



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Università Ca' Foscari Venezia**

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Corso di Laurea Magistrale Interateneo in  
Musica e Arti Performative  
Classe LM-45

*Tranches de vie agli albori del verismo, fra  
Mascagni, Giordano e Cilea*

Relatore  
Prof. Sergio Durante  
Correlatore  
Prof. Michele Girardi

Laureanda Jessica Totino  
n° matr.1062328 / LMMAP

Anno Accademico 2018 / 2019

*Ai miei genitori che mi hanno dato la vita,  
A mia sorella che l'ha resa migliore,  
Ai miei nonni che l'hanno arricchita.*

# INDICE

<i>Prefazione</i>	p.7
<i>1 Il verismo musicale: logica di mercato o estetica passeggera?</i>	p. 9
<i>2 Dalla novella al libretto. Cavalleria Rusticana, Mala Vita, La Tilda.</i>	p. 21
<i>2.1 Il ruolo femminile nelle opere veriste. Metamorfosi di una donna ambiziosa che nel verismo fa emergere il suo lato psicologico-sentimentale.</i>	p. 39
<i>3 “Amore e odio” rovescio della stessa medaglia. Il triangolo amoroso nelle opere citate.</i>	p. 55
<i>3.1 Amore- sdegno- gelosia. Duetti a confronto.</i>	p. 60
<i>4 Finale a punta di coltello o pietas religiosa? Integrità morale VS follia: l’elemento religioso come riscatto sul male.</i>	p. 97
<i>5 Vocalità veriste a confronto: dal “bel canto” alla “melopea”. Introduzione delle forme popolari nell’opera italiana.</i>	p. 109
<i>6 Libretti delle opere. Mala Vita, La Tilda</i>	p. 127
<i>7 Bibliografia di riferimento.</i>	p. 199
<i>8 Ringraziamenti</i>	p. 213



## *Prefazione*

Il teatro d'opera *fin de siècle* subisce, negli ultimi ventanni dell'Ottocento, una radicale trasformazione che interessa sia il musicista che lo spettatore di opere in musica. La principale novità viene rappresentata dall'affermarsi, in ambito musicale, della corrente del verismo; una corrente tanto ambigua quanto travolgente che vede la nascita di un repertorio totalmente nuovo. Amore, odio, passione, morte, ineguaglianza sociale divengono le parole chiave di questa nuova tendenza. All'interno della stessa si fanno strada i musicisti della «Giovane scuola» che, sull'onda travolgente delle rappresentazioni veriste, compongono opere del tutto nuove e inusuali consacrando il loro effettivo ingresso sulle scene musicali. Questo è quanto si è cercato di delineare all'interno del I° capitolo.

*Cavalleria Rusticana, Mala Vita e La Tilda* sono considerate le “opere-manifesto” del verismo. Con il successo scaturito da *Cavalleria rusticana* di Mascagni si è creata una vera e propria tendenza nella stesura di opere a stampo meridionale. Nel II° capitolo la ricerca ha interessato l'evoluzione e la genesi dei libretti delle opere, analizzando quella che è stata la matrice letteraria dalla quale i librettisti hanno preso spunto per la stesura del successivo libretto. La trasformazione di una novella/dramma in libretto implica un lavoro minuzioso e di adattamento alle regole che il melodramma impone, per cui, due sono i testi che devono convivere nel prodotto finale: la partitura e il libretto. Le innovazioni che il verismo introduce riguardano anche i personaggi che, ovviamente, animano la scena. Particolare attenzione si è posta sul ruolo che la donna acquisisce all'interno di questo filone d'opera. Assistiamo ad una vera e propria metamorfosi caratteriale che la donna, protagonista delle opere, subisce; non più eroine spietate e bramosi di vendetta, ma donne agitate da sentimenti intimi e personali, come l'affetto provato verso la persona amata.

L'amore, come spesso accade, è un'arma a doppio taglio e spesso si trova a dover combattere con il suo

opposto: l'odio. Questo è quanto ritroviamo nel III° capitolo. Un'altra caratteristica che emerge dalle opere a sfondo verista è il cosiddetto *mènage a trois* che svolge un ruolo fondamentale per l'evoluzione della trama. All'interno di quest'ultimo, amore e odio, si alternano in un conflitto che vede come protagonisti al vertice, l'uomo, amato e conteso e le due donne antagoniste ai poli opposti. Lo scontro tra i tre è fortemente acceso e preannuncia un tragico epilogo che risolve nella morte sulla scena dell'amante.

Il IV° capitolo interessa altri due punti salienti della dialettica verista: la commistione tra sacro e profano. Quest'ultima è il *fil rouge* che lega insieme le tre opere. L'ambientazione delle tre vicende Sicilia, Campania e Lazio ci permette di evidenziare come, in una società prettamente rurale, il sentimento religioso sia rilevante. Nonostante i personaggi delle opere siano legati da una profonda religiosità, possiamo notare come nell'evoluzione della trama questo sentimento sia messo costantemente alla prova. I singoli personaggi si trovano all'interno di una dualità morale nella quale devono far coesistere la morigeratezza propria del buon cristiano con la passione istintiva che è propria di un animo che ama senza restrizioni.

Nel V° capitolo, invece, viene messo in risalto il tanto chiacchierato verismo attraverso l'introduzione dei brani a carattere popolare.

La diffusione di questi brani ha permesso di contestualizzare la dimensione socio-culturale delle tragedie inscenate. Nelle tre regioni, precedentemente citate, i brani a carattere popolare sono molto diffusi e permettono facilmente l'identificazione del luogo di provenienza. Siciliana, stornelli, tarantelle, canzoni popolari si pongono come punto di partenza per l'introduzione di una nuova vocalità all'interno del teatro d'opera. Una nuova scrittura vocale più che una vera e propria vocalità che all'interno della corrente verista si è esplicitata in modo del tutto inedito rispetto agli anni precedenti.

## CAPITOLO I

*Il verismo musicale: logica di mercato o  
estetica passeggera?*





“[...] *Ah il progresso, la scienza, il verismo...ahi ahi...verista finché volete, ma... Shakespeare era un verista ma non lo sapeva. Era un verista d'ispirazione; noi siamo veristi per progetto, per calcolo. Allora tanto fa; sistema per sistema: meglio ancora le cabalette.*”<sup>1</sup>

Esordiva così, Giuseppe Verdi, in una lettera indirizzata a Giulio Ricordi a proposito del Verismo. Le poche righe riportate riassumono bene la posizione di tutti quei giovani e nuovi compositori che nell'arco di un trentennio videro la nascita e l'affermazione, chi più e chi meno, delle proprie opere.

“Veristi per progetto, per calcolo” può essere, se vogliamo, lo slogan di quanti ebbero modo di confrontarsi con la nuova ‘moda’ verista, ma che in essa e con essa non si ritrovarono mai abbastanza.

Per la prima volta, forse, ci troviamo davanti a un concetto che fin dalla sua gestazione trova parecchi ostacoli da superare per potersi affermare, anche se realmente non riuscirà mai davvero a trovare un'esplicazione esaustiva. Una delle prime manifestazioni di questa nuova tendenza musicale l'abbiamo con Edoardo Sonzogno e la sua Casa editrice che, con astuzia e impegno, riuscì a dar luce sia al Verismo che ai compositori che lo rappresentarono.

A differenze delle altre correnti artistiche, il Verismo, ha fin da subito presentato anomalie e varietà per quanto riguarda i due ambiti di confronto: letterario e musicale. Ambiguità sottolineata anche da Carl Dahlhaus che nel tentativo di esplicitare questo nuovo termine affermava:

«[...] la categoria ‘verismo’ nell'opera è un termine ambiguo, di fronte al quale uno storico non si domanda tanto se o in qual misura si possa giustificare questo concetto, ma piuttosto come

---

<sup>1</sup> Lettera a Giulio Ricordi, Genova, 20 novembre 1880, cit. in Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale: per una storia della musica ottocentesca*, pag., 89.

sia potuto nascere, quale sia stata la storia di questo termine [...]»<sup>2</sup>

Fino al 1890, più o meno, l'ambito musicale e quello letterario viaggiano di pari passo; i principi comuni che vengono esplicitati trovano significazione tanto nella letteratura quanto nella musica e nell'arte in generale. Il verismo nasce e si afferma come reazione al mondo romantico che lo aveva preceduto: l'intento, appunto, è quello di ritrarre tutti quei lati oscuri, crudi e irruenti che nel romanticismo non avevano trovato via d'uscita. Un fattore importante è dato anche dal suo effettivo riscontro nella scena musicale, un inizio tardivo rispetto all'ambito letterario che già dieci anni prima si approssimava alla nuova corrente. Il tutto sottolinea la reale fatica che la nuova tendenza fa nel riuscire a manifestarsi pienamente.

Da questo momento in poi si assiste ad una leggera linea di frattura tra ciò che viene rappresentato e ciò che viene detto.

Adriana Guarnieri Corazzol, in uno dei suoi scritti, ripropone la scissione esistente tra ambito letterario e ambito musicale e parlando del Verismo sostiene:

«Il verismo operistico è, nei suoi risvolti sociali, una variante dell'esotismo; lo è anche, come abbiamo visto, molto verismo narrativo e molto naturalistico. La differenza tra i due esotismi consiste nella soluzione formale del trattamento del "diverso": Verga inventa la lingua del socialmente lontano; l'opera vive invece il diverso come sogno di integrazione, ne metabolizza gli elementi linguistici; compie un gesto quasi turistico di appropriazione».<sup>3</sup>

Il dibattito intorno a questi temi è stato fin subito acceso creando fazioni pro e contro il Verismo, gli stessi compositori etichettati come veristi hanno avuto delle difficoltà e spesso hanno preso posizioni diverse nei confronti di quest'ultimo. La critica si è spesa molto a tal proposito, si è parlato di critica

---

<sup>2</sup> CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, cit. pag.374.

<sup>3</sup> ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*. Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di J. Maehder e L. Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, cit., p. 28.

“conservatrice” e critica “progressista”, molti sono stati gli articoli che si sono succeduti sulle maggiori riviste italiane musicali. Basta pensare al periodo storico in cui questa nuova corrente si afferma, l’ultimo ventennio dell’Ottocento, un clima di fermenti, cambiamenti e di distacco da tutto ciò che ha caratterizzato il mondo musicale, oggetto del nostro studio, fino a quel momento. Nasce la voglia di un nuovo che in qualche modo sia “diverso” da tutto ciò che fino ad ora ha calcato i palchi dei maggiori teatri, in linea anche col contesto culturale che sta via via affermandosi.

Il primo a parlare di Verismo, in Italia, è Amintore Galli considerato come il maggior esponente e studioso dei temi affrontati dalla nuova corrente artistica. Il Galli è il primo ad usare questo nuovo lemma con valenza sia artistica che storiografica. L’input necessario gli viene offerto dalla rappresentazione in Italia della Carmen (1875) di Georges Bizet che rappresentò per lui e per la critica coeva una ventata di novità nel mondo musicale contemporaneo. In quest’ultima riscontra un ottimo compromesso tra il ‘reale’ e ‘l’ideale’ che ha caratterizzato la scena musicale del Sette-Ottocento. L’opera risulta vera non tanto nella musica quanto nei suoi ‘nuovi’ personaggi. Il fittizio, appunto, lascia spazio al tangibile; la trasformazione da ‘uomo ideale’ in ‘uomo reale’ è vista come fattore accelerante del nuovo rispetto al vecchio. L’influenza di Galli nell’ambito musicale ha riflessi anche in Edoardo Sonzogno che lo vuole come direttore artistico della sua Casa editrice.

Sonzogno si fa portavoce, almeno per quanto riguarda l’Italia, della voglia di cambiamento imperante tra la gente. Le nuove opere e/o manifestazioni musicali dovevano rappresentare il più possibile l’Italia e il suo popolo; un popolo fortemente radicato alla sua terra, ai suoi valori e/o credenze.

Un popolo “popolare” che, gioco di parole a parte, è saldamente aggrappato agli stilemi della sua tradizione; una tradizione che fa dei suoi segni di rappresentanza una sorta di dogma.

Questa nuova moda verista finisce col porre interrogativi non solo sulle opere che vengono musicate, ma anche sui motivi che spingono i compositori a produrle. Motivi che appaiono piuttosto ovvi, basta pensare al fattore scatenante che spinge Sonzogno a proporsi come “talent scout” di questi compositori; c’è di base la voglia di emergere in un contesto culturale di élite come quello della tradizione operistica italiana. E’ importante tenere a mente che, comunque, il verismo inteso come pura “rappresentazione del vero” affonda le proprie radici già nella cultura dei Greci, non è una novità che crea scompiglio per il suo nuovo modo di rappresentare i soggetti; crea scalpore nel momento in cui viene accostato all’elemento musicale. Lo crea perché nell’estetica dominante, il “vero” è stato sempre associato al “bello” e, come tale, degno di divenire un’opera d’arte, ma il tutto può esser reso possibile solo attraverso un processo di idealizzazione. L’opera d’arte bella è quella ideale e, come tale, resa universale, se gli elementi introdotti fanno parte del mondo oscuro delle passioni non si può più parlare di bellezza.

I cambiamenti introdotti risultano notevoli lasciando perplessi critica e pubblico. La tradizione operistica italiana, fino al 1890, si è affermata su basi consolidate; tutto ciò che viene rappresentato fa parte di un contesto culturale alto che negli ideali di bellezza comune, nei mondi fantastici portati in scena, offre al pubblico - più che altro borghese - momenti di “estranamento” da quella che può essere la quotidianità. Col nuovo clima verista la situazione è sostanzialmente diversa: mutano i soggetti rappresentati, le scenografie, al posto dei ricchi salotti borghesi si palesa una popolazione che vive per lo più nella strada, fa capolino l’esotico, la scoperta di nuovi mondi e, non per ultimo, muta anche il pubblico che si reca a teatro. Si passa, quindi, dallo straniamento della quotidianità a una situazione in cui il quotidiano con tutte le sue passioni viene portato in scena. Il verismo, non fa altro che apportare una maggiore verità nella riproduzione di tutto ciò che va a costituire il mondo segreto e celato dei sentimenti. Nasce, quindi, dal

bisogno viscerale di rappresentare in forme moderate il mondo spassionato e intenso della vita intesa come realtà quotidiana.

I compositori della 'Giovane Scuola' – Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano, Mugnone - si ritrovano, pertanto, a dover comporre opere "rivoluzionarie" rispetto le precedenti. L'amore platonico lascia spazio all'eros travolgente, i soggetti fiabeschi a briganti e prostitute, gli Dei a donne e uomini capaci di uccidere in nome del loro amore. Il "reale", il "vero", viene portato in scena solo grazie ai personaggi umili che lo rappresentano con i propri pregi e difetti. Soggetti e ambiente, quindi, confluenti in una 'tranche de vie' che è propria di questo verismo.

Amore, odio, passione, ineguaglianza sociale, morte, si pongono come punti di partenza per lo svolgimento della travolgente passione artistica che investe il teatro verista. Opere intrise di pathos, ricche di colpi di scena a volte bruschi e violenti che le rendono il più possibile "veritiere" e "reali". Allo spettatore non interessa chi sia il personaggio in sé e per sé, ma vuole sapere del suo dolore, delle gioie che interessano la sua vita.

Per la prima volta, il popolo, riesce a immedesimarsi nei personaggi principali, a riscontrare la genuinità dei sentimenti, a rivedersi in quell'amore proibito che in questi drammi è il fil rouge dell'azione. La quotidianità con tutti i suoi pregi e difetti finalmente va in scena. Il sipario si alza e il mondo rappresentato è un mondo fatto di contadini, briganti, prostitute, gente comune, personaggi che posseggono in sé 'tinte' caratteristiche che manifestano nell'atto teatrale; delle parti variabili che mutano a seconda delle situazioni d'impiego. Il nuovo stile semplice, socialmente basso, si configura come lo specchio degli usi e dei costumi di una comunità tendenzialmente arcaica e primitiva. La melodia italiana acquisisce un tono popolare che, giustamente, cozza con quello che per anni è stato il tono aulico dell'opera in musica. Il melodramma diviene lo stemma del teatro popolare italiano.

Le opere rappresentate non vedono più personaggi che aspirano ad un'ascesa sociale, ma uomini e donne che si focalizzano su tutti quei sentimenti che, nelle

rappresentazioni precedenti, sono rimasti celati. Non più convenzionalismo e stereotipia, ma immediatezza e spontaneità. Parole chiave ricorrenti come ‘vero’, ‘verità’, ‘reale’, vengono impiegate come uno spartiacque necessario per definire ciò che è stato il mondo fittizio delle opere musicali fino al 1890 e ciò che da quel momento in poi venne inteso come realtà del tutto tangibile.

Questi primi tratti distintivi fanno pensare che il Verismo di cui stiamo parlando sia stato universale e uguale per tutte le arti, ma non è affatto così. Per quanto riguarda l’ambito musicale è stato un verismo anomalo. Si è presentato, ma non si è imposto. Ha fatto capolino nelle opere, ma non ha trovato effettiva esplicazione di sé stesso se non in modo marginale e superficiale.

E’ stato il verismo dei soggetti “umili” rappresentati, delle passioni travolgenti che fanno perdere il lume della ragione, del campanilismo, del folklore, delle scenografie teatrali che rappresentano l’esotico e il nuovo sia nei colori che nelle ambientazioni. E’ stato il verismo dei soggetti rappresentati più che della musica. Per la prima volta il realismo musicale si ritrova in un confronto col verismo dei soggetti ritratti. Quindi possiamo parlare di verismo anche per quanto riguarda la vera orchestrazione delle opere? Possiamo affermare che le opere veriste ripropongono oltre la regione di appartenenza anche la sua effettiva connotazione linguistica? Assolutamente no!

A differenza del verismo letterario che ha sempre rappresentato i “fatti nudi e schietti”<sup>4</sup> attenendosi al principio di fedeltà storica, il verismo musicale non ha avuto le stesse esigenze per esplicarsi efficacemente nel teatro. La trasmissione, per quanto lo riguarda, avviene attraverso le emozioni inscenate dall’attore e provate dallo spettatore, è necessaria una bassa ambientazione in modo che i sentimenti veri possano esplicarsi efficacemente e un colore locale in modo da trasportare perfettamente lo spettatore in un contesto ambientale diverso dal suo. Il linguaggio delle passioni è riuscito a creare una sorta di comunicazione

---

<sup>4</sup> EGON VOSS, *Il verismo nell’Opera*, [Verismo in der Oper, 1978], Milano, Sonzogno, 1990, pag. 48.

magnetica tra attore e spettatore, entrambi legati da *nuances* psicologiche fino ad allora rimaste latenti.

Normalmente un uomo non dialoga cantando, non si muove su un palcoscenico con movimenti precisi, ma vive di impulsi, gli stessi che regolano anche la sua parola. Asseriamo, dunque, che verismo letterario e verismo musicale non collimano perché di fondo c'è la tradizione operistica italiana che impone e regola un corretto svolgimento musicale.

Possiamo ben dire, però, che il verismo è riuscito a stravolgere il linguaggio musicale rompendo gli equilibri formali fino ad ora in uso ma, nonostante tutto, non siamo in grado di trovare opere che racchiudano in sé tutti i tratti caratteristici della suddetta corrente. Non esiste un'opera che sia verista in toto, esistono opere che posseggono alcuni dei tratti distintivi della nuova tendenza. Le novità introdotte hanno interessato i diversi modi del far musica e hanno, ovviamente, coinvolto anche la componente librettistica dell'opera *fin de siècle*; teniamo a mente, comunque, che verista è un'opera il cui libretto riporta fatti veri, senza molti artifici di stile, altrimenti di verismo non si potrebbe parlare.

A tal proposito viene riportato un contributo di Alfredo Untersteiner, critico attivo sulla «Gazzetta musicale di Milano» che nel 1896 scriveva:

«[...] Ma quello che a me importa dire è che il verismo nella musica non è fino ad un certo punto un'utopia; ma che anzi, entro certi confini, anche la musica può essere sanamente verista, imitando la natura dei suoni...i moderni compositori italiani usano dissonanze e modulazioni spaventose e tali da far raddrizzare i capelli sulla testa, cose come di progetto brutte e ributtanti. Essi si vergognano delle antiche tradizioni musicali del loro paese e cercano il segreto dell'effetto drammatico nelle dissonanze e nelle scuciture [...]»<sup>5</sup>

Che critici e musicisti siano stati messi davanti a un qualcosa di totalmente nuovo e sconcertante è assodato, ma lo è anche il fatto che ogni qualvolta una “novità” cerca di imporsi in un contesto bene o male

---

<sup>5</sup> ALFREDO UNTERSTEINER, *Per il verismo musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», li/43 1896, cit. p.718.

accertato trova sempre qualcuno pronto ad additarla e i musicisti della 'Giovane Scuola' ne sono la prova.

Il nuovo, il vero, l'esotico sono rappresentati solo dalle tematiche nuove che vengono portate in scena e che si differenziano dai salotti borghesi che normalmente dominavano le scene dei maggiori teatri italiani e internazionali.

Il verismo italiano, presentatosi con *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, non viene inteso come stravolgimento della tradizione operistica, bensì come 'brutalizzazione' delle opere musicali. Accettare che verismo e melodramma confluiscono verso un unico obiettivo è plausibile solo se si conferma che la realtà debba essere individuata nella sfera del primitivo e del selvaggio e che, quindi, non ammetta la presenza di un pubblico in questo caso operistico.

Sono stati molti gli studiosi che si sono interrogati a proposito del verismo in musica, parecchi hanno sostenuto che questa corrente intrisa di luoghi comuni sia stata solo passeggera e non riconducibile al mondo musicale e che le opere composte in questo periodo siano state solo rappresentazioni col fine ultimo di ricevere ovazioni da parte del popolo.

Le fazioni, come detto precedentemente, sono state tante e altrettanti sono stati i contributi apportati.

Fra quelli restii possiamo ricordare Carlo Arner che in un suo articolo per la «Gazzetta musicale di Milano», dapprima si espresse in modo favorevole verso la nuova tendenza rivedendo in essa una buona dose di innovazione, ma poi col passare del tempo sostenne che se tutta questa nuova moda avesse avuto un prosieguo ciò avrebbe determinato la "morte dell'opera in musica"<sup>6</sup>. Un verismo di facciata che, nonostante le anomalie e interferenze, ha dato l'opportunità a un gruppo di musicisti italiani ancora acerbi di approcciarsi col mondo dell'Opera, di farsi conoscere e a far discutere ampiamente sul loro operato. Egon Voss a tal proposito sosteneva che "I compositori di opere veriste non trovano alcun

---

<sup>6</sup> CARLO ARNER, *La morte dell'opera in musica*, «Gazzetta musicale di Milano», 1/49-50, pp.828-829



interesse per il verismo”<sup>7</sup> a sottolineare l’ambiguità che si è celata e ha caratterizzato il periodo di esplicazione della suddetta corrente.

È stata una “ventata di novità” che ha smosso l’animo degli artisti rimasti assopiti per molto tempo, ha fatto credere che l’Opera potesse cambiare e trovare un nuovo brio nei suoi nuovi soggetti, ma come ogni novità anche il verismo è stato fugace. Innovativo, è stato, anche il contributo di Edoardo Sonzogno che, per la prima volta, ha sfruttato le strategie commerciali del mercato musicale per dare il via a dei programmi editoriali aperti sul mercato contemporaneo in modo da raggiungere una fetta di società molto più ampia.

Potremmo definirla un’ideologia più che una vera e propria corrente affermata, legata ai tempi che l’ha vista nascere e, dalla quale, il teatro ha preso lo spunto e il coraggio di rinnovamento necessari affinché il tutto potesse contestualizzarsi.

Possiamo, pertanto, concludere con le parole di Bonaventura che a tal proposito sosteneva:

[...] Ma il verismo che si riscontra nel dramma di Verga, si trova forse anche nella musica di Pietro Mascagni? E dove? E in cosa consiste? La musica, se non può significare, tanto meno può essere verista: e per essere verista dovrebbe cessare di essere musica. [...] La musica non è altro che... musica: cioè successione d’idee musicali; e le idee musicali non possono essere veriste, per la semplice ragione che sono solamente... musicali! Il concetto di verismo è dunque inconcepibile applicato alla musica: e se di opere veriste è stato parlato, ciò derivò da un’illusione, anzi, per meglio dire, da un equivoco: equivoco per cui la forma dell’azione drammatica venne scambiata colla musica, mentre questa, si tratti di semidei o di eroine o di villani e fantesche, seguita ad essere solamente e semplicemente musica... o bella o brutta, o buona o cattiva.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> EGON VOSS, *Il verismo nell’Opera*, [Verismo in der Oper, 1978], Milano, Sonzogno, 1990, pag.55

<sup>8</sup> Cfr. BONAVENTURA, *Il realismo nella musica*, «Gazzetta musicale di Milano», LI, 3 settembre 1896, pp. 604-605.

## CAPITOLO II

*Dalla novella al libretto.*

*La genesi di Cavalleria rusticana, Mala*

*Vita e La Tilda.*



Abbiamo visto come, il termine verismo, sia un lemma coniato esclusivamente in Italia per caratterizzare un determinato periodo culturale che guarda al naturalismo francese. I modi esplicativi sono stati diversi e, i campi investigati, hanno mostrato efficacemente come si sia sviluppato differientemente in ambito musicale e letterario. Lo scrittore che opera in campo umanistico si serve del verismo in modo diverso rispetto il compositore musicale che, appunto, musica i libretti del periodo. La nuova tendenza impone che sia i soggetti che il contesto culturale siano confacenti alla realtà, questo avviene più facilmente per lo scrittore piuttosto che per il musicista. I compositori di musica che si avvicinano alle composizioni veriste si trovano davanti ad un materiale completamente nuovo e dirompente.

Gli anni 1890/1892 vedono proliferare opere musicali su libretto verista; *Cavalleria Rusticana*, *Mala Vita* e *La Tilda* ne sono la dimostrazione. La forza prorompente delle nuove composizioni letterarie investe il mondo musicale e il connubio che ne esce fuori rappresenta la nuova moda verista. Il passaggio da una novella e/o dramma al libretto è, ovviamente, complesso e porta con sé modifiche e restrizioni necessarie poiché un'opera musicale risponde a dettami precisi. I due elementi che caratterizzano il melodramma sono le parole e la musica, lo stretto legame esistente tra i due porta alla esistenza di due testi distinti, uno musicale, l'altro verbale: la partitura e il libretto. Quest'ultimo, nell'ambito dell'opera in musica, molto spesso viene trascurato e questo causa l'eclissarsi della parola rispetto la musica. Il pubblico che assiste ad un'opera musicale, il più delle volte, traslascia l'elemento linguistico in virtù dell'elemento musicale che riesce a catturare l'attenzione in modo brillante.

L'introduzione al vero, ovviamente, investe anche librettista e compositore abituati a lavorare in sinergia per il completamento dell'opera finale e non poche sono state le disquisizioni a tal proposito. Villanis, in

un suo articolo per la Gazzetta Musicale di Milano riporta due concetti che fanno ben intravedere le contraddizioni a cui si va incontro:

«La verità – dicono spesso le genti – la verità anzitutto, nell'arte; quindi il libretto, come creazione artistica, sia anzitutto vero».

