

MICHELE GIRARDI

Pagliacci: la realtà allo specchio

[QUINCE] (*as prologue*)

If we offend, it is with our good will.

That you should think: we come not to offend
but with good will. To show our simple skill,
that is the true beginning of our end.

Consider then we come but in despite.

We do not come as minding to content you,
our true intent is. All for your delight,

we are not here. That you should here repent you
the actors are at hand, and by their show
You shall know all that you are like to know.

SHAKESPEARE, *The Midsummer's Night Dreams*, v.1, 117-126 (Oxford 1914)

Il dibattito intorno al verismo in letteratura era iniziato da un decennio in Italia quando Mascagni fece deflagrare la questione nel teatro musicale, sbaragliando gli avversari alla seconda edizione del concorso bandito dall'editore Sonzogno per opere nuove in un atto (che Puccini aveva perso al primo turno, con *Le Villi*, nel 1883) e mettendo alla luce di tutte le ribalte la sua *Cavalleria Rusticana* nel 1890 al Costanzi di Roma.¹ Gli ingredienti di questo successo clamoroso furono una realtà regionale siciliana di sapore 'esotico' in primo piano, dove i ceti bassi venivano innalzati agli onori del palcoscenico e i sentimenti ridotti a meccanismi biologici 'fotografati' musicalmente, mentre il canto trapassa nel grido delle donne che lacera l'illusione scenica, siglando l'opera. Era la prima volta, se si eccettuano la versione rivista di *Mefistofele* (1875) e *La Gioconda* (1876), punto di diamante del periodo 'scapigliato', che si affermava in modo tanto clamoroso in Italia un lavoro che non fosse stato scritto da Verdi. Ed era anche il primo calcolato tentativo di andare incontro alla crescita numerica delle platee e di contrastare l'ascesa di altre forme di spettacolo, assecondando gusti presumibilmente

¹ Si veda in proposito l'utile e vasta antologia dedicata a *Gli articoli di critica contemporanea alla diffusione del verismo*, in GIORGIO RUBERTI, *Il verismo musicale*, Lucca, LIM, 2011, pp. 67-139; l'autore ritiene che si possa individuare un 'verismo' musicale con caratteristiche specifiche, e tenta di tracciarne i parametri: l'opinione è legittima ma la dimostrazione non persuade.

meno esigenti a livello di qualità, ma più insaziabili a livello di consumo e funzionalità del meccanismo drammatico.²

Non credo che il termine verismo possa rivestire a pennello l'opera d'arte in genere, e dunque il teatro musicale, ma solo indicare la tendenza di un artista ad accostarsi al vero con la mediazione dello stile e delle convenzioni, che anche a cavaliere fra Otto e Novecento rimanevano molto forti.³ E in particolare questa classificazione non centra il problema in relazione al capolavoro di Mascagni, e più ancora a *Pagliacci*. Questo nodo è stato ben colto da Carl Dahlhaus:

Che la forzatura della rappresentazione degli affetti sia un connotato della «descrizione musicale della realtà» – che insomma verismo e melodramma convergano, invece di contraddirsi a vicenda –, appare plausibile solo se si accetta il preconcetto che la «vera realtà» vada ricercata proprio là dove noi – il pubblico operistico – non siamo: nella sfera del selvaggio e dell'elementare. E la Sicilia di Mascagni è, come il Giappone o la California di Puccini, un paesaggio fantastico offerto all'immaginazione del pubblico e popolato di «buoni selvaggi», personaggi di un'utopia sognata dall'Europa su ispirazione di Rousseau.⁴

A conclusione del suo ragionamento, lo studioso afferma che, se «lo storico delle idee vorrà prendere alla lettera la nomenclatura storico-stilistica – invece di utilizzarla come etichetta di per sé insignificante –, si giunge ben presto alla conclusione che nel teatro d'opera non è esistito un verismo degno di questo nome».⁵ È dunque utopico ritenere che sia possibile cogliere il vero in una struttura musicale che non solo era soggetta al retaggio del passato e ai vincoli della tradizione, ma

² Molti studiosi hanno descritto questo procedimento in studi dettagliati, pochi l'hanno fatto col gusto e l'amore per la sintesi di JOHN ROSSELLI, nel suo *Music and Musicians in Nineteenth-century Italy*, London, Batsford, 1991; trad. it. di Paolo Russo: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992 (cfr. in particolare il cap. IX, *Opera: espansione e disintegrazione*, pp. 151-169); per un approfondimento più aggiornato sul concetto di verismo si veda ANDREAS GIGER, *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 60, n. 2, 2007, pp. 271-315, e su Leoncavallo, in particolare, MASSIMO ZICARI, *Drammaturgia verista in Ruggero Leoncavallo*, «Musica e Storia», XII/3, 2004, pp. 461-486.

³ Anche le espressioni più scabrose di *Cavalleria rusticana*, come «A te la mala Pasqua, spargiuro!», «quasi parlato», e «Hanno ammazzato compare Turiddu!», scandito senza intonazione in partitura, sono versi, rispettivamente un quinario doppio e un endecasillabo.

⁴ CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper 1982; trad. it. di Susanna Gozzi, rivista da Lorenzo Bianconi: *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 96. Discordo dalla valutazione circa il ruolo di Puccini: anche se parte delle sue sperimentazioni nel campo dell'esotismo obbediscono alle esigenze del mercato dello spettacolo, egli seppe sviluppare un autonomo e originale codice drammaturgico e musicale.

⁵ Ivi, pp. 96-97. Le conclusioni di Dahlhaus tengono anche conto di un contributo fondamentale che le precede: EGON VOSS, *Verismo in der Oper*, «Die Musikforschung», XXXI/ 3, 1978, pp. 303-313; trad. it. *Il verismo nell'opera in Cavalleria rusticana, 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di Piero e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 47-55.

che di questi faceva un preciso impiego, mirante a mantenere in vita l'impalcatura che aveva reso il Melodramma la più redditizia delle arti rappresentative.

Vorrei dunque fare emergere sinteticamente nelle pagine seguenti, esaminando alcuni episodi di *Pagliacci* in relazione all'estetica del tempo e ad altri lavori coevi, come l'unico lavoro di schietto, duraturo e meritato successo di Leoncavallo sia stata la conseguenza di uno straordinario istinto teatrale sorretto da un abile studio delle consuetudini ricettive stabilitesi nelle sale teatrali italiane e internazionali nell'ultimo quarto del secolo; il compositore sfruttava deliberatamente stilemi nel momento in cui stavano ancora per essere fissati e stabiliva a sua volta *tòpoi* drammaturgico-musicali originali. Si tratta di relazioni con trame di successo, sia nel particolare sia nel singolo dettaglio, e di citazioni musicali atte a stimolare nel fruitore il confronto inconscio con l'oggetto manipolato e rivissuto. Ne risultò un prodotto in grado di sedurre facilmente il pubblico di tutto il mondo portando un marchio di italianità, anche grazie al fatto che, come tutti i capolavori, è sostenuto non solo da una vena creativa magmatica ma anche da una tecnica di tutto rispetto.

