

Cavalleria rusticana, melodramma in un atto di Mascagni su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci tratto dalle omonime ‘scene popolari’ di Giovanni Verga.

Première Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890.

Dramatis personæ

Santuzza, *una giovane contadina* soprano

Lola, *moglie di Alfio* mezzosoprano

Turiddu, *un giovane contadino* tenore

Alfio, *un carrettiere* baritono

Lucia, *madre di Turiddu* contralto

Coro di contadini e contadine, coro interno.

La vicenda ha luogo in un paese siciliano nel giorno di Pasqua del 1880

Cavalleria rusticana, atto unico di Verga tratto dalla novella omonima compresa nella raccolta *Vita dei campi* (1880), debuttò al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio 1884, con Eleonora Duse nella parte di Santuzza. Mascagni la vide meno di un mese dopo a Milano, ma pensò di ricavarci un’opera solo quando nel giugno 1888 lesse sul “Secolo” che l’editore Sonzogno aveva bandito la seconda edizione di un concorso per un melodramma in un atto, a cui nel 1883 Puccini aveva presentato senza successo *Le Villi*. Mascagni commissionò il testo al suo concittadino Targioni-Tozzetti, che temendo di non poter soddisfare le precise scadenze imposte dal bando si fece aiutare da un altro letterato livornese, Menasci. Il libretto fu pronto nel dicembre del 1888, l’opera nel maggio del 1889: parti di essa vennero inviate a Puccini, che a sua volta le sottopose a Giulio Ricordi. Purtroppo l’editore non ne comprese il valore, e per lui sfumò un affare d’oro. Ovviamente l’opera trionfò al concorso e fece la fortuna della casa editrice di Edoardo Sonzogno, che aveva preparato la breve stagione romana al Costanzi con l’esecuzione dei tre lavori finalisti. Al capolavoro di Mascagni, interpretato da Gemma Bellincioni e Roberto Stagno e diretto da Leopoldo Mugnone, arrise un successo clamoroso, che divenne incontenibile nel giro di pochi mesi, con le prime rappresentazioni in tutte le principali città europee e americane. I migliori cantanti l’ebbero in repertorio, così come i direttori, da Mahler, che la eseguì a Budapest e la inserì poi nei programmi dell’Opera di Vienna, a Levi e Weingartner fino a Karajan, fra gli ultimi grandi testimoni di un consenso che senza soluzione di continuità ha già oltrepassato i primi cent’anni. Oggi *Cavalleria* divide spesso gli applausi con *I pagliacci* di Leoncavallo, opera di pari concisione con cui forma un binomio pressoché inscindibile.

All'alba del giorno di Pasqua Turiddu canta il suo amore per Lola, prima che sopraggiungano contadini e paesane ad affollare la piazza in attesa della messa. Fra loro è Santuzza, sedotta dal giovane e ora da lui abbandonata per il riaccendersi della precedente passione, nonostante Lola si sia sposata nel frattempo al carrettiere Alfio. Invano Santuzza affronta il giovane, supplicandolo e infine maledicendolo: furente rivela allora la tresca ad Alfio. Il carrettiere provoca l'amante della moglie rifiutando di brindare con lui, e viene sfidato a duello. Prima di recarsi ad affrontare il rivale il giovane raccomanda Santuzza alla madre Lucia: le tragiche grida delle donne annunciano la conclusione del duello con la morte di Turiddu.

Si è affermato più volte che la *Cavalleria* di Verga abbia aperto la stagione verista nel teatro di prosa. A questa fonte si vorrebbe ancorare più saldamente Mascagni, sostenendo che soprattutto la lettura e la visione del dramma abbiano catalizzato la sua attenzione, con ciò respingendo la tesi della stretta parentela tra il melodramma siciliano e *Carmen* di Bizet. Ma al capolavoro francese, in quegli anni campione d'incassi e perciò oggetto d'ammirazione e imitazione da parte di molti, *Cavalleria* è legata almeno quanto al testo di Verga, recitato ovunque e quindi appetibile per ogni musicista in cerca di un soggetto sicuro. Ad esso attinse Gastaldon per *La mala Pasqua!* ritirata dal concorso vinto da Mascagni per poter essere presentata al Costanzi qualche settimana prima delle opere vincitrici.

