

L'opera italiana alla *fin de siècle*

ENIKÓ HARASZTI

IL VERISMO MUSICALE

«L'anno ammazzato compare Turiddu!» – il grido della popolana che denuncia il delitto d'onore compiuto nella *Cavalleria rusticana* condusse l'opera italiana lungo una strada assai diversa rispetto a quella calcata dalla precedente produzione operistica; non solo diversa, ma anche poco conosciuta e trattata se si considerano i numerosi studi che trattano l'epoca del *bel canto* e la produzione verdiana. Nella mia relazione intendo esaminare gli aspetti più salienti del melodramma italiano della *fin de siècle*: vorrei in primo luogo analizzare la prima fase dell'opera verista, ovvero il *filone rusticano*, altrimenti detto *opera dei bassifondi* o *melodramma plebeo* – facendo una rassegna delle sue caratteristiche più rilevanti. Devo qui prescindere da una più dettagliata analisi della seconda fase del verismo musicale: al *filone storico* dedicherò soltanto una breve parte – omettendo quasi per intero la produzione pucciniana, assai nota e già ampiamente trattata.

La data di nascita della *Cavalleria rusticana* (17 maggio 1890) è stata assunta dalla storia come termine di riferimento, come spartiacque per tracciare l'evoluzione del melodramma italiano di fine Ottocento. Questa prima opera del cosiddetto verismo musicale, tratta dall'omonimo testo di Giovanni Verga,¹ venne composta in occasione di un concorso bandito dalla Casa Editrice Sonzogno di Milano.

La comune collaborazione con il Sonzogno (se si esclude Giacomo Puccini, che scrisse per la Casa Editrice Ricordi) riunisce Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano e Francesco Cilea sotto l'etichetta di *Giovane Scuola*.² In alternativa a questo termine si usa anche la denominazione *Scuola verista*, ri-

conducibile al fatto che i musicisti di questa scuola si allontanarono dai soggetti di carattere romantico. Essi preferirono personaggi tratti dall'ambiente popolare o borghese, anche se violenti, perché animati da passioni più vicine a quelle della gente comune, concepiti non solamente dalla fantasia dell'autore, ma colti nella loro realtà e, dunque, più ricchi di umanità. I pezzi dei compositori del filone verista sono caratterizzati dalla varietà della ricerca di temi e di realizzazioni drammaturgiche nuove rispetto all'esperienza verdiana.³

Dopo lo strepitoso successo di Mascagni, quasi tutti i giovani maestri si cimentarono in questo genere, componendo opere brevi, ambientate quasi sempre tra la plebe del Mezzogiorno d'Italia.⁴

IL MELODRAMMA PLEBEO O L'OPERA DEI BASSIFONDI

Le opere della prima fase vennero denominate *opere dei bassifondi* oppure melodrammi *plebei*. Il pubblico della piccola-media borghesia era contento di vedere finalmente i «vinti»⁵ sulla scena, dopo che per secoli erano stati i nobili a dominarla, ma ben presto si stancò anche dell'opera dei *bassifondi*, l'opera *a coltellate*, e i compositori tornarono ai soggetti *storici*, sia pure con un linguaggio librettistico tratto dalla quotidianità.

La tipologia melodrammatica definita *plebea* naturalmente non è un blocco a sé stante: il suo linguaggio deriva in parte dal melodramma romantico, in parte dalle esperienze letterarie coeve. In verità si possono riconoscere germi del verismo già nella *Carmen* bizetiana,⁶ e in una parte della produzione verdiana.⁷ L'autore esiliò la lotta verdiana tra Bene e Male per mettere in scena il conflitto quotidiano e verosimile tra uomo e donna. Lo spettacolo, invece, rimase quello tradizionale: belle melodie, appassionanti storie d'amore, ma di veristico nel senso letterario, vi era poco. Con le parole di ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL: «Benché la denominazione di verismo, letterario e operistico, sia d'epoca [...] si tende oggi a considerare quella coincidenza un incontro mancato»⁸.

Per definizione, il dramma *plebeo* deve essere ambientato fra gente di umile estrazione: alla ricerca di sensazioni forti, i compositori veristi rappresentarono nelle loro opere i ceti medi. La tematica amorosa, carissima agli operisti di ogni epoca, venne riadattata a persone di bassa condizione sociale ed acquistò aspetti primordiali, a volte perfino brutali.⁹

Il tratto peculiare delle opere *plebee*, innovativo ma al tempo stesso estremamente vincolante, sta nel fatto che la vicenda deve svolgersi in un ambiente contemporaneo alla rappresentazione e l'argomento deve essere attuale, tratto addirittura dalla cronaca quotidiana.¹⁰ Le caratteristiche cardinali del libretto operistico *plebeo* sono: delitto d'onore, violenta tragedia finale, scene di gelosia, folklorismo che spesso degenera in maniera.

