

MALA VITA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

versi di

Nicola Daspuro

musica di

Umberto Giordano

testi a cura di

Agostino Pio Ruscillo

COMUNE di FOGGIA
Teatro comunale «U. Giordano»
2002

AVVERTENZA

Ripubblichiamo qui senza varianti, se non di ordine tipografico, il libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera; di seguito la descrizione del frontespizio:

MALAVITA / MELODRAMMA IN TRE ATTI / versi di / N. DASPURO
/ musica di / UMBERTO GIORDANO / R. Teatro Argentina / Sta-
gione Carnevale-Quaresima 1892 / IMPRESA DEL MARCHESE
GINO MONALDI / [fregio] / MILANO / EDOARDO SONZOGNO, EDI-
TORE / 14 - Via Pasquiolo - 14 / 1892.

Durante la fase di collazione tra il libretto (L1) e lo spartito (SP) della riduzione per canto e pianoforte (a cura di Alessandro Longo, Milano, Sonzogno, 1892) sono state registrate varianti significative e segnalate opportunamente nelle *Note al libretto*.

Grafica di copertina: Free point
Impaginazione: RAgo

© 1892, EDOARDO SONZOGNO
© 2002, CASA MUSICALE SONZOGNO di Piero Ostali
Via Bigli, 11 – 20121 Milano

INDICE

INTRODUZIONE

| | |
|---|----|
| <i>Mala vita di Daspuro-Giordano: melodramma tardoromantico nel contenitore del teatro musicale verista</i> | 5 |
| <i>Indicazioni bibliografiche</i> | 19 |
| <i>Note al testo</i> | 21 |

LIBRETTO

| | |
|-------------------------|----|
| Elenco dei personaggi | 31 |
| Atto primo | 33 |
| Atto secondo | 53 |
| Atto terzo | 71 |
| <i>Note al libretto</i> | 81 |

| | |
|---|----|
| Interpreti della rappresentazione in epoca moderna (Foggia, Teatro «U. Giordano», 12 e 14 dicembre 2002) | 95 |
|---|----|

INTRODUZIONE

*Mala vita di Daspuro-Giordano: melodramma tardoromantico
nel contenitore del teatro musicale verista.*

«Cominciato Napoli 8 Dicembre 1890». ¹ Con questa frase il ventitreenne Umberto Giordano, neodiplomato in composizione presso il Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli, nella classe del maestro Paolo Serrao, ² segna indelebilmente il manoscritto degli abbozzi di *Mala vita*. E gli sarebbero bastati soltanto otto mesi per completare l'opera; infatti, verso la fine d'agosto del 1891, Giordano annunciava su «La Tribuna» di Roma la conclusione della sua composizione. ³

Ci sembra utile, quale premessa, dar notizia, seppur sintetica, di alcuni dei momenti salienti della vita di Giordano precedenti la prima rappresentazione di *Mala vita*. Due anni prima, nel 1888, l'editore milanese Edoardo Sonzogno, contraltare del più famoso e potente Giulio Ricordi, aveva bandito un concorso riservato a giovani musicisti per la composizione di tre opere liriche in un atto. Al termine delle audizioni, Sonzogno aveva individuato in Mascagni – vincitore con *Cavalleria rusticana* – e in Giordano – che vi aveva partecipato con *Marina*, su libretto di Enrico Golisciani, classificandosi al sesto posto – ⁴ i due uomini di punta della sua scuderia. Il concorso aveva visto la partecipazione di ben settantatre concorrenti, ma alla fine solo Mascagni e Giordano furono scritturati per la composizione di nuove opere. E si pensi che fra i primi classificati erano: Marco Enrico Bossi, professore al Regio Conservatorio di Napoli, Vincenzo Ferroni, professore al Regio

Conservatorio di Milano, e Armando Seppilli, intimo amico dello stesso editore.⁵

Giordano si era guadagnato gli elogi della commissione giudicatrice (la quale, peraltro, non aveva lesinato dure critiche al libretto) e Sonzogno, in maggio, lo convocò a Roma per ascoltarne in prima persona la musica. Amintore Galli, membro della commissione e quindi testimone diretto di quell'audizione, riporta un'impressione di prima mano assai significativa:

Ed ecco che in una delle giornate fiammeggianti dell'entusiasmo di *Cavalleria rusticana*, in una sala del teatro Costanzi, il Giordano, seduto al pianoforte, incantava l'attenzione del Sonzogno eseguendo la *Marina*, che fu da questi ascoltata dalla prima all'ultima nota.⁶

Fu in quell'occasione che Giordano propose all'editore milanese di musicare un dramma che dipingesse a forti tinte la *tranche de vie* napoletana. Si trattava di *Mala vita*, *pièce* di Salvatore Di Giacomo e Goffredo Cagnetti, cui Umberto aveva assistito al Fiorentini di Napoli.⁷ Sonzogno, evidentemente entusiasmato dal successo di *Cavalleria* nonché rassicurato dalle circa ottanta repliche – in diverse città d'Italia – del prodotto teatrale digiacomiano,⁸ incaricò Nicola Daspuro,⁹ suo rappresentante per il Mezzogiorno, per la riduzione librettistica.

S'arriva così al 30 novembre 1890, data in cui Giordano si licenzia dal Conservatorio col primo premio d'onore. Qualche giorno prima, però, il giovane Umberto – dimostrando, tra l'altro, di essere un perfetto *manager* di se stesso – doveva aver scritto al signor Sonzogno una lettera di sollecitazione, con cui, evidentemente, gli ricordava la promessa per il contratto di *Mala vita*. E questi gli aveva risposto il 28 novembre, dando il via alla sua carriera operistica (per di più, parlando dell'opera come di un'operazione editoriale già sufficientemente discussa):

Voi mi fate conoscere le tristi condizioni in cui vi troverete all'uscita del Conservatorio e per provvedervi io sono disposto a fare il seguente contratto per la *Mala vita*. / Vi passerò cioè 200 lire al mese per tutto l'anno 1891 [...]. / Questo vi permetterà di lavorare tranquillamente e più presto compirete / il vostro lavoro e meglio sarà.¹⁰

Con la firma del contratto, sottoscritto dalle parti il 4 dicembre 1890 e col quale

il signor Maestro U. Giordano [...] cedeva al signor Ed. Sonzogno la proprietà assoluta ed esclusiva dell'opera in tre atti dal titolo: *Mala Vita*, musicata su libretto dei signori Daspuro e Golisciani,¹¹ per il corrispettivo di lire 2400 (lire duemilaquattrocento) oltre il venticinque per cento sul ricavo dei noleggi lordi, per lo spazio di anni venti¹²

concludiamo la premessa. Giordano, solo dopo quattro giorni, iniziava a fermare sulla carta la musica della sua nuova opera.

Mala vita debuttò al Teatro Argentina di Roma il 21 febbraio 1892, con un cast lirico d'eccezione che vedeva i due numi tutelari del verismo musicale nei panni rispettivamente di Vito e Cristina: Roberto Stagno e Gemma Bellincioni. Il melodramma aveva la rara arditezza di mettere sulle scene postriboli e prostitute, nonché una relazione adulterina ostentata, senza alcun velo, davanti agli occhi di un marito (quasi un lenone), Annetiello, interpretato dal Beltrami.

Passarono due mesi soltanto dalla *première* romana e l'opera fu rappresentata, vivamente attesa dagli ambienti musicali, nella Napoli in cui Giordano aveva vissuto durante gli anni della sua formazione musicale. L'esito delle recite potrebbe essere accompagnato da una famosa frase evangelica: *Nemo propheta in patria*. Il cast rimase, ad eccezione di Stagno, lo stesso della *mise en scène* precedente, ma, inevitabilmente, mutarono le con-

dizioni ambientali e la predisposizione del pubblico a recepire la violenta azione drammatica.

Secondo Rodolfo Celletti, rappresentare un'opera con brani musicali tipicamente popolari in un teatro aulico per eccellenza come il S. Carlo partenopeo, fu un errore tattico sia dell'editore che del compositore. E oltre alla dissacrazione e all'oltraggio del palcoscenico, sulle cui assi s'erano alternati *coquettes*, uomini coi «coppoloni», proseliti del dio Bacco e della dea Venere, giocatori di morra e suonatori di strumenti tipici della tradizione popolare (che dovevano accompagnare nientemeno che le *canzonette piedigrottesche*), le ragioni dell'insuccesso furono di carattere essenzialmente storico: Napoli, con l'unità d'Italia, aveva perduto il titolo di capitale del Mezzogiorno ed era «sempre più assillata dalla crisi in cui era precipitata»; l'orgoglioso *establishment* partenopeo non aveva potuto accettare di vedere rappresentata così esplicitamente la miseria e le debolezze della propria città, e per giunta quando la «questione meridionale» stava diventando un vero e proprio nervo scoperto.¹³ Giordano, solo qualche giorno dopo la fallimentare rappresentazione, scriveva le sue impressioni al professor Pagliara:

Non dimenticherò mai nella mia vita la manifestazione di affetto che ebbi la sera del 26 aprile 1892 che m'insegnò l'arte. Questo fatto mi ha dimostrato quanto Napoli sia orgogliosa di se stessa, e quanto sia civile.

Posso però sinceramente assicurarvi che gli urli di quei selvaggi ed i fischi delle chiavi non mi hanno scoraggiato affatto. *Mala vita* non è ancora distrutta, né l'autore.¹⁴

Ed infatti, entrambi – autore e opera – riscosero il più grande successo all'Esposizione Musicale viennese del settembre 1892, durante la quale Sonzogno rappresentò, oltre all'opera di Giordano, tutte i più recenti titoli veristi del suo repertorio: *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz*, *Pagliacci*, *Tilda* e *Il birichino*. Di questa importantissima esperienza abbiamo testimonianza di-

retta nel carteggio di Giordano col padre Ludovico.¹⁵ Nelle lettere Umberto si soffermò sulla bellezza della monumentale capitale austriaca, sulla perfetta organizzazione dell'Esposizione, sulla bravura dell'orchestra viennese e sulla messinscena curata nei più piccoli particolari, sulla rappresentazione del *Lohengrin*¹⁶ e, ovviamente in maniera più particolareggiata, sul successo della sua opera, di cui si riporta un breve stralcio:

Ieri sera vi fu alla *Mala vita* un successo entusiastico. L'opera piacque dalla prima all'ultima nota, ma in due o tre punti il pubblico entusiasta toccò il limite del delirio. Non vi esagero, perché mi conoscete abbastanza. Fu come un fulmine a ciel sereno. Son venuto qui *quasi* sconosciuto. Tutti gli altri hanno riempito Vienna di fotografie per gli editori e per i cartai. Io con la solita mia superiorità non mi sono curato di niente in maniera che la mia persona era all'ombra.

[...] Dopo la solita frase della Bellincioni: «Pur quest'amore...» il pubblico sembrava impazzito.

L'applauso oltre ad essere forte non finiva più. Non si arrivava a capire che diavolo volevano. Non si poteva ricominciare, non si poteva andare avanti, non si contentavano di vedermi.

La Bellincioni si era stupidita, stavano tutti impalati sul palcoscenico senza sapere che fare.¹⁷

Su tutti gli interpreti che si impegnarono nel caratterizzare sulle scene i personaggi di *Mala vita*, s'impose, sempre, il nome della Bellincioni: assoluta dominatrice del palcoscenico, grazie anche alla sua capacità di saper fondere la recitazione drammatica con l'arte del canto lirico, rispondeva perfettamente alle esigenze drammaturgiche di Cristina tanto da venir osannata dal più famoso critico musicale austriaco, Eduard Hanslick.¹⁸ La stessa Bellincioni nelle sue memorie annotò che

[...] all'epoca dell'Esposizione a Vienna, io cantai *Il Voto*, altro soggetto *verista* del Di Giacomo, forse il più *audace-*

mente verista, che fosse stato musicato, e che fu accolto dai Viennesi con entusiasmo.¹⁹

Per dirla con Carl Dahlhaus, essendo il color locale una caratteristica tipica del verismo operistico, esso può essere considerato addirittura come una variante dell'esotismo;²⁰ il successo dell'opera giordaniana in area tedesca poteva essere di peso proprio da questa componente: per lo spettatore viennese assistere a *Mala vita* significò innamorarsi, si direbbe turisticamente, di un ambiente che gli era estraneo e che l'opera aveva innalzato a dignità lirica; in altre parole, fu come guardare Napoli su una cartolina illustrata.

L'anno successivo al trionfo viennese l'opera venne tradotta in tedesco per i teatri di Berlino, Vienna e Graz, e nel 1894 Giordano decise di revisionarla interamente,²¹ attuando una vera e propria rielaborazione. Al prodotto risultato dai massicci interventi dell'autore fu dato addirittura un nuovo titolo. *Il Voto*, questa la nuova denominazione, fu rappresentato al Teatro Lirico di Milano solo il 10 novembre del 1897.²² Concettualmente e filologicamente si tratta di un'altra opera: la musica è identica per circa il 70% delle note, mentre il restante 30% è scritto per soddisfare le nuove esigenze del dramma, col personaggio di Marco, ad esempio, che assume il materiale musicale di Annetiello pur senza diventare un altro Annetiello, quindi necessitando di una radicale ricaratterizzazione,²³ e con una Cristina, non più prostituta ma una semplice fanciulla che prova compassione per Vito e che alla fine dell'opera, non potendo sopportare il peso di un'altra sconfitta amorosa, risolve di suicidarsi gettandosi nel fiume, in tal modo ripercorrendo la strada di tante altre eroine di *fin de siècle* (da Gioconda a Fedora) e quasi anticipando la terribile fine di Tosca. Morti di tal fatta servono a muovere la *pietas* dell'ascoltatore, suscitando un sicuro effetto *larmoyant*. Nel *Voto* tale effetto è amplificato dalla 'musica di fuori scena': il coro, riprendendo la canzone *Ce sta*

nu mutto, crea uno stridente contrasto tra la catastrofe della protagonista e l'allegria del popolo festoso.²⁴

Nel passaggio dalla versione teatrale a quella lirica, la vicenda finisce per perdere una serie di dettagli, sebbene questi non risultino particolarmente significativi ai fini della macrostruttura del dramma.²⁵ *In primis*, si rinuncia a diversi personaggi. I due più importanti sono donna Rosa, madre di Vito, il cui carattere confluisce in piccolissima percentuale nella parte di Amalia,²⁶ e Papele, garzone di Vito, i cui lineamenti sono assorbiti dalla figura di don Marco.²⁷ Inoltre, sono tagliate alcune scene, come queste tre: l'entrata in scena di donna Rosa (I, 2);²⁸ lo scontro tra donna Rosa e Vito (I, 3);²⁹ la scena che descrive l'arresto di Vito, nella quale pur di difendere Cristina, suo nuovo amore, ostacolava il decorso della legge (I, 6).³⁰ Daspuro, infine, riorganizza il reticolo diegetico del dramma revisionando qua e là la fonte digiacomiana e soprattutto immaginando *ex novo* diverse situazioni, quasi tutte legate al personaggio di Annetiello. Anche in questo caso, si riportano solo alcuni esempi: l'intera scena terza dell'atto primo, quella in cui Annetiello richiama per la prima volta la festa di Piedigrotta, è del tutto opera daspuriana; inoltre, il finale del duetto tra Vito e Cristina dell'atto primo, che è perfettamente funzionale alla nuova caratterizzazione data ai due protagonisti.³¹

Daspuro operò spogliando la fonte di moltissime crudeltà e cambiando la destinazione drammaturgica del color locale. Questo, che nel libretto si condensa soprattutto nei riferimenti alla festa di Piedigrotta, non serve soltanto a descrivere l'ambiente dell'azione, ma acquista una nuova e più importante dimensione: il festeggiamento piedigrottiano, insomma, «non è semplice scenario dell'azione, ma il suo vero soggetto».³² In altre parole, il librettista depauperava la *pièce* di tutte le veracità

precipuamente partenopee (come il gioco del lotto³³ o la descrizione delle pratiche connesse all'ottenimento di una grazia attraverso un voto³⁴) per dare maggiore risalto alla festa popolare. La Napoli descritta dal Daspuro, per quanto possa apparire reale, non è e non vuole essere quella descritta dal testo digiacomiano, ricca di chiassosità e crudeltà estroversa, e finisce per assumere i contorni di uno sfondo di presepio, ciò mettendo maggiormente in rilievo la bidimensionalità dei festeggiamenti piedigrotiani.