Carmen fu in realtà un modello decisivo per la drammaturgia musicale di *Cavalleria*, e non solo perché la gelosia in ambo i casi è il movente della tragedia e del suo sanguinoso esito, più realistico nell'opera francese dove brilla il coltello, ma soprattutto perché Bizet spostò l'ambientazione dal lontano oriente di moda in quegli anni ai vicini cieli del mediterraneo, indicando con chiarezza il trapasso degli elementi stilistici dell'esotismo al colore locale. Anche Mascagni ritrae il paesaggio fin dall'inizio ricorrendo al pezzo di carattere, la Siciliana in dialetto inserita nel preludio a sipario ancora abbassato, vero e proprio prologo della vicenda e gesto formalmente efrattivo ma in piena armonia col codice simbolico tradizionale del melodramma. La voce di Turiddu, accompagnata dalle arpe interne mette subito la Sicilia al centro dell'azione in cui l'isola ricomparirà più volte, evocata con capacità descrittiva forse ancora maggiore del *prelude* di Bizet e della *chanson bohémienne*.

Al quarto atto di *Carmen* guarda anche l'intera struttura di *Cavalleria*, la cui vicenda si svolge quasi interamente mentre in chiesa si tiene la messa pasquale, così come l'entusiasmo per la corrida fa da sfondo all'uccisione della gitana spagnola. Ma anche qui Mascagni oltrepassa il modello, in cui l'allegria collettiva si contrapponeva alla tragedia individuale e il nuovo al vecchio amante, poiché la chiesa che campeggia nella piazza e la devozione popolare espressa dalla "Scena e preghiera" [n. 4] sono la metafora della purezza violata di Santuzza, viepiù disonorata per la delazione ad Alfio.

Tutti gli elementi tragici della vicenda sono concentrati in poco spazio, pronti ad esplodere in tempo reale: Mascagni li distese su un telaio musicale calcolato per dare l'impressione della massima immediatezza. Egli si mantenne in una linea di ideale coerenza con l'impianto tradizionale del melodramma ottocentesco ricorrendo ai numeri chiusi già abbandonati da Verdi, e facendo pertanto un passo indietro rispetto all'*Otello* (1887) a cui questa musica somiglia pochissimo - a differenza dei dioscuri *Pagliacci*. Volle così garantirsi un canale di comunicazione tradizionale, ma all'interno di ogni brano dispose originalmente il materiale, e si veda il preludio, che sembrerebbe una normale sinfonia contenente le principali melodie dell'opera. Il modo di richiamarle coinvolge peraltro nella memoria dell'ascoltatore l'intera struttura del brano, dove la curva del crescendo emotivo orchestrale è interrotta dalla Siciliana, e riprende con forza quando cessa la voce dietro le quinte. Nel "Seguito del duetto" [n. 6c] tra Santuzza e Turiddu, momento centrale del dramma, la ripresa del preludio è retta da una struttura a mosaico dove la parte cantata è omessa: alla grande sezione appassionata conclusiva si giunge perciò con intensità emotiva raddoppiata. Se Mascagni perseguì lo scopo di creare un'opera realisticamente dominata dal sentimento, per raggiungerlo si servì di mezzi formali più celati ed efficaci di quelli scopertamente veristici e concitati, di cui fece peraltro un uso piuttosto parco. Perfettamente conscio di dover scrivere un lavoro 'italiano' egli sfruttò soprattutto questa diversa articolazione del numero chiuso e la sua interazione col recitativo. Di *Leitmotiv* si può parlare a proposito della melodia enunciata all'ingresso di Santuzza [n. 3] dagli archi gravi, parente stretta del tema che conclude il *prelude* di *Carmen*: accostandola alla canzone di Alfio che segue immediatamente, cioè al futuro giustiziere di Turiddu, Mascagni realizzò un significativo legame fra questi e la protagonista, quali parti di uno stesso destino, e allargò la sfera di relazioni semantiche definite dal tema stesso, non strettamente collegato a Santuzza, quanto al destino di morte di cui è portatrice. Esso compare del resto in tutti i momenti cruciali della vicenda, dalla romanza [n. 5], alla "Mala pasqua" tragicamente urlata a Turiddu, di cui è drammatico sigillo, prima di concludere l'opera, palesandosi apertamente come il simbolo musicale del suo compimento tragico. Questo senso di conclusione è rafforzato dall'impiego prevalente della tonalità di fa nei momenti cruciali, dal preludio (in maggiore) alla catena centrale di brani [nn. 6b-6d] e all'intermezzo, fino all'ultima perorazione del tema tragico in minore.

