

Giorgio Ruberti

CAVALLERIA RUSTICANA:
UN CONFRONTO LINGUISTICO TRA VERISMO MUSICALE
E VERISMO LETTERARIO

1. Introduzione

La difficoltà metodologica nello studio del verismo musicale, conseguenza dell'incoerenza stilistica del movimento, è stata in parte attenuata da alcuni recenti contributi in cui si è pervenuti alla formulazione di un "tipo ideale" di melodramma verista consistente in un modello costruito sulla base di una serie di tratti di fatto ricorrenti nel verismo operistico in modo disorganico [Dahlhaus 1987; Guarnieri Corazzol 1993; 2000]. L'adozione di tale modello anche nell'analisi dell'opera considerata paradigmatica del verismo musicale, *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890), evidenzia la presenza di alcuni connotati e, allo stesso tempo, il rifiuto di altri: se risulta confermato il fattore di opposizione implicito nella messinscena di un soggetto di bassa ambientazione, di contro appare negata l'accentuazione del vero a vantaggio del bello nella misura in cui il meccanismo drammaturgico poggia su affetti «genericamente umani»;¹ quanto alle tendenze drammaturgiche, se il dramma rusticano trasgredisce la regola dei livelli stilistici che nel teatro musicale aveva storicamente imposto l'ambientazione della tragedia in un contesto sociale alto, è pur vero che la concretezza storico-sociale della vicenda, come narrata nella novella, si scioglie nell'immagine esotica e folclorica, veicolata dal melodramma, di una Sicilia popolata da primitivi in preda a passioni rozze ed esasperate [Ferrone 1972, 95-154; Dahlhaus 1987, 96-100]. Tuttavia, nel modello, l'aspetto meno chiaro del verismo musicale è senza dubbio quello riguardante le caratteristiche tecniche, ossia gli espedienti drammaturgico-musicali connessi alla realizzazione melodrammatica dei soggetti veristici. In *Cavalleria rusticana*, a fronte della presenza di connotati operistici tradizionali che sembrano inficiarne il realismo, come la

1. Gli affetti «genericamente umani» sono valutabili in direzione del bello relativamente alla concezione estetica italiana di fine '800 che interpretava l'universale come bello [Dahlhaus 1987, 97-9].

tramutazione della prosa del dramma nei versi del libretto, il fraseggio melodico nel complesso regolare e il tono “melodrammatico” dall’ampia cantabilità, si possono rilevare i seguenti modi di partecipazione della musica alla concezione realistica del dramma: il canto che sfocia nel parlato o nell’urlo nei momenti di massima tensione drammatica, la melodia che a tratti sembra voler riprodurre le inflessioni prosodiche del linguaggio verbale, il commento orchestrale all’azione che utilizza temi di origine vocale e, infine, l’impiego di musica di scena [Guarnieri Corazzol 2000, 73-4].

L’aspetto su cui s’intende qui focalizzare l’attenzione è il collegamento che gli ultimi due tratti elencati consentono di stabilire tra la modalità di costruzione del dramma attuata da Mascagni nella sua opera e il modello letterario fornito dalla produzione verista di Verga, da cui traspare un’affinità stilistica tra la tecnica narrativa dello scrittore e quella drammaturgico-musicale del compositore che sembrerebbe conferire maggiore legittimità anche musicalmente – al di là delle convenzioni drammatiche dipendenti dalla fonte librettistica – all’etichetta di “verismo musicale” attribuita a *Cavalleria rusticana*.

2. Il ruolo dell’orchestra

Sappiamo che per Verga la questione del verismo non significò soltanto la selezione di precise tematiche, ma anche e soprattutto problematiche di metodo narrativo e di linguaggio: in una sua lettera all’editore de *I Malavoglia* è scritto che «tutta la questione e l’importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere immediata l’impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o reale come volete, ma bella sempre» [Russo 1979, 322]. Ciò che nella prospettiva concettuale dello scrittore verista costituiva l’immediatezza dell’opera d’arte, sul piano estetico si tradusse nel canone dell’impersonalità, principio attuato attraverso l’adozione del modulo della lingua parlata dagli stessi personaggi messi in azione. La contestualità di impersonalità e soggetti “bassi” condusse l’autore-intellettuale all’abbandono del punto di vista del narratore onnisciente e alla regressione nell’ideologia popolare e nell’universo mentale di un narratore interno alla scena [Masiello 1971; 1973; Asor Rosa 1975; Baldi 1980]. Il commento interno del narratore popolare si concretizza come voce collettiva (riflessa in quella di singoli personaggi) udibile negli sprazzi di discorso in stile indiretto libero: la raffigurazione oggettiva della realtà si configura pertanto come un procedimento di scrittura narrativa che nel medesimo istante in cui realizza interferenze per sovrapposizione tra i diversi piani della narrazione (il dialogo raccontato e il racconto dialogato) permette alla voce del narratore di eclissarsi e confondersi tra quelle dei suoi personaggi.