In sostanza, il vero intento della rilettura della fonte da parte di librettista e compositore potrebbe essere stato quello di una maggiore commistione fra sacro e profano, proprio come la caratteristica festa di Piedigrotta su cui si staglia *Mala vita*, festa articolata in due momenti ben precisi: la notte del 7 settembre quale momento forte di aggregazione popolare sfociante nell'orgia,³⁵ la mattina successiva quale palcoscenico di rigida religiosità ufficiale. È proprio in funzione di ciò che Vito, il vero protagonista della vicenda, si trova a dover scegliere tra il vivere la festa notturna e quella diurna.

La rivisitazione della *pièce* operata da Daspuro e Giordano ha tre differenze fondamentali rispetto alla fonte digiacomiana. La prima: una 'dimensione spazio-temporale' diversa; tutta l'azione si svolge dentro un 'non tempo';³⁶ veniamo a conoscenza, grazie alle didascalie ovvero al gioco delle luci di scena, esclusivamente dell'alternarsi del giorno e della notte; si perdono, inoltre, diverse indicazioni della fonte: «È un tramonto di Agosto» (didascalia, atto I), e, successivamente, nel dialogo tra Amalia e Cristina (atto II, 5): «Da quanto tempo lo conosci? Da *un mese*.³⁷ E io da quattro anni! [...] Tu lo conosci ora che è guarito? E io lo conosco da quando era ammalato e mandava a chiamarmi e passavo le notti intere accanto al suo letto».

La seconda: la caratterizzazione del personaggio di Cristina; Amalia, il personaggio che rappresentava il male era più o meno già confezionato da Di Giacomo, mentre Cristina do-

veva essere trasformata, riplasmata, rimodellata per soddisfare le diverse esigenze drammaturgiche.³⁸

La terza: l'elemento centrale della rivisitazione è l'oggetto del contendere, ossia Vito Amante. Due donne, caratterialmente diverse, desiderano a tutti i costi la gioventù di quest'uomo. Nel dramma digiacomiano, Vito ha un carattere più forte e deciso rispetto a quello voluto da Daspuro: egli è pronto ad andare contro la volontà materna e non ha paura di affrontare a pieno viso Amalia, tanto da rinfacciarle che era ed è una donna sposata;³⁹ psicologicamente le sue azioni rispettano una logica più serrata: è un giovanotto baldanzoso e con una certa posizione sociale che finisce impigliato nelle spire dell'irresistibile femminilità di donn'Amalia, che a sua volta scopre il vero amore ed è pronta a lasciare la sua catena, il marito Annetiello, in favore del giovane tintore (II, 2).⁴⁰ Ad un certo punto della loro storia, che andava avanti all'incirca da quattro anni, Vito decide di troncare il rapporto adulterino anche e soprattutto perché ha riscoperto il valore delle fedi cristiane:⁴¹ il voto fatto davanti al crocifisso diventa quasi un pretesto per allontanarsi definitivamente dalla donna che lo tiene saldamente inchiodato a sé. Nel libretto, invece, Vito vorrebbe sì diventare un buon cristiano, ma la sua religiosità è di tipo contrattuale: «fammi guarire» da questo male – ma, si badi bene, Vito chiede una guarigione dell'anima e non del corpo – e sono disposto a onorarti, a sacrificare me stesso per salvare una donna perduta; in sostanza il Vito di Daspuro vive un combattimento interiore: scegliere l'adulterio, frutto della passione, o diventare il redentore di una giovane fanciulla, costretta dalle necessità della vita a prostituirsi, ed esserle fedele per il resto della vita. Scegliere Amalia avrebbe significato scegliere la notte, la frenesia, l'eros, il paganesimo; scegliere Cristina avrebbe significato vivere la festa religiosa del mattino dell'8 settembre, la festa della Madonna, cioè scegliere di diventare un cristiano modello. Ma il giovane Vito finirà per cedere all'irresistibile

Amalia, figura talmente ammaliante da essere definita alla stregua d'un diavolo tentatore: «chi può resistere! Un *démone* sei tu!...». ⁴²

Anche Marco riveste un ruolo significativo. Per comprenderlo meglio ci rifacciamo ad un'annotazione di Giordano scritta sul manoscritto degli abbozzi, in margine alla sortita di questo personaggio, poco prima della *canzone dell'ostrica*: «basso comico». ⁴³ Marco, in effetti, non fa altro che commentare gli avvenimenti, secondo la più referenziale tradizione operistica (oseremmo dire), con battute che rimandano al tipico *filosofo di strada*. ⁴⁴

Il personaggio di Annetiello invece, interamente inventato da Daspuro, ha una sua particolare funzione drammaturgica e logico-metaforica. Egli è sempre associato al vino e alle donne, la sua è cultura tipicamente edonistica, ed è in sostanza il *trait d'union* con la festa di Piedigrotta. In fondo, la sua unica reazione d'orgoglio, voluta da Daspuro, si ha quando allude, dichiarandosi intimo amico di «Cristinella» (atto I), alla sua frequentazione del postribolo e rinfaccia a Vito di aver goduto dei 'favori' di Cristina: egli, tradito dalla moglie che se l'intende con Vito, ora riesce quasi a rifarsi del torto, facendo intuire crudamente al tintore di potergli mettere egli stesso, cornuto, le corna. Su questo personaggio lo stesso Giordano, a distanza di anni dalla sua eliminazione dalla versione del 1897, ritornerà a parlare con nostalgia e paragonandolo al Gleby di *Siberia*:

C'è qualche cosa che rende antipatico Gleby, mentre prima non lo era. Scusami, sai, Illica, ma io sono un po' scottato perché Annetiello nella *Mala vita* mi diede grandi dispiaceri, e dovetti finire per toglierlo completamente, mentre in prosa era il personaggio più caratteristico. ⁴⁵

Nel mettere in pratica la sua drammaturgia musicale, Giordano ricorse alla tecnica delle reminiscenza melodica, all'uso

di alcuni motivi ricorrenti, all'alternanza di recitativi (ben individuabili e improntati quasi sempre sul parlato), dove l'azione procede, e di classica melodia lirica, dove l'azione si ferma e il canto si dispiega, ancorandosi al concetto ottocentesco di 'numero' musicale. Per la caratterizzazione dei personaggi principali (Vito, Amalia e Cristina) risultano fondamentali i quattro duetti, anch'essi costruiti secondo un'intelaiatura piuttosto tradizionale, mentre per quella dei personaggi secondari (Marco e Annetiello) si ricorre quasi sempre al 'numero' chiuso.

L'orchestra è utilizzata da Giordano non solo per accompagnare con le sfumature timbriche i cantanti, ma assurge già a quel ruolo di narratore tipico dell'opera letteraria coeva: commenta l'azione attraverso la perorazione di un tema significativo (al termine della scena del voto, l'orchestra riprende il materiale tematico della prima parte del *corale* e, fungendo da narratore, commenta l'azione scenica che vede i popolani e le popolane abbracciare e baciare Vito), oppure funge da colonna sonora mentre i protagonisti sulla scena mimicamente si scambiano effusioni amorose (quando Vito vuole sapere il cognome di Cristina), o, infine, anticipa efficacemente il tema di Cristina durante la scena della fontana, tema che sarà ripreso successivamente nel duetto dei due protagonisti sia da Vito *Ed a qualcuno avete mai pensato*, in *Solb* maggiore, che da Cristina *Ah! quante volte*, in *Sib* maggiore, e al termine del quale sull'acuto del tenore udiamo in orchestra l'*incipit* della sua melodia del voto, come a suggerirci che la richiesta di redimere una *mala femmina* si stesse effettivamente concretizzando.

Anche in quest'opera, come nelle altre della Giovane Scuola, si arriva a un rapporto paritetico tra la componente orchestrale e quella vocale. L'orchestra ha il suo 'momento solistico' durante l'*intermezzo sinfonico* dell'atto II, ovvero nel momento drammaturgicamente più decisivo del conflitto che precede la catastrofe, avendo funzione narrante d'una parte dell'azione. Nunzia si era congedata da Amalia, poco prima dell'*intermez-*

zo, preannunciando che le condizioni atmosferiche minacciavano pioggia. All'*intermezzo*, costruito musicalmente col materiale melodico della scena del voto (lo stesso che udiamo nel preludio I), viene associato il temporale, che ci trasmette un preciso segnale: l'animo del giovane Vito è in tumulto, sta per compiere una scelta. Infatti, subito dopo entra in scena e si precipita in casa di Amalia.

Successivamente, al termine del secondo atto, l'orchestra riprende col tema della passione di Amalia *No! che non è possibile* (in Re maggiore), del quale tema se ne impossessa, dopo alcune vane resistenze («Lasciami!»), anche Vito *Ah! chi può resistere!* (in Fa maggiore), enfaticizzato anche dal parossismo orchestrale – questo gesto musicale riflette anche quello scenico in quanto Vito, prendendo il materiale tematico di Amalia e facendolo proprio, ci trasmette chiaramente di aver ceduto alle sue lusinghe e di cadere di nuovo tra le sue braccia: i due possono cantare, finalmente, in un *a due* «io t'amo tanto!», e l'orchestra chiude reiterando il tema nella tonalità di Re maggiore, quasi a confermare la supremazia della donna sull'uomo.⁴⁶

Il preludio dell'atto III ha la funzione di predisporre lo spettatore a un cambiamento di situazione, di atmosfera; Giordano deve riprodurre realisticamente l'atmosfera della festa di Piedigrotta e per accrescere tale veridicità adotta uno strumentale tipicamente partenopeo.⁴⁷

Solo ora, e siamo alla scena prima dell'atto III, Vito può finalmente cantare la sua *Canzon d'amor*. Di questa melodia il coro farà più volte suo l'*incipit*. Il brano è costruito su una scala discendente di Fa maggiore col sesto grado abbassato e col quarto grado alterato (peculiarità melodiche della tradizione napoletana), mentre dal punto di vista armonico abbiamo il caratteristico II grado abbassato (Solb maggiore).

La prima parte di quest'atto (le scene prima e seconda descrivono l'allegria della gente per la particolare festa, con la

Canzone di Vito e la *Canzone nuova* di Annetiello, e con la tipica danza napoletana della *Tarantella*)⁴⁸ ha una funzione psicologica importante: il clima festaiolo, tipicamente da commedia, calibra sapientemente, dal punto di vista drammaturgico, l'atmosfera dell'epilogo del dramma, predisponendo lo spettatore a una migliore ricezione di quella «legge ineluttabile della fatalità», – come la definisce Lorenzo Bianconi – tipica, tra l'altro, del verismo musicale: la catastrofe finale. Infatti le scene terza e quarta occorrono a Giordano per far precipitare l'azione verso il momento più straziante dell'opera: la sciagura della protagonista che non vede realizzati i suoi sogni è dovuta alla sua stessa condizione sociale (rispettando così un altro dei parametri fondamentali per identificare un dramma verista).

Subito dopo l'*invocazione a Gesù crocifisso* di Cristina – una pagina che dimostra le capacità musicali e teatrali di Giordano – vi è la ripresa della *Canzone nuova* cantata dal coro fuori scena. Subito dopo Cristina, così come recita la didascalia finale, «con uno scatto improvviso, si drizza, grida con profondo disprezzo: «*Infami! Vili!... Ah!!*» e, correndo alla porta del palazzetto, vi picchia forte».⁴⁹ L'effetto di contrasto è sorprendente.⁵⁰

Per concludere, possiamo affermare che il melodramma *Mala vita* è costruito su due livelli teatrali paralleli. Il primo, è quello intimo, nascosto, interno allo svolgersi degli eventi, e che fa procedere l'azione drammatica con peculiarità tipicamente tardoromantiche: l'eterna lotta fra il bene e il male, fra il giorno e la notte, fra l'amore e la passione, fra il cristianesimo e il paganesimo, fra la spiritualità e la carnalità, lo scontro tra Cristina e Amalia. Il secondo, invece, esteriore, e quindi più raggiungibile dall'ascoltatore medio, è quello dell'azione scenica, ricca di color locale, e quindi quasi sempre con funzione descrittiva della *tranche de vie* del 'bassofondo' napoletano nel quale la scena è ambientata, comprendendo anche gli usi e

costumi del popolo partenopeo. Di questo secondo livello diventa soggetto unico la festa di Piedigrotta che serve, grazie alla sua particolarità dei festeggiamenti, a mettere in chiaro lo scontro del primo livello, ma soprattutto la scelta verso cui è proteso il giovane Vito; il suo rimane, dal voto in poi, un itinerario che lo porta a tradire il voto e a infrangere il legame sacro. Il verismo descrittivo – e forse anche quello musicale – è semplicemente un contenitore esteriore, un pacchetto ben confezionato con carta colorata e fiocco da regalo, dentro il quale sia il librettista che il compositore inseriscono la loro creazione, più profonda della prima e più psicologicamente sottile, che è frutto di poetica romantica.

Al termine dell'opera ci accorgiamo che la narrazione ha avuto un percorso ciclico. Si conclude colla situazione iniziale, come se niente fosse accaduto, salvo evidenziare che Cristina ha una profonda ferita nell'anima per il naufragato miraggio della redenzione e del riscatto, Amalia avendo vissuto, malamente, non più che una parentesi, per riprendere infine la solita «vita» fatta di ipocrisia e di adulterio, e Vito apparendo di nuovo condannato ad essere consumato, oltre che dalla focosa passione di Amalia, anche dalla tisi che nel corso dell'opera sembra sparire, ma è sicuramente soltanto nascosta e pronta a rimanifestarsi in tutta la sua enorme gravità.⁵¹ Il suo nome, Vito, che significa 'colui che è bellicoso' (la sua guerra è interiore), e il suo cognome, Amante, 'colui che è pronto a donarsi per amore' (la cui scelta è sempre qualcosa di esteriore, è *modus vivendi*) hanno segnato il suo destino prima del tempo.

Desidero porgere, infine, un'attestazione di profonda gratitudine a Gloria Fazio, per aver creduto nella pubblicazione di un libretto corredato da disquisizioni musicologiche, a Michele Girardi e Matteo Sansone per i tanti consigli scientifici, e al caro amico Emanuele d'Angelo, grazie al quale ho potuto correggere e perfezionare, durante i nostri scambi d'opinioni, diversi punti delle mie argomentazioni.

Riferimenti bibliografici

- BELLINCIONI 1920 = BELLINCIONI, Gemma. *Io e il palcoscenico. Trenta e un anno di vita artistica*, Milano, Società Anonima Editoriale, 1920.
- CELLAMARE 1965 = CELLAMARE, Daniele. *Pietro Mascagni. «Ceriagnola, culla della mia Musica»*, Roma, Fratelli Palombi, 1965.
- CELLAMARE 1949 = CELLAMARE, Daniele. *Umberto Giordano. La vita e le opere*, con prefazione di Carlo Gatti, Milano, Garzanti, 1949.
- CELLAMARE 1967 = CELLAMARE, Daniele. *Umberto Giordano*, Roma, Fratelli Palombi, 1967.
- CELLETTI 1966 = CELLETTI, Rodolfo. *Il verismo e Napoli*, «L'Opera», II/2, Milano, gennaio-marzo 1966, pp. 77-82.
- DAHLHAUS 1990 = DAHLHAUS, Carl. *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- DI GIACOMO 1889 = DI GIACOMO, Roberto – COGNETTI, Goffredo. *Mala vita*, Napoli, Bideri Editore, 1889.
- GALLI 1892 = GALLI, Amintore. *Umberto Giordano*, «Il Teatro Illustrato», XII/137, Milano, maggio 1892, p. 66.
- GALLI 1915 = GALLI, Amintore. *Umberto Giordano nell'arte e nella vita*, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1915.
- HANSLICK 1968 = HANSLICK, Eduard. *Mala vita*, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1968, pp. 122-125.
- MORINI 1968 = MORINI, Mario. *Carteggio Giordano-Illica*, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1968, pp. 267-315.
- PENNELLA 1977 = PENNELLA, Concetta. *Lettere inedite di Umberto Giordano*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1977.