«La musica, la musica anzitutto, nell'arte musicale – rispondono per contro i più chiari musicisti – epperò il libretto, come pretesto a scrivere della musica, sia anzitutto ricco di situazioni musicali».<sup>9</sup>

Ogni libretto musicale ha una propria genesi compositiva ed affonda le proprie radici in opere letterarie più o meno complesse che sono servite come base per l'effettivo lavoro dei librettisti. I libretti che nascono all'interno della corrente verista presentano un pot-pourri di registri linguistici propri del periodo e questo accade perché con la ricerca del nuovo si è cercato di mantenere una certa compatibilità nella comunicazione con il pubblico. Linguaggio aulico e linguaggio grossolano entrano in contraddizione ma, nonostante tutto, vanno di pari passo all'interno dell'opera. Portinari, a tal proposito, riassume in pochissime righe il concetto che gravita intorno ai libretti del momento: «La difficoltà era questa: tentare di mettere d'accordo cose inconciliabili: da una parte la volgarità dell'ambiente e delle persone, la naturalezza spesso brutale del linguaggio, e dall'altra parte il rispetto dovuto alle forme poetiche».<sup>10</sup>

Il teatro d'opera è costellato da rappresentazioni che discendono direttamente da modelli letterari sia drammatici che narrativi. In un certo senso, quest'ultimo, "copia" dalla matrice letteraria lo spunto per la trama da sviluppare e trasformare poi nella successiva riduzione a libretto. La letteratura teatrale fornisce alla drammaturgia tutti gli spunti necessari per potersi attualizzare; le pièce teatrali ridotte a libretto sono più frequenti di quanto si possa

---

<sup>9</sup> LUIGI ALBERTO VILLANIS, *Estetica del libretto musicale II*, «Gazzetta Musicale di Milano», xlvii/46 1892, pp. 731-734

<sup>10</sup> FOLCO PORTINARI, *Pari siamo*, EDT, Torino, 1981, p.246.

immaginare, infatti, tra i due si innesta una forte dipendenza in virtù del materiale letterario che il testo teatrale ha insito in sé. Trasformare e fondere insieme il materiale drammatico a quello musicale è complicato, il librettista funge da intermediario tra il testo letterario e le leggi musicali a cui l'opera deve assoggettarsi, è l'arbitro dell'opera in musica.

Le opere e le novelle di stampo meridionale e regionale hanno larga diffusione in questo periodo e il teatro d'opera *fin de siècle* trova nella letteratura regionale a sfondo verista la propria condotta narrativa.

Il libretto di *Cavalleria rusticana* di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, musicato da Pietro Mascagni, rappresenta uno dei primi passaggi alla moda verista dilagante in Italia. Le caratteristiche che fungono da sfondo a questo libretto risultano essere passione, verità e dramma. Prima di giungere al libretto dell'opera dobbiamo porre l'attenzione sul "dietro le quinte" che ha portato alla nascita di quest'ultimo. Due sono i fattori importanti: Verga scrive sia la novella (1880) che il successivo dramma di *Cavalleria Rusticana* (1884). Quest'ultimo viene reso trionfante nel gennaio del 1884 a Torino grazie ad Eleonora Duse nel ruolo di Santuzza e Flavio Andò nel ruolo di Turiddu. La novità della corrente artistica porta Verga a trasformare la sua novella in dramma, facendo ciò cede al genere teatrale e cambia sostanzialmente il fattore scatenante l'azione: l'elemento economico cede il passo all'elemento passionale che risulta essere più accattivante nelle rappresentazioni. Un primo distinguo può essere fatto sul personaggio di Santuzza che viene presentata in modo diverso nei due casi verghiani. Da personaggio di poco conto, marginale e figlia di un ricco proprietario della novella, nel dramma ritroviamo una Santuzza che acquisisce la centralità dell'azione e caratterizza l'evolversi dell'intera vicenda, ma qui la donna non viene etichettata come "ricca", al contrario viene delineato un personaggio molto umile. La nuova

Santuzza sottolinea e si concentra molto sul tradimento subito, lo confida ad Alfio in modo da giustificare una ipotetica vendetta. In Alfio rivede la sua stessa sorte, due persone ignare di quanto tramato alle loro spalle. Anche Turiddu ha caratteristiche diverse, nella novella non si cura minimamente di Santa, verso lei non prova nessun sentimento di compassione che, invece, nel dramma è presente e caratterizza il finale dell'opera con la raccomandazione a Lucia di far da madre a Santuzza. Il pensiero d'amore di Turiddu muta: nella novella quest'ultimo è riservato alla madre, nel dramma viene dedicato a Santuzza. La conquista non è più prettamente sessuale, non c'è una conquista di classe ma avviene mossa dal sentimento d'amore provato nei confronti della giovane donna.

Il melodramma ha, ovviamente, delle esigenze diverse rispetto quelle di una comune novella: servono rapidità d'azione, di dialogo e di ambientazione. Proprio per questo il libretto composto per Mascagni subisce modifiche e restrizioni rispetto l'incipit originario; viene preso come "modello" di riferimento il dramma di Verga perché, rispetto la novella, risulta essere più maneggevole per i librettisti poiché risolve facilmente nell'espressione melodrammatica. I dialoghi tra i personaggi vengono ristretti e semplificati rispetto quelli verghiani, questo per sottolineare la necessità di immediatezza alla quale doveva rispondere Mascagni.

Verga, Cavalleria Rusticana.

1.

SANTUZZA. Lo so... compare Turiddu, prima d'andar soldato... si parlavano colla gnà Lola.

GNA'NUNZIA. Bé! Poi al suo ritorno la trovò maritata con compar Alfio di Licodiano, e si mise il cuore in pace.

SANTUZZA. Ma essa no! Essa non se lo mise il cuore in pace.

GNA' NUNZIA. O come sai quest'altra cosa?

SANTUZZA. Lo so, che si affacciava ogni volta, quando lo vedeva passare dinanzi alla mia porta, e me lo rubava cogli occhi, quella scomunicata! e cercava di attaccar discorso con lui anche! [...]

2. Egli giurò. Dopo, come lo seppe lei, quella mala femmina, diventò gelosa a morte; e si mise in testa di rubarmelo. Mi cambiò Turiddu di qua a qua (col gesto della mano). Egli nega, perché gli faccio compassione; ma d'amore non mi ama più!... Ora che sono in questo stato... che i miei fratelli quando lo sapranno m'ammazzano colle sue mani stesse! Ma di ciò non m'importa. Se Turiddu non volesse bene a quell'altra, morirei contenta. Ieri sera venne a dirmi: – Addio, vado per un servizio. – Colla faccia tanto buona! Signore! com'è possibile avere in core il tradimento di Giuda con quella faccia?

Le parti sottolineate, in Cavalleria di Targioni-Tozzetti e Menasci risolvono così:

1.

SANTUZZA. Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar [soldato Turiddu aveva a Lola eterna fè giurato. Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo [ [amore volle spegner la fiamma che gli bruciava il core

2.

m'amò, l'amai. Quell'invida d'ogni delizia mia, del suo sposo dimentica, arse di gelosia.

Me l'ha rapito.

Priva dell'onor mio rimango:

Lola e Turiddu s'amano, io piango,  
io piango, io piango!



L'evoluzione di Cavalleria Rusticana è un continuum di trasformazioni che porteranno al risultato mascagnano. Le differenze salienti risultano essere quelle dei personaggi e delle ambientazioni.

Nel dramma di Verga ritroviamo nove scene e nove personaggi contro le sei scene e i cinque personaggi di Mascagni.

Turiddu Macca	
Compar Alfio di Licodiano.	Santuzza, giovane contadina
La gnà Lola, sua moglie	Turiddu, giovane contadino
Santuzza	Lucia, madre di Turiddu
La gnà Nunzia, madre di Turiddu	Alfio, carrettiere
Li zio Brasi, stalliere	Lola, sua moglie
Comare Camilla, sua moglie	
La zia Filomena	
Pippuzza	

Rispetto a Verga scompaiono quattro personaggi importanti che fornivano al dramma il giusto colore locale: zio Brasi, personaggio per lo più comico che contrastava con i momenti di tensione tragica, comare Camilla, zia Filomena e Pippuzza che è colei che in Verga annuncia la morte di Turiddu; i quattro personaggi davano alla scena le giuste tinte di colore grazie alle loro caratteristiche peculiari e autoctone. Sono rimasti Santuzza, Turiddu, Lola, Alfio e mamma Lucia (la gnà Nunzia).

Per quanto riguarda le scenografie possiamo vedere come tra le due rappresentazioni ci sia un netto taglio delle ambientazioni.

**-Cavalleria rusticana, Verga-**

*La piazzetta del villaggio, irregolare. In fondo a sinistra, il viale alberato che conduce alla chiesuola, e il muro di un orto che chiude la piazzetta; a destra una viottola, fra due siepi di fichidindia, che si perde nei campi. Al primo piano a destra, la bettola della gnà Nunzia, colla frasca appesa all'uscio; un panchettino con su delle ova, pane e verdura, in mostra; e, dall'altra parte dell'uscio una panca addossata al muro. La bettola fa angolo con una stradicciuola che immette nell'interno del villaggio. All'altra cantonata la caserma dei carabinieri, a due piani, collo stemma sul portoncino. Più in là, sulla stessa linea, lo stallatico dello zio Brasi, con un'ampia tettoia sul davanti. Al primo piano, a sinistra, una terrazza con pergolato. Poscia una stradicciuola. Infine la casetta della zia Filomena*

**-Cavalleria rusticana, Mascagni-**

*La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. Nel fondo, a destra, chiesa con porta praticabile. A sinistra l'osteria e la casa di Mamma Lucia. È il giorno di Pasqua.*

L'imbastitura architettonica dell'opera nella riduzione librettistica traduce un'essenzialità lineare che nonostante sia fedele all'originario porta alla perdita del dialetto verghiano e del colorito tipico di questo linguaggio.

La formula dell'atto unico che Mascagni riprende da Verga e che adotta anche in vista del concorso Sonzogno, non limita quello che è lo sviluppo musicale. Mascagni riesce a mescolare bene tutti gli elementi in modo da creare un atto che risulta essere completo e ampio nonostante la sua forma ridotta. Il realismo che ritroviamo nel melodramma mascagnano è meno crudo e violento della novella, è un realismo che porta in scena i sentimenti nelle loro varie eccezioni.

Sia per Verga che per Mascagni, il verismo, rappresentò un problema a livello compositivo e linguistico. Nessuno dei due appare esente da

problematiche compositive, ma la loro capacità risiede nel far convergere la tecnica narrativa dello scrittore e quella drammaturgica-musicale del compositore in modo da creare una connessione equilibrata tra un'opera e l'altra. Verga è lo scrittore che dà voce all'essenziale, al primitivo e i librettisti Targioni-Tozzetti, Menasci riescono a riproporre nel libretto questa essenzialità; i rapporti interpersonali vengono riproposti fedelmente nei duetti e nei terzetti presenti già in Verga, le uniche modifiche riguardano le scene poste agli antipodi del nucleo centrale e sono volute da Mascagni per cercare di dare al melodramma una vena lirica. Rispetto al dramma verghiano tutto appare stringato, conciso, nulla è superficiale, ma ben calibrato, anche lo sviluppo metrico e le unità dialogiche vengono tradotte musicalmente con i ritmi concisi. Mascagni riesce bene a rendere universale tutto ciò che era sconosciuto alla tradizione operistica italiana antecedente.

I due registri che caratterizzano l'opera vengono messi in evidenza dalla musica: l'elemento rurale, il lavoro, la festa, la religione in contrapposizione all'azione cruda e violenta che scaturisce poi nella tragicità del finale.

L'elemento pittoresco condivide la scena con l'elemento patetico, entrambi delineano e contestualizzano l'appartenenza dell'opera. La dualità festa/morte è una costante dei nuovi libretti e, in *Cavalleria*, Mascagni riesce a farla confluire in modo da mettere in risalto le emozioni dei personaggi<sup>11</sup>. Il connotato veristico viene reso raggiungibile tramite il colore musicale che si attua nella riproduzione dell'opera. La drammaturgia dei librettisti, al contrario, non concorda col verismo poiché entrambi sono legati e vincolati dalla tradizione operistica italiana.

Il libretto di *Cavalleria rusticana* non presenta innovazioni plateali, la sua melodrammaticità è quella implicita già nel testo di Verga; la sintesi con cui il libretto di Targioni-Tozzetti e Menasci si presenta

---

<sup>11</sup> MICHELE GIRARDI, *Cavalleria Rusticana*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., London, Macmillan, 1992, pp. 780-782.

consente a Mascagni di palesare la sua personalità senza restrizioni.<sup>12</sup>

### *Mala Vita e le sue revisioni.*

Con l'opera *Mala Vita*, Umberto Giordano, viene inserito a pieno titolo tra i compositori della Giovane scuola e della tendenza verista. L'opera vede la luce dopo la partecipazione di Giordano al concorso indetto da Sonzogno e, in balia del verismo dilagante, la scelta cade ovviamente su un'opera verista. Tra le tre prese in esame, questa, è quella che ha subito più delle altre modifiche e revisioni al testo.

Il dramma che Nicola Daspuro riduce a libretto è *Mala Vita* di Salvatore Di Giacomo, scrittore napoletano di successo che tinge di realismo tutte le sue opere. La genesi di *Mala Vita* va rintracciata ancora una volta in una precedente novella, scritta sempre dallo stesso Di Giacomo, che prende il nome de *Il Voto* del 1888. La storia si inserisce in un quadro prettamente realistico, la Napoli rappresentata è popolata da gente di malaffare, il ceto popolare dà pregnanza realistica all'intera vicenda e Di Giacomo, come un pittore, si serve della sua tavolozza di colori per dipingere nei minimi particolari personaggi e ambiente circostante.

A differenza delle altre citate, in questa, l'ambiente paesaggistico prevale su quelli che sono i personaggi. Nella novella originaria la contestualizzazione attuale viene fornita dalla descrizione dell'ambiente del quartiere Pendino nel quale si iscrive la vicenda. Nel già citato quartiere troviamo il protagonista della storia, Vito Amante, tintore e malato di tubercolosi che all'ennesima crisi respiratoria decide di affidarsi al Cristo Crocifisso attraverso un voto nel quale si affida completamente al suo voler divino. Il prezzo da pagare per una sua completa guarigione è la salvezza di un'anima perduta ovvero una prostituta, considerate a quel tempo anime lontane da Dio e dalla salvezza eterna. L'intralcio alla realizzazione del voto viene procurato da Amalia, amante di Vito e moglie del cocchiere del quartiere, che riuscirà ad influenzare

---

<sup>12</sup> GIANNOTTO BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1910, p.13.

Vito a tal punto di scordarsi del voto per continuare ad amarla. Né Vito né Cristina, la prostituta troveranno la “redenzione”; il primo continuerà a percorrere l’amore dissoluto con Amalia, l’altra tornerà alla sua vita nel postribolo.

Il titolo di Mala Vita viene scelto per la versione teatrale da Di Giacomo e Goffredo Cognetti per sottolineare la vita travagliata del popolo e il successivo mutamento nel momento del voto. La versione di Di Giacomo si articola in cinque scene distinte tra loro. La prima sezione vede lo svilupparsi del voto del giovane; Vito si trova davanti al Cristo Crocifisso intento nella sua preghiera e circondato dai suoi collaboratori e da persone del popolo. Successivamente si assiste alle scene che interessano Cristina e il suo venir a conoscenza del voto religioso, lo scontro tra Amalia e Vito e nella penultima scena ritroviamo il confronto tra Cristina e Vito riguardo i documenti necessari per il successivo matrimonio. La scena finale interessa, invece, la rottura del voto da parte di Vito e il ritorno di Cristina nella casa della perdizione.

Al titolo iniziale, successivamente, viene aggiunta la denominazione di «Scene popolari napoletane», proprio per sottolineare il pullulare sulla scena di gente del popolo con usanze e costumi che gli sono propri.

Il dramma prende vita grazie la novella. I vari atti corrispondono alle scene digiacomiane; il I° atto interessa il voto di Vito e l’incontro con Cristina, il II° vede il dialogo tra Vito e Amalia e poi lo scontro tra Cristina e Amalia e il III° atto vede il dialogo tra Vito e Cristina nel quale ognuno torna alla sua vita precedente. Bottega e postribolo sono situati nella stessa viuzza del quartiere, simbolo dell’economia locale.

Nel rivedere il materiale digiacomiano, Daspuro, rispetta e conserva nella rispettiva traduzione italiana le strutture originali. Le scene irruenti, quelle relative alla superstizione del popolo tipo il gioco del lotto, vengono tagliate. Il suo obiettivo è centrare l’opera sulla commistione del sacro e del profano che si rispecchia nella festa di Piedigrotta, articolata in due

distinti momenti: la notte del 7 settembre interessa il festeggiamento puro, senza inibizioni, la perdizione sessuale, la mattina successiva dell'8, invece, si concentra sulle manifestazioni religiose in onore della Madonna di Piedigrotta. La dualità dei festeggiamenti viene riportata nella figura di Vito, sottoposto al conflitto esistente nella scelta tra il bene e il male. Rispetto al testo di Di Giacomo si evidenziano altre tre caratteristiche proprie della rappresentazione; la dimensione temporale non viene evidenziata come nella fonte principale, la distinzione viene resa nota tramite l'alternarsi di giorno e notte a differenza della prima nella quale vengono forniti dati certi sul susseguirsi delle giornate e sul tempo relativo la conoscenza tra i protagonisti.

Il personaggio di Vito viene investito da una rivisitazione con Daspuro; se per Di Giacomo, l'uomo, ha un carattere forte e risoluto, capace di decidere la propria posizione nei confronti dell'amante Amalia, nel libretto, tutto questo non c'è. Il suo carattere psicologico debole e poco incline al cambiamento lo domina in toto, basta pensare al dettaglio che nel voto vuol salvare il corpo non la sua anima. Un Vito in balia dell'eterno conflitto tra bene e male, giusto e sbagliato e così cede definitivamente alla tentazione e con Amalia perde la possibilità della sua salvezza.

Per quanto riguarda gli altri personaggi si perdono le figure di donna Rosa, madre di Vito, la quale può essere rintracciata nella figura di Amalia tramite il suo carattere autoritario e Papele, il garzone di Vito. Una innovazione viene rappresentata dal personaggio di Annetiello, che apporta all'opera la comicità e il brio della festa e rappresenta l'elemento dionisiaco che rimanda alla festa piedigrottiana.

Daspuro elimina alcune scene dal testo principale per pulire il testo da tutto il folklore che Di Giacomo aveva inserito per fornire il giusto colore locale. I tagli interessano principalmente tre scene: l'arrivo sulla scena di donna Rosa, lo scontro tra Vito e Rosa e l'arresto di Vito che viene arrestato dai carabinieri, l'uomo si "immola" per salvaguardare Cristina da un possibile arresto in quanto prostituta.

Accanto a questi tagli di scena vengono create altre per collocare in modo giusto il personaggio di Annetiello.

Nell'atto I° la scena III° richiama il momento dei festeggiamenti di Piedigrotta: «Tutto è già pronto e in ordine, / tutto fissato è già: / i legni ed i cavalli, / i finimenti belli, / le penne alte di galli / da porre sui capelli... / alle ragazze languide / l'occhietto si farà! [...]», il duetto nell'atto I° tra Vito e Cristina racconta le loro nuove psicologie.

Salta all'occhio, comunque, come l'ambiente paesaggistico prevarichi sui protagonisti e come i festeggiamenti prendano il sopravvento su tutto, personaggi compresi.

Tra tagli e scene create ex novo, il libretto, presenta il lavoro di Daspuro e Giordano in modo netto e chiaro. Il verismo, ancora una volta, rappresenta il contenitore dentro il quale sviluppare la storia.

Nell'ultima revisione subita dall'opera, Mala Vita prende il titolo di Il Voto con debutto al Teatro Lirico di Milano il 10 novembre del 1897 con Enrico Caruso e Rosina Storchio come protagonisti. La nuova edizione dell'opera riceve il plauso di critica e pubblico, ma la vicenda appare completamente modificata a partire dal luogo di ambientazione. Dal Basso Porto di Daspuro, precedentemente Pendino di Di Giacomo, si passa all'Arenaccia, una zona residenziale che circonda Napoli. La scenografia è così strutturata:

“Una piazzetta presso l'Arenaccia. – In fondo, colline verdeggianti, cosparse di case. – A destra, un ponticello, sul quale è una capanna per attingere acqua al riparo del sole. Si accede al ponte per una rampa praticabile. – Accanto al ponte è una fontana”.

Il personaggio di Cristina è nuovo. Non più una prostituta, ma una giovane donna innamorata, vittima delle pene di un amore non corrisposto. Il voto inteso, precedentemente, dalla donna come motivo di riscatto attraverso il matrimonio non esiste più.

Viene eliminato il personaggio di Annetiello, ma alcune reminiscenze le ritroviamo nel personaggio di

Marco, il barbiere. L'opera, con questa rivisitazione, perde la sua originalità e il suo carattere veristico. Col mutare dei personaggi vengono adottati anche nuove opzioni per i segmenti musicali che li interessano. Ciò che balza all'attenzione è la nuova risoluzione adottata per il finale. Il nuovo libretto ci presenta una Cristina che opta per il suicidio per porre fine alle sue angosce amorose. Ovviamente, accanto ad Annetiello, sparisce anche l'elemento dionisiaco e con esso la canzone dell'atto I° nella scena III° e il brindisi dell'atto I° nella scena seconda.

L'opera è sì nuova e modificata, ma appare spoglia di tutta quella veridicità tanto ambita dalla tendenza verista.

Mala Vita, nonostante lo choc di realismo che congloba in sé, risulta essere, agli occhi dei critici, l'opera che al meglio è riuscita ad esprimere le caratteristiche del verismo sia nel libretto, grazie alla napoletanità dei suoi protagonisti, sia nella scrittura musicale che riesce a fornire una certa parvenza del folclore tipico della zona.

### *La Tilda*

Il testo del libretto di Tilda viene composto da Angelo Zanardini che, in questa opera, utilizza l'anagramma di Annello Graziani. La trama viene ripresa da una sua precedente opera, Dejanice, del 1881 musicata da Alfredo Catalani. Rispetto la Dejanice, Zanardini, sposta l'ambientazione da Siracusa a Trastevere nella Ciociaria folklorica del '700, ma riprende dalla stessa il modello del triangolo amoroso.

Un uomo d'armi (Dardano- Gastone) è conteso da due donne opposte sia caratterialmente che psicologicamente (Dejanice- Argelia / Tilda- Agnese); la prima furba e vissuta, l'altra ingenua e sprovveduta. Entrambe le protagoniste per rivendicare il proprio amore ricorrono a delle strategie pericolose



affidandosi a gente di malaffare (Tilda paga i briganti affinché avvenga il rapimento di Agnese), ma questo non basta affinché l'amore trionfi e la sfortunata protagonista decide, in entrambi i casi, di lasciare la scena alla nuova coppia trovando la propria consolazione nella morte.

Poche sono le notizie relative la stesura di questo libretto dovute soprattutto all'incendio subito dalla Casa editrice Sonzogno. Sappiamo, comunque, che tra Zanardini e Cilea non ci fu una collaborazione intensa, ma piuttosto scarna stando a quanto attestano le lettere di corrispondenza tra i due. Nonostante la concentrazione schematica, il libretto, lascia spazio agli elementi decorativi che vengono predisposti nel primo e nel secondo atto fungendo da cornice a quella che sarà la trama. In questi due atti si sviluppa anche quello che poi diventerà il luogo dello scontro amoroso tra Gastone e Tilda. L'uomo, nonostante sia il seduttore della vicenda, non ha le caratteristiche che dovrebbero esser proprie ad un uomo del suo rango a differenza di Turiddu, la cui figura appare ben delineata in ogni minima peculiarità caratteriale. Al suo contrario, la figura di Tilda, appare forte e credibile in tutti i suoi aspetti soprattutto quando fa emergere la pietas religiosa.

La struttura risulta essere tradizionale e proprio in questo Cilea e Zanardini guardano a Cavalleria Rusticana.

Un libretto anomalo se vogliamo, senza troppe revisioni o aggiustamenti voluti dal compositore. Non risultano interventi successi vistosi: la metrica dei versi rimane perlopiù invariata e regolare e, il testo, stando allo spartito per canto e pianoforte del 1892 unica vera fonte rimasta intatta, (la versione orchestrale è andata perduta e sicuramente Cilea non ha avuto grande rammarico per questa perdita) non presenta aggiustamenti posterì.

Se si analizza l'edizione del libretto datata 1892, si ritrovano dei tagli per quanto riguarda un "duetto" tra Gastone e Mario nel momento in cui Tilda fa la sua entrata in scena.

Gastone nel rivolgersi a Mario dice: «Muto il mio cor restò. / Son donne che non amo; / e se una prova occorre / io ben te la darò.»

Gastone prontamente risponde «Giovanotto, badiamo!.. / E' quella una voragine / che scampo alcun non dà».

Per quanto riguarda la canzone di Tilda «Io non son la fanciulla astuta e smorta / dal tenero guardar» appare modificata sia metricamente che musicalmente rispetto la prima versione. Delle aggiunte di testo, volute dal librettista, le ritroviamo nella scena IV dell'atto terzo con Gastone protagonista « Ah! Divinar non puoi la voluttà / de le caste pietà.../ Tu, ne la foga dell'uman desir, / Non sai che sia soffrir / [...]» e nel dialogo tra Tilda e Gastone nella scena che precede la morte, una modifica avviene anche per quanto riguarda l'ultima frase pronunciata da Gastone nel finale dell'opera, da «Ah! Qual funebre vel sul nostro amore!» a «Ah! Mi si schianta il cor!... O sciagurato amor!...».

La ritrosia di Cilea nel musicare l'opera si manifesta fin da subito; lo stesso nelle sue pagine di diario scrive così:

*«[...] in quella occasione, invitato dal Sonzogno all'Albergo Quirinale ove alloggiava, ebbi l'inaspettata offerta del libretto della "Tilda" dello Zanardini, autore esperto e buon traduttore dei libretti di Wagner. Senonchè il soggetto propostomi, d'un verismo alquanto volgare, a me, in verità, non piacque. Subito volevo rifiutarlo, ma poi indotto dalla considerazione che da lontano non sarebbe stato facile mettersi a stringere rapporti; che il Sonzogno non conoscendomi affatto dal lato artistico, avrebbe potuto rivolgersi ad altri, e che sarebbe stato difficile ottenere un altro libretto, lo accettai e me ne tornai a Napoli [...].»<sup>13</sup>*

Il libretto risulta essere “verista” solo nella rappresentazione dell'ambiente sociale basso e rozzo e nella trasposizione dei sentimenti in modo diretto e brutale. Il debutto dell'opera è datato 7 aprile 1892 al Teatro Pagliano di Firenze (oggi Teatro Verdi); Fanny Torresella (Tilda), Francesco Baldini (Gastone), Cesira Manfredini (Agnese), Ester Suarez (Cecilia),

---

<sup>13</sup> FRANCESCO CILEA, *Ricordi*, Palmi, Graficrom.it, 2016, pp.14-15.