Il debito di Leoncavallo verso tre opere andate in scena nell'arco dei quindici anni precedenti pare evidente, visto che presentano un minimo comun denominatore nella gelosia come elemento scatenante la catastrofe: quella di Don Josè per Carmen, di Otello per Desdemona e di Santuzza per Turiddu. Tuttavia nel caso di *Carmen* (1875) – dove il fatalismo e la libertà giocano un ruolo capitale nella diegesi –, e di *Otello* (1887) – in cui l'«idra fosca» è frutto di un meccanismo implacabile che ha come base un'indagine approfondita nella psicologia del protagonista –, la gelosia è un movente che non esaurisce tutto l'ambito narrativo, mentre la capostipite *Cavalleria*, come *Pagliacci* prodotto di un *milieu* artistico e sociale differente, investe la maggior parte delle sue risorse nell'impulso disperato della povera Santuzza, e nel coltello del marito Alfio, il vendicatore.⁶ Oltre che spia, e dunque infame, la donna è peccatrice acclarata, visto che è colpevolmente incinta al di fuori del matrimonio: non può perciò entrare in chiesa a celebrare la Pasqua, là dove si raduna la sana società rurale siciliana che reputa purezza e fedeltà due valori imprescindibili.⁷ La «Meretrice abietta» Nedda – così la definisce amabilmente Canio – mostra nel finale di *Pagliacci* un apprezzabile orgoglio, rifiutandosi di fare la delatrice pur di fronte alla lama del marito («No, per mia

⁶ Tra l'altro, spostando il duello fuori scena, sparisce la slealtà dell'Alfio della novella di Verga, il quale vince perché getta la sabbia negli occhi al rivale, che altrimenti prevarrebbe; ma questo, e altri elementi importanti del racconto in chiave 'verista', sono eliminati già nel dramma che lo scrittore scrisse per Eleonora Duse, andato in scena a Torino nel 1884, da cui il libretto è tratto. La nuova conclusione è volta in chiave simbolica: Turiddu è vittima predestinata perché in torto, e va a immolarsi dopo aver intonato l'addio alla mamma.

⁷ Si verifica una singolare analogia con il trattamento che l'improbabile gruppo di fedeli fiamminghi del Trecento riserva alla 'morisca' Tigrana dell'*Edgar* di Puccini, allora recente infuosto prodotto della fantasia del librettista Ferdinando Fontana (1889). Il che conferma che il trapasso fra scapigliatura e verismo è più graduale e presenta un maggior numero di punti in comune di quel che comunemente si ritenga.

madre! Indegna esser poss'io, l quello che vuoi ma vil non son per Dio»): decisamente la dignitosa eroina di Leoncavallo somiglia molto di più alla zingara di Bizet delle sue colleghe.

1. Modelli incrociati

La funzione svolta da *Carmen* nel teatro musicale *fin de siècle* fu decisiva e profonda. La crudezza delle situazioni, nonostante l'altissimo livello dello stile musicale, è componente precipua del dramma, siglato dalla violenta conclusione. Se un fatto cruento ovviamente non basta per parlare di 'verismo' (e nemmeno di 'naturalismo' à la Zola), certo nel capolavoro dell'opera francese siamo di fronte a un realismo rappresentativo assai più sviluppato rispetto alla prima metà del secolo. L'estrema naturalezza del comportamento dei protagonisti – zingare, 'rudi' contrabbandieri,⁸ osti e soldati – la straboccante sensualità, i versi sempre eleganti ma zeppi di oggetti quotidiani («jupe bleue», «épinglettes», «argent», «éventails», «oranges», «lorgnettes», «cigarettes», «le programme avec les détails») sono elementi nuovi che contraddistinguono un diverso modo di rappresentare la realtà di tutti i giorni.⁹

Il confronto con la drammaturgia musicale attuata da Mascagni in *Cavalleria* ci permette di valutare che accadde del modello quando venne importato nell'opera italiana. La gelosia di Josè è la causa della tragedia e del suo sanguinoso esito, solo apparentemente più realistico nell'opera francese dove brilla il coltello, ma dove nessuna popolana urla ai quattro venti il delitto. È dato più effrativo rispetto al sistema di valori dominante, tuttavia, che sia in questione il comportamento della donna come personalità autonoma e indipendente, e non come incolpevole oggetto del desiderio – è il caso dell'innocente Desdemona: la grandezza di Carmen consiste nel sacrificarsi consapevolmente quale eroina autenticamente tragica, al pari di Don Giovanni. Né Turiddu potrebbe mai raggiungere la statura etica della gitana, prigioniero com'è della mamma, carnefice morale anche del *Dragon* navarrese. E a maggior ragione Santuzza, che rivela la sua debolezza delegando la vendetta al forte Compare Alfio. In ogni modo Bizet fu esemplare anche perché spostò l'ambientazione dal lontano oriente di moda in quegli anni ai vicini cieli del mediterraneo – la scena era tuttavia destinata a essere recepita nel suo *côté* esotico.

All'atto quarto di *Carmen* guarda l'intera struttura di *Cavalleria*, la cui vicenda si svolge in buona parte mentre in chiesa si celebra la messa pasquale, festeggiata poi da un'abbondante quanto colpevole bevuta del generoso vino di Si-

⁸ Nell'edizione coi dialoghi originali il Remendado si lascia andare a qualche complimento inusuale: «Jolie ville, Gibraltar!... on y voit des Anglais, beaucoup d'Anglais, de jolis hommes les Anglais: un peu froids, mais distingués», subito messo a tacere dal Dancaïro (*Carmen*, II.4).

⁹ Questo conterà anche per Puccini, basti pensare al quadro II della *Bohème* (cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 2000², pp. 136-140).

cilia in piazza – così come l'entusiasmo popolare per la corrida serve da sfondo attivo all'uccisione della zingara. Ma qui Mascagni fa pure un passo indietro rispetto al modello, in cui l'allegria collettiva si contrapponeva alla tragedia individuale e il nuovo al vecchio amante in uno schema quasi biologico, poiché la chiesa che domina il palcoscenico e la devozione corale espressa dall'inno *Regina Cœli* sono la metafora del perbenismo che mette in enfasi la purezza violata di Santuzza, e quindi l'estremo omaggio al sentimento cattolico nazional-popolare italiano, che scaglia anatemi sui peccatori per lunga, ininterrotta tradizione.