Indicazioni bibliografiche

- DE SIMONE, Roberto. *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side, 1979.

- GUARNIERI CORAZZOL, Adriana. *Opera e verismo. Regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, a cura di Jürgen Maedher e Lorenza Guiot, Milano, Casa Musicale Sonzogno, 1993, pp. 13-31.
- SANSONE, Matteo. *Umberto Giordano e il verismo a Napoli*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, IMSEZ Editore, 2000, pp. 285-317.
- SCARDOVI, Stefano. *L'opera dei bassifondi. Il melodramma plebeo nel verismo musicale italiano. Con un catalogo dei libretti*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994.

Note al testo

¹ Il manoscritto autografo è conservato presso la Biblioteca del Conservatorio «S. Pietro a Maiella» di Napoli, segn.: Rari 4.5.12/15-54; la citazione della data è rilevata alla c. 1r.

² Paolo Serrao, insigne contrappuntista, non fu solo un solerte insegnante, ma divenne anche il tutore del giovane Umberto: oltre a dimorare nella casa del maestro molto spesso, continuava a prendere lezioni di musica anche fra le pareti domestiche o durante il tragitto che li riportava a casa (cfr. GALLI 1892, p. 66).

³ La notizia si legge in GALLI 1915, p. 25.

⁴ IDEM, p. 24: «La fiducia che la tersa e simpatica melodia di *Marina* aveva ispirato nei membri della Commissione esaminatrice del Concorso – fiducia fervidissima specie in uno di essi – l'umile scrivente – e la stima affettuosa che un famoso maestro concertatore e direttore d'orchestra – Leopoldo Mugnone – nutriva per l'ingegno del Giordano, valsero a questi una spontanea e convinta presentazione al celebre e generoso editore milanese.»

⁵ Lo stesso Mascagni dichiarò al cerignolano Luigi Manzari, nella lettera del 27 febbraio 1890, scritta a qualche giorno di distanza dall'audizione, che molti concorrenti non rappresentavano «la gioventù per cui era stato fatto questo concorso», e aggiungendo: «combatto volentieri con questi, anche con le raccomandazioni. Poiché la vera lotta è adesso, lotta corpo a corpo, ma non leale, non uguale. Infatti la lotta uguale era la prima con le schede chiuse ed io sono riuscito il primo. Oggi la lotta è disuguale, oggi si conoscono i nomi ed io dovrei avere la peggio. [...] Quando cominciarono le letture, io cedetti il primo posto (che mi spettava di diritto) a Bossi e a Giordano che aveva un male di stomaco [...]» (CELLAMARE 1965, pp. 63-64).

⁶ GALLI 1915, p. 24. Alla luce anche della lettera a Rocco Pagliara, bibliotecario del Conservatorio di Napoli, datata 30 maggio 1890, bisogna retrodatare tale evento, diversamente da quanto riportato da diversi storici che lo collocano nel mese di dicembre, al mese di maggio, durante le recite di *Cavalleria*. Giordano nella missiva riporta: «I pochi momenti di buona speranza trascorsi in Roma, li sto pagando col pianto qui, giacché il fatto è grave» (PENNELLA 1977, p. 43). La madre, Sabata Scognamillo, fu colpita da una grave malattia che le aveva paralizzato le gambe. I momenti felici di cui Giordano parla nella lettera erano quelli che si riferivano all'audizione con l'editore milanese, avvenuta quindi in maggio.

⁷ La notizia si legge in GALLI 1892, p. 66. Il compositore, in quell'occasione, rimase profondamente colpito dalla drammaticità dell'azione, così come accadde qualche anno prima per la *Fédora* di Victorien Sardou rappresentata a Napoli, in francese, nel 1885 da Sarah Bernhardt.

⁸ *Mala vita* della ditta Di Giacomo-Cognetti venne rappresentata per la prima volta al teatro Gerbino di Torino nel dicembre del 1888; successivamente venne messa in scena a Genova, Milano, Firenze, e Napoli (presso il teatro Fiorentini e al Nuovo – gli unici due teatri napoletani che ospitavano ancora delle rappresentazioni di opere buffe di stampo napoletano, tra le quali proprio *La festa di Piedigrotta* dei fratelli Luigi e Federico Ricci). Inoltre, la compagnia Pantalena l'ha rappresentò anche al Quirino di Roma, dove «il successo fu superiore a ogni aspettativa» (cfr. DI GIACOMO 1889).

⁹ Nicola Daspuro nacque a Lecce nel 1853 e morì a Napoli nel 1941. Oltre all'*Amico Fritz* mascagnano, pubblicò diversi altri libretti: *Elda* (1892), *Hassan* (1892), *Renata* (1906), *Nora* (1908), musicata da Gaetano Luporini, *Igor* (1909), musicata da Massimo Perilli, e *Orloff* (1940).

¹⁰ La lettera manoscritta autografa, datata 28 novembre 1890, è riprodotta fotostaticamente in CELLAMARE 1949, dopo p. 16.

¹¹ È questa l'unica volta che si attesta la presenza del Golisciani quale collaboratore per la stesura del libretto: né documenti, né saggi dell'epoca, né la critica giornalistica hanno mai fatto menzione di tale collaborazione. Potremmo, quindi, congetturare che il suo piccolo ruolo sia stato quello di limare la poesia del libretto o, addirittura, che Giordano e Golisciani, così come per la *Marina*, avevano già iniziato a lavorare alla nuova opera, e stendere la tela, e che, in virtù delle incertezze mostrate dal libretto di *Marina*, il Sonzogno non volle in alcun modo rischiare col Golisciani e impose un suo uomo di fiducia, Nicola Daspuro.

¹² La consultazione dei contratti tra l'editore Edoardo Sonzogno e Umberto Giordano è avvenuta sulle copie fotostatiche che si conservano presso il Museo Civico di Foggia. Il passo citato è datato «Milano, Primo Aprile Millenovecentonovantasei», quindi all'indomani del successo di *Andrea Chénier* (Milano, 28 marzo 1896); le parti si rifanno prima agli accordi precedentemente sottoscritti per *Mala vita* e *Regina Diaz*, e poi, proseguono per chiarire gli accordi economici per lo *Chénier*.

¹³ Si rimanda, per ulteriori approfondimenti, al saggio cit. di CELLETTI 1966.

¹⁴ PENNELLA 1977, p. 44. La lettera è datata: «Napoli, 30 aprile 1892».

¹⁵ Si veda la biografia di CELLAMARE 1967, pp. 41-49.

¹⁶ «Vienna, 15 settembre 1892 / [...] Ieri sera sono stato all'«Opera» a sentire *Lohengrin*. Che posso dirvi? Non mi sentivo più in terra, mi sentivo trasportato in Paradiso. / [...] Non avevo mai sentito il *Lohengrin* in teatro, benché lo sapessi a memoria da fanciullo. / Quando è terminata l'opera e nell'uscire dal palco mi sono guardato nello specchio per accomodarmi la cravatta, il mio viso era trasformato dalla forte emozione. / [...] Non vi parlo del lusso della messa in scena, della scrupolosità nei più piccoli dettagli: io sono rimasto a bocca aperta. / In parecchie cose in Italia siamo indietro, ma *indietro assai*. / L'Imperatore spende ottocentomila lire l'anno per il Teatro «Opera», mentre il nostro governo non spende un centesimo. Vergogna! / [...] Intanto Sonzogno mi fa premura per la tela della nuova opera [...]» (CELLAMARE 1967, p. 43).

¹⁷ La lettera manoscritta autografa, datata «Vienna, 28 settembre 1892», è riprodotta fotostaticamente in CELLAMARE 1949, dopo p. 32.

¹⁸ HANSLICK 1968, p. 125: «Essa ha solo tre scene in, tutta l'opera: il primo incontro con Vito alla fontana, il dialogo con Amalia, e la breve scena finale. Sarebbe difficile dire in quale di queste scene la Bellincioni riveli più spirito, più sentimento, più travolgente verità. Confesso di non aver mai visto nulla di più perfetto. Se nel comporre la sua *Mala vita* Giordano ha avuto davanti agli occhi Cristina così come la interpreta la Bellincioni, allora egli è al tempo stesso un vero poeta, musicista e pittore».

¹⁹ BELLINCIONI 1920, p. 124.

²⁰ DAHLHAUS 1990, pp. 376-377.

²¹ MORINI 1968, p. 275: «Napoli, 26 giugno 1894 / Caro Luigi / [...] / Io ho terminato il mio lavoro con la *Mala vita* e debbo cominciare con l'altra opera. Quali sono le tue intenzioni? Se dal *Pane altrui* non si può ricavare un buon libretto, vuol dire che rinunzierò a questa idea, e si può pensare subito a *Chénier*. / Ti prego di scrivermi. Io ho bisogno di avere da te delle nuove. Ti saluto».

²² In verità, Giordano, per questa data, si era impegnato con l'editore milanese a scrivere e mettere in scena una nuova opera. Ma nel novembre del 1897, evidentemente, riuscì solo a 'piazzare' solo un suo vecchio lavoro, rielaborato, rimaneggiato per accondiscendere ai gusti di tutte le platee. In tal modo prese una boccata d'ossigeno e ottenne un altro anno di tempo per completare una delle sue opere più riuscite: *Fedora*, su libretto di Arturo Colautti, rappresentata al Lirico di Milano il 17 novembre 1898.

²³ Per esempio, nell'atto I, si ha l'aria *Anch'io ero giovane* in funzione di quella di Annetiello, *Tutto è già pronto*.

²⁴ Lo stesso espediente venne utilizzato da Giordano per la morte di Fedora, con la canzone *La montanina*, cantata 'fuori scena' dal ragazzo con la fisarmonica. La canzone acquista così una duplice funzione: da un lato serve come espediente teatrale per enfatizzare la catastrofe, dall'altro è un mezzo per allargare il quadrilatero del palcoscenico utile anche alla descrizione dell'ambiente musicale; proprio come per *Mala vita* e per *Il Voto*.

²⁵ Per il confronto tra la fonte e il libretto è stata presa in considerazione la versione italiana col titolo *Mala vita*, pubblicata nel 1889. C'è da dire infatti che, al contrario di quanto sostenuto da diversi studiosi, è indubbio che la fonte unica di Daspuro sia questa in italiano, e non quella in dialetto, edita nel 1910 (benché rappresentata assai prima). *In primis*, perché il dramma digiacomiano è la rielaborazione del *Voto*, novella in lingua italiana; *in secundis*, perché nel libretto è evidente il prelievo alla lettera di diversi passaggi del testo teatrale del 1889; inoltre, perché la rappresentazione teatrale degli anni '88 e '89 si basava sul dramma in italiano; infine, e *ad abundantiam*, perché lo stesso Daspuro indica ad apertura del libretto che «questo melodramma è tratto dalla *Scene popolari* omonime», e quindi da *Mala vita* e non da *O voto*.

²⁶ Si vedano le invettive lanciate a Cristina poco prima di lasciarla sola davanti al crocifisso, che passano inevitabilmente ad Amalia: «Lascia quei cenci... va!».

²⁷ Gli altri personaggi omessi sono: Gabriele, il brigadiere Amanuucci, la guardia, Marianna, Sofia, Assunta, Teresina, e Irene, la cieca mendicante che assiste nella *pièce* alla catastrofe di Cristina.

²⁸ Donna Rosa ricorre addirittura a implorare donn'Amalia affinché questa convinca il figlio a dimenticarsi del voto, e per evitare di perdere l'onore della sua casa con l'ingresso di una *mala femmina* preferisce riverire la donna che 'intrattiene' Vito da oltre quattro anni.

²⁹ Durante questo scontro Vito manifesta di non aver timore né della madre né tanto meno di Amalia.

³⁰ Nel libretto rimane un piccolo riferimento alla figura del commissario di polizia (atto III, scena 3); si veda la nota 204 delle *note al libretto*.

³¹ Vito fa esplodere il suo canto nella romanza *Nelle ore tristi*, quasi a voler dire che questo suo sentimento di «sereno amore» è mosso, però, dalla repulsione che egli ha dei suoi stessi «falli»; e poi, rivolgendosi a

Cristina, «tu sei la donna che giurai salvar [...] forse, un giorno, amor...». Cristina, risponde, riprendendo il suo tema ascoltato al suo apparire sulla scena in orchestra: «Dunque, nel cielo».

³² DAHLHAUS 1990, p. 377. Praticamente, con tale supposizione, si potrebbe anticipare la tendenza, manifestasi nel verismo più tardo, per esempio nel secondo quadro della *Bohème* (1896) e nel secondo quadro della *Louise* di Charpentier (1900), di far diventare l'ambiente personaggio dell'azione.

³³ Alla fine dell'atto I della versione teatrale, Marco, Annetiello e Papele «fanno i numeri» di quello che era appena accaduto, l'arresto di Vito: «Qui ci son tre numeri da cavare [...]. Tredici l'arresto, ventidue il matto... [...] Novanta la folla» (I, 6). Ma anche Vito durante lo scontro con la mamma, le dice, quasi a mo' di ricatto: «io faccio fare i numeri nel quartiere» (I, 3). Si veda la nota 83 delle *note al libretto*.

³⁴ Nunzia, Sofia e Assunta nella versione teatrale spiegano a Vito tutto ciò che egli deve compiere per ottenere il voto: *in primis*, deve comprare i ceri e i fiori per adornare l'altare del Gesù crocifisso, *in secundis*, deve fare la questua con un vassoio contenente l'immagine sacra stampata del Gesù crocifisso e darla a tutti quelli che gli faranno l'offerta.

³⁵ Si pensi all'atto III, dopo la *Canzon d'amor* intonata da Vito, al coro delle donne: «noi ben sapremo innamorare chi vi andrà».

³⁶ La dimensione temporale è data solo ed esclusivamente dalla festa di Piedigrotta.

³⁷ Questo dettaglio ci mette al corrente che tra l'incontro di Cristina con Vito e il dialogo delle antagoniste è trascorso circa un mese. Nel libretto tale particolare viene omesso proprio per non dare nessuna annotazione temporale degli avvenimenti.

³⁸ Si vedano, per esempio, nel duetto con Amalia le parole che si devono interamente all'invenzione di Daspuro: «E voi, che avete sposo, casa, famiglia, onor, / me lo volete togliere, inabissarmi ancor?».

³⁹ Nella fonte (I, 1): «voi... siete maritata... Scordatevi di me...».

⁴⁰ Papele, prima di pronunciare la metafora dell'ostrica, dice a Sofia e Assunta «Lui se non si libera di donn'Amalia... dico non gli do' un altro mese di vita...» (I, 1).

⁴¹ PAPELE: «è diventato bigotto. Or ora mi parlava di Padre Bonaventura a S. Eligio, del confessore, della vita di chiesa...» (I, 1).

⁴² Non solo Vito si rivolge ad Amalia con queste parole, ma anche Cristina, nell'atto III, durante il duetto afferma «quella *serpe* avvinceti, vano è sperar!»; e, infine, la stessa Amalia, nel duetto con Cristina: «vivo

soltanto, brucio, muoio di quest'amore!», e più oltre «io venderommi l'anima». Tutto ciò basta a dare una chiara connotazione negativa al personaggio di Amalia.

⁴³ Manoscritto autografo di Napoli, cit. *super* nota 1, c. 1b v.

⁴⁴ Per esempio: «Si mettono a ballare, e poi si lagnano / di aver male alle gambe. Gioventù, gioventù!», oppure «Guardate il mondo: / quei paga le follie; / questi le fanno, / e un dì le pagheranno!».