Se passiamo al melodramma di Mascagni, dalla duplice premessa che «l’orchestra nell’opera di fine ’800 ha funzione di narratore» [Guarnieri Corazzol 2000, 78] e che «l’impassibilità non è una categoria meramente psicologica, ma

anche estetica – ossia, nel teatro d’opera, drammaturgica –, da ricercarsi non già nella riflessione sui processi della produzione estetica, bensì nell’analisi della funzione svolta dalla musica nella rappresentazione o realizzazione di un intreccio drammatico» [Dahlhaus 1987, 85], si deduce che, ai fini del commento all’azione, l’impiego in versione orchestrale di motivi vocali intonati in momenti del dramma precedenti quelli della loro enunciazione sinfonica, risulta essere lo strumento drammaturgico-musicale attraverso cui la voce del compositore si eclissa e si confonde tra quelle dei personaggi, consentendo al dramma di svilupparsi autonomamente. In *Cavalleria rusticana* la ripresa di temi già esposti non risulta funzionale ad un principio di compiutezza formale – si pensi, ad esempio, all’impiego dei temi ricorrenti in *Aida* – ma ad un’esigenza espressiva che, non connessa all’identificazione di personaggi o situazioni – si pensi ancora a Verdi ed ai suoi temi “identificanti” o “evocatori”, come il “tema del bacio” in *Otello* –, si configura quale delucidazione di momenti centrali dell’azione. Il commento, poi, è realizzato da una prospettiva non assimilabile al punto di vista onnisciente del compositore-intellettuale caratteristico dei drammi wagneriani, sia per la natura del linguaggio sinfonico sia per quella dei significati da questo veicolati: Wagner sostiene il meccanismo drammatico di reminiscenze e premonizioni dall’“esterno” tramite un processo di concatenazioni e varianti di motivi conduttori che è alla base dell’essenza simbolico-strutturale del suo linguaggio sinfonico nella misura in cui ad ogni motivo melodico è fatto corrispondere un “motivo” drammatico. In *Cavalleria rusticana*, invece, la raffigurazione dei sentimenti che animano i personaggi avviene senza alcuna mediazione dell’autore-onnisciente, poiché realizzata dall’“interno” per via dell’impiego orchestrale privo di elaborazione sinfonica² di motivi intonati dagli stessi personaggi. Analogamente agli interventi “impersonali” di Verga, pure gli interventi di Mascagni sono catalogabili come commento interno in quanto affidati ad un linguaggio che non appartiene più al compositore-intellettuale bensì al compositore che regredisce tra i suoi personaggi ogniqualvolta s’esprime facendo risuonare in orchestra i loro motivi canori.³ A scopo esemplificativo di questa tecnica sono illustrati qui di seguito alcuni luoghi di *Cavalleria rusticana* che ne evidenziano l’attuazione.

-
2. Per «impiego orchestrale privo di elaborazione sinfonica» s’intende che in *Cavalleria rusticana* la ricorrenza dei motivi non origina alcun sistema tematico articolato – come accade per la tecnica leitmotivica. Tuttavia, ciò non esclude la possibilità di variazioni che possono interessare il motivo originario nella sua riproposizione orchestrale (trasposizioni tonali, di ambito, piccoli tagli o manipolazioni), ovviamente senza che queste ne compromettano la riconoscibilità.
 3. Un antecedente di ciò che qui è stato definito “commento interno” è rintracciabile nel finale del terzo atto della seconda versione de *La Gioconda* (1880), dove si registra la ripetizione orchestrale del motivo poco prima intonato dal tenore sulla frase «Già ti veggio immota e smorta»: ciò che differenzia questo tema ricorrente dagli altri che caratterizzano il dramma lirico di Ponchielli è che in tale circostanza la riproposizione possiede una finalità espressiva anziché formale.

