

STUDI CLASSICI E ORIENTALI



LXV · (2019) · TOMO II

STUDI CLASSICI E ORIENTALI

*A cura delle sezioni antichistiche
dei Dipartimenti
di Filologia, Letteratura e Linguistica
e di Civiltà e forme del sapere
dell'Università di Pisa*



LXV · (2019) · TOMO II

INTERPRETAZIONI
STUDI IN ONORE DI GUIDO PADUANO

*a cura di
Alessandro Grilli e Francesco Morosi*

PISA
UNIVERSITY
PRESS

DIRETTORE (CHIEF EDITOR):
Cesare Letta (cesare.letta@unipi.it)

VICEDIRETTORI (ASSISTANT EDITORS):
Marisa Bonamici, Giuseppe Del Monte, Saverio Sani, Mauro Tulli

COMITATO SCIENTIFICO (SCIENTIFIC BOARD):
Roberto Ajello, Franco Bellandi, Mario Domenico Benzi,
Marisa Bonamici, Pier Giorgio Borbone, Edda Bresciani, Antonio Carlini,
Giuseppe Del Monte, Franco Fanciullo,
Rolando Ferri, Umberto Laffi, Romano Lazzeroni, Cesare Letta,
Gianfranco Lotito, Claudio Moreschini, Guido Paduano, Saverio Sani,
Mauro Tulli, Biagio Virgilio

COMITATO CONSULTIVO INTERNAZIONALE
(INTERNATIONAL ADVISORY BOARD)
Pascal Arnaud (Lyon), Sebastian P. Brock (Oxford), Michael Erler (Würzburg),
Robert A. Kaster (Princeton), Agnès Rouveret (Paris),
Robartus van der Spek (Amsterdam), Lucas Van Rompay (Duke University NC),
Robert Wallace (Evanston), Nigel Wilson (Oxford), Vincent Zarini (Paris)

REDAZIONE (EDITORIAL STAFF):
Maria Isabella Bertagna, Maria Domitilla Campanile, Margherita Facella,
Maria Letizia Gualandi, Daniele Mascitelli, Giovanni Mazzini, Andrea Raggi

<http://www.sco-pisa.it>

Interpretazioni : studi in onore di Guido Paduano / a cura di Alessandro Grilli
e Francesco Morosi. - Pisa : Pisa university press, 2019. – Numero speciale di
“Studi classici e orientali” (vol. LXXV, tomo II, 2019)

880 (22.)

I. Grilli, Alessandro II. Morosi, Francesco 1. Letteratura classica 2. Filologia
classica

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

© Copyright 2019 by Pisa University Press srl
Società con socio unico Università di Pisa
Capitale Sociale Euro 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503
Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126, Pisa
Tel. + 39 050 2212056 Fax + 39 050 2212945
e-mail: press@unipi.it - www.pisauniversitypress.it

ISBN: 978-88-3339-2219

UPI
UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

Membro Coordinamento
University Press Italiane

INDICE

Premessa XIII

PER GUIDO PADUANO

ALESSANDRO GRILLI, <i>L'ermeneutica 'protestante' di Guido Paduano</i>	3
ANTONIO LA PENNA, <i>Il cammino della letteratura greca</i>	31
MARIA CRISTINA BOLLA, <i>Seduttore e maieuta</i>	37
WALTER SITI, <i>Due carotaggi per un romanzo futuro</i>	43

LETTERATURA E FILOGIA GRECA

MARIA SERENA MIRTO, <i>Due vasi sulla soglia di Zeus?</i>	57
MARIA PIA PATTONI, <i>Eros gocciante (Euripide, Ippolito 525-526)</i>	75
ELENA FABBRO, <i>Sull'esorcizzazione della morte nel teatro di Aristofane</i>	91
FRANCESCO MOROSI, <i>Una tecnica shakespeariana per Aristofane: determinazioni di luogo nella Pace</i>	111
UGO FANTASIA, <i>In cerca delle «cose realmente dette» nei discorsi della Storia di Tucidide</i>	125
MASSIMO CACCIARI, <i>Lettura dell'Edipo a Colono</i>	141
LUCA RUGGERI, <i>Osservazioni sul testo dell'epitafio di Platôr figlio di Sakolas (SEG 42 329)</i>	151
CESARE LETTA, <i>La carriera politica di Cassio Dione e la genesi della sua Storia Romana</i>	163

VIII

- FRANCO MALTOMINI, *PGM LII (=P.Lips. Inv. 429): una nuova edizione* 181
- DANIELA MANETTI, *Come ottenere la fiducia dei lettori:
un passo di Galeno Sulla dispnea* 195
- ANNA MINERBI BELGRADO, *Filopono, Alessandro d'Afrodisia e l'entelechia* 203
- ANTONIO CARLINI, *Due testi 'intrusi' nella Sylloge Tacticorum
del Laurenziano Plut. 55, 4* 213

LETTERATURA E FILOLOGIA LATINA

- GIANNA PETRONE, *Le ansie di Pseudolo e il trionfo dell'invenzione.
Ironia drammatica in Plauto, Ps. 1052 ss.* 229
- MARIO CITRONI, *L'architetto e il cielo. Interpretazione di Marziale 7, 56, 1
(con un appunto su Ovidio, Tristia, 3, 1, 63)* 245
- ANDREA CUCCHIARELLI, *Una integrazione a Stazio,
Silv. III 2, 60 nisi iam <...> carina* 263
- CHIARA VALENZANO, *L'adulterio nella declamazione latina:
un'indagine di alcuni paradigmi tragici* 269
- SANDRA ISETTA, *Hic est cui de manu angeli liber porrigitur.
Modelli agiografici nell'Ystoria sancti Thomae de Aquino* 283

TRADIZIONE CLASSICA

- TRISTAN ALONGE, *Le nozze interrotte di Ifigenia da Racine a Euripide* 297
- LUCIA DEGIOVANNI, *Iole, Onfale ed Ercole innamorato:
da Ovidio al teatro sei-settecentesco* 311
- MATTEO AGNOSINI, *Ercole alla corte del Re Sole:
l'Ercole amante di Francesco Buti e le sue fonti* 333
- CATERINA MORDEGLIA, *La Fontaine e Aviano (e altri favolisti latini)* 371
- ELENA ROSSI LINGUANTI, *La Medea folle di Richard Glover* 383
- MARGHERITA RUBINO, *Oresteia tra Ibsen e Strindberg* 397

ARIANNA GULLO, <i>A 'Garland' of epitaphs from the American Midwest</i>	407
DOMITILLA CAMPANILE, <i>L'immortale dio Pan: The Pipes of Pan di Lester Del Rey</i>	423

STUDI TEATRALI E MUSICALI

FRANCESCO GIUNTINI, <i>Uno sconosciuto manuale di poetica e il classicismo 'stravolto' di Girolamo Frigimelica Roberti</i>	437
FABRIZIO DELLA SETA, <i>Susanna e la Contessa</i>	451
MASSIMO FUSILLO, <i>Sulla drammaturgia dell'antagonista. Verdi e l'empatia negativa</i>	471
MICHELE GIRARDI, <i>Cavalleria Rusticana 1890-1891. La prima messa in scena di casa Sonzogno nella genesi e nella ricezione dell'opera</i>	487

LETTERATURE MODERNE

ANTONIO V. NAZZARO, <i>Iacopo Sannazaro, la chiesa di Santa Maria del Parto e il Diavolo di Mergellina</i>	517
DAMIANO MOSCATELLI, <i>Lo spiraglio aperto sul petto: una metafora paradigmatica nella La Finestrina di Vittorio Alfieri</i>	533
ENRICO DE ANGELIS, <i>«Dio è morto» da Schiller a Heine</i>	547
MAURO NERVI, <i>Kleist, Pentecostea. La volontà delle donne, ancora una volta</i>	567
ROBERTA CELLA, <i>«Il giovinetto filologo»</i>	587
VIVETTA VIVARELLI, <i>La notte del Tristano e la mezzanotte di Zarathustra tra Wagner e Bizet</i>	601
CONCETTA D'ANGELI, <i>Quando le parole creano i mondi. Il linguaggio nelle Avventure di Pinocchio</i>	617
DELIA GAMBELLI, <i>Paesaggi dell'anima. Su alcuni interni della letteratura francese</i>	627
LIANA NISSIM, <i>Astarte decadente (brevi note su Monsieur de Phocas)</i>	641

X

LUCA CRESCENZI, *I mondi simultanei di Ernst Jünger:
Su Avvicinamenti e Heliopolis* 661

DIEGO PELLIZZARI, «*La degeneración de la estirpe olímpica*».
Lettura di Ragnarök di Jorge Louis Borges 675

TEORIA

GIAN BIAGIO CONTE, *La procedura giudiziaria e i procedimenti del filologo:
prove, testimoni* 689

ROBERTO GILODI, *Alcune osservazioni su letteratura, storia ed ermeneutica* 709

FEDERICO DI SANTO, *Rima e psicanalisi* 723

CARMEN DELL' AVERSANO, «*Half humbug and half true*»: *la valenza politica
delle emozioni tra spontaneità individuale e regolazione sociale* 737

REMO BODEI, *Testimoni della verità. Per un martirologio filosofico,
religioso e politico* 757

BIBLIOGRAFIA

Pubblicazioni di Guido Paduano 773

Abstracts 795

Nuova Biblioteca i «Studi Classici e Orientali» 815

Indicazioni per gli autori 817

Instructions for the authors 821

STUDI CLASSICI
E ORIENTALI

MICHELE GIRARDI

CAVALLERIA RUSTICANA 1890-1891.
LA PRIMA MESSA IN SCENA DI CASA SONZOGNO
NELLA GENESI E NELLA RICEZIONE DELL'OPERA

Da anni gli studi specialistici sul teatro musicale considerano lo spettacolo operistico come un argomento degno di studio in tutte le sue componenti, aggiungendo la valutazione della dimensione scenica all'analisi della partitura e del libretto nel contesto dell'azione drammatica¹. Studi pionieristici avevano puntato l'attenzione sui *Livrets de mises en scène* in Francia, dov'erano nati per fissare sulla carta gli allestimenti², e in seguito, più recentemente, sul *corpus* delle disposizioni sceniche per le opere di Verdi, pratica coltivata dagli editori Ricordi di Milano, e in particolare da Giulio, in un arco di tempo che va dal 1856 fino al 1914³. Prontamente Edoardo Sonzogno, l'editore rivale anche sul piano della gestione impresariale dei teatri, dopo aver amministrato stagioni operistiche a Roma e Milano, comperò il glorioso Teatro alla Canobbiana di Milano nel 1894 che, dopo il restauro, riaprì con la nuova denominazione di Teatro lirico internazionale. In quello stesso anno iniziò a pubblicare *libri di messa in iscena* traducendo il *Livret de mise en scène* per *Manon* approntato in occasione della *première* del capolavoro di Massenet all'Opéra-Comique dieci anni prima⁴.