Un rito campeggia anche in *Pagliacci*, ed è la rappresentazione teatrale in piazza, sfogo popolare che val bene una messa. Anche qui siamo in una festa comandata, ferragosto, e il teatro itinerante troneggia in scena. Altre due opere, di minore impatto, vedono la luce nel 1892 prima di *Pagliacci* (21 maggio): *Mala Vita* di Giordano (21 marzo) e *Tilda* di Cilea (7 aprile). Come la capostipite sono ambientate tra i bassi ceti sociali e in contesti regionali definiti dall'impiego di forme musicali popolareggianti, la prima a Napoli con tanto di Piedigrotta (il libretto, di alto profilo letterario, si deve a Salvatore di Giacomo), la seconda a Roma e nella Ciociaria. Ma non è questa la linea battuta da Leoncavallo, al quale importa poco di rappresentare un colore locale specifico – Nedda canta una generica 'Ballatella', mentre il coro «Don, Din, Don» guarda a *España* di Chabrier e non sparge intorno l'olezzo degli aranci. L'artista mantiene rapporti con la poetica verista grazie all'imitazione di uno stile musicale basso: l'orchestra suona spesso come una fragorosa banda, in cui Canio percuote la Gran Cassa per chiamare il popolo a divertirsi.

Il modello di *Cavalleria* nel capolavoro di Leoncavallo è altrettanto chiaramente avvertibile, e non solo per le motivazioni del dramma – oltre alla gelosia, il paesaggio mediterraneo del sud Italia (Sicilia e Calabria) – ma anche per la macrostruttura di questo calco d'autore, scientemente indirizzato allo stesso pubblico, pur con l'ambizione di guadagnarsi le simpatie anche di ceti più colti. Lo si coglie facilmente, a livello strutturale, nella divisione in due parti separate da un importante intermezzo (anche se in *Pagliacci*, ripartita in due atti, il sipario cala dopo l'arioso di Canio),¹⁰ e nelle analoghe proporzioni fra di esse – per entrambe più lunga la prima dove si espongono le necessarie premesse fino al nodo. E se Mascagni punta sul numero chiuso, Leoncavallo giustappone gli episodi come pannelli, dissimulando un'uguale attenzione al brano solistico mediante una struttura interna ben più raffinata e complessa.

Si veda, ad esempio, la costruzione dell'intera scena prima, dal momento in cui il popolo di Montalto saluta l'arrivo degli ambulanti sino all'irresistibile richiamo del vespero:

¹⁰ In origine l'opera era in un atto, ma venne portata a due nel corso delle prove al Dal Verme; conosciamo tuttavia una copia del libretto stampato prima della *première*: PAGLIACCI / *dramma in un atto / parole e musica / di / R. LEONCAVALLO / TEATRO DAL VERME / Stagione di Primavera 1892 / Milano / Edoardo Sonzogno, Editore.*

- (A) Coro (Re) «Eh! Son quà ... Evviva! il principe se' dei pagliacci» e scena Canio (Sol) «Un grande spettacolo a ventitrè ore»;
- (B) Sempre vivace. *In uno come uno scherzo* (orchestra e parlanti);
- (C) Cantabile Canio (Fa) *a: Adagio molto*, «Un tal gioco, credetemi»; *b: Andantino sostenuto assai*, «E se lassù Pagliaccio», *Un poco più mosso*, «Ma se Nedda sul serio sorprendessi»; *a': Tempo I*, «Un tal gioco»;
- (B') *Allegro vivo (In uno) come prima* [Ripresa];
- (D) Scena e coro della campane (Fa).¹¹

Risulta qui evidente l'aspirazione a una forma che coniughi la tradizione melodrammatica a strutture 'sinfoniche' elementari, grazie all'inserimento di materiale tematico già presentato o ancora da comparire, e che ricorrerà in tutta l'opera – una riconoscibile variazione della frase «Vesti la giubba» nel coro iniziale¹² –, alla ripresa dello 'Scherzo in uno' che isola il cantabile di Canio, e della frase «A ventitrè ore» prima dell'attacco del coro conclusivo.

Più distanti risultano i due lavori nell'articolazione minuta. Se Mascagni torna al numero chiuso, pur trattandolo originalmente, Leoncavallo adotta come unità la scena, al cui interno impiega abilmente i numeri stessi, a volte ricostituendo strutture tradizionali soprattutto mediante i pezzi di carattere, come il coro delle campane (sc. 1) e la «Ballatella» di Nedda (sc. 2), a volte valendosi della reminiscenza melodica, ma anche del *Leitmotiv*, e a volte ancora combinando le due risorse al servizio del dramma. Nonostante la varietà dei mezzi impiegati egli ebbe comunque sempre la cura più assoluta nel rendere riconoscibile con immediatezza ogni gesto. Non possedendo la stessa tecnica sinfonico-narrativa di Puccini, e rivolgendosi programmaticamente a platee più vaste, il suo gioco leitmotivico è necessariamente scoperto, e non si rivolge all'inconscio dello spettatore, bensì alla parte conscia.¹³

Fra i modelli di *Pagliacci* aleggia pure il fantasma recente dell'*Otello*. Anche Verdi, ad esempio, impiega il coro come perno dell'articolazione formale nello scorcio d'avvio. Il boato iniziale «Una vela ... Dio fulgor della bufera!» prepara l'eroico «Esultate!» del protagonista, la scena a due fra Cassio e Roderigo sfocia nel «Fuoco di gioia», così come la successiva fra Cassio e Jago viene coronata dal 'ditirambo' del baritono col coro. Il vecchio Maestro, tuttavia, maneggia il recita-

¹¹ L'analisi dell'opera è condotta su RUGGERO LEONCAVALLO, *Pagliacci*, partitura d'orchestra, Milano, E. Sonzogno, 1892 (= *PAGLIACCI*), da cui sono tratti gli esempi musicali identificati mediante l'atto, la cifra di chiamata e le battute che la precedono in esponente (a sinistra) o seguono (a destra), seguiti dal numero di pagina (anche nel testo). Le tonalità maggiori vengono indicate con le iniziali maiuscole, le minori con le minuscole.

¹² *PAGLIACCI*, I.1, ⁵³, pp. 32-33 (es. 2 A): sulla frase dei bassi «[i monelli] gittano in aria i cappelli». Il fatto che si tratti di una variante che appare prima del tema, e dopo che la frase-matrice, «Ridi, Pagliaccio!» si è udita nel prologo (corni, 4, p. 6) ci autorizza a scomodare il termine coniato da Wagner. Si veda oltre su specifici aspetti di intertestualità e per l'uso calibrato della tecnica leitmotivica.