L'inizio del duetto tra Santuzza e Turiddu è caratterizzato da un serrato botta e risposta circa il luogo in cui questi ha trascorso la notte (bb. 1-37).⁴ Alle menzogne di Turiddu, Santuzza ribatte cantando la seguente frase:



Es. 1. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Duetto Santuzza-Turiddu, parte I, bb. 38-41

La prima parte del motivo melodico con cui Santuzza intona le sue parole ritorna in orchestra nel successivo terzetto con Lola, a seguito della frase di Santuzza «[...] oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!»:

Es. 2. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Stornello di Lola, bb. 47-55

In questa circostanza, il commento orchestrale che riproduce il motivo melodico con cui Santuzza ha riferito che Turiddu era stato visto “presso l’uscio di Lola”, in virtù della sua origine vocale, sta a comunicare inequivocabilmente che ciò che “vede il Signore” è l’amore adultero di Lola e Turiddu. La riproposizione ai fiati del motivo di Santuzza crea un commento interno dal momento che il compositore inserisce uno squarcio di narrazione raccontata in una fase di narrazione dialogata mediante il ricorso al “registro linguistico” dei personaggi in azione [Zoppelli 1994, 25-49].

Sedotta e abbandonata da Turiddu, sul finire della sua romanza Santuzza intona il motivo riportato qui di seguito:

Es. 3. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Romanza di Santuzza, bb. 67-70

4. Quanto agli esempi musicali descritti di qui in avanti, le indicazioni delle battute della partitura si riferiscono alla riduzione per canto e pianoforte di Leopoldo Mugnone (Sonzogno, 1890).

Questo motivo, che si potrebbe definire “del disonore di Santuzza”, risuona anche nel finale dell’opera per accompagnare l’entrata in scena della stessa Santuzza immediatamente dopo l’addio alla madre di Turiddu:



Es. 4. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Finale, bb. 216-9

In tale occorrenza l’orchestra piena e l’andamento *maestoso e grandioso* conferiscono al motivo “del disonore” una connotazione da sentenza finale per Santuzza, destinata definitivamente alla condizione di “disonorata” a seguito dell’esito dell’incipiente duello causato proprio dalla sua delazione. La stessa connotazione assegna a questo commento orchestrale anche un significato indiretto di condanna per Turiddu, dato che il destino di Santuzza viene a determinarsi proprio in conseguenza della sua morte in duello con Alfio. Un’interpretazione, quest’ultima, che consente di pervenire per altra via alla seguente deduzione di Dahlhaus sul finale dell’opera: «La vera conclusione della *Cavalleria rusticana* – o, per meglio dire, la vera conclusione dell’opera – è l’addio di Turiddu a Lucia: l’esito del duello, giusta le convenzioni della tragedia, è scontato» [Dahlhaus 1987, 154]. La Tab. 1, che elenca i restanti passaggi catalogabili come commento “interno”, è sufficientemente eloquente nell’indicare quanto il fenomeno sia diffuso nel corso dell’opera.⁵

- | | |
|---|---|
| 1 a) Scena e Preghiera, bb. 77-9 | 1 b) Finale, bb. 219-21 |
| 2 a) Romanza di Santuzza, bb. 11-14 | 2 b) Romanza di Santuzza, bb. 31-4 |
| 3 a) Romanza di Santuzza, bb. 45-61 | 3 b) Duetto Santuzza Alfio, bb. 19-35 |
| 4 a) Romanza di Santuzza, bb. 63-70 | 4 b) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 76-83 |
| 5 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte I, bb. 38-41 e 44-7 | 5 b) Duetto Santuzza Turiddu, parte I, bb. 49-51 |

5. Dopo le diciannove battute iniziali – che non ricorrono più sotto forma di motivo vocale o di commento orchestrale – anche il Preludio proietta sulla vicenda un commento interno all’azione, il cui significato, tuttavia, può essere dedotto solo retrospettivamente in quanto mediato da motivi melodici che riproducono le rispettive versioni vocali esposte da Santuzza e Turiddu nella seconda parte del loro duetto. Il rapporto drammaturgico che in un’opera può stabilirsi tra l’introduzione orchestrale e l’azione è stato approfondito da Rostagno [1999].

6 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. (84-87) 88-95	6 b) Finale, bb. 69-74
7 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 24-9	7 b) Preludio, bb. 141-6 e 155-61
8 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 30-7	8 b) Preludio, bb. 147-54
9 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 49-52	9 b) Preludio, bb. 20-7 e 162-5
10 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 53-60	10 b) Preludio, bb. 28-35
11 a) Duetto Santuzza Turiddu, parte II, bb. 68-72	11 b) Preludio, bb. 98-101

Tab. 1. Elenco dei motivi vocali (a) impiegati in funzione di commento orchestrale (b)

La constatazione dell'esistenza di una modalità di commento orchestrale "esterno", diverso rispetto ai casi appena descritti, potrebbe indurre ad avanzare la tesi della volontarietà del compositore nell'impiegare il procedimento drammaturgico-musicale ora discusso: il commento orchestrale che segue l'urlo di donna che annuncia la morte di Turiddu è affidato ad un motivo strumentale (cfr. Es. 5) cui non si può associare un significato preciso proprio perché, a differenza di quelli trattati sopra, nel corso dell'opera non ricorre mai in associazione ad una frase verbale di qualche personaggio. Fatto che autorizza a catalogare tale motivo come appartenente alla sfera del linguaggio dell'autore e, pertanto, come commento esterno.