Ora la cronologia dev'essere aggiornata, perché nella Raccolta Rolandi di libretti d'opera presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia,

¹ PETROBELLI, *Music in the theatre*, 129-142; DELLA SETA, 'O cieli azzurri', 49-50. Per una bibliografia sugli studi di messa in scena cfr. PUCCINI, *Madame Butterfly*, 205-210; per un elenco aggiornato di titoli dedicati ad aspetti scenici e registici cfr.

BIBLIOGRAFIA.

² ALLÉVY, *La Mise en scène*.

³ ROSEN, *The staging of Verdi's operas*, 444-453; PETERSEIL, *Die 'Disposizioni sceniche'*, 133-155.

⁴ L'attività dell'editore in questo campo non è paragonabile per l'ampiezza a quella di Ricordi (sedici titoli, dei quali otto di Verdi): oltre a *Manon*, restano solo le messe in scena a stampa di *Fedora* di Giordano (1898), *Ariane et Barbe-Bleue* di Dukas (1907) dovuta al famoso *metteur en scène* Albert Carré, *Isabeau* di Mascagni (1910); sono manoscritte quelle di *Andrea Chénier* di Giordano (1896), *La bohème* (1897) e *Zazà* (1900) di Leoncavallo, mentre le dettagliate indicazioni sceniche per *Madame Sans-Gêne* di Giordano (1915) si leggono in fogli intercalati nella riduzione per canto e pianoforte, uscita nel 1922. Sulla questione cfr. ALBERTI, *Le Messe in Iscena*, 33-148; CITTI, *The «messa in scenas»*, 245-253.

d'importanza capitale per i ricercatori, è fortunatamente riemersa la prima «messa in scena» pubblicata da Sonzogno, che riguarda *Cavalleria rusticana*, il titolo più prestigioso della casa editrice milanese, capostipite ufficiale della breve stagione del verismo italiano⁵. Il prezioso documento, datato 1891, non era sinora noto neppure a Casa Sonzogno e viene offerto, provvisto di note, al termine di questa breve introduzione.

1. *L'impulso creativo*

Per collocare questo fondamentale ritrovamento nel suo contesto, è opportuno ripensare brevemente alla genesi e alla prima ricezione dell'opera che fece la fortuna non solo del suo autore ma anche di Casa Sonzogno in campo musicale. I grandi nomi di operisti di successo come Cilea, Giordano, Leoncavallo non erano ancora all'orizzonte, visto che fino al 1890 il catalogo della ditta non contava opere italiane nuove di rilievo né autori affermati, e si basava su poco più di una trentina di titoli francesi in riduzione per canto e pianoforte e su una manciata di opere celebri del romanticismo italiano⁶. Quando scoppiò il fenomeno *Cavalleria rusticana*, fra la prima al Costanzi di Roma del 17 maggio 1890 e la ripresa scaligera del 3 gennaio 1891, Sonzogno stava conducendo un notevole *battage* pubblicitario per lanciare *Le Cid* di Massenet, autore sul quale anche Ricordi aveva puntato in precedenza⁷.

Nella corrispondenza Mascagni illustra la genesi di *Cavalleria rusticana* con dovizia di particolari⁸. Isolato a Cerignola, dove dirigeva la Società filarmonica locale, il compositore stava lavorando nel salotto

⁵ Ringrazio Maria Ida Biggi, direttrice dell'Istituto per il teatro e melodramma della Fondazione Giorgio Cini, per aver concesso la riproduzione del documento, e tutto il personale che ha facilitato con dedizione le mie ricerche, in particolare Marianna Zannoni. Sono inoltre grato, per aver discusso vari punti di questo lavoro, ad Anselm Gerhard, Nandi Ostali, Martin Pensa, Angelo Pinto, Agostino Ruscillo, Carlo Vitali, e soprattutto a Mercedes Viale Ferrero. Il documento, *Cavalleria Rusticana / melodramma in un atto / di / G. TARGIONI-TOZZETTI e G. MENASCI / musica del maestro / PIETRO MASCAGNI / Messa in scena*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1891 è conservato presso il fondo Rolandi con segnatura MES_ROL.01270.02.

⁶ Fra gli autori si contano Auber, Berlioz, Bizet, Boïeldieu, Delibes, Gounod, Halévy, Lalo, Offenbach (ma per pianoforte solo), Paladilhe, Reyer, Thomas, inoltre due musicisti di formazione francese come il greco Samara e il tedesco Flotow. I dati sono ricavati da una verifica nei cataloghi delle biblioteche italiane.

⁷ Per *Le Cid*, si veda il ricco apparato predisposto nelle pagine dell'influente periodico di Casa Sonzogno, che comprende una biografia di Massenet e una recensione dettagliata, cfr. 1121, 2-4 e 6-7, seguite dalla pubblicazione di una scena rilevante dell'opera, 8-9. Il debutto alla Scala ebbe luogo il 26 dicembre 1890.

⁸ Si leggano le lettere, a cominciare dalla prima in cui Mascagni menzioni la nuova opera, a Giovanni Targioni-Tozzetti per andare fino a quella indirizzata a Giulio Ricordi del 1° febbraio 1891 in EPISTOLARIO, I, 83-145. In precedenza, sulla genesi di

buono di *Guglielmo Ratcliff* quando venne bandita la seconda edizione del Concorso Sonzogno, in cui vide subito l'occasione che attendeva per uscire dalla provincia che lo soffocava, facendone una questione di vita o di morte. Lesse probabilmente l'annuncio nel luglio del 1888 sul «Teatro illustrato» e si mise in caccia di un soggetto utile, visto che i termini per la consegna, 30 maggio 1889, erano in ogni caso piuttosto stretti. In un primo tempo pare che si fosse mosso in ambito locale, facendosi raccomandare presso il poeta Rocco Pagliara perché gli offrisse un «idillio» (il genere era previsto nel bando del concorso)⁹, vantando una commissione inesistente dell'editore, e che poi abbia deciso di rivolgersi al concittadino e amico Giovanni Targioni-Tozzetti. Il compositore, peraltro, non prese subito in considerazione il dramma di Giovanni Verga, e propose al collaboratore, il 26 ottobre 1888, «il *Marito e Sacerdote* di Misasi [...] soggetto [di] una efficacia addirittura superiore»¹⁰. Ufficialmente risulta dunque che fu poi il librettista a chiamare in causa la Sicilia. Quando Mascagni gli rispose – era oramai il 14 dicembre – non perse l'occasione di rivendicare un comun sentire, visto che «la *Cavalleria rusticana* era già nei miei progetti da quando si esegui per la prima volta a Milano dalla compagnia Pasta»¹¹. Non era la prima, né sarebbe stata l'ultima volta in cui il musicista avrebbe rilasciato messaggi enfatici per la posterità, tesi ad alimentare il suo mito di genio creatore quale ultima espressione dell'artista romantico, specie nell'era fascista¹².

Cavalleria rusticana si poteva ricorrere a MORINI, *Introduzione*, 7-13. Ricostruzioni più aggiornate si leggono in MALLACH, *Mascagni*, 43-59 e ORSELLI, *Mascagni*, 39-48.

⁹ CELLAMARE, *Mascagni*, 58. Il racconto ha toni agiografici da strapaese, e suggerisce che il compositore avesse scelto le «scene popolari» di Verga fin dal momento in cui lesse l'annuncio del concorso (nel «Secolo», *ivi*, 55-56), ma è nel giusto MALLACH, *Mascagni*, 45, il quale ritiene che l'argomento del futuro lavoro non fosse affatto deciso almeno fino al dicembre del 1888.

¹⁰ EPISTOLARIO, 83. In ogni caso la vena di Nicola Misasi era sintonizzata con le istanze del verismo letterario, come si può apprezzare proprio nel romanzo *Marito e Sacerdote* ambientato nella comunità arbëreshë di Calabria e pubblicato nel 1883 a Napoli, città in cui l'autore frequentava i circoli letterari di Salvatore di Giacomo e Matilde Serao.

¹¹ EPISTOLARIO, 84. Le recite al Teatro Manzoni a cui Mascagni si riferisce risalgono all'11 febbraio del 1884, quando *Cavalleria rusticana*, con Eleonora Duse nel ruolo di Santuzza, era fresca di debutto, avvenuto al Carignano di Torino il 14 gennaio.

¹² Un'ulteriore conferma della paternità del progetto viene da una lettera del 18 marzo 1889 ai due librettisti: «Quando seppi che volevate farmi la *Cavalleria*, io rimasi oltremodo contento» (EPISTOLARIO, 91). Mascagni menti anche quando avallò la tesi che fosse stata la moglie Lina, a sua insaputa e quasi contro la sua volontà, a consegnare la partitura a Sonzogno (ORSELLI, *Mascagni*, 44). Ribadi questa notizia infondata anche

La prima edizione del Concorso Sonzogno aveva visto la clamorosa bocciatura delle *Villi* di Puccini che fece la fortuna del musicista, prontamente ingaggiato da Ricordi¹³. Questa partitura è ben presente a Mascagni, grande amico del Sor Giacomo, il quale, dopo avergli tributato numerose manifestazioni aperte di affetto e stima¹⁴, probabilmente spinse perché Pietro tentasse la sorte a sua volta¹⁵. E quando il lucchese poté ascoltare la musica in anteprima si disse «certo del mio trionfo», come ebbe a comunicare Mascagni alla moglie il 13 marzo 1890¹⁶. Fece poi il possibile per raccomandare a Giulio di non farsi scappare la partitura dell'amico, e in effetti l'editore si attivò in tal senso. Dal canto suo Pietro, anche quando stava lavorando alla pubblicazione dello spartito, stette al gioco per qualche tempo, tenendo il piede in due scarpe¹⁷. Ri-

negli anni Quaranta a Giovanni Cenzato in una lettera del 13 gennaio 1940 (EPISTOLARIO, II, 313-316).