Edoardo Sottolana (Gasparre) sono i primi interpreti presenti alla prima dell'opera.

Il successo fu notevole rispetto le aspettative di Sonzogno e Cilea, ma nonostante questo, il soggetto che non aveva convinto Cilea lo portò a ritirarla dalle scene dopo sette mesi nonostante il plauso ricevuto dal pubblico.

## 2.1 IL RUOLO FEMMINILE NELLE OPERE VERISTE.

*Metamorfosi di una donna ambiziosa che nel Verismo fa emergere il suo lato psicologico-sentimentale.*

Abbiamo visto, nelle pagine precedenti, la genesi di queste tre opere che, volenti o nolenti, hanno fornito le basi e sono diventate dei veri esempi (contraddizioni permettendo) della corrente verista. Ogni personaggio, all'interno delle opere, ha una sua propria e personale evoluzione, ma un'attenzione particolare può essere posta sulla figura femminile che, in tutto lo sviluppo di questa nuova tendenza, acquisisce caratteristiche diverse e inedite.

La donna ha, da sempre, dovuto affrontare parecchi ostacoli di genere sia in ambito culturale che sociale. Poco importa se sia in musica o in letteratura, ma la donna, principalmente e arcaicamente intesa come 'angelo del focolare', ha attraversato varie fasi di sviluppo e affermazione per giungere all'accezione che oggi di lei viene data.

Per quanto riguarda l'ambito musicale, il soggetto femminile, non ha sempre avuto un buon riscontro ed una effettiva collocazione riconosciuta; originariamente la donna non ha avuto nessun ruolo all'interno delle pièce teatrali, non ne ha preso parte poiché considerate come esclusiva dell'uomo. Il tutto appare in forte contraddizione se pensiamo alla natura prettamente femminile che investe la musica. La musica è donna. Il connubio musica-donna non può esser scisso poiché concomitante l'una all'altra; un qualcosa che appare così scontato, ma che poi in realtà non lo è, visto che nonostante sia donna, quest'ultima, nelle rappresentazioni la ritroveremo solo con l'avvento dell'Ottocento.

Fino al XIX secolo, il ruolo femminile, è stato affidato al musico, un cantante evirato detto anche soprano naturale che vestiva quotidianamente i panni

femminili nelle rappresentazioni. Con l'evolversi della civiltà anche l'arte ebbe l'opportunità di cambiare il suo modo di rappresentare ciò che la circondava, fungendo quasi come una sorta di specchio in grado di riflettere i cambiamenti e le innovazioni.

L'uso comune imperante, nella concezione culturale, di etichettare le donne come 'sesso debole' della società è stato fuorviante e ha fatto passare l'immagine di una donna intesa come un soggetto mutevole e poco incline alla forza rappresentata in tutte le sue accezioni. Il mondo dell'Opera è costellato da donne che non rispecchiano affatto il sesso debole, possiamo ritrovare eroine determinate e passionali che combattono in nome dei loro ideali, del loro amore, sacrificano se stesse e, a volte, uccidono in modo spietato. Mille sfaccettature come altrettanti sono i ruoli dei personaggi che rivestono sul palco. La primigenia visione sparisce in virtù di una donna nuova, sfrontata, ambigua, meschina che incarna i "valori" propri dei ruoli maschili.

La struttura dell'Opera prevede che i suoi personaggi abbiano dei ruoli prestabiliti anche in virtù del loro genere di appartenenza; solitamente il tenore riveste il ruolo di eroe, di uomo ambito da più donne e in disparati contesti, il soprano, invece, è spesso la fanciulla combattuta per via di un amore non corrisposto, l'amante che in silenzio vede scivolare tra le mani la sua occasione in virtù di un destino crudele e punitivo. Nonostante sembri essere un mondo fatto ad appannaggio esclusivo degli uomini, l'evolversi della trama viene portata avanti e fatta sviluppare dalla donna, grazie a lei assistiamo a gelosie sfrenate, a duetti intrisi d'amore, a triangoli amorosi che portano al sacrificio finale di uno dei suoi protagonisti.

Solo con l'Ottocento, la donna, diventa il perno focale della struttura dell'opera lirica, il suo carattere muta e si distingue per coraggio e volontà di ribellione verso le ingiustizie a cui è sottoposta. La nuova donna che si fa strada nell'Ottocento diventerà il modello e il simbolo del teatro lirico, anch'esso rinnovato. Le classiche dinamiche di coppia, che siano o no ambientate in un passato più o meno lontano da noi, sono sempre le stesse. Amore, gelosia, seduzione

diventano il fil rouge della trama, ma come spesso accade per converso ritroviamo la brama di potere, l'invidia, l'ambizione che portano il personaggio femminile a esser spietato fino a causare la morte della vittima di "turno" che aveva osato sfidarla, in questo caso un'altra donna innamorata dello stesso uomo. Il destino è sì fatale, ma spesso queste eroine cambiano le carte in tavola pur di trionfare su un qualcosa che dapprima appariva prestabilito.

L'evoluzione della società è fattore determinante per l'attuazione di quanto detto, attraverso le varie fasi che hanno interessato il teatro – simbolista-romantico- verista- la donna ha acquisito un certo grado di autonomia e libertà mai vista prima di allora. Il XIX secolo registra un cambiamento sia nella musica che nella letteratura: entrambe escono fuori dalla loro comfort zone per esplorare ciò che fino a quel momento era vergognoso anche nominare: i bassifondi e il substrato che li popola.

Il Verismo funge da spia per l'esplicazione di personaggi del tutto nuovi e significativi che si pongono in netto contrasto con tutte le soluzioni già conosciute. Emerge una donna completamente nuova che prediligerà il sentimento e l'amore nella sua vera eccezione piuttosto che la sua ascesa sociale con l'affermazione del suo rango; una donna che col suo amore viscerale farà lacrimare parecchi spettatori assorti nelle sale da teatro, d'altronde in ogni personaggio ci possiamo rispecchiare e immedesimare.

Il nuovo sentimentalismo viene portato in scena attraverso la dialettica 'amore-morte', concomitanti l'uno all'altra; le donne che vengono fuori da queste nuove rappresentazioni sono personaggi che risultano, agli occhi di chi osserva, scabrose e poco inclini alla buona morale, d'altronde l'obiettivo principale del verismo è proprio la critica sociale. Non dimentichiamoci, appunto, che queste nuove rappresentazioni trovano il giusto riscontro proprio grazie alla voglia di ricerca che le classi medie riscontrano nel nuovo teatro nazional-popolare. Un teatro radicale che fa del 'nuovo' il suo manifesto.

Sono tre le donne prese come esempio in questo lavoro di ricerca, tre personaggi diversi tra loro ma unite dallo stesso sentimento verso un uomo che, sostanzialmente, si rivela come un essere vile.

Santuzza in *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni, Cristina in *Mala Vita* di Umberto Giordano e Tilda nell'omonima opera di Francesco Cilea. Le donne sono legate insieme da uno strano connubio di amore, gelosia, vendetta e un forte spirito religioso che si scontra con le qualità precedentemente elencate.

Tre donne che nel Verismo fanno emergere il loro lato psicologico-sentimentale a discapito di quella ascesa sociale tanto ambita nelle rappresentazioni precedenti. Il "genericamente umano" proprio della dialettica verista qui emerge pienamente nelle sfaccettature sentimentali. Il verismo veicola un'immagine della donna completamente nuova, non più eroina e vittima positiva alla stregua di Norma, Aida e Violetta, ma una donna vittima in negativo che paga per le sue reali colpe.

Santuzza la disonorata, Cristina la meretrice e Tilda la ricattatrice sono i tre esempi di donne che emergono nel nuovo contesto culturale socialmente basso. Un contesto proprio della nuova tendenza verista che, ancora una volta, si affaccia ma non si impone realmente.

Analizziamo più da vicino questi nuovi personaggi femminili.

### ***Cavalleria Rusticana: Santuzza***

Santuzza è la protagonista femminile del melodramma *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, estrapolata dall'omonima novella di Giovanni Verga.

Il suo ruolo, all'interno del dramma, acquisisce una connotazione diversa rispetto l'originale novella di Verga. In quest'ultima il ruolo principale è affidato a Turiddu, giovane frustrato per via della sua condizione economica, che cerca di circuire le due donne 'benestanti', Santa e Lola, una sorta di riscatto seduttivo su quello che può essere il fattore economico

scatenante l'azione. Il dramma musicato da Mascagni ci offre una visualizzazione completamente nuova, non ritroviamo più uno scontro di classi sociali, ma un intreccio amoroso passionale e struggente. I personaggi sono gli stessi, ma presentano caratteristiche morali diverse dalle precedenti; Santa diventa Santuzza, appellativo che caratterizza il suo carattere di donna debole emotivamente, di vittima da compattare poiché tradita; Turiddu non cerca l'amore inteso come un divertimento, ma ama Lola e, in lei, rivede e riscopre l'amore vero, quello senza secondi fini, la ama al punto di esserne estremamente geloso.

La novità verista viene riscontrata soprattutto nel personaggio di Santuzza, la giovine muta dall'essere una ricca proprietaria/padrona che calcola la sua vendetta nei confronti di Turiddu per affermare la sua superiorità all'essere un'ingenua fanciulla che dà sfogo alle sue frustrazioni per un amore non corrisposto. Il protagonismo si sposta così da Turiddu a Santuzza che tiene le redini di tutta la vicenda. Il cambiamento morale viene contestualizzato all'interno di un ambiente culturale e geografico poco sviluppato nel quale la vicenda si intesse, la Sicilia del 1880, individuo e ambiente diventano un tutt'uno col modo di riportare il vero sulla scena.

La sostituzione dalla motivazione economica a quella passionale viene cambiata in virtù dello sviluppo teatrale della novella; come già affermato, il Verismo, per attualizzarsi all'interno del dramma ha bisogno di sfociare nel genericamente umano che in questo caso si riscontra nell'ira passionale di Santuzza. I sentimenti attualizzati nelle comuni passioni umane rappresentano la 'verità' portata in scena.

Un contrasto evidente, quindi, risulta essere quello tra 'l'amore puro' e 'l'amore deprecabile'. Due facce della stessa medaglia che prima o poi tutti i personaggi sono destinati a provare.

La debolezza di Santuzza, causata dall'amore tradito da parte di Turiddu, viene sottolineata nella Romanza della quarta scena, nella quale Santuzza svela a Lucia la situazione reale sua e del figlio:

*SANTUZZA*



*Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato,  
Turiddu aveva a Lola eterna fé giurato.  
Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore  
volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:  
m'amò, l'amai. Quell'invida d'ogni delizia mia,  
del suo sposo dimentica, arse di gelosia...  
Me l'ha rapito... Priva dell' onor mio rimango:  
Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango!*

In particolare la frase «Priva dell'onor mio rimango» sottolinea il disonore che la fanciulla ha subito in nome di un amore poi rivelatosi fallace.

Per una donna che nell'amore ripone tutta la sua fiducia e priorità, una simile "sciagura" la fa sprofondare nell'oblio e vede nella vendetta l'unico elemento di riscatto. La vendetta si attua attraverso la confidenza che Santuzza fa ad Alfio rivelandogli il tradimento che Lola intesse alle sue spalle con Turiddu.

*Scena ottava  
Santuzza e Alfio*

SANTUZZA *Oh! Il signore vi manda compar Alfio.*

ALFIO *A che punto è la messa?*

SANTUZZA *È tardi ormai,  
ma per voi, Lola è andata con Turiddu!*

ALFIO (sorpreso) *Che avete detto?*

SANTUZZA *Che mentre correte  
all'acqua e al vento a guadagnarvi il pane,  
Lola v'adorna il tetto in malo modo!*

ALFIO *Ah! nel nome di dio, Santa, che dite?*

SANTUZZA *Il ver. Turiddu mi tolse l'onore,  
e vostra moglie lui rapiva a me!*

ALFIO *Se voi mentite, vo' schiantarvi il core!*

SANTUZZA *Uso a mentire il labbro mio non è!  
Per la vergogna mia, pe 'l mio dolore  
la triste verità vi dissi, ahimè!*

ALFIO *Comare Santa, allor grato vi sono.*

SANTUZZA *Infame io son che vi parlai così!*

ALFIO *Infami loro: ad essi non perdono;  
vendetta avrò pria che tramonti il dì.  
Io sangue voglio, all'ira m'abbandono,  
in odio tutto l'amor mio finì...*

L'apice del carattere debole, di donna ferita di Santuzza emerge proprio in questo frangente, esempio lampante di come la fragilità psicologica prevale sulla razionalità.

Il successo dei personaggi dell'Opera risulta essere proprio questo, i sentimenti vengono elevati a universali, ognuno può rivedersi in essi poiché non scadono nella volgarità e, nonostante, il contesto culturale sia povero e primitivo l'opera risulta legata da un pathos che cresce di scena in scena.

### ***Mala Vita- Il Voto: Cristina***

L'intento di Umberto Giordano nel musicare quest'opera su libretto di Nicola Daspuro e tratta dall'omonima pièce di Salvatore Di Giacomo e Goffredo Cagnetti, risulta essere quello di rappresentare il 'vero' nelle sue vesti effettive, un dramma capace di portare in scena la vera tranche de

vie napoletana. L'opera risulta essere come l'esempio "modello" del verismo musicale e, in contrapposizione, con le altre due colleghe – Cavalleria Rusticana e La Tilda – vediamo che fa emergere l'elemento socio-economico, ovvero l'amore come affermazione sociale senza altri fini.

La storia tratta di Vito Amante, un giovane tintore malato di tisi, che da anni è l'amante di una donna sposata, Amalia moglie di Annetiello. Dopo l'ennesima crisi respiratoria, Vito, decide di far voto al Cristo Crocifisso presente nel suo quartiere, promettendo di sacrificarsi sposando una prostituta in cambio della salvezza e della guarigione. Cristina rappresenta il suo motivo di riscatto e redenzione, ma anche per la fanciulla, Vito, è visto solo come mezzo per il raggiungimento di una vita migliore. Sposare una prostituta, nel 1800, rappresentava il massimo sacrificio che poteva compiersi in cambio della guarigione. A cambiare le sorti di Cristina e Vito ci pensa Amalia che, gelosa del voto del suo amante, lo ciruisce in modo da farlo desistere dalle prospettive di una nuova vita votata a una probabile moglie e alla fede.

Il personaggio femminile di Cristina, in questo contesto, emerge in contrapposizione alle altre donne veriste poiché non rispecchia il sacrificio amoroso vero, ma usa codesto sentimento solo come mezzo di riscatto da quella misera vita che l'aveva indotta a prostituirsi.

La sua bramosia viene riportata nel duetto che ha con Amalia nel secondo atto:

#### 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,  
io m'abbandono in braccio al caro sogno mio!  
E voi, che avete sposo, casa, famiglia, onor,  
me lo volete togliere, inabissarmi ancor?*

Il personaggio, così come l'intera vicenda, appare verista in toto. Cristina, nonostante la vita sia stata dura con lei, risulta essere un personaggio razionale che calcola ogni minimo particolare di quello che può essere il suo riscatto sociale; coglie al volo l'occasione che le si presenta poiché è perfettamente cosciente che nessun altro uomo avrebbe compiuto un sacrificio del genere, vista la sua posizione.

Non agisce in modo istintivo alla stregua di Santuzza, il suo fine ultimo non è l'amore verso il suo uomo, ma il passaggio a "miglior vita" nel senso letterale del termine. La vittima amorosa qui risulta essere Vito, un uomo del popolino senza forza di volontà, sottomesso al destino e all'amante; il suo amore adultero risulta essere il sentimento più vero dell'intera vicenda.

Cristina è vittima in quanto non viene scelta, ma è vittima soprattutto perché si inserisce in un contesto 'malavitoso' dal quale ne esce ampiamente sconfitta. Un fallimento che la donna incassa anche come volontà divina, poiché vede nella negazione di questo amore un segno tangibile della presenza di Cristo.

Anche qui, bassa ambientazione della vicenda e poca intelligenza nei soggetti portati in scena, offre un'esplicazione della vicenda che risulta perfettamente calata nell'ambiente culturale della Napoli del 1800.

Il carattere fortemente verista di opera e soggetti non assicurò a *Mala Vita* lo stesso successo che ebbe *Cavalleria rusticana*, le scene improntate su fatti crudi e reali non suscitarono nel pubblico favorevoli consensi. Il verismo non aveva ancora abituato il pubblico ad assistere a così tanta realtà sul palcoscenico. Le leggi del buon costume e della morale risultarono più forti di tutto il resto.

Tutto questo portò Giordano a rivedere l'opera e, nel 1897, venne data una nuova versione col nome di *Il Voto*. I nuovi personaggi portati in scena sono addolciti nei loro vari aspetti, soprattutto cambiano le sorti di Vito e Cristina. Quest'ultima passa dall'essere una prostituta all'essere una dolce fanciulla, vittima di delusioni amorose che per il personaggio di Vito prova solo compassione. La sua condizione cambia: non più una prostituta senza via d'uscita da quella vita

che ormai le stava stretta a donna suicida che pur di non provare ancora delusioni d'amore si getta in un fiume alla stregua delle altre donne che popolano il teatro fin de siècle. In questa rivisitazione scorgiamo anche la nuova donna verista che, attraverso il suo insano gesto, muove la pietas dello spettatore. Il Voto rappresenta tutta l'umanità portata in scena che Mala Vita non era riuscita ad effettuare. La mutevolezza di Cristina nella rivisitazione dell'opera viene sottolineata e il cambiamento che si attua ha come risultato una donna che mette da parte la sua bramosia di affermazione sociale in nome di un amore puro e senza costrizioni.

### ***Tilda in La Tilda.***

Tilda tratta dall'omonima opera di Francesco Cilea, su libretto di Angelo Zanardini (Annello Graziani), è la terza, in ordine cronologico, dei personaggi femminili presi come esempio per quanto riguarda il periodo verista.

Gli ingredienti sono uguali alle due precedenti: ambientazione bassa situata fra Trastevere e Frosinone negli anni 1798-9, durante l'occupazione francese; personaggi di dubbia moralità appartenenti al substrato popolare.

La tranche de vie portata in scena è quella di una popolazione oppressa dal brigantaggio e dagli scontri dell'ex Stato della Chiesa.

Tilda è una saltatrice e canterina di strada, una ciociara ben conosciuta tra la gente del posto e di certo non per la sua integrità morale. Si innamora di Gastone, ufficiale francese, già fidanzato di Agnese; quest'ultimo, però, subisce il fascino di Tilda, fa di tutto per abbindolarla offrendole del denaro in cambio delle sue "ardenti carezze". La donna non reagisce positivamente alla proposta dell'ufficiale e, per questo, cerca di vendicarsi in modo da poter causare a Gastone lo stesso dolore che prova lei : gli sottrae la futura sposa con l'intento di ucciderla.

Tilda, così come Santuzza, non accetta volentieri il rifiuto da parte dell'uomo che da tempo ama segretamente, il tutto diventa per lei motivo di offesa. Gastone, essendo un ufficiale francese, di buona famiglia potrebbe rappresentare per la donna un motivo di ascesa sociale, ma questo Tilda non lo prende in considerazione. Ciò che le importa veramente è far capire all'uomo che anche una donna non morigerata come lei può innamorarsi ed essere fedele all'amato prescelto. Nella Scena II del primo atto Tilda, rivolgendosi a Gastone, canta la sua canzone proprio per sottolineare quanto detto:

*Tilda*

*Io non son la fanciulla astuta e smorta  
dal tenero guardar  
che l'amante con grazia dolce e accorta  
a tante sa involar...*

*Io son l'amante che a un solo amor  
fida e costante  
consacra il cor!*

*Io non son l'infingarda vaga sposa  
dal molle e mesto andar  
Che con arte felina e insidiosa  
gli amanti sa adescar...*

*Io son l'amante che a un solo amor  
fida e costante  
consacra il cor!*

Gastone nei confronti di Tilda si comporta come un perfetto don Giovanni, nonostante giuri amore fedele alla promessa sposa Agnese. All'interno del primo atto ritroviamo un Gastone sicuro di se stesso, noncurante di un possibile "due di picche" da parte di Tilda.

*GASTONE.*

*Eppure ammalia!... Quasi mi tenta!...*

*TILDA.*

*Eh! se volete farmi cortesia?...*

*Voi sì... Voi no...*

*GASTONE.*

*Stasera, alla taverna  
di Locusta, in Trastevere, ti attendo...*

*TILDA.*

*Signor, non vi comprendo...*

*GASTONE.*

*Faresti la ritrosa?... Ho qui dell'oro...*

*TILDA.*

*Ah! male! Al mio paese  
queste son brutte offese!...*

*GASTONE.*

*Che vuoi dir?*

*TILDA.*

*Voglio dir che non mi vendo!*

Tilda, per converso, pur appartenendo alla categoria delle “amanti” incarna il prototipo della vera fedeltà; l’unica cosa che chiede è quella di essere accettata e amata come una qualsiasi donna degna di tale sentimento.

*GASTONE*

*Si può saper perchè*

*tu guardi altrove, se mi accosto a te?...*

*Perchè, solo fra tanti,*

*vuoi tu che del tuo amore io non mi vanti?*

*TILDA*

*Sempre l'insulto!... (a Gastone) Eh! sì! Non vi farò  
l'onore  
di dirvi già...*

*GASTONE.*

*Che a genio non ti vado?... E che t'importa? Oh,  
dunque, nulla un'ora d'amor può procurarmi?*

*TILDA*

*Amore!... Amor su quelle labbra? Eh via!  
è delirio! è follia!... Amare una ciociara è troppo!... E  
poi  
chi siete voi?*

*Voi che coprendoci di gemme e d'ori  
sfoggiate l'onta  
de' nostri amori?*

*Voi cui sol preme  
che alcun vi sia  
cui dir possiate: Non vedi? E mia!*

Ma come spesso accade, soprattutto in queste opere,  
l'amore non chiama altro amore, anzi qui si presenta  
sotto forma di disprezzo e sdegno.

*GASTONE.*

*Su via! Ti calma, bella sdegnosa;  
far la ritrosa  
tanto... perchè ?*

*L'amor si sfoglia come la rosa,  
fresca e odorosa  
sempre non è!*

*Getta la maschera!  
Falso è 'l pudor!  
Bandiera libera  
batta l'amor!*



*TILDA.*  
*Oh! Forse s'amano*  
*le pari mie?*

*Parole... fisime...*  
*ipocrisie!...*

*GASTONE.*  
*Ah! lascia star l'inutile*  
*finzion del sentimento;*  
*le braccia schiudi e affrettami*  
*ristante del piacer!*  
*Le ardenti tue carezze*  
*i baci tuoi già sento!*  
*Le tue più insane ebbrezze*  
*fammi, Tilda, goder!*

La tendenza verista, come già detto, è servita come una sorta di spia su quella che era la società del tempo. Nonostante si sia imposta come novità tangibile per quanto riguarda le opere e i suoi contenuti, il ruolo femminile che emerge non appare così evoluto come si è cercato di far credere. Ovviamente l'ambientazione in contesti culturali arretrati è fattore motivante di quanto detto; la donna che ne viene fuori è principalmente una donna succube, in balia del proprio destino e dell'uomo che ne ruba l'amore. Santuzza, Cristina, Tilda sono donne che nel sentimento dell'amore ripongono la loro felicità; tutte e tre, però, si affidano all'uomo sbagliato e l'evidente ineguaglianza sociale che ne discende blocca a priori quello che potrebbe essere un "normale" sentimento. La loro debolezza psicologica viene sottolineata dalla morte, vista come l'unica via di fuga da una sorte ormai prestabilita. La funzione psicologica-sentimentale prende il sopravvento su tutto ciò che investe la razionalità, muovendo l'intera vicenda.

### CAPITOLO III

“AMORE E ODIO” ROVESCIO DELLA  
STESSA MEDAGLIA.

*Il triangolo amoroso nelle opere: Cavalleria*

*Rusticana, Mala vita-Il voto,*

*La Tilda*



Se dovessimo pensare all'amore mettendoci nei panni di Dante, sicuramente, non saremmo qui a parlare di amore 'adultero' e 'triangoli amorosi'.

Il nuovo amore dissolto che viene trattato nelle opere veriste non ha nulla a che spartire con ciò che Dante definiva come "*L'amor che move il sole e le altre stelle*"; qui a muover le sorti dei personaggi è la spietata gelosia insita nei soggetti traditi. Il già citato "genericamente umano" proprio della nuova tendenza verista sfocia, ovviamente, nelle passioni umane. Nel nuovo dramma si registra così un'evoluzione di genere che permette al nuovo pubblico, spettatore delle rinnovate rappresentazioni, di scorgere in queste ultime i sentimenti latenti propri dell'essere umano.

La pantomima del triangolo amoroso risulta essere folclorica e convenzionale, ma necessaria per l'imbastitura della trama.

Il tòpos del mènage a trois segue, quindi, una precisa dinamica:

amore – tradimento – onore sessuale

Rispetto al famigerato conformismo del precedente dramma borghese, la rappresentazione di passioni selvagge e violente restituisce un'immagine del contesto culturale altrettanto veritiera. Il progressivo affermarsi della donna come fulcro portante del nuovo dramma teatrale ci permette di scorgere in quest'ultima, un'immagine inedita che vede confluire in essa i ruoli di donna, femmina, madre, sorella, cristiana devota, ma anche adultera, civettuola e ambigua. Un soggetto che risulta sconcertante tanto quanto le nuove rappresentazioni.

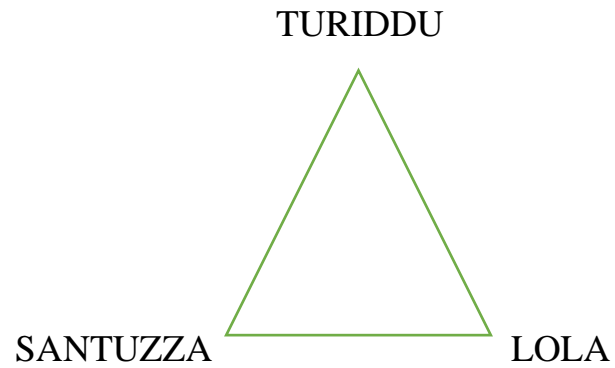
Le opere veriste hanno fatto del triangolo amoroso uno degli elementi principe per lo svolgimento dell'azione; un fattore determinante è anche l'ambiente nel quale l'azione si svolge, il destino dei personaggi appare quasi "predestinato" da condizionamenti psicologici e sociali rilevanti. Il "nuovo" tanto ambito nelle scene si riscontra anche

nel tradimento che, come novità, non vanta chissà quali elogi, ma in un'ambientazione socialmente bassa l'elemento scabroso risulta essere azzeccato e permette la realizzazione del pathos necessario affinché il tutto non scada nella monotonia. Lo shock realistico viene reso tale anche dalle manifestazioni palesi che i nuovi spettatori hanno nei confronti del dramma; abbiamo parlato di gente umile, semplice che vive di istinto e irrazionalità, per cui, anche le dimostrazioni di consenso o dissenso rispetto la trama risultano altrettanto spontanee. In un pubblico prevalentemente non istruito le scene di amore e/o morte scaturiscono tutta l'enfasi che prima veniva manifestata nei confronti di drammi socialmente elevati.