⁴⁵ MORINI 1968, p. 310. L'epistola è datata: «Milano, 4 gennaio 1903».

⁴⁶ Il libretto in questo punto fa non uno ma diversi passi indietro, perde quelle tante sfumature che facevano di questo 'duello' qualcosa di assolutamente elettrizzante nella fonte: donn'Amalia è donna di sangue, che è addirittura capace di uccidere il suo *amante* non permettendogli giammai di sposare un'altra donna. La *pièce* ci mostra un Vito ancora più intimorito dai dettami cristiani; si pensi, per esempio, ad alcune sue frasi (II, 6): «Io l'ho fatto [il voto] per disperazione! Io l'ho fatto perché questa catena mi pesa, donn'Amà! [...] Ma ci pensate a quello che abbiamo fatto, a quello che facciamo, davanti a Dio? È peccato! [...] La più bella gioventù l'ho passata in peccato, appresso a voi, come un cane! [...] Io son malato! Io ho paura di morire! E questa mia malattia è castigo di Dio, donn'Amà!»; e dopo le invettive di Amalia, «io m'ero vista la morte con gli occhi [...]. Oh, che brutto momento... col sangue alla gola... Ho levato gli occhi... ho visto il Cristo, rimpetto a me... E m'è parso che si trovasse lì; in mezzo al vico per la prima volta... [...] Questa è stata la prima parole che detto... Oh Gesù Cristo mio! Fammi guarire con l'anima e col corpo [nel libretto non si fa accenno alcuno al corpo] e io ti prometto di togliere una femmina dal...».

⁴⁷ Sull'importanza di questo tema si rimanda alla nota 121 delle *note al libretto*, e sulla particolarità dello strumentale si vedano le note 197 e 220 delle *note al libretto*.

⁴⁸ Le due *canzoni* e la danza della *tarantella* costituiscono dei tasselli fondamentali per descrizione del colo locale. Al tempo stesso questi pezzi chiusi erano un mezzo per arricchire la musica senza complicare troppo l'azione. Più ancora, avevano il compito di aumentare il tasso di verità dell'azione: una musica al quadrato; in altre parole, se il protagonista di un'opera finge di cantare sulla scena compie per il fruitore del melodramma una gesto scenico reale.

⁴⁹ Uno dei tratti ricorrenti della matrice verista è proprio la clausola parlata o gridata.

⁵⁰ Si veda *supra*, nota 24.

⁵¹ Effettivamente, nella formulazione del voto Vito chiedeva di morire nel momento in cui non avesse rispettato quanto promesso («E se potrò mentir mio Dio fammi morir»). Su questa frase Giordano applica un accordo di settima maggiore, quasi a comunicarci l'impossibilità di concretizzare i propri sogni. Vito sceglie di percorrere il tragitto piedigrotiano verso la grotta, di notte, che diventa anche cammino verso la morte (cfr. DE SIMONE: «Né erano assenti simbologie di morte associate al «viaggio» verso la grotta, [...] alla morte come stato negativo da superare sessualmente prima della nuova nascita»).

Edizione moderna del libretto

PERSONAGGI

| | |
|------------------------------|------------------------|
| VITO AMANTE | <i>Tenore</i> |
| ANNETIELLO | <i>Baritono</i> |
| CRISTINA | <i>Soprano</i> |
| AMALIA, moglie di Annetiello | <i>Mezzosoprano</i> |
| MARCO, barbiere | <i>Basso</i> |
| NUNZIA, pettinatrice | <i>2° Mezzosoprano</i> |

Popolani e popolane, garzoni, tintori e ragazzi

prima rappresentazione

Roma, Teatro Argentina, 21 febbraio 1892

primi interpreti

| | |
|------------------------------|---------------------|
| VITO AMANTE | Roberto Stagno |
| ANNETIELLO | Ottorino Beltrami |
| CRISTINA | Gemma Bellincioni |
| AMALIA, moglie di Annetiello | Emma Leonardi |
| MARCO, barbiere | Francesco Nicoletti |
| NUNZIA, pettinatrice | Giulia Sporeni |
| DIRETTORE E CONCERTATORE | Vittorio Podesti |
| MAESTRO DEI CORI | Vincenzo Malaioli |

La scena è in Napoli verso il 1810.

Questo melodramma è stato tratto dalle *Scene popolari* omonime di Salvatore Di Giacomo e Goffredo Cognetti.¹

ATTO PRIMO

Una piccola piazzetta² a Basso Porto³. – Di fronte allo spettatore⁴ la tintoria di Vito Amante. – Drappi di ogni colore pendono dagli stipiti e dalla banda dell'architrave. – In fondo alla bottega è buio; un lumicino palpita⁵ in quella oscurità davanti a un'immagine. – Sulla porta due corna di cervo.⁶ – La facciata del palazzo, dove sta la tintoria, è tutta bucherellata di finestre. – Altri palazzetti a destra con sotto una taverna, e, più innanzi, la bottega di D. Marco. – In fondo, anche a destra, una vecchia fontana in marmo, dopo la quale si apre un lungo vicolo.

A manca, in fondo, un Cristo Crocifisso, sotto una cupola di latta a fondo di stellucce d'oro.⁷ – La croce si leva da una base vestita di mattoncelli colorati.⁸ – Intorno al Crocifisso sono appesi voti d'ogni sorta: quadrettini, grucce, armi.⁹ – Tre lanternine sono accese davanti alla croce. – Sul davanti, un piccolo e sudicio palazzetto a un sol piano.

SCENA PRIMA

CORO DI POPOLANI E POPOLANE, NUNZIA, MARCO¹⁰

CORO

(si affolla gesticolando e guardando nella bottega di Vito, ove qualcosa è seguito¹¹)

Dio mio! – Dio mio! – Quel misero figliuolo!

Chi mai? – Vito il tintore! – Oh, poveretto!

NUNZIA

(uscendo dalla bottega di Vito)

Largo, largo! scostatevi,
lasciatemelo solo...

CORO

(circondandola)

E che cos'ha?

NUNZIA

(facendo atto che Vito ha avuto una perdita di sangue dalla bocca)¹²

Dal petto...

quel brutto male...

CORO

Ancor?

MARCO

(scrollando il capo)

Lo punisce il Signor!

CORO DI DONNE¹³

Mamma del Carmine,
 su lui vegliate,
 e s'ha peccato non l'abbandonate;
 o buon Gesù, pietà!

MARCO

(chiamando a sé gli uomini, sottovoce)

Sapete voi la storia
 fra l'ostrica e lo scoglio?
 Qui, donn'Amalia è l'ostrica,
 lo scoglio è quello là!

CORO D'UOMINI¹⁴*(sottovoce)*

Ah ah! ah ah! ah ah!

MARCO

(sottovoce)

Profetizzar non voglio,
 ma l'ostrica lo scoglio
 fra poco ingoierà!¹⁵

CORO D'UOMINI

(sottovoce)

Graziosa è la tua favola¹⁶
 fra l'ostrica e lo scoglio;
 qui, donn'Amalia è l'ostrica,
 lo scoglio è quello là...
 Sì, puoi profetizzar
 che l'ostrica lo scoglio
 fra poco ingoierà!

CORO DI DONNE

Mamma del Carmine, ecc., ecc.

NUNZIA

(rientrando, alla folla)

Zitti! fategli largo, che va meglio.

CORO

(guardando nella casa di Vito)

Guardate!... s'alza! – Ed or lo portan qui!
 Che faccia!... Ohimè!...

NUNZIA

(spingendo la folla)

Largo!... largo!... Così!

SCENA SECONDA

VITO e precedenti, poi AMALIA

*La folla si apre. – Vito appare, pallidissimo, premendosi la pezzuola sulla bocca.
 – I garzoni della tintoria gli sono intorno e lo sorreggono.*

NUNZIA¹⁷

Date una sedia! subito!

MARCO

(porgendola)

Sta qua!

(volgendosi alla folla)

Fa paura!

Vito siede.

CORO

(a parte)

Mio Dio!

(a Vito)

Come si va?

VITO

(sforzandosi di sorridere, lentamente)

Tutto è finito... Grazie...

È male passeggero...¹⁸Vo meglio assai... Davvero
non soffro... quasi più.*(Si alza, fa alcuni passi, ma trasalisce¹⁹, porta la pezzuola alla bocca, poi, prorompe in lagrime. I garzoni lo fanno sedere.)*

CORO

(circondandolo)

– Come? – Piangete?

MARCO

– L'ho detto!

CORO

– Oh,²⁰ misero!

– Orsù, che avete?

– Soffrite ancor?

– Via, non temete!²¹

– Fatevi cor!

VITO

(scostando i garzoni)

Vi prego... allontanatevi!...

Aria mi occorre adesso...

Son così affranto... soffoco...

addolorato, oppresso

è il povero mio petto...

(lasciando cadere il capo fra le mani)

Sol di morir aspetto!

CORO DI DONNE

Mamma del Carmine, di lui pietà!

VITO

(asciugandosi gli occhi e la bocca)

E non so più a chi volgermi!

non so!... sono sfinito!...²²

NUNZIA

O figlio mio!

CORO

Che strazio!

Ahimé!²³

MARCO

(sottovoce)

Dio l'ha punito!

NUNZIA

*(additando a Vito il Crocifisso)*Ed a quel buon Gesù²⁴ vi rivolgeste mai?

CORO

Ah, sì, Vito – Pregatelo!²⁵ – Egli è pietoso assai!

VITO

No! non ne sono degno!²⁶

CORO

Egli vi ascolterà!²⁷

NUNZIA

Se gli farete un voto, certo lo accoglierà.²⁸

VITO

*(si leva commosso e cade in ginocchio).**Le donne lo imitano; gli uomini si sberrettano tutti.*

O Gesù mio d'amor, che sulla croce

t'immolasti a salvare il peccatore,

di quest'anima mia sii redentore,

abbi di me pietà, del mio soffrir,²⁹fammi guarir, Signor, fammi guarir,³⁰mitiga tu dei mali miei l'orror!³¹

Tu che vedi il martirio del mio cor,

tu che sai che speranza ho solo in te,

non mi lasciare, abbi pietà di me!...³²

Ed io voto ti fo '33
che una donna perduta sposerò,
strappandola al peccato!*

AMALIA

(che è entrata mentre Vito fa il voto)

Che mai dice? È impazzato!³⁴

VITO

(con fervore)

E se potrò mentir,
mio Dio, fammi morir!...

CORO

Ascolta,³⁵ o Signor, la preghiera,
il grido³⁶ d'un misero cor;
al povero afflitto che spera
la grazia³⁷ concedi, o Signor!³⁸

*Tutti si affollano intorno a Vito, lo sollevano, gli stringono la mano e lo baciano.
– Quindi la folla, un po' per volta, si dirada. – Marco va sedere sul gradino della
sua bottega. – I garzoni, dopo aver fatto sedere Vito, rientrano nella tintoria.*

AMALIA

(piena di dispetto, piantandosi in faccia a Vito)

Che voto hai fatto?

VITO

(volgendo altrove il capo)

Lasciami!

* Fra gli usi superstiziosi del popolino napoletano vi fu quello – e qualche esempio ancora adesso se ne ha – di sposare, per voto fatto ed espiazione dei peccati d'amore, una donna perduta.

Salvare un'altr'anima, oltre la propria, pareva ai peccatori pentiti essere cosa molto accetta al Signore; e l'umiliazione che essi da sé si infliggevano, dando il proprio nome a femmine di quella specie, era giudicata dal volgo come un giusta ammenda offerta a Dio in penitenza delle colpe commesse.

AMALIA

(fremente)

Che voto?

VITO

(alzandosi)

Tu ben l'udisti!... Va! lasciami in pace!³⁹

(entra nella bottega)

AMALIA

(tentenna il capo quasi commiserandolo)

Non so se è pazzo... o infame!

(poi, accostandosi rapidamente alla porta)

Bravo! l'hai ben trovata!

(quindi, mostrandogli il pugno stretto)

Ma qui ti rivedrò!

(esce rapidamente)

MARCO⁴⁰

(che dal suo posto ha seguita la scenetta, a mezza voce)

Donnine care,

guardatevi dal vento e dall'amore:

l'uno e l'altro non fanno che mutare!⁴¹

VITO

(torna sulla porta e, appoggiandosi allo stipite, con tristezza)

Beato⁴² te, Marco mio... sempre di⁴³ buon umore!...

tu canti, mentr'io spasimo!...

MARCO

Suvvia! fatevi core⁴⁴: acqua che passa...

e, piuttosto, pensate alla salute.

VITO

Hai ragione!... Men vo.

(fa per rientrare in casa)

MARCO

Via, state allegro!

(quando Vito è rientrato)

Si mettono a ballare, e poi si lagnano
di aver male alle gambe!
Gioventù, gioventù!

SCENA TERZA

*Di fuori si ode un frastuono. – Dalle case della piazzetta escono popolani e
popolane; ne giungono altri dal vicolo e dalla cantina. – Annetiello, un po' brillo,
arriva seguito da uomini e ragazzi.*

ANNETIELLO, MARCO, CORO

ANNETIELLO
(vedendo Marco)

Ecco chi ci può dir la verità:
Don Marco, che⁴⁵ cos'è questo gran voto
fatto da Vito in pubblico?

MARCO
(senza spostarsi)

Cos'è? si sposa.

ANNETIELLO
(con malizia)

E chi vuole sposare?

MARCO

Chi più gli piacerà.

ANNETIELLO
(tirandolo a parte, con malizia)

Vien qua... – Mi han⁴⁶ detto
ch'egli giurò... che per disotto agli archi
mai più dovrà passare.⁴⁷

MARCO
(sorpreso, fissandolo)

Ma... se vi passan certi ch'io conosco?...⁴⁸

ANNETIELLO
(facendosi scuro in volto)

Compare, che vuoi dir?

MARCO

Niente di male.

ANNETIELLO
(squadrandolo da capo a piedi)

Ah! beh!... così va bene!
(gli volge le spalle)

MARCO
(ridendo)

Oh!... Che ti pare!...

GARZONI
(uscendo dalla tintoria)

Annetiello, buon di!

ANNETIELLO
(salutando con un largo gesto)

Buon giorno, amici!

GARZONI

– Ora⁴⁹ giungi? – Di nuovo che ci dici?

ANNETIELLO

Che sto benone! E ho fatto un buon⁵⁰ pranzetto;
che Posillipo è cosa da vedere,
verde com'è, col mare di rimpetto!

CORO
(circondandolo)

Silenzio, che Annetiello
oggi sta proprio bello!⁵¹

ANNETIELLO

E che, fra poche sere,
chi è ricco e chi non ne⁵² ha,
a Piedigrotta⁵³ andrà!

CORO

A Piedigrotta andremo:
chi meglio canterà,
chi meglio ballerà⁵⁴
festeggeremo!⁵⁵

ANNETIELLO

Tutto è già pronto e in ordine,⁵⁶
tutto fissato è già:
i legni ed i cavalli,
i finimenti belli,
le penne alte di galli⁵⁷
da porre sui capelli...
alle ragazze languide
l'occhietto si farà!

Io vo' scordar – ogni dolor,
mi voglio all'allegrezza abbandonar,
io vo' quaggiù – godere ognor;
voglio ridere!... ridere e cantar!

CORO

Scordar dobbiamo – ogni dolor,
vogliamo l'allegrezza ritrovar;
dobbiam quaggiù – godere ognor,
rider vogliam!... ridere e cantar!

ANNETIELLO

(additando la cantina)

Ed ora, da zio Tore⁵⁸
chi mi vuol ben verrà!

(si avvia alla cantina e, dando la mano al cantiniere)

Tore, buon dì!

GARZONI

(seguendolo)

Buon dì! – Noi siamo qua!

MARCO⁵⁹*(solo, seduto sul gradino)*

Guardate il mondo:

(accenna a Vito)

quei paga le follie;

(poi, ai bevitori)

questi le fanno,
e un dì le pagheranno!

