 16/1/1904
 "Rassegna Melodrammatica" 22, 30/6/1903, 7/7, 22/8, 7, 14, 30/9, 7, 14, 22, 31/10, 7, 14, 22, 30/11, 14/12, 14, 31/1/
 "Lo Staffile" 24/6/1903, 8, 22/7, 5, 23/8, 9/9, 7/10, 4/11
 "La Lanterna" 25/6/1903, 17/7, 12/8, 10, 30/9, 26/10, 10, 25/11, 15, 31/12, 16/1/1904
 "Gazzetta dei Teatri" 25/6/1903, 6, 13, 20/8, 10/9, 1, 15, 22, 29/10
 "Il Teatro" 1/7/1903, 5, 26/8, 9/9, 7, 14, 21/10, 1/11
 "Vedetta Artistica" 5/7/1903, 5/8, 5/9

"Il Loggione" 15/7
"L'Arte" 15/7/1903, 11, 31/8
"Frusta teatrale" 5, 21/8, 5/9, 15/10, 9/12
"Il Mondo Artistico" 1/9/1903, 21/11
"La Ribalta" 20/9, 15, 25/10, 15/12

1904 carnevale 1903-(Teatro reale
Madrid

BOHEME
TOSCA
MEFISTOFELE
LUCIA DI LAMMERMOOR
RIGOLETTO
ERNANI
CAVALLERIA RUSTICANA

"Gazzetta dei Teatri" 12/11/1903, 7/1/1904
"Il Trovatore" 15/11/1903, 13, 20/12, 2, 9, 23, 30/1/1904
"Gazzetta Teatrale Italiana" 20/11/1903, 20, 30/12, 10, 20/1/1904, 10/2
"La Ribalta" 25/11/1903, 16/1/1904
"Lo Staffile" 2, 30/12/1903, 14, 27/1/1904
"Rassegna Melodrammatica" 2, 14, 22, 31/12/1903, 7, 14, 22, 31/1/1904, 7, 14, 29/2, 7, 22/3, 7/4, 7, 14/5
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 11, 21/12/1903, 2, 6, 11, 16, 21, 26/1/1904, 1, 6, 11/2, 16/4
"Il Palcoscenico" 12/12/1903, 9, 23, 30/1/1904, 6, 13/2, 5/3
"La Lanterna" 15, 31/12/1903, 16/1/1904, 9, 25/2, 10, 25/3, 11/4
"Il Teatro" 20/12/1903, 10/1/1904, 1/2
"Vedetta Artistica" 27/12/1903, 14, 31/1/1904
"Frusta teatrale" 28/12/1903, 9/1/1904, 24/2, 8/3
"L'Arte" 31/12/1903, 31/1/1904
"Il Corno" 31/12/1903, 20/1/1904, 11/2
"Il Mondo Artistico" 11/1/1904

carnevale 1904 Teatro Carlo Felice - Genova
29/1 - 19/2 (vedere anche vol.4)

FEDORA
m° Perosio
Fedora: Emma Carelli
De Siriex: R. Stracciari
Olga:

SIBERIA
m° Perosio
: Oliva Petrella
: Riccardo Stracciari
: Torretta
: Berriel

"Il Palcoscenico" 30/1/1904, 2, 6, 27/2, 26/3, 9/4
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 1, 6, 11, 16, 21/2/1904, 1/3
"Il Trovatore" 6, 13/2/1904
"Rassegna Melodrammatica" 7, 14, 22/2/1904, 7/3
"La Lanterna" 9, 25/2/1904, 11/4
"Gazzetta Teatrale Italiana" 10, 20, 29/2/1904, 10/3
"Frusta teatrale" 10, 24/2/1904
"Gazzetta dei Teatri" 11/2/1904
"Lo Staffile" 11, 24/2/1904
"Il Corno" 11/2/1904
"L'Arte" 15/2/1904
"Vedetta Artistica" 21/2/1904
"La Ribalta" 25/2/1904
"La Boheme" 29/2/2904
"Cronaca dei Teatri" 14/3/1904

Walitzin: Bettoni

quaresima 1904 Teatro San Carlo - Napoli
(vedere anche vol. 4)

FEDORA
SIBERIA
TOSCA
ADRIANA LECOUVRER

"Il Trovatore" 7/6/1903, 5, 19/3/1904
"La Ribalta" 15/11/1903, 5/12
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 1/12/1903, 11, 16, 21/3/1904, 1, 6/4
"La Lanterna" 15/12/1903, 10, 25/3/1904, 20/4, 10/5
"Il Palcoscenico" 5, 19, 26/3/1904, 16, 23, 30/4
"Gazzetta Teatrale Italiana" 10, 20/3/1904, 11, 20, 30/4
"Il Mondo Artistico" 11/3/1904
"Il Signor Pubblico" 12/3/1904
"Vedetta Artistica" 13/3/1904, 3/4
"Rassegna Melodrammatica" 14, 22/3/1904, 11/4 (citazione giudice), 22/5, 7/6
"Frusta teatrale" 22/3/1904
"Lo Staffile" 25/3/1904

1904 primavera-autunno AMERICA DEL SUD
(giornali in italiano)
(prosegue in vol. 5 in spagnolo)

"La Lanterna" 25/2/1904, 26/4, 10/5 (fanatismo, ovazioni deliranti), 25/5, 10/6
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 26/2/1904, 11, 16, 21, 26/4, 1, 8, 23/5, 1, 7, 15/6
"Il Palcoscenico" 27/2/1904, 23, 30/4, 7, 14, 28/5
"Il Trovatore" 27/2/1904, 16, 23, 30/4, 7, 14, 28/5
"Rassegna Melodrammatica" 29/2/1904, 30/4, 7, 31/5, 7, 14/6
"Gazzetta Teatrale Italiana" 29/2/1904, 20, 30/4, 10, 30/5, 10/6
"Il Teatro" 1/3/1904
"Il Mondo Artistico" 1/3/1904
"Frusta teatrale" 22/3/1904, 27/4, 14, 28/5
"Tecoppa" 10/4/1904
"Gazzetta dei Teatri" 21, 28/4/1904, 5, 12, 26/5, 9/6
"Lo Staffile" 21/4/1904, 5, 18/5, 1, 14/6
"Vedetta Artistica" 24/4/1904, 14/5
"L'Arte" 30/4/1904, 16/5
"La Ribalta" 15/5/1904

VOLUME 4 tournèe Sud America: (periodici locali)
1903 estate-autunno
TOSCA

"El Mercurio" (Santiago) 12, 18, 19/6

	Teatro Municipal (Santiago)	<p>“El Porvenir” (Santiago) 18, 26/6</p> <p>“El Diario Ilustrado” 18, 19, 21, 22/6</p> <p>“La Lei” 18, 19 (ampio Bassi)/6</p> <p>“El Figaro” 18, 22/6</p> <p>“El Ferrocarril” 18, 20/6</p> <p>“Las Ultimas Noticias de el Mercurio” 18/6</p> <p>“La Tarde” 18, 19/6</p> <p>“El Chileno” 18, 19, 21/6</p>
Luglio-agosto	FEDORA Teatro Municipal (Santiago)	<p>“La Lei” 25, 26, 28/6: 1, 2, 5, 13, 19, 25, 31/7; 7, 9, 23, 25, 28, 30/8</p> <p>“El Porvenir” (Santiago) 26/6; 7/8</p>
	ADRIANA LECOUVRER	<p>“El Diario Ilustrado” 26/6, 5, 13, 25, 26/7; 7, 25, 30/8</p> <p>“La Tarde” 26/6; 2, 6, 25/7; 7, 25, 31/8</p> <p>“El Ferrocarril” 27/6; 3, 6, 25/7; 8,30, 31/8</p> <p>“El Correo Ilustrado” 28/6</p> <p>“El Chileno” 28, 30/6; 5, 14, 25, 26, 28, 30/7; 1, 7, 9, 16, 20, 22, 25, 26, 30/8</p> <p>“Chile Ilustrado” (vita Bassi, traduzione “Arte Industria e Commercio” 1902)</p> <p>“El Mercurio” 2, 5, 9, 11, 19, 25, 26, 28/7; 1, 3, 10, 16, 19, 20, 22, 23, 30, 31/8</p> <p>“La Bandera del Chile” 5/7</p>
	TOSCA Teatro de la Victoria	<p>“La Union” 8, 9, 10, 11, 28, 30/7; 1, 19, 20, 22/8</p> <p>“L'Italia” 9, 19, 20, 22/7</p> <p>“El Herald” 9(descrizione e paragoni), 11, 28, 30/7; 1, 19, 20, 22/8</p>
	BOHEME	<p>“Sucesos” 10, 31/7; 21/8</p> <p>“Boletin de la Lei” 11/7</p>
	GIOCONDA	<p>“Las Ultimas Noticias de el Mercurio” 13, 23/7; 4, 31/8</p> <p>“Gazzetta dei Teatri” 4, 6/8</p> <p>“El Imparcial” 10, 17, 24, 31/8</p> <p>“La Ilustracion” 8-14 (art. Bassi),15-21/8</p> <p>“El Figaro” 10/8</p> <p>“Il Corriere Italiano” 19/8</p> <p>“La Prensa” 24/8 art. Bassi</p> <p>“Los Lunes” 31/8</p>
settembre	FAUST Teatro Municipal (Santiago)	<p>“La Lei” 1, 3, 4, 10, 13, 16, 18, 19, 22, 25, 29, 30/9</p> <p>“El Mercurio” 3, 7, 9, 10, 12, 13, 16, 19, 22/9</p> <p>“Las Ultimas Noticias de el Mercurio” 3, 11, 30/9</p> <p>“El Imparcial” 3, 4, 10, 21, 25, 30/9</p>

	CHOPIN	<p>“La Tarde” 3, 4, 10, 16, 28, 30/9 “El Diario” 3, 9, 10, 11 (reportage fotografico “Chopin”), 13, 16, 22/9 “El Ferrocarril” 3, 11, 13, 28, 30/9 “Gazzetta dei Teatri” 3/9</p>
	RIGOLETTO	<p>“El Chileno” 4, 9/9 (art Bassi), 10, 11, 13, 22, 28/9 “La Prensa” 7/9 art. Bassi</p>
	LORENZA (E. Mascheroni)	<p>“Revista Quincenal Ilustrada” 15/9 “El Porvenir” (Santiago) 18/9</p>
Ottobre-novembre		<p>“La Lei” 1, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 20, 21/10 “El Ferrocarril” 1, 12, 19, 21/10 “La Tarde” 1, 12, 19, 21/10 “El Corriere Italiano” 3/10 “El Heraldo” 3, 6, 7, 9, 10/10 “L'Italia” 6, 7, 9, 10/10 “La Union” 6, 7, 9, 10/10 “El Chileno” 6, 7, 9, 10/10 “El Mercurio” 6, 7, 9, 10, 16, 21/10; 1/1/1904 “La Ilustracion” 8-14/10 “Los Lunes de el Chileno” 12/10 “Las Ultimas Noticias de el Mercurio” 19, 21/10 “El Corriere Italiano” 27/10 “El Marzocco” 1/11 “El Secolo” 3-4/11 “L'Adriatico” 4/11 “El Caffaro” 22-23/11 “Gazzetta dei Teatri” 26/11</p>
1904 Carnevale	Teatro Reale – Madrid (periodici locali) BOHEME MEFISTOFELE TOSCA RIGOLETTO ERNANI LUCIA DI LAMMERMOOR CAVALLERIA RUSTICANA	<p>“Il Palcoscenico” 14/11/1903 (cartellone); 31/1/1904 “El Liberal” 9, 10, 17, 20, 27/12/1903; 1, 3, 6, 11, 20, 25/1/1904 “La Correspondencia de Espana” 9, 10/12/1903; 3, 6, 11, 26/1/1904 Programma Teatro Real 10, 17/12/1903; 2, 6, 10, 19/1/1904 “El Pais” 10, 18, 27/12/1903; 3, 6, 12, 20, 25/1/1904; 1/2/1904 (art.) “El Imparcial” 10, 18, 27/12/1903; 6, 8, 11, 20/1/1904 “Diario Universal” 10, 16/12/1903; 6, 9, 11, 20, 24/1/1904 “El Correo” 10/12/1903; 1, 3, 6, 11, 20/1/1904 “El Nacional” 10/12/1903; 6, 11/1/1904</p>

m° Rodolfo Ferrari

“El Dia” 10/12/1903; 4, 7, 11/1/1904
“El Globo” 10, 18/12/1903; 3, 6, 12, 20, 25/1/1904
“La Correspondencia Militar” 10, 18, 28/12/1903; 4, 6, 11, 20/1/1904
“La Epoca” 10, 16/12/1903; 3, 6, 11, 20, 25/1/1904
“Diario de la Marina” 10/12/1903; 4, 7/1/1904
“Nuevo Mondo” 10/12/1903
“La Publicidad” 11, 19/12/1903; 8, 13, 20/1/1904
“Heraldo de Madrid” 11/12/1903; 3, 6, 11, 20, 24, 25/1/1904
“Rassegna melodrammatica” 22, 31/12/1903; 14, 22/1/1904
“Il Corriere Italiano” 3, 23/1/1904
“El Diario Espanol” 5, 13/1/1904
“Gazzetta dei Teatri” 14, 21, 28/1/1904
“Las Ultimas Noticias de el Mercurio” 15/1/1904
“Il Palcoscenico” 15/1/1904
“El Chileno” 19/1/1904 art. Bassi
“Teatro Real” 24/1/1904
“El Universo” 25/1/1904
“Gazzetta Teatrale Italiana” 30/1/1904
“Il Mondo Artistico” 11/2/1904
“La Patria degli Italiani” 19/2
“El Tiempo” 27/2/1904
“Il Resto del Carlino” 3-4/2/1904

febbraio

Teatro Carlo Felice

FEDORA
SIBERIA

“Il Secolo XIX” 31/1/1904, 1, 3, 7, 10, 11/2/1904
“Caffaro” 1-2, 3-4, 7-8, 10-11, 11-12, 16-17, 17-18, 19-20, 20-21, 22-23/2/1904
“Corriere Mercantile” 31/1/1904, 3, 11, 19/2/1904
“Il Giornale del Popolo” 1, 3, 7, 8/2/1904
“Il Lavoro” 3, 7, 11, 16, 17, 19, 22/2/1904
“Supplemento al Caffaro” 3, 8, 10, 11, 17, 19/2/1904
“Il Secolo” 4-5, 12-13, 19-20, 23-24/2/1904
“Il Trovatore” 6/2/1904
“Verde ed Azzurro” febbraio 1904
“L'Italia Artistica” 10, 20*/2/1904
“La Nazione” 12/2/1904
“Il Resto del Carlino” 12-13/2/1904
“la Sera” 12/2/1904
“Il Progresso” 13/2/1904

“Il Corriere Italiano” 14/2/1904
“La Serata” 15/2/1904
“La Patria degli Italiani” 21/2/1904
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 21/2/1904
“Il Mondo Artistico” 21/2/1904
“La Ribalta” 25/2/1904
“Il Teatro” 1/3/1904
“La Opinion” 4/3/1904
“El Tiempo” 7/3/1904
“El Chileno” 8/4/1904

Quaresima 1904 Teatro San Carlo – Napoli

SIBERIA
FEDORA
TOSCA
ADRIANA LECOUVRER

“il Mattino” 17-18, 26-27/11/1903
“Don Marzio” 13-14/2; 10-11, 11,12, 12-13, 13-14, 14-15, 16-17, 20-21, 21-22/3/1904
“Il Secolo XIX” 14-15/2; 11/3/1904
“La Giornata” 16/2/1904
“Il Pungolo” 26/2; 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22/3/1904
“Il Mattino” 29/2; 10-11, 11,12, 12-13, 13-14, 14-15, 15-16, 16-17, 17-18, 19-20, 20-21, 21-22/3/1904
“Rivista Minima” 1/3/1904
“Monsignor Perrelli” 5, 12, 15, 17, 19, 22/3/1904
“Roma” 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19-20, 20-21, 21/3/1904
“La Lombardia” 10/3/1904
“Corriere della Sera” 10/3/1904
“Fieramosca” 10-11/3/1904
“L'Ora” 10-11, 14-15/3/1904
“Il Popolo Romano” 11/3/1904
“La Patria” 11/3/1904
“La Sera” 11/3/1904
“Giornale di Venezia” 11/3/1904
“La Stampa” 11/3/1904
“L'Avvenire d'Italia” 11/3/1904
“La Tribuna” 11/3/1904
“Il Secolo” 11-12, 12-13, 15-16, 22-23/3/1904
“La Discussione” 11-12/3/1904
“Il Resto del Carlino” 11-12/3/1904
“Giornale d'Arte” 12/3/1904
“Il Pubblicista” 13/3/1904
“Il Trovatore” 13, 19/4/1904

"Rassegna melodrammatica" 14/3/1904
 "La Ribalta" 15, 25/3/1904, 5/5/1904
 "L'Imparziale" 16/3/1904
 "Supplemento al Caffaro" 16/3/1904
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 16/3/1904
 "Gazzetta dei Teatri 17/3/1904
 "Il Palcoscenico" 19/3/1904
 "Il Loggione" 19/3/1904
 "Rivista Teatrale Italiana" 20/3/1904
 "Frusta Teatrale" 22/3/1904

Volume 5 1904	AMERICA DEL SUD giornali locali (indicare titoli e luoghi) m° Arturo Padovani (e impresario) CHOPIN FAUST RIGOLETTO GIOCONDA TOSCA IRIS CAVALLERIA RUSTICANA KHRYSE' TOSCA BOHEME MANONLESCAUT FEDORA SIBERIA	"La Patria degli Italiani" 1/3/1904, 12, 14, 15, 21, 22, 24, 26, 27, 30/4 "La Patria degli Italiani" 4, 5, 6, 7, 11, 14, 21, 23, 31/5, 1, 2, 3,4, 5/6, 18, 23/8 "El Porteno" 4/3/1904, 15, 22, 30/4, 6, 20, 21/5, 7/6 "L'Italia" 6/3/1904, 28/4, 2/6, 4/7, 7, 27, 29/9, 1, 19, 21, 26/10 "El Tiempo" 4, 10, 11, 12, 22, 27, 30/4/1904, 5, 6, 7, 20, 21, 31/5, 3, 6/6 "El Diario" 8, 15, 21, 22, 23, 26, 30/4/1904, 7/5, 5-6/6, 8, 9, 18, 20, 30, 31/7, 11, 27, 28, 30/8, 4, 14, 25/9, 7, 8, 10, 12, "El Correo Espanol" 12, 15, 27/4/1904, 21/5, 5/6 "La Nacion" 15, 22, 24, 27, 30/4/1904, 5, 6, 20, 31/5, 2, 5, 6/6 "Le Courier de la plata" 15, 22(analisi Wassili), 24, 27/4/1904, 6, 20/5, 2, 3/6 "La Prensa" 15, 22, 24, 27, 30/4/1904, 6, 20/5, 2, 5/6 "Tribuna" 15/4/1904 "El Heraldo" 15/4/1904, 7, 27, 29/9, 1, 19, 21, 26, 27, 29/10 "El Pais" 15, 22, 24, 27, 30/4/1904, 5, 6, 20/5 "L'Italiano" 12/4/1904, 22/5 "La Lei" 22, 27, 28/4/1904, 1/5, 3, 5, 6, 8, 9, 13, 14, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 31/7 "La Lei" 2, 4, 11, 12, 14, 20, 24, 26, 30/8, 2, 4, 6, 13, 14, 15, 17, 25/9, 9, 16, 18/10 "Les ultimas noticias de el Mercurio" 26/4/1904, 20, 25, 29/7, 1/8, 12/9 "Diario del Comercio" 27, 30/4/1904, 6/5, 5/6 "La Opinion" 27, 30/4/1904, 2, 5, 6, 18, 20/5, 5/6 "El Mercurio" 28/4/1904, 6, 8, 18, 25, 27, 31/7, 13, 28, 30/8, 4, 7, 10, 14, 25, 27, 29/9, 1, 8, 10, 12, 21, 26, 27/10 "El Chileno" 29/4/1904, 8, 13, 14, 19, 20, 26/7, 2, 4, 10, 28/8, 4, 7, 10, 18, 27, 29/9, 1, 8, 16, 19, 21, 26, 27, 29/10 "El Ferrocarril" 28/4/1904, 8, 25, 31/7, 14, 25/9, 7, 16/10 "Pluma y Lapis" 1/5/1904 "El Gladiator" 6/5/1904 "Buenos Aires" 4, 9, 16/5/1904
----------------------	---	--