Es. 5. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Finale, bb. 233-6

Relativamente alle quattro ricorrenze del motivo registrabili nell'arco dell'intera opera, si può solo congetturare che Mascagni avesse voluto associarvi il significato tragico del destino di Santuzza: una volta esso è presentato al violoncello proprio in coincidenza del primo ingresso in scena di Santuzza (Scena e sortita di Alfio, bb. 1-3); ricorre poi nel recitativo con Lucia subito dopo che Santuzza ha dichiarato d'essere "scomunicata" (Scena e sortita di Alfio, bb. 72-4);

lo ritroviamo emblematicamente alla fine del duetto con Turiddu, dopo la maledizione: «A te la mala Pasqua, spergiuro!» (Duetto Santuzza e Turiddu, parte II, bb. 118-20), a simboleggiare la condanna che, contestualmente a quella di Turiddu, Santuzza sentenza per se stessa; infine, come detto, ricorre dopo l'annuncio della morte di Turiddu, a commento della realizzazione del tragico destino. Il fatto che questo motivo ricorra in momenti diversi del dramma con tutto il valore simbolico descritto, rende lecito reputarlo come un commento esterno del narratore onnisciente, che in questo caso fornisce la propria lettura della vicenda dal punto di vista di chi già ne conosce l'epilogo.

3. Il ruolo dei pezzi chiusi

L'impiego di musica di scena nella forma di pezzi chiusi che citano brani popolari presenti nella realtà quotidiana contemporanea alla vicenda rappresentata è di per sé un criterio realistico. All'atto della composizione di *Cavalleria rusticana* Mascagni, che in un'intervista posteriore dichiarò che « il verismo ammazza la musica » [Fraccaroli 1910, 3], aveva chiesto al librettista Targioni-Tozzetti di «aggiungere al soggetto di Verga qualche pezzo lirico, per poterci comporre un po' di musica» [De Carlo 1945, 174]. Inscenare musicalmente un dramma verista dovette significare risolvere innanzitutto il problema di come adattare la struttura tradizionale dell'opera italiana (che nel conflitto degli affetti ricercava il pretesto per la rappresentazione scenico-musicale di arie, duetti e concertati) ad una «vicenda narrabile» [Dahlhaus 1988, 98-101] non funzionale all'attuazione di quella stessa struttura tradizionale.⁶ L'idea di drammaticità realizzata nella produzione di Verga non si associa al momento di riflessione che scaturisce da un sentimento, bensì all'azione da questo provocata, che del dramma diviene contemporaneamente apparenza ed essenza [*ibid.*, 131]. Di conseguenza, il dramma che dei sentimenti inscena gli effetti a scapito delle motivazioni interiori appartiene ad una tipologia non adatta alla musicalizzazione per il tramite d'una struttura formale quale quella dell'opera italiana, avente proprio nell'aria, realizzazione musicale di un momento antirealistico d'effusione sentimentale, il suo principale strumento drammaturgico. Ora, se si pensa al fatto che l'azione esteriore, centro d'interesse del dramma verista, nell'opera italiana ha storicamente trovato la sua collocazione nelle sezioni recitative e nei duetti, emerge un collegamento diretto tra l'asserzione che «il verismo ammazza la musica» e la richiesta di «pezzi lirici» utili a rivestire la nudità del soggetto verghiano.

La mossa di salvaguardare la tradizionale struttura a numeri mediante la citazione di forme popolari è senza dubbio coerente col verismo della fonte, ma

6. La fedeltà alla tradizione era espressamente richiesta in uno degli articoli del bando del concorso Sonzogno: «La musica dei lavori dovrà essere ispirata alla tradizione dell'opera italiana, ma senza rinunciare agli splendidi portati della scienza dei suoni contemporanea» [Galli 1888, 98].