SCENA QUARTA

VITO, MARCO, poi CRISTINA

MARCO

(vedendo Vito che torna)

Don Vito!⁶⁰

VITO

(cadendo a sedere a destra della tintoria)

In casa mi si opprime il core!...⁶¹

MARCO

Meglio è stare all'aperto.

VITO

E poi... questo cervello che galoppa,
che gira come un fuso.⁶²

MARCO

Sul passato

ci va messa una pietra.

VITO

Ah, sì!⁶³ Vo' farvi
sopra una croce e non pensarci più.

Una mano di donna, per la finestra del palazzetto, gitta⁶⁴ una rosa. Il fiore cade ai piedi di Vito.

Cos'è?

MARCO

Non vi abbadate.⁶⁵

VITO

*(raccogliendo il fiore)*Ah! veh,⁶⁶ una rosa!

Chi la gettò?

MARCO

Lasciate andar, non so.

VITO

Da quella casa? è vero?⁶⁷

MARCO

*(seccato, si alza)*Non datevi pensiero.⁶⁸*(se n'entra in bottega canticchiando)*

Donnine care, ecc. ecc.

Vito, pensieroso, resta a contemplare la rosa. Cristina esce dal palazzetto con una bottiglia in mano e s'avvia alla fontana. Vito la segue con lo sguardo e giuoca con la rosa. Cristina, riempita la bottiglia, torna indietro.

VITO

(amabilmente)⁶⁹

Se è lecito... scusate...

Cristina si ferma.

Voi siete stata che...

CRISTINA

Che cosa?

VITO

Questo fiore voi lo gettaste a me?

CRISTINA

(senza guardarlo)

Io... sissignor...

VITO

*(alzandosi)*Mi date un sorso d'acqua?⁷⁰

CRISTINA

(mostrando la bottiglia)

Ma... se vi accontentate...

VITO

*(beve; le rende la bottiglia con la destra e, con la sinistra, fa per forbirs⁷¹ le labbra. Cristina gli porge il grembiale e volta la testa altrove. Vito si asciuga la bocca guardando lei, sorridente)*Grazie!... e lo dico ancor
per questo fior.

CRISTINA

(cercando liberare la cocca⁷² del grembiale)

La buona sera.

VITO

*(insinuante)*Un momento... Aspettate!⁷³

CRISTINA

*(liberando il grembiale)*Ma lasciatemi andare:
qui non posso restare.⁷⁴

VITO

*(sorridendole dolcemente)*Con me state⁷⁵ sicura;
bandite ogni paura.*(pausa)*

E mi volete dire il vostro nome?

CRISTINA

(giocando con il grembiale)

Io mi chiamo Cristina.

VITO

E l'altro?

CRISTINA

(fingendo di non capire)

Come?

VITO

Dico, il vostro cognome.

(Cristina ha una scossa, come se avesse una stretta al cuore, abbassa gli occhi e fa per andarsene. Vito, quasi commosso, la raggiunge e la trattiene dolcemente. Poi, pigliandole la mano, con voce insinuante)

E s'io, poi, vi dicessi
che il vostro viso ha un fascino...
che siete bella assai?⁷⁶

CRISTINA

Ero... non son più quella...

VITO⁷⁷

Ve lo giuro, Cristina, siete sempre più bella!

CRISTINA

(scrollando il capo)

Ah no!

VITO

(scrollando il capo)

Ebben, saper vorrei
tutta la storia vostra.

CRISTINA

(con accento angoscioso)

La storia mia?... La stessa abbiamo tutte:
miserie, inganni, lagrime!
Che raccontar poss'io?...
Le pene mie sa Iddio!

VITO

Nulla per tornar libera
tentaste?

CRISTINA

Ah! quando tese
son quelle reti, misera
colei che vi s'impiglia.
C'è della gente, là,⁷⁸

(addita il palazzetto)

che, pria, lusinga, alletta,
poi, s'impone e minaccia,
che alle belve somiglia,
che non può aver pietà!⁷⁹

VITO

Ed a qualcuno avete mai pensato
che vi voglia difendere e salvar,
che vi compiangano... che vi sappia⁸⁰ amar?...
Ci avete mai pensato?

CRISTINA

Oh! quante volte – l'ho pur sognato;
ma chi può avere – pietà di me?!⁸¹

VITO

(con calore)

Chi vi salvasse – sapreste amar?

CRISTINA

Prima lui, dopo Iddio!

VITO

Ebben, son io!

CRISTINA

*(fuori di sè)*Sei tu?... Sei tu?!⁸²

VITO

Son io!

CRISTINA

Davver?... sogno non è?
(poi, quasi cadendo in ginocchio)

Ti benedica il ciel!

VITO⁸³

Son io! – Nelle ore⁸⁴ tristi
in cui la vita mia sembra finire,⁸⁵

qui, nel mio petto, svegliasi un desio
santo di pace e di sereno amor.

Allor dei falli miei sento l'orrore,
imploro del⁸⁶ buon Dio l'alta pietà,
e spinto sono a stendere la mano
a chi è caduta in fallo al par di me.

Or tu, Cristina, quella donna sei,⁸⁷
tu sei la donna che giurai salvar:
da te, bella infelice, aspetterò
di pace il sogno, e... forse, un giorno, amor...

CRISTINA

Iddio t'ascolti, o Vito!⁸⁸

VITO

Iddio, lo sai, m'ha udito!⁸⁹

CRISTINA

Ah! dunque, in cielo,⁹⁰ presso al Signore
giunser gli spasimi del mio penar;
tutte le lagrime di questo core,⁹¹
alfin là in alto grazia trovâr!⁹²

VITO

Cristina, credilo, il cielo è stato
che ti ha voluta salvar con me;⁹³
ma già il tuo pallido viso adorato
giorni più placidi sognar mi fe'.

SCENA QUINTA

ANNETIELLO, MARCO, CORO e precedenti

ANNETIELLO

(uscendo dalla cantina ancora più brillo, con sorpresa)

Oh, bella!...⁹⁴ Anzi, bellissima!...

CORO⁹⁵

(con stupore)

Sicuro! – È Vito! – È là!

ANNETIELLO

Al paragon del vento,
ei più veloce va!

CRISTINA

(angosciosamente)

Mio Dio!

VITO

(sottovoce)

Zitta!

CORO

(mormorando)

Cristina lo avrà udito
e le sue reti subito ha gittate.

ANNETIELLO

(venendo avanti, ridendo)

Ohi, Vito! il voto tuo di certo in cielo
non è arrivato ancor...

VITO

(secco)

Ebbene?

ANNETIELLO

Che già gli hai fatto onor!

VITO

(fissandolo)

Vi è da ridir qualcosa?

ANNETIELLO

(accostandosi)

Io?... Contentone!
E in che modo!... L'hai scelta bella... e amica...

○ Cristinella, di', non siamo amici?
(*stende la mano per carezzarle il volto*)

VITO
(*afferrandogli il braccio*)
Giù quella mano!

ANNETIELLO
(*ridendo*)

Ah! ah! la pigli a male!...

Tu vedi, Cristinella?
(*stende ancora la mano*)

VITO
(*dandogli uno spintone, con violenza*)

Ma perdio!⁹⁶

CRISTINA
(*spaventata*)
Ahimé!

CORO
(*frapponendosi*)

Ma no! – Don Vito!

ANNETIELLO
(*cercando scostare coloro che si frappongono*)
Ora mi par!...⁹⁷

VITO
(*altamente*)

Ti pare, o non ti pare,
questa donna è con me,⁹⁸ dèi⁹⁹ rispettarla!
La promessa che ho fatta innanzi a Dio
sacra per me sarà:
questa donna redimere vogl'io,
nessun la insulterà!

CRISTINA
(*gittandosi fra le braccia di Vito*)

○ Vito, credimi,
a me ti manda il cielo;¹⁰⁰

per te rinascere
mi sento all'avvenir!

VITO
(*con entusiasmo*)
Con tutta l'anima¹⁰¹
farti felice anelo:
ti vo' redimere,
non devi più soffrir!

ANNETIELLO, MARCO E CORO

– Vito la sposa! – Non mutò pensier!¹⁰²
– È generoso! – Un santo egli è davvero!

VITO
(*come sopra*)
Cristina, fida¹⁰³ in me, ti sposerò!

CRISTINA
(*come sopra*)
Sarò la schiava tua! ti adorerò!

Cade la tela

ATTO SECONDO

Interno della casa di Amalia. – Di fronte allo spettatore, una vetrata con imposte che si chiudono di dentro. – Mobili modesti. – Sopra un comò una statua della Madonna sotto una campana di vetro. – Davanti, una lampada accesa. – Da un lato della stanza, una tavola.¹⁰⁴

*La vetrata è aperta, e, al levarsi della tela, si vede passar la gente sulla via.
È ancora giorno.*

SCENA PRIMA

AMALIA, poi NUNZIA

AMALIA

(Seduta presso la porta, intenta a cucire; di tanto in tanto, però, protende il capo, e guarda ansiosamente sulla via)

Nunzia non viene! Oh, che vita d'inferno!

(si alza)

E sono sempre qui, dimenticata,
senza speranze...

(depone il lavoro sulla strada)

O¹⁰⁵ Vito, Vito, eterno
martirio mio, che sorte m'hai serbata!

NUNZIA

(entrando)

Donn'Amalia, è permesso?

AMALIA

(correndole incontro)

Oh, Nunzia, vieni:
ti aspetto¹⁰⁶ come il sole!

NUNZIA

Comandate...¹⁰⁷

AMALIA

Ho bisogno di te...
(*fruga nel comò e ne cava un pezzo di stoffa*)

Frattanto, tieni:

(gliela dà)

è un po' di stoffa... Oh, che! Tu¹⁰⁸ non l'accetti?

NUNZIA

(pigliando)

Anzi!... ma disturbarvi...

AMALIA

È proprio niente.

NUNZIA

Allora, grazie.

AMALIA

(pigliandole le mani)

Or dimmi, Nunzia: è vero
che Vito sposa?

NUNZIA

(imbarazzata)

A me... di certa gente...

AMALIA

(con vivacità)

No! non mentire!

NUNZIA

(come sopra)

Ahimè!... che dirvi?... è vero:
lo sanno, ormai, le pietre della via.

AMALIA

Ebbene, Nunzia,¹⁰⁹ pria che ciò succeda,
voglio veder Cristina.

NUNZIA

(spaventata)

Oh che pazzia!

AMALIA

Voglio che venga qui! voglio che veda
e sappia quel che fa!

NUNZIA¹¹⁰

Madonna, abbi pietà!

AMALIA

(esaltandosi)

O Nunzia, so che merito
d'esser¹¹¹ bruciata viva;
so che la gente mormora,
che dell'onor¹¹² son priva,
che, cieca di delirio,
in un abisso vo!¹¹³

Dalla strada si dono le voci di Annetiello e di altri, grida e risa.

NUNZIA

(spaventata)

Tacete!... Udir si può!

AMALIA

(esaltatissima)

Mi preme¹¹⁴ poco! Giurami
condurla qui!

NUNZIA

(spaventata)

Vi supplico!

Dalla strada, voci e risa più vicine.

AMALIA

(esaltatissima)

No! no!

NUNZIA

(afferrandole le mani)

Tacete!... andrò!

(va per uscire; Annetiello appare sulla porta)

SCENA SECONDA

ANNETIELLO, i GARZONI e precedenti

ANNETIELLO

(ridendo, impedisce a Nunzia di uscire)

Prego, di qua!... Prego di là!...

NUNZIA

(spingendolo)

Sempre lo stesso!

*(esce)*GARZONI¹¹⁵*(di fuori)*

Ah, ah! Ah, ah!

ANNETIELLO

*(agli amici)*Avanti! entrate!
non è¹¹⁶ clausura!
padroni siate
di queste mura!*(poi, vedendo il cipiglio d'Amalia)*

Mia moglie è qua...

Se or non sorride, sorriderà!¹¹⁷

GARZONI

*(entrando)*Donn'Amalia, saluti!
Per farvi festa siam qui venuti.

ANNETIELLO

Vogliono a te brindar,
se li farai trincar.

AMALIA

(irritata)

Brindar? trincar?... Ma è questa una cantina?

ANNETIELLO

Ohè, la casa è mia!

AMALIA

*(come sopra)*È tua?¹¹⁸

ANNETIELLO

(ironico)

Carina!

GARZONI

*(sottovoce)*S'imbroglia il tempo...¹¹⁹

- Vogliamo andar?

Amalia volta le spalle per andarsene.

ANNETIELLO

E il vino?

AMALIA

(senza voltarsi)

Aspettalo!

ANNETIELLO¹²⁰

Ten vai?... Sei proprio...

(si batte sulla bocca)

AMALIA

Non mi seccar!

(esce dalla quinta a sinistra)

GARZONI

*(ridendo)*Guarda: Annetiello
perso ha il cervello!¹²¹

ANNETIELLO

L'ho perso? Io no!

Il vino subito vi troverò.

(*si mette a frugare per la stanza*)

È qua!¹²²
(*non lo trova*)

GARZONI

Ah, ah!

ANNETIELLO

È là!
(*non lo trova*)

GARZONI

Ah, ah!

ANNETIELLO

(*levando un fiasco*)
Eccolo alfin!

GARZONI

Davvero, è il vin!

ANNETIELLO

(*versa da bere a tutti, poi, venendo avanti*)

Le mogli, in genere,
son capricciose,
piene di smorfie,
di punte ascose;¹²³
ma poi, se il coniuge¹²⁴
sa quel che fa,
di lor s'infischia,
più allegro sta.

Come rubin
già brilla il vin;¹²⁵
bevete, ohè!
squisito, egli è!¹²⁶

Peggior d'Amalia,
questo fiascaccio,
faceva il burbero
e l'avaraccio.¹²⁷

Rivolte inutili!

il fiasco è qua,
mentre mia moglie
sbuffa di là!

Come rubin
già brilla il vin;
bevete, ohè!
squisito, egli è!¹²⁸

AMALIA

(*uscendo furiosamente dalla stanza*)

Ma che diventa questa casa mia?!¹²⁹
Uscite tutti! E tu, vagabondaccio!

GARZONI¹³⁰

Donn'Amalia! – Pazienza! – Andiamo via!

ANNETIELLO

Bada ai termini, Amalia, o ch'io ti faccio...¹³¹

AMALIA¹³²

Che fai? Di su! che fai?!

GARZONI

(*trattenendo Annetiello*)

Zitto, Annetiè!

Andiamo, andiamo!¹³³

ANNETIELLO

(*mentre i garzoni lo conducono fuori*)

Sì, meglio è per te!

(*escono*)

AMALIA

(*rimasta sola, si lascia cadere su di una sedia, accanto alla tavola, e scoppia in singhiozzi*)

O Madonna, Madonna, non mi fare impazzire!
Questo è tale un castigo che non si può soffrire!

MALA VITA

SCENA TERZA

AMALIA, NUNZIA e CRISTINA

NUNZIA

(entrando frettolosa)

Donn' Amalia!

(la scuote)

Che cosa v'è accaduto?

AMALIA

Son disperata!¹³⁴

NUNZIA

Andiamo, su, levatevi:

Cristina è qui!¹³⁵

AMALIA

(scattando in piedi)

Oh che mi avrà veduta?¹³⁶

NUNZIA

È fuori ancor¹³⁷.

NUNZIA

Va! ch'entri or' or!¹³⁸

(Nunzia va alla porta e fa un segno; Cristina appare sulla soglia e vi si ferma)

O bella giovane¹³⁹, entrate pure...

senza paure...

CRISTINA

(fredda, avanzandosi)

Paure? e di che mai?... Mi comandate.

AMALIA

Io prego.

CRISTINA

Ebbene?¹⁴⁰

ATTO SECONDO

AMALIA

Ebbene... franca siate:
sarebbe ver che voi fate all'amore
con un giovane... con Vito il tintore?¹⁴¹

CRISTINA

È vero.