¹³ Il primo concorso fu probabilmente manipolato per far perdere Puccini ed evitare che entrasse nella scuderia di Sonzogno, ottenendo un clamoroso lancio pubblicitario delle *Villi*; sulla questione cfr. GIRARDI, *Puccini*, 33-37.

¹⁴ Nel gennaio 1888, prima che iniziasse la *kermesse*, Mascagni si recò appositamente a Napoli per incontrare Puccini, impegnato nell'allestimento delle *Villi* al San Carlo e scrisse a Maria Mascagni il 25 gennaio 1888: «Mi ha colmato di tante gentilezze che sono restato confuso. – Gli ho fatto sentire la mia musica e le mie opere e il M^o Puccini ha pianto di vedermi così sacrificato in un paese come Cerignola. – [...] e mi voleva portare via con sé. [...] Ieri *Puccini* mi ha scritto una cartolina da Milano, dicendomi che vada, che là ha parlato delle mie opere» (EPISTOLARIO, I, 82) ...e a chi avrebbe potuto rivolgersi il lucchese se non al «Signor Giulio» (Ricordi), o ad amici come Catalani o Amintore Galli?

¹⁵ Anche se il sentimento che univa i due artisti si mantenne vivo fino alla morte di Giacomo, Puccini si lamentò con Carlo Clausetti in una lettera del 9 agosto 1895, vivendo momenti di sconforto, perché «*Le Villi* hanno iniziato il tipo che oggi si chiama “mascagnano” e nessuno mi ha reso giustizia» (CARTEGGI PUCCINIANI, 117). Intendeva probabilmente riferirsi sia al recente *Guglielmo Ratcliff* (1895), opera di spiriti e magia, sia a *Cavalleria*, che come il suo primo lavoro si basa su un'azione integrata da un intermezzo orchestrale, sull'uso di raddoppi melodici e della perorazione di un tema alla fine dell'opera, oltretutto su un'abile manipolazione della tradizionale struttura a numeri. Dal canto suo Mascagni non rimase insensibile all'*incipit* del *Preludio sinfonico* in La che Puccini scrisse nel 1882, del quale riecheggò il tema nell'ultima parte del duetto fra Santuzza e Turiddu in *Cavalleria rusticana* («No, Turiddu, rimani ancora»).

¹⁶ «Egli è addirittura pazzo per questo mio successo; – Povero Giacomo, mi vuole sempre bene. – Egli è certo del mio trionfo [...] e poi ha voluto sentire la mia *Cavalleria*. – Giacomo ne è rimasto entusiasta. – Vi ha trovato forza, drammaticità ed una novità assoluta» (EPISTOLARIO, 116).

¹⁷ Il 5 maggio 1889, mentre stava ultimando l'orchestrazione dell'opera Mascagni si raccomandò ad Alfredo Soffredini «Eppoi, a parlarci schiettamente, questo Sonzogno non è santo del mio lunario! – Se si potesse parlare in proposito al Sig. Giulio Ricordi?!», EPISTOLARIO, 96-97; l'anno dopo riuscì a ottenere l'appuntamento: «Giacomo e Fontana», scrisse alla moglie il 14 marzo 1890 «mi hanno detto che il Sig.r Giulio

cordi, peraltro, si mosse male, tanto che il 1° febbraio del 1891, a fronte di pesanti pressioni ricevute per passare sotto la sua egida, Mascagni ricordò all'editore di «avermi messo alla porta quando già ero riuscito il *primo* nel concorso Sonzogno»¹⁸.

La miccia si era accesa alla fine d'ottobre del 1888: «Questo concorso, forse, potrà essere il principio della mia fortuna», scrisse a Giovanni Targioni-Tozzetti, il primo dei due librettisti, e fu subito profetico¹⁹. Lavorò alacremente: il tempo a disposizione era poco, tuttavia riuscì a terminare la partitura il 26 maggio 1889, pur lamentandosi in continuazione delle avverse condizioni in cui dovette agire, e la spedì il giorno dopo a Milano, come scrisse ai librettisti il 28 maggio²⁰.

Il successo clamoroso dell'opera colse di sorpresa Casa Sonzogno, tant'è vero che il 4 marzo del 1890, quando Stanislao Gastaldon, autore di una *Mala Pasqua!* tratta dal medesimo soggetto e sonoramente bocciata (finì addirittura ultima in classifica), fece di tutto per boicottare *Cavalleria rusticana* proprio mentre si profilava con nettezza la sua vittoria, Edoardo Sonzogno, «che non s'intende di queste cose, crede seriamente che la musica di Gastaldon abbia un valore, e vorrebbe che la Commissione ritornasse sulle sue decisioni»²¹. Il successo clamoroso della *première* romana al Teatro Costanzi, il 17 maggio 1890, bastò a fugare ogni dubbio, e la macchina impresariale di Sonzogno si mise in moto. Fino al dicembre di quell'anno si contano undici allestimenti in otto città italiane, il debutto fuori d'Italia al Teatro Real di Madrid, diretto da Mancinelli il 17 dicembre con la coppia che l'aveva portata al successo, Gemma Bellincioni e Roberto Stagno, e infine la prima in lingua straniera a Budapest il 26 dello stesso mese, diretta da Gustav Mahler²².

Ricordi vuole sentire la mia *Cavalleria*. – Siamo rimasti d'accordo per domani alle 2 e 1/2. – Però il Sig.r Giulio vorrebbe vedere la partitura, e questo, credo, sarà impossibile; poiché Galli sta sospettoso e a me conviene, per ora, tenere il piede in due staffe» (*ivi*, 116) Il 25 maggio 1890 Mascagni, pur incline a cedere *Cavalleria* a Ricordi, avrebbe troncato le trattative con l'avv. Panattoni, incaricato dalla ditta, contestando una dichiarazione d'impegno «del tutto negativa per le offerte ch'Ella mi fa» (*ivi*, 128).

¹⁸ EPISTOLARIO, 144.

¹⁹ EPISTOLARIO, 83.

²⁰ EPISTOLARIO, 98.

²¹ EPISTOLARIO, 111. Mascagni comunicò il risultato ufficiale ai collaboratori due giorni dopo (*ivi*, 112).

²² Il mensile di Sonzogno elenca, oltre alle pregresse, le recite di *Cavalleria rusticana* che, dopo Milano, era attesa in altre nove città italiane mentre ben quattordici allestimenti erano già previsti all'estero in piazze importanti come Berlino, Mosca, Vienna, Londra e Parigi (TI121, 16).

2. *La messa in scena*

Il traguardo di questi cicli di recite nei primi mesi di vita di *Cavalleria rusticana* fu il tempio della lirica, La Scala di Milano, dove il melodramma venne definitivamente consacrato come il prodotto più innovativo della musica italiana nel dopo Verdi. Il pubblico aveva assistito a una tragedia che sprigiona una «potenza senza pari: ogni personaggio ha un suo proprio tipo e spiccatissimo, nell'azione nulla di stentato o di superfluo, tutto è logico, tutto è vero, tutto pieno di vita, l'interesse continuo e sommo», come dichiarò perentoriamente Amintore Galli recensendo il lavoro, aggiungendo che «l'opera verista così inizia in Italia il suo regno»²³.

Per l'occasione Sonzogno pubblicò la seconda edizione del libretto²⁴, ristampò la riduzione per canto e pianoforte riveduta e corretta²⁵ e, appunto, la messa in scena, mentre le immagini dell'allestimento per il Costanzi (giugno 1890) e quelle per Milano (febbraio 1891) apparvero in tre numeri del mensile della ditta²⁶. Di fronte a un numero di riprese in crescita costante, a un ritmo che ancora non era abituale per la casa editrice, si vollero diffondere norme interpretative in relazione a 'canoni' poetici, a cui i futuri allestimenti avrebbero dovuto riferirsi:

Mentre la fortunatissima e forte concezione melodrammatica del giovane maestro livornese corre di trionfo in trionfo sui principali teatri italiani, e viene annunciata all'estero come attrattiva delle venture stagioni, crediamo bene pubblicare nell'odierno numero [del «Teatro illustrato»] la scena che è cornice al potente dramma messo in musica con una tavolozza così smagliante dal maestro Pietro Mascagni. E colla scena pubblichiamo i costumi dei personaggi che agiscono nel lavoro [...]. I costumi, la scena, sono fedeli alle rappresentazioni che ebbe *Cavalleria rusticana* a Roma, Torino, Livorno, Firenze, ed è a questi nostri disegni che faranno bene a uniformarsi quanti scenografi e vestiaristi saranno chiamati a collaborare nell'allestimento dell'opera su qualsiasi teatro. *Cavalleria rusticana*, dramma umano, potente, musica sentita,

²³ TI121, 9.

²⁴ CR 1891. In questa fonte vennero aggiunti la traduzione italiana della Siciliana (il cui testo nell'idioma isolano venne peraltro ritoccato), due versi a testa per Alfio e Santuzza nel duetto n. 6d, e il nome del tenore cambiò da «Turiddo» a «Turiddu»; per i numeri e gli esempi musicali, individuati mediante la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra), si fa riferimento a CR 1919.

²⁵ La prima edizione dello spartito aveva destato l'indignazione di Mascagni per i travisamenti del curatore, il direttore d'orchestra Leopoldo Mugnone (EPISTOLARIO, 130-132).

²⁶ Cfr. TI114, 85 (il finale, qui a p. 495) e TI119, 165 (il bozzetto, preceduto dai figurini) per la prima romana; TI122, 25 (il finale disegnato da Bonamore, qui a p. 496) per la ripresa scaligera del 1891.

appassionata, vuole la sua cornice vera, ed ogni volo di fantasia o nello scenografo o nel vestiarista sarebbe affatto fuori posto e perciò condannabile²⁷.