LA STRUTTURA; LA TIPOLOGIA DEGLI INTRECCI D'AMORE

La struttura tipica dell'opera *plebea* consiste di un atto unico, che può talvolta prevedere una cesura rappresentata da un intermezzo sinfonico (*Pagliacci*, le due *Cavalleria*). Non ci sono più tagli netti tra scena, duetti, aria, e talvolta l'atto finisce con battute parlate¹¹. Le forme chiuse divengono sempre più rare e sono riservate a scene di evasione: serenate, brindisi, preghiere.

Buona parte delle opere *plebee* presenta – come dichiara Ruggero Leoncavallo nel *Prologo* dei *Pagliacci* – «uno squarcio di vita», una *tranche de vie* priva di un vero sviluppo drammatico, senza le complicazioni tipiche di molte trame complesse del teatro romantico.¹²

Gli intrecci non sono ricchi di avvenimenti (non si complica, quindi, l'azione), ma presentano una struttura quasi a due movimenti, entro cui è possibile individuare uno schema: A ama B, riamato/a. Il marito C ignora questo rapporto. Ad un certo punto, C viene a conoscenza della situazione, per cui vi è il finale tragico: C uccide A o B oppure ambedue: il/la consorte e l'amante.

Il melodramma, in genere, ha come struttura-base una vicenda amorosa, dove il rapporto amoroso è collocato all'interno di una vicenda di carattere storico. Prendendo in esame la produzione verdiana, possiamo notare l'unica eccezione di *Macbeth*, in cui è assente qualsiasi relazione d'amore fra i personaggi. In generale potremmo dichiarare che una delle caratteristiche comuni alle opere verdiane è l'assoluta moralità dei rapporti amorosi. Gli amanti si possono legittimamente desiderare, ma sono diverse le cause per cui non possono amarsi realmente: ad esempio per la rivalità di un oppositore (il Conte di Luna ne *Il trovatore*, Carlos ne *La forza del destino*), per concezioni morali che vengono considerate ingiuste anche implicitamente (il vecchio Germont ne *La traviata*), o per un inganno (*Attila*, o Jago).

In nessun'opera verdiana si assiste però al tradimento del consorte: non si presenta, infatti, alcun caso in cui il rapporto scandaloso sia al centro della vicenda. Nello stesso tempo nel *corpus plebeo* questo accade ben frequentemente, anzi, è la tematica più diffusa (*Mala Pasqua*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Il tabarro*). Le vicende devono presentare un contrasto a sfondo erotico e sfociare in una conclusione tragica.

Spesso la tragedia finale è palesemente inevitabile, lo si intuisce già dall'inizio del dramma: per esempio nella *Siciliana* di Turiddu che esprime la consequenzialità amore-morte: «Ntra la porta tua lu sangu è sparsu, l e nun me mporta si ce moru accisu [...]», o similmente nella canzonetta del venditore de *Il tabarro*: «Chi ha vissuto per amore, l per amore si morì», ma anche nella canzone della Frugola: «[...] aspettar così la morte, l che è rimedio d'ogni male». Amore e morte si equivalgono in Puccini; quest'ultimo, infatti, considerò l'amore come una colpa tragica che doveva essere espiata con la morte.

TRATTI STILISTICI: L'OPERA VERISTA E LA TRADIZIONE LIBRETTISTICA

Nonostante l'intenzionale rottura con il verismo letterario, e anche con quello operistico, certe strutture espressive romantiche rimangono ancora nel melodramma *plebeo*. Ne è un esempio il *topos* della prospettiva di un futuro migliore (dal famoso duetto «Parigi, o Cara, noi lasceremo» de *La traviata*, al duetto dei *Pagliacci* e de *Il tabarro*).¹³ Un'altra tecnica espressiva molto usata, attinta dal melodramma romantico, è quella delle *rimembranze* del personaggio ai tempi felici (dall'*Otello* al *Tabarro*).¹⁴

Secondo CARL DAHLHAUS¹⁵ il libretto verista diventa meno verista della novella e del dramma con la versificazione del testo in prosa. Wagner non applicava alle sue opere le tecniche tradizionali del melodramma e, scrivendo egli stesso i propri libretti, poteva usare ampiamente lo *Sprechgesang* senza le rime, senza la struttura strofica. I librettisti veristi non tentarono neppure di abbandonare la struttura strofica e le rime – anche se, così facendo, si sarebbero avvicinati molto di più al linguaggio reale e contemporaneo.

IL «CANTO - NEL - CANTO»¹⁶

Indichiamo con l'espressione *canto-nel-canto* i passaggi del melodramma in cui i personaggi cantano con intenzioni realmente musicali. Questo fenomeno, naturalmente, non nasce con il melodramma *plebeo*, ma molto prima: trova diffusa applicazione già nel Romanticismo.¹⁷

Il canto sulla scena rappresenta effettivamente il momento di maggiore realismo nell'opera in musica: questa è l'unica occasione in cui, in una ipotetica trasposizione di un melodramma in dramma recitato, l'eloquio musicale sarebbe legittimo. Proprio per questo nei pezzi della *Giovane Scuola*, e soprattutto in quelli *plebei*, i compositori utilizzarono questo genere; in molti casi, invece, vennero ripresi gli schemi romantici, anche se parzialmente modificati.