¹³ Un'ampia disamina del materiale ricorrente, si legge in JAY REED NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Ann Arbor, UMI, 1980, pp. 260-264.

tivo facendolo evolvere in arioso con una flessibilità sconosciuta a Leoncavallo, che s'appoggia sulle strutture strofiche tradizionali, mantenendo un rapporto prevedibile con la tonalità e bandendo irrequietezze armoniche eccessive. La relazione fra le due opere non si esaurisce, peraltro, con simmetrie come questa, ma si articola su vari piani, fra i quali si conta lo stile orchestrale, che offrì più di una ghiotta occasione di approfondimenti a Leoncavallo. Si considerino in questa duplice ottica i seguenti luoghi:

1. nel prologo Leoncavallo contrappone per blocchi gli archi a una combinazione di legni: ottavino, flauti, oboe e clarinetto; si veda il «Fuoco di gioia» nella prima scena di *Otello* in cui l'«ilare vampa» sfavilla con identica combinazione opponendosi o mescolandosi al resto dell'orchestra;¹⁴
2. l'espressione di una minaccia generica nel prologo, poi dell'arrivo del marito durante l'appuntamento amoroso fra Nedda e Silvio è affidata alla fila dei contrabbassi: nel primo caso gli strumenti deformano il ritmo puntato che caratterizza il clima lieto dalle prime battute (le note principali di melodia affermano il tritono in progressione, poi disegnano una settima diminuita), nel secondo segnalano la compresenza di due situazioni, marcando l'incedere di Canio e Tonio durante l'idillio degli adulteri con un motivo dove risaltano gli stessi intervalli, ora scoperti, tema che riappare quando Tonio e Peppe persuadono il padrone a cominciare la recita (con l'aggiunta di clarone e celli);¹⁵ il sistema di relazioni richiama il momento in cui il Moro entra nella stanza da letto di Desdemona per darle la morte;
3. dopo aver inseguito vanamente Silvio, Canio insiste reiteratamente per conoscere il nome dell'amante dalla moglie. Il modo in cui lo fa, la parossistica violenza che esercita evocano le urla di Otello quando interroga con veemenza Desdemona riguardo alle sorti del fazzoletto.¹⁶

2. Metateatro.

«L'autore ha cercato pingervi uno squarcio di vita»: l'affermazione del cantante che scosta il sipario mostrandosi sotto i riflettori, sollecita una riflessione sulla struttura di *Pagliacci* così come viene prospettata sin dal prologo. Come molti commentatori hanno rilevato, le parole che descrivono «il concetto» vanno considerate come il vero e proprio manifesto dell'opera verista. Ma al tempo stesso pongono un problema ermeneutico, anche perché costituiscono l'antefatto de-

¹⁴ PAGLIACCI, pp. 1-4, 6-11; GIUSEPPE VERDI, *Otello*, partitura d'orchestra, Milano, G. Ricordi & C., © 1913 e 1958, (rist. 1980), P.R. 155, da X⁵, pp. 61-74.

¹⁵ PAGLIACCI, rispettivamente: 3, p. 5; I.4, 78, p. 171; ivi, 88¹, pp. 189-190.

¹⁶ Leoncavallo conobbe *Otello* da vicino, per via della relazione professionale che ebbe con Victor Maurel, primo Jago; il baritono lo invitò ad assistere alle prove dell'opera, e favorì contatti con Gulio Ricordi, che si rivelarono peraltro infruttuosi.

scrivendo l'azione che seguirà l'alzata del sipario (e proprio la rivendicazione di una 'pittura del vero', che echeggia posizioni estetiche care a Verdi, fa ulteriormente dubitare che un'autentica realtà sia nelle corde dell'opera in musica). Leoncavallo cercò di creare un meccanismo sofisticato di piani narrativi sovrapposti strutturando l'azione su ben tre livelli:

LIVELLO A: il sipario si scosta, il cantante è un uomo vero (ma non si rivolge al pubblico parlando, come farà Gianni Schicchi), e chiude il prologo imponendo l'azione in nome dell'autore: «Andiam, incominciate!»; il metateatro inizia dunque già con l'alzata del sipario;

LIVELLO B: comincia l'opera lirica *Pagliacci*; la giovane primadonna concorda con l'amante la fuga dal letto coniugale, ma il marito li sorprende e resta traumatizzato proprio quando deve iniziare a recitare;

LIVELLO B + A: l'intermezzo orchestrale riprende il programma del Prologo, e ribadisce l'invito a considerare gli attori come uomini in carne ed ossa;

LIVELLO C: viene rappresentata una commedia (ma nella forma musicale di una *Suite*: 1. *Tempo di minuetto* 2. *Serenata* 3. *Tempo di Gavotta*);

LIVELLI C + B: l'azione dell'opera riflette quella della commedia e vi s'intreccia fino a coincidere, quando gli amanti Arlecchino e Colombina si lasciano nella finzione di secondo grado, così com'era accaduto poc'anzi nella realtà a Nedda e Silvio;

LIVELLO B: l'attore-cantante commette il doppio omicidio, restando nella realtà presunta del palcoscenico;

LIVELLO A: cala il sipario, l'assassino, le vittime e gli altri interpreti escono a ringraziare.

Il pagliaccio che appare a sipario chiuso enunciando le intenzioni dell'autore determina un'anticipata rottura dell'illusione teatrale: quando il Prologo-Tonio dà l'ordine di iniziare ci troviamo già consapevolmente in un dramma recitato, e dunque in pieno metateatro. Il 'vero' poeticamente reclamato di quest'avvio è dunque più reale della mimesi di una vicenda autentica nell'azione dell'opera, dove la commedia introduce un ulteriore livello, mentre il duplice omicidio ci riporta a quello precedente. Solo «La commedia è finita» di Tonio chiude il cerchio aperto dall'«Incominciate» intimato dal Prologo,¹⁷ e rende autentiche *quelle* parole che rivendicano il diritto degli artisti di essere considerati «uomini di carne e d'ossa». Nonostante la ricerca del massimo livello d'illusione siamo dunque posti di fronte alla dimostrazione pratica dell'impossibilità di oltrepassare il codice, e la realtà interviene, come sempre, solo quando si abbassa il sipario.

Quanto al teatro nel teatro non difettavano certo i modelli a Leoncavallo. Il riferimento ai *plays* di Shakespeare è obbligato, da *As You like it* a *Midsummer Night's Dream* fino a *The Taming of the Shrew*, e in particolare a *Hamlet* (III.2),

¹⁷ Nel libretto dell'opera la frase finale viene affidata a Canio, una soluzione dovuta a una tradizione tenorile probabilmente iniziata da De Lucia, oppure da Caruso.

dove la recita ha la doppia funzione sia di smascherare i colpevoli del parricidio, già noti al protagonista, sia di provocare la catarsi. Leoncavallo coronò peraltro con una necessaria immediatezza la sua commedia, affidando la catarsi alla punta del coltello di Canio, mentre in Shakespeare continuava la macerazione psicologica del protagonista.