La messa in scena di *Cavalleria rusticana* risente del clima di crescente fervore in cui ha preso forma ed è stata redatta. Il confronto con documenti analoghi editi in quegli anni da Ricordi – come le disposizioni sceniche per *Otello* (1887) e *Manon Lescaut* (1893) – o poco più tardi con i *libri di messa in iscena* dallo stesso Sonzogno direttamente agganciati alla tradizione francese, è decisamente impari. Invano si cercherebbero la medesima cura nel descrivere, anche mediante accorgimenti grafici, il movimento dei personaggi sul palco, magari provvisto, come spesso capitava, di piantazione, oppure le indicazioni psicologiche penetranti premesse e /o disseminate nel testo, dunque molto utili per gl'interpreti²⁸. L'impressione è piuttosto quella di trovarsi di fronte a una serie di ampie didascalie sceniche che si potrebbero leggere anche in partitura, e valga un esempio: nel correggere le bozze di stampa del libretto, Mascagni scrisse ai collaboratori il 26 marzo 1890, rivolgendolo loro indicazioni importanti che sono poi finite nella messa in scena. Queste annotazioni non figurano nei libretti del 1890 e del 1891, dove le didascalie sono ridotte all'osso:

Guarda che nell'indicazione della casa di *Mamma Lucia* bisogna aggiungere (se manca) che serve ancora per uso di *osteria* (senza la rima però) con relativo tavolino e relativi bicchieri, che al *brindisi* debbono essere *impugnati* dai coristi etc... – Come pure consigliati con Menasci se, prima dell'entrata di Alfio, si deve aggiungere l'indicazione di *suono di campanelli e schiocchi di frusta*. – Siamo intesi?²⁹.

Il confronto tra le incisioni che il noto pittore grafico e incisore Antonio Bonamore trasse fedelmente dalle recite scaligere³⁰, in particolare tra quella del finale e l'analoga della prima romana, con le prescrizioni

²⁷ TI119, 162.

²⁸ In MEFISTOFELE 1881, 1-3, ad esempio, Arrigo Boito scrisse dettagliate *Avvertenze per i cantanti*, mentre Illica, autore dei versi, non fece altrettanto nella *Disposizione scenica per «Cristoforo Colombo»* ma disseminò nel testo del libretto pagine intercalate con indicazioni come questa: «L'egregio artista che interpreta il personaggio di Don Roldano Ximenes eviti di dare alla sua interpretazione nella ironia la causticità o il cinismo di Mefistofele. Don Roldano incarna qui e rappresenta lo spagnolismo rigido, intransigente, autoritario, feudale. [...] Rigido, impettito, teso come il gran colletto inamidato del suo giubbone da Corte, e freddo e duro come l'acciaio del suo giaco di Spagna» (COLOMBO 1893, fra 12 e 13).

²⁹ EPISTOLARIO, 117; le suggestioni sono raccolte in MES, 7-8 (qui alle pp. 503-504).

³⁰ Altre due immagini dovute alla matita di Bonamore, si vedono in POMPEI, *Mascagni*, 85 (la preghiera corale), riportata qui di seguito (tav. 1), e 87 (la sfida fra Turiddu e Alfio).

della messa in scena, conferma la volontà degli autori e di Sonzogno di fissare, per quanto possibile, l'opera dal suo nascere fino alla consacrazione, rendendo più gestibili gli allestimenti all'orizzonte. Fra le immagini salienti ce n'è una che ritrae il coro all'esterno (una parte è entrata in chiesa per cantare dall'interno il «Regina cœli») nell'atto di intonare l'inno al Cristo risorto (tav. 1). La prescrizione della messa in scena venne dunque realizzata fedelmente:

Alle prime note del «*Regina Cœli*» i cori si avanzano dal fondo e vengono a disporsi in questo modo: gli uomini di fianco alla chiesa in faccia al pubblico e le donne di prospetto alla chiesa dopo gli uomini, formando una diagonale piuttosto sulla sinistra, ed a tempo intonano l'«*Inneggiamo, ecc.*»³¹

Nella corrispondenza Mascagni si preoccupa particolarmente del finale dell'opera, «che riuscirà arditissimo, se, come credo (e forse spero), sarà mantenuta la fedeltà al lavoro originale»³². In effetti i librettisti stavano maturando una versione diversa della conclusione, apparentemente più sofisticata, dove un coro, sulle orme di una tragedia classica rivisitata, sanciva l'esodo³³.



TAV. I. ANTONIO BONAMORE, «Inneggiamo, il Signor non è morto», CR 1891, sc. III³⁴.

³¹ MES, 9 (qui a p. 505).

³² EPISTOLARIO, 85; lettera del 17 gennaio 1889 a Giovanni Targioni-Tozzetti.

³³ Si legga il testo del coro in SPECIALE MASCAGNI, 36.

³⁴ POMPEI, *Mascagni*, 85.

Mascagni scrisse in proposito ai librettisti, il 18 marzo 1889:

L'ultimo grido *Torello* [Turiddu] è morto, vorrei che fosse detto da Santuzza che correrebbe sulla scena come impazzita di duolo e di spavento. Come pure, nello stesso momento, vorrei che Mamma Lucia uscisse di casa e si gittasse a terra davanti alla chiesa. – A proposito: voi non fate più uscire Lucia di chiesa, mentre credo che debba uscire col coro, Lola e Torello e rientrare in casa. [...] Col *coro finale* a sipario calato, mi avete fatto vibrare le corde più intime della mia immaginazione, ma nello stesso tempo mi avete fatto sorgere dinanzi un dubbio: come accoglierà la commissione una simile originalità?! – Cosicché sono venuto nella determinazione di fare *due* finali: uno col coro, come avete scritto voi; l'altro come sta nell'originale di Verga, cioè fare il grido: Torello è morto a due riprese e, sopra un urlo generale, calare la tela *laconicamente*³⁵.

E fu così che avvenne. Anche questa posizione venne fissata dalla messa in scena (e si veda il confronto qui e nella pagina seguente fra la realizzazione della prima al Costanzi, tav. 2 e quella scaligera, tav. 3), dunque mentre scriveva questa lettera Mascagni immaginava visivamente il quadro conclusivo. Inoltre il confronto mostra che la norma, da Roma a Milano, venne rispettata perché l'azione resta la medesima, mentre varia la dimensione del palcoscenico (quello della Scala è molto più grande) e i contorni dell'azione di Santuzza, assai più drammatica a Milano.



TAV. 2. ANTONIO BONAMORE «Hanno ammazzato compare Turiddu», CR 1890, sc.XII³⁶.

³⁵ EPISTOLARIO, 93-94. Nella stessa lettera il compositore propone di mutar nome a «Torello» e chiamarlo Turiddu.

³⁶ TI114, 85



TAV. 3. BONAMORE, «Hanno ammazzato compare Turiddu», CR 1891, sc.XII³⁷.

La sua articolazione corrisponde in pieno a quella prevista nella partitura e nella riduzione per canto e pianoforte, e non a quella del libretto, che prescrive un unico urlo collettivo delle donne:

Ad un certo punto odesi un mormorio lontano, e subito una voce di donna che grida: «*Hanno ammazzato compar Turiddu*» Le due donne si guardano e si stringono fra loro come chi domanda se ha ben capito, colte da spavento mortale. Il mormorio si ripete ma più vicino e più secco. Subito dopo una popolana si precipita sulla scena venendo dal fondo a sinistra e dando un gran grido, viene fin presso le due donne che si troveranno sul davanti nel mezzo e dice a stento, ma forte: «*Hanno ammazzato compar Turiddu!*» Santuzza cade a terra svenuta e Lucia si rinversa fra le braccia delle coriste che si troveranno a lei vicine³⁸.

E se il grido finale passò a una donna del popolo non fu perché nel dramma di Verga era affidato a Pippuzza, e non alla protagonista, ma per estraniare Santuzza, la donna ch'era la causa dell'epilogo tragico e consentire al tema che l'aveva accompagnata in scena e che dopo il duetto con Turiddu connotava la maledizione («A te la mala pasqua, spergiuoro!») di esplodere a suggello simbolico dell'intera vicenda. Il paragone con il finale di *Carmen* e il tema del destino che lì si sente nel

³⁷ TI122, 25.

³⁸ MES, 16 (qui a p. 507).

prélude e che poi suggella l'opera, avanzato all'indomani delle recite milanesi di *Cavalleria*, è dunque totalmente pertinente³⁹.

3. *Gustav Mahler e la ricezione di Cavalleria*

Cavalleria rusticana, che iniziò prestissimo a circolare in Europa, aveva attratto sin dall'inizio Mahler che, nel suo *tour* italiano del 1890, aveva probabilmente richiesto la partitura a Sonzogno⁴⁰. Come si è anticipato, il grande direttore d'orchestra portò al trionfo il melodramma in ungherese a Budapest nel Regio teatro dell'opera il 26 dicembre 1890, col titolo *Parasztbecsület* (tre recite entro l'anno, altre sei nel gennaio successivo). Era il primo allestimento cantato in lingua straniera, e il secondo al di fuori dei confini italiani, appena sei mesi dopo la *première* al Costanzi⁴¹.

La scelta di Mahler fu decisiva per la penetrazione delle opere della cosiddetta giovane scuola nel mercato di lingua tedesca, che accoglierà con grande favore (e incassi alle stelle) le opere veriste⁴², immediatamente riprese in traduzione a cominciare da Amburgo fin dal gennaio del 1891. Il mensile di Sonzogno dette prontamente notizia dell'evento, che fu uno «straordinario successo» perché «l'esecuzione fu eccellente sotto tutti i riguardi, e nell'opera «si riscontrano i pregi dell'antica melodiosa tradizione italiana e la serietà del Verdi, non mancandovi pure la caratteristica scenico-drammatica del Wagner». Anche il coro e l'orchestra non lasciarono nulla a desiderare», e il loro apporto consentì di apprezzare la «straordinaria originalità dell'invenzione, ricchezza di melodie e grandissima espressione»⁴³. Fu probabilmente grazie alla concertazione che la critica poté notare come «Mascagni ha saputo anche nell'introduzione sposare con tanta maestria gli strumenti ad arco a

³⁹ Il trafiletto venne pubblicato per presentare la scena conclusiva dell'opera, e si chiude perentoriamente: «La scena finale del dramma di Verga, musicata dal Mascagni è il *pendant* di quella famosa del *Merimée*, eternata nella musica del Bizet»; TI122, 19.

⁴⁰ Cfr. PRINCIPE, *Mahler*, 47; da Ricordi Mahler recuperò invece *Asrael* di Franchetti, che debuttò il 20 novembre 1890. Oltre a Milano, il musicista visitò Trieste, Bologna, Genova e Venezia.

⁴¹ Mascagni ringraziò Mahler in una lettera datata 31 dicembre 1890 che il direttore girò alla sorella, collezionista di autografi (una copia dell'originale, di cui si sono perse le tracce, si trova nella collezione Mahler-Rosé, presso la biblioteca dell'University of Western Ontario).

⁴² Cfr. LEDERER, *Verismo*. Alcuni titoli, fra cui *A Santa Lucia* di Tasca (Berlino, 1892) e *Am untern Hafen* di Spinelli (*A basso porto*, Köln, 1894), vennero concepiti proprio per le scene tedesche.