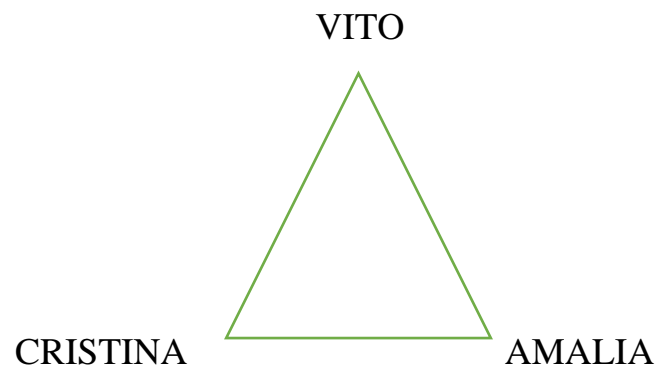
In tutte e tre le opere – Cavalleria Rusticana, Mala Vita, La Tilda – la soluzione del ménage a trois è ampiamente utilizzata. Il “disgusto” nel pubblico, se così vogliamo definirlo, viene causato proprio da questa ribalta che la passione sessuale ritrova sui palchi teatrali; ma non è stato elemento di disagio solo tra il pubblico borghese, anche i compositori che hanno composto le musiche per questi libretti si sono ritrovati davanti a una realtà che risulta essere scomoda per i “perbenisti”. L'esempio di questa ritrosia, Cilea lo manifesta pienamente quando decide di ritirare *La Tilda* dalle rappresentazioni, per il suo carattere di uomo pacato e gentile, un'opera così viva aveva destato parecchi dubbi fin dalla sua genesi.

La geometria adultera è così articolata:

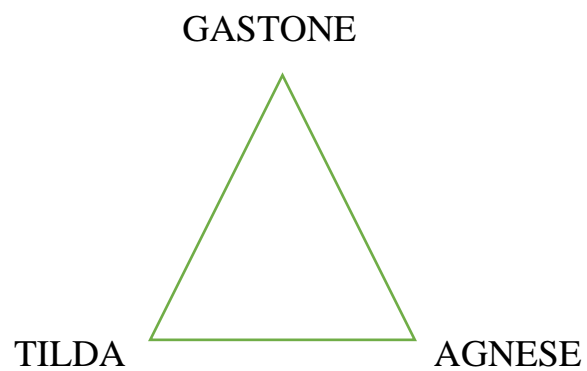
***Cavalleria Rusticana:***



***Mala Vita:***



***La Tilda:***



Al vertice ritroviamo l'uomo amato e conteso, il "farfallone amoroso" per dirla alla Mozart, colui che non curante dei sentimenti delle malcapitate di turno, cede all'amore sfrenato senza inibizioni; poco importa se siano donne sposate o del basso popolino, il suo fine ultimo sarà quello di conquistarle in cambio di amore mercenario. Anche l'uomo, però, cade vittima del suo stesso tranello perché in opposizione all'amore adulterò troverà e proverà il vero amore, quello struggente per la donna amata e, come ogni triangolo amoroso che si rispetti, avrà non poche difficoltà ad amare la donna prescelta.

Nella geometria amorosa, Santuzza, Cristina e Tilda sono le "sedotte e abbandonate" rispettivamente di Turiddu, Vito e Gastone. Se vogliamo, le donne citate, sono delle amanti insolite: si innamorano dell'uomo con cui passano delle ore di diletto; dovrebbero essere, al contrario, delle donne schive e distaccate, ma il 'colpo di scena' avviene proprio in questo. Tutte le persone citate, a modo loro, lottano per il loro amore, fatta eccezione di Cristina che ripone nel sentimento il fine ultimo del riscatto. L'immagine che emerge da questa prima analisi è quella di una donna sostanzialmente poco furba e poco astuta che si lascia "sottomettere" dal volere altrui.

Lola, Amalia e Agnese, invece, sono le donne che provano e fanno provare l'amore vero ai tre uomini; poco importa se sia un amore di gioventù, un'amante o una futura sposa, le tre fortunate riescono, nonostante tutto, a tener le redini di questi tre malcapitati.

### 3.1. AMORE, SDEGNO, GELOSIA. Duetti a confronto nelle opere citate.

La gelosia è l'elemento focale del ménage a trois, smuove gli animi e l'azione stessa. I personaggi risultano essere altamente scossi da questo sentimento, soprattutto le tre donne che alla fine si ritroveranno prive del loro amato.

La formula del duetto<sup>14</sup> esplica pienamente le caratteristiche veriste, in essa avvengono tutte le principali manifestazioni di amore, sdegno e gelosia dei personaggi in questione. Nel duetto, il melodramma ottocentesco, trova la sua esplicazione più esaustiva.

Lo schema "tipico" del duetto può essere così riassunto:

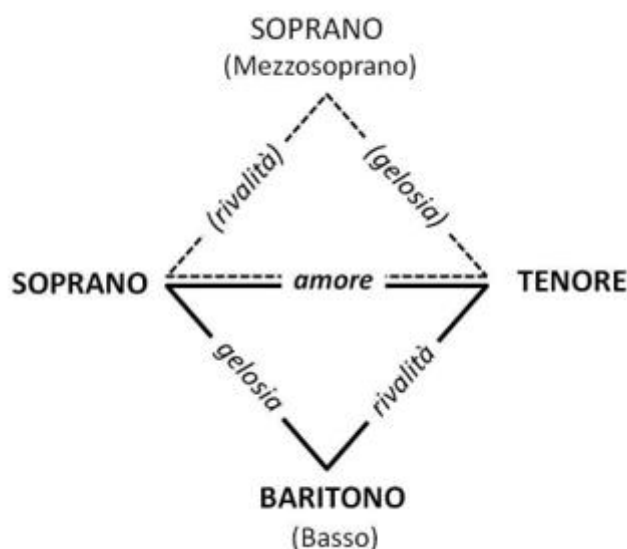


Fig.1 La rappresentazione illustra i personaggi principali che possiamo riscontrare nell'Opera ottocentesca.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Il duetto operistico è un brano per due voci sole, rappresenta solitamente il contrasto e/o la consonanza sentimentale presente nei due personaggi protagonisti della suddetta formula; nella storia dell'opera trova ampio riscontro e sviluppo anche in virtù delle ere musicale che si sono succedute negli anni. Per una maggiore esplicazione si rimanda a FABRIZIO DELLA SETA, *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci editore, 2010, p. 49.

<sup>15</sup> GIORGIO PAGANNONE, *Il duetto nell'Opera: Forma e Dramma*, in *Musica docta. Rivista digitale di Pedagogia e didattica della musica*,



Dobbiamo dire però che musicare un dramma verista non è stato semplice poiché si è dovuto creare un adattamento dalla tradizionale struttura dell'opera ad una situazione in cui ciò che si manifesta non è tanto il sentimento quanto, piuttosto, le reazioni che il sentimento provoca. Il dialogo avviene tanto nella lingua verbale quanto in quella musicale, il duetto ne è la prova tangibile. Questo schema musicale definito anche come 'solita forma' da Abramo Basevi rimane invariato per quasi tutto l'Ottocento e segue un preciso percorso di svolgimento così riassumibile:

1. Tempo d'attacco
2. Adagio o Cantabile
3. Tempo di mezzo
4. Cabaletta

Queste quattro sezioni servono per dare un'organizzazione morfologica al testo e renderlo quanto più possibile equilibrato. Ogni sezione svolge il suo ruolo secondo canoni propri: il tempo d'attacco trova al suo interno delle strofe con la funzione di presentare dei personaggi in conflitto sia esteriore che interiore; l'adagio o cantabile rappresenta un momento di sosta di quanto avvenuto precedentemente, prevale la melodia vocale su quella strumentale; il tempo di mezzo è la sezione, appunto, centrale che introduce un improvviso cambiamento all'interno del dramma; la cabaletta, invece, rappresenta la sezione finale dell'opera e si compone con due enunciazioni melodiche con lo stesso testo, ritornello orchestrale e coda.<sup>16</sup> Fondamentalmente, la solita forma, riesce ad adattarsi in modo flessibile alle diverse richieste e situazioni operistiche.

Ad accertare la natura realistica dei pezzi concorrono la modalità del canto che sfocia nell'urlo, la melodia che tende a imitare il linguaggio parlato, il commento orchestrale che usa temi di origine vocale e l'utilizzo di musica di scena.

Come precedentemente detto, i duetti, fanno parte delle sezioni dialogate presenti all'interno di un melodramma, in essi le parti del libretto e della partitura convergono per poter emergere con maggiore enfasi.

Per questo risultano essere quelli che al meglio esplicano i precetti della tendenza verista.

I duetti di amore e di gelosia sono presenti in tutte e tre le opere esaminate e, dal punto di vista teatrale, sono efficaci; ogni esempio riportato fa emergere, nel bene o nel male, ciò che il sentimento riesce a smuovere nei personaggi, lo schema vede emergere l'amore tormentato tra soprano e tenore, interrotto spesso da un mezzosoprano e un basso. I soggetti daranno vita così a opere sanguigne nel senso letterale del termine.

In *Cavalleria Rusticana* risulta palese l'affinità esistente tra la tecnica-narrativa dello scrittore e le qualità drammaturgico-musicali del compositore. Un elemento di innovazione viene fornito dalla posizione che il narratore acquista rispetto i fatti che vengono portati in scena, non più un narratore-intellettuale bensì un narratore-popolare che si cela dietro ogni singolo personaggio. Si invertono i ruoli: non è il compositore a decidere cosa far cantare ai suoi personaggi, ma questi ultimi cantano la musica che gli è propria.

Il primo duetto che ritroviamo è quello tra Santuzza e Lucia nella Scena seconda. Rilevante è il fatto che quest'ultimo venga preceduto dalla Siciliana, in lingua dialettale, che funge come "presagio" di ciò che si svilupperà all'interno del dramma. La Siciliana rappresenta il prologo dell'intera opera, Turiddu canta l'amor per la sua Lola, dietro le quinte a sipario calato; tutto ciò fa percepire come, per Turiddu,

Santuzza rappresenti solo l'amore fugace e ormai tramontato.

Il duetto tra le due donne, rispettivamente amante e madre, si pone quasi come un interrogatorio che Santuzza fa a Lucia. La scena si apre con un recitativo tra le due; un recitativo nuovo che riesce a esprimere attraverso la sua duttilità i sentimenti provati. I dubbi di Santuzza circa la presenza di Turiddu in paese sono la spia del tradimento che l'uomo opera a danno della donna. Santuzza giunge da Lucia con animo infastidito circa le bugie di Turiddu, ma la madre dell'uomo non risulta esaustiva circa le richieste di Santuzza. Musicalmente parlando non si tratta di un effettivo duetto poiché risulta interrotto da altri numeri musicali, proprio per questo, Mascagni la definisce Scena-duetto. Il carattere dialogico, ripreso fedelmente dalla prosa del dramma di Verga, risulta essere confacente alla tendenza verista anche se non riuscì a sortire l'effetto desiderato. Il voler riproporre in libretti d'opera i drammi di partenza è una caratteristica del verismo, ma questo comporta, in particolare, per la precedente scena-duetto un arresto in partenza. L'autore del libretto ha modellato quest'ultimo in modo fedele allo scritto di Verga; l'eccessivo dialogo tra Santuzza e Lucia viene inframezzato dalla Sortita di Alfio che spezza il dialogo tra le due donne in modo da farle continuare in un secondo momento.

## **Scena seconda**

*Santuzza e Lucia.*

*SANTUZZA Dite, mamma Lucia...*

*LUCIA Sei tu? Che vuoi?*

*SANTUZZA Turiddu ov'è?*

*LUCIA Fin qui vieni a cercare il figlio mio?*

*SANTUZZA Voglio saper soltanto,  
perdonatemi voi, dove trovarlo.*

*LUCIA Non lo so, non lo so, non voglio brighe!*

*SANTUZZA Mamma Lucia, vi supplico piangendo,  
fate come il signore a Maddalena,  
ditemi per pietà dov'è Turiddu...*

*LUCIA È andato per il vino a Francofonte.*

*SANTUZZA No! L'han visto in paese ad alta notte.*

*LUCIA Che dici? Se non è tornato a casa!  
Entra!*

*SANTUZZA Non posso entrare in casa vostra...  
Sono scomunicata!*

*LUCIA E che ne sai del mio figliolo?*

*SANTUZZA Quale spina ho in core!*

Il tempo largo che caratterizza l'entrata in scena di Santuzza con le parole «Dite, mamma Lucia» permette alla donna di far risaltare tutta la tragicità del suo destino, come metro poetico ritroviamo l'endecasillabo, il verso per eccellenza usato sia nella tradizione poetica che in quella operistica.

A questo primo duetto segue quello presente nella Romanza e Scena tra Santuzza e Lucia. In questa Romanza, Santuzza esprime tutta la sua delusione alla madre di Turiddu. Il dolore che la giovane donna prova viene proposto come antefatto a quello che sarà poi l'effettivo adempimento della gelosia lacerante di

Santuzza. Un mix di emozioni governa il personaggio della giovane donna: pudore, odio, gelosia, vergogna per il tradimento subito; la melodia ricorda quasi un pianto pieno di tensione e dolore, ma il canto risulta essere sempre elegante e sensuale. Lo ‘scoppio’ vocale che trova il suo apice nelle parole « m’amò, l’amai / Me l’ha rapito... Priva dell’onore mio rimango» fa percepire i momenti tragici che vive Santuzza, il motivo del suo disonore agli occhi della madre dell’amato e poi, in seguito, anche nei confronti di Alfio nel loro duetto.

Il racconto che fa Santuzza circa il tradimento ci restituisce, nella romanza, tutti gli elementi propri di quelle che sono le manifestazioni reali provocate da un sentimento tradito. Non c’è artificio nei suoi spasimi, nelle sue urla, nella sua rassegnazione al destino, il tutto è vissuto in linea con le caratteristiche di una fanciulla più istintiva che riflessiva; anche la musica accompagna i suoi stati d’animo e questo ci permette di immedesimarci pienamente nella giovane donna.

Questa linea guida è propria del verismo poiché fa emergere in modo naturale il carattere di catastrofe che si sta per abbattere sulla povera donna e dipinge in modo assolutamente realistico il vero.

### **Scena quarta**

Lucia e Santuzza.

*LUCIA Perché m'hai fatto segno di tacere?*

*SANTUZZA*

*Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato,  
Turiddu aveva a Lola eterna fé giurato.  
Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore  
volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:  
m'amò, l'amai. Quell'invida d'ogni delizia mia,  
del suo sposo dimentica, arse di gelosia...*

*Me l'ha rapito... Priva dell'onor mio rimango:  
Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango!*

*LUCIA Miseri noi, che cosa vieni a dirmi  
in questo santo giorno?*

*SANTUZZA Io son dannata.  
Andate o mamma, ad implorare iddio,  
e pregate per me. ~ Verrà Turiddu,  
vo' supplicarlo un'altra volta ancora!*

*LUCIA Aiutatela voi, santa Maria!*

Qui, rispetto al primo duetto tra le donne, il tempo musicale adoperato è il 'largo assai' che dà voce a Santuzza di esprimersi in un arioso nel quale traspare tutta l'intensità emotiva propria della donna e a Lucia di constatare la dubbia moralità del figlio.

La quinta scena vede finalmente il confronto diretto tra Santuzza e Turiddu. L'uomo non immagina che da lì a breve Santuzza esploderà inveendo contro di lui. Questo duetto rappresenta la parte centrale di tutta l'opera e in esso, Mascagni, agisce in modo da creare un serrato botta e risposta tra i due amanti. Il duetto si articola in due parti, interrotte dallo Stornello di Lola che funge come momento decisivo dell'effettiva rottura tra Santuzza e Turiddu e viene definito tempo di mezzo; la ripresa nel secondo momento si svolge con una cabaletta « Ah! Lo vedi...» che conduce alla parte conclusiva del duetto «Bada! / A te la mala Pasqua spergiuro!» con un ritmo decisamente più andante e maestoso. Il duetto appare diviso in due sezioni facenti parte, però, della stessa struttura come se fossimo davanti ad una fusione di due pezzi che confluiscono in uno soltanto.

Principalmente, tutta la scena, si realizza con una melodia che permette il dialogo tra i due protagonisti, alternato a momenti di cantabilità ariosa. Come già detto, tutta la gelosia di Santuzza trova qui la sua esplicazione. La veridicità del soggetto viene fuori dal pathos che la donna trasmette nell'inscenare i suoi sentimenti. Il duetto non porterà i due soggetti a

inscenare il loro affetto amoroso, piuttosto a eliminare ogni singola corrispondenza affettiva tra i due. Il linguaggio che domina le scene è ambivalente: è presente un linguaggio prevalentemente basso, ma con alternanza di momenti con linguaggio poco più elevato. Una contraddizione che caratterizza quasi tutte le opere veriste.

### *Scena quinta Santuzza e Turiddu.*

*TURIDDU (entrando) Tu qui, Santuzza?*

*SANTUZZA Qui t'aspettavo.*

*TURIDDU È Pasqua, in chiesa non vai?*

*SANTUZZA Non vo. Debbo parlarti...*

*TURIDDU Mamma cercavo.*

*SANTUZZA Debbo parlarti...*

*TURIDDU Qui no! Qui no!*

*SANTUZZA Dove sei stato?*

*TURIDDU Che vuoi tu dire? A Francofonte!*

*SANTUZZA No, non è ver!*

*TURIDDU Santuzza, credimi...*

*SANTUZZA No, non mentire;*

*ti vidi volger giù dal sentier...*

*E stamattina, all'alba, t'hanno scorto  
presso l'uscio di Lola.*

*TURIDDU Ah! mi hai spiato?*

*SANTUZZA No, te lo giuro. A noi l'ha raccontato  
compar Alfio, il marito, poco fa.*

*TURIDDU Così ricambi l'amor che ti porto?*

*Vuoi che m'uccida?*

*SANTUZZA Oh! questo non lo dire...*

*TURIDDU Lasciami dunque, invan tenti sopire  
il giusto sdegno co' la tua pietà.*

*SANTUZZA Tu l'ami dunque?*

*TURIDDU No...*

*SANTUZZA Assai più bella è Lola.*

*TURIDDU Taci, non l'amo.*

*SANTUZZA L'ami... Oh! maledetta!*

*TURIDDU Santuzza!*

### ***Scena settima Santuzza e Turiddu.***

*TURIDDU Ah! lo vedi, che hai tu detto?...*

*SANTUZZA L'hai voluto, e ben ti sta.*

*TURIDDU Ah! perdio!*

*SANTUZZA Squarciami il petto!*

*TURIDDU No!*

*SANTUZZA Turiddu, ascolta!*

*TURIDDU Va'!*

*SANTUZZA No, no, Turiddu, ~ rimani ancora.  
Abbandonarmi ~ dunque tu vuoi?*

*TURIDDU Perché seguirmi, ~ perché spiarmi  
sul limitare ~ fin della chiesa?*

*SANTUZZA La tua Santuzza ~ piange e t'implora;  
come cacciarla ~ così tu puoi?*

*TURIDDU Va', ti ripeto ~ va' non tediarmi,  
pentirsi è vano ~ dopo l'offesa!*

*SANTUZZA Bada!*



*TURIDDU Dell'ira tua non mi curo!*

*SANTUZZA A te la mala Pasqua, spergiuro!*

La melodia che accompagna le frasi «no, no, Turiddu, rimani ancora» e «la tua Santuzza piange e t'implora» fanno emergere la vena lirica di Mascagni che già nel Preludio le aveva anticipate. In queste battute troviamo tutte le sfumature di dolore e orgoglio che provano Santuzza e Turiddu; i due, nell' exploit vocale tendente al fortissimo, sono in balia delle loro emozioni. Non ragionano lucidamente: Turiddu, pieno di ira inveisce contro la donna, Santuzza ormai offesa maledice l'uomo con la frase « a te la mala Pasqua, spergiuro!».

L'ultimo duetto, quello tra Santuzza e Alfio, rappresenta il momento di vendetta che la donna opera a danno di Turiddu e Lola; resa "cieca" dalla gelosia confida ad Alfio tutto lo sdegno che prova nei confronti della moglie pronunciando la frase «Lola v'adorna il tetto in malo modo!». Rispetto al precedente, questo duetto, risulta essere meno importante. Qui Santuzza, psicologicamente debole, fa emergere dalle parole dette ad Alfio, il dolore che prova e la sua voglia di vendetta. Quest'ultimo, all'oscuro di tutto, reagisce da uomo tradito palesando il suo intento di vendetta nei riguardi di Turiddu. Un mix di gratitudine nei confronti di Santuzza miscelato alla profonda rabbia per la scoperta della relazione extraconiugale della moglie, rendono anche l'uomo instabile psicologicamente. La svolta drammatica dell'intera vicenda avviene proprio in questo passaggio: Santuzza riceve fiducia da parte di Alfio, l'uomo scopre di aver in casa una donna fedifraga e il suo unico obiettivo è quello di farsi giustizia da solo. La cabaletta finale «Infami loro: ad essi non perdono» è la parte decisiva del riscontro drammatico dell'intera vicenda e ci fa scorgere il destino, ormai predetto, di Turiddu.

## *Scena ottava*

Santuzza e Alfio.

Entra Alfio e s'incontra con Santuzza.

*SANTUZZA Oh! Il signore vi manda compar Alfio.*

*ALFIO A che punto è la messa?*

*SANTUZZA È tardi ormai,  
ma per voi, Lola è andata con Turiddu!*

*ALFIO (sorpreso) Che avete detto?*

*SANTUZZA Che mentre correte  
all'acqua e al vento a guadagnarvi il pane,  
Lola v'adorna il tetto in malo modo!*

*ALFIO Ah! nel nome di dio, Santa, che dite?*

*SANTUZZA Il ver. Turiddu mi tolse l'onore,  
e vostra moglie lui rapiva a me!*

*ALFIO Se voi mentite, vo' schiantarvi il core!*

*SANTUZZA Uso a mentire il labbro mio non è!  
Per la vergogna mia, pe 'l mio dolore  
la triste verità vi dissi, ahimè!*

*ALFIO Comare Santa, allor grato vi sono.*

*SANTUZZA Infame io son che vi parlai così!*

*ALFIO Infami loro: ad essi non perdono;  
vendetta avrò pria che tramonti il dì.  
Io sangue voglio, all'ira m'abbandono,  
in odio tutto l'amor mio finì...*

Come possiamo constatare Santuzza muove le redini di tutti i duetti, lei è la protagonista indiscussa. Lola, oltre lo stornello iniziale, non ha parti decisive per lo svolgimento dell'azione, il suo esserci in scena è fatto di poche battute nelle quali cerca di mantenere un certo distacco dagli altri protagonisti, il suo

“mantenersi alla larga” è tipico di chi nasconde un qualcosa di importante come un tradimento matrimoniale. Le battute finali con i duetti tra Alfio/Turiddu e Lucia/Turiddu hanno delle interferenze con la presenza in scena di altri personaggi che fungono da cornice al quadretto d’ambiente; sostanzialmente ci proiettano verso quello che sarà il finale: la tragica morte di Turiddu. La parte conclusiva risulta essere costruita ad hoc in tutte le sue sfumature. Turiddu appare pieno di rimorsi nei confronti di Santuzza, capisce di aver fatto un torto alla donna che di lui si fidava e cerca di rimediare all’accaduto raccomandandola alla protezione di Mamma Lucia; il saluto che l’uomo fa alla madre evoca un senso di tristezza che è proprio di un momento così tragico, anche la musica che accompagna questi momenti risulta essere malinconica, semplice e vera. Tutto si incastra alla perfezione, parole e musica confluiscono all’opera il senso del sublime che è proprio di Mascagni. Veridicità, freschezza, passione, irrazionalità sono le parole chiavi che racchiudono in sé i duetti citati; duetti che fanno emergere personaggi sanguigni e reali, mossi dall’istinto e dalla loro primigenia natura.

### ***Mala Vita.***

Mala Vita risulta essere la più verista tra le opere citate. Il suo realismo viene offerto dalla effettiva collocazione ambientale, dai personaggi che la popolano e rappresentano il non plus ultra della veridicità portata in scena. Due sono gli elementi che si scontrano in tutta l’opera: il sacro e il profano. Lo scontro tra i due diventa il fil rouge di tutta l’opera e in esso troverà la forza necessaria per poter procedere nell’evoluzione della trama.

Il confronto dialogico, ovviamente, si esplica all’interno dei duetti che acquisiscono una posizione centrale rispetto le scene corali. Il triangolo amoroso

trova la sua concretizzazione in tre duetti presenti nell'opera.

- Atto I° Scena 4 > Vito e Cristina;
- Atto II° Scena 3 > Amalia e Cristina;
- Atto II° Scena 4 > Amalia e Vito.

I vari personaggi, nei duetti riportati, manifestano la loro personalità attraverso le passioni rappresentate.

Amalia fa emergere il suo lato di donna egoista alla quale importa solo della sua felicità.

Vito dimostra la sua inettitudine, davanti la donna amata perde ogni controllo fisico ed emotivo risultando con poco carattere.

Cristina, invece, fa emergere il suo lato calcolatore, spera di potersi redimere, ma la sua fortuna tarda ad arrivare.

Attraverso il dialogo presente nei duetti si snodano i principali motivi dell'opera di Giordano.

#### SCENA QUARTA

Vito, Marco poi Cristina

*MARCO Don Vito!*

*VITO In casa mi si opprime il core!...*

*MARCO Meglio è stare all'aperto.*

*VITO*

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

*MARCO Sul passato*

*ci va messa una pietra.*

*VITO*

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

*(Una mano di donna, per la finestra del palazzetto, gitta una rosa. Il fiore cade ai piedi di Vito)*

*Cos'è?*

*MARCO Non vi abbodate.*

*VITO Ah! veh, una rosa!*

*Chi la gettò?*

*MARCO Lasciate andar, non so.*

*VITO Da quella casa? è vero?*

*MARCO Non datevi pensiero. 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 Se è lecito... scusate... Cristina si ferma.*

*Voi siete stata che...*

*CRISTINA Che cosa?*

*VITO Questo fiore voi lo gettaste a me?*

*CRISTINA Io... sissignor...*

*VITO Mi date un sorso d'acqua?*

*CRISTINA Ma... se vi accontentate...*

*VITO Grazie!... e lo dico ancor per questo fior.*

*CRISTINA La buona sera.*

*VITO Un momento... Aspettate!*

*CRISTINA Ma lasciatemi andare: qui non posso restare.*

*VITO Con me state sicura; bandite ogni paura. E mi volete dire il vostro nome?*

*CRISTINA Io mi chiamo Cristina.*

VITO E l'altro?

CRISTINA Come?