conseguentemente espone la musica di scena di *Cavalleria rusticana* alla critica di una sua funzione convenzionale più che in chiave realistica, finalizzata cioè a compensare coi pezzi di forma chiusa l'obbligata rinuncia alle arie. Una critica legittima, in prima analisi, perché il criterio dell'impiego di musica di scena non basta a garantire di per sé il rigore realistico di un'opera verista; è infatti necessario che le citazioni musicali svolgano un ruolo attivo nella raffigurazione della realtà storico-sociale inscenata. Un ruolo che, in ultima analisi, le citazioni di forme popolari presenti nel melodramma di Mascagni effettivamente ricoprono proprio attraverso la mediazione di alcuni principii del verismo. La prospettiva ideologica veristica che guidò Verga nella realizzazione del dramma *Cavalleria rusticana* (1884) lo condusse ad un esame del rapporto fra individuo e ambiente più approfondito in confronto a quanto era avvenuto nella sua precedente attività drammaturgica. Anche per mezzo di un'ambientazione geografica eccezionale rispetto alle consuetudini del teatro italiano, il destino dei protagonisti doveva risultare dall'intersecazione della loro vicenda con l'ambiente sociale circostante, anziché scaturire da contrasti di natura morale o condizionamenti psicologici isolabili dal contesto. A tal fine, l'impostazione monocentrica del dramma "borghese" – tutto incentrato sulla figura dell'eroe – lasciò il posto ad una struttura centrifuga fondata su un'impostazione policentrica: individuo e ambiente s'intrecciano e si fondono nella misura in cui la situazione ambientale interferisce come fattore vincolante con la vicenda principale, inserendola in una più ampia rete d'interrelazioni di cui essa è solo un nodo tra i tanti. Questo cambiamento di prospettiva drammaturgica costrinse Verga ad intervenire sulla funzione dell'elemento teatrale normalmente destinato alla raffigurazione dell'ambiente sociale, il coro dei personaggi non protagonisti. Il coro dei paesani di *Cavalleria rusticana* è infatti lo strumento principale attraverso cui egli tentò di conferire al dramma quella struttura centrifuga finalizzata al decentramento dell'attenzione dello spettatore dalla storia di Santuzza e Turiddu verso la periferica rete d'interrelazioni entro la quale, e soltanto in relazione alla quale, essa può essere concepita e osservata realisticamente. Nei confronti dell'azione il coro perde la tradizionale funzione di supporto, commento o cassa di risonanza, ma soprattutto non è mai utilizzato con l'unico scopo – tuttavia fondamentale in un dramma verista – di riprodurre il colore locale. Esso assolve il compito di decentrare la gestione della situazione scenica nei momenti del dramma in cui si alterna dialetticamente ai duetti o terzetti attraverso scene corali. Nella prima parte della prima scena, ad esempio, quando Santuzza si reca dalla gnà Nunzia per rivelarle il tradimento del figlio Turiddu di cui è vittima, una serie di interventi contrappuntistici dei personaggi non protagonisti (le battute di spirito di zio Brasi, la scena della compravendita delle uova e l'arrivo di compare Alfio), lungi dal rappresentare soltanto quadretti "di colore", costituiscono le interferenze necessarie all'assimilazione della vicenda personale della protagonista nella normalità del vivere quotidiano.

Come già accennato, con l'adattamento della novella alla versione drammatica, in parte Verga aveva dovuto cedere alle convenzioni del genere teatrale – ed al gusto di quel pubblico – sostituendo come fattore propellente dell'azione una motivazione strettamente passionale a quella economica posta alla base della struttura drammaturgica della novella.⁷ Effetto voluto di questo mutamento di prospettiva furono i duetti e il terzetto che senza interferenze occupano la parte centrale del dramma che va dalla fine della scena I alla scena V. Funzionali all'approfondimento dei meccanismi affettivi che regolano i rapporti tra i personaggi, i duetti e il terzetto sono presenti anche nel melodramma in una versione molto fedele alla fonte drammatica (scena IV: Duetto Lucia e Santuzza; scena V: prima parte del Duetto Santuzza e Turiddu; scena VI: Terzetto Santuzza, Turiddu e Lola; scena VII: seguito del Duetto Santuzza e Turiddu; scena VIII: Duetto Santuzza ed Alfio). Gli unici interventi dei librettisti – per l'appunto tramite l'aggiunta dei «pezzi lirici» richiesti da Mascagni – riguardarono le due scene collocate agli estremi opposti del nucleo centrale, quelle cioè funzionali ai principi dell'estetica verista in quanto destinate allo studio del rapporto individuo-ambiente. Erano questi i luoghi del dramma che necessitavano di opportune manipolazioni affinché la versione melodrammatica potesse risultare adatta al meccanismo operistico dell'alternanza di parti recitative e parti dalla cantabilità ariosa.⁸ Quest'ultime, come ci prepariamo a vedere, non si presentano quali mere sezioni statiche alternative alle sezioni cinetiche, ma si configurano come citazioni di forme popolari che ricoprono un ruolo drammaturgico attivo ora d'interpunzione dell'azione principale ora di definizione dell'intreccio drammatico: un aspetto che risulta rilevante per la sua coerenza col verismo di Verga.