Il *canto-nel-canto* può acquistare una connotazione folkloristica attraverso mezzi linguistici: talora compare in forma dialettale. Il primo esempio è costituito dalla cosiddetta *Siciliana* di Turiddu all'inizio della *Cavalleria rusticana*, a sipario calato («Lola che hai di latti la cammisa»). In seguito questo esempio venne imitato più volte.¹⁸

Nelle opere del gruppo napoletano le canzoni in dialetto riscossero un notevole successo, soprattutto all'estero. All'Esposizione di Vienna del 1892, l'opera d'esordio di Umberto Giordano, intitolata *Mala vita*, suscitò grande entusiasmo. Secondo la prima soprano verista, Gemma Bellincioni, questo fu il pezzo «più audacemente verista che fosse stato musicato»¹⁹. Per lo spettatore viennese assistere a *Mala vita* significò innamorarsi, si direbbe *turisticamente*, di un ambiente che gli era estraneo – in altre parole, fu come guardare Napoli su una cartolina illustrata.

Un altro momento in cui nelle opere si canta è quello del brindisi, che ha però precedenti romantici, con numerosi esempi in Verdi («Libiam nei lieti calici» – *La traviata*, «Si colmi il calice» – *Macbeth*), e con il famoso «Viva il vino spumeggiante» che troviamo nella *Cavalleria rusticana*.

IL POPOLO NEL MELODRAMMA PLEBEO;
IL COLORE LOCALE: LINGUAGGIO, SCENE
DI MASSA, RELIGIONE, ELEMENTO MAFIOSO

La comparsa del tema del popolo può essere legata alla cosiddetta *questione meridionale* – da qui nasce la rappresentazione del *meridionalismo* nel teatro d'opera. Tuttavia, sin dalla prima opera verista manca al popolo una voce sincera. Questa incapacità di esprimere un popolo nella sua realtà, riducendolo a coro melodrammatico, è la prova evidente dell'estraneità del verismo musicale dalla verità. Tale fenomeno venne commentato con sottile ironia dallo studioso RUBENS TEDESCHI:

Appena entra il coro, esce la verità e trionfa la maniera. [Il popolo] non vive di pane, ma di stornelli. [...] I contadini siciliani dipinti da Targioni – Menasci – Mascagni non hanno mai impugnato una vanga o spinto un aratro; sono dei pastori riemersi dall'arcadia letteraria [...]. L'ascoltatore può stare tranquillo: costoro non occuperanno le terre dei baroni né parteciperanno a scioperi agrari. Sono poveri di buona pasta che vanno in chiesa alla domenica, si comunicano regolarmente e, se gli scappa una coltella, è per l'onore.²⁰

Nelle opere *plebee* si ritrovano frequentemente scene di massa: il popolo è generalmente radunato per una festa religiosa o profana (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*), appaiono i venditori con le loro merci, oppure i popolani giocano a morra (*Malavita*) o brindano e si preparano per la messa.

Solo in alcune delle opere *plebee* i librettisti utilizzarono il dialetto per ottenere una tinta folkloristica, mentre pochissimi sono i libretti scritti totalmente in dialetto (per esempio il testo dell'opera intitolata *A San Francisco*, riduzione dell'omonimo dramma di Salvatore Di Giacomo). Questi libretti sono innovativi anche per l'abbandono delle formule librettistiche delle opere del *bel canto* e delle opere romantiche, le forme auliche volte a trattare argomenti elevati e sublimi: qui il livello linguistico segue il cambiamento del contenuto ma, nello stesso tempo, avviene molto frequentemente che i personaggi *plebei* si esprimono come eroi da melodramma romantico.²¹ Il linguaggio dei libretti veristi viene però spogliato dagli ornamenti di memoria barocca ed è assai lontano dal linguaggio aulico e shakespeariano delle opere verdiane. Allo stesso tempo, il *modus esprimendi* rimane lontano dalla banalità o dalla prosaicità, mentre si conserva lo stile elevato. La difficoltà era rappresentata dal tentativo di trovare un accordo tra aspetti inconciliabili: da una parte la semplicità dell'ambiente e delle persone, la naturalezza spesso brutale del linguaggio, dall'altra parte il rispetto dovuto alle forme poetiche – così come inteso anche dal librettista verista, Checchi.²²

Il tono regionale può essere ottenuto anche attraverso l'inserimento di usi e costumi tipicamente locali – come il morso di sfida di Turiddu e compar Alfio nella *Cavalleria rusticana*. Anche la superstizione è una caratteristica comune a tante opere *plebee* (per esempio il voto di Vito Amante nella *Mala vita*).