⁴³ TI121, 10. La prima amburghese venne recensita dal celebre critico e musicista Richard Heuberger (HEUBERGER, «*Cavalleria rusticana*», 9-14), che era presente anche a quella di Budapest (MAHLER, *Caro Collega*, 115-116).

quelli d'ottone» e attestare che «l'addio di Turiddu prima di affrontare la morte è musicalmente il più bel punto dell'opera»⁴⁴.

Nel seguito della sua carriera, passando prima al teatro di Amburgo, dal marzo del 1891, per proseguire a Vienna dal 1897, Mahler non cessò di mettere in cartellone *Cavalleria rusticana*, ma non risulta che l'abbia più diretta personalmente. Tuttavia non si può dubitare della sua stima per la musica di Mascagni, verso il quale provava una certa affinità, come ebbe a scrivere alla sorella Justine nel gennaio del 1893, dopo aver diretto l'*Amico Fritz*:

Er [il regista Franz Jauner] hat mir wiederholt entzückt versichert, daß er jeden Moment geglaubt hat, *Mascagni* sitze am Pult; so bis in's kleinste Detail hätte ich *seine* Art wiedergegeben. Das ist mir auch ziemlich begreiflich, da zwischen mir und Mascagni eine *Menge* Berührungspunkte existiren⁴⁵.

La testimonianza più profonda del suo interesse per questo melodramma e il suo autore, Mahler la dette peraltro in veste di autore, chiamando in causa uno dei momenti chiave di quella partitura per lanciare un messaggio valendosi dell'intertestualità, come aveva regolarmente fatto sin dalla prima sinfonia⁴⁶. Quando il compositore portò al debutto (fu l'ultima volta che dicesse un suo lavoro) la sua sinfonia più 'operistica', l'ottava, a Monaco di Baviera il 12 settembre 1910, volle concludere con la scena finale dal *Faust* di Goethe. Giunto all'ultimo coro gli tornò alla mente uno dei momenti più significativi di *Cavalleria rusticana*, la melodia lirica dell'addio alla madre che Turiddu intona due volte, al termine del primo recitativo (es. 1 A) e dopo l'intervento di Lucia, come accorata invocazione di salvezza (es. 1 B):

TURIDDU *molto sentito*



Voi__ dove-te fa-re da ma - dre a San-ta,

Esempio 1 A

⁴⁴ TI 121, 14.

⁴⁵ BLAUKOPF, *Mahler*, 112-113.

⁴⁶ Per un elenco piuttosto ampio ma piuttosto affrettato (l'impresa è indubbiamente difficile) delle citazioni che Mahler rivolge alla musica altrui, cfr. JANZ, *Mahler*, 147-148; alcuni casi vengono esaminati più in dettaglio in GIRARDI, *Butterfly*, 155-158.

TURIDDU *con anima*

Per me pregate Id-di-o, per me pregate Id-di-o —

Esempio 1 B⁴⁷

Il riferimento suona piuttosto esplicito, come quello che Mascagni e i librettisti, dal canto loro, rivolgono al finale di *Otello* – «un altro bacio (*muore*)»,

CHORUS MYSTICUS

SOPRANI *ppp* *Sehr langsam beginnend*

Al-les Vergängli-che ist nur ein Gleichnis; das Unzu-längliche, hier wird's Er-eig-nis;

Esempio 2⁴⁸

e va colto in relazione al testo intonato dal coro:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

⁴⁷ Gli esempi sono tratti da CR 1919, 67¹² p. 170 (1 A) e 67³² p. 171 (1 B).

⁴⁸ L'esempio è tratto da MAHLER VIII, 209-210, bb. 1449-1458. La citazione è velata dalle complesse armonie intrecciate dalle voci: la semplice segnalazione della parentela melodica si legge in VIGOLO, *Mille e una sera*, 118. La melodia in questione deriva dal motivo dell'«Accende lumen sensibus», intonato dal coro nel *Veni Creator* (MAHLER VIII, 34, I, bb. 261-265), per prendere gradatamente forma all'inizio della *Schlußszene aus «Faust»*, enunciata dai violoncelli e contrabbassi nel grave e da flauti, clarinetti e oboe nel registro acuto (*ivi*, 75, II, bb. 1-6). Se il processo variantistico è dunque endogeno, nel finale Mahler plasma la melodia portandola a coincidere con quella di Mascagni.

Mahler arricchisce di significati il messaggio conclusivo incrociando i versi di Goethe e la melodia di Mascagni⁴⁹, dove la parafrasi delle Epistole di Paolo (ai Corinzi, I, 8-10, ai Romani, 8, 18-21), sfocia nel distico finale dominato dall'immagine di Maria come nuova Eva. L'eterno femminile acquista quindi una dimensione umana più definita, chiamata in causa da una madre siciliana in presenza di un figlio che si avvia al sacrificio: se nelle mani del Gustav Mahler direttore *Cavalleria rusticana* iniziò il vero cammino verso la gloria, in quelle del compositore salì ai piani più alti dell'espressione estetica. Quale riconoscimento migliore il melodramma di Mascagni avrebbe potuto ottenere?

⁴⁹ Il compositore descrive alla moglie la sua visione del *Faust* in una lettera probabilmente scritta il 22 giugno 1909, sottolineando la figura della *Mater gloriosa* come personificazione dell'eterno femminile, in LA GRANGE, *Ein Glück ohne Ruh'*, 388.

CAVALLERIA RUSTICANA

MELODRAMMA IN UN ATTO

DI

G. TARGIONI-TOZZETTI E G. MENASCI

MUSICA DEL MAESTRO

PIETRO MASCAGNI

MESSA-IN-SCENA

MILANO

EDOARDO SONZOGNO, EDITORE

14 – Via Pasquirolo – 14 –

Milano 1891

ATTREZZI OCCORRENTI¹

- 2 tavoli bianchi da osteria
- 12 sedie da osteria
- 12 bicchieri di vetro
- 1 vaso siciliano pel vino
- 4 piccoli canestri
fiori sciolti
- 1 frusta da carrettiere
sonagli.

ATTO UNICO

Piazza di villaggio in Sicilia.

A destra quasi in fondo, chiesa con breve gradinata. A sinistra, in 2.^a quinta, osteria e casa di mamma Lucia. Giorno di Pasqua.

Prima di cominciare la sinfonia preparare sul palco dietro il sipario, arpa ed arpista per la *Siciliana* che deve cantare il tenore a metà della sinfonia².

Terminata la sinfonia all'attacco delle campane che si trovano disposte dietro la chiesa, *si alza la tela*³.

È quasi notte.

Appena alzata la tela si fa l'alba e continua ad aumentare la luce fin che all'attacco del primo coro interno delle donne è giorno chiaro.

Appena alzata la tela dopo 7 o 8 misure la scena comincia ad animarsi, paesani e paesane che vengono dalle diverse strade parte attraversano e se ne vanno, parte vanno in chiesa, fra questi vi sarà qualche donna con bambini, il movimento continuerà fino all'attacco del primo coro interno delle donne.

¹ Il testo seguente è fedele alla fonte, sono solamente stati corretti gli errori palesi, volte in corsivo le indicazioni agogiche e abbassate le maiuscole superflue. Le indicazioni di luogo, con le modalità per trovarlo (cfr. n. 24), si riferiscono a CR 1919.

² La curva del crescendo emotivo orchestrale viene interrotta dalla *Siciliana*, per riprendere con forza dal punto in cui era rimasta quando cessa la voce dietro le quinte, ma la messa in scena semplifica la struttura del brano, dove i richiami all'azione sono disposti con perfetto intuito drammaturgico. Qui il dialogo fra musica e visione vive un istante di grande novità, non solo perché si rompe l'illusione scenica per qualche minuto, ma anche perché la serenata in dialetto, oltre a introdurre un tocco d'esotismo, fornisce un'informazione drammatica, segnalando la presenza di Turiddu appresso alla bella Lola prim'ancora che Alfio ne parli a Lucia, preannunciando l'amore adulterino.

³ CR 1919, 15, ⁹¹; in partitura l'alzata del sipario viene posticipata a 1.

Nota: appena alzata la tela, dopo 2 misure si apre la porta della chiesa e ne esce un chierico, il quale, dopo aver assicurata la porta rientra in chiesa⁴, quindi viene il movimento suddetto.

Appena rientrato il chierico dall'osteria escono due garzoni che portano fuori 2 tavoli, 12 sedie e 12 bicchieri disponendoli davanti all'osteria.

A tempo attaccano le coriste donne internamente e dopo poco viene la risposta dei coristi uomini pure internamente.

Le coriste donne saranno situate a sinistra e gli uomini a destra.

Il primo coro interno non è che un «*Ah!*»

Al *Meno* le donne attaccano sempre internamente: «*Gli aranci, ecc.*»⁵

Terminato il loro coro e mentre gli uomini attaccano la loro risposta interna, le coriste vengono in scena dalla 3.^a e 4.^a quinta [a] sinistra.

Gli uomini attaccano: «*In mezzo al campo, ecc.*»

Terminato il loro coro gli uomini vengono essi pure in scena dalla 1.^a e 2.^a quinta a destra⁶.

Uomini e donne si vanno incontro ed a tempo i soprani attaccano: «*Cessin le rustiche, ecc.*».

Tutti uniti cantano il loro coro e verso il finire di esso a poco a poco si allontanano, gli uomini dalla destra in fondo e le donne dalla sinistra pure verso il fondo.

Gli ultimi «*Ah! Ah!*» del suddetto coro devono essere delle botte e risposte fatte dall'interno come da lontano.

Dopo 25 misure del *Largo* 3|4: Santuzza entra dalla destra e si dirige verso l'osteria chiamando verso l'interno colle parole: «*Dite, mamma Lucia...*»⁷

A queste parole esce Lucia dall'osteria dicendo: «*Sei tu? ecc.*»

⁴ In realtà «la scena sul principio resta vuota» (CR 1919, 15, 1²) e non vi è traccia dell'azione qui descritta, così come della preparazione dei tavoli d'osteria, che serve a identificare meglio un luogo che acquisterà in seguito una grande importanza per la trama. In compenso l'orchestra accompagna per 137 bb. (fino a CR 1919, 19, 4⁸), con l'interpunzione delle grida interne, il movimento dei paesani che entrano ed escono dallo spazio visivo lasciando la scena prevalentemente vuota, con l'intento di creare l'impressione della maggior naturalezza, sfruttando anche lo spazio esterno al palcoscenico per accrescere il clima di misteriosa sensualità creato dalla musica.