Analogamente agli interventi contrappuntistici dei personaggi secondari nella prima scena del dramma, il Coro iniziale del melodramma, oltre ad avere una funzione coloristica d'introduzione dell'ascoltatore all'ambiente rusticano – per quanto stilizzato, si tratta pur sempre d'un canto di lavoro contadino – costituisce una prima interferenza al dramma di fatto già avviato a sipario calato dalla Siciliana, che è già azione in quanto serenata di Turiddu all'amante Lola. Momento d'interferenza è anche l'ingresso di Alfio, che con la Canzone del carrettiere interrompe il dialogo tra Santuzza e Lucia e, con esso, lo svolgersi della trama principale – come nel dramma, l'ingresso di Alfio serve a smorzare la preponderanza drammatica del personaggio di Santuzza e, allo stesso tempo, ad

7. Il fattore propellente dell'azione della novella è una specifica motivazione economica, che da un lato induce Lola a lasciare il povero Turiddu per il ricco Alfio, dall'altro spinge Turiddu a vendicarsi di Lola seducendo la ricca Santuzza. Il fattore propellente della versione teatrale, e quindi del libretto di cui questa costituisce la fonte, diviene una motivazione unicamente e genericamente sentimentale, ossia l'ira passionale della sedotta e abbandonata Santuzza.

8. Relativamente alla parte finale del dramma, gli interventi dei librettisti finalizzati all'aggiunta di «pezzi lirici» riguardarono solo il Coro collocato all'uscita della messa, dal momento che il Brindisi era già presente nella versione drammatica.

inserire un nuovo elemento nel quadro della ricostruzione dell'antefatto che Santuzza e Lucia stanno realizzando. Segue una situazione drammatica in cui l'analisi del rapporto individuo-ambiente sembra pervenire ad un'efficacia di realizzazione tale da poter essere addotta a modello esemplare d'attuazione del metodo verista, tendente alla ricostruzione delle strutture oggettive del mondo popolare rappresentato. Nel dramma di Verga è il momento in cui Alfio riferisce di aver visto Turiddu all'alba nei pressi di casa sua, e i vari personaggi secondari interferiscono con la sua affermazione con gesti e dialoghi che con essa hanno poco o nulla a che fare. Nel melodramma, in sostituzione del «cicaleccio delle comari» [Parmentola 1977, 523] troviamo l'Alleluia che alle parole di Alfio s'ode intonare dalla chiesa. In questa circostanza, la contestualizzazione della vicenda individuale e il risalto della religiosità, una categoria sociale dal valore strutturale per la comunità rusticana, appaiono l'una funzionale all'altra: con i suoi strumenti drammaturgici – quelli musicali – Mascagni ha ovviato alla difficoltà tecnica connessa alla realizzazione musicale di un elemento non adatto ad un'opera in musica, il “cicaleccio”, mediante un pezzo, l'Alleluia, che da un lato evidenzia il sentimento religioso che tanta importanza detiene nell'economia drammatica della fonte verghiana, dall'altro salvaguarda il verismo della stessa fonte mediante la realizzazione di un realismo di tipo musicale in virtù della citazione d'un brano che può essere udito nella vita di tutti i giorni.

La focalizzazione dell'elemento religioso è spia d'una tendenza all'analisi ambientale che non disperde i risultati del metodo verista attuato da Verga nel teatro italiano. Se questi raffigura la religione come il sistema di valori cui nei suoi giudizi fa sistematico ricorso una società primitiva come quella contadina inscenata, Mascagni pare aver colto e tradotto tale aspetto mediante opportuni interventi sul piano tecnico-compositivo: ad esempio la riproduzione dell'Alleluia e l'impiego in chiave realistica di campane ed organo, oppure la tendenza a far risaltare musicalmente le molteplici ripetizioni verbali riferibili alla sfera della religiosità (Santuzza: «Ditemi per pietà dov'è Turiddu, ditemi per pietà dov'è Turiddu», «Sono scomunicata, sono scomunicata», nella scena con Lucia che precede la sortita di Alfio; Santuzza: «Io son dannata, io son dannata», nella scena con Lucia che segue la Romanza), o ancora le sistematiche ascese melodiche ad ogni ricorso delle parole “Signore” e “Dio”, o infine l'annullamento dell'elemento melodico con conseguente enfasi patologica indotta dal passaggio dal canto al parlato (Santuzza: «A te la mala Pasqua, spergiuoro!», nella seconda parte del duetto con Turiddu). Le armonie gravi e solenni dell'organo che si ascoltano nell'Intermezzo, inoltre, fanno risuonare l'elemento religioso come simultaneo all'azione anche in assenza di canti liturgici o riferimenti diretti al sacro.