VITO

*Dico, il vostro cognome.*

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

CRISTINA *Ero... non son più quella...*

VITO *Ve lo giuro, Cristina, siete sempre più bella!*

CRISTINA *Ah no!*

VITO *Ebben, saper vorrei tutta la storia vostra.*

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

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

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

VITO *Chi vi salvasse – sapreste amar?*

CRISTINA *Prima lui, dopo Iddio!*

VITO *Ebben, son io!*

CRISTINA *Sei tu?... Sei tu?!*

VITO *Son io!*

CRISTINA *Davver?... sogno non è? Ti benedica il ciel!*

*VITO Son io! – Nelle ore tristi in cui la vita mia  
sembra finire,  
qui, nel mio petto, svegliasi un desìo santo di pace e di  
sereno amor. Allor dei falli miei sento l'orrore,  
imploro del 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, 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!*

*VITO Iddio, lo sai, m'ha udito!*

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

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

Il duetto si apre con lo scambio iniziale di battute tra Marco il barbiere e Vito. I due oltre qualche saluto iniziale non proseguono nel loro dialogo perché l'attenzione di Vito viene catturata da una rosa gettata a terra da un palazzo attiguo alla strada. Da qui in poi si svilupperà il vero duetto tra i prossimi "fidanzati" e Vito scopre che è stata proprio Cristina a gettare la rosa in modo da attirare la sua attenzione. In quest'ultima, l'uomo, vede la sua ancora di salvezza e attraverso lei il suo voto trova motivo di adempimento. Questo primo duetto tra Vito e Cristina è quello più apprezzato dell'intera opera, in esso si svolge la promessa di redenzione della donna. Vito risulta essere cambiato, cambiamento che risulterà effimero nel corso dell'evoluzione operistica, vuol riporre la sua vita nelle mani della donna che sposerà e nella fede in Dio. Entrambi i protagonisti risultano scettici in un primo momento, d'altronde per tutti e due il motivo ultimo sarà il riscatto a vita migliore; la

salvezza del corpo per Vito e il salto di qualità di vita sociale per Cristina. Tutto il duetto ha una linea melodica abbastanza spigliata, si alternano fasi di Andantino mosso ad Allegro vivace per poi scivolare in un Lento che accompagna le parole di Cristina circa la sua situazione «Ah! Quanto tese son quelle reti, misera colei che si impiglia», la risposta di Vito «Ed a qualcuno avete mai pensato che vi voglia difender e salvar» si sviluppa con un Animato e sottolinea la volontà dell'uomo di proporsi alla donna. La tensione vocale, comunque, è meno tesa rispetto la precedente Cavalleria rusticana, il tutto avviene in modo più “dolce” nonostante tutta la scena sia concitata per via dello sviluppo dell'azione.

Il confronto tra le due rivali in amore, Amalia e Cristina, avviene nell'Atto II all'interno della Scena III. Anche qui, dopo la breve parentesi che Amalia intesse con Nunzia vediamo lo svolgimento dell'effettivo duetto-scontro tra le due donne. Nella scena precedente Amalia aveva ordinato a Nunzia, la pettinatrice, di portarle Cristina per poter parlare con lei e cercare di convincerla ad eclissare l'invito di Vito. Il confronto tra le due donne appare ben calcolato, entrambe cercano di far prevalere il proprio pensiero sulla questione, non ci sono segni di cedimento da parte loro. Amalia tenta di far capire alla prostituta che il suo amore, nonostante sia un amore adultero, è più importante e rilevante del suo, d'altro canto, Cristina, vede in questo futuro matrimonio il suo riscatto sociale. La gelosia acceca entrambe le donne, Amalia, urlando di rabbia si rivolge a Cristina etichettandola come “femmina infame”, in lei vede una ladra.



## **SCENA TERZA**

AMALIA, NUNZIA e CRISTINA

*NUNZIA Donn'Amalia!*

*Che cosa v'è accaduto?*

*AMALIA Son disperata!*

*NUNZIA Andiamo, su, levatevi: Cristina è qui!*

*AMALIA Oh che mi avrà veduta?*

*NUNZIA È fuori ancor.*

*NUNZIA Va! ch'entri or' or! O bella giovane, entrate pure... senza paure...*

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

*AMALIA Io prego.*

*CRISTINA Ebbene?*

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

*CRISTINA È vero.*

*AMALIA E ch'egli, poi, vi vuol sposare?*

*CRISTINA Ma... a quel che pare.*

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

*CRISTINA E perché?*

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

*CRISTINA Io sono quella*

*che non intende.*

*AMALIA Ah, ah!*

*NUNZIA Ma... che si spieghi*

*AMALIA Scusatemi, ascoltate: io spiegherommi 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 accoro al mondo: ho perso tutto! Pace, speranza, onore!... 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,  
io m'abbandono in braccio al caro sogno mio!  
E voi, che avete sposo, casa, famiglia, onor, me lo volete togliere, inabissarmi ancor?*

*AMALIA Volete uscire, e sia, da questa vita orribile, sottrarvi al disonor... io venderommi l'anima e ne sareste fuor.*

*Danaro? Ebben, dall'orbita  
gli occhi mi strapperò!... Lo volete? Io lo fo!*

*CRISTINA Io voglio Vito!*

*AMALIA Nunzia*

*l'udite?*

*NUNZIA (a Cristina)*

*Bella mia!*

*(poi ad Amalia) Per carità, calmatevi!*

*AMALIA 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 Io voglio Vito Amante! Amalia, dando un grido di rabbia, si slancia ed afferra un coltello che è sulla tavola.*

*NUNZIA O Santa Vergine!*

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

*AMALIA Voi non uscite!*

*NUNZIA Amalia!*

*(a Cristina)*

*Un poco di maniera!...*

*CRISTINA Orsù, finiamola! Io vengo qua, dell'oro m'offresi; mi si rifà l'onore...gli occhi volete dar... ma il vero dite, o per celiar? 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 No! non lo sposerai! Femmina infame, gli occhi ti strapperò!*

*NUNZIA Per carità!*

*CRISTINA Mi pare che ora ve ne abusiate...*

*NUNZIA Mio Dio!*

*AMALIA Esci!*

*NUNZIA Cristina... andate... andate via!...*

*CRISTINA E tutto quello che avete detto, mi ricorderò, sapete!... e ne darete conto.*

*NUNZIA Ohimè!*

*AMALIA Esci!... Esci!*

*CRISTINA Va bene!... che, per ora, ho torto io e voi ragione avete... Nunzia, la buona sera.*

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

*NUNZIA Signore benedetto! Di fuori lampeggia spesso.*

*AMALIA A che pensare?*

*NUNZIA Voi fate male a struggervi così: calma ci vuol... venitevene qui .Anche il tempo minaccia. – Vado via!*

*O Madonna, che vita è questa mia!*

L'inettitudine di Vito si palesa in questo prossimo duetto. Qui, più che altrove, si vede il motivo di scontro tra il sacro e il profano presente in tutta l'opera. Uno scontro tra amore e passione, spiritualità e carnalità, cristianesimo e paganesimo. Vediamo un Vito incapace di perseguire i suoi obiettivi. Il suo cedere ad Amalia, che qui rappresenta il personaggio demoniaco capace di ammaliare il povero uomo, lo rende ancora più debole. Il suo animo tormentato si ritrova a dover fare delle scelte, il male vincerà sul bene e questo porterà alla perdizione di tutti e tre i personaggi del triangolo amoroso. Cristina con la sua storia dolorosa torna alla sua vita nel postribolo e Vito e Amalia continuano la loro storia adultera.

#### **SCENA QUARTA**

VITO, poi AMALIA

*VITO Non c'è! – Le manca adesso  
il core di affrontarmi...  
mentre a insultar sempre è corriva e pronta!...  
Pure, torto non ha:  
mi ha tanto amato... tanto!  
Infelice!... E non sa che, anch'io, più vile,  
non la posso scordar!  
Quanti ricordi, qui...  
Come il core mi batte!  
Oh! ma che dico?! Al voto io non debbo mancare!  
Amalia! Amalia!*

*AMALIA Ah! che!... Sei tu?*

*VITO Mi vedi!... Da te venne Cristina?*

*AMALIA Ah!... Sì!*

*VITO Ti prego  
di lasciarmela in pace!*

*AMALIA In pace?  
Siedi.*

*VITO Non vo' sedere.*

*AMALIA Ebbene... 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 ho  
sonno e riposo! io piango giorno e sera...  
piango per te, mio Vito!*

*VITO È vano, cessa!  
non vo' saper di ciò!... La mia preghiera  
è di lasciar 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 Una pazzia!*

*VITO Che manterrò!*

*AMALIA Un voto? ...  
E a me – tu lo dimentichi –  
quanti ne hai fatti a me?  
Come? ... hai scordati i fervidi  
giuri profferiti 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?*

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

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

*VITO Ah! taci, taci! No! non mi guardare,  
ché quegli occhi mi fanno delirare!  
Per compassione, lasciami!  
il core mio non può...*

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

*VITO Amalia!*

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

*VITO Ahimè! Chi può resistere! ...  
un dèmone sei tu! ...  
hanno i tuoi baci un fascino  
che non si scorda più!*

*CRISTINA O Vito! Vito!*

*AMALIA O gioia.*

*VITO Amalia, vieni a me!*

*AMALIA Son tua!*

*VITO Tutto per te!*

In Mala Vita, Giordano, è riuscito a risaltare le sue qualità sensibili di compositore e di uomo. La travagliata passione amorosa si realizza in modo spontaneo e diretto, senza troppe complicazioni culturali. I suoi personaggi risultano essere veri e animati dallo stesso spirito del compositore. Il triangolo amoroso che viene portato in scena tra Vito, Amalia e Cristina interessa più la sfera del religioso che quella culturale e serve proprio per caratterizzare l'ambiente che ne fa da sfondo. In questa opera ogni singolo elemento concorre a creare il carattere proprio del dramma. La sua veridicità consiste proprio in questo: ogni singola parte viene trattata in modo da ricreare quanto più possibile il vero e il reale dell'ambiente napoletano del 1800. Giordano utilizza l'orchestra non solo per accompagnare i cantanti nei loro pezzi, ma le assegna il ruolo di narratore attraverso la perorazione di alcuni temi significativi presenti nei vari atti.<sup>17</sup> Rispetto le altre opere veriste, in Mala Vita, è assente l'elemento tragico, ossia la morte in scena o fuori scena; qui la morte trattata non è quella fisica, ma dell'anima e Cristina la rappresenta. La sua "non-redenzione" significa per lei una morte sociale certa e, poco importa, se ci sia un corpo privo di vita per mano di altri, quello che importa è che alla fine di questa opera tutti e tre i protagonisti muoiono moralmente.

---

<sup>17</sup> Il commento interno orchestrale è una caratteristica tipica della tendenza verista. In esso, la voce del compositore si trasforma in voce narrante interna alla scena stessa e commenta le diverse situazioni attraverso il richiamo orchestrale ai principali temi di origine vocale.

## *La Tilda*

Il libretto di Tilda è in linea con le due precedenti opere citate. I soggetti che caratterizzano l'opera innestano un triangolo amoroso proprio dei connotati veristi. L'amore passionale è il filo conduttore di tutto il libretto che Francesco Cilea musica per la Casa editrice Sonzogno. L'ineguaglianza sociale è ciò che rende impossibile l'effettivo adempimento dell'amore "normale" tra Tilda e Gastone; l'ufficiale francese si innamora di Agnese che, rispetto a Tilda, non è una prostituta. Il triangolo amoroso trova la sua rappresentazione nel soldato Gastone e nelle due donne, rispettivamente Tilda e Agnese, che si contendono il suo amore. Il carattere di Tilda appare fin da subito ben delineato, fa parte del mondo delle traviate ma nonostante tutto non vende il suo amore vero e puro e pur di raggiungere il suo obiettivo si affida all'aiuto di briganti. Il suo amore per Gastone è spesso in contrasto con i sentimenti che prova, amore e odio si alternano vicendevolmente creando la suspense necessaria affinché la geometria amorosa trovi il suo effettivo adempimento. Anche l'uomo prova due tipologie di amore diverso, nei confronti di Tilda nutre una forte pulsione sessuale, invece, per Agnese prova l'amore vero, il sentimento nobile.

L'intreccio della trama non ha le sue basi solo nella forte passione amorosa tipica del verismo, ma si aggiunge anche il forte disagio che Tilda prova nel disprezzo che l'uomo amato usa nei suoi confronti. Il suo desiderio è quello di essere amata come una qualsiasi donna, per questo, il rifiuto che riceve da Gastone la porterà ad assumere un atteggiamento di odio e vendetta verso i due fidanzati.

Tre sono i duetti presenti nel melodramma:

- Duetto Tilda-Gastone nell'Atto I°
- Duetto Tilda- Agnese nell'Atto II°
- Duetto Tilda-Gastone nell'Atto III°.



E due i temi vocali utilizzati: il primo ricalca l'amore passionale di Tilda e Gastone riscontrabile nel duetto che quest'ultima ha con Agnese nel secondo atto; il secondo tema vocale richiama la religiosità della donna e viene sottolineato dal rintocco di campana che si ode nel duetto tra Tilda e Agnese e nella successiva preghiera. Questi due temi vengono usati come perorazione orchestrale anche per quanto riguarda le altre sezioni che compongono l'opera

### *Atto I Scena V*

Duetto Tilda – Gastone

*GASTONE*

*Si può saper perchè*

*tu guardi altrove, se mi accosto a te?...*

*Perchè, solo fra tanti,*

*vuoi tu che del tuo amore io non mi vanti?*

*TILDA*

*Sempre l' insulto!... Eh! sì! Non vi farò l'onore*

*di dirvi già...*

*GASTONE.*

*Che a genio non ti vado?... E che t'importa? Oh, dunque, nulla un'ora d'amor può procurarmi?*

*TILDA*

*Amore!... Amor su quelle labbra? Eh via!*

*è delirio! è follia!... Amare una ciociara è troppo!... E poi*

*chi siete voi?*

*Voi che coprendoci di gemme e d'ori*

*sfoggiate l'onta*

*de' nostri amori?*

*Voi cui sol preme  
che alcun vi sia  
cui dir possiate: Non vedi? E mia!*

**GASTONE.**

*Su via! Ti calma, bella sdegnosa;  
far la ritrosa  
tanto... perchè?*

*L'amor si sfoglia come la rosa,  
fresca e odorosa  
sempre non è!*

*Gétta la maschera!  
Falso è 'l pudor !  
Bandiera libera  
batta l'amor!*

**TILDA.**

*Oh! Forse s'amano  
le pari mie?  
Parole... fisime...  
ipocrisie!...*

**GASTONE.**

*Ah! lascia star l'inutile  
finzion del sentimento;  
le braccia schiudi e affrettami*

*ristante del piacer!*  
*Le ardenti tue carezze*  
*i baci tuoi già sento!*  
*Le tue più insane ebbrezze*  
*fammi, Tilda, goder !*

*TILDA (da sè).*

*(Ah! miserabile,*  
*non ti perdono!)*

*GASTONE*

*Andiam!.. capitola!...*  
*fremete io sono!...*

*TILDA Allontanatevi!*

*o chiamo gente...*

*GASTONE*

*Con quale audacia...*

*Siete insolente!...*

*TILDA.*

*Allontanatevi! allontanatevi!...*  
*o, com'è vero Iddio! vi fo scacciar!*

*GASTONE.*

*Chi lo potrebbe osar?*

*Se tanto suscito*

*in te ribrezzo,*

*siam pari: m'odii ...*

*io ti disprezzo!*  
*Invan ti mostri*  
*tutta sdegnosa!...*  
*far la ritrosa*  
*tanto... perchè?*  
*L'amor si sfoglia come la rosa,*  
*fresca e odorosa*  
*sempre non è!*  
*Giù quella maschera!*  
*Falso è 'l pudor!*  
*Bandiera libera batta l'amor!*

*TILDA*

*Misericordia! misericordia! Ed ei non vede!.. Ed ei  
non sa!...*

Questo primo duetto può essere definito un duetto di sdegno. Lo sdegno viene provato da Tilda quando Gastone cerca di comprare il suo amore. Lo scontro amoroso che avviene tra il tenore e il soprano è tutto incentrato sulla sfacciataggine di Gastone; Tilda appare fin da subito agitata nell'incontrare l'uomo, il sentimento che prova celatamente nei suoi confronti non le permette di essere la solita "cantatrice di strada". Il confronto dialogico che avviene tra i due ricorda le melodie napoletane che Cilea conosceva bene. Questo primo duetto appare più complesso rispetto agli altri che seguono. La parte iniziale si alterna tra sequenze di recitativi e ariosi, poi la parte che segue si suddivide in un dialogo con forma aperta e tutto ruota intorno la frase di Tilda «Voi che coprendoci di gemme e ori» e le frasi di Gastone nelle quali cerca di circuire la donna. A livello linguistico i

personaggi di Cilea usano un registro leggermente più alto rispetto i personaggi delle altre opere veriste; Gastone e Tilda nonostante appartengano a livelli sociali ben differenti dialogano ad armi pari. Quello che ne esce da questo duetto è una Tilda profondamente ferita e addolorata dall'unico uomo che abbia mai amato. Il suo rifiuto risulta spietato e la donna, per vendicarsi, architetterà il rapimento che prende forma nel secondo atto.

Il duetto di scontro tra le due contendenti si ha nel secondo atto. Qui Tilda aveva programmato con Gasparre, capo dei briganti, il rapimento di Gastone e Agnese. L'uomo viene liberato, ma la donna viene tenuta in ostaggio e il duetto tra le due si svolge proprio in questo frangente. La personalità di Tilda in questa parte si trasforma, da sequestratrice diventa anima pia in quanto sacrifica il suo ostaggio e quello che è il suo amore. Una vera eroina che, nonostante la sua natura, che in nome del suo sentimento sacrifica se stessa.

## *Atto II° Scena V*

*AGNESE*

*Chi sei tu? chi sei tu?... Me sventurata! Tu l'odio sei,  
lo sento nel mio cor!...*

*TILDA.*

*Io l'odio? Insana! donna abominata!*

*Io son la gelosia, sono il furor!*

*Io l'amo, io l'amo questo tuo promesso! come una  
pazza io l'amo!*

*I palpiti del cor, non il suo amplesso avidamente io  
bramo! Tu sei la mia nemica, ed io son quella*

*che a te l'agguato tese ! Fui vile, e più il sarò! Ma tu,  
sua bella,*

*avrà ciò ch'ei mi rese!*

AGNESE.

*Ah ! se così fra le tue pari s'ama,  
perchè mi fai soffrire ?*

*Piantami in sen del tuo coltel la lama;  
t' insegnerò a morire !*

TILDA

*No !... non sei tu, donna innocente  
che dèi cadérmi al piè !...*

*Oh ! prega almen che Dio clemente  
abbia pietà di me !...*

*Chi espia son io, son io che porto  
la tua con la mia croce!*

*Or l'odio in me del tutto è morto  
al suon di quella voce !*

AGNESE.

*A chi è pietoso, Iddio mercè non nega!...*

*Inginocchiati, e prega !*

*Ave Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te !*

*Sii benedetta in fra le donne,  
e benedetto*

*il frutto sia del ventre tuo, Gesù !*

*Santa Maria, Madre di Dio,  
prega per noi,*

*che abbiam peccato,*

*ora e nell'ora della nostra morte!*

*Amen !*

La magnanimità di Tilda in questo duetto emerge vigorosa, il lirismo proprio di Cilea trova in Tilda la sua bella espressione; la sua figura è sfaccettata da sentimenti contrastanti che la caratterizzano per tutta l'opera, ma alla fine prevale la sua religiosità che le permette di ripensare ai cattivi pensieri fatti sull'uccisione di Agnese. In questo duetto, Cilea collega bene diversi numeri articolati in svariate sezioni in modo da creare dei contrasti tra momenti drammatici e momenti riflessivi. Il dramma cileano appare costruito tutto su azioni e dialoghi, il canto e la parola sono un tutt'uno con la melodia che l'accompagna. Cilea, nel musicare Tilda, non guarda al verismo dilagante, il suo ideale rimane sempre l'opera che ha caratterizzato il primo Ottocento e, proprio per questo, Tilda si presenta come opera convenzionale. La passionalità della cantatrice viene riportata nella frase «Io l'amo, io l'amo, questo tuo promesso» che richiama, melodicamente, sezioni presenti nel I° e nel III° atto e serve a sottolineare lo stato d'animo della donna. L'intento di Cilea è quello di delineare il personaggio di Tilda in modo semplice e generoso, ma non volgare come voleva e imponeva il verismo; proprio per questo Tilda può essere considerata verista solo per quanto riguarda l'ambiente, il folklore e alcune caratteristiche personali dei soggetti, ma per quanto riguarda la musica in Cilea di verista non c'è nulla.

Appurata la magnanimità di Tilda che risparmia Agnese pur di sacrificare se stessa, possiamo vedere come nell'ultimo atto, nella scena IV si svolge l'ultimo duetto dell'opera. Ovviamente, il duetto, mette la parola fine al triangolo amoroso che ha guidato i personaggi fino a questo momento. Il confronto che avviene tra Tilda e Gastone palesa una volta per tutte i sentimenti che la donna prova per l'ufficiale francese, ma questi accecati dall'ira continua ad offendere la povera donna ormai in balia

di emozioni contrastanti. Gastone, al pari di Turiddu e Vito, si dimostra un uomo vile che nel disprezzo trova la sua formula dialogica. Accecato dall'ira uccide Tilda, ignaro del sacrificio che costei aveva fatto in nome del suo amore.

***Atto III Scena IV.***

Tilda e Gastone.

*GASTONE*

*Sola ! e Agnese dov'è ?*

*TILDA*

*L'Agnese tua?*

*GASTONE*

*Doveano pure qui condurla i tuoi!...*

*TILDA*

*Può darsi... E poi?...*

*GASTONE*

*Non essere crudel... so che t'offesi*

*Dimentica...*

*TILDA*

*E potrei dimenticare?*

*GASTONE.*

*Ah ! divinar non puoi la voluttà*

*De le caste pietà...*

*Tu, ne la foga dell'uman desir,*

*Non sai che sia soffrir !*

*E' la mia sposa — il mio tesoro !*

*la sola donna — che il core ha amata !*



*Ah ! tu non puoi — disgraziata !*

*Non puoi comprendere — quanto l'adoro!*

*TILDA.*

*Non lo comprendo? Ah! dunque non sappiamo*

*noi povere infelici*

*che venderci e odiar?*

*GASTONE.*

*Che vuoi tu dir ?*

*TILDA*

*Che... disperata io t'amo !*

*GASTONE*

*Tu?*

*TILDA.*

*T'amo ! t'amo assai !... sino al delitto*

*più atroce!... Pur... non mi son data a te*

*per isfuggir l'orror del prezzo infame che mi gittavi al  
piè !...*

*GASTONE.*

*Che mai dicesti ? Taci !...*

*In tal luogo... in tal ora... in mezzo a tanti affanni... a  
me l'oltraggio far puoi del tuo amore ?*

*TILDA*

*Non solo non hai cor... sei pure un... vile !*

*GASTONE.*

*Or più non ti compiangio ! Tu stanchi la pazienza  
anche al Signore ! Va ! mi lascia !*

*TILDA*

*No, no ! da quella porta  
ormai non posso uscir che amata o morta!  
Maledicimi... oltraggiami... uccidimi!... ma da te non  
mi puoi discacciar !*

*GASTONE.*

*Pria del cielo mi annienti la folgore che, per te, la mia  
Agnese obliar!*

*TILDA*

*Ah ! che sia benedetto il furore  
che mi ha fatto su lei vendicar...*

*GASTONE*

*Tu vaneggi?*

*TILDA.*

*Sì ! in preda al terrore T'ho veduta strisciar ai miei  
piè...*

*GASTONE.*

*Dannazione !...*

*TILDA Più palpiti ili core  
non avea !... mi chiedeva mercè !*

*GASTONE Dici il ver ?...*

*TILDA*

*Questo stile, lo vedi?*

*GASTONE*

*Taci !*

*TILDA.*

*Io T'ho fulminata al mio piè !*

*GASTONE*

*Maledetta !... quel ferro... lo stesso...*

*che l'ha uccisa... ti deve colpir!...*

Questo duetto finale richiama il duetto presente in Cavalleria Rusticana tra Santuzza e Turiddu. I due cantano all'unisono ponendosi in contrasto col piano drammatico. Ciò che emerge, complessivamente, è la condizione psicologica dei protagonisti. Ognuno di loro risulta essere in bilico tra i suoi vizi e le sue virtù. La verità che emerge da tali opere sta nel modo di inscenare i sentimenti; urla, grida, risate e spensieratezza delineano la veridicità dei protagonisti soggetti a mutamenti di carattere continui. Tilda si delinea come opera verista solo nella parte esteriore del dramma, nella sua imbastitura e intelaiatura scenografica. La moralità pervade quasi tutta l'opera, lo scontro tra il mondo delle passioni e quello religioso ne è la prova. Da questi duetti sono emersi dei triangoli amorosi che vedono la figura femminile come quella volenterosa e capace di attualizzare il tutto in nome dell'amore provato, al contrario, i soggetti maschili risultano essere poco inclini alla giusta condotta e non predisposti caratterialmente a mantenere un certo onore comportamentale.

## CAPITOLO IV

*Finale a punta di coltello o pietas  
religiosa?*

*Integrità morale VS follia: l'elemento  
religioso come riscatto sul male.*



*“Il sacro e il profano sono due modi d’essere  
nel mondo, due situazioni esistenziali assunte dall’uomo nel  
corso della storia.”<sup>18</sup>*

I dogmi della tendenza verista sono presenti, sotto sfaccettature diverse, in tutte le opere del periodo. La commistione tra sacro e profano scatena un via via di reazioni dilaganti all’interno delle rappresentazioni ed è in grado anche di connotare negativamente e/o positivamente la buona riuscita della pièce. La religione si scontra sulla scena con la morte, una morte causata sempre da fattori esterni. Non siamo davanti a casi di morte naturale, ma ci troviamo nel bel mezzo di uno scontro: la passione spinge l’uomo a commettere ciò che la ragione respinge.

L’ambientazione delle tre vicende, Sicilia-Campania-Lazio ci mostra uno scontro tra i due elementi precedentemente citati che è all’ordine del giorno. Bianco/nero, giorno/notte, buono/cattivo, sacro/profano, sono tutte facce della stessa medaglia; ogni cosa presenta una propria e caratteristica dualità che permette l’interfacciarsi con modi e usanze diverse, ma non completamente estranee a noi.

La religione è uno dei τòποι più diffusi nel nostro paese, la “divisione” italiana tra Nord e Sud lo favorisce. Il sentimento religioso presente nel Sud Italia, soprattutto nel periodo di ambientazione delle suddette opere è molto vivo e diffuso. Nell’osservanza di certe abitudini il popolo perpetua la profonda serietà del suo credo. Nella manifestazione religiosa fede e storia si incontrano: due momenti pregni di significato che traducono con semplicità una vita fatta di condivisione, evocano il senso di comunità insita nel popolo e denotano tratti socio-antropologici

---

<sup>18</sup> MIRCEA ELIADE, *Il sacro e il profano* (1957), Torino, Boringhieri, 1984, p.16.

inediti. Una religiosità che a causa della sua forte rappresentanza visiva sfocia in un folklore autoctono che la rende, all'occhio esterno, pura rappresentazione di facciata. Ogni singola manifestazione religiosa viene identificata come rituale e, come tale, riveste un momento di alta performance collettiva inscenata tramite convenzioni stabilite e consolidate.