Per restare in tempi più recenti, e a vicende fittizie al quadrato più direttamente legate alla genesi di *Pagliacci*, va menzionata la vivissima attenzione per la galassia del teatro francese contemporaneo, fino ai *Café chantant* che Leoncavallo frequentava assiduamente e nei quali si esibiva come pianista: a quel mondo egli attinse a piene mani per le sue creazioni, tanto che, con qualche incursione mirata nella Parigi di allora, siamo in grado di correggerlo quando nel 1894 si difese dall'accusa di aver plagiato la concisa *Femme du Tabarin* (1874) dello scrittore parnassiano Catulle Mendès dove il protagonista sgozza la moglie con colpo di spada mentre recita una *parade*, dopo averla sorpresa ad amoreggiare sulle ginocchia di una guardia.¹⁸ Il compositore indicò come fonte della sua ispirazione artistica un fatto criminale realmente accaduto nel paesino calabrese di Montalto, il cui giudizio venne emesso dal padre Vincenzo, allora magistrato a Cosenza.¹⁹ Ancora una rivendicazione di realtà, dunque, che Rossana Dalmonte prese per buona, dichiarando che

tre eleganti endecasillabi sdrucchioli e una melodia *dolce e con dolore* ci introducono nel «nido di memorie» da cui l'autore trae la sua storia. E questa è vera perché si tratta di un episodio di cui Leoncavallo aveva avuto esperienza diretta [...]. Dunque la finzione scenica è vera perché imita i gesti e gli atteggiamenti della realtà che, significativamente, viene identificata con atteggiamenti psicologici e reazioni emotive sempre estreme e negative.²⁰

Al di là di fuorvianti sillogismi (che minano l'universalità del messaggio), Leoncavallo, tuttavia, non contrasse debiti solamente con Mendès, ma soprattutto con Paul Ferrier, drammaturgo, librettista e traduttore di vaglia, che aveva scritto la commedia *Tabarin* – andata in scena tre settimane dopo la *parade* e a sua volta chiamata a rispondere in giudizio, per riconoscere la priorità fra le due *piè-*

¹⁸ CATULLE MENDÈS, *La femme de Tabarin, parade*, «La Semaine parisienne», gazette littéraire, artistique et mondaine, 28 maggio 1874, pp. 98-100.

¹⁹ Le carte del processo sono riportate da TERESA LERARIO, *Ruggero Leoncavallo e il soggetto dei «Pagliacci»*, «Chigiana», XXVI-XXVII/n.s. 6-7, 1971, pp. 115-122: 117-119, ma nella realtà le cose sono andate ben diversamente da come Leoncavallo le racconta nell'opera, e poi conferma negli *Appunti vari / delle / autobiografici* [sic] di / R. Leoncavallo, dattiloscritto, p. 9 (il passo venne poi riportato in RUGGERO LEONCAVALLO, *Come nacquero i Pagliacci*, «Opera», 1966, pp. 40-44: 44): non risulta agli atti alcuna vittima femminile, ma solo noie per questioni di donne; inoltre i presunti omicidi erano due. Ringrazio Lorenza Guiot per aver favorito la consultazione dei documenti conservati presso il Fondo Leoncavallo nella Biblioteca cantonale di Locarno.

²⁰ ROSSANA DALMONTE, *Il Prologo de «I Pagliacci»*. *Note sul verismo in musica*, «Musica / Realtà», 8, 1982, pp. 105-117: 109.

ces.²¹ Anche in questo caso si recita in scena e la moglie del protagonista progetta la fuga con un attore della compagnia, ma viene ripresa e il marito la perdona. In seguito Ferrier trasse dal suo lavoro un libretto per *Tabarin* di Émile Pessard, *opéra en deux actes* andato in scena il 12 gennaio 1885 all'Opéra, che molto probabilmente Leoncavallo, allora a Parigi, ebbe modo di vedere.²² Per rendersi conto del rapporto con l'ipotesto basta leggere due passi della *pièce* in relazione al libretto. Quando Tabarin sorprende il rivale mentre ripassa la parte con la moglie lo ammonisce così:

Eh! bien, tiens-toi ceci pour dit:
 autre chose est la scène, autre chose est la vie!
 Sur la scène, une femme à son époux ravie
 ce n'est qu'un accident dont chacun se gaudit!
 Dans la vie, et ceci vaut que tu le médites,
 on en juge différemment!
 Il est des vengeances licites,
 que l'on absout communément!
 Les haillons, le fard et le plâtre
 ne rivent pas l'acteur à son indignité,
 et le Tabarin du théâtre
 n'est pas le Tabarin de la réalité!²³

Leoncavallo segue il modello scrivendo l'arioso di Canio in versi martelliani, nella prima scena dell'opera, ponendo così le premesse per la catastrofe:

Un tal gioco, credetemi, è meglio non giocarlo
 con me, miei cari; e a Tonio... e un poco a tutti or parlo.
 Il teatro e la vita non son la stessa cosa;
 e se lassù Pagliaccio sorprende la sua sposa
 col bel galante in camera, fa un comico sermone,
 poi si calma od arrendesi ai colpi di bastone!...
 Ed il pubblico applaude, ridendo allegramente.

²¹ Cfr. PAUL FERRIER, *Tabarin*, comédie en deux actes, Paris, Lévy, 1875. A sua volta Leoncavallo, per rintuzzare l'attacco di Mendès, ricordò che il metateatro era stato praticato anche prima, citando *Un drama nuevo* (1867) di Manuel Tamayo y Baus; in realtà l'osservazione è pretestuosa, ma mette in bella vista la conoscenza del repertorio teatrale del tempo da parte del compositore. Cfr. in proposito lo studio imprescindibile di MATTEO SANSONE, *The 'verismo' of Ruggero Leoncavallo: a source study of «Pagliacci»*, «Music and Letters», LXX/3, 1989, pp. 342-362.

²² Non si legge una parola sulla possibile frequentazione del Palais Garnier, e quindi dell'*opéra* di Ferrier e Pessard, in DANIELE PISTONE, *Ruggero Leoncavallo e gli ambienti artistici parigini*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Atti del 2° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 41-48.

²³ TABARIN / *opéra en deux actes / paroles de / M. PAUL FERRIER / musique de / M. ÉMILE PESSARD* [...], Paris, Tresse, 1885, II.3, p. 36.

Ma se Nedda sul serio sorprendessi... altramente
finirebbe la storia, com'è ver che vi parlo...
Un tal gioco, credetemi, è meglio non giocarlo.²⁴

E trova in Ferrier anche lo spunto per l'ultima frase dell'opera, «la commedia è finita, in versi che mettono in primo piano la disperazione dell'uomo tradito in ciò che ha di più caro al mondo:

TABARIN (*pleurant*)

Allez et laissez que je pleure,
au nom du ciel, allez-vous en!
J'étais un bouffon tout à l'heure,
mais je suis un homme au présent.
Mon âme au désespoir vouée
n'a plus de but que le trépas!
Je pleurs, la pièce est jouée,
mes bons messieurs, ne riez pas!