Le opere *plebee* sono spesso filtrate dalla religione: vi sono preghiere solistiche («Gesù mio d'amore» nella *Mala vita*), ma non mancano i momenti corali (per esempio «Regina coeli... Inneggiamo» della *Cavalleria rusticana*). La figura ricorrente del linguaggio religioso è Maria. Su di Lei, i personaggi di queste opere giurano, la invocano, la pregano, addirittura imprecano contro di lei (come Tonio nei *Pagliacci* o Santuzza nella *Cavalleria rusticana*).²³ In queste opere la religiosità non è solo qualcosa di esteriore, ma pervade il dramma stesso.

Nel trattare le *opere dei bassifondi* non possiamo tralasciare la caratteristica intrinseca delle storie meridionali: l'elemento mafioso. Esso non appare in tutte le opere *plebee* meridionali, ma ci sono alcuni titoli eloquenti (per esempio: *Un mafioso*, che porta sulla scena modelli di comportamento, numerosi termini gergali). È importante l'opera di Spinelli, intitolata *A Basso Porto*, dove si assiste a un vero tribunale di camorristi; e vi è inoltre l'opera di Wolf-Ferrari, *I gioielli della Madonna*, dove il protagonista è un vero e proprio capo camorrista.

LA MUSICA E IL CANTO

Per quanto riguarda la musica, queste opere ripresero lo stile della *Cavalleria rusticana*: grandi melodie per i protagonisti, scarse colonne sonore per i personaggi secondari – a differenza di Puccini, in ugual modo interessato alla caratterizzazione di una figurina anche secondaria, così come a quella dei personaggi principali.²⁴ L'orchestra assume un ruolo molto importante: non viene utilizzata solo per accompagnare i cantanti ma serve ad esprimere anche la voce del compositore, il quale utilizza effetti scenici talvolta sorprendenti (come il clacson delle automobili ne *Il tabarro*, o il campanello elettrico adoperato nella *Fedora* di Umberto Giordano).

Il canto stesso si trasforma. Si ricerca un *recitativo melodico* molto vicino al parlato quotidiano: l'opera verista ha un vocabolario sonoro che tende al declamato, spesso all'urlato. Non si richiedono più obbligatoriamente la finezza della voce e la preparazione tecnica nel senso del *bel canto*: questo stile, detto anche *veristico*, è invece caratterizzato dagli acuti forti, dal canto declamato accentato da un diverso timbro della voce – ad esempio l'utilizzo frequente della risonanza del petto anche da parte delle donne – e dagli effetti non musicali come il grido, il sospiro, le risate isteriche.²⁵

IL FILONE STORICO²⁶ E LA PRODUZIONE
OPERISTICA INTERNAZIONALE DELLA *FIN DE SIÈCLE*

Similmente al verismo letterario, sul versante dell'opera possiamo individuare un filone di soggetti propriamente veristici situati in una gamma di argomenti socialmente molto ampia (si pensi ai protagonisti della *Tosca*, dell'*Andrea Chénier* o dell'*Adriana Lecouvreur*). Vi è una tendenza a restringere la definizione di verismo musicale ai drammi rustici o incentrati sulla vita dei poveri di città, ma se si considerano il tipo di vocalità e le strutture drammaturgico-musicali, se ne può parlare anche a proposito di drammi che presentano un soggetto *aristocratico* o *borghese*. Questi ultimi drammi, definibili anche come *sociali* o *storici* (in realtà pseudo-storici), attraverso il metodo veristico sono visti da un'ottica diversa rispetto a quella romantica. Le passioni e la drammaturgia degli eventi, la struttura delle scene e dei dialoghi, tendono a presentare i personaggi nella loro complessità psicologica, attraverso i tratti più umani, marcatamente terreni del loro carattere, non esitando a mostrare anche i lati deboli, o addirittura negativi, di un personaggio tradizionalmente positivo. Per l'opera verista non è più importante il contenuto storico, ma riceve maggior risalto la passione ardente e ciò che avviene nell'anima. L'ambiente non contribuisce tuttavia in alcun modo alla spiegazione e al chiarimento dell'azione, a differenza di quanto avviene nella letteratura verista: i diversi ambienti non rispondono ad un'esigenza di approfondimento sociale, bensì fungono da attrazione folkloristica (dalla *Cavalleria* alla *Mala vita* fino a *La fanciulla del West*).

Il verismo nel teatro lirico si prefigge anche lo scopo di far riaccostare al mondo dell'opera l'uomo medio: egli può rivedere sul palcoscenico se stesso e vicende vicine alla sua vita. In quell'epoca diventò più frequente l'inserimento della vita degli artisti quale soggetto dell'opera, e l'artista divenne una sorta di collante tra scena e pubblico (i saltimbanchi dei *Pagliacci*, la diva e il pittore dalla *Tosca*, il poeta dall'*Andrea Chénier*, l'attrice dall'*Adriana Lecouvreur*).