Se Coro d'introduzione, Canzone di Alfio e Alleluia posseggono all'interno dell'intreccio rilevanza drammaturgica solo indirettamente nella misura in cui essi mediano un sistema di valori implicito del mondo “rusticano” inscenato – rinviando rispettivamente a lavoro, lavoro e famiglia, e religiosità –, di contro,

Stornello di Lola, Siciliana di Turiddu e Brindisi svolgono un ruolo attivo per la funzione preponderante che la loro musica detiene nella costituzione dell'intreccio drammatico stesso.⁹ Collocato al centro dell'atto unico, a metà del duetto tra Santuzza e Turiddu, lo Stornello non serve solo a bilanciare con la sua forma chiusa l'assenza della canonica aria di sortita di cui occupa la posizione:

Però c'era una cosa che non mi piaceva nel libretto: c'era uno stornello. «Ma gli stornelli sono toscani, non sono siciliani! – dicevo – Non ci combina, questo stornello toscano...». Ma poi trovai una spiegazione anche per lo stornello. Turiddu ha fatto il bersagliere nel continente, non nell'isola. Tornato in Sicilia, faceva il galletto con tutte le ragazze e si dava delle arie perché era stato a Milano... (Tutto questo, del resto, c'è anche nella commedia di Verga). E così era plausibile che avesse insegnato anche alla sua amante, a Lola, quello stornello toscano, e che lei lo cantasse per ischerzo [De Carlo 1945, 176].

Consapevolmente o meno, in questa circostanza Mascagni ha messo in pratica la lezione di Verga, dello scrittore che si proponeva di risultare impersonale calandosi nella specificità della psicologia dei suoi personaggi: l'adesione alla logica della popolana Lola conduce stilisticamente il compositore su un piano che non è più quello dell'autore narratore-intellettuale, bensì dell'autore narratore-popolare celatosi dietro il mondo interiore del proprio personaggio. In altre parole, Lola non è lo strumento utile a Mascagni per la messa in scena della "sua" musica ma, con un'inversione di prospettiva tipica dell'arte veristica, è il compositore nelle vesti di narratore popolare ad essere lo strumento grazie al quale il personaggio canta la musica che gli è "propria". Non è un caso, a questo punto, se la seconda parte del duetto tra Santuzza e Turiddu, quella in cui i due pervengono alla definitiva rottura, fa seguito proprio al terzetto con Lola: quest'ultima, a conferma della sua natura beffarda e civettuola, si prende gioco di Santuzza cantando pubblicamente una canzone toscana il cui inserimento nella realtà della provincia siciliana entrambe sapevano essere dovuto a Turiddu – emblematicamente, le indicazioni che in partitura contrassegnano gli interventi di Lola sono "con ironia", "con caricatura", "sempre ironica". Allo stesso tempo, per Santuzza, questo canto prova definitivamente il tradimento subito, e scatena in lei quella reazione che la spinge prima a maledire Turiddu nel seguito del loro duetto, poi alla delazione nel successivo duetto con Alfio.

Sullo stesso piano stilistico dello Stornello, e in posizione speculare ad esso, troviamo la Siciliana di Turiddu. Non si tratta semplicemente di una canzone dialettale avente come scopo la comunicazione del colore locale, ma è già dramma in quanto serenata di Turiddu a Lola utile a conferire flagranza scenica al loro amore adultero. Il suo inserimento non del tutto consueto al centro del Preludio, poi, assume un significato drammaturgico pregnante se consideriamo

9. Non ci soffermeremo sul Brindisi, la cui originaria appartenenza al dramma rende superflua ogni delucidazione circa la sua funzione drammatica nel melodramma: col passaggio dall'uno all'altro genere è consequenziale il suo impiego in qualità di musica di scena.

il fatto che quest'ultimo è costruito sulla versione orchestrale dei motivi vocali della seconda parte del duetto tra Santuzza e Turiddu, momento cruciale della tragedia che scaturisce dal terzetto con Lola, il cui intervento all'interno del duetto in qualità di elemento turbativo – tanto dell'unità affettiva tra Santuzza e Turiddu da un punto di vista drammatico, quanto dell'unità della forma da un punto di vista musicale – colloca Siciliana e Stornello in una posizione simmetrica che fa risaltare retrospettivamente il ruolo drammatico della stessa Siciliana all'interno della vicenda.¹⁰