AMALIA

E ch'egli, poi, vi vuol sposare?

CRISTINA

Ma... a quel che pare.

AMALIA

(dopo averla fissata a lungo)

Sta bene!...¹⁴² Eppure, a me, sembra che un sogno
il vostro sia... che presto svanirà.¹⁴³

CRISTINA

(freddissima)

E perché?

AMALIA

(punta al viso)

Perché sì!... Sentite, bella
giovane: vi son cose che s'intendono
senza tante parole.

CRISTINA

(come sopra)

Io sono¹⁴⁴ quella
che non intende.

AMALIA

(perdendo la calma)

Ah, ah!¹⁴⁵

NUNZIA

(insinuante, a Cristina)

Ma... che si spieghi.

AMALIA

*(padroneggiandosi)*Scusatemi, ascoltate:¹⁴⁶ io spiegherommi¹⁴⁷ or or...

Nunzia, taci, son calma...

(poi, a Cristina)

Vedete: nel mio cor

ho l'agonia, la morte... Da voi non chiedo, imploro

che mi lasciate Vito... Di niente più mi accoro¹⁴⁸al mondo: ho perso tutto! Pace, speranza, onore!...¹⁴⁹

vivo soltanto, brucio, muoio di quest'amore!

CRISTINA

Ma quest'amore è l'unica... l'ultima mia speranza:

vi potrò dare l'anima, la vita che mi avanza;

ma... l'aria aperta... libera, alfin, respiro anch'io,¹⁵⁰

io m'abbandono in braccio al caro sogno mio!

E voi, che avete sposo, casa, famiglia, onor,¹⁵¹me lo volete togliere, inabissarmi ancor?¹⁵²

AMALIA

*(padroneggiandosi a stento)*Volete uscire, e sia,¹⁵³

da questa vita orribile,

sottrarvi al disonor...

io venderommi¹⁵⁴ l'anima

e ne sarete fuor.

Danaro? Ebben, dall'orbita

gli occhi mi strapperò!...

Lo volete? Io lo fo!¹⁵⁵

CRISTINA

(sdegnosa)

Io voglio Vito!

AMALIA¹⁵⁶*(scattando)*

Nunzia

l'udite?

NUNZIA

(a Cristina)

Bella mia!

(poi ad Amalia)

Per carità, calmatevi!

AMALIA

(strofinandosi le mani)

Ah! non volete intendere? Sarò più chiara ancor!

Parlo, e le mani tremano; parlo, e, qui, dentro al cor,

ruggisce un fiero turbine... Volete che lo dica?

giammai potrà succedere quel che sognate! – Amica

vi parlo! È certo, d'uomini ne troverete tanti:

potete amare, scegliere, sposarli tutti quanti;

ma non pensate a Vito,

se volte un marito!

CRISTINA

(risoluta)

Io voglio Vito Amante!

Amalia, dando un grido di rabbia, si slancia ed afferra un coltello che è sulla tavola.

NUNZIA

(spaventata)

O Santa Vergine!

CRISTINA

(freddissima)

Meglio è che me ne vada... Buona sera!

(fa per uscire)

AMALIA

(sbarrandole il passo, convulsa)

Voi non uscite!

NUNZIA¹⁵⁷*(frapponendosi)*

Amalia!

(a Cristina)

Un poco di maniera!...

CRISTINA¹⁵⁸

(svincolandosi da Nunzia)

Orsù, finiamola! Io vengo qua,
dell'oro m'offresi;¹⁵⁹ mi si rifà
l'onore...¹⁶⁰ gli occhi volete dar...
ma il vero dite, o per celiar?¹⁶¹

Ah! non sapete che della vita
conobbi solo l'onta, l'orrore,
che sono stanca, annichilita,
che nel mio petto sanguina il core...

Io voglio vivere! – Hai tu capito?
io voglio Vito!

AMALIA

(scoppiando)

No! non lo sposerai! Femmina infame,
gli occhi ti strapperò!

NUNZIA

(tenendole lontane)

Per carità!

CRISTINA

(contentandosi, fredda)

Mi pare
che ora ve ne abusiate...

NUNZIA

Mio Dio!

AMALIA

(furibonda, a Cristina)

Esci!

NUNZIA

(supplichevole, spingendo Cristina verso la porta)

Cristina...
andate... andate via!...

CRISTINA

(voltandosi, mentre Nunzia la spinge, ad Amalia)

E tutto quello
che avete detto, mi¹⁶² ricorderò,
sapete!... e ne darete conto.

NUNZIA¹⁶³

(disperata)

Ohimè!

AMALIA

(furibonda, a Cristina)

Esci!... Esci!

CRISTINA

(mettendo lo scialle)

Va bene!... che, per ora,
ho torto io e voi ragione avete...
(poi all'uscire)

Nunzia, la buona sera.

(esce lentamente)

AMALIA¹⁶⁴

(cadendo a sedere)

Gesù! che sorte nera! O Dio, che fare?

NUNZIA

Signore benedetto!

Di fuori lampeggia spesso.

AMALIA

(lamentosamente)

A che pensare?

NUNZIA

(sollevandola)

Voi fate male a struggervi così:
calma ci vuol... venitevene qui.
(Accompagna Amalia verso la porta a sinistra. Il tuono rumoreggia lontano.)
Anche il tempo minaccia. – Vado via!

(lascia Amalia e torna)

O Madonna, che vita è questa mia!¹⁶⁵
(Mette lo scialle sul capo, piglia la stoffa ed esce rapidamente.)

SCENA QUARTA

VITO, poi AMALIA

VITO¹⁶⁶

(Entra con passo risoluto. – Guarda intorno. – Non vede nessuno. – Si ferma, torna indietro e chiude a chiave la vetrata.)

Non c'è! – Le manca adesso
il core di affrontarmi...
mentre a insultar sempre è corriva e pronta!...

(pausa)

Pure, torto non ha:
mi ha tanto amato... tanto!

(altra pausa)

Infelice!... E non sa che, anch'io, più vile,
non la posso scordar!

(guarda intorno)

Quanti ricordi, qui...
Come il core mi batte!

(poi, tornando in sé stesso, alla realtà dei fatti)

Oh! ma che dico?! Al voto
io non debbo mancare!

(va con passo deciso verso la stanza a sinistra)

Amalia! Amalia!

AMALIA

(uscendo)

Ah! che!... Sei tu?¹⁶⁷

VITO

(accigliato)

Mi vedi!...

Da te venne Cristina?

AMALIA

Ah!... Sì!

VITO

Ti prego

di lasciarmela in pace!

AMALIA

(drizzando il capo)

In pace?

(poi, umilmente)

Siedi.

VITO

(bruscamente)

Non vo' sedere.

AMALIA

Ebbene...¹⁶⁸ non ti nego
che sono stata acerba anche con lei...
Quanto a perder la pace, io dir non so
chi di noi l'ha perduta – Ah! volgi gli occhi,
vedi a che son ridotta! Io più non ho¹⁶⁹
sonno e riposo! io piango giorno e sera...
piango per te, mio Vito!¹⁷⁰

VITO¹⁷¹

(resistendo all'emozione)

È vano, cessa!

non vo' saper di ciò!... La mia preghiera
è di lasciar¹⁷² Cristina... E pensa ch'essa
sarà mia moglie.

AMALIA

Ah! così parli, Vito?

Del core che n'hai fatto?

VITO

Ormai, finito

tutto è fra noi. Ho fatto
un voto...

AMALIA
(*interrompendolo*)

Una pazzia!

VITO
(*reciso*)

Che manterrò!

AMALIA

Un voto?...

E a me – tu lo dimentichi –
quanti ne hai fatti a me?
Come?... hai scordati i fervidi
giuri profferti al piè
di quella bella Vergine?

VITO

Basta, non ricordare:
troppo ho sofferto allor!
Di rimembranze amare
ormai stanco è il mio cor!

AMALIA

Dunque, l'amor, le smanie,
tutto è finito in te?

VITO¹⁷³

Ma tu ben sai qual vincolo
strinsi dinanzi a Dio.
Che posso far?... Sacrilego
pur diventar degg'io?¹⁷⁴

AMALIA

Libera ancora meno di te
ero in quel giorno, che, della fè,
del ciel dimentica, gittai¹⁷⁵ l'onore
e sul tuo petto svenni d'amore!

(*gli afferra le mani, lo scuote*)

VITO
(*svincolandosi*)

Ah! taci, taci! No! non mi guardare,¹⁷⁶
ché quegli occhi mi fanno delirare!

(*Amalia lo tira a sé*)

Per compassione, lasciami!¹⁷⁷
il core mio non può...¹⁷⁸

Il tuono rumoreggia, piove.

AMALIA

No, che non è possibile!
Anche al tuo cor, lo so,
tormento è la frenetica
febbre che mi bruciò...
Io t'amo tanto!¹⁷⁹

(*gli getta le braccia al collo*)

VITO¹⁸⁰

Amalia!

AMALIA
(*esaltata*)

Le tue carezze io vo'!
Un bacio solo!... l'ultimo!¹⁸¹

VITO

(*resistendo appena*)

Ahimè!¹⁸² Chi può resistere!...
un dèmone sei tu!...
hanno i tuoi baci un fascino¹⁸³
che non si scorda più!¹⁸⁴

CRISTINA

(*da fuori, al bagliore dei lampi*)

O¹⁸⁵ Vito! Vito!

AMALIA¹⁸⁶
(*fuori di sé*)

O gioia.

MALA VITA

VITO

Amalia, vieni a me!

AMALIA

(aprendogli le braccia)

Son tua!¹⁸⁷

VITO

(stringendola, frenetico)

Tutto per te!¹⁸⁸

La tela cade rapidamente.

ATTO TERZO

*La stessa decorazione del primo atto. – Alcune tavole e scranne son fuori
la cantina parata a festa. – È in sull'avemaria.¹⁸⁹*

SCENA PRIMA

VITO, CORO D'UOMINI, e poi di DONNE,
popalani e popolane

Vito e uomini, seduti attorno alla tavola, bevono e giocano alla mora.¹⁹⁰

UOMINI¹⁹¹

(giocando e bevendo)

– Quattro – Sette – Cinque – Tre –
– Sette – Nove – Cinque – C'è!

VITO

(alzandosi)

Canzon d'amor – che l'ala d'or
bagni nel vin
salendo a vol,
va porta a lei
la voce del mio cor,
va picchia al suo balcon,
falla svegliar.
Canzon d'amor – dall'ala d'or!

Entrano le donne.

DONNE

Chi a Piedigrotta¹⁹² vuole andare,
siamo qua;
noi ben sapremo innamorare
chi vi andrà,¹⁹³

cantar vogliam, vogliam danzar...
sospirar.
Sì, tutti insiem
cantar dovrem!

TUTTI

Canzon d'amor – che l'ala d'or, ecc., ecc.¹⁹⁴

Finito il coro, Vito si allontana. Alcune donne sui tamburelli attaccano un tempo di tarantella; altre la eseguono. – Alla fine della tarantella, da lontano, si odono suoni e canti, che rapidamente si avvicinano.

Oh! la canzone nuova!¹⁹⁵
Evviva! Evviva!
È Annetiello che arriva!

(tutti guardano a destra)

SCENA SECONDA

ANNETIELLO, UOMINI, DONNE, RAGAZZI e precedenti

La comitiva, che va a Piedigrotta, preceduta da Annetiello, entra. – Gli uomini portano fiori e penne sui cappelli¹⁹⁶ e, in punta alle pertiche, lampioncini di varii colori. – I ragazzi sono muniti di tutti gl'istrumenti caratteristici delle feste popolari napoletane.¹⁹⁷

CORO

La canzone! – La canzone!¹⁹⁸
(I suonatori preludiano)
Bravi! – Benone!¹⁹⁹

ANNETIELLO

(facendosi avanti, circondato dal Coro e dai ragazzi)

Ce sta **
ce sta nu mutto ca dice accussi:

** Questa canzone è stata scritta appositamente da Salvatore Di Giacomo.

c' 'o bere e 'o mangià
è 'o meglio ca ce sta!
Chi sa
taverna a l'ato munno si nce n'è,
si ce vedimmo llà
amice mieie,
chi sa...
chi sa!
Ma si l'uoglio pe mo
dura a la lucerna,
scurdammecille, amice,
'e guaie nnanz' 'a taverna!...
chi sa!²⁰⁰

CORO

Ma si l'uoglio pe mo
dura a la lucerna,
scurdammecille, amice,
'e guaie
pe mo!²⁰¹

La comitiva, cantando, sfila ed esce dalla quinta a sinistra, seguita dal Coro e dai ragazzi. Vito resta e, con un bastone uncinato, è intento a spiccare²⁰² le stoffe sciorinate²⁰³ sulla porta.

SCENA TERZA

CRISTINA, e VITO

CRISTINA

(scende dal vicolo, lo scialle sul braccio, disfatta, lentamente; poi scorgendo Vito, gli si accosta e, mettendogli le mani sulle spalle)
Buona sera.

VITO

(voltandosi, freddamente)

Che c'è?

CRISTINA

Niente...

VITO

Cos'hai?

CRISTINA

Ti cerco da staman.

VITO

Perché?

CRISTINA

Nol sai?...

VITO

(seccato)

E che ne so!

CRISTINA²⁰⁴*(timidamente)*

Prendo una sedia?

VITO

(bruscamente)

Prendila.

CRISTINA

(entra nella tintoria e n'esce con una sedia che colloca accanto alla porta; poi con voce insinuante)

Vito, m'ascolta... Io ti voleva dire
che, al fin, ebbi le carte.²⁰⁵ – Oh! quanti stenti,
quanti sgravi e che pene!... Il commissario...

Vito, rigirandosi lentamente, la fissa.

volle saper di te... del padre tuo...
e s'era vivo o morto.

VITO

(accigliato)

Il commissario?

E come c'entra lui?

CRISTINA

(meravigliata)

E non lo sai? – Ma è questo il mestier suo.
*(nasconde il volto fra le mani e lascia scorrere giù per la faccia le palme, con un
profondo sospiro)*

Dio mio! Questa è la legge! Alle infelici
mie pari, ahimé! tocca passar di là.

VITO

(sbuffando)

Ah, che sorte! Pur questa ci voleva!

CRISTINA

(alzandosi, con profonda tristezza)

Ma è mia, dimmi, la colpa?... Abbi pietà...

VITO

(smaniando)

Anche gli sbirri? E questo mi mancava!...

CRISTINA

(supplichevole)

Vito!

VITO

(sempre più irritato)

Giusto! giustissimo!...
Ah! non l'avea capita!...
Si può fare una storia²⁰⁶
di tutta la mia vita!

CRISTINA

(a mani giunte)

E della mia?... ma pensaci:
altro! se si può far...

VITO

(irritatissimo, allontanandosi)

Una storia!... una storia!

CRISTINA

(a mani giunte)

Or dove vai?

VITO

Men vo!

CRISTINA

(seguendolo, con dolcezza)

Ed io?... Vito?

VITO

Tu vattene!

Qui tu²⁰⁷ non puoi restar:
ho ben altro da far!*(continua a spicare i panni)*

CRISTINA

*(avvilita, si addossa a uno stipite della porta, mormorando, le braccia penzoloni, gli occhi bassi)*Vorrei saper se voi certo m'amate,
o se l'amore vostro non ho più...

VITO

*(girando il capo)*Oh! che borbotti?²⁰⁸

CRISTINA

(senza levar gli occhi)

Io canto.

VITO

(con feroce ironia)

Così cantan lassù.

(accenna al palazzetto)²⁰⁹

CRISTINA

*(scoppia in singhiozzi disperati e coprendosi il volto con le mani, si appoggia al muro. Poi, singhiozzando sempre)*Puoi disprezzarmi tanto?
Vito, che cuore hai tu?!