L'intuizione di Mascagni fu dunque quella di definire prima di tutto un'atmosfera mediante il fluire di tanti pannelli collegati tra di loro senza soluzione di continuità, mobile e cangiante sfondo delle passioni individuali. Ai contadini siciliani è interamente dedicata la prima scena, dove un trascinate valzer orchestrale, una musica da organetto su cui si erge il canto dei coristi e che si riudrà alla fine della funzione, tratteggia con pertinenza il clima di una grande festa popolare di devozione nel sud Italia. L'ingresso di

Turiddu è abilmente procrastinato, dopo che la Siciliana ha acceso l'interesse per lui. Intanto Santuzza ha già sostenuto il drammatico colloquio con mamma Lucia che precede la sortita di Alfio, unendosi poi come corifea alla possente preghiera dei paesani [n. 4] che segue il *Regina coeli* del coro interno. La "Romanza e scena" [n. 5] completa il suo ritratto a tutto tondo, affidato a una linea di canto generosa e sensuale ma elegante e sempre mantenuta entro i confini stilizzati di tradizione: l'assolo tripartito è abilmente condotto nella parte centrale su frasi melodiche derivate per variazione del tema tragico, e concluso da un'ulteriore ripresa del preludio.

Dal canto suo il baritono canta alla sua "sortita" un pezzo di carattere, e come il toreador di Bizet mena vanto del proprio mestiere insieme al coro. La sua canzone ha peraltro un risvolto piú ambiguo - anche se li accomuna una cellula dattilica nel ritmo - derivante dagli accenti in controtempo e dall'aspetto sinistro dell'armonia e della melodia nella parte centrale, che s'incaricano di smentire le parole del carrettiere senza un filo d'ironia ("M'aspetta a casa Lola, che m'ama e mi consola").

Il canto diviene concitato con l'ingresso di Turiddu: l'inizio del duetto con Santuzza, prima di quattro sezioni [n. 6a], è condotto in stile recitativo con brevi inserti ariosi. La tensione giunge al culmine ma è congelata per qualche istante dal semplice "Stornello di Lola" [n. 6b], che inizia a cantare da fuori scena, per esplodere con rinnovata violenza nel "Seguito del duetto" [n. 6c], dopo che la donna è entrata in chiesa e la sua melodia viene ricordata dal flauto. L'aspra situazione viene comunque risolta nello slancio melodico del canto fino a frasi appassionate nei primi acuti raddoppiate su varie ottave dall'orchestra, e nella contrapposizione fra sonorità agli estremi della tavolozza dinamica: la prescrizione "quasi parlato" è posta solo sulla "Mala Pasqua", anche se sovente viene forzata dagli interpreti. L'infuocata cabaletta in fa minore di Alfio e Santuzza ("Ad essi non perdono") conclude infine il successivo duetto [n. 6d].

Tutta la tensione sin qui accumulata s'incanala nell'intermezzo, una preghiera in fa maggiore basata sulla melodia del *Regina Coeli* con cui era iniziato il rito, variata metricamente e suggestivamente raddoppiata dai violini su una semplice armonizzazione a corale. Il brano religioso fissa così la conclusione della cerimonia pasquale, e dilata il decorso della vicenda in tempo reale, contrapponendo inoltre la serenità della vita comune alle passioni che divorano i protagonisti.

Dopo la ripresa orchestrale del valzer udito all'inizio misto ai tocchi delle campane, seguito dal coro, la tonalità si alza a sol per il "Brindisi" di Turiddu, una delle piú brillanti *chansons à boire* di tutto il melodramma: il brano rende bene il clima di nervosa allegria che circonda i due protagonisti nel momento della sfida, e prepara la tragica conclusione. Il trepido bisbiglio dei violini divisi accompagna il frammentario recitativo in cui Turiddu si rivolge alla madre prima di dirle addio, intonando un'appassionata

progressione verso l'acuto che la corona, l'ultimo *cri de coeur* prima che le grida delle donne da fuori e il tema tragico suggellino l'opera.

Una valutazione critica finale impone di riconsiderare, alla luce delle categorie attuali, le ragioni della piena riuscita di *Cavalleria* allontanandosi da facili etichette come quelle di prima opera verista. Il suo successo è dovuto a un perfetto equilibrio fra tutte le componenti dello spettacolo, dove è ancora la stilizzazione in senso ottocentesco il tratto dominante. Anche i possibili difetti, come la convenzionale orchestrazione e l'armonia scolastica, diventano elementi di caratterizzazione drammatica, uniti a una felice inventiva melodica e a un'originale modo di gestire le situazioni formali più tipiche del melodramma tale da esaltare proprio il pubblico tradizionale dei teatri italiani e quello dei teatri stranieri in cerca di *souvenirs*. Il capolavoro di Mascagni avvia la conclusione di un'epoca esaurandone le potenzialità, e lasciando a Puccini il compito di rappresentare l'Italia nell'ambito dell'opera internazionale e della crisi di *Fin de siècle*. Peraltro questa via nazionale si rivelò presto impercorribile, e il fantasma di questo irripetibile capolavoro ossessionò il suo autore per tutta la vita.

Michele Girardi

versione italiana, originale pubblicato in *The New Grove Book of Operas*,
a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1996: «*Cavalleria rusticana*» (pp. 117-119)