(*Il éclate en sanglots et se laisse tomber dans les bras de Mondor*).²⁵

Al di là degli imprestiti, fu merito precipuo di Leoncavallo aver messo a punto un impianto diegetico perfettamente funzionante, creando una commistione di straordinario impatto tra recita e realtà della vita che si propone a sua volta come modello per altre esperienze di teatro nel teatro, dalla raffinata *Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss (1912; n.v. 1916) alle fallimentari *Maschere* di Mascagni (1901), e fornì spunti di rilievo a Cilea per *Adriana Lecouvreur* (1902), oltre che allo stesso Leoncavallo per l'atto primo di *Zazà* (1900). Pare opportuno, infine, chiamare in causa anche la trilogia metateatrale di Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921; *Ciascuno a suo modo*, 1924; *Questa sera si recita a soggetto*, 1930): anche se nel teatro di parola non mancano esempi di metateatro a cui poteva riferirsi lo scrittore siciliano, l'enorme popolarità di *Pagliacci* si pose come un riferimento ineludibile.²⁶

3. Intertestualità

Fissando l'attenzione sui modelli operistici che si colgono in filigrana nella partitura e nella vicenda di *Pagliacci*, ci si rende conto di come il poliedrico artista

²⁴ R. LEONCAVALLO / *Pagliacci* / dramma in due atti, Milano, Edoardo Sonzogno, 1892, pp. 14-15.

²⁵ TABARIN / *opéra*, *cit.*, II,3, p. 36. Ferrier, del resto, aveva lasciato anche traccia di un possibile spunto per «Ridi pagliaccio», nella *comédie*: «Je fais rire – c'est là mon rôle sur la terre! | Je fais rire les gens: or, rire est salubre, | et le peuple, prenant plaisir à ma chanson, | Je me dis bien fauteur du peuple... à ma façon!» (*Tabarin*, I,6, p. 26)

²⁶ Cfr. DANIELA BINI, *Ma quale «commedia è finita»? A Pirandellian Reading of Leoncavallo's «Pagliacci»*, «Canadian Journal of Italian Studies», 8, 1985, pp. 173-184.

napoletano intendesse consolidare una corrente artistica neonata garantendosi una presa sul pubblico mediata da relazioni con altri lavori di successo, come quelli che abbiamo menzionato sin qui e altri che vedremo in seguito. Non mise in atto, peraltro, soltanto espedienti narrativi come il metateatro, ma stabilì anche relazioni intertestuali, sia nel particolare sia nel singolo dettaglio, impiegando citazioni musicali atte a stimolare nel fruitore il confronto più o meno inconscio con l'oggetto manipolato e rivissuto.²⁷

A volte si tratta soltanto di prestiti apparentemente senza relazioni funzionali specifiche. Si confronti la frase «Un nido di memorie» intonata dal Prologo (es. 1 A), presa quasi letteralmente da Mendelssohn (es. 1 B), autore che fu spesso un'ancora di salvezza per ravvivare l'ispirazione del napoletano.²⁸ Non solo citando questa melodia l'autore allude alle 'memorie' che rivivranno nell'intermezzo, ma anche alle proprie esperienze di ascoltatore, ancor più che a un preteso fatto di cronaca, comunicando l'idea di un tessuto sonoro che rimbalza nella mente di un musicista:

es. 1 A – PAGLIACCI, 14², p. 16.

Tonio

Un ni - do di me - mo - rie in fon - do a l'a - ni - ma can - ta - va un gior - no,

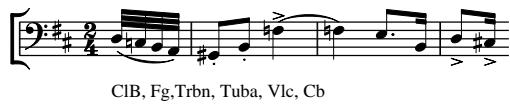
es. 1 B – MENDELSSOHN, sinfonia n. 4 op. 90, «Italiana», II, *Andante con moto*, b. 3.

2 Fg, Vle

Non privo d'interessanti risvolti, anche per quanto riguarda il processo compositivo, risulta il confronto tra una variante (es. 2 A) della frase con cui Canio attacca il suo arioso «Vesti la giubba» (es. 2 B) con un celebre passo di Des

²⁷ Impiego il termine citazione per delimitare una componente specifica del più vasto campo dell'intertestualità che, nel caso del teatro musicale, agisce su quattro fronti: azione drammatica, libretto o testo, partitura, aspetto visivo; per l'enunciazione dei principi teorici che stanno alla base anche del presente contributo cfr. MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini, «Madama Butterfly» e l'intertestualità: un prologo, tre casi e un epilogo*, in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales Suisses de Musicologie / Annuario svizzero di musicologia*, Neue Folge / Nouvelle Série / Nuova Serie, Bern ecc., Peter Lang, 2015, pp. 153-170: 1. «Spasima l'universo», pp. 153-158.

²⁸ Cfr. JULIAN BUDDEN (*Primi rapporti fra Leoncavallo e Casa Ricordi: dieci missive sinora sconosciute*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo, Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 49-60: 51-52), il quale identifica a ragione, nella sezione finale del duetto fra Silvio e Nedda, il tempo conclusivo del Trio in re minore di Mendelssohn. In questo caso Leoncavallo poteva contare sul fatto che un raffinato amatore di musica da camera romantica non provasse il desiderio impellente di assistere al suo dramma sanguinoso. Ma il rischio di essere colto in fallo lo corse comunque, e con una certa spudoratezza.

Griex tratto dalla *Manon* di Massenet (es. 2 C):es. 2 A – PAGLIACCI, I.1, ⁵3, pp. 32-33

es. 2 B – PAGLIACCI, I.4, 91, pp. 194-195.

Canio (*declamando con dolore*)es. 2 c – MASSENET, *Manon*, IV.3, ²296, p. 338

Des Griex

ff

Nonostante l'imperfetta coincidenza degli intervalli la parentela si coglie, ma non crea alcun rapporto intertestuale fra le due opere; qui ci troviamo probabilmente di fronte a un ricordo inconscio.²⁹

Tutt'altre implicazioni riveste una citazione vera e propria, vista l'importanza di questo motivo in *Pagliacci*, tra la frase di Otello «A terra e piangi» (es. 3 A) e il «Ridi pagliaccio» (es. 3 B), punto culminante dell'arioso «Vesti la giubba», brano centrale nella drammaturgia dell'opera:³⁰

es. 3 A – *Otello*, III.8, J⁶, p. 413.

Otello

es. 3 B – PAGLIACCI, I.4, 92⁹, p. 197.