"Tecoppa" 8/5
"El Día" 8, 16, 25/5, 9, 15, 19, 20/6
"Il Maldicente" 8/5
"Riachuelo" 8, 22, 29/5/1904, 5/6
"Il Secolo" 8-9/5/1904, 12-13/10

"Cronache d'arte" 9/5/1904
"Il Secolo XIX" 9/5/1904, 4/6
"Il Mondo Artistico" 11/5/1904
"Gazzetta dei Teatri" 12, 19/5/1904, 2, 16/6, 8, 29/9
"Il Palcoscenico" 14/5/1904, 25/6
"Rassegna Melodrammatica" 14, 22, 31/5/1904, 14, 22, 30/6, 7/7
"El Tribuno" 16/5/1904
"La reforma" 16/5/1904
"La Provincia" 16/5/1904, 9, 15/6
"Il Trovatore" 21/5/1904, 25/6, 9/7,3/9
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/5/1904, 1, 15/6
"Theatralia" 3/6/1904 (rifare foto pag. 80)
"El Municipio" 9, 15/6/1904
"La Republica" 9, 12, 15/6/1904
"El Siglo" 9, 15, 21/6/1904
"El Nacional" 9, 12, 15/6/1904
"La Capital" 9, 12, 15/6/1904
"L'Italia al Plata" 19/6/1904 (analisi Iris), 21/6
"Diario Nuevo" 19/6/1904
"La Razon" 20/6/1904 (molto critico!)
"La Tibuna Popolar" 20/6/1904
"L'Arte Musicale" 24/6/1904
"Chile ilustrado" luglio 1904
"El imparcial" 8, 18, 20, 25/7, 26/8, 5, 14/9, 8, 17/10
"El porvenir" 8/7
"Il marzocco" 17/7
"La ilustracion" 3[^], 5[^] settimana luglio 1904; 1[^] sett. Agosto, 2[^] sett. Settembre, 1[^], 3[^] sett. Ottobre
"La vida ilustrada" 9/7/1904
"La Union" 7, 10, 27, 29/9, 1, 19, 21, 26, 27, 29/10
"The Chilian Times" 10/9
"La Vos del Pueblo" 27/9/1904
"Los Lunes de el Chileno" 10/10 critica di Siberia, 17/10

1904-05 Carnevale 1904-05

BARCELONA
Teatro del Liceo

TOSCA
MEFISTOFELE
BOHEME
CAVALLERIA RUSTICANA

"Album Salon" 16/1/1905
"Corriere della sera" 23/12/1904
"Cronaca d'arte ed eco della colonia italiana" 23/12/1904 (ampio su AB)
"Diario de Barcelona" 19, 24/12/1904, 9/1/1905, 5/2
"Diario del Comercio" 20/12/1904
"Diario Mercantil" 20/12/1904, 10/1/1905, 17/2
"El Correo Catalan" 19/12/1904, 10/1/1905, 4, 17/2
"El Diluvio" 19, 26/12/1904, 10/1/1905, 3, 7, 17/2
"El Liberal" 19, 24/12/1904, 9/1/1905, 3, 13/2
"El Noticiero Universal" 15/12/1904, 19, 24/12, 9, 23/1/1905, 3/2
"El Progreso" 472/1905
"Fieramosca" 21/1/1905 Cavaliere all'Ordine della Corona d'Italia
"Gazzetta dei Teatri" 27/10/1904, 21/12
"Il Corriere Italiano" 6, 16, 21/1/1905
"Il Mondo Artistico" 1/1/1905
"Il Palcoscenico" 31/12/1904, 28/1/1905
"Il Trovatore" 16/1/1905, 4/2
"La Esquella de la Torratxa" 23/12/1904, 13/1/1905
"La Ilustracion Artistica" 26/12/1904
"La Nazione" 21/1/1905
"La Publicidad" 16, 19, 22, 24/12/1904, 9, 23/1/1905, 3, 16/2
"La Stampa" 25/1/1905
"La Tribuna" 19, 24/12/1904, 9/1/1905, 3, 16/2
"La Vanguardia" 20, 24/12/1904, 10/1/1905
"La Veu de Catalunya" 20, 24/12/1904
"Las Noticias" 19, 24/12/1904, 10/1/1905, 9, 15/2
"Rassegna Melodrammatica" 31/12/1904, 7, 14/1/1905
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 1, 16/1/1905

1905 febbraio

BOHEME
Teatro Reale - Madrid

(articoli in spagnolo)
"Diario de la Marina" 20/2/1905
"Diario Universal" 20/2/1905
"El Dia" 20/2/1905
"El Imparcial" 18/2/1905
"El Liberal" 18, 20/2/1905
"El Pais" 20/2/1905
"Gazzetta dei Teatri" 2/3/1905
"Heraldo de Madrid" 16, 18, 20/2/1905

"La Correspondencia de Espana" 20/2/1905
"La Correspondencia militar" 20/2/1905
"La Epoca" 18, 20/2/1905
"La Espana" 20/2/1905
"La Publicidad" 20/2/1905
"La Tribuna" 23/2/1905
"L'Ansa" 25/2/1905
"Rassegna Melodrammatica" 22/2/1905, 7/3
"Union Militar" 20/2/1905
"Il Palcoscenico" 4/3/1905
"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/3/1905

marzo

MEFISTOFELE

Teatro del Casino - Montecarlo

"Le Petit Monégasque" 3, 10, 12, 13, 17, 25, 26/3/1905
"Le Petit Micois" 3, 12/3/1905
"L'Eclairer" 3, 12, 17/3/1905
"Journal de la Corniche" 5/3/1905
"Journal de Monaco" 7/3/1905
"Le Figaro" 7/3/1905
"Corriere della Sera" 7/3/1905
"Le Temps" 8/3/1905
"Le Monte-Carlo" 12/3/1905
"Nice Mondain" 12/3/1905
"Caffaro" 17/3/1905
"La Nazione" 18/3/1905
"L'Arte Melodrammatica" 5/4/1905
"Vedetta Artistica" 9/4/1905 analisi voce

primavera 1905 Teatro Sarah Bernard - Parigi

ANDREA CHENIER

SIBERIA

CHOPIN

"Capitan Fracassa" 6/5/1905
"Corriere della Sera" 5, 6/5/1905, 6, 14/6
"Fieramosca" 6/5/1905, 5, 14/6
"Frusta Teatrale" 13/5/1905
"Gazzetta dei Teatri" 11/5/1905. 8, 22/6
"Gazzetta del Popolo" 6/5/1905
"Gazzetta di Venezia" 5/6/1905
"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/5/1905, 10, 20/6
"Gil Blas" 6/5/1905, 4, 14, 16, 17/6

"Giornale di Roma" , 5, 15/6/1905
"Il Corriere di Genova" 6/5/1905
"Il Corriere Italiano" 6/5/1905, 8, 16, 19/6
"Il Giornale di Venezia" 6/5/1905
"Il Giornale d'Italia" 6/5/1905, 5, 15, 17/6
"Il Giorno" 6/5/1905, 5/6
"Il Mattino" 13/3/1905, 6/5, 5/6
"Il Messaggero" 6/5/1905, 5, 15/6
"Il Palcoscenico" 6/5/1905, 24/6
"Il Pensiero di Roma"6/5/1905
"Il Popolo Romano" 7/5/1905, 5, 15/6
"Il Pungolo" 5/6/1905, 15/6
"Il Resto del Carlino" 6/5/1905, 5, 15/6
"Il Secolo XIX" 6/5/1905
"Il Secolo" 18/12 /1904, 21/3/1905, 24/4, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 19, 22/5, 6, 7, 8, 12, 15, 17, 18/6
"Il Signor Pubblico" 10/6/1905
"Il Trovatore" 6, 13/5/1905, 10, 17/6, 1/7
"Journal de Débats" 11/3/1905, 7/5, 5, 15, 18/6
"La Gazzetta di Venezia" 6/5/1905
"La Lanterna" 17/5/1905
"La Lanterne" 6/5/1905, 5, 15/6
"La Liberté" 8/5/1905, 5, 15/6
"La Libre Parole" 5/5/1905, 4, 15/6
"La Lombardia" 6/5/1905
"La Nazione" 5, 15/5/1905, 5, 14, 15/6
"La Patria" 6/5/1905, 5, 15, 20/6
"La Perseveranza" 6/5/1905
"La Petite République" 5/5/1905, 4/6
"La Presse" 8/5/1905, 5/6
"La Revue Theatrale" giugno 1905 (su AB)
"La Sera" 6/5/1905, 6/6
"La Stampa" 5/5/1905, 4, 14/6
"La Tribuna" 6/5/1905
"L'Action" 6/5/1905, 5, 16, 17, 18/6
"L'Adriatico" 6/5/1905
"L'Arte Melodrammatica" 17/5/1905
"L'Aurora" 6/5/1905, 17/6
"L'Autorité" 6/5/1905
"L'Avvenire d'Italia" 6/5/1905, 5, 15/6

"Le Figaro" 20/3/1905, 5, 7, 8, 12/5, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 14, 17/6
 "Le Gaulois" 5/5/1905, 4,5, 14/6
 "Le Journal" 9/3/1905, 5, 8, 11, 19/5, 4, 14/6
 "Le Matin" 5/5/1905, 4, 14/6
 "Le Menestrel" 7/5/1905
 "Le Monde Illustré" 13/5/1905
 "Le Petit Journal" 5/5/1905, 4, 15/6
 "Le Petit Parisien" 5/5/1905, 5, 15/6
 "Le Radical" 6/5/1905, 5, 15/6
 "Le Soleil" 6/5/1905
 "Le Temps" 9/3/1905, 6, 23/5, 4, 6, 15, 16/6
 "L'Echo de Paris" 5, 7, 8/5/1905, 4, 14, 16, 17/6
 "L'Eclair" 5/5/1905, 5, 14/6
 "L'Humanité" 5/5/1905, 4/6
 "L'Italia del Popolo" 6/5/1905
 "L'Italie" 6/5/1905, 5, 15/6
 "Lo Staffile" 17/5/1905
 "L'Ora" 15/3/1905
 "Modern Society" 13/5/1905
 "Roma" 5/5/1905
 "The New York Herald" 5/5/1905, 4, 14/6
 "Il Risveglio Italiano" 11/6/1905 AB
 "Rassegna Melodrammatica" 22/6/1905
 "Il Mondo Artistico" 1/7/1905

Volume 6

prosegue da vol.3

contiene articoli in italiano da America del sud (estate 1904)

Barcellona, Madrid, Parigi 1905

1904 estate

AMERICA DEL SUD

BOHEME

CAVALLERIA RUSTICANA

IRIS

FEDORA

GIOCONDA

FAUST

"Frusta teatrale" 18/6/1904, 4, 19/7, 2, 24/9, 14/10, 2/11, 10/1/1905

"Gazzetta dei Teatri" 16, 23, 30/6/1904; 14, 28/7, 11/8, 15, 29/9, 13, 20/10, 3, 24/11

"Gazzetta Teatrale Italiana" 20, 30/6/1904, 15/7, 13/8, 10, 22/9, 20/10

"Il Corno" 23/6/1904, 24/9, 22/10, 14/11

"Il Palcoscenico" 25/6/1904, 9, 23/7, 6, 27/8, 10, 24/9, 8, 15, 22/10, 3, 10/12

"Il Teatro" 20/10/1904

"Il Trovatore" 18, 25/6/1904, 23/7, 6, 13/8, 10, 24/9, 8, 15, 22/10

CHOPIN
RIGOLETTO
KHRYSE'

"La Lanterna" 10/7/1904, 30/7, 12/8, 27/9, 25/10, 11/11, 10, 24/12
"La Ribalta" 15/8/1904
"L'Arte" 16, 30/6/1904, 31/7, 31/8, 30/9, 15, 31/10, 16/11
"L'arte Melodrammatica" 10/11/1904 (art. AB), 21, 30 (AB Pavesi)/11, 11, 28/12
"Lo Staffile" 29/6/1904, 13, 27/7, 23/8, 20/9, 4, 19/10, 2/11, 15/12
"Rassegna Melodrammatica" 22, 30/6/1904, 7, 14, 22/7, 7, 14, 22, 31/8, 22, 30/9, 7, 14, 22, 31/10, 14, 22, 30/11, 7, 3
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/6/1904, 8, 15, 23/7, 1, 8, 15, 23/8, 1, 3, 15, 23/9, 1, 11, 17, 23/10, 1, 11, 21, 26
"Sucesos" 9/9/1904
"Vedetta Artistica" 29/6/1904, 26/7, 26/8, 15/9, 15/10

1904-05 Carnevale 1904- BARCELLONA

135903

TOSCA
BOHEME
MEFISTOFELE
CAVALLERIA RUSTICANA

"Frusta teatrale" 19/11/1904, 29/12, 25/2/1905
"Gazzetta dei Teatri" 19/1/1905; 2, 9/2
"Gazzetta Teatrale Italiana" 30/10/1904, 20/11, 30/12, 10/1/1905
"Il Corno" 1, 23/1/1905; 15/2; 8/3
"Il Palcoscenico" 22/10/1904, 31/12, 14, 28/1/1905; 11, 25/2; 18/3
"Il Teatro" 1/11/1904; 1/3
"Il Teatro Illustrato" 1/4/1905
"Il Trovatore" 13/8/1904, 5, 12/11, 31/12, 7, 28/1/1905
"La Lanterna" 25/10/1904, 24/12, 10, 24/1/1905; 13/2; 4, 27/3; 11/4
"La Ribalta" 5/1/1905
"L'Arte" 28/2/1905
"L'Arte Melodrammatica" 28/12/1904, 15/1/1905; 10/2; 1/3
"Rassegna Melodrammatica" 14/8/1904, 14/10, 22/11, 31/12; 7, 14, 31/1/1905; 7, 14, 22/2; 7, 31/3; 7, 14, 30/4; 22, 3
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 21/11/1904; 28/12; 1, 6, 11, 16, 21, 26/1/1905; 6, 11, 16, 21/2; 1/3
"Vedetta Artistica" 26/2/1905

1905 febbraio

BOHEME
Teatro Reale - Madrid

(articoli in italiano)

"Frusta teatrale" 25/2/1905; 13/5
"Gazzetta dei Teatri" 23/2/1905
"Gazzetta Teatrale Italiana" 28/2/1905
"Il Corno" 8/3/1905; 9/5
"Il Palcoscenico" 25/2/1905; 13, 20, 23/5;
"Il Teatro" 1/3/1905

"Il Trovatore" 13/5/1905
"La Lanterna" 4/3/1905; 17/5
"L'Arte" 16/3/1905
"L'Arte Melodrammatica" 5/3/1905; 17/5
"Rassegna Melodrammatica" 22/2/1905; 14/5
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 21/2/1905; 6, 11/3; 15, 26/5
"L'Arte Melodrammatica" 29/4/1905 Boheme a Montecarlo

primavera 1905 Teatro Sarah Bernard - Parigi

ANDREA CHENIER
SIBERIA
CHOPIN

"Rassegna Melodrammatica" 14, 22/10/1904; 7/5/1905
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 17/10/1904, 21/11; 8/5/1905
"Il Teatro" 20/10/1904
"La Ribalta" 22/10/1904
"Vedetta Artistica" 8/11/1904
"Il Secolo XIX" 19/12/1904
"La Lanterna" 24/12/1904
"L'Arte Melodrammatica" 28/12/1904

140403

MONTECARLO

MEFISTOFELE

"Frusta teatrale" 25/2/1905; 15/3
"Gazzetta dei Teatri" 16/3/1905, 23/3
"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/3/1905
"Il Corno" 15/2/1905; 8/3
"Il Palcoscenico" 18/3/1905
"Il Teatro" 10/3/1905
"Il Trovatore" 4/3/1905
"La Lanterna" 13/2/1905
"L'Arte" 28/2/1905; 16/3
"L'Arte Melodrammatica" 12/2/1905; 17/3 (AB incontra Boito)
"Rassegna Melodrammatica" 14/2/1905, 22/3
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 11/2/1905; 6, 21/3
"Lo Staffile" 20/2/1905; 9/3
"La Ribalta" 15/3/1905
"Vedetta Artistica" 19/3/1905

mancano foto pagine da 317 a 330
fare fino a 20170124_141119

Volume 8

1905 estate 1905	<p>America del Sud RIO DE JANEIRO Teatro Lirico</p> <p>BOHEME TOSCA WERTHER MANON LESCAUT SALVATOR ROSA MEFISTOFELE AMICA</p>	<p>"Cronaca d'Arte" 15/5/1905 "Frusta teatrale" 29/4/1905; 23/8; 14/9; 6/10 "Gazzetta dei Teatri" 17, 24/8/1905; 7, 14, 21, 28/9 "Gazzetta Teatrale Italiana" 15/7/1905; 11/9, 31/10 "Il Corno" 9/5/1905; 23/9, 19/10 "Il Palcoscenico" 12/8/1905; 9, 23/9; 7, 14, 21, 28/10, 4, 18/11, 9, 28/12 "Il Teatro" 10/9/1905, 1/10 "Il Trovatore" 29/4/1905; 26/8; 2, 16, 25, 30/9 "La Lanterna" 17/5/1905; 25/8; 11, 28/9, 31/10, 15, 30/11; 1/2/1906 "L'Arte Melodrammatica" 29/4/1905 (Impresa Sansone e C. di Rio) "L'Arte Melodrammatica" 8/7/1905; 4/9; 14/10, 23/11 "L'Arte" 15, 30/9/1905 "Lo Staffile" 20/4/1905; 22/8; 6, 19/9; 4/10 "Rassegna Melodrammatica" 30/4/1905; 7, 14, 31/7; 18, 22, 31/8; 22, 30/9; 7, 31/10, 30/11, 22, 31/12; 14/1/1906; 7/2 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 26/4/1905; 8, 15/8; 1, 15, 23/9; 1, 14, 23/10, 1, 11, 26/11, 6, 16/12 "Vedetta Artistica" 30/4/1905, 4/11 "La Ribalta" 25/9/1905</p>
autunno 1905	<p>GENOVA Politeama Genovese</p> <p>SIBERIA m° Lucia Crestani Francesco Maria Bonini Gualtiero Bossè</p> <p>MADemoiselle DE BELLE ISLE M°Giuseppe Barone Belle-Isle: Lina Cavalieri Marchesa de Prie: Emma Vecla Duca di Richelieu: Maurizio Renaud</p>	<p>"Frusta teatrale" 2, 21/11/1905 "Gazzetta dei Teatri" 9/11/1905; "Gazzetta Teatrale Italiana" 10, 31/10/1905; "Il Palcoscenico" 4, 11/11/1905 "Il Trovatore" 30/9/1905, 4, 11, 18/11 "La Lanterna" 15, 30/11/1905; "La Ribalta" 25/9/1905 "L'Arte Melodrammatica" 14/10/1905; 23/11 "L'Arte" 30/9/1905 "Lo Staffile" 19/9/1905, 1/11 "Rassegna Melodrammatica" 22/9/1905; 31/10; 7, 14, 22/11 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 8/9/1905; 1, 11, 21/11, 1/12</p>