VITO

*(quasi commosso)*Senti, Cristina: lasciami
parlare aperto e schietto:
ti voglio bene, m'agita
per te l'antico affetto;
ma ho qui certe catene
che infrangere non so...
Sii buona... a tante pene
un di riparerò!

CRISTINA

*(singhiozzando)*Lo so... quando mi vedi,
senti pietà di me;
ma al fascino tu cedi
di lei²¹⁰ che ti perdè.Soffro, mi struggo, spasimo,
lotto per farmi amar;²¹¹
ma quella serpe avvinceti...²¹²
è vano ormai sperar!²¹³

SCENA QUARTA

AMALIA, e i precedenti

AMALIA

(dalla sinistra, in fretta, vestita sfarzosamente)

O Vito, Vito!

VITO

(interdetto)

Amalia!

CRISTINA²¹⁴*(spaventata)*

Essa è!

AMALIA

(vedendo Cristina)

Oh!... Bella giovane, che fate qua?

CRISTINA

(ad occhi bassi, fiocamente)

Niente...

AMALIA

(fissando Vito in faccia)

Davvero?

VITO

*(confuso)*Venne da sé...
di qui passava...²¹⁵CRISTINA²¹⁶*(fiocamente)*

Dio mio, pietà!

AMALIA

(a Cristina)

E chi aspettate?

CRISTINA

(fiocamente)

Nessuno.

AMALIA²¹⁷*(a Vito)*

Allora

sbrigati, Vito... la vettura è là.

(Vito chiude la porta. Quindi Amalia, cacciando il braccio sotto al braccio di Vito, e quasi trascinandolo)

Lascia quei cenci... va!

(escono dalla sinistra)

SCENA QUINTA

CRISTINA sola. Poi, di dentro, Vito, Amalia,
Annetiello, Marco, CORO

CRISTINA

(dopo una lunga pausa, immobile, addossata alla tintoria)

"Lascia quei cenci... va!...»

Così gli ha detto!...

(si piega, raccatta lo scialle, che è caduto a terra, poi, con un profondo sospiro)

E andiamo!

(Lentamente, scende al proscenio. Davanti al Crocefisso s'arresta commossa. La sua voce è piena di lagrime)

O Redentore mio, se la mia voce

sino a te giunge, a testimon ti chiamo!

Tu sai quanto ho sofferto, e se all'atroce
destino mio strapparmi avea giurato...²¹⁸

Non l'hai voluto!... E sai la vita mia,

e sai quanto a²¹⁹ salvarmi ho spasimato...

Ma non lo vuoi – no! no! – E così sia!

(Le braccia le cadono lungo i fianchi. – Ella piega i ginocchi e rimane impietrita, cogli occhi di lagrime e rivolti al Crocefisso. – D'un subito, scoppiano voci interne e risate. – La frusta schiocca. – Le voci di Vito, Amalia, Annetiello, Don Marco cantano a suon di chitarra, mandolini e putipù:)²²⁰

Ce sta

ce sta nu mutto ca dice accussì,

ecc., ecc.

*Cristina, come colpita al cuore da quei suoni, da quelle voci, si alza tremante e, non potendo più parlare, fa segno con le mani, quasi volesse dire: «Gesù, li udite?» – Il canto continua. – Cristina, barcollante, si appoggia al murello²²¹ della croce, poi, con uno scatto improvviso, si drizza, grida con profondo disprezzo: «Infami! Vili!... Ah!!» e, correndo alla porta del palazzetto, vi picchia forte. – Si vede la luce di un fioco lume dentro il cortile; e, mentre dal vicolo arrivano il rumore dei campanelli e della frusta e il canto a distesa, la porta si apre e Cristina stramazza sui gradini priva di sensi.²²²**La tela cade rapidamente.*

FINE

NOTE AL LIBRETTO

¹ Sulla fonte del libretto si veda l'introduzione, pp. 11-14.

² SP: «Un piccolo piazzale».

³ *Basso Porto*: quartiere napoletano. Come suggerisce Matteo Sansone, Daspuro aveva spostato il luogo dell'azione dal Pendino, indicato da Di Giacomo e Cognetti, al Basso Porto perché quest'ultimo godeva di una reputazione più infima, ciò al fine di «di limitare la rilevanza sociale della storia a un'area di massimo degrado della città» (SANSONE, p. 292, n. 10).

⁴ SP: «Alla destra dello spettatore».

⁵ SP: «guizza».

⁶ *corni di cervo*: l'oggetto ha valore apotropico.

⁷ Si tratta di una di quelle innumerevoli edicole sacre che caratterizzano i vicoli di Napoli.

⁸ Il basamento dell'edicola è rivestito di «riggiòle», caratteristiche maioliche policrome.

⁹ È una serie di *ex voto*, oggetti di valore o semplicemente simbolici donati al Crocifisso per sciogliere un voto dopo l'ottenimento della grazia richiesta. La presenza di numerosi *ex voto* evidenzia la grande considerazione della gente del quartiere per questa immagine sacra, cui Vito sarà espressamente invitato a rivolgersi per ottenere la guarigione dalla tisi.

¹⁰ In SP l'inizio della scena I presenta alcune varianti rispetto a LI fino all'*invocazione mariana*:

CORO

(Popolani e popolane si affollano gesticolando e guardando nella bottega di Vito, dove è accaduto qualche cosa.)

Son grida! Sentite! ma si... Ch'è stato?

NUNZIA

È da Vito il tintor!

CORO

È da Vito il tintor!

MALA VITA

NUNZIA

Zitti... dal petto...
il suo malanno solito!...

CORO

Ah! Dio mio! Dio mio!
Tanto giovane...

MARCO

Lo punisce il Signor!

CORO

Lo punisce il Signor!

¹¹ *è seguito*: è accaduto.

¹² Si allude alla tisi.

¹³ Nella fonte non v'è nessun riferimento a questa *invocazione mariana* da parte delle popolane. La struttura del coro a voci pari, probabilmente, è ripresa a piè pari dal primo coro di *Cavalleria*.

¹⁴ In Sp quest'intervento del coro è posticipato, lasciando qui l'intervento di Marco senza interruzione, che poi si unirà al coro subito dopo l'ingresso della ripetizione dell'*invocazione mariana*.

¹⁵ *ma l'ostrica ... ingoierà*: il soggetto è l'ostrica.

¹⁶ Sp: «Graziosa è questa storia / fra l'ostrica e lo scoglio. / Qui, donna Amalia è l'ostrica, / lo scoglio ingoierà» con una variante affidata ai tenori: «lo scoglio è quello là».

¹⁷ In Sp quest'intervento è omissivo; vi sono anche delle varianti rispetto a Li fino all'intervento di Vito:

MARCO

Fa paura!

CORO

Prudenza...

MARCO

Oh! come va?

¹⁸ Sp: «È un male passeggero... / Sto meglio, sì... Davvero / non soffro niente più».

¹⁹ *trasalisce*: trasale.

²⁰ Sp: «Ah!».

²¹ Sp: «Uomo mostratevi, / fatevi cor!».

NOTE AL LIBRETTO

²² In Sp, sulle due ultime sillabe cantate da Vito, entra di nuovo il coro, questa volta a voci miste, affidando «O buon Gesù, pietà! / Mamma del Carmine, pietà!» alle voci femminili, mentre «Fatevi cor! / Uomo mostratevi!» a quella maschili.

²³ In Sp l'esclamazione è di Marco.

²⁴ Sp: «A quel buon Gesù».

²⁵ Sp: «Vero, vero... Pregatelo!».

²⁶ Sp: «No! che non ne son degno!».

²⁷ In Sp questa frase è attribuita a Nunzia.

²⁸ Sp: «l'accoglierà».

²⁹ Sp: «abbi infine pietà, del mio soffrire».

³⁰ In Sp abbiamo una triplice ripetizione di «fammi guarir» con l'omissione di «Signor» che viene spostato al termine nono verso, diventando «O mio Signor» (vedi nota seguente).

³¹ Sp: «mitiga tu dei miei mali l'orror!». Qui Giordano non prende in considerazione la struttura strofica del monologo di Vito, infatti l'enfasi lirica inizia con l'ultimo verso di uno strofa; cosa insolita e poco ortodossa.

³² Sp: «tu che sai ch'io non spero che in te, / non mi lasciare, abbi pietà! / O mio Signor!». Qui Giordano anticipa efficacemente l'intervento del coro «Accogli, o Signor», staccando dal fraseggio musicale «Ed io voto ti fo», reso con recitativo. Sul *corale* Vito continua a implorare «O Gesù mio d'amor, sii redentore di quest'anima», raggiungendo il *climax* sulla parola «anima»; e poi, dividendo così il *corale* in due parti ben distinte, di nuovo, solo, esclama per l'ennesima volta «di quest'anima mia sii redentore, fammi guarire, o Gesù mio»; infine, riprende la seconda parte del coro, con i tenori I che procedono all'usino con il solista fino alla cadenza in Re maggiore sulla parola «Signor».

³³ Sp: «Fammi guarir! Ed io voto ti fo». Questa scelta da parte del compositore, in questo caso palese, di voler reiterare per ben cinque volte l'invocazione «fammi guarir», che qui nel recitativo suona in *recto tono* sul Fa# acuto e poi scende d'ottava su «Ed io voto ti fo», potrebbe lasciarci intendere che Vito adempirà al suo voto solo dopo aver ottenuto la guarigione.

³⁴ *impazzato*: ammattito. Sp: «impazzito».

³⁵ Sp: «Accogli».

³⁶ Sp: «il voto».

³⁷ Sp: «perdono».

³⁸ In Sp, in corrispondenza della reiterazione delle parole «fammi morir» cantate da Vito, entra il coro e omoritmicamente a Vito canta: «Perdona, o Signor».

³⁹ Sp: «Tu ben l'udisti! Lasciami... Va!...». Nella *pièce* Vito aggiunge: «voi siete maritata... Scordatevi di me»; sulla caratterizzazione di Vito si veda l'introduzione p. 13.

⁴⁰ Da qui in poi e fino all'inizio della scena quarta (quando Cristina fa cadere la rosa dalla finestra) la riduzione del dramma per la scena lirica si discosta notevolmente dalla fonte: l'intera scena terza è opera di Daspuro, che inventa *ex novo* le parti di Marco (a parte qualche piccola eccezione: citazioni alla lettera del personaggio di giacomiano Papele) e Annetiello. Sulla caratterizzazione dei due personaggi e sulle differenze dalla *pièce* si veda l'introduzione, p. 14.

⁴¹ In Sp il verso è tronco: «mutar!».

⁴² Sp: «Buon per».

⁴³ Sp: «in».

⁴⁴ Sp: «cor».

⁴⁵ In Sp è omissso «che».

⁴⁶ In Sp è omissso «Vien qua...», e riporta in forma contratta: «M'han».

⁴⁷ S'allude, con sottile malizia, alle 'cornia' dei mariti traditi.

⁴⁸ Sp: «Ma... se vi passan gli altri?». Marco fa riferimento allo stesso Annetiello, la cui consorte tresca con Vito.

⁴⁹ Sp: «Or».

⁵⁰ Sp: «bel».

⁵¹ In Sp l'intero intervento del coro suona così: «Annetiello sta bello!».

⁵² In Sp «ne» è omissso.

⁵³ Riferimento alla storica festa di Piedigrotta, che era caratterizzata da due momenti: il primo, che prevedeva la rumoreggiante

partecipazione popolare, si svolgeva la notte del 7 settembre; mentre, il secondo, quello religioso, vedeva la partecipazione della borghesia, dei nobili e dei regnanti, e si svolgeva l'8 settembre presso il Santuario della Madonna di Piedigrotta, con una sfarzosa parata. La scomparsa dei Borboni fece scemare l'importanza della festa, assumendo così sempre più un carattere provinciale, fino a diventare agli inizi dell'800 una sorta di *festival* della canzone napoletana.

«Nella festa popolare di Piedigrotta il viaggio misterico [...] era simboleggiato dai carri che nella grotta si recavano. [...] Erano normali carretti trainati da cavalli o asini, addobbati con foglie di fico, pampini d'uva e lumini. Su tali carretti prendevano posto solo donne (carri di *lucianelle*), o solo uomini (carri di *ficaiuoli*), che durante il percorso cantavano i tradizionali canti della festa» (ROBERTO DE SIMONE, *Festa di Piedigrotta di Raffaele Viviani*, note di regia, s. i. ed.).

⁵⁴ Sp: «chi sa meglio cantar, / chi sa meglio ballar».

⁵⁵ In Sp la quartina ha rime tronche: «andrem», «cantar», «ballar», «festeggerem».

⁵⁶ In Sp «e in ordine» è omissso.

⁵⁷ In Sp «di galli» è omissso.

⁵⁸ *Tore*: diminutivo di Salvatore.

⁵⁹ L'intero intervento di Marco, che profeticamente conclude la scena terza, è omissso in Sp.

⁶⁰ Sp: «Oh, Vito!».

⁶¹ Sp: «In casa mi par che l'affanno m'opprima».

⁶² Sp: «E i ricordi confusi mi torturano / il povero cervello...».

⁶³ In Sp viene omisssa l'esclamazione: «Ah, sì!».

⁶⁴ *gitta*: getta.

⁶⁵ *Non vi abbodate*: non fateci caso, lasciate stare.

⁶⁶ Omissso in Sp.

⁶⁷ *Da quella casa*: 'quella' non ha valore puramente deittico, ma fa riferimento alla particolarità della casa, che è un postribolo. In Sp: «Ma vien da quella casa? È vero?». A queste domande in Sp Marco risponde affermando: «Sì, da quella casa».

⁶⁸ In Sp il verso è tronco: «pensier».

⁶⁹ In Sp vengono omessi questi due interventi di Vito e Cristina, riprendendo da «Questo fiore voi lo gettaste a me?».

⁷⁰ Sp: «Ho sete... vorrei bere...».

⁷¹ *forbirsi*: pulirsi.

⁷² *cocca*: angolo, estremità.

⁷³ Sp: «Che, già vi allontanate?».

⁷⁴ Sp: «Lasciatemi andar, / qui non posso restar.».

⁷⁵ Sp: «siete».

⁷⁶ Sp: «tanto?».

⁷⁷ In Sp la successiva battuta di Cristina è omessa, e la frase di Vito è collegata direttamente alla successiva, modificando l'intervento nel seguente modo: «Io vi giuro, Cristina, che il vostro sguardo / scende dentro all'anima mia! / Saper vorrei tutta la vostra storia...».

⁷⁸ In Sp prosegue diversamente: «Prima, ci si lusinga, / poscia, ci si minaccia, / e il destino ci schiaccia, / ah! sempre senza pietà...».

⁷⁹ Su questi versi, che descrivono il fenomeno della prostituzione a Napoli e sul quale Di Giacomo ritornerà più ampiamente nella pubblicazione *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI, XVII*, Napoli, Marghieri, 1899, Giordano crea una melodia struggente di sicuro effetto, e la cui funzionalità drammaturgica è chiarita nell'ultima scena dell'opera quando Cristina canta *No! non l'hai voluto*.

⁸⁰ Sp: «voglia».

⁸¹ Sp: «Ah! quante volte io l'ho sognato / ah!... ma chi può aver pietà di me?».

⁸² In Sp il secondo «Sei tu?» viene posticipato e inserito dopo «davver?» per fare un *a due* con Vito che canta all'unisono «Son io!»

⁸³ Da qui in poi e fino al calar della tela Li si discosta dalla fonte. In Di Giacomo Vito viene arrestato dai brigadieri perché si oppone alle insinuazioni di questi a Cristina; l'arresto viene ostacolato dalla gente che accorre in piazza. La scena è seguita da Annetiello, Marco e Papele, che «fanno i numeri» e li vanno a giocare al banco del lotto: 13, 22, 90 (in *O voto*, la cabale dei tre numeri cambia: 13, 21 e 30).

⁸⁴ Sp: «Nell'ore».

⁸⁵ In Sp il verso è tronco: «finir».

⁸⁶ Sp: «dal».