Canio



Il Moro sta vivendo la fase più acuta del suo processo di degradazione morale, proprio nel momento in cui perde la propria dignità di uomo politico e fa entrare inopinatamente il suo dramma personale nel colloquio ufficiale con gli ambasciatori della Repubblica di Venezia. Quando si prepara alla recita, Canio riconosce con un barlume di lucidità e un oceano di sofferenza il fallimento della sua vita e lo intreccia alla finzione, cioè al suo ruolo pubblico.

4. Rifrazioni del Vero

Dedico un'ultima considerazione al prologo e all'intermezzo di *Pagliacci* in relazione al preludio e all'intermezzo 'sinfonico' di *Cavalleria* perché su quest'asse Leoncavallo si gioca la partita, superando il suo modello in virtù di un gioco di reminiscenze e temi di gran lunga più complesso e significativo.

Mascagni inventa un gesto teatrale inedito e di grande impatto, inserendo nella forma del preludio che anticipa i temi principali dell'opera la siciliana in

²⁹ JULES MASSENET, *Manon*, partition d'orchestre, Paris, Heugel, «Nouvelle Edition 1895»; sul motivo dell'es. 2 A e la relazione col tema del prologo si torni alla nota 12.

³⁰ L'identità è stata tempestivamente segnalata da SANSONE, *The 'verismo' of Ruggero Leoncavallo*, cit., pp. 360-361.

dialetto di Turiddu, cioè uno squarcio di vita anche perché fornisce un'informazione importante per il prosieguo del dramma: il tenore non è andato a comperare il vino a Francofonte, ma si è piazzato sotto le finestre dell'amata Lola e le canta una serenata mentre albeggia. Leoncavallo riprende dal collega l'idea di inserire un brano cantato in una forma solitamente orchestrale,³¹ e nel trasformarla in una dichiarazione di poetica dispone le sezioni e i temi che le caratterizzano in modo da plasmare una fitta rete di significati a cui riferirsi nel corso dell'azione. Al tempo stesso riesce a creare un'impressione di spontaneità, grazie a una sintassi musicale più interrotta, frutto di un calcolo preciso.

Un raffronto fra l'inizio delle due opere servirà a chiarire questo punto di vista, riassumibile nel seguente diagramma:³²

<i>Cavalleria rusticana</i>	<i>Pagliacci</i>
Preludio e siciliana, bb. 1-172	Prologo, bb. 1-293
A, bb. 1-42	A, bb. 1-162
a. <i>Andante sostenuto-Molto animato</i>	a. <i>Vivace (in uno)</i>
c, $\frac{3}{4}$, Fa, 1-19	$\frac{3}{4}$, [Fa → Do], 1-72
b. <i>Molto largo e sostenendo moltissimo, 1 Tempo</i>	b. <i>Largo assai</i> [«Ridi pagliaccio»]
$\frac{3}{4}$, →re, 20-35	$\frac{3}{4}$, [→ Mi], 73-79
c. <i>Andante sostenuto</i>	c. <i>Cantabile assai sostenuto</i>
$\frac{3}{4}$, →, 36-42	$\frac{3}{4}$, [Mi→], 80-91
B, bb. 43-94 (51)	B, bb. 162-277 (115)
<i>Andante</i> , «O Lola, ch'ai di latti la cammisa», Siciliana	d. <i>Recitativo-Largamente</i> , «Si può?»
$\frac{3}{4}$, fa, 43-94	e, [Do →], 162-170
	e. <i>Andantino sostenuto</i> , «Poiché in scena ancor»
	$\frac{3}{4}$, La, 171-180
	a. <i>Un poco meno di prima-Deciso</i> , «Ma non per dirvi»
	$\frac{3}{4}$, [Sol →], 181-230
	f. <i>Andante triste</i> , «Un nido di memorie»
	$\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, mi, 231-243
	c. «Dunque vedrete amar», $\frac{3}{4}$, Fa →, 244-248
	g. «Vedrete de l'odio», $\frac{3}{4}$, →, 249-258
	b. <i>Andante cantabile</i> , «E voi»
	e, Re, 259-272
	i. <i>Più lento</i> , «Il concetto vi dissi», 273-277
	e, → Do, 259-272
A', bb. 95-172 (77)	A', bb. 278-293 (15)
c. <i>Andante sostenuto-Allegro</i>	a. <i>1 Tempo Vivace</i> , $\frac{3}{4}$, [Fa]→Do, 278-293
$\frac{3}{4}$, [Fa], 95-140	
d. <i>Andante con un poco di moto</i>	
$\frac{3}{4}$, Fa, 141-161	
b. <i>Largamente sostenuto</i>	
$\frac{3}{4}$, Fa, 162-172	

A fronte di una forma tripartita dove viene ripreso un unico motivo – A.b, colonna di sinistra: l'*Andante sostenuto* viene interrotto dalla siciliana e poi riattac-

³¹ Il soggetto di *Romeo & Juliet* trattato in ambito francese ha dato vita a due illustri precedenti: il *premier prologue* della *symphonie dramatique* di Berlioz *Roméo et Juliette* (1839) e l'*ouverture-prologue avec chœur* di *Roméo et Juliette* di Gounod (1867), magari riflesso dal *Prologo in cielo* del *Mefistofele* di Boito (1868; n.v. 1875), che però è un antefatto interamente drammatizzato, non una sinfonia d'opera.

³² Nel diagramma seguente le tonalità racchiuse fra quadre non sono affermate chiaramente, mentre la freccia indica modulazioni verso una tonalità.

ca con la medesima dinamica dal punto in cui si era arrestato (A.c e A'.c) –, per ben quattro volte la musica del vivace inizio di *Pagliacci* (a, colonna di destra) funge da *trait d'union* fra le diverse sezioni per avviare e concludere la forma A-B-A' – nel finale come ripresa abbreviata e nella parte centrale, dove impone i diritti dell'azione fra due pause liriche, variata in maniera significativa (B.a).

Il tema dell'amore (adulterino) si ode in orchestra nella sezione iniziale provvisto di una codetta sinistra che rappresenta l'odio (A.c, vedi es. 6 A), ed entrambi vengono semantizzati nella sezione successiva del prologo (B.c e B.g, es. 6 B); verrà poi ripreso quando Nedda e Silvio si danno appuntamento, sorpresi dal marito, e nel momento decisivo, quando Canio esce in scena nella commedia e ode le stesse parole (es. 4), in ambo i casi seguito come un'ombra dal tema dell'odio. Una combinazione semplice e di sicuro effetto, che acquista contorni drammatici già a leggerla in partitura, specie per la tinta scura degli archi gravi, gravida di minaccia che s'impone sulla frase lirica del violoncello:

es. 4 – PAGLIACCI, II.2, 129, p. 264.