Cavalleria rusticana, Mala Vita e La Tilda riflettono, nello svolgimento della loro trama, quanto appena detto. In ognuna di esse lo scontro tra il sacro e il profano è forte e rilevante. I personaggi lottano continuamente tra la giusta integrità morale e il raptus di follia che li avvolge nei momenti di forte scontro. Il percorso introdotto da Verga con l'iniziazione al teatro verista ci permette di visualizzare la religione all'interno del contesto musicale che, della stessa, si è servito per "nascere". Il cosiddetto finale a "punta di coltello" non auspica, ovviamente, al lieto fine, ma presagisce uno scontro velato da sensi di colpa; in una società primitiva e rurale come quella che popola e delinea queste opere, la religione intesa come "porto sicuro", "ancora di salvezza" è vista come l'unica in grado di riscattare, in modo definitivo, l'animo peccatore del reo confesso. D'altronde si parla di un teatro verista che, in quanto tale, deve rispecchiare la veridicità quotidiana della gente comune del 1800. Gli scontri che predominano la scena rientrano nel cosiddetto delitto d'onore, uccidere per riscattare un amore sembra essere la via necessaria da percorrere per rivendicare il proprio onore. La *tranche de vie* che caratterizza le opere veriste le iscrive in quella che viene definita come una "drammaturgia dell'urlo e del coltello"<sup>19</sup>, una progettazione di quello che sarà poi l'effettivo adempimento della trama. Caso a parte viene costituito da Mala Vita che, tra le tre opere prese in esame, è l'unica a non rappresentare scontri/duelli sulla scena; qui lo "scontro" è un tête-à-tête tra Vito il

---

<sup>19</sup> ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: un curioso connubio*, in *Cavalleria Rusticana- Pagliacci*, Fondazione Teatro lirico di Cagliari, Cagliari, 2009, p. 34.

tintore e la malattia che lo visita, un duello più che altro intimo e personale che mette alla prova l'animo del protagonista e muove l'intera vicenda intorno alla compassione religiosa.

Abbiamo parlato di vere e proprie performance che grazie alla rappresentazione religiosa trovano esplicazione; in queste opere, la religione, spesso appare come un pretesto necessario per evidenziare momenti di quotidianità nella scena musicale. Tendenzialmente i brani liturgici sono udibili quotidianamente, rimandano alla realtà tangibile del quotidiano, sono spia di una veridicità che vuol sottolineare ancora una volta l'innovazione di questo nuovo teatro verista. Comunità rurale e religione risultano essere imprescindibili l'una dall'altro. "L'uomo prende coscienza del sacro perché esso si manifesta, si mostra come qualcosa del tutto diverso dal profano [...]"<sup>20</sup>.

Una dualità, quindi, che ha investito in toto tutti gli ambiti artistici.

L'affidamento al sacro, la supplica e la preghiera di conforto sono il fil rouge di queste opere; in ognuna di esse ci si ritrova catapultati dentro una spirale nella quale la religione è il fine ultimo di tutto. Una dottrina che, come un burattinaio, anima e condiziona le mosse dei personaggi sulla scena. Come già detto, le opere prese in esame, sono pregne di rimandi religiosi; in *Cavalleria Rusticana*, la religione, rappresenta più un pretesto per citare brani liturgici propri della festività pasquale, in *Mala Vita* l'affidamento religioso è spia di una società rurale che spera nel miracolo divino e, nella *Tilda*, la religione smuove e indirizza tutto l'evolversi della trama. La pietas religiosa è una delle caratteristiche di questi personaggi.

*Cavalleria rusticana* fin dal suo incipit mette in evidenza il suo carattere religioso attraverso alcuni simboli propri del cristianesimo: la croce e le

---

<sup>20</sup> MIRCEA ELIADE, *Il sacro e il profano* (1957), Torino, Boringhieri, 1984, p.14.



campane. L'espansione del sentimento è strettamente proporzionale al credo del popolo siciliano.

E' Pasqua. E' il giorno della resurrezione di Cristo, un momento di festa e condivisione dell'intero popolo cristiano che, al Cristo redentore, affida le sue intenzioni. Le campane della Chiesa suonano a festa, è il momento di gioire della resurrezione del Signore e la melodia accompagna la processione in un continuo crescendo di sentimentalismo emotivo. Il coro, elemento simbolo del canto cristiano, innalza un motivo di gioia, si osanna alla Pasqua, da qui si snoda l'intero dramma rusticano. La resurrezione viene annunciata, oltre che dalla processione votiva nella quale il Risorto incontra la madre, dal brano del Regina coeli nel quale il coro si intreccia mirabilmente con motivi diversi. L'Alleluia è solenne, ben declamato, corale in toto, le voci vengono accompagnate dagli squilli di tromba che scandiscono i momenti di giubilo. Si inneggia al Signore risorto annunciato sulla scena da Santuzza.

*Regina coeli laetare. ~*

*Alleluia!*

*Quia quem meruisti portare. ~*

*Alleluia!*

*Resurrexit sicut dixit. ~*

*Alleluia!*

Inneggiamo, il signor non è morto,  
ei fulgente ha dischiuso l'avel,  
inneggiam al signore risorto  
oggi asceto alla gloria del ciel!

*Ora pro nobis Deum. ~*

*Alleluia!*

*Gaude et laetare, Virgo Maria. ~*

*Alleluia!*

*Quia surrexit Dominus vere. ~*

*Alleluia!*

La magnificenza di Mascagni risulta essere proprio questa: mettere insieme magistralmente momenti sacri e profani, in modo tale da farli convergere verso un unico obiettivo: l'armonia delle parti con un carattere musicale di alto profilo. A questo momento di raccoglimento e preghiera sussegue poi quello scontro. Uno scontro emotivo e personale che i personaggi vivono sulla scena e, anche negli spasimi di Santuzza, si ode una certa religiosità attraverso l'organo onnipresente.

I momenti di contrasto che vivono principalmente Santuzza, Turiddu, Lola e Alfio predispongono l'ascoltatore al finale sanguinoso. Il rifiuto da parte di Turiddu porta Santuzza a "maledire" quest'ultimo con l'imprecazione: «A te la mala Pasqua!...Spergiuoro!» e, in Alfio, la scoperta del tradimento della moglie innesca una voglia irrefrenabile di vendetta che lo porterà ad esclamare: « Infami loro: ad essi non perdono; /vendetta avrò pria che tramonti il dì. / Io sangue voglio, all'ira m'abbandono, / in odio tutto l'amor mio finì...». La pietas religiosa cede il posto alla rabbia e alla voglia di vendetta, l'impeto delittuoso emerge dirompente nella figura di Alfio che, come detto precedentemente, attraverso l'uccisione di Turiddu vuole rivendicare l'onore perduto.

«Hanno ammazzato compare Turiddu!» chiude ufficialmente l'opera. La tragedia è avvenuta, il delitto si è consumato. Il sangue versato paga il prezzo di tutto lo scempio avvenuto prima. Il vero sulla scena, ormai, campeggia sovrano e Mascagni con tutta la sua orchestrazione è riuscito mirabilmente nel suo intento. Un affidamento religioso diverso lo troviamo, invece, in *Mala Vita* di Giordano.

Il nucleo centrale dell'intera vicenda è rappresentato dal voto religioso che Vito fa al Cristo Crocifisso nel piazzale di Basso Porto; a quest'ultimo, Vito, in

cambio della guarigione dalla tisi promette di sposare e redimere dalla “mala vita” una giovane prostituta, Cristina. Ai tempi della vicenda sposare una prostituta era sintomo di grande pentimento e umiliazione e appariva come un voto degno da fare al Signore per ricevere in cambio una giusta guarigione. Il popolo napoletano è pregno di superstizioni e, questo voto, rientra tra essi. Il personaggio di Vito è sostanzialmente debole, il voto che lui fa è dettato dal volere corale del popolo che lo circonda; egli vuol salvare il suo corpo non la sua anima. Si tratta di un rito collettivo piuttosto che personale. Poco prima che il giovane pronunci il voto si sente il coro delle donne invocare la Madonna: «Mamma del Carmine / su lui vegliate, / e s’ha peccato non l’abbandonate; / o buon Gesù, pietà!»

L’eterno duello tra bene e male, sacro e profano viene ben rappresentato da questa opera. Vito non sa e non vuole scegliere tra l’amore vero, puro e quello irrazionale animato solo dalla passione. Istinto e ragione si avvicinano in un continuo duello. La prima parte della rappresentazione viene caratterizzata, appunto, dalla decisione di compiere il voto. Affidarsi al Dio supremo e legiferante è per Vito “l’ultima spiaggia” della sua sopravvivenza:

*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,  
fammi guarir, Signor, fammi guarir,  
mitiga tu dei mali miei l’orror!  
Tu che vedi il martirio del mio cor,  
tu che sai che speranza ho solo in te,  
non mi lasciare, abbi pietà di me!...  
Ed io voto ti fo’  
che una donna perduta sposerò,  
strappandola al peccato!*

Un uomo diverso, possiamo dire, certo del suo prossimo destino e rassegnato al volere divino. In questa opera, come anticipato, non ci sono scontri né sulla scena né fuori scena, non si assiste al caratterizzante finale a punta di coltello. La morte che si presenta è quella dell'animo, una morte che non grida allo scandalo, ma che passa inosservata in una società come quella del quartiere napoletano descritta. Qui il profano predomina sul sacro e anche la costruzione del melodramma lo denota in modo preciso: la lotta tra il bene e il male, tra religione e paganesimo, sacro e profano viene oscurata dal momento dei festeggiamenti a Piedigrotta che sono in netta contrapposizione ai momenti religiosi citati; da questo viene denotato anche il carattere di Vito che al voto preferisce la perdizione accanto ad Amalia. Il finale dell'opera vede Cristina davanti al Crocifisso, i ruoli ormai si sono invertiti, in esso aveva riposto tutta la sua fiducia per la sua personale redenzione, ma ciò non è accaduto e nel suo monologo ricalca proprio questo:

*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...  
Non l'hai voluto!... E sai la vita mia,  
e sai quanto a salvarmi ho spasimato...  
Ma non lo vuoi – no! no! – E così sia!*

Dalle parole della donna traspare il “rifiuto” da parte di Cristo a redimerla dalla sua vita peccaminosa, una affermazione dettata anche dalla superstizione insita in Cristina. Da questo si evince la forte contrapposizione tra il sacro e il profano: Cristina, soffre per la sua non redenzione, Amalia rappresenta la tentazione e Vito incarna l'animo di una comunità sostanzialmente peccatrice e poco incline al sacrificio religioso. In questo triangolo emerge tutta la religiosità tipica del basso popolo. Possiamo affermare, dunque, che

l'assenza del finale delittuoso costituisce un'anomalia tra i cosiddetti drammi veristi.

Se Mala Vita presenta un'eccezione tra i melodrammi del periodo, Tilda si iscrive perfettamente nella dualità che è propria di quest'ultimi. In essa, il mix amore- pietas religiosa- vendetta, si miscela alla perfezione in modo da fornire allo spettatore tutte le caratteristiche proprie del fantomatico verismo musicale. Qui la pietas religiosa gioca un ruolo fondamentale per lo svolgimento della trama. Già nel primo atto, durante la processione dei condannati a morte accompagnati dai frati della Misericordia, ritroviamo un Miserere, per voci singole e coro che richiama alla mente l'Inneggiamo, il Signor non è morto di Cavalleria rusticana:

«Miserere di lor, santa Madonna / degli ultimi Conforti!». Il canto, un concertato che segue fluidamente le voci del coro che dialogano tra loro creando un intreccio perfetto con le voci soliste, acquista una certa rilevanza nel momento in cui giungono davanti alla nicchia della Madonna e tutti si inginocchiano pregandola. Il "Miserere" così come "Inneggiamo, il Signor non è morto", sono due brani che servono a fornire la giusta contestualizzazione dell'azione all'interno della vicenda; in entrambi i casi la scena si svolge nella piazza cittadina, il luogo cardine nel quale si svolge la vita quotidiana dei cittadini del posto e serve a dare quel tocco di realtà necessaria per poter visionare sommariamente la vicenda.

A questo primo momento di raccoglimento religioso segue quello del secondo atto, durante il confronto tra Tilda e Agnese (la donna viene sequestrata dai briganti per volere di Tilda, in modo da convincere Gastone ad amarla); Tilda, nonostante l'odio provato verso la giovane donna e l'amore verso Gastone, al rintocco della campana dell'Ave Maria non riesce nel suo intento di vendicarsi e lascia il posto alla pietas religiosa che invade la scena e risparmia la giovane Agnese.

*No !... non sei tu, donna innocente  
che dèi cadérmi al piè !... Oh ! prega almen che Dio  
clemente abbia pietà di me !...  
Chi espia son io, son io che porto  
la tua con la mia croce! Or l'odio in me del tutto è  
morto  
al Suon di quella voce!*

Il suono della campana è illuminante per Tilda, la scuote dallo stato di trance nel quale si trova, stravolge quello che sarà l'evolversi della vicenda. La magnanimità della ciociara viene evidenziata attraverso il sentimento religioso che le è proprio e nel brano dell'Ave Maria il tutto viene esaltato:

*Ave Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te  
Sii benedetta in fra le donne,  
e benedetto  
il frutto sia del ventre tuo, Gesù !  
Santa Maria, Madre di Dio,  
prega per noi,  
che abbiam peccato,  
ora e nell'ora della nostra morte! Amen !*

L'invocazione corale di Tilda, Agnese, Cecilia, rappresenta un momento di alto valore simbolico e religioso e costituisce una delle pagine più belle dell'intera opera.

L'amore struggente di Tilda verso Gastone, però, non cessa e nonostante lei abbia risparmiato la giovane donna non può sopportare di perdere il suo amato che si rivelerà essere anche il suo uccisore: «No, no! Da quella porta / ormai non posso uscir che amata o morta!». Tilda muore per mano del suo unico e vero

amore, la bella ciociara amante di molti viene accoltellata da colui che ama. Un finale inaspettato, la sua magnanimità che precedentemente aveva salvato Agnese, ora, non la risparmia.

Il finale a punta di coltello qui è presente, visibile sulla scena. Gastone in un momento di rabbia accoltella Tilda che si accascia al suolo e muore. Il raptus di follia prevale ancora una volta sulla ragione e l'amore che unisce questa volta ha allontanato per sempre i due ragazzi.

«O sciagurato, amor!...» sono le parole che Gastone, omicida, pronuncia nel finale dell'opera.

Ancora una volta il fatto sanguinoso viene portato sulla scena e il concretamente umano prende vita, per l'ennesima volta, in un episodio delittuoso.

Nemmeno le scenografie vengono risparmiate dai rimandi religiosi; i simboli cristiani si susseguono in ogni singola scena: croci, campane, statue sacre... il tutto delinea per l'ennesima volta l'affidamento che al religioso fa il popolo rurale. I connotati principali della corrente artistica sono qui ben rappresentati: passione, impeto, soggetti umili e di bassa levatura morale, cronaca regionale si fondono e danno vita a quella realtà tanto ambita della tendenza verista. Per la prima volta, a teatro, si assiste alla rappresentazione di fatti veri e brutali che scuotono l'animo dello spettatore e creano una suspense del tutto inedita.

## CAPITOLO V

*Vocalità veriste a confronto: dal “bel  
canto” alla “melopea”.*

*Le forme popolari nell'opera italiana  
dell'Ottocento.*





*“L’estetica del melodramma vi è compiutamente fondata: l’efficacia drammatica delle arie ormai pienamente organizzate e del ricco movimento orchestrale è nutrita da una musicalità copiosamente irruente e istintiva. La potenza della caratterizzazione psicologica e passionale giunge ad un impressionante realismo. La schiettezza irresistibile dell’ispirazione musicale non permette che si formi alcuna convenzione, alcuna retorica.”<sup>21</sup>*

*-Massimo Mila-*

«Vocalità» e «Verismo» sono due termini che messi vicino cozzano l’un l’altro. Più che di vocalità è giusto parlare di una scrittura vocale propria del periodo verista che ha sviluppato con una certa veemenza i sentimenti propri del basso popolo del meridione. La diffusione del “melodramma plebeo” ha permesso alla vocalità di acquisire una connotazione del tutto nuova e inusuale. Si parla di un verismo / realismo che sulla scena trova la sua effettiva esplicazione e, il canto, risulta essere il momento verista per eccellenza; attraverso le sue inflessioni sottolinea e fa emergere il modello “plebeo” proprio della Giovane scuola. Un canto esasperato, portato fin ai limiti del possibile che oscura tutto ciò che prima veniva identificato col termine “bel canto”.

Nel periodo che interessa il teatro verista si abbandonano tutte le forme virtuosistiche, ogni singola parte musicale viene investita dall’esigenza di rendere tutto immediato e coinvolgente; una caratteristica propria del nuovo linguaggio viene rappresentata da minacce, bestemmie, proprio per questo la vocalità si muove nella direzione del linguaggio parlato che, come ben sappiamo, è immediato rispetto la parola cantata. Passando a registri più alti, ovviamente, si sfocia nell’urlo, nel

---

<sup>21</sup> *Il teatro musicale dalle origini al Settecento*, in *Atlas*, a cura di G. PIERANTI, Istituto Italiano Edizioni Atlas, Bergamo, pp.1-16 : 6.

grido che ha la funzione di sottolineare il momento di ira che pervade il personaggio. I compositori adottarono principalmente due metodi compositivi:

- Frasi declamate col passaggio dal registro medio all'acuto in modo quasi simultaneo;
- Frasi melodiche all'interno delle quali si ha una progressiva modulazione della voce.

Ovviamente questo avviene perché dovendo rispondere al criterio di veridicità, la voce, non può essere estromessa da questo principio e deve più delle altre componenti, fisiche e visive, sottolineare i cambiamenti degli stati d'animo

La nuova scrittura vocale inizia a svilupparsi con l'avvento di *Cavalleria rusticana*, da questo momento in poi, la vocalità verista acquisisce dei connotati che la renderanno unica e facilmente collocabile. Questa caratteristica declamatoria del canto non ha riscontrato una critica favorevole, infatti, quest'ultima ha definito tale tecnica col termine di «melopea», ovvero, una linea melodica che tende a imitare la parola parlata anche attraverso il ricorso ad un uso elevato di note ribattute. Uno studio approfondito sul tema vocale viene proposto da Rodolfo Celletti; per quest'ultimo l'insistenza a orientarsi sulle zone di passaggio offre la possibilità, attraverso un vero e proprio sforzo vocale da parte del cantante, di far risultare il suo canto sensuale e orientato ad una possibile risata o urlo.<sup>22</sup>

Un linguaggio parlato più che cantato, quindi, che mira soprattutto ad esprimere gli stati d'animo dei soggetti che popolano le scene: passione, violenza, sensualità, ira. Accanto a questa nuova tecnica vocale ritroviamo anche l'utilizzo di musica di scena che riprende tutte quelle situazioni reali nelle quali si farebbe uso realmente di elementi musicali (campane, organo, danze e feste paesane) e il discorso orchestrale

---

<sup>22</sup> RODOLFO CELLETTI, *La vocalità mascagnana*, in *Atti del primo convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni*, Livorno, 13-14 aprile 1985, pp.39-40.

interno che funge da commento all'azione tramite l'utilizzo dei temi vocali usati in precedenza nell'opera.

Musica e verismo stringono così una specie di patto nel quale entrambe sopravvivono l'una in virtù dell'altro.

L'introduzione di forme popolari, all'interno di questo "nuovo" melodramma, ha permesso di contestualizzare la dimensione socio-culturale delle tragedie inscenate. Citare brani popolari all'interno del contesto melodrammatico ha permesso di esaltare il verismo e renderlo più possibile attinente alla realtà delle rappresentazioni. Dobbiamo tenere presente, comunque, che si parla di un verismo alquanto dubbioso motivo per cui, quest'ultimo, viene realizzato solo attraverso la messinscena di soggetti reali e tangibili, drammatici nella loro quotidianità.

Ercole Arturo Marescotti, in un suo saggio per la Gazzetta Musicale di Milano a proposito della canzone popolare si esprime così:

« [...] ebbi occasione di accennare ai tentativi di qualcheduno dei nostri musicisti contemporanei, per infondere, a mezzo delle melodie popolari, un po' di sangue nuovo al teatro musicale... sono però convinto che, per l'applicazione ragionata, nel teatro, delle melodie proprie al suolo e, se possibile, all'epoca in cui si svolge l'azione, si lascerebbe una buona volta da parte il dominio puramente musicale, in cui l'autore non mette mai in mostra che la propria personalità, sempre la stessa, qualunque sieno i caratteri, per entrare in pieno nella realtà drammatica, dove, pur conservando interamente l'originalità del proprio temperamento, l'artista si servirebbe, per esprimere le sensazioni dei suoi personaggi, di una lingua perfettamente omogenea con la ricostruzione archeologica dell'epoca – decorazioni, costumi, accessori... l'uomo canta per istinto...la melodia è un bisogno assoluto della nostra natura...nel periodo attuale esiste un potente desiderio di arte vera...la riproduzione della vita sotto le sue multiple forme. È qui che dovrebbe intervenire come regolatrice della fantasia dell'artista la canzone popolare...l'autore si creerà così una lingua veramente viva e che le risorse della moderna tecnica gli permetteranno di appropriare al testo del dramma con grande facilità...Molti

compositori del nostro secolo, hanno, è vero introdotto delle arie popolari nel teatro, ma piuttosto a titolo di episodio [...]».<sup>23</sup>

Le tre opere – Cavalleria rusticana, Mala Vita e La Tilda – risultano essere casi dimostrabili di un verismo reso tale attraverso la presenza in scena di brani popolari che richiamano, all'orecchio dell'ascoltatore, una realtà prossima. Una sorta di coerenza stilistica resa plausibile da stornelli, tarantelle, saltarelli, canzoni napoletane e siciliane che evidenziano le caratteristiche regionali del popolo che le abita, atualizzabile tramite il folclore che i brani citati hanno insito in loro, il cosiddetto «colore locale» persistente nei brani. Se vogliamo parlare di verismo in musica, dobbiamo accettare il fatto che quest'ultimo viene verificato solo dalla presenza dei brani a carattere popolare nei quali può essere manifestata la tipicità del luogo.

La manifestazione musicale, rilevabile nelle forme popolari, acquisisce una connotazione antropologica; in essa ogni cultura, paese, regione tratteggia una propria individualità e questa permette di delinearne a grandi righe quelle che sono le caratteristiche e le abitudini del popolo che la abita; il massiccio uso di forme popolari, comunque, ha conferito al verismo una certa credibilità.

I melodrammi rappresentati, nonostante la loro provenienza, non presentano citazioni dialettali, fatta eccezione per la Siciliana in Cavalleria Rusticana e per la Canzone nuova di Annetiello in Mala Vita. Ogni forma popolare riprodotta risulta essere una pagina musicale caratteristica dei brani, poiché riesce a incorniciare la situazione della festa all'interno della situazione drammatica.

Le novità apportate dal lavoro mascagnano in Cavalleria Rusticana sono nuove ed originali. Nella sua scrittura il compositore risulta essere originale e innovativo e, per la prima volta, si assiste alla

---

<sup>23</sup> ERCOLE ARTURO MARESCOTTI, *La canzone popolare nel teatro*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/43 1896, pp.713-715.

rappresentazione in scena di musica popolare con sprazzi dialettali. Il meridionalismo emerge delineando ciò che viene identificato come colore locale. La collocazione della Siciliana e dello Stornello di Lola, il primo posizionato nel preludio e il secondo posto come asso centrale dell'intera opera, è posta sullo stesso piano stilistico. La loro collocazione in perfetta simmetria dà la possibilità alla Siciliana di emergere in tutto il suo ruolo drammatico. Una drammaticità insita nel brano visto che quest'ultimo, una sorta di serenata che Turiddu canta a Lola moglie adultera di Alfio, fornisce tutte le premesse dello svolgimento dell'opera. La genesi della Siciliana risulta casuale, in quanto, Mascagni non l'aveva inviata nel plico dello spartito durante il concorso. Una casualità fortunata, se vogliamo, che fornisce uno dei tanti ingredienti che l'opera mixa al suo interno.

“A un tratto qualcuno si accorge che ho un fagottino di musica sotto il braccio. Mi dice: «Cos'ha lì, sotto il braccio?». Ho il preludio dell'opera». «Come? Non l'ha mandato?». «Sì, un po' di preludio l'ho mandato, ma quello vero ce l'ho qui». «Perché?». «Perché ho avuto paura. Siccome c'è una canzone cantata in dialetto siciliano dal tenore, dietro il sipario, ho detto: «la prenderanno per una cosa troppo azzardata, c'è il caso che mi faccia male invece che bene e non l'ho mandato». «E allora perché l'ha portato?». «Se i signori della Commissione lo vogliono sentire... Non c'è obbligo da parte loro, questo si capisce». «Sentiamo, sentiamo». Mi sono messo al pianoforte – mi ricordo che era uno strumento a coda buonissimo – ed ho suonato il preludio; poi ho attaccato la *Siciliana*, cantandola come potevo. Alla fine del canto la Commissione è entusiasta. Io sono tutto rosso dall'emozione. «Ma questa è una cosa bella! – dicono – ma perché non l'ha mandata?». «Ripeto, mi pareva che fosse una cosa pericolosa... Sa, io vo' coi piedi di piombo»”.

*“O Lola ch'hai di latti la cammisa  
si bianca e russa comu la cirasa,  
quannu t'affacci fai la vucca a risa,*

*biatu pi lu primu cu ti vasa!  
Ntra la porta tua lu sangu è sparsu,  
e nun me mpuorta si ce muoru accisu...  
e si ce muoru e vaju'n paradisu  
si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu.”*

La stratificazione popolare, con essa, inizia a delinearsi; il regionalismo siciliano si connota nel dialetto e nella melodia propria dei brani popolari del posto. Nelle pagine musicali della Siciliana, Mascagni, mette nero su bianco tutta la passionalità e il sentimento che sono il fil rouge di questi brani popolari. La “strana” disposizione della Siciliana al centro del Preludio, che letteralmente lo taglia in due, cantata a sipario calato oltre a fornire un abstract della trama, assume un senso drammaturgico molto importante poiché ha la stessa scrittura musicale della versione orchestrale che accompagna il duetto tra Santuzza e Turiddu, nucleo centrale dell’intera opera. In questo preludio emerge tutta la contrapposizione che anima lo svolgimento dell’opera: religione e festa. Inoltre, nella stesura del libretto tramite la Siciliana i librettisti sono riusciti ad esprimere l’effettivo colore popolare.

A differenza della Siciliana, lo Stornello di Lola, stona con la regionalità sicula in quanto quest’ultimo è un brano popolare fiorentino. Il richiamo a questo tipo di brano è sicuramente dovuto al fatto che Turiddu ha svolto la leva militare in terra fiorentina; qui ha conosciuto le tradizionali usanze del popolo autoctono e, una volta rientrato in Sicilia, le ha fatte conoscere anche a Lola. In questo stornello, Mascagni, da compositore diventa un narratore popolare che si sacrifica e si mette al servizio dei suoi personaggi. Lo Stornello si erige al centro del duetto tra Santuzza e Turiddu; una pagina musicale molto leggera che serve, oltre ad alleggerire la scena, a caratterizzare la donna.