⁵ CR 1919, 24, 7⁹.

⁶ CR 1919, 28, 1⁷⁸. La scena si riempie dopo altre 48 bb. con l'uscita degli uomini in atteggiamento galante, ma si svuota in pochi istanti: in questa maniera l'ingresso solitario di Santuzza acquista un rilievo maggiore.

⁷ Mentre la scena resta vuota per altre 25 bb., il tema cardine dell'opera vibra, presago di sventura, annunciando la protagonista (CR 1919, 39-40, 11⁶): più che musica, è azione anch'esso.

Dopo le parole di Santuzza: «*Quale spina ho in core*» sentonsi dall'interno a destra schiocchi di frusta e sonagli e subito dopo vengono in scena dal fondo a destra per diverse vie i coristi e fra essi compare Alfio con una frusta in mano e viene direttamente al davanti della scena per cantare la sua aria: «*Il Cavallo, ecc.*»⁸

I coristi si avanzano con lui e cantano il coro: «*Oh che bel mestiere.*»

Dopo le parole d'Alfio: «*ch'è tutta fedeltà!*» sentesi il coro donne interno, a sinistra, che esclama: «*Ah!*»

Dopo le parole d'Alfio: «*è Pasqua ed io son qua!*» vengono in scena dalla sinistra le coriste donne correndo e si portano al proscenio ed attaccano cogli uomini: «*Oh che bel mestiere, ecc.*»

Terminato il coro i cori si allontanano in questo modo: quelli che devono cantare l'«*Alleluia*» interno entrano in chiesa, quelli che devono cantare l'«*Innegiamo*» esternamente si portano verso il fondo a gruppi.

Durante l'aria di Alfio con loro, Santuzza e Lucia saranno rimaste sedute al tavolo davanti all'Osteria.

Terminato il coro, Lucia dice ad Alfio: «*Beato Voi, ecc.*» (*alzandosi*).

Alfio con fare spigliato dice a Lucia: «*Mamma Lucia, ecc.*»

Lucia risponde: «*Non so, ecc.*».

Al che Alfio dice senza malizia, «*Se è sempre qui, ecc.*»⁹

Alle parole di Alfio: «*L'ho visto stamattina vicino a casa mia,*» Lucia sorpresa dice parlato: «*Come?*»

Santuzza che fino dalle prime parole di Alfio si sarà avvicinata a Lucia, alla sua parola «*Come?*» le dice piano, parlato: «*Tacete.*»

Alfio non badando a loro a loro dice. «*Io me ne vado, ecc.*», ed esce dal fondo a sinistra.

Uscito Alfio dall'interno della Chiesa s'intona il «*Regina Cœli, ecc.*»¹⁰

⁸ È tempo che esca in scena, in maniera plateale, il futuro vendicatore (CR 1919, 47, 16⁴), guascone come Escamillo in *Carmen*, col suo seguito. Un uomo forte ch'è tutt'uno col suo mestiere, fra schiocchi di frusta e tintinnii di campanelli, ma non fatuo come il torero. Nuoce all'invocata verosimiglianza, peraltro, il fatto che dichiari la sua indifferenza al vento gelido e alla neve, visto che la vicenda è ambientata in Sicilia.

⁹ L'atteggiamento del baritono, convinto a priori della fedeltà della moglie, è sintetizzato dall'espressione «senza malizia». Lo scambio tra Alfio e Lucia raccoglie con grande effetto l'esca della *Siciliana* che irrompeva nel preludio.

¹⁰ CR 1919, 64, 22³². Si veda l'incisione di Bonamore, presa alla Scala e qui riprodotta a p. 494 (tav. 1), che riflette perfettamente queste indicazioni. L'azione che segue dopo l'inno, contrappone la devozione bigotta di Lucia, che rimarrà desolata dopo la confessione della ragazza, all'atteggiamento disperato di Santuzza che, rosa dal senso di colpa, confessa apertamente il suo disonore dopo che orchestra e coro hanno esibito per la prima volta tutta la loro potenza, in un quadro di grande presa visiva e sonora. I

Alle prime note del «*Regina Cæli*» i cori si avanzano dal fondo e vengono a disporsi in questo modo: gli uomini di fianco alla chiesa in faccia al pubblico e le donne di prospetto alla chiesa dopo gli uomini, formando una diagonale piuttosto sulla sinistra, ed a tempo intonano l'«*Inneggiamo, ecc.*»

Appena i cori sono a posto, dalla chiesa escono 4 ragazzini a capo scoperto con un canestrino per ciascuno, pieno di fiori sciolti, e fanno il giro davanti al Coro spandendo i fiori fra il coro e la chiesa, indi rientrano in Chiesa.

Lucia fin dal principio del «*Regina Cæli*» verrà ad inginocchiarsi sui gradini della chiesa.

Santuzza la segue come per avviarsi essa pure alla chiesa, ma giunta a metà della scena non sentendosi il coraggio di avvicinarsi ad essa si lascia cadere in ginocchio, ed a tempo intona a sua volta l'«*Inneggiamo, ecc.*».

Ad un certo punto tutti si avanzano al proscenio per cantare l'«*Inneggiamo*» uniti.

Terminato il gran concertato, i cori uomini e donne entrano in chiesa.

Lucia che sarà rimasta l'ultima, vede Santuzza indietro, le si avvicina e le dice: «*Perché m'hai fatto, ecc.*»

Santuzza traendola dolcemente al davanti attacca la sua romanza: «*Voi lo sapete, ecc.*»

Lucia che durante la romanza avrà dato segno di prendere grande interesse al racconto, terminata la romanza esclama con desolazione: «*Miseri noi, ecc.*»

SCENA FRA LE DUE

Terminata la scena, Lucia guardando Santuzza con commiserazione dice: «*Aiutatela voi, Santa Maria*» ed entra in chiesa.

Santuzza, abbattuta, si siede al tavolo.

All'attacco dell'«*Allegretto*», dal fondo a destra viene in scena Turiddu e dirigendosi verso casa sua vede Santuzza e dice: «*Tu qui Santuzza?*»¹¹

bambini che spargono fiori prima della rivelazione disperata, incarnano la purezza che si contrappone al peccato della protagonista.

¹¹ Proprio in questo punto cruciale, il duetto dove si scontrano i due protagonisti, il lettore si aspetterebbe di trovare una descrizione esauriente dell'azione, che invece manca. In realtà è tutto scritto nei pentagrammi di Mascagni e la messa in scena, dal canto suo, rende tacendo un doveroso omaggio ai primi interpreti, lasciando che si scatenino Roberto Stagno, «attore cantante vero maestro a tutti i colleghi» e Gemma Bellincioni, che «aveva da lottare nella parte di Santuzza col ricordo di Eleonora Duse [e] vinse per forza di talento il confronto pericoloso, vivificando il carattere della povera tradita con straziante ma scultorea evidenza», dunque mattatori al punto tale «che nella *Cavalleria rusticana* raggiunsero una perfezione di interpretazione che sarà difficilmente raggiunta da altri» (TI114, 87). Poiché a Milano agirono la Pantaleoni e Valero,

SCENA E DUETTO

Alla fine dell'Assieme dei due si sente dalla 2.^a quinta a destra Lola che intona: «*Fior di giaggiolo, ecc.*»

Dicendo la 3.^a volta «*Fior di giaggiolo*» Lola entra in scena e vedendo i due esclama «*Oh!*»

SCENA FRA I TRE

Lola ironica.

Santuzza decisa.

Turiddu confuso¹².

Alle parole: «*io ringrazio il Signore e bacio in terra*» Lola s'inchina, tocca la terra colla punta delle dita indi se le porta alle labbra.

Lola dicendo: «*Io me ne vado*» entra in chiesa sempre però voltandosi di quando in quando e sbirciando coll'occhio i due.

Appena partita Lola, Turiddu si volge a Santuzza dicendole con rabbia concentrata: «*Ah! lo vedi, ecc.*»

Santuzza fredda ma decisa dice: «*L'hai voluta e ben ti sta!*»

A queste parole Turiddu le si slancia contro dicendo: «*Ah! per Dio!*».

DUETTO E SCENA

Santuzza supplichevole, a tempo inginocchiandosi, indi disperata e poi minacciosa tremendamente.

Turiddu con rabbia concentrata, qualche volta esplodendo ed alla fine con forza.

Dopo l'assieme Turiddu cercando svincolarsi da lei che gli si è avvinghiata alle ginocchia sul finire dell'assieme, dicendo sprezzante e con forza: «*Dell'ira tua non mi curo,*» le dà una spinta, la getta a terra e corre in chiesa.

Santuzza rialzandosi a metà, disperata, gli guarda dietro e nella massima disperazione esclama: «*A te la mala Pasqua!*»¹³

la scelta di non dare indicazioni potrebbe significare che la messa in scena sia stata preparata basandosi sulle numerose repliche italiane sostenute dalla coppia Bellincioni-Stagno senza tener conto del *cast* milanese.

¹² La messa in scena riassume lapidariamente l'atteggiamento dei tre protagonisti del triangolo amoroso, ma dietro l'ironia di facciata – per schernire Santuzza si rivolge a Turiddu «E voi...sentite le funzioni in piazza», ben sapendo dov'era stato prima – Lola nasconde una gelosia veemente per la rivale, ben caratterizzata dal sensuale riferimento al suo amante nello stornello siciliano «Ma bello come lui ce n'è uno solo» (CR 1919, 99, 434), una forma chiusa che risponde palesemente alla serenata iniziale da fuori scena. Il ruolo dell'antagonista è piccolo, ma l'interprete deve essere un'ottima attrice, fino al momento in cui si congeda salutando «con caricatura».

¹³ Questo scorcio concitato viene invece descritto con maggiore attenzione, specie l'atteggiamento rabbioso dell'uomo, che desta la comprensibile reazione della

Indi a poco a poco si rialza e si trascina a stento fino al tavolo dove cade accasciata su d'una sedia.

Subito dopo viene Alfio dalla sinistra, va verso l'osteria, vede Santuzza, la scuote pel braccio.