Concludendo, mi preme sottolineare che l'analisi svolta in queste pagine ha mirato principalmente ad illustrare il collegamento individuabile tra alcune peculiarità del linguaggio musicale di *Cavalleria rusticana* e altrettante caratteristiche tecniche del verismo letterario di Verga. Anche se ciò rappresenta il conseguimento di un valido obiettivo analitico alla luce dell'esiguo numero di studi sul verismo musicale, tuttavia non credo che i risultati qui conseguiti potranno essere elevati a norma di riferimento generale valida per l'indagine dell'intero corpus di opere veriste. Certo, l'altro melodramma più rappresentativo del verismo musicale, *Pagliacci*, a prima vista lascia registrare al suo interno sia citazioni di forme popolari (la canzone di Canio «Un grande spettacolo a ventitre ore», quella di Nedda «Stridono lassù») sia diversi momenti di commento orchestrale all'azione, ma ad uno sguardo appena più approfondito le prime non sembrerebbero detenere alcun ruolo attivo all'interno dell'intreccio drammatico, mentre i secondi potrebbero non andare oltre una funzione semplicemente evocativa (dell'amore di Nedda e Silvio, ad esempio, o dell'odio di Canio). Del resto, studi recenti hanno evidenziato che relativamente al repertorio post-verdiano di fine secolo, in cui la forma musicale pare essere governata dallo sviluppo dell'azione drammatica piuttosto che soggetta al perdurare di qualche convenzione, non può essere avanzata alcuna premessa analitica generale, con la conseguente necessità di sviluppare percorsi d'indagine di volta in volta differenti, validi caso per caso, opera per opera [Powers 2004, 48-49]. Il processo analitico qui esposto e i suoi risultati implicitamente confermano il valore di questa tesi, tuttavia sviluppata quasi esclusivamente in relazione al repertorio pucciniano. Prima di poter includere nel suo raggio d'azione anche il contemporaneo repertorio verista, l'analisi di quest'ultimo deve essere approfondita nel tentativo di capire se in esso agisce o meno un'eventuale «solita forma» verista, nel senso di una specifica struttura drammaturgico-musicale connessa agli aspetti veristici dell'azione e operante su larga scala, oltre la dimensione di singoli numeri quali stornelli o canzoni. Una nuova e necessaria fase di studio sul verismo musicale che ho già intrapreso, e sul cui esito mi riservo di ritornare.

10. Preludio e Duetto presentano la stessa articolazione formale: Preludio - *Siciliana* - Preludio; Duetto - Stornello - Duetto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ASOR ROSA A. (1975), *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in W. Binni (cur.), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, Bulzoni, Roma, 721-76.
- BALDI G. (1980), *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Liguori, Napoli.
- DAHLHAUS C. (1987), *Il realismo musicale: per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1982).
- DAHLHAUS C. (1988), *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. Bianconi-G.Pestelli (cur.), *Storia dell'Opera Italiana*, vol. VI, EDT, Torino, 79-162.
- DE CARLO S. (cur., 1945), *Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, De Carlo, Milano-Roma.
- FERRONE S. (1972), *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma.
- FRACCAROLI A. (cur., 1910), *Mascagni e la sua "Isabeau"*, «Corriere della sera», 35/290, p. 3.
- GALLI A. (cur., 1888), *Incoraggiamento ai giovani compositori italiani. Concorso*, «Il Teatro Illustrato e la Musica Popolare», 7/91, 98.
- GUARNIERI CORAZZOL A. (1993), *Opera and Verismo: regressive points of view and the artifice of alienation*, «Cambridge Opera Journal», 5/1, 39-53.
- GUARNIERI CORAZZOL A. (2000), *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano.
- MASIELLO V. (1971), *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari.
- MASIELLO V. (1973), *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in A. Asor Rosa (cur.), *Il caso Verga*, Palumbo, Palermo, 87-117.
- PAMENTOLA C. (1977), *La Giovane Scuola*, in A. Basso (cur.), *Storia dell'Opera*, vol. I/2, UTET, Torino, 499-587.
- POWERS H. S. (2004), *Form and Formula*, «Studi pucciniani», 3/1, 11-49.
- ROSTAGNO A. (1999), *Ouverture e dramma negli anni Settanta: il caso della sinfonia di Aida*, «Studi verdiani», 14, 11-50.
- RUSSO L. (1979), *Giovanni Verga*, Laterza, Bari (prima ed. 1920).
- ZOPPELLI L. (1994), *L'opera come racconto*, Marsilio, Venezia.