1905-06 Autunno 1905-Carnevale 1906

MADRID Teatro Reale	"Cronaca d'arte" 25/1/1906 "Frusta teatrale" 12/12/1905; 24/1/1906; 9/2 "Gazzetta dei Teatri" 23/11/1905; 14/12; 4, 18/1/1906; 8/2 "Gazzetta Teatrale Italiana" 10, 20/12/1905; 20, 30/1/1906; 10/2
TOSCA	"Il Corno" 17/12/1905; 1, 21/1/1906
BOHEME	"Il Mondo Artistico" 1/11/1905; 1/1/1906; 1/3
MANON LESCAUT	"Il Palcoscenico" 28/10/1905; 25/11; 9, 16, 28/12; 6, 20, 27/1/1906; 3, 24/2 ; 17/3
GIOCONDA	"Il Teatro" 1/2/1906
MEFISTOFELE	"Il Trovatore" 25/11/1905; 2, 23, 30/12; 20, 27/1/1906; 3/2
LA DANNAZIONE DI FAUST	"La Lanterna" 30/11/1905; 3, 15/1/1906 ; 1/2; 15/3 "L'Arte Melodrammatica" 23/11/1905; 6/1/1906 ; 12/2 "L'Arte" 31/12/1905 "Lo Staffile" 30/11/1905; 13/12; 11, 24/1/1906 "Rassegna Melodrammatica" 22, 30/11/1905; 14, 22, 31/12; 22, 31/1/1906; 28/2; 7/3; 7/4; 14/6 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 21/11/1905; 1, 11, 28/12 ; 11, 16, 21/1/1906, 1, 6, 11, 26/2; 4/3 "Vedetta Artistica" 24/12/1905; 11/2/1906

1906 febbraio

MONTECARLO Teatro del Casino	"Frusta teatrale" 24/2/1906
MADemoiselle DE BELLE ISLE	"Gazzetta dei Teatri" 4/1/1906; 10, 15/2 "Gazzetta Teatrale Italiana" 20/3/1906; "Il Corno" 15/2/1906 "Il Palcoscenico" 6/1/1906; 7/4 "Il Secolo" 31/1/1906 "Il Teatro" 1, 10, 20/2/1906 "Il Trovatore" 30/12/1905; 6/1/1906; 10/2 "L'Arte Melodrammatica" 23/11/1905; 12/2/1906; 18/3 "L'Arte" 31/1/1906; 15, 28/2 "Lo Staffile" 24/1/1906; 20/2 "Rassegna Melodrammatica" 14/2/1906; 31/3 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 11/2/1906, 16/3 "Il Giornale Mondano" 21/2/1906

"Il Teatro Illustrato" 1-15/3
"La Lanterna" 4/4/1906;

1906 marzo

TORINO
Teatro Regio

SIBERIA

"Frusta teatrale" 13/3/1906
"Gazzetta dei Teatri" 8/3/1906;
"Gazzetta Teatrale Italiana" 28/2/1906;
"Il Corno" 18/3/1906
"Il Palcoscenico" 10/3/1906; 28/4
"Il Teatro" 1/3/1906
"Il Trovatore" 3, 10/3/1906
"La Lanterna" 15/3/1906; 16/5
"L'Arte Melodrammatica" 18/3/1906
"L'Arte" 15/3/1906;
"Rassegna Melodrammatica" 28/2/1906; 7(dir. Toscanini)/3
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 26/2/1906, 1/3; 2/4
"Vedetta Artistica" 14/3/1906
"La Maschera" 15/5/1906

Quaresima

NAPOLI
Teatro San Carlo

AMICA
RIGOLETTO
TOSCA
TESS

"Frusta teatrale" 28/3/1906; 14/4; 13/6
"Gazzetta dei Teatri" 22/3/1906; 12/4
"Gazzetta di Napoli" 14/12/1905
"Gazzetta Teatrale Italiana" 20/3/1906;
"Il Corno" 18/3/1906; 24/4; **4/6**
"Il Palcoscenico" 24/3/1906; 7, 21/4; **19/5**; 23/6
"Il Teatro" 20/3/1906; 1, 20/4
"Il Trovatore" 25/11/1905; 17/3/1906; 7, 21/4; 16/6
"La Lanterna" 4, 20/4/1906; **6**; **23/6**
"La Ribalta" 25/11/1905; 5/12; 5, 15/3/1906
"L'Arte Melodrammatica" **18/3/1906**, **30/4**; 30/5; 30/6
"L'Arte" 31/3/1906; 15/4
"Lo Staffile" 21/3/1906; 4/4
"Monsignor Perrelli" 27/3/1906 (ampio su TESS e su D'Erlanger "che nessuno conosce")
"Rassegna Melodrammatica" 22/3/1906; 7/4; 14/6; 14/7
"Rigoletto" 24-25/12/1905; **15/3/1906**

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 26/11/1905; 16, 21, 26/3/1906, 2, 7, **11**, 17/4; 15/5; 15/6
"Vedetta Artistica" 10/4/1906

1906 Aprile

BARCELONA

Teatro del Liceo

TOSCA

"Cronaca d'Arte" 18/4/1906
"Frusta teatrale" 3/5/1906;
"Gazzetta dei Teatri" 5/4/1906;
"Il Corno" 27/4/1906;
"Il Messaggero" 30/4/1906
"Il Palcoscenico" 4, 25/8/1906;
"Il Trovatore" 21, 26/4/1906
"La Lanterna" 14/8/1906; 12/9
"L'Arte Melodrammatica" 30/4/1906, 31/5; 31/7, 31/8
"L'Arte" 15, 30/4/1906
"Lo Staffile" 2/5/1906;
"Rassegna Melodrammatica" 7, 14/8/1906;
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 22/4/1906; 2, 9/8
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 7/4/1906 annuncio inaugurazione teatro Vittoria di NY per Bassi, ma forse è Valpa

1906 estate

SANTIAGO

Teatro Municipal

VALPARAISO

Teatro Vittoria

MANON LESCAUT

TOSCA

GIOCONDA

IRIS

AMICA

MEFISTOFELE

CHOPIN

DANNAZIONE DI FAUST

FAUST

GERMANIA

"Frusta teatrale" 14*/4/1906; 5, 26/7; 21/8; 18/9; 5/10; 8/11
"Gazzetta dei Teatri" 5/7/1906; 12, 26/7; 2, 16, 23/8; 6, 13, 27/9; 10, 18, 25/10; 29/11
"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/4/1906; 10/5; 28/6; 14/7; 30/10; 10/11
"Il Corno" 27/4/1906; 25/8; 2/10; 14/12
"Il Mondo Artistico" 21/8/1906 (terremoto a Valparaiso); 1/9
"Il Palcoscenico" 7/4/1906; 23/6; 7/7; 4, 25/8, 15/9; 20/10; 3, 10, 24/11; 2/2/1907
"Il Teatro" 25/9/1906; 10, 20/10; 1/11
"Il Teatro Illustrato" 1-15/7/1906
"Il Trovatore" 7/4/1906; 23, 30/6; 28/7; 4, 25/8; 15, 22/9; 13, 27/10; 3/11
"La Lanterna" 20*/4/1906; 23/6; 10, 25/7; 14/8, 10/9; 18/10; 5, 18/12
"La Maschera" 15/7/1906
"La Ribalta" 25/4/1906
"L'Arte Melodrammatica" 31/4/1906, incisione discografica "Inno di guerra" scritta e dedicata per lui da Giordano; ded
"L'Arte Melodrammatica" 30/6; **31/7 rifare foto**; 31/8; **30*/9**; 7/11; 5/12
"L'Arte" 15/4/1906; 16, 31/7; **15**, 31/10; 15/11

"Lo Staffile" 10, 25/7/1906; 21/8; 3, 17, 31/10; 13/11
"Programma del Teatro Municipal" pag.121 archivio
"Rassegna Melodrammatica" 7/4/1906; 22, 30/6; 7, 22, 31/7; 7, 31/8; 7, 22, **30/9**; 7, 14, 31/10; 7, 14/11; 14, 22/12; 22
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 7/4/1906; 24/6; 2, 9, 25/7; 2, 9, 25/8; 8, 15, 22/9; 2, 8, 16, 25/10; 1, 22/11; 6, 13, 1
"Vedetta Artistica" 28/7/1906

1906-7 Carnevale-Quare NEW YORK

Manhattan Opera House

AIDA

TRAVIATA

UGONOTTI

PAGLIACCI

UN BALLO IN MASCHERA

FAUST

REQUIEM (Verdi)

"Gazzetta dei Teatri" 8/11/1906*

"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/11/1906*

"Il Mondo Artistico" 21/10/1906*

"Il Palcoscenico" 26/5/1906*

"Il Teatro Illustrato" 1/6/1906*

"Il Trovatore" 2/6/1906*

"La Ribalta" 15/6/1906*; 25/7*

"Rassegna Melodrammatica" 7/6/1906*; 14/7*

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 9/7/1906*; 17/7

"Cosmorama" 24/5/1907

"Frusta teatrale" 24/12/1906; 6/2/1907; 8, 17, 27/3; 6/5

"Fieramosca" 28-29/4/1907

"Gazzetta dei Teatri" 17, 24/1/1907; 7/2; 7/3; 4, 11, 18/4; 2, 23/5

"Gazzetta Teatrale Italiana" **20/5/1907**

"Il Corno" 23/1/1907; 14/2; 9/3; 12/4

"Il Mondo Artistico" 1, 11, 21/2/1907; 11/5

"Il Palcoscenico" 22/12/1906; 12, 26/1/1907; 2*/3, 9, **16**, 23/3; 6, 13, **20**, 27/4; 18, 25/5; 12, 26/6

"Il Teatro" 10, 25/4/1907; 15/5

"Il Trovatore" 24/12/1906; 12, 26/1/1907; 30/3; 6/4 (terremoto astrologo), 27/4; 18/5

"La Lanterna" 10, 21/1/1907; 1, 10/2; 10/3; 2, 10, 30/4; 20/5

"La Maschera" 15/7/1906

"La Ribalta" 25/4/1906; 15/5

"L'Arte Melodrammatica" **12/1/1907; 17**, 26/2/1907; **6/5**

"L'Arte" 16/1/1907; 15/2; 15/3; 16/4

"Lo Staffile" 24/12/1906; 9/1/1907; 7/2; 6/3; 3/4; 15/5

"Musical America" 4/5/1907

"Rassegna Melodrammatica" 22/12/1906; 22/1/1907; 7/2; 7, 14, 31/3; 7, 22, 30/4; 7, 14, 22, 31/5; 7, 22, 30/6; 7/7; 22/

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/12/1906; **28/1/1907**; 3/2; 2, 12/3; 13, 18/4, 23/5; 1, 8, 15, 23/6

"Vedetta Artistica" 15/1/1907; 30/4

1907 giugno-luglio	LONDRA Covent Garden	"Cosmorama" 24/7/1907 "Frusta teatrale" 20/1/1907; 12/6; 8, 24/7 "Gazzetta dei Teatri" 24/1/1907; 20/6; 4, 11, 18, 25/7; 1/8 "Gazzetta Teatrale Italiana" 20/6/1907; 1, 15, 30/7 "I Teatri" 14, 30/7/1907; 17/8 "Il Corno" 26/6; 31/7 "Il Mondo Artistico" 11/2/1907; 11, 21/7 "Il Palcoscenico" 2/2/1907; 26/6; 10 ; 24/7; 7, 21 /8 "Il Teatro" 10/8/1907 "Il Teatro Illustrato" 1-30/6/1907 "Il Trovatore" 19/1/1907; 23/3; 15, 29/6; 6, 27/7 "La Lanterna" 21/1/1907; 15/6; 1, 15, 31/7 "La Ribalta" 25/6/1907; 15/7 "L'Arte Melodrammatica" 12/1/1907; 26/3; 11/6; 30/7; 31/8 "L'Arte" 31/1/1907; 28/2; 30/6; 16, 31/7 "Lo Staffile" 20/2/1907; 12, 26/6; 10, 24/7; 20/8 "Musical America" 29/6/1907 "Rassegna Melodrammatica" 14, 22, 30/6; 7, 14, 22, 31/7; 7, 14/8, 7, 22/9 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 15, 23/6/1907; 1 , 8, 15, 23/7; 1, 8/8; 1, 17/9 "Vedetta Artistica" 26/2/1907; 23/6; 24/7
1907	24 agosto CONCERTO	"Frusta teatrale" 3/9/1907 "Gazzetta dei Teatri" 29/8/1907; "Gazzetta Teatrale Italiana" 30/8/1907; cantante da paghe americane , emulo di Caruso "I Teatri" 31/8/1907; "Il Palcoscenico" 4 /9/1907; "Il Teatro" 2/9/1907 "Il Trovatore" 24, 31/8/1907 "La Lanterna" 10/9/1907; "L'Arte Melodrammatica" 31/8/1907 "Lo Staffile" 20/8/1907; 4/9 "Rassegna Melodrammatica" 22, 31/8/1907 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/8/1907; 1/9 "Il Corno" 7/9/1907
	dir. Pietro MASCAGNI sop. Elena Bianchini Cappelli bar. Minolfi organizazz. Renzo Sonzogno	
	IRIS: Romanza atto I AMICO FRITZ: Romanza atto III LE MASCHERE: Duetto atto II	

1907 settembre	PARMA Teatro Regio	<p>"Cosmorama" 30/8/1907; "Frusta teatrale" 17*/8/1907; 27/9 "Gazzetta dei Teatri" 26/9/1907; "Gazzetta Teatrale Italiana" 16, 30/8/1907; 20, 30/9; 10/10 "Il Corno" 7/9/1907; 17/10 "Il Palcoscenico" 18/9/1907; 2/10 "Il Teatro Illustrato" 1-30/9/1907 "Il Teatro" 17/10/1907 "Il Trovatore" 10/8/1907 "La Lanterna" 20/8/1907; 25/9 "L'Arte Melodrammatica" 31/8/1907; 30/9 "Lo Staffile" 20/8/1907; 18/9 "Rassegna Melodrammatica" 22, 30/9/1907; 7/10 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 8/8/1907; 25/9</p>
1907 settembre	TRIESTE Concerto di Beneficenza	<p>"La Lanterna" 31/7/1907 "L'Arte" 16, 31/7/1907; 30/9 "Rassegna Melodrammatica" 7/8/1907; "Il Palcoscenico" 31/8/1907;</p>
1907 Autunno	LONDRA Covent Garden	<p>"Frusta teatrale" 17/8/1907; 3/9; 18/10; 6, 20/11; 14/12 "Gazzetta dei Teatri" 10, 17, 24/10/1907; 14, 21/11 "Gazzetta Teatrale Italiana" 15/8/1907; 30/9; 10, 28/10 "Il Corno" 17/10/1907; 24/11 "Il Mondo Artistico" 1/1/1908 "Il Palcoscenico" 16, 23, 30/10/1907; 13, 20/11; 4, 11/12; 8/1/1908 "Il Teatro Illustrato" 1-31/7/1907; 1-30/10 "Il Teatro" 17/10/1907; 30/11 "Il Trovatore" 3, 24/8/1907; 28/9; 12/10; 23/11; 9/12; 8/1/1908 "La Lanterna" 31/7/1907 aumento di paga addirittura eccezionale; 10, 25/10; 10, 25/11 "L'Arte Melodrammatica" 30/9/1907; 31/10; 30/11 "L'Arte" 31/8/1907; 31/10; 16, 30/11 "Le Monde Artiste Illustré" 29/9/1907</p>

"Lo Staffile" 16, 30/10/1907; 13, 25/11
"Musical America" 17/8/1907
"Rassegna Melodrammatica" 31/7/1907; 7, 14, 22/10; 7, 14/11, 14, 31/12; 22/1/1908
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 18/11/1907; 1, 11, 28/12; 3, 13, 21, 28/1/1908; 28/2
"Vedetta Artistica" 24/7/1907

1907-08 Carnevale-Quare NEW YORK
Manhattan Theatre

PAGLIACCI
ERNANI
RIGOLETTO
AIDA
TRAVIATA
FAUST
CAVALLERIA RUSTICANA
ANDREA CHENIER
SIBERIA

"Cosmorama" 24/7/1907; 10/8
"Frusta teatrale" 14/12/1907; 2, 28/1/1908; 18, 29/2; 4/4
"Gazzetta dei Teatri" 2, 23/1/1908; 20/2; 5/3; 2, 9/4
"Gazzetta Teatrale Italiana" 20, 30/12/1907, 20/1/1908; 10/4
"I Teatri" 15, 24, 31/3/1908; 8, 16, 30/4; 8, 16, 24, 31/5; 16/6; 31/7; 15/9
"Il Corno" 30/12/1907; 19/1/1908; 9, 28/2; 20/3; 17/4
"Il Mondo Artistico" 1/8/1907; 1, 11/4/1908
"Il Palcoscenico" 31/12/1907 ricatti della "mano nera"
"Il Teatro Illustrato" 1-31/7/1907; 25/3/1908
"Il Teatro" 1, 15/4/1908
"Il Trovatore" 22/6/1907; 27/7; 30/12; 12, 19, 26/2/1908; 1, 8/4
"La Lanterna" 20, 31/12/1907; 21/1/1908; 10, 20/2; 1, 18/4
"La Ribalta" 5/8/1907; 5/5/1908 (interessante situazione economica e editoriale)
"La vita dei Teatri" 31/1/1908; 30/4
"L'Arte Melodrammatica" 31/8/1907; 18/12; 11/1/1908; 6/2; 8/3
"L'Arte" 31/12/1907; 31/1/1908; 15/2; 15/4
"Lo Staffile" 23/12/1907; 7, 21/1/1908; 26/2; 8/4
"Musical America" 25/5/1907; 19/10; 28/3/1908
"Rassegna Melodrammatica" 14/7/1907; 22, 31/12; 22/1/1908; 22/2; 4, 11/4
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 15/11/1907; 11, 17, 22/12; 15/1/1908; 8, 14, 18/2; 3, 21, 26, 29/3; 2, 6, 17, 22, 27/
"Vedetta Artistica" 15/1/1908; 23/4

1908 estate

BUENOS AIRES
Teatro Colon

123144

AIDA
m° Mancinelli
RIGOLETTO
MADAMA BUTTERFLY

"Frusta teatrale" 14/2/1908; 23/4; 30/5; 20/6; 8, 29/7, 19/8, 10, 22/9
"Gazzetta dei Teatri" 4/6/1908; 11, 18, 25/6; 9, 23/7, 13/8, 24/9
"Gazzetta Teatrale Italiana" 20/3/1908; 30/5; 10, 20/6, 30/7, 14/8, 10, 20/9, 10/10
"I Teatri" 16/4/1908; 31/5; 15/6, 31/7, 15, 20, 30/9, 8, 16, 24/10
"Il Corno" 17/4/1908 (55.000 lire, equivalenti a 1375 dollari a rappresentazione); 19/6, 23/7, 7/10
"Il Mondo Artistico" 11/3/1908