*Fior di giaggiolo,  
gli angeli belli stanno a mille in cielo,  
ma bello come lui ce n'è uno solo.*

Una Lola provocante, maliziosa, leggera nel suo idolatrare l'uomo e la donna che ha davanti. Il suo scopo è quello di rendere ancora più irascibile Santuzza alimentandone la sua gelosia attraverso le sue frasi provocatorie. Lola è astuta, sa come giocare le carte in suo favore in modo da fomentare l'ira della donna, infatti, quando Santuzza afferma di non andare in chiesa per via del suo peccato (incinta al di fuori del matrimonio) Lola le risponde in modo spavaldo: "Io ringrazio il Signore e bacio in terra".

Siciliana e Stornello sono entrambi la spia del tradimento di Lola e Turiddu, hanno un alto valore drammaturgico-musicale e posseggono una forte peculiarità sensuale.

Attraverso questo Stornello possiamo affermare che il "popolare" per Mascagni non è un qualcosa da circoscrivere solo all'interno di una data regione, ma che può valicarne i confini in modo da estendersi a concetto totalitario. Tradizione e innovazione, identificazione della musica nella realtà, naturalezza e immediatezza sono tutti gli ingredienti che emergono dai brani popolari mascagnani.

Per quanto riguarda il melodramma di Umberto Giordano, *Mala Vita*, il verismo trova una riuscita realizzazione musicale. Qui, le forme popolari, aiutano a sottolineare e contrapporre la dimensione sacra a quella profana. La commistione permette la presenza sulla scena dei brani popolari, motivo di aggregazione sociale e di divertimento plurimo. Quest'opera fornisce, quindi, due livelli distinti di scrittura musicale; la morigeratezza presente nei brani liturgici e la dissolutezza nei brani che animano e



caratterizzano la festa di Piedigrotta, nota per il caos morale in grado di procurare.

Canzone d'amore di Vito, Tarantella e Canzone nuova di Annetiello sono i brani che evidenziano tutto il folclore napoletano che Giordano conosce molto bene. In questo preciso momento artistico si ha la necessità di comporre dei brani che siano confacenti alla nuova realtà musicale e, ovviamente, Giordano, non si sottrae al suo compito anzi, probabilmente, riesce meglio di tutti gli altri a trasportare il vero in musica. Ciò che è vero però non significa che sia anche giusto, le critiche piovute addosso all'opera ne sono la testimonianza e lo stesso Matteo Sansone, in uno dei suoi studi sul melodramma, ha affermato che *Mala Vita* risulta essere un'opera «troppo vera per essere buona»<sup>24</sup>. Il vero, brutale in tutte le sue accezioni, produce una sorta di disgusto nello spettatore del periodo abituato a guardare la realtà filtrata al millesimo.

Come per la precedente *Cavalleria Rusticana* anche in *Mala Vita* i brani popolari servono ad alleggerire la scena di tutto il pathos drammatico che la pervade; il ballo della *tarantella* traduce la gioiosità comunitaria nel condividere la festa e sottolinea il vero sulla scena. In questa opera il momento di festa viene posto quasi in dirittura d'arrivo e precede quella che è la catastrofe finale, il tragico epilogo proprio delle opere veriste. La veridicità dell'azione viene subito preannunciata nel Preludio del III atto, qui la tradizione folclorica napoletana viene sfoggiata tramite tutti gli strumenti musicali propri della regione; ognuno di essi serve a rimarcare ancora una volta l'origine del brano.

La *Canzon d'amor* di Vito apre i festeggiamenti piedigrottiani e viene concretamente riprodotta sulla scena e, con la *tarantella* e la *Canzone nuova* danno all'opera una certa continuità festaiola, anche per sottolineare le due giornate contrapposte di festa e fede. Attraverso la riproduzione di brani popolari così

---

<sup>24</sup> Cfr. MATTEO SANSONE, *Mala vita: a "Verismo" opera too true to be good*, «Music & Letters», LXXV/3 1994, pp.381-400 : 394.

gioiosi, Giordano, confonde lo spettatore, devia il suo pensiero dal finale tragico tanto atteso e alleggerisce il suo stato d'animo in modo da far recepire il tragico epilogo in modo del tutto inatteso. Il passo è breve. Si è catapultati dalla perdizione sessuale a momenti di vera e autentica fede religiosa.

Vito canta la sua canzone pensando ad Amalia, in lui la perdizione morale è già avvenuta, si abbandona completamente alla sua volontà. Lo scenario rustico in questa canzone spicca chiaramente: Vito canta la sua serenata e come sottofondo si odono le grida dei giocatori di morra.

*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!*

Questa canzone presenta i tratti stilistici propri della canzone napoletana tradizionale, con l'uso della cosiddetta “sesta napoletana” propria delle forme popolari e che qui funge da unione tra motivo iniziale e successiva ripresa melodica. Un momento di suddivisione scenica ci viene fornita dalla tarantella; se da una parte il popolo balla gioioso, dall'altra si contrappone la figura di Cristina ormai isolata socialmente e sentimentalmente.

La Canzone nuova di Annetiello è una chicca del melodramma che Salvatore Di Giacomo scrive personalmente per il libretto di Daspuro. È l'unico pezzo dialettale dell'intera opera (richiama alla mente anche l'unico pezzo dialettale di Cavalleria rusticana) e serve a sottolineare, ancora una volta, la veracità del popolo napoletano. A differenza della tarantella che

presenta tratti distintivi tipici e, a detta di Di Giacomo, è “l’esempio più originale e caratteristico della musica napoletana”, la canzone nuova non ha evidenti inflessioni se non quella della presenza del coro che affianca la figura del solista.

Una presenza voluta per far partecipare la folla alla scena corale.

### *ANNETIELLO*

*Ce sta*

*ce sta nu mutto ca dice accussì:*

*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!*

### *CORO*

*Ma si l’uoglio pe mo*

*dura a la lucerna,*

*scurdammecille, amice,*

*’e guaie*

*pe mo!*

In questo brano, attraverso la figura edonistica di Annetiello, possiamo “toccar con mano” quella che è la frivolezza che coinvolge gli abitanti del popolo durante la festa di Piedigrotta; una collettiva voglia di festa che viene anticipata nel Brindisi che lo stesso Annetiello fa nel II atto nel quale si preoccupa solo di

festeggiare e brindare insieme agli amici. Un brindisi che richiama la napoletanità, ma nel quale riecheggia il brindisi di Cavalleria (Viva il vino spumeggiante...). Le figure di Vito e Turiddu, in questo brano, sono messe sullo stesso piano: entrambi pensano solo a festeggiare e a goder del momento in compagnia degli amici.

Come accennato prima, a differenza della Cavalleria mascagnana che non incarna in modo perfetto la connotazione regionale, *Mala Vita*, risulta essere l'opera che maggiormente riesce a collegare il folclore napoletano evidenziandolo in ogni brano tramite la propria struttura stilistica.

La connotazione popolare laziale, invece, trova nella *Tilda* di Francesco Cilea una buona espressione stilistica. L'innovazione che stupisce maggiormente è che la *Tilda* all'interno dei suoi brani popolari dà una nuova connotazione all'elemento vocale.

Nonostante una melodia sempre chiara ed elegante, Cilea, riesce a far emergere il folclore laziale attraverso i brani che gli son propri: saltarelli, stornelli, brindisi e canzone. Anche qui, i brani popolari, investono la stesura dei primi due atti. Forniscono un déjà vu che richiama le altre due opere citate precedentemente. La festa precede il momento della morte, sia essa fisica o morale.

Cilea non è un compositore avvezzo al "grido vocale", predilige al contrario un canto legato, arioso, melodico; le sue partiture sono dettagliate, ogni sfumatura vocale viene espressamente richiesta dallo stesso.

La popolana *Tilda* emerge fin da subito all'interno del contesto brigantesco e popolare. Con il suo arrivo in scena, la giovane ciociara, viene incitata dalla folla a danzare un saltarello<sup>25</sup>, ma *Tilda* declina l'invito e

---

<sup>25</sup> Il Saltarello è un ballo tipico delle regioni del Lazio, Marche, Umbria, Abruzzo; è una danza di coppia e la sua musica generalmente in struttura di 3/4 o 6/8 può essere ritrovata all'interno del contesto popolare anche in 2/4 e 4/4.

intona la sua canzone-stornello<sup>26</sup> nel I° atto. Cilea dona al racconto di Tilda una musica con un movimento fluido e di grande effetto. In queste parole si comincia a delineare la figura passionale della giovane ciociara.

*Io non son la fanciulla astuta e smorta  
dal tenero guardar  
che l'amante con grazia dolce e accorta  
a tante sa involar...*

*Io son l'amante che a un solo amor  
fida e costante  
consacra il cor!*

*Io non son l'infingarda vaga sposa  
dal molle e mesto andar  
Che con arte felina e insidiosa  
gli amanti sa adescar...*

*Io son l'amante che a un solo amor  
fida e costante  
consacra il cor!*

Lo stornello che segue questa canzone è affidato al personaggio di Cecilia, figlioccia di Tilda, soprano. “Torna l'aprile” del II atto. Cecilia intona questo stornello dopo aver assistito al rifiuto di Gastone nei confronti di Tilda. Il brano è perfettamente calato nell'azione e presenta un importante effetto realistico; Non presenta un canto melopeico, anzi, al contrario risulta un brano legato da una tessitura vocale mantenuta sostanzialmente sulla parte centrale del registro. L'impronta lirico-sentimentale di Cilea qui si erige in tutto il suo splendore.

---

<sup>26</sup> Lo Stornello, nasce intorno al 17° secolo in Toscana ed è una forma di canto popolare molto usato all'interno delle gare poetiche e diffuso soprattutto nel centro Italia.

*Torna l'aprile,  
tornano i fiori...  
perchè egli solo  
non dee tornar? Tornan le rondini  
ai loro amori!...  
ei sol non torna  
per farsi amar!.*

Sempre a Cecilia viene affidato un altro brano, una ballata “Ciociara bella” all’interno del I atto. Una ballata impregnata di fascino e motivi melodici, di alta rilevanza musicale. Quest’ultima, a differenza dello stornello non ha una rilevanza importante per quanto riguarda l’azione e lo svolgimento della stessa, ma funge da richiamo ai vecchi modelli delle romanze da salotto. Ancora una volta Cecilia, tramite il suo canto, constata il dispiacere e il tormento della madrina Tilda e, in quest’ultimo, cerca l’espedito che possa far riprendere la donna dal suo tormento interiore.

*Ciociara bella,  
occhi di stella,  
esci pian piano,  
fuggiam lontano.*

*La notte è placida,  
tutta tepore; sommesse l'aure  
parlan d'amore.*

*Vieni sollecita,  
pronto è 'l destriero  
che vola rapido come il pensiero.*

*Oh, salta in groppa,  
vieni... galoppa! Fuggiam, voliamo ;  
sai ben che t'amo.*

*Fuggiam, voliamo,  
non indugiamo,*

*ciociara bella,  
occhi di stella !*

*Tu sai che vivere  
senza di te  
non m'è possibile...  
fuggi con me.*

*Oh, salta in groppa,  
vieni... galoppa;  
fuggiam, voliamo.  
Sai ben che t'amo.*

Un richiamo alle due opere colleghe lo si ha nel Brindisi di Gasparre del II atto che, rispetto i due precedenti, risulta meno importante di un Turiddu. Gasparre è un brigante, la sua figura può essere associata a quella di Annetiello; entrambi risultano essere delle macchiette scherzose che smorzano ancora una volta l'espedito tragico. L'elemento dionisiaco viene enfatizzato attraverso il vino e Gasparre inneggia alla festa coadiuvato dal coro. Lo "scheletro" compositivo di Cavalleria viene ancora una volta ripreso, funge quasi da metateatro per queste opere. Il suo lascito è così importante che le opere postere riprenderanno sempre alcuni degli elementi cardine caratteristiche dell'opera.

*Questa stilla — che zampilla  
che sfavilla,  
che ha bagliori, che risplende,  
che la mente e i sensi accende,  
è rubino ?...  
è topazio?... è sangue?... o vino?*

*Questa spuma — che qui fuma  
Che consuma ,  
che s'insinua lieve lieve  
nelle vene di chi beve,*

*e a chi langue  
dà vigore... è vino ?... o sangue ?*

*Chi lo sa?... Non voglio niente  
dalla gente...  
vo' soltanto da trincar...  
aver vino da spillar...  
e un pochino  
mescolar l'amor col vino!*

*CORO.*

*Vino, vino da trincar...  
e un pochino  
mescolar l'amor col vino*

La musica di Cilea, tramite questi brani, ha colmato gran parte delle lacune che ha presentato fin da subito il libretto. Tramite le voci femminili protagoniste, il compositore, è riuscito ad esprimere il suo carattere personale. La teatralità delle sue opere è il frutto del suo genio artistico e ci restituisce una melodia diversa rispetto i suoi colleghi, poiché risponde ad un linguaggio confacente alle tradizionali leggi armonico-tonali. Egli stesso ha affermato che nella composizione di Tilda ha cercato di distanziarsi il più possibile dal «verismo alquanto volgare» delle opere che lo circondavano.


Queste nuove opere a carattere rusticano si sono imbattute nell'esigenza di doversi esprimere tramite mezzi semplici e disadorni soprattutto perché ispirati al linguaggio parlato. Il nuovo stile vocale dell'opera verista, con tutti gli aspetti che ne sono scaturiti, ha cercato di conglobare al suo interno tutto l'idealismo che il termine verismo ha portato con sé.

La musica di scena in funzione di colore locale è stata l'unica a delineare sulle scena il nuovo concetto imperante di verismo musicale.



Le tre opere, tramite la riproduzione del folclore musicale e delle analogie che si intersecano tra i vari personaggi creano un continuum che ha segnato la nascita e il primo sviluppo della nuova tendenza artistica.

Parlare di vere e proprie vocalità risulta, pertanto, azzardato poiché in tale direzione non si è andati. Si è creato un linguaggio vocale nuovo, questo sì, una vocalità che ha suscitato scalpore e che ha messo alla prova anche gli stessi cantanti che si sono approcciati a tale genere. I cantanti portati tecnicamente verso questo tipo vocalità hanno accettato di buon grado le prime rappresentazioni veriste, ma questo non è accaduto per tutte quelle opere che sono arrivate dopo le tre esaminate.



Umberto Giordano

MALA VITA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

VERSI DI

N. DASPURO

MILANO

EDOARDO SONZOGNO, EDITORE

14 - Via Pasquirolo - 14

1892.

*Edizione moderna del libretto*

## **PERSONAGGI**

VITO AMANTE

ANNETIELLO

CRISTINA

AMALIA, moglie di Annetiello

MARCO, barbiere

NUNZIA, pettinatrice

Tenore

Baritono

Soprano

Mezzosoprano

Basso

2 ° Mezzosoprano

---

Popolani e popolane, garzoni, tintori e ragazzi

*prima rappresentazione*

**Roma, Teatro Argentina, 21 febbraio 1892**

*primi interpreti*

VITO AMANTE

ANNETIELLO

CRISTINA

AMALIA, moglie di Annetiello

MARCO, barbiere

NUNZIA, pettinatrice

DIRETTORE E CONCERTATORE

MAESTRO DEI CORI

Roberto Stagno

Ottorino Beltrami

Gemma Bellincioni

Emma Leonardi

Francesco Nicoletti

Giulia Sporeni

Vittorio Podesti

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 Cagnetti

## ATTO PRIMO

Una piccola piazzetta a Basso Porto. – Di fronte allo spettatore<sup>4</sup> 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 palpita in quella oscurità davanti a un'immagine. – Sulla porta due corna di cervo. – 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 Crocefisso, sotto una cupola di latta a fondo di stellucce d'oro. – La croce si leva da una base vestita di mattoncelli colorati. – Intorno al Crocefisso sono appesi voti d'ogni sorta: quadrettini, grucce, armi. – 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, MARCO

CORO

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

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)

Dal petto... quel brutto male...

CORO

Ancor?

MARCO (scrollando il capo)

Lo punisce il Signor!

CORO DI DONNE

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'UOMINI (sottovoce)

Ah ah! ah ah! ah ah!

MARCO (sottovoce)

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

CORO D'UOMINI (sottovoce)

Graziosa è la tua favola  
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!

## ATTO PRIMO

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.

NUNZIA

Date una sedia! subito!

MARCO (porgendola)

Sta qua!



(volgendosi alla folla)

Vito siede.

CORO (a parte)

(a Vito)

Fa paura!

Mio Dio!

Come si va?

VITO

(sforzandosi di sorridere, lentamente)

Tutto è finito... Grazie...  
È male passeggero...  
Vo meglio assai... Davvero  
non soffro... quasi più.

(Si alza, fa alcuni passi, ma trasalisce, porta la pezzuola alla bocca, poi, prorompe in lagrime. I garzoni lo fanno sedere.)

CORO

(circondandolo)

– Come? – Piangete?

MARCO

– L'ho detto!

CORO

– Oh, misero!  
– Orsù, che avete?  
– Soffrite ancor?  
– Via, non temete!  
– 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!...

NUNZIA

O figlio mio!

CORO

Che strazio!  
Ahimé!

MARCO (sottovoce)

Dio l'ha punito!

NUNZIA

(additando a Vito il Crocefisso)

Ed a quel buon Gesù vi rivolgeste mai?

CORO

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

VITO

No! non ne sono degno!

CORO

Egli vi ascolterà!

NUNZIA

Se gli farete un voto, certo lo accoglierà.

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,  
fammi guarir, Signor, fammi guarir,  
mitiga tu dei mali miei l'orror!  
Tu che vedi il martirio del mio cor,  
tu che sai che speranza ho solo in te,  
non mi lasciare, abbi pietà di me!...

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

AMALIA

(che è entrata mentre Vito fa il voto)

Che mai dice? È impazzato!

VITO (con fervore)

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

CORO

Ascolta, o Signor, la preghiera,  
il grido d'un misero cor;  
al povero afflitto che spera  
la grazia concedi, o Signor!

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!

AMALIA

(fremente)

Che voto?

VITO

(alzandosi)

(entra nella bottega)

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

AMALIA

(tentenna il capo quasi commiserandolo)

(poi, accostandosi rapidamente alla porta)

(quindi, mostrandogli il pugno stretto)

(esce rapidamente)

Non so se è pazzo... o infame!

Bravo! l'hai ben trovata!

Ma qui ti rivedrò!

MARCO

(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!

VITO

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

Beato te, Marco mio... sempre di buon umore!...  
tu canti, mentr'io spasimo!...

MARCO

Suvvia! fatevi core: acqua che passa... e, piuttosto, pensate alla salute.

VITO

(fa per rientrare in casa)

Hai ragione!... Men vo.

MARCO

Via, state allegro!  
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, che 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 han detto  
ch'egli giurò... che per disotto agli archi  
mai più dovrà passare.

MARCO

(sorpreso, fissandolo)

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

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 dì!

ANNETIELLO

(salutando con un largo gesto)

Buon giorno, amici!

GARZONI

– Ora giungi? – Di nuovo che ci dici?

ANNETIELLO

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

CORO

(circondandolo)

Silenzio, che Annetiello oggi sta proprio bello!

ANNETIELLO

E che, fra poche sere,  
chi è ricco e chi non ne ha,  
a Piedigrotta andrà!

CORO

A Piedigrotta andremo:  
chi meglio canterà,  
chi meglio ballerà  
festeggeremo!

ANNETIELLO

Tutto è già pronto e in ordine,  
tutto fissato è già:  
i legni ed i cavalli,



i finimenti belli,  
le penne alte di galli  
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 vogliamo!... ridere e cantar!

ANNETIELLO

(additando la cantina)

Ed ora, da zio Tore 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!

MARCO

(solo, seduto sul gradino)

Guardate il mondo:

(accenna a Vito)

(poi, ai bevitori)

quei paga le follie;  
questi le fanno, e un dì le pagheranno!

\*\*\*

SCENA QUARTA  
VITO, MARCO, poi CRISTINA

MARCO

(vedendo Vito che torna)

Don Vito!

VITO

(cadendo a sedere a destra della tintoria)

In casa mi si opprime il core!...

MARCO

Meglio è stare all'aperto.

VITO

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

MARCO

Sul passato  
ci va messa una pietra.

VITO

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

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

Cos'è?

MARCO

Non vi abbodate

VITO

(raccogliendo il fiore)

Ah! veh, una rosa!  
Chi la gettò?

MARCO

Lasciate andar, non so.

VITO

Da quella casa? è vero?

MARCO

(seccato, si alza)

Non datevi pensiero.

(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)

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?

CRISTINA  
(mostrando la bottiglia)

Ma... se vi accontentate...

VITO

(beve; le rende la bottiglia con la destra e, con la sinistra, fa per forbirsi 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 cocca del grembiale)

La buona sera.

VITO

(insinuante)

Un momento... Aspettate!

CRISTINA

(liberando il grembiale)

Ma lasciatemi andare: qui non posso restare.

VITO

(sorridendole dolcemente)

Con me state 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?

CRISTINA

Ero... non son più quella...

VITO

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

(addita il palazzetto)

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

VITO

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

CRISTINA

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

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?!

VITO

Son io!

CRISTINA

(poi, quasi cadendo in ginocchio)

Davver?... sogno non è?

Ti benedica il ciel!

VITO

Son io! – Nelle ore tristi  
in cui la vita mia sembra finire

qui, nel mio petto, svegliasi un desìo



santo di pace e di sereno amor.  
Allor dei falli miei sento l'orrore,  
imploro del 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,  
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!

VITO

Iddio, lo sai, m'ha udito!

CRISTINA

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

VITO

Cristina, credilo, il cielo è stato  
che ti ha voluta salvar con me;  
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!... Anzi, bellissima!...

CORO

(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...  
O 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!

CRISTINA

(spaventata)

Ahimé!

CORO

(frapponendosi)

Ma no! – Don Vito!

ANNETIELLO

(cercando scostare coloro che si frappongono)

Ora mi par!...

VITO

(altamente)

Ti pare, o non ti pare,  
questa donna è con me, dèi 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)

O Vito, credimi, a me ti manda il cielo;

per te rinascere  
mi sento all'avvenir!

VITO

(con entusiasmo)

Con tutta l'anima  
farti felice anelo:  
ti vo' redimere,  
non devi più soffrir!

ANNETIELLO, MARCO E CORO

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

VITO

(come sopra)

Cristina, fida 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. 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)

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

NUNZIA

(entrando)

Donn'Amalia, è permesso?

AMALIA

(correndole incontro)

Oh, Nunzia, vieni:

ti aspetto come il sole!

NUNZIA

Comandate...

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! Tu 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, 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!



NUNZIA

Madonna, abbi pietà!

AMALIA  
(esaltandosi)

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

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

NUNZIA  
(spaventata)

Tacete!... Udir si può!

AMALIA  
(esaltatissima)

Mi preme 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)

GARZONI

(di fuori)

Ah, ah! Ah, ah!

ANNETIELLO

(agli amici)

Avanti! entrate!  
non è clausura!  
padroni siate

(poi, vedendo il cipiglio d'Amalia)

di queste mura!

Mia moglie è qua...  
Se or non sorride, sorriderà!

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?

ANNETIELLO  
(ironico)

Carina!

GARZONI  
(sottovoce)

S'imbrogia il tempo...  
– Vogliamo andar?

Amalia volta le spalle per andarsene.

ANNETIELLO

E il vino?

AMALIA  
(senza voltarsi)

Aspettalo!

ANNETIELLO

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!

ANNETIELLO

L'ho perso? Io no! Il vino subito vi troverò.

(si mette a frugare per la stanza)

È quà

(non lo trova)

GARZONI

(non lo trova)

GARZONI

ANNETIELLO  
(levando un fiasco)

GARZONI

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

Ah, ah!  
ANNETIELLO È là!

Ah, ah!

Eccolo alfin!

Davvero, è il vin!

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

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

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

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

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

AMALIA  
(uscendo furiosamente dalla stanza)

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

GARZONI

Donn'Amalia! – Pazienza! – Andiamo via!

ANNETIELLO

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

AMALIA

Che fai? Di su! che fai?!

GARZONI

(trattenendo Annetiello)

Zitto, Annetiè!  
Andiamo, andiamo!

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!

SCENA TERZA

AMALIA, NUNZIA e CRISTINA

NUNZIA

(entrando frettolosa)

Donn'Amalia!

(la scuote)

Che cosa v'è accaduto?

AMALIA

Son disperata!

NUNZIA

Andiamo, su, levatevi: Cristina è qui!

AMALIA

(scattando in piedi)

Oh che mi avrà veduta?

NUNZIA

È fuori ancor

NUNZIA

Va! ch'entri or' or!

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

O bella giovane, entrate pure... senza paure...

CRISTINA

(fredda, avanzandosi)

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

AMALIA

Io prego.

CRISTINA

Ebbene?



AMALIA

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

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!... Eppure, a me, sembra che un sogno  
il vostro sia... che presto svanirà.

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 sono quella  
che non intende.

AMALIA  
(perdendo la calma)

Ah, ah!

NUNZIA  
(insinuante, a Cristina)

Ma... che si spieghi.

AMALIA  
(padroneggiandosi)

Scusatemi, ascoltate: io spiegherommi 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 accoro  
al mondo: ho perso tutto! Pace, speranza, onore!...  
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,  
io m'abbandono in braccio al caro sogno mio!  
E voi, che avete sposo, casa, famiglia, onor,  
me lo volete togliere, inabissarmi ancor?

AMALIA

(padroneggiandosi a stento)

Volete uscire, e sia,  
da questa vita orribile,  
sottrarvi al disonor...  
io venderommi  
l'anima e ne sareste fuor.  
Danaro? Ebben, dall'orbita  
gli occhi mi strapperò!...  
Lo volete? Io lo fo!

CRISTINA

(sdegnosa)

Io voglio Vito!

AMALIA

(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)

(fa per uscire)

AMALIA  
(sbarrandole il passo, convulsa)

NUNZIA  
(frapponendosi)

(a Cristina)

CRISTINA  
(svincolandosi da Nunzia)

AMALIA  
(scoppiando)

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

Voi non uscite!

Amalia!

Un poco di maniera!...

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

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, mi ricorderò,  
sapete!... e ne darete conto.

NUNZIA  
(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)

AMALIA  
(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!

(Mette lo scialle sul capo, piglia la stoffa ed esce rapidamente.)

\*\*\*

SCENA QUARTA  
VITO, poi AMALIA

VITO

(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?

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... 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 ho  
sonno e riposo! io piango giorno e sera...  
piango per te, mio Vito!

VITO  
(resistendo all'emozione)

È vano, cessa!  
non vo' saper di ciò!... La mia preghiera  
è di lasciar 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 profferiti 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?

VITO

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

AMALIA

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

(gli afferra le mani, lo scuote)

VITO

(svincolandosi)

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

(Amalia lo tira a sé)

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

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!

(gli getta le braccia al collo)

VITO

Amalia!

AMALIA  
(esaltata)

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

VITO  
(resistendo appena)

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

CRISTINA  
(da fuori, al bagliore dei lampi)

O Vito! Vito!

AMALIA  
(fuori di sé)

O gioia.