Santuzza vedendolo, come colta da un terribile pensiero di vendetta scatta in piedi e dice: «*Oh! il Signore, ecc.*»

Alfio con naturalezza le domanda: «*A che punto è la Messa?*»

Santuzza decisa: «*è tardi omai, ma per voi, ecc.*»

Alle parole di Santuzza Alfio con gran sorpresa le domanda: «*Che avete voi detto?*» guardandola fisso in faccia.

Santuzza continua: «*Che mentre voi, ecc.*»

Alle parole di Santuzza, Alfio dà come in un grido dicendo: «*Ah! nel nome di Dio, ecc.*»

Santuzza fermamente: «*Il ver!*» indi attacca con lamento appassionato: «*Turiddu mi tolse, ecc.*».

Durante l'aria di Santuzza, Alfio starà ascoltandola con ansia tremenda, aumentando la sua ansia fino alla fine.

Terminata l'aria di Santuzza durante le 4 misure che seguono Alfio si calmerà quasi repentinamente, come chi ha preso una risoluzione e dice a Santuzza: «*Comare Santa, ecc.*»

Santuzza come pensando al male che ha fatto e come colta da subitaneo rimorso esclama: «*Infame io son, ecc.*»

Alle parole di Santuzza, Alfio prorompe colle parole: «*Infami loro, ecc.*»

Duetto e stretta finale prima dell'intermezzo.

Terminata la stretta Santuzza fugge dal fondo a sinistra ed Alfio dal fondo a destra.

donna, sancita dalla ripresa del tema che annunciava l'uscita in scena della protagonista, incarnando il destino e la vendetta al tempo stesso (CR 1919, 118-119, 42¹³). Nell'opera lirica l'anatema è di solito un gesto affidato a uomini di rango, mentre a urlarlo è qui una donna del popolo: anche questo è un gesto di rottura con la tradizione, come le urla gridate nel finale.

*Intermezzo Orchestra ed Organo*¹⁴

Terminato l'intermezzo, all'attacco delle campane cominciano ad uscire dalla chiesa i tenori coristi, indi i bassi, i quali, qualora non giungano a tempo ad uscire prima delle donne, sortiranno dalla quinta sopra la chiesa.

Dopo gli uomini esce Lucia la quale attraversa la scena ed entra in casa.

A tempo gli uomini coristi attaccano: «*A casa, a casa, ecc.*»

Durante il coro uomini i quali si saranno schierati sulla sinistra presso l'osteria, escono le coriste donne che a tempo rispondono: «*A casa, a casa, ecc.*»

I cori saranno schierati in modo da lasciare scoperta la chiesa¹⁵.

Terminato il coro, dalla chiesa escono Lola e Turiddu avanzandosi al mezzo, e Turiddu a tempo attacca: «*Comare Lola, ecc.*»

Lola con intenzione dice: «*Vado a casa, ecc.*» e si avvia.

Turiddu fermandola: «*Non ci pensate, ecc.*» indi rivoltosi al coro ed avvicinandosi ai tavoli dice: «*Intanto, ecc.*» con fare allegro.

Dette le prime parole si volge all'osteria e dice (parlato): «*Mamma, da bere.*»

Lucia porta fuori il vaso ripieno di vino e lo mette sul tavolo, alcuni coristi che si trovano più vicino al tavolo, riempiono i bicchieri, i quali

¹⁴ Dopo la cabaletta furiosa del baritono («Ad essi non perdono», CR 1919, 125-133, 47⁶) la scena vuota lascia parlare la musica: tutta la tensione sin qui accumulata s'incanalava nell'intermezzo sinfonico, armonizzato a corale. Il brano fissa così la conclusione della cerimonia pasquale, e dilata il decoro della vicenda in tempo reale, contrapponendo perdipiù la serenità della vita comune alle passioni che divorano i protagonisti e richiamando inoltre la situazione dell'atto quarto di *Carmen*, dove l'entusiasmo per la corrida fa da sfondo all'uccisione della gitana spagnola. L'immagine della chiesa in faccia all'osteria, fissata dall'impianto scenico in entrambe le riprese (Roma 1890 e Milano 1891, cfr. tavv. 2-3, pp. 495-496), coglie con immediatezza le motivazioni del dramma ed è ulteriore metafora della purezza violata di Santuzza, vieppiù disonorata per la delazione ad Alfio.

¹⁵ I due amanti escono quasi in trionfo fra due ali di paesani, come Escamillo e Carmen di fronte all'arena nella *plaza de toros* del capolavoro di Bizet, e qui la spudoratezza di Turiddu, che celebra «il riso dell'amante» e poi brinda con Lola, celebrando quasi apertamente l'adulterio, raggiunge il culmine. Questo brano rende bene il clima di nervosa allegria che circonda i due protagonisti nel momento della sfida, e prepara la tragica conclusione. A fronte di un apparato simile, che smaschera la tresca in maniera evidente, suona strano l'appunto di Casa Ricordi rivolto all'interprete di Lola nella ripresa scaligera del 1891: «è affatto fuori dal possibile che invitando Lola a brindare, Turiddu amorosamente la cinga colle braccia; figurarsi una simile...libertà amorosa in un piccolo paese, ed in Sicilia, per giunta innanzi a cento testimoni, quando precisamente è sommo interesse dei due amanti il tener celata la loro tresca!» (GMM, 1891, 25).

saranno già stati portati al principio dell'atto dai servi che avranno portato i tavoli e le sedie.

I coristi si avvicinano al tavolo e bevono gli uni dopo gli altri.

Turiddu intanto prende un bicchiere ed attacca il brindisi con risposta del coro.

Alla risposta del coro: «*Viva!*» Turiddu volgendosi a Lola dice: «*Ai vostri amori*» e beve.

Dopo il secondo «*Viva!*» del Coro, Lola risponde a Turiddu: «*Alla fortuna vostra*» e beve.

Turiddu riprende il brindisi accompagnato dal coro.

Terminato il brindisi dal fondo a destra entra Alfio calmo e concentrato, si fa largo e si presenta al mezzo dicendo a tempo: «*A voi tutti salute*».

Il coro risponde: «*Compar Alfio salute*».

Turiddu allegro dice: «*Ben venuto con noi dovete bere,*» riempie un bicchiere e glielo presenta dicendo: «*Ecco, ecc.*»

Alfio, colla mano spiegata, freddo, respinge il bicchiere dicendo: «*Grazie, ma il vostro, ecc.*»

Turiddu come chi ha compreso tutto, lo fissa un secondo, indi getta a terra il vino dicendo (*parlato*): «*A piacer vostro*»¹⁶.

Alle parole di Alfio tutti gli uomini si guarderanno in faccia mormorando sottovoce, avendo essi compreso dalla loro attitudine che sta per succedere una sfida.

Lola che all'entrata di Alfio vedendolo serio ha compreso che suo marito è edotto del suo fallo, resta vicino al tavolo ed alla risposta che Alfio dà a Turiddu, si lascia cadere sopra una sedia.

Le coriste che pure mormoravano sottovoce come gli uomini prese da compassione per Lola se la indicano a vicenda, indi alcune di esse attraversano la scena, si avvicinano a Lola e le dicono: «*Comare Lola, ecc.*» traendola seco loro verso il fondo a sinistra indi scompaiono.

I coristi continuano a formar gruppi sulla scena ed a parlare fra loro sommessamente indicandosi i due che sono nel mezzo, Turiddu pensoso, Alfio indifferente pulendo la pipa.

Turiddu dopo aver dato un'occhiata a Lola che parte fra le donne, subito scomparsa, si volge ad Alfio e gli domanda in tono quasi secco: «*Avete altro da dirmi?*»

Alfio lo guarda e risponde con indifferenza: «*Io? nulla!*»

Turiddu deciso dice: «*Allora sono agli ordini vostri*».

¹⁶ Ecco la svolta: sin qui la descrizione ha dipinto un uomo irresponsabile, che ora accetta la legge dell'onore, mentre l'allegria precedente lascia spazio a una tensione crescente.

Alfio con premura: «*Or ora?*»

Turiddu con fermezza: «*Or ora!*»

Alfio a queste parole apre le braccia ed invita Turiddu ad abbracciarlo, il che Turiddu eseguisce rapidamente, ma nell'abbracciarlo morde Alfio all'orecchio destro, il che negli usi siciliani indica duello a morte¹⁷.

Alfio sentendosi mordere porta rapidamente la destra all'orecchio e guardando la punta delle dita che si suppongono macchiate di sangue, dice con freddezza forzata: «*Compar Turiddu, ecc.*», indi con marcata intenzione: «*C'intenderemo, ecc.*» e si avvia.

Turiddu dà un'occhiata intorno e poi lo chiama: «*Compar Alfio!...*»

Alfio si ferma, lo guarda sempre calmo, e Turiddu gli fa cenno d'avanzarsi; tutti due si avvicinano e Turiddu attacca in forma di preghiera: «*Lo so, ecc.*» dicendo la 2.^a volta: «*Povera Santa!*» lo guarda fisso come per aspettare la sua risposta.

Alfio durante l'aria di Turiddu resta, in atteggiamento indifferente, terminata l'aria di Turiddu fa un gesto quasi sprezzante e si volta per andarsene.

Turiddu vedendo quest'atto preso da subitaneo furore dice: «*Vi saprò in core, ecc.*»

Alfio freddamente risponde: «*Compare, ecc.*», e dopo aver detto: «*Qui fuori dietro l'orto,*» esce con calma dal fondo a sinistra dietro le case, seguito dai coristi bassi.

Turiddu rimane un istante penseroso e triste indi all'attacco dell'*Allegro giusto* volto verso casa sua chiama: «*Mamma!*»¹⁸

Dopo poche misure esce Lucia e viene verso di lui.

Turiddu fingendosi allegro e mezzo brillo attacca: «*Quel vino, ecc.*»

La madre attonita lo osserva.

Alle parole di Turiddu: «*S'io non tornassi*» Lucia si mostra come colta da un terribile presentimento e lo fissa, e quando Turiddu dice con dolore l'ultima volta: «*S'io non tornassi...*» essa lo afferra per le braccia e con ansia tremenda gli domanda: «*Perché parli così, ecc.*»

¹⁷ In realtà il gesto, secondo Verga, indica che il giovane accetta lealmente la sfida: «Forte avete fatto, compare Turiddu!», afferma Alfio «E vuol dire che avete buona intenzione. Questa si chiama parola di giovane d'onore» (VERGA, *Cavalleria*, 54).