⁸⁷ In Sp: «E or tu, tu mio bene, quella donna sei, / tu sei la donna che dovrò salvar: / da te, dolce mia bella, aspetterò / di pace un raggio e... forse un giorno amor...».

⁸⁸ Sp: «Iddio ti ascolti, o Vito! Ah!».

⁸⁹ Questo verso è omesso in Sp.

⁹⁰ Sp: «Dunque, nel cielo». La variante evita l'indispensabile ma fastidioso iato tra 'dunque' e 'in'.

⁹¹ In Sp il verso è tronco: «cor».

⁹² *trovâr*: trovarono.

⁹³ In Sp prima dell'*a due*: «che ti ha condotta a me, / sì, a me vicino»; poi riprende pari a pari a Li con alcune varianti negli ultimi due versi della quartina: «ma già il tuo volto addolorato / più d'una volta penar mi fè».

⁹⁴ In Sp solo «Bella».

⁹⁵ In Sp vengono eliminati i due interventi del coro previsti da Li.

⁹⁶ Sp: «Ma per Dio!».

⁹⁷ Sp: «Ora mi pare».

⁹⁸ Sp: «questa donna è mia».

⁹⁹ *dèi*: devi.

¹⁰⁰ Sp: «O Vito, sei tu sceso dal cielo».

¹⁰¹ In Sp la quartina diventa: «Io consolarti anelo: / ti vo' redimere / non più dovrai soffrir».

¹⁰² Sp: «Al voto suo fedele resterà, / Cristina povera sposterà».

¹⁰³ *fida*: confida.

¹⁰⁴ La casa di Amalia e Annetiello è un tipico «basso», umile dimora a pianterreno con un'unica apertura che dà direttamente sulla via.

¹⁰⁵ Sp: «Ah».

¹⁰⁶ Sp: «t'aspetto».

¹⁰⁷ Sp: «Mi comandate...».

¹⁰⁸ In Sp «Tu» è omesso.

¹⁰⁹ In Sp è omesso «Nunzia».

- ¹¹⁰ In SP quest'intervento di Nunzia è omissso.
- ¹¹¹ SP: «di esser».
- ¹¹² SP: «d'ogni onor».
- ¹¹³ *vo*: vado.
- ¹¹⁴ *mi preme*: m'importa.
- ¹¹⁵ In SP quest'intervento del coro è omissso.
- ¹¹⁶ SP: «c'è».
- ¹¹⁷ SP: «se non sorridevi, sorriderà!».
- ¹¹⁸ SP: «La tua?».
- ¹¹⁹ SP: «Il tempo imbrogliasi». – *s'imbroglia il tempo*: le cose si mettono male.
- ¹²⁰ In SP questo intervento è omissso.
- ¹²¹ SP: «Guarda: Annetiello / pigliò cappello!»; e Annetiello risponde con: «Cappello? Io no!». Su questi versi Giordano usa una reminiscenza del motivo della festa di Piedigrotta, leggermente variato, udito nell'atto I scena terza, sempre intonato dal coro. Ciò è significativo e per due motivi. Il primo, la variante testuale è sicuramente volontà del compositore che con questa affermazione voleva alludere ai famosi «coppoloni» (alti cappelli maschili) della festa di Piedigrotta che, per dirla con De Simone, erano «elementi di culto» e «rappresentazione fallica» ed erano «associati alla masturbazione maschile»; infatti «nel linguaggio popolare napoletano dire di farsi un «coppolone», equivale a dire di masturbarsi». Il secondo motivo, è che con la reminiscenza del motivo Giordano voleva alludere – anticipandolo – al fatto che Annetiello durante la festa sarebbe rimasto senza nessuna donna. *Cfr.* DE SIMONE, cit., *supra* nota 53.
- ¹²² SP: «Sta qua!».
- ¹²³ *di punte ascose*: di vizi nascosti.
- ¹²⁴ SP: «ma poiché, il coniuge / sa quel che fa».
- ¹²⁵ In SP i due versi sono ripetuti dal coro.
- ¹²⁶ In SP il verso è del coro; una variante del verso è intonata omoritmicamente in *assieme* dal coro e da Annetiello: «Beviamo... / squisito egli è!».
- ¹²⁷ In SP qui entra di nuovo il coro con: «Come rubin / già brilla il vin».

- ¹²⁸ In SP la quartina è intonata anche dal coro in alternanza con Annetiello. Al termine, prima dell'intervento di Amalia, una coda musicale sui versi: «brilla il vin! / brilla il vin! / squisito egli è!» e poi quattro reiterazioni della parola «beviamo».
- ¹²⁹ In SP questo verso è anticipato da una furiosa esclamazione di Amalia: «Uscite!».
- ¹³⁰ In SP la battuta dei garzoni è omisssa.
- ¹³¹ SP: «schiaccio».
- ¹³² In SP la battuta è omisssa.
- ¹³³ In SP una sola volta: «Andiam!».
- ¹³⁴ SP: «rovinata».
- ¹³⁵ In SP, all'udir queste parole, Amalia, lancia un grido e scatta in piedi.
- ¹³⁶ SP: «M'avrà veduta?».
- ¹³⁷ SP: «ancora».
- ¹³⁸ SP: «Ch'entri or ora!».
- ¹³⁹ SP: «giovine».
- ¹⁴⁰ SP: «Ebben?».
- ¹⁴¹ In SP il verso è tronco: «tintor?».
- ¹⁴² SP: «Sta ben!».
- ¹⁴³ SP: «presto potrà svanir».
- ¹⁴⁴ SP: «son».
- ¹⁴⁵ Omissso in SP.
- ¹⁴⁶ In SP «Scusatemi, ascoltate» è omissso, come pure il successivo «Nunzia, taci, son calma...».
- ¹⁴⁷ *spiegherommi*: mi spiegherò.
- ¹⁴⁸ SP: «m'accoro».
- ¹⁴⁹ In SP questo verso e il successivo sono tronchi: «onor», «amor».
- ¹⁵⁰ SP: «ma... l'aria pura e libera ora respiro anch'io».
- ¹⁵¹ SP: «amor» al posto di «onor»; perché, giustamente, Amalia aveva perso il suo onore e la sua rispettabilità.
- ¹⁵² Cristina, in SP, chiude il suo intervento anticipando quello successivo: «Io voglio Vito!».

¹⁵³ In SP è omissa: «e sia».

¹⁵⁴ *venderommi*: mi venderò.

¹⁵⁵ SP: «Se lo volete, il fo!».

¹⁵⁶ In SP, questa battuta di Amalia e la successiva, compresa quella di Nunzia, non sono musicate; si passa direttamente alla risposta di Cristina «Io voglio Vito Amante!».

¹⁵⁷ In SP questo verso non è musicato.

¹⁵⁸ In SP non sono musicati i versi di LI ma questi: «Orsù, finiamola! Io vengo qua, / m'offrite oro... la carità non voglio, / tutto rifiuterò quel che vorrete, / ma Vito no! / Ah! non sapete che della vita / ah! conobbi solo l'onta il dolor, / che sono stanca, annichilita, / che dentro il petto spezzato ho il core... / Vivere, amare io voglio! Hai tu capito? Io voglio Vito!».

¹⁵⁹ *m'offresi*: mi è offerto.

¹⁶⁰ *mi si rifà l'onore*: mi si vuole restituire l'onore perduto.

¹⁶¹ *celiar*: prendermi in giro.

¹⁶² SP: «lo».

¹⁶³ In SP questa e la successiva battuta di Nunzia non sono musicate.

¹⁶⁴ In SP questa battuta di Amalia e la successiva, compresa quella di Nunzia, non sono musicate; per cui si passa direttamente alla risposta di Nunzia: «Voi fate male».

¹⁶⁵ In SP, il verso non è musicato.

¹⁶⁶ In SP si riprende dall'ultimo verso della battuta di Vito: «Amalia! Amalia!».

¹⁶⁷ SP: «Ah! sei tu?».

¹⁶⁸ SP: «Ebben».

¹⁶⁹ In SP questo verso inizia con la congiunzione e.

¹⁷⁰ In SP viene enfatizzata l'espressione «piango per te», che viene reiterata per tre volte.

¹⁷¹ In SP Giordano ha evitato di musicare diversi versi, facendo in modo che il discorso di Amalia prosegua ininterrotto fino al verso: «E a me, tu lo dimentichi». In sostanza, questo e i successivi tagli effettuati dal compositore ci presentano un Vito diverso anche dal-

l'immaginario del librettista: sull'asse del palcoscenico Vito eviterà di parlare sia di Cristina, come sua futura moglie, sia del voto fatto a Dio. In altre parole, non rimembrando si sentirà di non commettere un sacrilegio cadendo di nuovo nella braccia di donn'Amalia. A questo punto, il ritorno in scena di Vito con l'intento di rimproverare Amalia per aver minacciato Cristina sembra quasi un pretesto per poterla rivedere.

¹⁷² *è di lasciar*: è che tu lasci in pace.

¹⁷³ In SP i successivi versi di Vito e Amalia non sono musicati.

¹⁷⁴ *degg'io*: devo io.

¹⁷⁵ *gittai*: gettai, rinunciasti a.

¹⁷⁶ SP: «Taci! ah! taci! non ti vo' ascoltare!»; il verso successivo è tronco: «delirar!».

¹⁷⁷ In SP, la parola «lasciami» viene reiterata diverse volte, alternandola al «No!» di Amalia.

¹⁷⁸ In SP, contemporaneamente a questi ultimi due versi di Vito, Amalia ripete per cinque volte «No!».

¹⁷⁹ SP: «Ah! t'amo, io t'amo»; mentre questo verso è utilizzato nel successivo intervento di Amalia dopo «le tue carezze io vo'».

¹⁸⁰ In SP viene omissa quest'intervento di Vito.

¹⁸¹ SP: «No! mi devi amar!».

¹⁸² SP: «Ah!».

¹⁸³ In SP, Vito e Amalia cantano *a due*: «Ah! io t'amo tanto!».

¹⁸⁴ Omissa in SP.

¹⁸⁵ Omissa in SP.

¹⁸⁶ In SP, omissi i successivi due versi.

¹⁸⁷ SP: «Ah! son tua!».

¹⁸⁸ SP: «Ah! son tuo!».

¹⁸⁹ *in sull'avemaria*: l'ora del tramonto.

¹⁹⁰ *mora*: meglio nota col nome di *morra*, è un gioco popolare in cui i due giocatori abbassano simultaneamente e con velocità il pugno mostrando alcune dita e gridando contemporaneamente un numero da due a dieci; vince chi grida il numero che equivale alla somma delle dita mostrate da entrambi.

¹⁹¹ SP: «Quattro! sette! cinque! / Sette! nove! cinque! / Quattro! dieci! nove! cinque! / Cinque! nove! dieci! quattro! / Sei! nove! quattro! cinque! / Sei! cinque! sei! tre!»

¹⁹² Riferimento alla festa di Piedigrotta, per cui si veda *supra*, nota 53.

¹⁹³ SP: «chi verrà».

¹⁹⁴ In SP la prosecuzione della *Canzone* è del solo Vito, mentre l'incipit è intonato da tutti.

¹⁹⁵ In SP questi versi risultano ridimensionati, semplicemente ripetendosi tre volte la parola «Evviva!», e omettendo l'aspettativa della gente per l'ascolto della *canzone nuova*.

¹⁹⁶ Si veda *supra*, nota 122.

¹⁹⁷ Gli strumenti musicali della tradizione popolare campana sono: la *tammorra* (tamburo), il tamburello, le castagnette, il putipù (si veda nota 221), il *tricchebballacche* (che è composto di tre martelletti di legno fissati in basso in una scanalatura di una base ugualmente di legno), la chitarra battente e il mandolino.

¹⁹⁸ In SP la parola è troncata: «La canzon!».

¹⁹⁹ In SP è omissa «Benone!».

²⁰⁰ «C'è un motto che dice così: che la cosa migliore è bere e mangiare. Chi sa se nell'aldilà ci sono taverne, se ci vedremo là, amici miei. Ma se per ora l'olio per la lampada c'è, scordiamo i guai, amici, dinanzi alla taverna».

²⁰¹ SP: «nannz' e taverna!»; Annetiello riprende questi versi del coro: «Scurdateville, amice / 'guaie pe mo!»; infine il coro esclama «Evviva Annetiello!», per poi riprendere la *Canzone nuova*.

²⁰² *spiccare*: togliere.

²⁰³ *sciorinate*: stese ad asciugare.

²⁰⁴ LA scena è tagliata fino a «Or dove vai?» di Cristina. In sostanza vengono eliminati i versi che il rifiuto da parte di essere interrogato dal commissario; musicare questi versi avrebbe significato rallentare notevolmente l'azione scenica che qui sta per precipitare verso la catastrofe, e, più ancora, si sarebbero ascoltati dei particolari poco utili al dramma in sé.

²⁰⁵ Si tratta della documentazione necessaria a Cristina per guadagnare lo stato libero e lasciare nella piena ufficialità lo stato di meretrice.

²⁰⁶ *una storia*: un romanzo.

²⁰⁷ In SP viene omissa: «tu».

²⁰⁸ SP: «Che mormori?».

²⁰⁹ *al palazzetto*: al postribolo in cui Cristina lavorava.

²¹⁰ *di lei*: Amalia.

²¹¹ SP: «amare».

²¹² *avvinceti*: ti avvince.

²¹³ In SP numerose reiterazioni del concetto «è vano sperar»; Cristina, poi, termina «con un grido».

²¹⁴ L'intervento è omissa in SP.

²¹⁵ SP: «passando».

²¹⁶ L'intervento è omissa in SP.

²¹⁷ In SP la chiusa della scena terza è sostanzialmente diversa dal libretto: Amalia, dopo aver detto «la vettura è là!», «si allontana verso il vicolo» ed esce di scena; segue un duetto tra Vito e Cristina che cerca di trattenerlo:

CRISTINA

Per quel bacio d'amore,
che primo un dì mi desti,
pel mio mortal dolore,
pel voto che tu facesti,
non mi dannare, o Vito!
non mi lasciar così!

Pensa all'angoscia, al pianto
del mio straziato cor...
Pensa che in te soltanto
spero salvarmi ancor!...

VITO

Quel pianto tuo sì mesto
m'arde, mi strazia il cor;
ma il mio destin è questo
vano è lottar con me!

MALA VITA

AMALIA

Ebben, ti sbrighi? E ancora là?

²¹⁸ *e se ... giurato*: e se Vito ha fatto voto di strapparmi al mio triste destino.

²¹⁹ *a*: per.

²²⁰ *chitarra ... putipù*: sono gli strumenti «caratteristici delle feste popolari napoletane» citati nella prima didascalia della scena seconda. Il *putipù* (o *caccavella*), in particolare, è un tamburo a frizione, costituito da un recipiente di terracotta o di latta con un foro al centro, dentro il quale è introdotto un bastone che, sfregato con la mano inumidita, fa vibrare la membrana producendo un suono cupo.

²²¹ *murello*: basamento.

²²² Nella fonte il finale è diverso, Cristina non cade davanti al portone del postribolo priva di sensi, bensì «coprendosi la faccia col lembo dello scialle, si precipita nel palazzetto».

INTERPRETI DELLA PRIMA IN EPOCA MODERNA

Foggia, Teatro comunale «Umberto Giordano»

12 e 14 dicembre 2002

| | |
|------------------------------|------|
| VITO AMANTE | xxxx |
| ANNETIELLO | xxxx |
| CRISTINA | xxxx |
| AMALIA, moglie di Annetiello | xxxx |
| MARCO, barbiere | xxxx |
| NUNZIA, pettinatrice | xxxx |

| | |
|--------------------------|------------------|
| DIRETTORE E CONCERTATORE | Angelo Cavallaro |
| MAESTRO DEI CORI | Emanuela Aymone |

Orchestra Lirico-Sinfonica di Capitanata
Coro Umberto Giordano di Foggia

Impresa lirica "Il Palcoscenico" di A. Travaglio

Direttore artistico
Antonio De Palma