TOSCA	"Il Teatro Illustrato" 25/5/1908; 10/6, 1/9
PAOLO E FRANCESCA	"Il Teatro" 23/3/1908; 27/4, 12/9, 4/10
m° Mancinelli	"Il Trovatore" 15/4/1908; 10, 24/6, 22/7, 26/8, 9, 23/9
	"La Boheme" 30/4/1908
MEFISTOFELE	"La Lanterna" 30/5/1908; 15, 30/6; 15/7, 1, 20/8, 15, 30/9
m° Mancinelli	"La Maschera" 26/4; 1/10/1908
	"L'Arte Melodrammatica" 8/5/1908; 17/6, 17/8, 1/10
I PAGLIACCI	"L'Arte" 31/3/1908; 31/5; 30/6
AURORA	"Le Monde Artiste Illustré" 17/5/1908
	"Lo Staffile" 24/3/1908; 3, 17/6; 2, 30/7, 20/8, 16/9
	"Rassegna Melodrammatica" 31/5/1908; 31/3; 2, 23, 30/5; 6, 13, 20, 27/6; 4, 11, 18/7, 15/8, 19/9
	"Rivista Teatrale Melodrammatica" 3/2/1908; 17/4 (idem Corno); 27/4; 3, 24/5; 1, 8, 17/6; 9, 17/7, 10/8, 11, 18, 26/9, 4

1905 / 2 volume 8 - 1905/ ritorna alla tournèe RIO giornali in lingua
riprende visti sopra

BOHEME	"Rassegna Melodrammatica" 30/6/1905 Cartellone compagnia; 7/7, 7/9
TOSCA	"A Tribuna" 7, 13, 25/8/1905, 8/9
WERTHER	"A Uniao" 6/8/1905
MANON LESCAUT	"Correio da Manha" 6, 13, 27/8/1905; 9/9
SALVATOR ROSA	"Correio do Brazil" 9/8/1905; 14/9
MEFISTOFELE	"Gazeta de Noticias" 6, 9, 13, 27/8/1905; 8, 14/9; 2/10
AMICA	"Jornal de Commercio" 6, 9, 13, 22, 27/8/1905, 8, 14, 16/9, 2/10
	"Jornal do Brazil" 6, 9, 13, 27/8/1905; 10, 14/9
	"La Voce d'Italia" 2, 9/9/1905
	"O Carbonario" 23, 30/8/1905
	"O Paiz" 6, 13, 27/8/1905
	"L'Arte Melodrammatica" 14/10/1905
	"Il Secolo XIX" 14/10/1905

1905 / 2 autunno 1905 GENOVA
(continua da sop Politeama Genovese)

SIBERIA	"Corriere Mercantile" 7/9/1905, 25, 29, 31/10; 5, 6, 9, 10, 12/11
MADemoiselle de Belle Isle	"Cronaca dei Dibattimenti" 8, 11/11/1905
	"Gazzetta del Popolo" 10/11/1904
	"Gazzetta di Torino" 10/11/1905

"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/11/1905
 "Il Caffaro" 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31/10/1905; 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13/11
 "Il Cittadino" 29/10/1905; 6, 9, 10(analisi opera), 12, 13/11
 "Il Corriere della Sera" 10/11/1905
 "Il Corriere di Genova" 24, 25, 28, 29, 31/10/1905; 6, 8, 9, 10,12/11
 "Il Corriere Italiano" 11/11/1905
 "Il Giornale d'Italia" 11/11/1905
 "Il Lavoro" 29, 31/10/1905; 2, 6, 9, 10, 12, 13/11
 "Il Mattino" 10/11/1905
 "Il Momento" 10/11/1905
 "Il Piccolo della Sera" 11/11/1905
 "Il Resto del Carlino" 10/11/1905
 "Il Secolo XIX" 28, 29, 31/10/1905; 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13/11
 "Il Secolo" 30/9/1905; 29, 31/10; 9, 10, 12, 13 /11
 "Il Tempo" 10/11/1905
 "Il Tirso" 12/11/1906
 "Il Trovatore" 4, 18/11/1905
 "La Lanterna" 4/11/1905
 "La Nazione" 10/11/1905
 "La Patria" 11/11/1905
 "La Perseveranza" 10/11/1905
 "La Ribalta" 15/11/1905
 "La Sera" 10/11/1905
 "La Stampa" 10/11/1905
 "La Tribuna" 11/11/1906
 "La Vita" 11/11/1905
 "Le Figaro" 10, 11/11/1905
 "Le Journal" 12, 11/11/1906
 "L'Ora" 11/11/1905
 "Milano" 8, 10, 13/11/1905
 "Rassegna Melodrammatica" 18, 22/11/1905
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 8/9/1905; 6, 11/11
 "Successo" 29/10/1905; 12/11
 "Supplemento al Caffaro" 21/9/1905; 24, 25, 29/10; 1, 2, 6, 9, 10, 11, 12/11
 "Lo Staffile" 15/11/1905
 "Gazzetta dei Teatri" 16/11/1905
 "Le Menestrel" 19/11/1905
 "Le Monde Artiste Illustré" 19/11/1906
 "L'Arte Melodrammatica" 23/11/1905

"Il Palcoscenico" 25/11/1905

1905 autunno 1905 MADRID
 carnevale 1905-1 Teatro Reale

riprende visti sop TOSCA
 BOHEME
 MANON LESCAUT
 GIOCONDA
 MEFISTOFELE
 LA DANNAZIONE DI FAUST

"A-B-C" 18, 19, 26/11/1905; 4, 24, 26/12; 15, 21, 22, 28/1/1906
"Diario de la Marina" 20, 27/11/1905; 25/12; 15, 22/1/1906
"Diario universal" 19, 26/11/1905; 7, 24/12; 21/1/1906
"Ejercito y Armada" 20, 27/11/1905; 7, 26/12; 15/1/1906
"El Correo" 20/11/1905; 5/12; 15/1/1906
"El Dia" 27/11/1905; 5, 7, 26/12; 20/1/1906
"El Diario Espanol" 27/11/1905; 25/12; 17, 22/1/1906
"El Diario universal" 4/12/1905; 15, 20/1/1906
"El Globo" 17/11/1905 analisi sociologica teatro, 20/11; 5, 26/12; 16, 26/1/1906
"El Imparcial" 19, 26, 27/11/1905; 4, 7, 24/12; 15, 20, 21, 26, 28/1/1906
"El Liberal" 19, 26/11/1905; 4, 7, 26/12; 15, 20, 21, 22, 28/1/1906
"El Nacional" 4/12/1905
"El Pais" 19, 27/11/1905; 4, 7, 16, 25/12; 11, 15, 21/1/1906
"El Universo" 16/1/1906
"Gazzetta dei Teatri" 30/11/1905; 7, 21/12; 11/1/1906
"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/12/1905; 10/1/1906
"Heraldo de Madrid" 18, 19, 26/11/1905; 7, 24/12; 15, 21, 28/1/1906
"Il Corriere Italiano" 17/1/1906
"Il Mondo Artistico" 21/1/1906; 21/3
"Il Palcoscenico" 25/11/1905; 9, 28/12; 6, 27/1/1906; 3/2
"Il Piccolo della Sera" 18/10/1905; 29/11; 30/12
"Il Resto del Carlino" 1/12/1905
"Il Secolo XIX" 4/11/1905
"Il Secolo" 17/1/1906
"Il Trovatore" 9, 23/12/1905; 6/1/1906; 3/2
"La Caricatura en Espana" 18/11/1905 (solo iconografico, interessante)
"La Correspondencia de Espana" 19/11/1905; 4/12; 20/1/1906
"La Correspondencia Militar" 20, 27/11/1905; 5, 7, 24/12; 15, 22, 29/1/1906
"La Critica" 30/11/1905, 10/12
"La Epoca" 20, 27/11/1905; 5, 7, 24/12; 15, 20, 23, 29/1/1906
"La Ilustracion Espanola y Americana" 30/11/1905
"La Nazione" 27/10/1905
"La Publicidad" 4, 20, 27/11/1905; 9, 26/12; 16, 26, 29/1/1906
"La Tribuna" 23/11/1905; 5, 26/1/1906
"L'Arte Melodrammatica" 6/1/1906; 12/2

"Las Ultimas Noticias" 28/3/1906
"Los Tiroleses" 18, 19/11/1905; 21/1/1906
"Nuevo Mundo" 30/11/1905
"Rassegna Melodrammatica" 7, 22/12/1905; 14, 31/1/1906; 7/2

1906 Febbraio

MONTECARLO
Teatro del Casino

MADemoiselle DE BELLE ISLE
m°: M. Baroni
sop.: Lina Cavalieri
bar: M. Renaud

"Caffaro" 8, 9/2/1906
"Gil Blas" 10/2/1906
"Il Giornale d'Italia" 8/2/1906
"Il Nuovo Giornale" 8/2/1906
"Il Secolo" 5, 8, 9 10, 11/2/1906
"Il Trovatore" 10/2/1906
"Journal de la Corniche" 4/2/1906
"La Cote d'Azur Sportive" 9/2/1906
"La Liberté" 10/2/1906
"La Nazione" 29/12/1905
"La Tribuna" 10/2/1906
"Le Figaro" 8/2/1906
"Le Journal" 11/2/1906
"Le Matin" 10/2/1906
"Le Petit Journal" 10/2/1906
"Le Petit Micois" 7/2/1906
"Le Petit Monegasque" 7, 9/2/1906
"Le Petit Parisien" 10/2/1906
"Le Radical" 10/2/1906
"L'Echo de Paris" 10/2/1906
"L'Eclaireurs" 7/2/1906
"Le Journal edition de Nice" 11/2/1906
"L'Autorité" 11/2/1906
"Le Monde Artiste" 11, 18/2/1906
"Le Monte-Carlo" 11/2/1906
"Corriere della Sera" 12/2/1906
"L'Arte Melodrammatica" 12/2/1906
"La Ribalta" 15/2/1906
"Il Mondo Artistico" 1/3/1906
"Vedetta Artistica" 14/3/1906

1906 marzo	TORINO Teatro Regio	"Gazzetta dei Teatri" 8/3/1906
	SIBERIA	"Gazzetta del Popolo" 2, 3, 4/3/1906
	m° Toscanini	"Gazzetta di Torino" 4, 5/3/1906
	sop. Lucia Crestani (Stephana)	"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/3/1906
	br. Tullio Quercia (Gleby)	"Il Momento" 2, 4, 5/3/1906
		"Il Mondo Artistico" 11/3/1906
		"Il Nuovo Giornale" 5/3/1906
		"Il Popolo Romano" 5/3/1906
		"Il Secolo" 28/2/1906; 4, 6/3
		"Il Trovatore" 10/3/1906
		"Il Venerdì della Contessa" 6/3/1906
		"La Nazione" 5/3/1906
		"La Stampa" 3, 4/3/1906
1906 quaresima	NAPOLI Teatro San Carlo	"Corriere della Sera" 16/3/1906
	AMICA	"Corriere Toscano" 17/3/1906
	m° Mascagni	"Don Marzio" 14, 16, 18, 21, 23, 25, 27, 28, 30/3/1906; 1, 2, 4, 5, 6, 7, 11/4
	sop. Bianchini-Cappelli	"Fieramosca" 17/3/1906
	br: Sammarco	"Gazzetta dei Teatri" 22/3/1906; 5/4
		"Gazzetta Teatrale Italiana" 10/4/1906
	RIGOLETTO	"Il Giornale d'Italia" 24/3/1906
	m° Gaetano Zinetti	"Il Giorno" 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31/3/1906; 1, 3, 4, 5, 6, 7 (intervista a D'eri)
	sop. Pinkert	"Il Mattino" 17/11/1905; 4/12; 2, 3, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30/3/1906; 1, 3, 4, 5, 6, 7/4
	br: Sammarco	"Il Messaggero" 17, 24/3/1906
	ms: Zaccaria	"Il Mondo Artistico" 21/3/1906; 21/4
	bs: Walter	"Il Nuovo Giornale" 18/2/1906; 16/3
		"Il Palcoscenico" 24/3/1906; 28/4
		"Il Popolo Romano" 17/3/1906
	TOSCA	"Il Pubblicista" 18/3/1906
	sop. Bianchini-Cappelli	"Il Pungolo" 15, 17, 19, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 31/3/1906; 2, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12/4
	br: Sammarco	"Il Resto del Carlino" 17/3/1906
		"Il Secolo" 25/3/1906
	TESS	"Il Signor Pubblico" 31/3/1906
	m° Panizza	"Il Teatro Illustrato" 15-30/4/1906

sop. Giachetti
br: Sammarco

"Il Telegrafo" 19/3/1906
"Il Trovatore" 24/3/1906; 7, 21/4
"La Discussione" 16, 23, 24/3/1906
"La Maschera" 15/3/1906; 15/4
"La Patria" 17/3/1906
"La Ribalta" 25/3/1906; 5/4
"La Stampa" 16/3/1906
"La Tribuna" 16, 17, 24/3/1906
"La Vita" 21/3/1906
"L'Intransigente" 19/3/1906
"L'Ora" 16/3/1906
"Monsignor Perrelli" 15, 17, 24, 29/3/1906; 5/4
"Rassegna Melodrammatica" 22/3/1906
"Regina" 30/4/1906
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 21/3/1906; 7/4
"Roma" 14, 15, 16, 21, 23, 24, 25, 30/3/1906; 1, 4, 7, 8, 9/4

1906 aprile

BARCELLONA
Teatro Liceo

TOSCA

m° Mingardi
sop. Darclée
br: Blanchart

"Diario de Barcelona" 17/4/1906
"Diario del Comercio" 17/4/1906
"Diario Mercantil" 17/4/1906
"El Correo Catalan" 17/4/1906
"El Liberal" 17/4/1906
"El Noticiero Universal" 16/4/1906
"Gazzetta dei Teatri" 18/4/1906
"La Tribuna" 16, 18/4/1906
"La Vanguardia" 16/4/1906
"La Veu de Cataluna" 17/4/1906
"L'Arte Melodrammatica" 30/4/1906
"Rassegna Melodrammatica" 7/4/1906
"Il Mondo Artistico" 1/5/1906
"Il Palcoscenico" 12/5/1906

1906 estate

SANTIAGO DEL CILE
Teatro Municipale

VALPARAISO
Teatro Vittoria

"El Cileno" 27, 30/6/1906; 1, 3, 19, 20, 26, 27/7; 10, 11/8; 1, 16, 21/9; 19, 28, 30/10
"El Comercio" 24/7/1906; 8/10; 3, 5/11
"El Diario Ilustrado" 27, 28, 29/6/1906; 5, 19, 22, 29, 30/7; 10, 11, 31/8; 1, 5, 16, 17, 20, 26, 30/9; 10, 14, 16, 17, 19, 2
"El Diario Popular" 10/8/1906

Compagnia Padovani
(terremoto citato da De Angelis)

"El Ferrocarril" 19, 22/7/1906; 10/8; 1, 16/9; 28, 29/10
"El Heraldo" 24, 26/7/1906
"El Imparcial" 27, 30/6/1906; 19, 20/7; 17/9; **10**, 19/10
"El Mercurio" 25/5/1906; 27, 29/6; 19, 22, 24, 25, 26/7; 10/8; 1, 16, 30/9; 14, 17, 19, 23, 28, 29, 30/10
"El Nacional" 6/11/1906
"El Porvenir" 27, 29/6/1906; 2, 19/7; 1, 10/8; 1, 16, 17/9
"El Tarapaca" 11/11/1906
"Italia e Chile" 29/9/1906; 13/10
"La Comedia Humana" 19/7/1906
"La Lei" 27/6/1906; 16/9; 10, 30/10
"La Patria" 27/6/1906; 19/7; 10/8; 1/9; 17, 19/10; 5/11
"La Union" 24, 26, 27/7/1906; 10, 14, 17, 19, 20, 24, 28/10
"L'Italia" 24, 26, 27/7/1906; 6, 15/10
"Pagina Espanola" 18/10/1906
"Zig-Zag" 24/6/1906; 1/7; **9** (Intervista, utile)/9; 21/10

"Rivista Teatrale Melodrammatica" 17/8/1906; 8/9; 17, 27/11; 1, 13/12
"Corriere della Sera" 20/8/1906;
"Il Nuovo Giornale" 19/8/1906;
"Il Resto del Carlino" 20/8/1906;
"Il Secolo" 21/8/1906; 20/10
"La Nazione" 20/8/1906;
"La Patria degli Italiani" 20/8/1906;
"La Provincia di Brescia" 20/8/1906;
"La Stampa" 20/8/1906;
"Le Matin" 20/8/1906;
"Rassegna Melodrammatica" 22/8/1906
"Il Travaso delle Idee" 22/8/1906 contiene lettera a Caruso sul terremoto

Volume 10 113415

1906-07 Carnevale-Quare NEW YORK
Manhattan Opera House

AIDA
TRAVIATA
UGONOTTI

"Chronicle" 7/4/1907
"Corriere della Sera" 10/7/1906;
"El Diario Ilustrado" 16/9/1906
"Bollettino della Sera" 19, 20, 24, 26/12/1906; 2, 19, 24/1/1907; 4, 7, 14, 15, 28/2; 25/3
"Citizen" 16, 22/12/1906
"Courier des Etas-Unis" 6/3/1907

PAGLIACCI
UN BALLO IN MASCHERA
FAUST

REQUIEM (Verdi)

"Eagle" 20/12/1906; 12/2/1907; 18/3
"El Mercurio" 5/6/1907
"Fiermosca" 25/12/1906; 1/3/1907; 11, 13/5
"Gunters Magazine" Aprile 1907
"Il Corriere Italiano" 29/1/1907
"Il Giornale d'Italia" 2/4/1907
"Il Mondo Artistico" 11, 21/1/1907; 21/3; 1, 11, 21/4
"Il Nuovo Giornale" 27/12/1906; 19/1/1907; 31/3
"Il Progresso Italo-Americano" 16, 21, 25, 27/12/1906; 20, 25/1/1907; 5, 8, 24/2; 1, 3, 6, 22, 26/3; 7/4
"Il Pungolo" 6/1/1907
"Il Secolo" 25/12/1906,
"Il Telegrafo" 18, 19, 20/12/1906; 14, 24, 28/1/1907; 2, 4, 7, 23, 28/2; 5, 15, 18, 23, 25/3
"Il Trovatore" 12/1/1907
"Inquirer" 11/12/1906
"L'Araldo Italiano" 15, 18, 19, 21, 25/12/1906; 8, 13, 15, 20, 25, 29/1/1907; 1, 3, 5, 8, 12, 13, 15, 17, 24/2; 1, 5, 6, 19,
"L'Opinione" 21, 23, 27, 30/12/1906; 5/1/1907; 2/3
"La Cronaca Illustrata" 30/12/1906,
"La Nazione" 30/6/1906; 31/3/1907
"La Vita" 29/4/1907
"L'Italia" 11/2/1907
"Musical America" 15, 22/12/1906; 9/3/1907; 6, 20, 27/4; 18/5
"Musical Courier" 12, 26/12/1906; 23; 30/1/1907
"New York American" 11, 16, 20/12/1906; 19/1/1907; 2, 12, 16, 23, 28/2; 5, 6, 11, 23, 25/3; 8, 10, 19, 20, 21/4
"New York Commercial" 13, 15, 16, 20/12/1906; 3/1/1907; 2, 16, 28/2
"New York Daily Tribune" 16/2/1907; 30/3
"News" 14/12/1906, 24/2/1907
"Post" 15/12/1906
"Public Ledger" 3/1/1907
"Rassegna Melodrammatica" 31/1/1907
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 18, 22/2/1907
"Star" 15/12/1906
"Statts Zeitung" 15/1/1907
"Stem (?)" 6/1/1907
"Telegraph" 11/12/1906
"The Burr Mac Intosh Monthly" Aprile 1907
"The Evening Mail" 11, 16, 20/12/1906; 3, 19/1/1907; 16/2; 1/3; 19/4
"The Evening Post" 20/12/1906; 3/1/1907; 2, 28/2
"The Evening Sun" 19, 20/12/1906; 12, 14, 24/1/1907; 28/2, 11/3
"The Evening Telegram" 11, 15, 20, 22/12/1906; 3, 24/1/1907; 2, 11, 16, 24/2; 4, 11, 26, 30/3, 13/4