Ritengo che un tratto peculiare distingua le opere che per la vicenda, per il tema e per la musica possono essere chiamate *più veriste* rispetto alle altre: in esse non abbiamo personaggi in qualche modo assolvibili: tutti i personaggi principali hanno una colpa tragica che non può essere espiata, se non con la morte.²⁷ Così nei *Pagliacci*, ne *Il tabarro* e nella *Cavalleria rusticana* non abbiamo personaggi *trasparenti*, o con le parole di Puccini, «luminosi»²⁸: basti prendere in considerazione la colpa commessa da Nedda e Silvio, da Giorgetta e Luigi, da Lola e Turiddu (l'adulterio) e la conseguente reazione, anch'essa colpa, commessa da Canio-Tonio, da Michele e da Santuzza-Alfio (l'omicidio, la denuncia a cui è dovuto il tragico finale – anche se la questione è, in alcuni casi, più complessa). Nella *Tosca* vi è il maligno Scarpia, ma la colpa di Tosca è la sua azione disperata (prima l'omicidio, poi il suicidio), non è un delitto progettato.

Per quanto riguarda la figura della donna di forte personalità (Carmen, Nedda – *Pagliacci*, Giorgetta – *Il tabarro*, Tosca) che vuole evadere dal mondo che la circonda e dal potere opprimente dell'uomo, una tendenza simile può essere avvertita nel teatro lirico europeo. Nel caso dell'opera russa intitolata *Katerina Izmailo-*

va²⁹ di Shostakovich, vi è la stessa situazione: la donna non può spezzare le relazioni che la opprimono se non a prezzo di un delitto (prima l'adulterio e poi l'omicidio plurimo). Nell'opera lirica tedesca, il pezzo del compositore Eugen d'Albert, intitolato *Tiefland*³⁰, è tradizionalmente ritenuto appartenente al verismo. Nella produzione operistica *novocentesca* si possono rinvenire non solo gli ultimi esiti del verismo, ma anche gli elementi di un ulteriore rinnovamento del genere operistico, come negli esempi presenti in *Wozzeck*³¹ di Alban Berg, considerato un esponente del verismo mitteleuropeo. Il compositore Janáček con la *Jenůfa*³², «capolavoro assoluto del realismo slavo», viene accostato al verismo, nonostante il suo realismo popolare abbia basi diverse rispetto a quello di Mascagni e Leoncavallo (non solo per la musica, ma anche per l'impianto drammatico del libretto). Non possiamo infine tralasciare un esempio ungherese: il *Vérnász (Blood Wedding)*³³ di Sándor Szokolay, del 1964, basato sul pezzo *Las Bodas de Sangue* di Lorca, è ritenuto la «cavalleria rusticana ungherese» per le feroci leggi del codice d'onore, per il richiamo della voce del sangue e per la figura femminile che vuole evadere dal suo ambiente e dai vincoli – anche se l'adeguatezza di quest'etichetta è stata messa in dubbio negli ultimi anni soprattutto per ragioni stilistiche (sia per la musica che per il contenuto)³⁴. Lo stesso compositore, Szokolay, in una recente intervista ha negato che il suo pezzo possa essere inteso come la «cavalleria rusticana ungherese»;³⁵ nonostante ciò, per l'opinione pubblica il *Vérnász* continua ad essere tale.

RIFLESSIONI CONCLUSIVE

In questa breve sintesi ho cercato di mettere in evidenza gli aspetti più significativi dell'opera italiana di fine Ottocento, epoca dominata dalla presenza del verismo musicale. Alla luce degli aspetti esaminati, possiamo porci la seguente domanda: è lecito parlare di melodramma verista? Può un pezzo in cui i protagonisti, anziché dialogare, cantano, descrivere un ambiente, rappresentare la vita quotidiana? Non riteniamo che il termine verismo possa adattarsi perfettamente alle opere d'arte in generale, e dunque al teatro musicale, se non come semplice tendenza ad accostarsi al *vero* attraverso la mediazione della tecnica.³⁶ La ragione per cui né i libretti delle opere musicali, né la loro drammaturgia concordavano con gli obiettivi, i concetti e le tendenze del verismo letterario, sta soprattutto nel fatto che essi erano vincolati alla tradizione operistica, alle caratteristiche intrinseche del canto lirico. Tuttavia, per un quadro completo di analogie e divergenze, sarebbe necessario addentrarsi in un'analisi comparativa tra verismo letterario e musicale, così come in un più esteso esame delle opere *veriste* di argomento *storico*, aspetti qui solo sommariamente delineati.

B I B L I O G R A F I A

LIBRETTI E PARTITURE

Vesti la giubba... I testi delle opere: *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *Andrea Chénier*, Casa Editrice Roberto Napoleone, Roma 1985.