Larghetto affettuoso *Andante mosso*

Colombina (*alla finestra*) (Canio, sotto le spoglie di Pagliaccio entra dalla porta destra) Canio

A sta-notte, e per sem-pre io sarò tua! Nome di Di-o quellestesse pa-ro-le!

Vlc I Vlc, Cb

tema dell'amore tema dell'odio

L'ultima occorrenza è semanticamente rilevante, perché riscatta Nedda che, di fronte alla morte, intona la melodia per l'ultima volta rivendicando la sincerità del suo sentimento per Silvio («Di quel tuo sdegno è l'amor mio più forte», *PAGLIACCI*, II.2, 148, p. 294).

L'uso sapiente delle varianti tematiche ravviva potentemente la diegesi, collegando le polarità dell'opera, amore e odio, al dolore del marito tradito: il suo sentimento viene espresso nella dolorosa esclamazione «Ridi, Pagliaccio!» (es. 3 B) messa in enfasi in un arco che va dal prologo all'arioso del protagonista, e ricordata due volte nel finale, prima che Canio si avventi sulla moglie, passando dall'insulto (es. 5 A) ai ricordi erotici infranti (es. 5 B):

es. 5 A – *PAGLIACCI*, II.2, 134⁴, p. 272.

Canio

O tur-pe don-na!

es. 5 B – *PAGLIACCI*, 138⁴, p. 278.

Canio «Ridi, pagliaccio»

ed un a-mor ch'e-ra feb-bre e fol-li-a!

Il significato aperto di questa frase ha già a che vedere col *Leimotiv*, ma la vici-

nanza di Leoncavallo a questa tecnica narrativa appare più chiaramente se si osserva il tema dell'odio, caratterizzato da una cellula cromatica in posizione centrale, nelle sue due forme principali (es. 6, A e B) e in altre disseminate nella partitura, ad esempio quando viene ossessivamente scandito da timbri cangianti (PAGLIACCI, I.4, da 83, pp. 180-184) per poi essere ribadito con forza dal protagonista furioso, che esige di conoscere dalla donna il nome dell'amante (es. 6 C):

es. 6 A – PAGLIACCI, ³6, p. 6.



es. 6 B – PAGLIACCI, ¹16, pp. 18-19.



es. 6 C – PAGLIACCI, I.4, ⁴84, pp. 18-19.



Le relazioni sono evidenti, e nelle numerose riprese di questi motivi si produce la sensazione acustica del malessere che pervade il protagonista. La musica mostra, ben oltre la parola, come l'amore e l'odio siano il rovescio della stessa medaglia.

In questo gioco formale calibratissimo messo in atto da Leoncavallo occupa un posto decisivo l'intermezzo. Mascagni aggiunge l'aggettivo sinfonico per esprimere la qualità puramente strumentale del suo brano, che non ha relazione con alcun momento dell'opera, ma funge da pausa 'religiosa' mentre la gente è in chiesa a pregare. Dal canto suo Leoncavallo raccoglie l'asserto del Prologo, e cerca d'imprimere ulteriori suggestioni nel suo intermezzo, dividendolo in due parti:

<i>Cavalleria rusticana</i>	<i>Pagliacci</i>
Intermezzo sinfonico	Intermezzo
<i>Andante sostenuto</i> , $\frac{3}{4}$, Fa, 1-48	<i>f. Sostenuto assai</i> , c, \rightarrow mi, 1-20
	<i>h. Cantabile</i> , c, $\frac{3}{4}$, \rightarrow Mi, 21-39

Esse svolgono la funzione di uno specchio che riflette immagini fin dall'inizio impresse nella nostra memoria. Ambo le melodie, esposte nel prologo, tornano solo qui e, a differenza di altre, solo il Prologo le ha connotate associandovi dei concetti: il nido di memorie riannoda i fili del racconto stendendo una patina di malinconia (colonna di destra: *f*), e l'invito a considerare l'uomo in carne ed ossa, e non la sua povera gabbana d'istrione (*h*), apre le porte al ritorno alla realtà prima che inizi la commedia, e quindi alla tragedia dove l'uomo agisce furioso, spinto da un amore cieco fino ad uccidere (e l'orchestra, in coda, rammenta anche l'*incipit* dell'arioso «Vesti la giubba»).

5. L'uomo di un'opera sola.

Dopo aver passato in rassegna una serie di riferimenti a trame di successo del tempo, e di citazioni musicali riconoscibili – altre sono state tralasciate per motivi

di spazio –, e constatato come queste scelte abbiano contribuito ad aumentare il successo dell'opera, vien da chiedersi perché situazioni analoghe, ad esempio come quella della *Bohème* (1897), sullo stesso soggetto musicato da Puccini e inoltre farcita di riferimenti di ogni tipo (a musica, letteratura, arti figurative ecc.), non abbiano prodotto lo stesso effetto nel pubblico.³³ *Pagliacci* è un vero successo nonostante i luoghi citati, o forse proprio per quelli?

Uno studio sui processi compositivi in rapporto all'estetica finisce dunque per mettere a fuoco la funzionalità dei modelli, e la loro interazione con la ricezione. Studiosi e appassionati hanno sempre scritto e detto, tirando le somme di analisi delle opere e di ragionamenti sul suo catalogo, che Leoncavallo sia l'uomo di un'opera sola. Porsi il problema del rapporto in cui questa si lega ai lavori citati, riesce almeno in parte a spiegare perché la sua vena vitale si sia inaridita tanto presto, per lasciar spazio, nel migliore dei casi, a una pedanteria erudita che lo allontanò sempre più da quei palcoscenici mondiali ai quali aspirava, stabilmente occupati invece da Puccini, e di volta in volta da altri compositori.

Si valuti un ultimo elemento di continuità con *Otello* nell'aver voluto trasformare un tranquillo pagliaccio in un essere truculento e selvaggio. La differenza sta tutta nella diversa prospettiva etica: Otello si degrada nell'uxoricidio, Canio riprende invece la sua dignità, e consegna il suo gesto alla connivenza di chi assiste alla commedia sul palco, e alla comprensione del pubblico in sala. Leoncavallo aveva dunque ben capito l'involuzione dei valori sociali in rapporto al mercato dello spettacolo. In questo senso la recita ha forse un esito un po' scontato e talora enfatico, ma è tratto funzionale e distintivo di un lavoro che ben rappresenta le istanze della società che lo elevò sugli altari apprezzandone la vitalità.

³³ Si veda il nutrito elenco proposto da JÜRGEN MAEHDER, *Immagini di Parigi. La trasformazione del romanzo «Scènes de la vie de Bohème» nelle opere di Puccini e Leoncavallo*, «Nuova Rivista musicale Italiana», XXIV, 1990, pp. 402-455.