"The Evening World" 11, 13, 20/12/1906; 3, 7, 21/1/1907; 2, 7, 11, 12, 16, 23, 28/2; 4, 11, 23, 30/3; 1, 10, 11, 13, 15,
 "The Globe and Commercial Adviser" 11, 16, 20/12/1906, 14/1/1906; 2, 14, 23, 28/2/1907; 18, 23, 25, 30/3; 8, 19/4
 "The Modern Theatre" **aprile** 1907
 "The Morning Telegraph" 12, 14, 16, 20, 22/12/1906; 19, 24, 26/1/1907; 2, 7, 12, 28/2; 5, 11, 18, 23, 30/3; 3, 8, 10, 15
 "The New York Evening Journal" 11, 18/12/1906; 3, 19/1/1907; 17/4
 "The New York Herald" 11(perdita al gioco)/12, 16, 18, 20/1906, 14, 19, 27/1/1906; 2, 7, 10, 14, 16, 23, 24, **28**(contro
 "The New York Illustrated Theatre" **Marzo 1907 (utilissimo)**
 "The New York Press" 20/12/1906; 3, 14, 19/1/1907; 2, 7, 12, 14, 28/2, 11, 18, 23, 25, 30/3; 7, 8, 11, 13, 20/4
 "The New York Times" 11, 16, 20, 21, 22/12/1906; 7, 10, 13, 14, 19, 24, 26, 27/1/1907; 2, 3, 7, 10, 14, 15, 16, 23, 28/
 "The New York Tribune" **20** (non un secondo Caruso, descrive voce), 23/12/1906; 14, 19, 20/1/1907; 2, 10, 14, 28/2;
 "The Standard" 22/3/1907;
 "The Sun" 16, 20, 22/12/1906; 3, 14, 19/1/1907; 2, 14/2; 5, 23, 31/3; 8/4
 "The Theatre" febbraio 1907; Marzo 1907
 "The World" 15, 16, 20, 26/12/1906; 3, 6, 13, 14, 19, 20, 24/1/1907; 2, 7, 10, 12, 14, 16, 23, 28/2; 5, 10, 18, 23/3; 8, 2
 "Times" 22/12/1906; 5/3/1907
 "Town Topics" 31/1/1907; 7, 14/2
 "Tribune" 11, 23/12/1906
 "Union" 11, 16/12/1906
 "Sonntagsblatt der New-Yorker Staats Zeitung" 21/4/1907

Volume 11	115511	
1907 giugno-luglio	LONDRA Covent Garden	"Atheneum" 15/6/1907; 20/7 "Citizen" 24/12/1906 "Court Journal" 20/7/1907 "Crown" 8, 14, 29/6/1907; 20/7 "Era" 15, 22/6/1907; 6, 20/7 "Evening Standard and St. James Gazette" 10, 18/6/1907 "Glasgow Evening Citizen" 18/6/1907 "Hereford Times" 20/7/107 "Il Messaggero" 20/3/1907, "Il Mondo Artistico" 21/6/1907; 1/7; 1, 11/8 "Il Secolo" 16/3/1907; 12/6 "Il Telegrafo" 26/12/1906 "Il Trovatore" 15/6/1907 "Irish Society" 22/6/1907 "Judy (Indy?): the London Serio-Comic Journal" 19/6/1907; 21/7 "L'Araldo Italiano" 26/12/1906
	PAGLIACCI RIGOLETTO GIOCONDA LORELEY TOSCA CAVALLERIA RUSTICANA	

"Ladies Field" 22, 29/6/1907; 6/7
 "Lady's Pictorial" 27/6/1907; 20/7
 "Lady" 20, 27/6/1907; 18/7
 "Le Monde Artiste Illustrè" 9, 23, 30/6/1907; 7, 14, 21/7
 "Lloyd's Weekly News" 30/6/1907
 "Manchester Guardian" 19/6/1907; 15/7; 10/6!
 "Modern Sociey" 15, 29/6/1907; 20/7
 "Musical America" 2/1/1907; 6/7; 3/8
 "Musical News" 15, 22/6/1907; 20/7
 "Musical Planet" 29/6/1907
 "Musical Standard" 15/6/1907; 13/7
 "News of the World" 23/6/1907; 14/7
 "Observer" 23/6/1907; 14/7; 9/6!
 "People" 23/6/1907; 14/7
 "Public Ledger" 2/1/1907
 "Punch or The London Charivari" 26/6/1907; 24/7
 "Queen" 15, 22, 29/6/1907; 20/7
 "Referee" 23/6/1907; 14/7
 "Scimitar" 6/1/1907
 "Scottsman" 10, 18, 21/6/1907
 "Sketch" 19, 22/6/1907; 10/7
 "Sphere" 29/6/1907; 13, 28/7
 "Sporting Life" 13/7/1907
 "Stage" 13, 20, 27/6/1907; 18/7
 "Stern" 30/12/1906
 "Sunday Sun" 13/7/1907
 "Sunday Times" 23, 30/6/1907; 14/7; 9/6!
 "Tales" agosto 1907
 "The Bolton News" 22/6/1907
 "The Court Journal" 29/6/1907
 "The Daily Chronicle" 10, 18, 21, 22/6/1907; 1, 12, 13/7
 "The Daily Express" 10, 21, 28/6/1907; 11, 12, 13/7
 "The Daily Graphic" 10, 15, 18, 21, 26/6/1907; 13/7
 "The Daily Mail" 10, 18, 21/6/1907; 4, 12, 13/7
 "The Daily Mirror" 15/6/1907
 "The Daily News" 10, 18, 21/6/1907; 10, 11, 12, 13/7
 "The Daily Telegraph" 10, 14, 18, 21, 25, 26/6/1907; 1, 11, 13, 15, 17; 27/7
 "The Evening News" 10/6/1907; 13/7
 "The Evening Post" 24/12/1906

"The Evening Standard" 21, 28/6/1907; 11, 13/7
 "The Evening Telegram" 24/12/1906
 "The Glasgow Herald" 13/7/1907
 "The Glasgow Times" 19/6/1907
 "The Globe and Commercial Adviser" 27/12/1906
 "The Globe" 10, 18, 21, 24/6/1907, 13/7
 "The Graphic" 6/7/1907
 "The Illustrated London News" 22/6/1907
 "The Illustrated Sporting and Dramatic New" 15, 22/6/1907
 "The Leeds Mercury" 21/6/1907
 "The Manchester Courier" 21/6/1907, 13/7
 "The Manchester Guardian" 13/7
 "The Morning Advertiser" 18, 21, 28/6/1907; 11, 12/7
 "The Morning Leader" 21/6/1907; 12, 13/7
 "The Morning Post" 10, 13, 18, 21, 26, 28/6/1907; 12, 13/7
 "The New York Herald" 23/12/1906
 "The New York Times" 23/12/1906
 "The Pall Mall Gazette" 10, 21, 28/6/1907; 11, 13/7
 "The Referee" 9/6/1907
 "The Sporting Life" 10/6/1907
 "The Sportsman" 10, 21/6/1907; 11, 12, 13/7
 "The Standard" 10, 18, 21, 29/6/1907; 1, 12, 13/7
 "The Star" 7, 18/6/1907; 5, 12, 13/7
 "The Times" 10, 14, 18, 21, 26/6/1907; 13/7
 "The Tribune" 14/3/1907; 10, 14, 21, 26/6; 1, 12, 13/7
 "The World" 23/12/1906; 10, 25/6/1907; 2, 16/7
 "Times" 24/12/1906
 "Truth" 12, 19, 22/6/1907
 "Truth" 17/7/1907
 "Westminster Gazette" 11, 18, 21/6/1907; 12, 13/7
 "Yorkshire Post" 18/6/1907; 13/7

1907 24 agosto

BRUNATE
Concerto Mascagni

"Il Secolo" 17, 22, 26/8/1907
 "Il Gazzettino" 18/8/1907; 8/9
 "La Provincia di Como" 25/8/1907
 "Il Corriere della Sera" 25, 28/8/1907

“La Sera” 25/8/1907
“La Perseveranza” 25/8/1907
“La Lombardia” 25/8/1907
“Il Giornale d'Italia” 25/8/1907
“La Tribuna” 26/8/1907
“Il Resto del Carlino” 26/8/1907
“La Nazione” 27/8/1907
“Arte Melodrammatica” 31/8/1907
“New Brumate Herald” **31/8/1907**

1907 settembre

PARMA
Teatro Regio

GERMANIA

m° Cleofonte Campanini
sop. Matini
bar. Mario Sammarco
bs: Perellò

“Araldo – Risveglio Liberale” 20/9/1907
“Ars et Labor” 15/10/1907
“Corriere della Sera” 7, 28/8/1907; 15/9
“Fiermosca” 17/9/1907; 6/10
“Gazzetta dell'Emilia” 17/11/1907
“I Teatri” 17/8/1907
“Il Giornale d'Italia” 16/9/1907
“Il Mondo Artistico” 11/8/1907; 21/9
“Il Resto del Carlino” 9, 25/8/1907; 8, 15, 17/9
“Il Secolo” 30/8/1907
“Il Tirso Giornale d'Arte” 22/9/1907
“Il Trovatore” 3/8/1907; 21/9
“L'Avvenire d'Italia” 16, 17/9/1907
“L'Emilia” 14, **15**, 16, 17, 19, 20, 22, 23/9/1907
“L'Idea” 14, 21/9/1907
“L'Italia Centrale” 18/9/1907
“La Gazzetta di Parma” 7/8/1907; 14,15, 16, 23/9
“La Gazzetta dei Teatri” 19/9/1907
“La Giovane Montagna” 14, 21/9/1907
“La Maschera” 1/10/1907
“La Realtà” 17/9/1907
“La Ribalta” 5/10/1907
“La Sera” 16/9/1907
“La Tribuna” 16/9/1907
“Lombardia” 15/9/1907
“Musical America” 30/8/1907

“Rassegna Melodrammatica” 7/8/1907
“Rivista Teatrale Melodrammatica” 15/8/1907

120418

1907 Autunno

LONDRA
Covent Garden

“Atheneum” 15/11/1907
“Bradford Argus” 8/10/1907
“Crown” 12/10/1907
“Daily Express” 4, 5, 9/10/1907; 14/11
“Daily Mail” 4, 9/10/1907; 14/11; 7/10
“Era” 12, 26/10/1907; 2, 16/11
“Health and Home” 31/10/1907
“Il Mondo Artistico” 21/10/1907
“Il Secolo” 20/9/1907; 6/10
“Il Trovatore” 12/10/1907
“La Maschera” 15/10/1907; 10, 24/11
“La Nazione” 30/9/1907; 19/11
“Ladies Fields” 12, 19/10/1907; 23/11
“Lady's Pictorial” 17, 19/10/1907; 2, 23/11
“Le Monde Artiste” 13, 20/10/1907; 2, 10, 24/11
“Liverpool Courier” 14/11/1907;
“Madame” 30/11/1907;
“Modern Society” 12, 19/10/1907; 2/11
“Musical America” 26/10/1907; 9/11
“Musical Courier” 23/11/1907
“Musical News” 12, 19, 26/10/1907; 23/11
“Musical Planet” 12/10/1907; 16/11 (concerto alla Bechstein hall, pianisti Tosti e Denza)
“News of the World” 13, 6/10/1907
“Observer” 16/11/1907; 6/10
“Outlooker” 12/10/1907
“Queen” 12, 26/10/1907; 2, 9, 23/11
“Referee” 13, 27/10/1907; 17/11/1907; 6/10
“Scottsman” 23/10/1907; 4/10
“Sheffield Daily Telegraph” 4/10/1907;
“Sketch” 16/10/1907; 20/11
“Stage” 10, 24/10/1907; 7, 14, 29/11; 10/10
“Sunday Sun” 17/11/1907
“Sunday Times” 13, 28/10/1907
“The Court Journal” 12, 26/10/1907; 5/10

MADAMA BUTTERFLY
da pag 400 torna a ottob PAGLIACCI
FAUST
BOHEME

TOSCA

AIDA
GERMANIA

"The Daily Chronicle" 4, 8/10/1907; 14/11
 "The Daily Graphic" 4, 8, 9, 12, 19, 23, 28/10/1907; 14, 23/11; 7/10
 "The Daily News" 25/7/1907; 4, 5, 9, 23, 28/10; 14/11
 "The Daily Telegraph" 25/7/1907; 20/9; 4, 8, 15, 23, 26, 28/10; 9, 14/11; 5, 7, 8/10
 "The Evening News" 4, 9/10/1907
 "The Evening Standard" 4, 8, 23, 26/10/1907; 14/11; 5, 9/10
 "The Glasgow Herald" 23/10/1907; 7, 14/11; 4, 8/10/1907;
 "The Globe and Commercial Advertiser" 3/10/1907;
 "The Globe" 4, 8/10/1907; 14/11; 9/10
 "The Idler" ottobre 1907
 "The Illustrated Sporting and Dramatic New" 12/10/1907; 16/11
 "The Leeds Mercury" 4/10/1907;
 "The London Serio-Comic Journal" 16/10/1907;
 "The Manchester Courier" 14/11/1907
 "The Manchester Guardian" 23/10/1907; 15/11; 5, 9/10
 "The Morning Advertiser" 8, 17/10/1907; 14/11
 "The Morning Leader" 4, 8, 23/10/1907; 14/11
 "The Morning Post" 4, 5, 8, 9, 16, 23/10/1907; 14/11
 "The Pall Mall Gazette" 4, 8, 9, 23, 28/10/1907; 14, 30/11; 9/10
 "The People" 13, 27/10/1907; 17/11; 6/10
 "The Sporting Life" 5, 9/10/1907; 2/11
 "The Sportsman" 5, 8/10/1907; 7/10
 "The Standard" 25/7/1907; 21/9; 4, 5, 8, 9, 14, 23/10; 14/11
 "The Star" 8, 23, 28/10/1907; 5, 9/10
 "The Times" 25/7/1907; 5, 8, 9, 23/10; 11, 14/11; 4/10
 "The Tribune" 20/9/1907; 4, 5, 8, 9, 16, 23, 28/10; 14/11
 "The Yorkshire Daily Post" 5/10/1907; 8/10
 "The Westminster Gazette" 4, 8, 16, 23/10/1907; 14/11
 "The World" 22/10/1907; 19/11; 8/10
 "Truth" 16/10/1907; 20/11; 9/10
 "Vanity Fair" 19/10/1907; 13, 20/11
 "Yorkshire Post" 14/11/1907;

120959

Volume 12 – 121445

1907-08 Carnevale-Quare NEW YORK
 Manhattan Opera House

"Ars et Labor" 15/2/1908

PAGLIACCI
ERNANI
RIGOLETTO
AIDA
TRAVIATA
FAUST
: Berriol
ANDREA CHENIER
SIBERIA

“Bollettino della Sera” 10, 12, 21/12/1907; 14/2/1908
 “Ainslee's Advertiser” **Marzo 1908**
 “Columbia Gran Opera Records” novembre 1907
 “Courant” 28/11/1907
 “Courier des Etas-Unis” 11/12/1907
 “Eagle” 10/12/1907; 6, 13, 16, 20, 30/1/1908; 15/2; 9, 21/3
 “Enquirer” 1/12/1907
 “Harper's Weekly” 1/2/1908;
 “Il Mondo Artistico” 1, 11, 21/1/1908; 1, 21/2
 “Il Progresso Italo-Americano” 6/9/1907; 11/12; 11, 29/1/1908
 “Il Secolo” 16/10/1907; 12/12; 30/3/1908
 “Il Telegrafo” 20/7/1907; 27/11; 10/12; 29/1/1908: 10/2
 “Il Trovatore” 5/2/1908
 “Item” 12/12/1907; 6/1/1908; 12, 15/2; 24/3
 “L'Araldo Italiano” 23/7/1907; 28/11; 11, 13, 27/12; 17/1/1908; 4, 5/2
 “L'Opinione” 11, 28/12/1907; 11, 19/1/1908; 11, 16/2
 “La Cronaca Illustrata” 1, 22/12/1907; **19/1/1908**; 1, 2, 9(frontespizio spartito-Bassi “Siberia”), 16/2; 15, 22(idem “Che
 “La Follia di New York” 8/3/1908 (caricature di Caruso per Amedeo e Rina Bassi)
 “La Maschera” 29/12/1907; 2/2; 1/3
 “La Nazione” 24(nomi e costi)/10/1907
 “Le Monde Artiste Illustré” 22, 29/12/1907; 12/1/1908; 2/2; 15, 22/3
 “Morgen Journal” 10/12/1907; 9/3/1908
 “Musical America” 6, 28/9/1907; 5/10; 30/11; 14, 21, 28/12; **18 (Giordano lo definisce interprete ideale)**/1/1908; 1,
 “New York (Daily) Tribune” 22/9/1907; 27/11; 5, 10, 12, 22/12; 13, 16, 20, 30/1/1908; 2, 6, 15, 24/2; 9, 15, 22, 24, 28,
 “New York American” 29/11/1907, 10, 19, 21, 22/12; 6, 9, 10, 13, 16, 19, 20/1/1908; 6, 9/2; 1, 11, 24, **29/3**
 “New York Commercial” 7, 10, 12, 21/12/1907; 16/1/1908; 21/3
 “New York Town et Country” 14/12/1907;
 “New Yorker Staats Zeitung” 10, 12, 16, 21/12/1907; 16/1/1908
 “North American” 1, 4, 9/12/1907; 24/2/1908; 28/3
 “Public Leader” 16/1/1908
 “Rassegna Melodrammatica” 14/1/1908
 “Sonntagsblatt der New Yorker Staats” 29/3/1908
 “**Star**” 24/12/1907
 “Success Magazine” **febbraio 1908 (cachet artisti)**
 “The Actual Status of Music in America” 30/1/1908
 “The Bookman” novembre 1907
 “The Court Journal” 24/3/1908;
 “The Evening Mail” 7, 10, 12, 21, 23, 27/12/1907; 16, 30/1/1908; 6(Zenatello-Bassi), 15/2; 28/3
 “The Evening Post” 12, 21, 23/12/1907; 15/2/1908; 28/3

"The Evening Sun" 10, 12, 14, 24/12/1907; 10, 16/1/1908; 1, 6, 15/2; 28/3
 "The Evening Telegram" 10, 12, 27/12/1907; 10, 13, 15/1/1908; 15/2; 24/3
 "The Evening World" 1, 7, 10, 12, 16, 19, 21/12/1907; 6, 10, 16/1/1908; 6, 15/2; 24, 28, 30/3
 "The Globe and Commercial Advertiser" 6, 7, 10, 12, 23/12/1907; 10, 16/1/1908; 15/2
 "The Globe" 20, 30/1/1908; 24/3
 "The Morning Telegraph" 12, 21, 22/12/1907; 10/1/1908; 11, 28, 29/3
 "The New York Evening Journal" 10, 12/12/1907; 10, 16, 20, 30/1/1908
 "The New York Herald" 27/11/1907; 10, 12, 15, 19, 21/12; 1, 5, 6, 10, 13, 16, 20, 30/1/1908; 2, 5, 6, 9, 15, 24/2; 1, 9,
 "The New York Illustrated Theatre" **Marzo 1908**
 "The New York Morning Telegraph" 25/11/1907; 10/12
 "The New York Press" 27/11/1907; 21/12; 1, 6, 10, 13, 16, 20/1/1908; 6, 15, 18, 24/2; 1, 9, 15, 24, 28, 29/3
 "The New York Times" 17, 27/11/1907; 10, 12, 21, 22, 27/12; 5, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 30/1/1908; 6, 9, 15,
 "The Post" 11/12/1907
 "The Sun" 10, 11, 12, 21, 23, 27/12/1907; 6, 13, 16, 30/1/1908; 6, **9**(ruolo di Rina), 15, 22/2; 24, 28, 29/3
 "The Telegraph" 26/11/1907; 8, **24**/12; 5/1/1908; 5/2
 "The Theatre" **febbraio 1908**
 "The Times" 10/12/1907; 5/2; 24/3
 "The World Magazine" 8(figli di AB)/3/1908
 "The World" 10, 12, 19, 21/12/1907; 5, 6, 10, 12, 13, 16, 30/1/1908; 2, 3, 6, 9, 15, 18/2; 15, 22, 24, **29(analisi costi)**/
 "Town and Country Calendar" 15/2/1908
 verificare foto archivio (forse finiva con 122714)