CILEA F., *Tilda*, Sonzogno, Milano 1892.

GIORDANO U., *Fedora*, Sonzogno, Milano 1898.

GIORDANO U., *Mala vita, Il voto*, Sonzogno, Milano 1892.

PUCCHINI G., *La Bohème*, Ricordi, Milano 1896.

PUCCHINI G., *Tosca*, Ricordi, Milano 1900.

VERDI G., *La traviata*, Ricordi, Milano 2002.

OPERE GENERALI

AA. VV., *Dizionario dell'Opera*, a cura di P. Gelli, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2006.

ASHBROOK W., *Puccini operái*, Zenem kiadó, Budapest 1974.

BERNARDONI V., «Varianti 'rusticane' nell'opera italiana di fine Ottocento», in: AA. VV., *Cavalleria rusticana 1890–1990: Cento anni di un capolavoro*, Atti del convegno, Sonzogno, Milano 1990, pp. 75–86.
Carteggi pucciniani, a cura di E. Gara, Ricordi, Milano 1958.

CELETTI R., «La vocalità mascagnana», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, Atti del I convegno internazionale su studi di Pietro Mascagni, Sonzogno, Milano 1987, pp. 39–44.

CORAZZOL A. G., *Musica e letteratura in Italia tra '800 e '900*, Sansoni, Milano 2000.

DAHLHAUS C., *Il realismo musicale: Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987.

DAHLHAUS C., *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990.

DEBENEDETTI G., *Il personaggio uomo*, Garzanti, Milano 1988.

GIRARDI M., «Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori», in: *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del I convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di J. Maehder e L. Guiot, Sonzogno, Milano 1993, pp. 61–70.

GIRARDI M., «La poetica realtà della «Bohème»», in: PUCCHINI G., *La bohème*, Teatro Regio, Parma 2004, pp. 65–108.

GOLDIN D., *La vera Fenice, Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino 1985.

IOVINO R., *Mascagni, L'avventuroso dell'opera*, Camunia, Milano 1987.

MORINI M., «Mascagni e Verga nella dimensione di un capolavoro», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, Atti del I convegno internazionale su studi di Pietro Mascagni, Sonzogno, Milano 1987, pp. 11–17.

MORINI M., *Umberto Giordano*, Sonzogno, Milano 1968.

NARDI C., *L'origine del melodramma «Pagliacci»*, Di Stefano, Genova 1959.

PICCARDI C., «L'artista è un uom e ... per gli uomini scrivere ei deve», in: AA. VV., *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, a cura di L. Guiot e J. Maehder, Atti del II convegno di studi su Ruggero Leoncavallo, Sonzogno, Milano 1995, pp. 215–268.

RAGNI S., *Corso di storia della musica italiana*, Guerra Edizioni, Perugia 1993.

RONCOGLIA G., *Invito all'opera*, La Tarantola, Milano 1954.

SCARDOVI S., *L'opera dei bassifondi*, LMI, Lucca 1994.

TEDESCHI R., *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Feltrinelli, Milano 1978.

TORREFRANCA F., *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Milano–Roma 1912.

VLAD R., «Novità del linguaggio in 'Cavalleria rusticana'», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, Atti

del I convegno internazionale su studi di Pietro Mascagni, Sonzogno, Milano 1987, pp. 25–34.
 VOSS E., «Il verismo nell'opera», in: AA. VV., *Cavalleria rusticana 1890–1900: cento anni di un capolavoro*, Atti del convegno, Sonzogno, Livorno 1990, pp. 47–56.