¹⁸ CR 1919, 167, ¹³⁶⁵. Qui la musica, ispiratissima, di Mascagni veicola le emozioni più potenti, e l'atteggiata ubriachezza del tenore rende ancor più toccante l'annuncio del dramma e il presentimento della madre. La critica pressoché unanime ebbe a ritenere questo fulmineo arioso, inframmezzato da un recitativo che potenzia la ripetizione dell'invocazione, prima alla mamma e poi a Dio, come il punto più alto di questa partitura. Poco oltre, uscendo in scena, Santuzza chiamerà «mamma» Lucia.

Turiddu tornando in sé a queste parole, finge disinvoltura dicendo: «*Oh! nulla, ecc.*» ma poi tornando al sentimento che lo opprime dice: «*Per me pregate, ecc.*» e terminando la sua frase colle parole: «*Un bacio, mamma, addio!*» fugge disperatamente dal fondo a sinistra, dove andò Alfio, seguito dai coristi tenori.

Lucia resta come per un momento attonita guardandogli dietro, ma poi vinta dall'emozione esclama: «*Turiddu! che vuoi dire?*» e fa qualche passo verso il fondo chiamandolo «*Turiddu!...*»

In quest'istante esce Santuzza dalla 3.^a o 4.^a quinta a sinistra, Lucia la vede ed esclama: «*Santuzza!*»

Santuzza gettandosi nelle braccia esclama: «*Oh! Madre mia!*»

La scena in fondo sarà sempre stata popolata da alcuni coristi che stanno attendendo notizie guardando verso il luogo della lotta. A questo punto ne arrivano altri che confusamente raccontano che là si battono.

Ad un certo punto odesi un mormorio lontano, e subito una voce di donna che grida: «*Hanno ammazzato compar Turiddu*»

Le due donne si guardano e si stringono fra loro come chi domanda se ha ben capito, colte da spavento mortale.

Il mormorio si ripete ma più vicino e più secco.

Subito dopo una popolana si precipita sulla scena venendo dal fondo a sinistra e dando un gran grido, viene fin presso le due donne che si troveranno sul davanti nel mezzo e dice a stento, ma forte: «*Hanno ammazzato compar Turiddu!*»¹⁹

Dietro la popolana vengono in scena le coriste ed i coristi correndo confusamente e vengono essi pure sul davanti, tutti con viso sconvolto.

Santuzza e Lucia al sentire le parole della popolana danno entrambe un grido: «*Ah!*»

Santuzza cade a terra svenuta e Lucia si rinversa fra le braccia delle coriste che si troveranno a lei vicine. Un «*Ah!*» generale di terrore e

CALA LA TELA.

¹⁹ Siamo giunti alla situazione che ha evocato le tavv. 2-3 (qui a pp.495-496): una soluzione importante perché tende a scardinare gli equilibri tradizionali del melodramma. Qui la parola, non la musica, è la voce della tragedia, una voce che non canta, bensì grida reclamando verità, e che non si può più cancellare.

Opere citate

- ALBERTI, *Le Messe in Scena* = L. ALBERTI, *Le Messe in Scena di Casa Sonzogno*, in M. MORINI, P. OSTALI JR. (ed.), *Casa Sonzogno. Cronologia, saggi, testimonianze*, 2 voll., Milano 1995, I, 33-148
- ALLÉVY, *La Mise en scène* = M.-A. ALLÉVY, *La Mise en scène en France pendant la première moitié du dix-neuvième siècle*, Paris 1939, rist. 1976
- BIBLIOGRAFIA = *Bibliografia su messa in scena e regia*, M. GIRARDI et alii (ed.), http://www-5.unipv.it/girardi/2015_DM2/DM2_2015_biblioregia.htm
- BLAUKOPF, *Mahler* = H. BLAUKOPF (ed.), *Gustav Mahler Unbekannte Briefe*, Wien 1983
- CARTEGGI PUCCINIANI = E. GARA (ed.), *Carteggi pucciniani*, Milano 1958
- CELLAMARE, *Mascagni* = D. CELLAMARE, *Mascagni e la «Cavalleria» visti da Cerignola: un cinquantenario glorioso*, Roma 1941
- CITTI, *Messa in scena* = L. CITTI, *The «messa in scena» of the Casa Musicale Sonzogno: An Iconography of Stage Direction at the End of the Nineteenth Century*, «Music in Art», 34, nn. 1-2, *Music, Body, and Stage: The Iconography of Music Theater and Opera*, Spring-Fall 2009, 245-253
- COLOMBO 1893 = *Disposizione scenica per «Cristoforo Colombo»*, Milano 1893
- CR 1890 = *CAVALLERIA RUSTICANA / melodramma in un atto / di / G. TARGIONI-TOZZETTI e G. MENASCI / musica del maestro / PIETRO MASCAGNI / MILANO / EDOARDO SONZOGNO, EDITORE / 14 – Via Pasquirola – 14. [...] 1890*
- CR 1891 = *CAVALLERIA RUSTICANA / melodramma in un atto / di / G. TARGIONI-TOZZETTI e G. MENASCI / musica del maestro / PIETRO MASCAGNI / TEATRO ALLA SCALA / Stagione di Carnevale Quaresima 1890-91 / IMPRESA FRATELLI CORTI / MILANO / EDOARDO SONZOGNO, EDITORE / 14 – Via Pasquirola – 14. [...] 1891*
- CR 1919 = P. MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, partitura, Berlin [1919], rist. New York 1993
- DELLA SETA, 'O cieli azzurri' = F. DELLA SETA, 'O cieli azzurri': *Exoticism and Dramatic Discourse in «Aida»*, «Cambridge Opera Journal», 3, n. 1 (1991), 49-62 (= *Not whitout Madness*, Chicago 2013, 38-51)
- EPISTOLARIO = P. MASCAGNI, *Epistolario*, 2 voll., Lucca 1996.
- GIRARDI, *Butterfly* = M. GIRARDI, *Giacomo Puccini, «Madama Butterfly» e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo*, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario svizzero di musicologia*, Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie, Bern ecc., 2015, 153-170
- GIRARDI, *Puccini* = M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000²
- GMM 1891 = «Gazzetta Musicale di Milano», 46, gennaio 1891, 25-26

- HEUBERGER, *Cavalleria rusticana* = R. HEUBERGER, «*Cavalleria rusticana*», in *Im Foyer*, Leipzig 1901, 9-14
- JANZ, *Mahler* = T. JANZ, *Über das Opernhafte von Mahlers Musik*, in B. SPONHEUER, W. STEINBECK (ed.), *Mahler Handbuch*, Stuttgart 2010, 140-153
- LA GRANGE, *Ein Glück ohne Ruh'* = H.-L. DE LA GRANGE, G. WEISS (ed.), *Ein Glück ohne Ruh': die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, Erste Gesamtausgabe, Berlin 1995
- LEDERER, *Verismo* = J.-H. LEDERER, *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne 1891-1926. Eine Untersuchung seiner Rezeption durch die zeitgenössische musikalische Fachpresse*, Wien, Köln, Weimar 1992
- MAHLER, *Caro Collega*. = G. MAHLER, *Verhrter Her College!*, Wien 2010; trad. it. *Caro Collega*, Milano 2017
- MAHLER VIII = G. MAHLER, *Symphonie n.r. 8*, Partitur, "Kritische Gesamtausgabe" 8, Wien & London, © 1977
- MALLACH, *Mascagni* = ALAN MALLACH, *Pietro Mascagni and His Operas*, Boston 2002
- MEFISTOFELE 1881 = *Disposizione scenica per l'opera «Mefistofele»*, Milano [1881]
- MES = *Cavalleria Rusticana / melodramma in un atto / di / G. TARGIONI-TOZZETTI e G. MENASCI / musica del maestro / PIETRO MASCAGNI / Messa in scena*, Milano 1891
- MORINI, *Introduzione* = M. MORINI, *Introduzione a Cavalleria rusticana*, in P. e N. OSTALI (ed.), *Cavalleria rusticana». 1890-1990: Cento anni di un capolavoro*, Milano 1890, 7-13
- ORSELLI, *Mascagni* = C. ORSELLI, *Pietro Mascagni*, Palermo 2011
- PETERSEIL, *Die 'Disposizioni sceniche'* = M. PETERSEIL, *Die 'Disposizioni sceniche' des Verlags Ricordi. Ihre Publikation und Ihr Zielpublikum*, «*Studi verdiani*», 12 (1997), 133-155
- PETROBELLI, *Music in the theatre* = P. PETROBELLI, *Music in the theatre (à propos of Aida, act III)*, in *Themes in drama, 3: Drama, dance and music*, Cambridge 1980, 129-142; trad. it. *Musica nel teatro (a proposito del III atto di «Aida»)*, in L. BIANCONI (ed.), *La drammaturgia musicale*, Bologna 1986, 143-156 (= *La musica nel teatro*, Torino 1998, 121-135)
- POMPEI, *Mascagni* = E. POMPEI, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Roma 1912
- PRINCIPE, *Mahler* = Q. PRINCIPE, *Mahler. Musica tra Eros e Thanatos*, Milano 2003
- PUCCINI, *Butterfly* = G. PUCCINI, *Madame Butterfly, mise en scène* di Albert Carré, M. GIRARDI (ed.), "Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini – Livrets de mise en scène e Disposizioni sceniche", 4, Torino 2012
- ROSEN, *The staging of Verdi's operas* = D. ROSEN, *The staging of Verdi's operas: an introduction to the Ricordi «Disposizioni sceniche»*, in D. HEARZ,

B. WADE (ed.), *Report of the twelfth Congress [of the International musical society]*, Berkeley 1977, Kassel-Bäsel 1980, 444-453; trad. it.: *La mess'in scena nelle opere di Verdi. Introduzione alle «Disposizioni sceniche» Ricordi*, in BIANCONI (ed.), *La drammaturgia musicale*, 209-222

SPECIALE MASCAGNI = «Rivista del Comune di Livorno», n. 84-85 n.s., speciale «Pietro Mascagni» (2016)

TI 114 = «Il Teatro Illustrato», X (1890) n. 114, giugno

TI 119 = «Il Teatro Illustrato», X (1890), n. 119, novembre

TI 121 = «Il Teatro illustrato», XI (1891), n. 121, gennaio

TI 122 = «Il Teatro Illustrato», XI (1891), n. 122, febbraio

VERGA, *Cavalleria* = G. VERGA, *Cavalleria rusticana. Scene popolari*, Torino 1884

VIGOLO, *Mille e una sera* = G. VIGOLO, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze 1971