Volume 14 – 124503

1908-09 Carnevale

NAPOLI

Teatro San Carlo

AIDA

GLORIA

CAVALLERIA RUSTICANA

a

"Ars et Labor" 15/1/1909

"Corriere della Sera" 22/8/1908

"Don Marzio" 11/11/1908; 18, 20, 27/12; 7, 10, 15, 17, 18, 20, 23, 24/1/1909

"El Tiempo" 19, 26/1/1909

"Fieramosca" 14/12/1908;

"Gazzetta dei Teatri" 17, 24/12/1908; 21/1/1909; 4/2

"Gazzetta Teatrale Italiana" 20/1/1909

"I Teatri" **8**, 16/1/1909

"Il Cosmorama" 8/1/1909

"Il Giornale d'Italia" 1/9/1908; 12/11; 15/1/1909

"Il Giorno" 18, 20, 23, 26, 27, 28, 31/12/1908; 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 17, 18, 20, 22, 24, 25/1/1909

"Il Mattino" 23/9/1908; 11/11; 16, 19, 20, 23, 29, 30/12; 1, 2, 8, 10, **14**, 15, 17, 18, 20, 24/1/1909
 "Il Messaggero" 14/1/1909
 "Il Mondo Artistico" 11/1/1909
 "Il Nuovo Giornale" 14/1/1909
 "Il Popolo Romano" 16/1/1909
 "Il Pungolo" 19, 20, 23, 29/12/1908; 1, 8, 13, **14**, 15, 16, 17, 20, 22/1/1909
 "Il Resto del Carlino" 15/1/1909
 "Il Secolo" 15, 18/1/1909
 "Il Signor Pubblico" 26/10/1908
 "Il Teatro Illustrato" 20/10/1908; 31/12; 15/1/1909; 5/2
 "Il Trovatore" 20/1/1909 (villa alla Certosa), 30/1
 "L'Arte Lirica" 7, 16/1/1909
 "L'Echo de Naples" 20/12/1908; 17, 24/1/1909
 "La Boheme" **28**/1/1909
 "La Libertà" 21, 24/12/1908; 7, 11, **14**, 17, 20, 23/1/1909
 "La Maschera" **15**/7/1908 (situazione-gestione teatro); 1/9; 15/11; 20/12; 1, **10**, **16**, 24/1/1909
 "La Patria degli Italiani" 18/1/1909
 "La Ribalta" **15**/7/1908 (situazione-gestione teatro); 5, 15/1/1909
 "La Tribuna" 15/1/1909
 "Le Monde Artiste Illustré" 3, 24, 31/1/1909
 "Lirica" 1, 16/1/1909
 "Monsignor Perrelli" 19, 22/12/1908; 16/1/1909
 "Musica" 20/12/1908; 17, 24/1/1909
 "Musical America" 17/10/1908
 "Regina" 15/12/1908;
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 28, 29/11/1908
 "Roma" 19, 20, 23, 27, 28/12/1908; 1, 2, 6, 7, 8, **14**, 15, 17, 18, 20/1/1909
 "Theatralia" 3, 17, 24/1/1909

1909 febbraio

ROMA
Teatro Costanzi

ANDREA CHENIER

"Avanti!" 8/2/1909
 "El Tiempo" 23/3/1909
 "Gazzetta dei Teatri" 4, 11/2/1909
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 10/2/1909
 "I Teatri" 16/2/1909

"Il Corriere d'Italia" 8, 9/2/1909
 "Il Giornale d'Italia" 30, 31/1/1909; 5, 6, 8, 9/2
 "Il Mattino" 7/2/1909
 "Il Messaggero" 1, 4, 5, 6, 7, 8, 19/2/1909
 "Il Nuovo Giornale" 8/2/1909
 "Il Popolo Romano" 31/1/1909; 5, 6, 8, 9, 19/2
 "Il Presente" 31/1/1909; 7/2
 "Il Secolo" 8/2/1909
 "Il Teatro Illustrato" 5/2/1909
 "Il Tirso" 29/1/1909; 5, 12/2
 "Il Travaso delle Idee" 14/2/1909
 "L'Arte Melodrammatica" 1/3/1909
 "L'Illustrazione di Roma" 10/2/1909
 "L'Italia" 8, 9/2/1909
 "L'Italiano" 31/3/1909
 "L'Osservatore Romano" 8, 9/2/1909
 "La Capitale" 8/2/1909
 "La Ragione" 31/1/1909; 8, 9, 19/2
 "La Tribuna" 8/2/1909
 "La Vita" 31/1/1909; 6, 7, 8, 9, 19/2
 "Le Monde Artiste Illustré" 28/2/1909
 "Musica" 14/2/1909

1909 Quaresima

MILANO
Teatro alla Scala

I VESPRI SICILIANI
PAOLO E FRANCESCA
MANON LESCAUT

a

"Ars et Labor" 15/3/1909; 15/4; 15/5
 "Comoedia" 13/3/1909, marzo 1909 pag.132 (ampio art, AB)
 "Corriere della Sera" 24/5/1908; 22, 24/2/1909; 6, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 22, 25/3; 12, 16/4
 "Cosmorama" 20/11/1908
 "Fieramosca" 22/2/1908;
 "Frusta Teatrale" 20/10/1908; 4, 19/3/1909; 3/4
 "Gazzetta dei Teatri" 26/11/1908; 25/2/1909; 11, 25/3; 1, 22/4
 "Gazzetta Teatrale Italiana" 30/6/1908; 20/10; 20/11; 10, 20, 30/3/1909
 "Guerin Meschino" 14/3/1909 ironico; 25/4 vignetta
 "I Teatri" 16/10/1908; 16, 24/2/1909; 16, 24/3
 Il Corno" 18/3/1909

"Il Giornale d'Italia" 1/9/1908; 11/10; 23/2/1909, 22/3
 "Il Giornale di Vicenza" 31/3/1909
 "Il Loggione" 15/2/1909; 20/3
 "Il Messaggero" 23/2/1909, 22/3
 "Il Mondo Artistico" 11/10/1908; 11, **21**, 24/3/1909
 "Il Palcoscenico" 5, 20/3/1909; 5/4
 "Il Popolo Romano" 23/2/1909, 22/3
 "Il Resto del Carlino" 23/2/1909; 11/3
 "Il Secolo" 22/2/1909; 10, 11, 14, 19, 21, 31/3
 "Il Signor Pubblico" 3/5/1908
 "Il Sole" 22, 24/2/1909; 7, 11, 12, 21, 22, 23, 25, 27/3
 "Il Teatro Illustrato" 25/11/1908; 20/2/1909; 15, 31/3; 15/8
 "Il Teatro" 20/11/1908; 22/2/1909; 14, 25/3
 "Il Tempo" 14, 22, 26/2/1909; 10, 11, 12, 20, 21, 22, 23, 28, 29/3; 3, 14/4
 "Il Trovatore" 14/10/1908; 25/11; 10, 20, 30/3/1909
 "L'Arte Lirica" 25/2/1909, 25/3; 22/4
 "L'Arte Melodrammatica" 1/3/1909; 16/4
 "L'Arte" 15, 31/3/1909
 "L'Illustrazione Italiana" 20/12/1908; 28/2/1909; 21/3 Analisi di "PAOLO E FRANCESCA"
 "L'Unione" 22/2/1909; 10, 11, 12, 21, 28, 29/3
 "La Lanterna" 20/10/1908; 23/2/1909; 10, 21/3; 3/4
 "La Lombardia" 20, 21, 22, 24/2/1909; 7, 11, 12, 14, 15,
 21, 23, 28/3
 "La Maschera" 15/10/1908; 7, 14, 21/3/1909; 4/4; 15/5
 "La Perseveranza" 21, **22**, 23, 24/2/1909; 6, 7, 10, 11, 12, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29/3; 1, 15/4
 "La Ribalta" 25/10/1908 ("AB nuovo per la Scala"); 5/3/1909
 "La Sera" 20, 23, 25, 27/2/1909; **12**, 13, 20, 21, 22, 24, 29/3; 2, 13, 17, 21/4
 "La Stampa" 11/3/1909
 "Le Figaro" 27/2/1909
 "Le Monde Artiste Illustré" 28/2/1909; 7, 14/3; 11/4
 "Lirica" 1, 16/3/1909; ¼
 "Lo Spettacolo" 4/3/1909
 "Musical America" 12/8/1908
 "Rassegna Melodrammatica" 16/5/1908; 11/10; 21/11; 6, 13, 20, 27/3/1909; 17/4
 "Rivista per Tutti" 28/2/1909
 "Rivista Teatrale Melodrammatica" 24/5/1908; 11/10; 22/11; 27/2/1909; 4, 14, 22/3; **13**/4
 "Illustrazione Italiana" 21/3/1909
 "La Tribuna" 22/3/1909
 "Musica" 28/3/1909

"Il Tirso" 28/3/1909;
"L'Italia al Plata" 9/7/1909

1909 25 agosto

RICCIONE
Concerto di Beneficenza

"Il Resto del Carlino" 19, 24/8/1909
"La Gazzetta dell'Emilia" 25/8/1909
"L'Avvenire d'Italia" 26, 27/8/1909
"La Provincia" 16/5/1904, 9, 15/6
"Il Trovatore" 21/5/1904, 25/6, 9/7,3/9
"Rivista Teatrale Melodrammatica" 23/5/1904, 1, 15/6
"Theatralia" 3/6/1904
"El Municipio" 9, 15/6/1904
"La Republica" 9, 12, 15/6/1904
"El Siglo" 9, 15, 21/6/1904
"El Nacional" 9, 12, 15/6/1904
"La Capital" 9, 12, 15/6/1904
"L'Italia al Plata" 19/6/1904 (analisi Iris), 21/6
"Diario Nuevo" 19/6/1904
"La Razon" 20/6/1904
"La Tibuna Popolar" 20/6/1904
"L'Arte Musicale" 24/6/1904
"Chile ilustrado" luglio 1904
"El imparcial" 8, 18, 20, 25/7, 26/8, 5, 14/9, 8, 17/10
"El porvenir" 8/7
"Il marzocco" 17/7
"La ilustracion" 3[^], 5[^] settimana luglio 1904; 1[^] sett. Agosto, 2[^] sett. Settembre, 1[^], 3[^] sett. Ottobre
"La vida ilustrada" 9/7/1904
"La Union" 7, 10, 27, 29/9, 1, 19, 21, 26, 27, 29/10
"The Chilian Times" 10/9 (there are many tenors, but there is one Bassi, analisi voce, dizione), 26/10
"La Vos del Pueblo" 27/9/1904
"Los Lunes de el Chileno" 10/10 critica di Siberia, 17/10

2. CRONOLOGIA

2.1 Cronologia degli spettacoli

1897

(Data indefinita, Ottobre?)

Teatro del Popolo – Castelfiorentino (FI)

RUY BLAS – Filippo Marchetti

Ottobre

Teatro Andrea da Pontedera – Pontedera (PI)

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

Ottobre

Arena Nazionale - Firenze

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

Novembre

Arena Nazionale - Firenze

LUCREZIA BORGIA – Gaetano Donizetti

1898

Gennaio

Teatro Pagliano – Firenze

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Febbraio

Teatro Pagliano - Firenze

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

attraverso di essi, una riprova della presunta superiorità del vocalismo di quell'epoca sul vocalismo degli anni successivi? E, infine, quei dischi hanno un valore didattico?». CELLETTI Rodolfo, *L'Opera e il Disco*, «L'Opera», n. 1, 1965, p.74.

Marzo

Teatro Pagliano – Firenze

NEMEA – Ernesto Coop

Agosto

Politeama Livornese – Livorno

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Ottobre

Teatro Pagliano – Firenze

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Novembre

Teatro Pagliano – Firenze

FAUST – Charles Gounod

Dicembre

Teatro Pagliano – Firenze

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Dicembre

Teatro Pagliano – Firenze

LA RESURREZIONE DI LAZZARO – Lorenzo Perosi

Dicembre

Teatro Eleonora Duse - Bologna

LA BOHEME – Giacomo Puccini

1899

Gennaio

Teatro Eleonora Duse - Bologna

LA SONNAMBULA – Vincenzo Bellini

Gennaio

Teatro Eleonora Duse - Bologna

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

Febbraio

Teatro Metastasio - Prato

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Marzo

Teatro Goldoni – Livorno

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Aprile

Politeama Verdi – Carrara

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Maggio

Politeama Pisano – Pisa

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Giugno

Teatro del Giglio – Lucca

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Agosto

Teatro Comunale – Carpi (MO)

FEDORA – Umberto Giordano

Agosto

Teatro Comunale – Carpi (MO)

NEL SENEGAL – Anacleto Loschi

Ottobre

Teatro Bonifazio Asoli – Correggio (RE)

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

Novembre

Teatro Comunale – Cento (FE)

LA TRAVIATA – Giuseppe Verdi

Novembre

Politeama Principe di Napoli – Lecce

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Dicembre

Teatro Drammatico (ex-Nuovo) – Verona

L'AMICO FRITZ – Pietro Mascagni

1900

Gennaio

Teatro Drammatico (ex-Nuovo) – Verona

FEDORA – Umberto Giordano

Febbraio

Teatro Drammatico (ex-Nuovo) – Verona

MIGNON - Ambroise Thomas

Aprile

Teatro San Carlo – Napoli

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Teatro San Carlo – Napoli

ERO E LEANDRO – Luigi Mancinelli

Giugno

Teatro Sociale – Trento

TOSCA – Giacomo Puccini

Agosto

Teatro Vittorio Emanuele – Rimini

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini

Settembre

Politeama Genovese

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Ottobre

Politeama Genovese

TOSCA – Giacomo Puccini

Novembre

Politeama Genovese

MEDIO EVO LATINO – Edoardo Vitale

1901

Gennaio

Teatro Costanzi – Roma

LE MASCHERE – Pietro Mascagni

Febbraio

Teatro Costanzi – Roma

MIGNON – Ambroise Thomas

Marzo

Teatro Costanzi – Roma

FEDORA – Umberto Giordano

Aprile

Teatro Costanzi – Roma

LORENZA – Edoardo Mascheroni

Aprile

Teatro Verdi – Firenze

LA TRAVIATA – Giuseppe Verdi

Agosto

Teatro Vittorio Emanuele – Rimini

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

Settembre

Teatro Grande – Brescia

LORENZA – Edoardo Mascheroni

Ottobre

Teatro Verdi – Firenze

LA TRAVIATA – Giuseppe Verdi

Novembre

Teatro Ristori – Verona

FEDORA – Umberto Giordano

Dicembre

Teatro Carlo Felice – Genova

LA REGINA DI SABA – Karl Goldmark

1902

Gennaio

Teatro Carlo Felice – Genova

LORENZA – Edoardo Mascheroni

Febbraio

Teatro An Der Wien - Vienna

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

Marzo

Teatro An Der Wien - Vienna

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

Maggio-Settembre

Tournée America del Sud:

Politeama di Buenos Aires

Teatro Olimpo di Rosario di Santa Fé

Teatro Argentino di La Plata

Teatro Solis di Montevideo

FEDORA – Umberto Giordano

LA BOHEME – Giacomo Puccini

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

LA GIOCONDA – Amilcare Ponchielli

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

TOSCA – Giacomo Puccini

KHRYSE' – Arturo Berutti

LINDA DI CHAMOUNIX – Gaetano Donizetti

Novembre

Teatro Comunale – Bologna

GERMANIA – Franchetti

Dicembre

Teatro La Fenice – Venezia

CHOPIN – Giacomo Orefice

1903

Gennaio - Febbraio

Nuovo Conservatorio - Pietroburgo

LA BOHEME – Giacomo Puccini

FAUST – Charles Gounod

ERNANI – Giuseppe Verdi

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

Febbraio-Marzo

Teatro Russo - Odessa

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

LINDA DI CHAMOUNIX – Gaetano Donizetti

LA GIOCONDA – Amilcare Ponchielli

LA TRAVIATA – Giuseppe Verdi

LA BOHEME – Giacomo Puccini

TOSCA – Giacomo Puccini

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

EUGENIO ONEGHIN – Pëtr Il'ič Čajkovskij

Stagione estiva

Giugno-Ottobre

Tournée America del Sud:

Teatro Municipal – Santiago del Cile

Teatro Vittoria – Valparaiso

TOSCA – Giacomo Puccini

FEDORA – Umberto Giordano

ADRIANA LECOUVREUR – Francesco Cilea

FAUST – Charles Gounod

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini
LA BOHEME – Giacomo Puccini
MEFISTOFELE – Arrigo Boito
CHOPIN – Giacomo Orefice
LORENZA – Edoardo Mascheroni
RIGOLETTO – Giuseppe Verdi
CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

Dicembre 1903 - Gennaio 1904

Teatro Real – Madrid

LA BOHEME – Giacomo Puccini
TOSCA – Giacomo Puccini
MEFISTOFELE – Arrigo Boito
RIGOLETTO – Giuseppe Verdi
ERNANI – Giuseppe Verdi
LUCIA DI LAMMERMOOR – Gaetano Donizetti
CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

1904

Gennaio - Febbraio

Teatro Carlo Felice – Genova

FEDORA – Umberto Giordano
SIBERIA – Umberto Giordano

Marzo

Teatro San Carlo – Napoli

SIBERIA – Umberto Giordano
FEDORA – Umberto Giordano
TOSCA – Giacomo Puccini
ADRIANA LECOUVREUR – Francesco Cilea

Tournée America del Sud:

Aprile-Novembre

Politeama Argentino – Buenos Aires

Teatro Olimpo – La Plata

Teatro de la Opera – Rosario

Politeama – Montevideo

Teatro Municipàl – Santiago del Cile

Teatro Vittoria – Valparaiso

LA BOHEME – Giacomo Puccini

TOSCA – Giacomo Puccini

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini

FEDORA – Umberto Giordano

SIBERIA – Umberto Giordano

LA GIOCONDA – Amilcare Ponchielli

FAUST – Charles Gounod

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

CHOPIN – Giacomo Orefice

IRIS - -Pietro Mascagni

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

KHRYSE' – Arturo Berutti

Stagione di Carnevale 1904-1905

Dicembre 1904 – Febbraio 1905

Teatro del Liceu - Barcellona

TOSCA – Giacomo Puccini

MEFISTOFELE – Arrigo Boito

LA BOHEME – Giacomo Puccini

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

1905

Febbraio

Teatro Real – Madrid

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Marzo

Teatro del Casinò – Montecarlo

MEFISTOFELE – Arrigo Boito

Maggio-Giugno

Teatro Sarah Bernard – Parigi

ANDREA CHENIER – Umberto Giordano

SIBERIA – Umberto Giordano

CHOPIN – Giacomo Orefice

Giugno-Settembre

Tournée America del Sud:

Teatro Lirico – Rio de Janeiro

LA BOHEME – Giacomo Puccini

TOSCA – Giacomo Puccini

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini

WERTHER - Jules Massenet

SALVATOR ROSA – Carlos Gomez

MEFISTOFELE – Arrigo Boito

AMICA – Pietro Mascagni

Ottobre-Novembre

Politeama Genovese – Genova

SIBERIA – Umberto Giordano

MADMOISELLE DE BELLE-ISLE – Spyridon Samaras

Novembre 1905 – Febbraio 1906

Teatro Real – Madrid

LA BOHEME – Giacomo Puccini

TOSCA – Giacomo Puccini

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini

MEFISTOFELE – Arrigo Boito

LA DAMNATION DE FAUST – Hector Berlioz

1906

Febbraio

Teatro del Casinò – Montecarlo

MADMOISELLE DE BELLE-ISLE – Spyridon Samaras

Febbraio

Teatro Regio – Torino

SIBERIA – Umberto Giordano

Marzo - Aprile

Teatro San Carlo – Napoli

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

TOSCA – Giacomo Puccini

AMICA – Pietro Mascagni

TESS – Frédéric Alfred d'Erlanger

Aprile

Teatro del Liceu – Barcellona

TOSCA – Giacomo Puccini

Giugno-Ottobre

Tournée America del Sud:

Teatro Municipal – Santiago del Cile

Teatro Vittoria - Valparaiso

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini

TOSCA – Giacomo Puccini

LA GIOCONDA – Amilcare Ponchielli

IRIS – Pietro Mascagni

AMICA – Pietro Mascagni

MEFISTOFELE – Arrigo Boito

CHOPIN – Giacomo Orefice

LA DAMNATION DE FAUST – Hector Berlioz

FAUST – Charles Gounod

GERMANIA – Alberto Franchetti

Dicembre

Manhattan Opera House – New York

AIDA – Giuseppe Verdi

1907

Gennaio-Marzo

Manhattan Opera House – New York

TRAVIATA – Giuseppe Verdi

UGONOTTI – Giacomo Meyerbeer

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

UN BALLO IN MASCHERA – Giuseppe Verdi

FAUST – Charles Gounod

MESSA DA REQUIEM – Giuseppe Verdi

Giugno-Luglio

Covent Garden - Londra

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

LA GIOCONDA – Amilcare Ponchielli

LORELEY – Alfredo Catalani

TOSCA – Giacomo Puccini

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

Settembre

Teatro Regio – Parma

GERMANIA – Alberto Franchetti

Ottobre-Novembre

Covent Garden - Londra

MADAMA BUTTERFLY– Giacomo Puccini

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

FAUST – Charles Gounod
LA BOHEME – Giacomo Puccini
TOSCA – Giacomo Puccini
AIDA – Giuseppe Verdi
GERMANIA – Alberto Franchetti

Dicembre

Manhattan Opera House – New York

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo
ERNANI – Giuseppe Verdi

1908

Gennaio-Marzo

Manhattan Opera House – New York

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi
AIDA – Giuseppe Verdi
TRAVIATA – Giuseppe Verdi
FAUST – Charles Gounod
CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni
ANDREA CHENIER – Umberto Giordano
SIBERIA – Umberto Giordano

Giugno-Ottobre

Tournée America del Sud:

Teatro Colòn – Buenos Aires

AIDA – Giuseppe Verdi
RIGOLETTO – Giuseppe Verdi
MADAMA BUTTERFLY – Giacomo Puccini
TOSCA – Giacomo Puccini
PAOLO E FRANCESCA – Luigi Mancinelli
MEFISTOFELE – Arrigo Boito
PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo
AURORA – Arturo Berutti

Dicembre

Teatro San Carlo – Napoli

AIDA – Giuseppe Verdi

1909

Gennaio

Teatro San Carlo – Napoli

GLORIA – Francesco Cilea

CAVALLERIA RUSTICANA – Pietro Mascagni

Febbraio

Teatro Costanzi - Roma

ANDREA CHENIER – Umberto Giordano

Febbraio-Marzo

Teatro alla Scala – Milano

I VESPRI SICILIANI – Giuseppe Verdi

PAOLO E FRANCESCA – Luigi Mancinelli

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini

1910

Gennaio

Teatro Costanzi – Roma

DON CARLO – Giuseppe Verdi

Marzo

Teatro San Carlo – Napoli

LA BOHEME – Giacomo Puccini

Giugno

Teatro alla Scala – Milano

L'AFRICANA – Giacomo Meyerbeer

Settembre

Théâtre Royal de la Monnaie – Bruxelles

TOSCA – Giacomo Puccini

Novembre-Dicembre

Civic Opera – Chicago

AIDA – Giuseppe Verdi

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

1911

Gennaio-Marzo

Civic Opera – Chicago

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

LA TRAVIATA – Giuseppe Verdi

LA BOHEME – Giacomo Puccini

MADAMA BUTTERFLY – Giacomo Puccini

Gennaio-Marzo

Opera House - Philadelphia

AIDA – Giuseppe Verdi

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

MADAMA BUTTERFLY – Giacomo Puccini

LA BOHEME – Giacomo Puccini

TOSCA – Giacomo Puccini

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

Febbraio

Boston Opera Company – Boston

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

Marzo

Metropolitan Opera House

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

Maggio-Giugno

Covent Garden – Londra

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

LA BOHEME – Giacomo Puccini

MADAMA BUTTERFLY – Giacomo Puccini

AIDA – Giuseppe Verdi

Giugno

Teatro Costanzi – Roma

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

Settembre

Covent Garden – Londra

UN BALLO IN MASCHERA – Giuseppe Verdi

MADAMA BUTTERFLY – Giacomo Puccini

Ottobre

Teatro Costanzi – Roma

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

Novembre-Dicembre

Tournée Nord America

Opera House – Philadelphia

Auditorium – Chicago

Music Hall - Cincinnati

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

LUCIA DI LAMMERMOOR – Gaetano Donizetti

LA TRAVIATA – Giuseppe Verdi

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

LAKME – Léo Delibes

1912

Gennaio-marzo

Opera House – Philadelphia

Auditorium Theater – Chicago

CARMEN – Georges Bizet

I GIOIELLI DELLA MADONNA – Ermanno Wolf-Ferrari

I DISPETTOSI AMANTI – Attilio Parrelli

AIDA – Giuseppe Verdi

Maggio-Agosto

Teatro Colòn – Buenos Aires

AIDA – Giuseppe Verdi

GERMANIA – Alberto Franchetti

FIGLI DI RE – Engelbert Humperdinck

Dicembre

Politeama Fiorentino – Firenze

TOSCA – Giacomo Puccini

1913

Gennaio

Politeama Fiorentino – Firenze

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

Marzo

n.d. - Amsterdam

MIGNON – Ambroise Thomas

Aprile

Teatro dell'Opéra – Parigi

RIGOLETTO – Giuseppe Verdi

AIDA – Giuseppe Verdi

Giugno

Teatro dell'Opéra-Comique – Parigi

TOSCA – Giacomo Puccini

Giugno

Théâtre des Arts – Rouen

AIDA – Giuseppe Verdi

Settembre

Teatro Regio – Parma

DON CARLO– Giuseppe Verdi

Ottobre

Théâtre des Arts - Rouen

AIDA – Giuseppe Verdi

Novembre

Opera House – Philadelphia

I GIOIELLI DELLA MADONNA – Ermanno Wolf-Ferrari

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

LA GIOCONDA – Amilcare Ponchielli

CRISTOFORO COLOMBO – Alberto Franchetti

Novembre-Dicembre

Auditorium Theater – Chicago

TOSCA – Giacomo Puccini

MADAMA BUTTERFLY – Giacomo Puccini

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

CRISTOFORO COLOMBO – Alberto Franchetti

IL TROVATORE – Giuseppe Verdi

ZINGARI – Ruggero Leoncavallo

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

1914

Gennaio

Auditorium Theater – Chicago

LA BOHEME – Giacomo Puccini

I DISPETTOSI AMANTI – Attilio Parrelli

Febbraio

Opera House – Philadelphia

AIDA – Giuseppe Verdi

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

ZINGARI – Ruggero Leoncavallo

CRISTOFORO COLOMBO – Alberto Franchetti

LA BOHEME – Giacomo Puccini

I GIOIELLI DELLA MADONNA – Ermanno Wolf-Ferrari

1915

Febbraio

Politeama Fiorentino – Firenze

MANON LESCAUT – Giacomo Puccini

Novembre-Dicembre

Auditorium Theater – Chicago

LA GIOCONDA – Amilcare Ponchielli

LA BOHEME – Giacomo Puccini

TOSCA – Giacomo Puccini

MADAMA BUTTERFLY – Giacomo Puccini

1916

Gennaio

Auditorium Theater – Chicago

I GIOIELLI DELLA MADONNA – Ermanno Wolf-Ferrari

AIDA – Giuseppe Verdi
ZAZA – Ruggero Leoncavallo

Marzo

Teatro dell'Opéra – Parigi

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

Marzo

Théâtre des Arts - Rouen

TOSCA – Giacomo Puccini

Novembre

Teatro Comunale - Bologna

TOSCA – Giacomo Puccini

1917

Gennaio

Teatro Costanzi - Roma

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

Gennaio-Febbraio

Teatro alla Scala – Milano

SIBERIA – Umberto Giordano

TOSCA – Giacomo Puccini

1918

Marzo

Teatro della Pergola – Firenze

LA FANCIULLA DEL WEST – Giacomo Puccini

Maggio

Teatro Politeama – Livorno

TOSCA – Giacomo Puccini

Dicembre

Teatro Costanzi - Roma

DON CARLO – Giuseppe Verdi

1919

Gennaio

Teatro della Pergola – Firenze

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

Maggio

Teatro Nuovo - Verona

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

Maggio

Teatro Costanzi - Roma

PAGLIACCI – Ruggero Leoncavallo

Dicembre

Teatro Regio – Torino

SIGFRIDO – Richard Wagner

1920

Aprile

Teatro Verdi – Trieste

SIGFRIDO – Richard Wagner

1921

Gennaio

Teatro Verdi – Trieste

TRISTANO E ISOTTA – Richard Wagner

Febbraio

Teatro Regio – Torino

TRISTANO E ISOTTA – Richard Wagner

Aprile

Champs Elisées – Parigi

TRISTANO E ISOTTA – Richard Wagner

1922

Gennaio

Teatro alla Scala – Milano

PARSIFAL – Richard Wagner

Maggio

Théâtre des Champs Elisées – Parigi

TRISTANO E ISOTTA – Richard Wagner

PARSIFAL – Richard Wagner

Dicembre

Teatro Costanzi - Roma

SIGFRIDO – Richard Wagner

1923

Febbraio

Teatro Costanzi - Roma

TRISTANO E ISOTTA – Richard Wagner

Dicembre

Teatro Costanzi - Roma

LA VESTALE – Gaspare Spontini

1924

Febbraio

Teatro Costanzi - Roma

SALOME – Richard Strauss

IL CREPUSCOLO DEGLI DEI – Richard Wagner

Novembre

Teatro alla Scala – Milano

L'ORO DEL RENO – Richard Wagner

1926

Gennaio

Teatro alla Scala – Milano

SIGFRIDO – Richard Wagner

Marzo

Politeama Fiorentino – Firenze

SIGFRIDO – Richard Wagner

Maggio

Teatro Alighieri – Ravenna

TRISTANO E ISOTTA – Richard Wagner

2.1 Cronologia dei debutti e repertorio

(dal pannello dei "Debutti" presso Museo "Amedeo Bassi" di Montespertoli)

RUY BLAS - Castelfiorentino, 1897

RIGOLETTO - Firenze, Arena, novembre 1897

LUCREZIA BORGIA - Firenze, Arena, novembre 1897

LA BOHÈME - Firenze, Pagliano, 8 gennaio 1898

NEMEA - Firenze, Pagliano, 17 marzo 1898

MANON - Ravenna, Alighieri, maggio 1898

FAUST - Firenze, Pagliano, 12 novembre 1898

RISURREZIONE DI LAZZARO - Firenze, Pagliano, 6 dicembre 1898

ERO E LEANDRO - Napoli, San Carlo, 9 marzo 1900

TOSCA - Genova, Politeama, 20 ottobre 1900

MEDIO EVO LATINO - Genova, Politeama, 17 novembre 1900

LE MASCHERE - Roma, Costanzi, 17 gennaio 1901

MIGNON - Roma, Costanzi, 22 febbraio 1901

FEDORA - Roma, Costanzi, 29 marzo 1901

LORENZA - Roma, Costanzi, 13 aprile 1901

LA TRAVIATA - Firenze, Verdi, 3 ottobre 1901

La REGINA DI SABA - Genova, Carlo Felice, 26 dicembre 1901

LA GIOCONDA - Buenos Aires, Politeama, 5 giugno 1902

KHRYSÉ - Buenos Aires, Politeama, 20 giugno 1902

CAVALLERIA RUSTICANA - Buenos Aires, Politeama, 29 giugno 1902

LINDA di CHAMOUNIX - Buenos Aires, Politeama, 1 luglio 1902

GERMANIA - Bologna, Comunale, 2 novembre 1902

CHOPIN - Venezia, Fenice, 26 dicembre 1902

ERNANI - St. Pietroburgo, Gande Salle du Conservatoire, 3 febbraio 1903

UN BALLO IN MASCHERA - Pietroburgo, febbraio 1903

JEVGENIJ ONEGIN - Odessa, Teatro Russo, 7 aprile 1903
ADRIANA LECOUVREUR - Santiago, Municipale, Estate 1903
MANON LESCAUT - Santiago, Municipale, estate 1903
MEFISTOFELE - Santiago, Municipale, Estate 1903
LUCIA DI LAMMERMOOR - Madrid, Real, 15 gennaio 1904
LA FAVORITA - Madrid, Real, 21 gennaio 1904
SIBERIA - Genova, Carlo Felice, 10 febbraio 1904
IRIS - Buenos Aires, Politeama, 11 maggio 1904
ANDREA CHÉNIER - Madrid, Real, 3 giugno 1905
MADAMIGELLA DI BELLE ISLE - Genova, Politeama, 8 novembre 1905
LA DAMNATION DE FAUST - Madrid Real, 14 gennaio 1906
AMICA - Napoli, San Carlo, 15 marzo 1906
TESS - Napoli, San Carlo, 9 aprile 1906
LES HUGUENOTS - New York, Manhattan, 18 gennaio 1907
PAGLIACCI - New York, Manhattan, 1 febbraio 1907
MADAMA Butterfly - London, Covent Garden, 3 ottobre 1907
AIDA - London, Covent Garden, autunno 1907
PAOLO E FRANCESCA - Buenos Aires, 4 luglio 1908
AURORA - Buenos Aires, 5 settembre 1908
GLORIA - Napoli, San Carlo, 13 gennaio 1908
I VESPRI SICILIANI - Milano, Scala, 21 febbraio 1909
DON CARLO - Roma, Costanzi, 29 gennaio 1910
L'AFRICAINA - Milano, Scala, 13 marzo 1910
LA FANCIULLA DEL WEST - Chicago, Civic Opera, 17 dicembre 1910
LAKMÉ - Chicago, Civic Opera, 6 dicembre 1911
I GIOIELLI DELLA MADONNA - Chicago, Civic Opera, 16 gennaio 1912
I DISPETTOSI AMANTI - Philadelphia, Opera, 6 marzo 1912
CRISTOFORO COLOMBO - Philadelphia, Opera, 20 novembre 1913

ZINGARI - Chicago, Civic Opera, 19 dicembre 1913
IL TROVATORE - Chicago, Civic Opera, 25 dicembre 1913
ZAZÀ - Chicago, Civic Opera, 17 gennaio 1916
SIEGFRIED - Torino, Regio, 27 dicembre 1919
TRISTANO E ISOTTA - Trieste, Verdi, aprile 1920
PARSIFAL - Milano, Scala, 5 gennaio 1922
LA VESTALE - Roma, Costanzi, 26 dicembre 1923
SALOME - Roma, Costanzi, 2 febbraio 1924
GÖTTERDÄMMERUNG - Roma, Costanzi, 26 febbraio, 1924
RHEINGOLD - Milano, Scala, 16 novembre 1924

BIBLIOGRAFIA

- ADAMI GIUSEPPE, (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario*, Mondatori, Milano, 1928
- ADAMI GIUSEPPE, *Giacomo Puccini: Il romanzo della vita*, Il Saggiatore, Milano, 2014
- AMBIVERI CORRADO, *Operisti minori dell'Ottocento italiano*, Gremese, Roma, 1998
- ANDREWS H. FRANK, *A Fonotipia fragmentia: a history of the Società italiana di Fonotipia, Milano, 1903-1948*, The Historic Singers Trust, London, 2002
- ARIENTA SONIA, *Opera: paesaggi sonori, visivi, abitati: ambientazioni, drammaturgia del suono e personaggi nel melodramma italiano dell'Ottocento*, LIM, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011
- BAIA CURIONI STEFANO, *Mercanti dell'Opera. Storie di Casa Ricordi*, Il Saggiatore, Milano, 2011
- BALDACCI LUIGI, *I libretti di Mascagni*, «Nuova rivista musicale italiana», XIX/3 1985, pp. 395-410
- BALDACCI LUIGI, *Naturalezza di Puccini*, «Nuova rivista musicale italiana», IX/1 1975, pp. 42-49
- BARAGWANATH NICHOLAS, *The Italian Traditions and Puccini: Compositional Theory and Practice in nineteenth-century opera*, Indiana University Press, Bloomington, 2011
- BARTHES ROLAND, *La musica, la voce, il linguaggio*, «Nuova rivista musicale italiana», XII/3 1978, pp. 362-366
- BASTIANELLI GIANNOTTO, *Pietro Mascagni*, Riccardo Ricciardi, Napoli, 1910
- BATTELLI GIULIO, *Tesori di Giacomo Puccini a Celle*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 2010
- BEGHELLI MARCO, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Istituto Nazionale Studi Verdiani, Parma, 2003
- BERNARDONI VIRGILIO, *Appunti sulla crisi musicale italiana*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIII/3 1999, pp. 331-342
- BERNARDONI VIRGILIO, *La Maschera e la Favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 1986

- BERNARDONI VIRGILIO, *Le 'tinte' della Fanciulla*, in *La fanciulla del West*, Lucca, Teatro del Giglio - Centro Studi Giacomo Puccini, 2001
- BIANCHI MICHELE, *La poetica di Giacomo Puccini. Sull'arte e nell'arte di un drammaturgo*, ETS, Pisa, 2001
- BIANCONI LORENZO (a cura di), *La Drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna, 1986
- BISSOLI FRANCESCO, *Filippo Marchetti : l'uomo, il musicista*, Bongiovanni, Bologna, 2002
- BLOOM KEN, *Broadway: An Encyclopedia*, Routledge, New York, 2012
- BORGHINI FABIO, *Il Teatro del Popolo*, in *Castelfiorentino : terra d'arte : centro viario e spirituale sulla Francigena*, a cura di Francesca Allegri e Massimo Tosi, Federighi, Certaldo, 2005
- BUDDEN JULIAN, *Il crollo di una tradizione*, in *Le opere di Verdi, Volume 2*, E.D.T. Edizioni di Torino, Torino, 1986.
- BUDDEN JULIAN, *Puccini*, Carocci, Roma, 2009
- CALHOUN CHARLES WILLIAM, *The Gilded Age: Perspectives on the Origins of Modern America*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2007
- CALVETTI MAURO, *Galliano Masini*, Belforte, Livorno, 1986
- CAMARA ENRIQUE, *L'influenza italiana e spagnola nel teatro musicale di Buenos Aires (1747-1900)*, in *Il teatro dei due mondi : l'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di Anna Laura Bellina, Associazione musicale Ensemble '900, Treviso, 2000
- CAPRA MARCO, *La casa Editrice Sonzogno tra giornalismo e impresariato*, in *Casa musicale Sonzogno: cronologie, saggi, testimonianze, vol.1*, a cura di Mario Morini, Sonzogno, Milano, 1995
- CARUSO ENRICO, TETRAZZINI LUISA, *Caruso and Tetrazzini on the Art of Singing*, Metropolitan Company, New York, 1909
- CELLETTI RODOLFO, *Caratteri della vocalità di Verdi*, in *Atti del 3° Congresso internazionale di studi verdiani* (p.81), Istituto Nazionale Studi Verdiani, Parma, 1974
- CELLETTI RODOLFO, *Gli interpreti giordaniani*, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Sonzogno, Milano, 1968