NOTE

- ¹ «[...] un'influenza, un'origine precisa c'è, ma non ha nomi operistici e musicali; ha nome Verga» – citazione dal saggio di M. MORINI, «Mascagni e Verga nella dimensione di un capolavoro», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, Atti del I convegno internazionale su studi di Pietro Mascagni, Sonzogno, Milano 1987, p. 13.
- ² Cfr. C. PARMENTOLA, *La Giovane Scuola*, in: AA. VV., *Storia dell'opera*, ideata da G. Barblan, diretta da A. Basso, UTET, Torino 1977, vol. I, Tomo II.
- ³ Cfr. V. BERNARDONI, «Varianti 'rusticane' nell'opera italiana di fine Ottocento», in: AA. VV., *Cavalleria rusticana 1890–1900: cento anni di un capolavoro*, Atti del convegno, a cura di P. Ostali, Sonzogno, Livorno 1990.
- ⁴ Per menzionare i titoli più importanti del filone: Leoncavallo con *Pagliacci* (1890, ambientata in Calabria) Daspuro–Giordano con *Mala vita* (1890, ambientata a Napoli), Cilea con *Tilda* (1892, Ciociara), Coronaro con *Festa a Marina* (1893, Calabria), Capuana–Frontini con *Malia* (1893), Cortella–Cellini con *Vendetta Sarda* (1895, Sardegna), Checchi–Spinelli con *A basso porto* (1894), Di Giacomo–Sebastiani con *A San Francisco* (1896), e infine Adami–Puccini con *Il tabarro* (1918, ambientata a Parigi).
- ⁵ Espressione usata da GIOVANNI VERGA proprio per il suo progetto ambizioso *Ciclo dei vinti* in cui lo scrittore avrebbe voluto trattare l'intera gamma delle classi sociali. Il verismo in primo luogo descrive la vita della gente umile, dei reietti dalla società, dei «vinti» – affannati nella lotta per la sopravvivenza contro il destino fatale.
- ⁶ Nella musica il termine *verismo* fu adoperato per la prima volta dal critico AMINTORE GALLI proprio a proposito della *Carmen* di Bizet (cfr. AA. VV., *Letteratura, musica e teatro al tempo di Leoncavallo*, Atti del II convegno internazionale di studi su Leoncavallo, a cura di L. Guoit e J. Maehder, Sonzogno, Milano 1995, p. 243).
- ⁷ Cfr. «Verdi, inventore del vero», in: Il giornale della musica, Nr. 167, gennaio 2001.
- ⁸ A. G. CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra '800 e '900*, Sansoni, Milano 2000, p. 71.
- ⁹ Cfr. S. RAGNI, *Corso di storia della musica italiana*, Guerra Edizioni, Perugia 1993, p. 202.
- ¹⁰ L'esempio più conosciuto è il fatto criminale realmente accaduto nel paesino Montalto Uffugo, che divenne poi l'antefatto reale della trama dei *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo. Il librettista di quest'opera fu lo stesso Leoncavallo che aveva assistito al delitto descritto nell'opera con qualche cambiamento, e il giudice del processo dell'assassino era proprio il padre di Leoncavallo. Cfr. C. NARDI, *L'origine del melodramma «Pagliacci»*, Di Stefano, Genova 1959.
- ¹¹ «Hanno ammazzato compare Turiddu!» (*Cavalleria rusticana*); «La commedia è finita.» (*Pagliacci*)
- ¹² Si pensi al noto esempio de *Il trovatore* di Verdi, in cui la trama è quasi incomprensibile, con numerosi avvenimenti inaspettati e inverosimili.
- ¹³ «Viver voglio a te avvinta, affascinata, l una vita d' amor calma e tranquilla!» (*Pagliacci*); «Ah, se fossimo soli, lontani.» (*Il tabarro*)
- ¹⁴ «Ero baldo, giulivo. l Nulla sapevo ancora.» (*Otello*), «Perché non m'ami più? Perché? [...] Ah, ritorna come allora... l ritorna ancora mia! l quando tu m'amavi l e ardentemente l mi cercavi l e mi baciavi... l [...] Resta vicino a me! La notte è bella!» (*Il tabarro*)

- ¹⁵ C. DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Piper Verlag, München 1982, p.169.
- ¹⁶ S. SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi*, LMI, Lucca 1994, p. 35.
- ¹⁷ Per esempio in Verdi: nell' *Otello* la «Canzone del Salce» recitata da Desdemona («Piangea cantando | nell'erma landa, | piangea la mesta...»), o nel *Falstaff* l'aria della Regina delle fate, intonata da Nannetta («Ninfe, Elfi...»), o ne *Il Trovatore* nel primo atto la serenata di Manrico, intonata dietro le quinte («Deserto sulla terra»), oppure la «Canzone del Velo», recitata da Eboli nel primo atto («Nei giardin del bello | Saracin ostello»).
- ¹⁸ Ad esempio nella *Mala vita* la canzone di Annettiello: «Ce ne sta muttu», nei *Pagliacci* la serenata di Arlecchino: «O, Colombina», e ne *Il tabarro* la canzone degli scaricatori: «Oh! Issa! Oh! | Un giro ancor!».
- ¹⁹ Citato in M. MORINI, *Umberto Giordano*, Sonzogno, Milano 1968, p. 124.
- ²⁰ R. TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 74.
- ²¹ Ad esempio il trattamento linguistico tradizionale nella scelta lessicale, adoperato nella battuta dei mendicanti del primo atto del *Chénier*: «siam genti grame [...] affannatti, languenti, morenti, | noi cadiam sovra suoli infecondi.»
- ²² Cfr. E. CHECCHI, «Prefazione», in: N. SPINELLI, *A basso porto*, Sonzogno, Milano 1890, p. 6.
- ²³ «Per la vergin pia di Mezzagosto! | Nedda lo giuro... Me la pagherai!»; «Per la croce di Dio, bada!» (*Pagliacci*); «A te la mala Pasqua!» (*Cavalleria rusticana*)
- ²⁴ Pensiamo alla figura del Sagrestano della *Tosca*, alla figura della Frugola, o al modo in cui il compositore riesce a caricaturare un organetto scordato (ne *Il tabarro*), e a dipingere l'uggia d'un mattino nevoso nell'atto terzo de *La Bohème*.
- ²⁵ Cfr. W. ASHBROOK, *Puccini operai*, Zenem kiadó, Budapest 1974, p. 103. Sul tema ancora cfr. R. CELETTI, «La vocalità mascagnana», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, cit., pp. 39-48.
- ²⁶ I pezzi più importanti: Umberto Giordano: *Andrea Chénier* (1896, testo: Luigi Illica), *Fedora* (1898, testo: Arturo Colautti), *Siberia* (1903, testo: L. Illica); Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur* (1902, testo di A. Colautti); Pietro Mascagni: *Il Piccolo Marat* (1921, testo: Giovacchino Forzano); Giacomo Puccini: *Tosca* (1900, testo: L. Illica, Giuseppe Giacosa), *La fanciulla del West* (1910, testo: Guelfo Civinini, Carlo Zangarini), *La Bohème* (1896 testo: L. Illica, G. Giacosa); Franco Alfano: *La risurrezione* (1904, testo: Cesare Hanau).
- ²⁷ Queste figure sono assai lontane dalle eroine innocenti, dalle donne angelicate di Verdi, come Gilda, Desdemona o nella *Carmen* di Bizet: Micaela. Considerando questo aspetto non possiamo ritenere *La Bohème* di Puccini un'opera puramente verista, nonostante la sua vicenda sia abbastanza vicina alla vita reale (cenni alla povertà, al compromesso esistenziale). Ne *La Bohème* tutti i personaggi sono rappresentati dal lato giocondo, simpatico, non hanno colpe gravi, soltanto piccole debolezze, ma anche esse sono amabili. Non li vediamo discutere veementemente (il litigio fra Musetta e Marcello è lontano dal duro attacco tra Santuzza e Turiddu), non imprecano (come Tonio nei *Pagliacci*): sopportano soltanto le conseguenze del loro modo di vivere, ma il clima in cui vivono non è soffocante.
- ²⁸ Come è noto, Verga aveva offerto a Puccini un libretto tratto dalla propria novella intitolata *La lupa* – il compositore invece non lo accettò. All'editore Ricordi spiegò la sua decisione con il fatto che nel racconto «manca una sola figura *luminosa*» – che allora nella mente del compositore era proprio la figura di Mimì (cfr. W. ASHBROOK, *op.cit.*, p. 71).
- ²⁹ Testo di Aleksandr Preis (1963), versione riveduta della *Lady Macbeth nel distretto di Mzensk* (1934), tratto dal racconto di Nikolai Leskov.
- ³⁰ Testo di Rudolph Lothar (1903), il titolo incorona a protagonista non un personaggio, ma un'ambientazione.

- ³¹ Testo proprio di Berg (1922), tratto dal dramma teatrale *Woyzeck* di Georg Büchner e, similmente ai *Pagliacci*, ispirato al fatto di cronaca nera che vide coinvolto un uomo di Lipsia, Johann Christian Woyzeck, che uccise la sua amante.
- ³² Libretto proprio di Janáček (1904), tratto dal dramma *La sua figliastra (Její pastorkyňa)* di Gabriela Preissova.
- ³³ Il dramma di Federico Garcia Lorca venne tradotto dal poeta Gyula Illyés; poi il testo venne ridotto per il libretto dal compositore stesso (1964).
- ³⁴ Il *realismo* del *Vérnász* si confonde con numerosi elementi surrealisti (per esempio la scena dei tagliaboschi) e anche i quadri *rustici* abbondano di elementi simbolici (per esempio la Ninnananna della Moglie). Pensiamo inoltre alle battute con cui inizia l'opera («Halál! Halál! Leselkedő halál... | Egy kicsi késsel, oly kicsikével, | épp csak elfér a marokban, | mégis oly gyorsan besurran, | szalad a meghökkenet húsban, | reszket sötét gyökere a jajnak.»), che sono assai lontane dalla *Siciliana* di Turiddu che si trova all'inizio della *Cavalleria rusticana*. Nel *Vérnász* l'uccisione è una reazione naturale, istintiva, che proviene dal subcosciente – non è semplicemente un delitto d'onore.
- ³⁵ «Szokolay: È stato affermato molte volte che il Vérnász è la «cavalleria rusticana ungherese», che è una musica innocente. Ma non lo è. È una musica neurotica.» – *A művek akkor maradnak fenn, ha képesek a korral együtt változni!* – intervista di M. MESTERHÁZI, in: *Vérnász* di Szokolay, Programfüzet, Teatro Lirico, Budapest 2003.
- ³⁶ Secondo CARL DAHLHAUS nel codice del melodramma non hanno valore neppure le categorie della letteratura di Verga o Capuana. «Nel teatro d'opera non è esistito un verismo degno di questo nome.» C. DAHLHAUS, *Il realismo musicale: Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 96-97.