- CELLETTI RODOLFO, *Voce di tenore*, IdeaLibri, Milano, 1989
- CENSI CARLO, *Il Liceo musicale Giuseppe Nicolini di Piacenza : pareggiato ai conservatori di Stato*, Le Monnier, Firenze, 1951
- CERCHIARI LUCA, *Il disco*, Sansoni, Milano, 2001
- CERIANI DAVIDE, *Cleofonte Campanini negli Stati Uniti*, in *Cleofonte Campanini da Parma al Nuovo Mondo*, a cura di Federica Banchieri e Giuseppe Martini, Casa della Musica, Parma, 2019
- CERIANI DAVIDE, *Opera as Social Agent: Fostering Italian Identity at the Metropolitan Opera House During the Early Years of Giulio Gatti-Casazza's Management, 1908-1910*, in *Music, Longing, and Belonging: Articulations of the Self and the Other in the Musical Realm*, ed. Magdalena Waligórska, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 114-134.
- CERIANI DAVIDE, *The Reception of Alberto Franchetti's Work in the United States*, in *Alberto Franchetti (1860-1942): l'uomo, il compositore, l'artista*, eds. Richard Erkens and Paolo Giorgi, Libreria Musicale Italiana/LIM, Lucca, 2015, pp. 271-299
- CETRANGOLO ANNIBALE ENRICO, *Il Solís: anello internazionale di una società inclusiva*, in *Il teatro dei due mondi*, RIIA (Rapporti Italo-Ibero-Americani), Padova, Universidad de la República del Uruguay e IMLA, 2013
- CETRANGOLO ANNIBALE ENRICO, *L'opera negli altri paesi europei, nelle Americhe e in Australia*, in «Musica in scena: storia dello spettacolo musicale» a cura di Alberto Basso, UTET, Torino, 1996
- CETRANGOLO ANNIBALE ENRICO, *Musica italiana nell'America coloniale: premesse cantate del veneto Giacomo Facco*, Liviana, Padova, 1989
- CETRANGOLO ANNIBALE ENRICO, *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina, 1880-1920*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015
- CETRANGOLO ANNIBALE ENRICO, *Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America Latina*, in *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di Anna Laura Bellina, Associazione Musicale "Ensemble '900", Treviso, 2000.
- CONE JOHN FREDERICK, *Oscar Hammerstein's Manhattan Opera Company*, University of Oklahoma Press, Norman, 1964

- COTELLO BEATRIX, *La mitologia clàssica en la òpera argentina*, in «Circe de clàssicos y modernos», n. 8, Instituto de Estudios Clásicos de la Universidad Nacional de La Pampa, 2003
- DAHLHAUS CARL, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino, 2005
- DAHLHAUS CARL, *Il realismo musicale: per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987
- DAMERINI ADELMO, *Il R. Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini" di Firenze*, Le Monnier, Firenze, 1941
- D'AMICO FEDELE, *Forma divina: saggi sull'opera lirica e sul balletto*, Olschki, Firenze, 2012
- D'AMICO FEDELE, *L'albero del bene e del male. Naturalismo e decadentismo in Puccini*, Pacini Fazzi, Lucca, 2000
- DE ANGELIS MARCELLO, *Il melodramma e la città: opera lirica a Firenze dall'Unità d'Italia alla prima guerra mondiale*, Le Lettere, Firenze, 2010
- DE ANGELIS MARCELLO, *La musica del Granduca. Vita musicale e correnti critiche a Firenze 1800-1855*, Firenze, Vallecchi, 1978
- DE ANGELIS MARCELLO, *Le carte dell'impresario. Melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Sansoni, Firenze, 1982
- DE ANGELIS NAZARENO, *L'opera vista dal basso*, Libreria musicale italiana, Lucca, 2003
- DE RENSIS RAFFAELLO, *Musica vista, dal primo novecento a oggi*, Ricordi, Milano, 1961
- DE RENSIS RAFFAELLO, *Per Umberto Giordano e Ruggero Leoncavallo*, Ticci, Siena, 1949
- DE RENSIS RAFFAELLO, *Rivendicazioni musicali: pagine di glorie passate e di polemiche presenti*, Musica, Roma, 1917
- DE VAN GILLES, *Verdi. Teatro in musica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994
- DEL FANTE MARIO, *Caruso e i grandi cantanti lirici in Toscana*, Masso delle fate, Signa, 2002
- DELFRATI CARLO, *Storia Critica Dell'Insegnamento Della Musica In Italia*, Antonio Tombolini, Ancona, 2017

- DELLA CORTE ANDREA, *Toscanini*, «Belfagor», I/4 1946, pp. 468-473
- DELL'IRA GINO, *I teatri di Pisa (1773-1986)*, Giardini, Pisa, 1987
- DESCHAMPS BENEDICTE, *La stampa dell'emigrazione*, in «Storia dell'emigrazione italiana: Arrivi», a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi, Emilio Franzina, Donzelli, Roma, 2002
- Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1960-2020, 99 voll.
- DURANTE SERGIO, *Il cantante*, in *Storia dell'opera Italiana*, vol. 4, a cura di Bianconi L. e Pestelli G., EDT, Torino, 1987
- FLICHY PATRICE, *Dynamics of Modern Communication: The Shaping and Impact of New Communication Technologies*, Sage Publications Ltd, London, 1995
- FRAJESE VITTORIO, *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti*, Capitolium, Roma, 1977
- GADOTTI ADONIDE, *Carmen Melis: un grande soprano del "verismo"*, Bardi, Roma, 1985
- GARA EUGENIO, *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano, 1958
- GARA EUGENIO, *Caruso, storia di un emigrante*, Rizzoli, Milano, 1947
- GARRETT ACREE WILLIAM Jr., *Staging Frontiers: The Making of Modern Popular Culture in Argentina and Uruguay*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2019
- Giacomo Puccini. Epistolario, vol. II, 1897-1901*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Dieter Schickling, Leo S. Olschki, Firenze, 2018
- GATTI-CASAZZA GIULIO, *Memories of the Opera*, Charles Scribner's Sons, New York, 1941
- Giordano e le nuove tecnologie: cinema, radio e disco*, in *Atti del convegno, Foggia, 27-28 ottobre 2017*, a cura di Guido Salvetti, Grenzi, Foggia, 2018.
- GIRARDI MICHELE, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Padova, 1995
- GIRARDI MICHELE, *Puccini e il suo tempo*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIII/3 1986, pp. 361-370

- GOSSETT PHILIP, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Milano, 2009
- GREENE VICTOR R., *A singing Ambivalence, American Immigrants Between Old World and New, 1830-1930*, Kent State University Press, Kent (Ohio), 2004
- GRILLI CHIARA, *L'opera lirica e l'America italiana: parole e musica di un capitale emotivo intergenerazionale*, in *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Atti del Convegno Internazionale (Macerata-Recanati, 10-11 dicembre 2015), eum, Macerata, 2018.
- GUALERZI GIORGIO, MARINELLI ROSCIONI CARLO, *Un tentativo di cronologia. Il Ruy Blas di Filippo Marchetti nei teatri italiani*, in *Filippo Marchetti: nuovi studi per la prima rappresentazione in epoca moderna di Romeo e Giulietta (Festival della Valle d'Itria)*, a cura di Lamberto Lugli, Libreria musicale italiana, Lucca, 2005
- GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA (2009), *Opera e verismo: un curioso connubio*, in *Cavalleria rusticana-Pagliacci*, Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, Cagliari 2009, pp. 32-41
- GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano, 2000
- GUARNIERI CORAZZOL ADRIANA, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, atti del convegno «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo», a cura di Jurgen Maehder e Lorenza Guiot, Casa Musicale Sonzogno, Milano, 1993, pp.13-31
- HAINS JACQUES, *Dal rullo di cera al CD*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Torino, Einaudi, 2001
- HARA KUNIO, "Per noi emigrati": *Nostalgia in the Reception of Puccini's La fanciulla del West in New York City's Italian-Language Newspapers*, *Journal of the Society of American Music*, 13, 2 (May 2019), pp. 177-194.
- HARDY THOMAS, STODDARD LORIMER, *Tess in the Theatre: Two Dramatizations of Tess of the D'Urbervilles*, University of Toronto Press, Toronto, 1950
- HEYWORTH PETER, *Otto Klemperer: his life and times (Vol.1 / 1885-1933)*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1996

HOROWITZ JOSEPH, *Music and the Gilded Age: Social Control and Sacralization Revisited*, in «The Journal of the Gilded Age and Progressive Era», n. 3, 2004

IOVINO ROBERTO, *I palcoscenici della lirica: cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Volume 2, Sagep, Genova, 1993

JUVARRA ANTONIO, *Il trattamento del settore acuto della voce cantata: aspetti fonetico-acustici e metodologici*, «Nuova rivista musicale italiana», XX/3, 1986, pp. 416-426

JUVARRA ANTONIO, *La didattica del canto e gli influssi del pensiero scientifico e delle discipline del corpo*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXIX/3, 2005, pp. 371-392

JUVARRA ANTONIO, *La didattica del canto tra empirismo, tradizione e utopia foniatrica*, «Nuova rivista musicale italiana», XXXVI/3-4, 2002, pp. 389-415

KOLODIN IRVING, *Metropolitan Opera*, Oxford University Press, New York, 1940

KOLODIN IRVING, *The story of Metropolitan*, Knopf, New York, 1953

KUEJ DRAGO e REBEKA, *Music from Both Sides*, Založba ZRC, ZRC SAZU, Ljubljana, 2017

LAURI VOLPI GIACOMO, *A viso aperto*, Corbaccio, Milano, 1953

LAURI VOLPI GIACOMO, *Misteri della voce umana*, Dall'Oglio, Milano, 1957

LAURI VOLPI GIACOMO, *Voci parallele*, Garzanti, Milano, 1955

LINDERBERGER HERBERT, *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Il Mulino, Bologna, 1987

MALLACH ALAN, *Pietro Mascagni and His Operas*, Northeastern University Press, Boston, 2002

MALLACH ALAN, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*, Northeastern University Press, Boston 2007

MANILLA ROBERTO (a cura di) *Nazzareno De Angelis, ossia l'Opera vista dal Basso*, LIM, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2003

MARANGONI GUIDO, VANBIANCHI CARLO, *La Scala: Studi e ricerche, note storiche e statistiche (1906-20)*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1922

MARIANI ANTONIO, *Luigi Mancinelli: la vita*, Akademos, Lucca, 1998

- MARIANI RENATO, *Verismo in musica e altri studi*, Olschki, Firenze, 1976
- MARTINO DANIELE A., *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*, EDT, Torino, 1996
- MASCAGNI Pietro, *Epistolario*, vol. 1, a cura di Morini Mario, Iovino Roberto, Paloscia Alberto, LIM, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1996
- MASTROMATTEO FRANCESCO, *Umberto Giordano tra verismo e cinematografia*, Bastogi, Milano, 2003
- MILA MASSIMO, *Il Puccini dei letterati*, «Belfagor», XXXII/1, 1977 pp. 125-132
- MILHOLT THOMAS, *Le opere dimenticate del melodramma italiano (1800-1850)*, Pozzi, Ravenna, 2016.
- MILLARD ANDRE, *America on Record: A History of Recorded Sound*, Cambridge University Press, 1995
- NICOLODI FIAMMA, *Il sistema produttivo, dall'Unità ad oggi*, in «Storia dell'opera italiana», a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, EDT, Torino, 1986
- NICOLODI FIAMMA, *La «Commedia dell'Arte» dans «Le maschere» de Mascagni-Illica et «La morte delle maschere» de Malipiero*, in *Interculturalité, intertextualité: le livrets d'opéra (fin XIXe-début XXe siècle)*, a. c. di Walter Zidaric, Centre International des Langues de l'Université, Nantes 2003, pp. 27-34.
- NICOLODI FIAMMA, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Bulzoni, Roma, 1990
- NICOLODI FIAMMA, *Parigi e l'opera verista: dibattiti, riflessioni, polemiche*, «Nuova rivista musicale italiana», XV/4, 1981, pp. 557-623
- NICOLODI FIAMMA, *Su alcune querelles dei compositori-critici del Novecento*, in *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, pp.31-53, a cura di Capra M. e Nicolodi F., Marsilio, Venezia, 2011
- NOSENGO NICOLA, *L'estinzione dei tecnosauri: storie di tecnologie che non ce l'hanno fatta*, Alpha Test S.r.l., Milano, 2008

- OGASAPIAN JOHN, ORR N. LEE, *Music of the Gilded Age*, Greenwood Press, Westport, Conn., 2007
- ORSELLI CESARE, *Mascagni*, Neoclassica, Roma, 2019
- PESCE ANITA, *La Sirena nel solco. Origini della riproduzione sonora*, Alfredo Guida, Napoli, 2005
- PINZAUTI LEONARDO *Giacomo Puccini*, Edizioni Radiotelevisione Italiana, Roma, 1975
- PINZAUTI LEONARDO, *Le ragioni di Andrea Chenier*, «Nuova rivista musicale italiana», XV/2, 1981, pp.216-226
- PISTACCHI MASSIMO, *Il suono e l'immagine: tutela, valorizzazione e promozione dei beni audiovisivi*, Edipuglia, Bari, 2008
- POMPEI EDOARDO, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Tipografia Editrice Nazionale, Roma, 1912
- RANDALL ANNIE J., DAVIS ROSALIND GRAY, *Puccini and The Girl: History and Reception of The Girl of the Golden West*, University of Chicago Press, Chicago, 2005
- RASI LUIGI, *L'Arte del comico*, Sandron, Palermo, 1923
- RATTALINO PIERO, *Editori di musica nell'Italia dell'ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», XLIV/4, 2010, pp.541-560
- RIGOLLI ALESSANDRO; RUSSO PAOLO, *Il suono riprodotto. Storia, tecnica e cultura di una rivoluzione del Novecento*, EDT, Torino, 2007
- RINALDI MARIO, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Volume 3, L. S. Olschki, Firenze, 1978
- RINALDI MARIO, *Musica e verismo: critica ed estetica d'una tendenza musicale*, De Santis, Roma, 1932
- RIZZACASA ALESSANDRO, VENTURI FULVIO, *Le Maschere*, Debate, Livorno, 2001
- RODMELL PAUL, *Opera in the British Isles, 1875-1918*, Routledge, New York, 2013
- ROSSELLI JOHN, *Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica*, «Rivista italiana di musicologia» XVII/1 1982, pp.134-154

- ROSSELLI JOHN, *Il cantante d'opera: storia di una professione (1600-1990)*, Il Mulino, Bologna, 1993
- ROSSELLI JOHN, *L'impresario d'opera*, EDT, Torino, 1985
- ROSSELLI JOHN, *L'apprendistato del cantante italiano: rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal Cinquecento al Novecento*, in «Rivista italiana di musicologia» XXIII/1 1988, pp.157-181
- ROSSELLI JOHN, *Sull'ali dorate: il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna, 1992
- ROSSELLI JOHN, *The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires, Past & Present*, 127 (May 1990), pp. 155-182.
- RUBBOLI DANIELE, *Giacomo Puccini: l'ultimo di una 'bottega' di musicisti*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1990
- RUBERTI GIORGIO, *Il verismo musicale*, LIM, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011
- RUFFO TITTA, *La mia parabola, memorie*, Arno Press, New York, 1937
- SALA EMILIO, *Dalla mise en scène ottocentesca alla regia moderna: problemi di drammaturgia musicale*, «MusicaRealtà» XXIX/85, 2008, pp.41-60
- SALGADO SUSANA, *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2003
- SANTI PIERO, *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, «Studi musicali» I/1 1972, pp.161-186
- SANVITALE FRANCESCO, *La romanza italiana da salotto*, EDT, Torino, 2002
- SCARDOVI STEFANO, *L'opera dei bassifondi: il melodramma "plebeo" nel verismo musicale italiano*, LIM, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994
- SCARLINI LUCA; VITALI GIOVANNI, *Teatro Verdi: 150 anni di spettacolo italiano dalle quinte di un teatro fiorentino*, Giunti, Firenze, 2008
- SCHINO MIRELLA, *Rasi, Luigi*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani, vol.86, 2016
- SCOTT MICHAEL, *The Record of Singing, Volume 1*, Northeastern University Press, 1993

- SESSA ANTONIO, *Il Melodramma italiano. 1861-1900. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, Olschki, Firenze, 2003
- STINCHELLI ENRICO, *Le stelle della lirica: i grandi cantanti della storia dell'opera*, Gremese, Roma, 2002
- STRACCIARI NAPPI ELIANA, ORLANDINI ADRIANO (a cura di), *Riccardo e Luigi Stracciari: Percorsi d'arte nel melodramma del primo Novecento*, Gangemi, Roma, 2013
- STREICHER JOHANNES, *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, ISMEZ, Roma, 1999
- TEDESCHI RUBENS, *Addio, fiorito asil: il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Ed. Studio Tesi, Pordenone, 1992
- THERIEN ROBERT, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*, Les presses de l'Université Laval, 2003 (Bassi pag. 73)
- TINTORI GIAMPIERO, *Palco di prosenio*, Feltrinelli, Milano 1980
- TITONE ANTONINO, *Vissi d'arte: Puccini e il disfacimento del melodramma*, Feltrinelli, Milano, 1972
- TODDE FELICE, *L'opera lirica nel pensiero di Antonio Gramsci*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», vol. 43, n. 3, 2009
- TREZZINI LAMBERTO (a cura di), *Due secoli di vita musicale: storia del Teatro comunale di Bologna, Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, Edizioni Alfa, Bologna, 1966
- TUGGLE ROBERT, *The Golden Age of Opera*, Holt-Rinehart-Winston, New York, 1983
- VÉGETO RAFFAELE, *Umberto Giordano*, Sonzogno, Milano, 1968
- VENTURI FULVIO, *L'opera lirica a Livorno*, Debatte, Livorno, 2000
- VENTURI FULVIO, *Pietro Mascagni: biografia e cronologia esecutiva*, Circolo musicale Amici dell'opera Galliano Masini, Livorno, 2005
- VIGLINO SERGIO, *La fortuna italiana della Carmen di Bizet (1879-1900)*, EDT, Torino 2003

VLAGOPOULOS PANOS, *Samara's Way: Un Greco Vero*, in *The national element in music*, International musicological conference. Athens (Megaron - The Athens concert hall) 18-20 January 2013, a cura di Nikos Maliaras, University of Athens, Faculty of Music Studies, Athens, 2014

WALTON BENJAMIN, *Canons of Real and Imagined Opera: Buenos Aires and Montevideo, 1810-1860* in *Oxford Handbook of the Operatic Canon*, Oxford University Press, Oxford, 2019

ZANETTI ROBERTO, *Tradizionalismo, continuità, reazione, rinnovamento*, in «La musica italiana del Novecento», Bramante, Busto Arsizio, 1985

ZERVANOS LYDÍA, *Singing in Greek: A Guide to Greek Lyric Diction and Vocal Repertoire*, Rowman & Littlefield, Lanhan, Maryland, 2015

ZICARI MASSIMO, *Drammaturgia verista in Ruggero Leoncavallo*, «Musica e storia», XII/3 2004, pp.461-486

ZUCCONI BENEDETTA, *Coscienza fonografica*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2010

ZURLETTI MICHELANGELO, *Catalani*, EDT, Torino, 1982