VITO

Amalia, vieni a me!

AMALIA  
(aprendogli le braccia)

Son tua!

VITO  
(stringendola, frenetico)  
Tutto per te!

*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.

UOMINI

(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 Piedigrotta vuole andare,  
siamo qua;  
noi ben sapremo innamorare  
chi vi andrà;  
cantar vogliam, vogliam danzar...  
sospirar.  
Sì, tutti insiem cantar dovrem!

TUTTI

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

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!  
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 cappelli<sup>196</sup> e, in punta alle pertiche, lampioncini di vari colori. – I ragazzi sono muniti di tutti gl'istrumenti caratteristici delle feste popolari napoletane.

CORO

La canzone! – La canzone!

(I suonatori preludiano)

Bravi! – Benone!

ANNETIELLO

(facendosi avanti, circondato dal Coro e dai ragazzi)



Ce sta ce sta nu mutto ca dice accussi:  
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 nanz' 'a taverna!...  
chi sa!

CORO

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

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 spiccare le stoffe sciorinate 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

Noi sai?...

VITO

(seccato)

E che ne so!

CRISTINA

(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 volevo dire che,  
al fin, ebbi le carte. – 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 storia  
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 tu non puoi restar:  
ho ben altro da far!

(continua a spiccare 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?

CRISTINA  
(senza levar gli occhi)

Io canto.

VITO

(con feroce ironia)

Così cantan lassù.

(accenna al palazzetto)

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 dì riparerò!

CRISTINA

(singhiozzando)

Lo so... quando mi vedi,  
senti pietà di me;  
ma al fascino tu cedi  
di lei che ti perdè.  
Soffro, mi struggo, spasimo,  
lotto per farmi amar;

ma quella serpe avvinceti...  
è vano ormai sperar!

\*\*\*

SCENA QUARTA  
AMALIA, e i precedenti

AMALIA  
(dalla sinistra, in fretta, vestita sfarzosamente)

O Vito, Vito!

VITO  
(interdetto)

Amalia!

CRISTINA  
(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...

CRISTINA  
(fiocamente)

Dio mio, pietà!

AMALIA  
(a Cristina)

E chi aspettate?

CRISTINA  
(fiocamente)

Nessuno.

AMALIA  
(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...  
Non l'hai voluto!... E sai la vita mia, e sai quanto a  
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 impietrata, 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:)

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 murello 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.

La tela cade rapidamente.

FINE

A  
L  
91

FRANCESCO GILÈA

LA

TILDA

MELODRAMMA IN TRE ATTI

di  
ANNELDO GRAZIANI

MILANO

EDUARDO SONZOGNO, EDITORE

— Via Pasquirolo — 14

## PERSONAGGI

TILDA, saltatrice e canterina di  
strada ..... Soprano  
CECILIA, figlioccia di Tilda.....Soprano  
AGNESE, fidanzata di Gastone. . ....Mezzo Soprano  
GASTONE, giovane ufficiale francese .....Tenore  
MARIO, nobile romano, fratello di Agnese .....2° Baritono  
GASPARRE, brigante..... 1° Baritono  
BISTA, bargello .....Basso  
LOCUSTA, ostessa .....Comprimaria

Cori e Comparse, Signori e Popolani, Briganti.

L'azione si svolge in Roma e nella macchia di Frosinone,  
sullo scorcio del secolo scorso.

## ATTO PRIMO

Un piazzale, fuori Porta del Popolo a Roma. — A sinistrati una nicchia, l'immagine della Madonna dell'ultimo Conforto; una lampada accesa davanti. Sui due lati gli sbocchi di due strade. Il fondo è aperto. Alcune cupole di cattedrali in distanza. — È l'ora del crepuscolo.

### SCENA PRIMA.

Coro di donne; poi Gastone e Mario.

### CORO DI DONNE.

Giovanotti bruni o biondi,  
malinconici o giocondi,  
vi sapremo sempre amar,  
se pensate di sposar. Ma se ridere volete,  
se a sposarci non tenete,  
se credete di scherzar,  
altra via dovete far.

GASTONE (a Mario).

Solo il pensier d'Agnese il mio avvenire infiora!...

MARIO.

Conoscer devi il mondo... sei giovanotto ancora!

GASTONE.

Speri così di me fare uno sposo d'Agnese degno?

MARIO.

Il matrimonio è inferno... quando non è riposo!

CORO DI DONNE.

Ma se ridere volete,  
se a sposarci, ecc.

CORO D UOMINI.

Lasciarci sfuggire  
i giorni d'amore  
è uccidere il core,  
la vita spezzar.

UN GRUPPO

(in fondo alla scena).

Arriva la Tilda!

ALTRO GRUPPO.

la bella ciociara !

ALTRO GRUPPO.

che mai non fu avara  
di baci, d'amor.

TUTTO IL CORO.

Da piazza del Popolo  
a porta Salara  
regina trascorre  
de' sensi, del cor.

MARIO

(a Gastone alludendo a Tilda).

Ebben?

GASTONE  
(con fatuità).  
m' è nota sì...  
" Fu il capriccio d'un dì — "  
Non fu fiamma che il cor "  
Accendesse d'amor. —

## SCENA II.

*Tilda, che, accompagnata da Cecilia è già entrata in  
scena durante l'ultima ripresa del Coro, e che ha de  
posto un mazzolino di fiori davanti alla Madonna, e i precedenti, Gastone e Mario.*

CECILIA  
(a Tilda).  
Gastone è là... ti fissa...  
TILDA.  
O Dio ! mi scoppia il core !

CORO  
(a Tilda).  
Il saltarello — il saltarello:  
balla e accompagnati — col tamburello.

TILDA.  
Ballate voi; per me non ballerò.

CORO.

E d'umor nero!... Almeno canta... (a Tilda)

TILDA.

No!

MARIO

(a Gastone).

Se di cantare or le dirai,  
certo un rifiuto tu non avrai.

TILDA (alzandosi vivamente).

Ebbene ! canterò !

(Cecilia le porge la chitarra.)

CORO.

Evviva! Canterà!

TILDA

(strappa alcuni accordi e canta).

Io non son la fanciulla astuta e smorta  
dal tenero guardar  
che T amante con grazia dolce e accorta  
a tante sa involar...

Io son T amante che a un solo amor  
fida e costante  
consacra il cor !

Io non son l' infingarda vaga sposa



dal molle e mesto andar Che con arte felina e insidiosa  
gli amanti sa adescar...  
Io son T amante che a un solo amor  
fida e costante  
consacra il cor !

CORO.

Questa canzone non giunge cara  
alle beghine, bella ciociara.

MARIO.

Contro le ipocrite acre si avventa.

GASTONE.

Eppure ammalia!... Quasi mi tenta!...  
*(Intanto la Tilda, finita la sua canzone, va in giro con la ciotola a cercar  
l'obolo.)*

TILDA (sprezzantemente).

Eh! se volete farmi cortesia?...  
Voi sì... Voi no...

*(Alcuni le danno delle monete. Quando passa davanti a Gastone, costui le  
dice a bassa voce :)*

GASTONE.

Stasera, alla taverna  
di Locusta, in Trastevere, ti attendo...

TILDA (sorpresa).  
Signor, non vi comprendo...

GASTONE (e s.).  
Faresti la ritrosa?... Ho qui dell'oro...

TILDA (punta sul vivo, con arroganza).  
Ah! male! Al mio paese  
queste son brutte offese!...

GASTONE.  
Che vuoi dir?

TILDA (irritata).  
Voglio dir che non mi vendo !

GASTONE.  
A tuo piacer, tiranna!

*(Tilda s'allontana bruscamente, ancor più offesa e amareggiata dalle ultime parole di Gastone. Si odono intanto sinistri rintocchi. Molti si portano in fondo, e guardano verso la strada, a destra.)*

ALCUNI.  
O che c'è?

ALTRI.  
Son briganti  
condotti dal bargello ad una festa...

GASTONE (a Mario).  
A fare?

MARIO.

Al boja a regalar la testa!

GASTONE.

Miseri !

MARIO.

Sta a veder ! O qual paese con la gente che ammazza è più cortese ?

### SCENA III.

*I precedenti, Gasparre, Bista, sei briganti scortati da frati e da birri. Ai lenti rintocchi della campana funebre si avvanza il corteo de' condannati; intorno ad essi, i frati della Misericordia; sui lati, soldatie birri. Bista, il bargello, in coda a tutti. I briganti giunti davanti la nicchia della Madonna, si inginocchiano. Gasparre solo rimane in piedi in atteggiamento d'indifferenza. Tutti si alzano; alcune donne del popolo invece si inginocchiano. Tilda, colpita dall'atteggiamento di Gasparre, lo guarda con insistenza.*

DONNE.

Miserere di lor, santa Madonna  
degli ultimi Conforti! Hanno figli, hanno madri, han la lor donna  
e presto saran morti!

CORO GENERALE.

Miserere di loro, miserere!

*(Durante la mesta salmodia, Tilda si accosta a Bista, e accennando a Gasparre gli dice sottovoce :)*

TILDA.  
Il nome di quel pallido?

BISTA.  
Gasparre.

TILDA.  
Io gli vorrei parlar...

BISTA.  
Parlagli pur.

*(Ad un cenno di Bista, la cerchia della sbirraglia si allontana e Gasparre viene accostato da Tilda, che gli dice durante la ripresa del Miserere:)*

TILDA.  
Vuoi vivere?

GASPARRE.  
Perchè ?

TILDA.  
Per esser mio!

GASPARRE.  
E poi per far?...

TILDA.  
Per far quel che voglio io!

GASPARRE.

Se mi vuoi convertir, non mette conto;  
ma se si tratta d'ammazzar, son pronto.

*(Rientra al suo posto dopo scambiato con Tilda un segno di intelligenza.)*

TILDA (sottovoce a Bista).

Saprai chiudere un occhio?

BISTA.

E sì... e no...

TILDA.

Quanto per quel briccone?

BISTA.

Cento scudi.

TILDA.

Lo lasci nella macchia?

BISTA.

Accetto il patto.

TILDA.

Avrai stanotte il prezzo del riscatto.

(si allontana)

*(La comitiva funebre riprende il suo cammino, ed è ben tosto fuori di vista.  
Gasparre e Tilda scambiano tra loro un ultimo gesto d'intelligenza.)*

## SCENA IV.

*I precedenti, meno Gasparre, Bista e i condannati.*

MARIO (a Tilda).

Lasciamo in pace i condannati e i santi.

Chè! non riprendi, o Tilda,  
la tua matta canzon? Via... fatti avanti!

TILDA

*(ripresa risolutamente la chitarra, quasi rivolgendosi a Gastone, canta come per dispetto).*

Il brigante è l'amor delle ciociare  
Egli sa che ci vuol per farsi amare...

*(getta via la chitarra)*

Ahimè! sugli occhi ho un vel, m'arde la testa  
Mi sento soffocar...

CORO.

Or lasciamola star.

TILDA.

Sì! lasciatemi sola;  
*(a Cecilia)*

ma tu resta.

*(Si lascia cader sopra una seggiola vicina ad un tavolo vuoto, su cui adagia il capo. Tutti gli altri, pochi per volta, si allontanano.)*

**SCENA V.**  
Tilda e Cecilia.

CECILIA

(guardando con tristezza Tilda).

Non so perchè, ma ho molto greve il core... Povera mia madrina!

Ella non dorme più;" piange e poi piange!

E dir che non sapeva

che fosse il pianto!... Or io le vo' cantare

la solita canzone che l'acqueta.

Ciociarà bella,

occhi di stella,

esci pian piano,

fuggiam lontano.

La notte è placida,

tutta tepore; sommesse l'aure

parlan d'amore.

Vieni sollecita,

pronto è 'l destriero

che vola rapido come il pensiero.

Oh, salta in groppa,

vieni... galoppa! Fuggiam, voliamo ;

sai ben che t'amo.

Fuggiam, voliamo,

non indugiamo,

ciociara bella,

occhi di stella !

Tu sai che vivere

senza di te

non m'è possibile...  
fuggi con me.  
Oh, salta in groppa,  
vieni... galoppa;  
fuggiam, voliamo.  
Sai ben che t'amo.

TILDA

(levando la testa, senza muoversi dalla sua posizione).

Tu canti, poveretta,  
la mia bella canzon di giovinetta  
sperando d'alleviar le angosce mie; ma non ho nulla, sai: malinconie  
che passeran...

CECILIA (con effusione)

Ti voglio tanto bene!

TILDA.

Lo so che prendi parte alle mie pene.

CECILIA

*(va verso il fondo; ad un tratto guardando verso la strada, a destra, rifà vivamente i suoi passi, e dice in aria di trionfo a Tilda:)*

È lui!...

TILDA.

Chi mai?

CECILIA.

Gastone !



Su, coraggio! Ti calma!

TILDA (in preda ad agitazione vivissima).

Non lasciarti veder... Lasciaci soli!

*(Cecilia entra precipitosamente nell'osteria. A destra, allo sbocco della strada compare Gastone.)*

GASTONE (avanzandosi).

Si può saper perchè

tu guardi altrove, se mi accosto a te?...

Perchè, solo fra tanti,

vuoi tu che del tuo amore io non mi vanti?

TILDA (agitata, da sè).

Sempre l' insulto!... (a Gastone)

Eh! sì! Non vi farò l'onore

di dirvi già...

GASTONE.

Che a genio non ti vado?... E che t'importa?

Oh, dunque, nulla un'ora d'amor può procurarmi?

TILDA (sarcasticamente).

Amore!... Amor su quelle labbra? Eh via!

è delirio! è follia!... Amare una ciociara è troppo!... E poi  
chi siete voi?

Voi che coprendoci di gemme e d'ori

sfoggiate l'onta

de' nostri amori?

Voi cui sol preme

che alcun vi sia

cui dir possiate: Non vedi? E mia!

GASTONE.

Su via! Ti calma, bella sdegnosa ;  
far la ritrosa  
tanto... perchè ?  
L'amor si sfoglia come la rosa,  
fresca e odorosa  
sempre non è!  
Gétta la maschera!  
Falso è 'l pudor !  
Bandiera libera  
batta l'amor!

TILDA.

Oh ! Forse s'amano  
le pari mie ?  
(ironica)  
Parole... fisime...  
ipocrisie !...

GASTONE.

Ah ! lascia star l' inutile  
finzion del sentimento ;  
le braccia schiudi e affrettami  
ristante del piacer! Le ardenti tue carezze  
i baci tuoi già sento ! Le tue più insane ebbrezze  
fammi, Tilda, goder !

TILDA (da sè).  
(Ah! miserabile,  
non ti perdono!)  
GASTONE (facendosele più vicino).  
AndiamL. capitola!...  
fremete io sono !...

TILDA (risoluta).  
Allontanatevi !  
o chiamo gente...

GASTONE (accostandosi sempre).  
Con quale audacia...  
Siete insolente!...

TILDA.  
Allontanatevi! allontanatevi!...  
o, com'è vero Iddio! vi fo scacciar!  
(gli dà una spinta)

GASTONE.  
Chi lo potrebbe osar?  
(poi con un certo disprezzo e con calma affettata)  
Se tanto suscito  
in te ribrezzo,  
siam pari : m'odii ?...  
io ti disprezzo!  
(le volge le spalle canticchiando)  
Invan ti mostri

tutta sdegnosa!...  
far la ritrosa  
tanto... perchè?  
L'amor si sfoglia come la rosa,  
fresca e odorosa  
sempre non è!  
Giù quella maschera!  
Falso è '1 pudor!  
Bandiera libera batta l' amor !  
TILDA (disperatamente).  
Misericordia! misericordia!  
Ed ei non vede!.. Ed ei non sa!...  
*(ricade sulla seggiola, e si abbandona disperata sul tavolo, con la faccia tra  
le mani.)*

*Cala la tela.*

## ATTO SECONDO

L'antro dei briganti nella macchia. — All'alzar della tela, Gasparre sta ripulendo la canna di un moschetto. Tilda sta rattoppando, seduta, un giubbotto di Gasparre. Gruppi di briganti intenti a pulire i moschetti, a bere, a giocare.

SCENA PRIMA.

Gasparre, Tilda e briganti.

GASPARRE (a Tilda).

Sicché...

TILDA.

Sicché?...

GASPARRE.

Dicevo...

TILDA.

Ebben, dicevi?...

GASPARRE.

Che mi fai far la farsa del marito,  
tanto per far paura  
a chi ti si cacciasse in mezzo a' pièL.

TILDA (distrattamente).

E poi?...

GASPARRE.

Che la storiella troppo dura, e che non fa per me!

TILDA.

Va là, sta zitto !... Bevi...  
e pensa a' cento scudi che mi devi.

GASPARRE.

Lo so : figuran già nella partita di morte e vita ; e il buttero, lo sai, se non a pronti,  
salda sempre i suoi conti.

TILDA.

Non ti dico di no...

GASPARRE (con malinconia).

Però dovresti,

mi pare, mantener certe promesse...

TILDA (col tono di chi vuol mutare discorso).

A proposito, dimmi: Frosinone  
è proprio sulla via che va da Fondi a Roma ?

GASPARRE (con una crollata di spalle).

O come no?...

La macchia lo circonda...

TILDA (interrompendo).

E siete in quanti?...

GASPARRE.

Due novizii, tre anziani e sei briganti.

TILDA.

Vien forse il caso che mi faccia il saldo...

GASPARRE.

Un affare?... Benone!

TILDA.

Chi lo sa... Devon passar di qua certe persone!

(si alza, getta il giubbotto rammendato a Gasparre che lo coglie al volo, e si  
allontana con aria sprezzante.)

GASPARRE (guardandole appresso).

Che donna strana! Ma... s'ammanserà!

SCENA II.

Gasparre, briganti e donne che arrivano. Il coro è  
diviso a gruppi.

CORO DI DONNE.

Se la strada c'è impedita,  
se un periglio è la città, si ha il compenso d'una vita  
tutta sole e libertà.

PRIMO GRUPPO D'UOMINI.

Il bottin... sapete dir?  
ce lo vuole, o no, spartir?

SECONDO GRUPPO D'UOMINI (giocando alla mora).  
Cinque!... Quattro!... Sette!... Tre!... Ferma!... Ho vinto! spetta a te.

GASPARRE (avanzandosi con Porciuolo).

Su, beviam! Beviamo! olà...

TUTTI.

Chi non beve, via di qua!

GASPARRE.

Questa stilla — che zampilla  
che sfavilla,  
che ha bagliori, che risplende,  
che la mente e i sensi accende,  
è rubino ?...

è topazio?... è sangue?... o vino?

Questa spuma — che qui fuma Che CONSUMA , (accennando I  
che s'insinua lieve lieve  
nelle vene di chi beve,

• e a chi langue

dà vigore... è vino ?... o sangue ?

Chi lo sa?... Non voglio niente  
dalla gente...

vo' soltanto da trincar...

aver vino da spillar...

e un pochino

mescolar l'amor col vino!

**CORO.**

Vino, vino da trincar...

e un pochino

mescolar l'amor col vino !

**ALCUNI BRIGANTI** (rivolti alle donne).

Boscajole, orsù! danziamo!

L/ore insieme ci godiamo!

(comincia la danza)

(Verso la fine si ode un lungo fischio di un brigante che sta alla vedetta.)

**ALCUNI BRIGANTI.**

All'armi!... all'armi!...

(confusione generale)

**TILDA** (accorrendo agitata, a Gasparre).

Tu vedi?... Sulla via laggiù di Fondi

un calesse s' avanza... Ebben, nascondi

gli uomini tuoi dove la macchia è folta!... Il legno ferma!... Lega tutti!... Ascolta... Non un capello torcasi ad alcuno! Conduci a

me quel giovane! Qualcuno

resti a guardar la donna!

**GASPARRE** (ai briganti).

È un tal bottino,

o butteri, che vale il miglior vino.

**TUTTI.**

Mano a' moschetti!... Andiam!... Tutti alle armi! CorriamL.

(Tutti escono ad armarsi, e partono preceduti da Gasparre.)

**SCENA III.**

Tilda sola.

(Affranta siede, poi si rialza pensierosa e angosciata.)

Forse... son troppo vile!... E male ciò che tento!... E; forse... — ahimè, lo sento! — più mi disprezzerà!...



Ma, Iddio! perchè deride  
la mia passione ardente?

Perchè sì crudelmente a me flagella il cor?...

Egli la donna sua conduce a Roma... la conduce all'aitar!... Oh! bella Agnese,  
vedrai sfrondata la ghirlanda tua!...

Ei qui verrà! Vo\* dirgli: Ebben, che fai? Struggiti pur; ma la tua bella, sai,  
l'ora sognata delle dolci nozze  
spuntare non vedrà!...

(s'ode un rumor di passi) Ma alcun s'avanza... Non ho coraggio d'aspettare... Eh! via! Non sono adunque la Tilda di pria?...  
(esita alquanto, poi si risolve e si nasconde)

SCENA IV.

Oasparre e gli altri briganti conducono sulla scena Gastone che ha gli occhi bendati. •

GASPARRE (ai briganti).

Sbendatelo, e partite!

(i briganti eseguono)

GASTONE (guardandosi intorno).

Oh! dove è Agnese? La sposa mia dov'è?

GASPARRE.

Con voi discese

dalla vettura;

guardia sicura

con essa sta.

TILDA (da dietro la roccia).

Come P adora!...

GASTONE.

Fate ch'io mora!...

Di lei... pietà!

GASPARRE.

O mio signore, è inutile  
convellervi così!  
Siete caduto in trappola;  
la sorte vi tradì!

GASTONE.

Intera la mia vita  
per la sua vi abbandono!...

Dite!... chi l'ha rapita?

TILDA (e s.).

Ah ! non avrà perdono !

GASPARRE.

Non vai gridar.. Giova aspettar!... Ma un'altra femmina debbo ascoltar ! Ben altra furia  
dovrò placar!

GASTONE.

Del mio martir  
chi può gioir?

TILDA (avanzandosi vivamente, e piantandosi davanti a Gastone).

Non mi conosci più?

GASTONE (stupito).

TildaL. Qui?... Che fai tu?

TILDA.

Secondo Torà, canto... salto... o abbraccio!  
e, a tempo perso, colgo storni al laccio!

GASTONE (con accento sprezzante).

È il tuo mestieri... Pur, fa di me che vuoi; ma di Agnese!...

TILDA (sarcastica).

Ti dà per vinto!... E poi

credi tu che mi basti? Non ricordi in qual modo m'insultasti?  
(Passando vivamente dall'espressione dello sdegno a un risolino di scherno  
additando Gasparre che con aria d'indifferenza ripulisce il moschetto.)

Il mio novello amante superbo non ti par? O vieni un po' a guardar  
che tipo di brigante !

GASTONE (come annojato).

Ebben da me che vuoi?

TILDA.

Mi sprezzì sempre?

GASTONE.

Non t'ho apprezzata mai!...

perchè t'illudi ancor?

Gli amplessi tuoi cercai,

mai non ti chiesi amor! La voluttà delle tue folli ebbrezze

io chiesi invano a te !...

Poi, donasti a un brigante le carezze... Ed or che vuoi da me?

TILDA (disperatamente).

Vergin Maria, non Todi tu?

Vorrei destargli la gelosia,

ed ei mi sprezza sempre di più!

GASPARRE.

Il sangue mi ribolle nel cervello!... Non so che cosa far !... Se il conto non mi salda, il mio coltello  
inerte dee restar?

(a Tilda)

Dunque?...

TILDA.

Chiedigli tu quell'or che brami.

GASPARRE (a Gastone).  
Doman, sborsando mille scudi in oro,  
rivedere potrai la tua sposina.  
GASTONE (lietamente sorpreso).

Davver?

GASPARRE.

T'aspetto alla cantina  
di Locusta...

GASTONE.

Verrò !

GASPARRE (ai briganti).

Or voi, bendatelo,  
e sulla via maestra lo lasciate!

GASTONE (ai briganti, traendo una borsa).

Abbiateli per vostri in mia memoria.

(va per uscire)

TILDA (sbarrandogli la via; sottovoce).

E per me non la trovi una parola?...

GASTONE.

Che cosa potrei dire? Oh! perchè mai

Sei tu caduta e vivi in questo fango?...

(si allontana seguito dai briganti)

TILDA (da sé).

L'ama, l'ama l'indegno, e d'un amore che l'odio nel mio core  
rinfocola tremendo !

(rientra nell'antro)

SCENA V.

Tilda, Cecilia e Agnese.

CECILIA (uscendo dall'antro, profondamente rattristata).  
Nè ancor s'è acceso il lume alla Madonna! Ah! poveretta me!  
(accende il lumicino sotto l'immagine della Madonna, canticchiando:)

Torna l'aprile,  
tornano i fiori...  
perchè egli solo  
non dee tornar? Tornan le rondini  
ai loro amori!...  
ei sol non torna  
per farsi amar!

(In questo punto entra Agnese, condotta dai briganti. Tilda, dietro a lei, fatto un segno d'intelligenza, si nasconde. I briganti escono.)

AGNESE (atterrita).

Santa madre di Dio! dove mi trovo? E il mio Gastone ov'è? dove l'han tratto quei rei ?

(accorgendosi della presenza di Cecilia)

Misericordia divina ! Una fanciulla !

(accostandosi vivamente) Ah! che tu sia

benedetta! Pietà! Salvami! Salvami! in nome della Vergine Maria! (Cecilia fa dei segni, come per dire che non può parlare)

Non mi rispondi?

(Cecilia la guarda impassibile)

Muta!

(si accosta all'immagine della Madonna, e cade in ginocchio) O Madre santa  
d'ogni dolor!

ho l'alma affranta!...

sfinito il cor!...

Madre amorosa, non mi lasciar!...

dimmi, o pietosa,

che deggio far?...

TILDA (sopraggiungendo con impeto e afferrandola pei polsi).

Gaston dimenticare!

AGNESE (spaventata).

Chi sei tu? chi sei tu?... Me sventurata! Tu l'odio sei, lo sento nel mio cor!...

TILDA.

Io l'odio? Insana! donna abominata!

Io son la gelosia, sono il furor!

Io l'amo, io l'amo questo tuo promesso ! come una pazza io l'amo!

I palpiti del cor, non il suo amplesso avidamente io bramo! Tu sei la mia nemica, ed io son quella  
che a te l'agguato tesse ! Fui vile, e più il sarò! Ma tu, sua bella,  
avrà ciò ch'ei mi rese!

AGNESE.

Ah ! se così fra le tue pari s'ama,  
perchè mi fai soffrire ?

Piantami in sen del tuo coltel la lama;  
t' insegnerò a morire !

TILDA { fa per inveire contro Agnese; ma in quell'istante si ode la campana dell'Ave Maria. Agnese s'inginocchia, congiungendo  
le mani in atto di pregare mentalmente. Tilda dà un grido, e indietreggia; guarda Agnese prima con sorpresa, poi con  
commozione crescente. Breve pausa; indi:)

No !... non sei tu, donna innocente  
che dèi cadermi al piè !... Oh ! prega almen che Dio clemente abbia pietà di me !...

Chi espia son io, son io che porto  
la tua con la mia croce! Or l'odio in me del tutto è morto  
al SUON di quella VOCE ! (additando la campana)

AGNESE. A chi è pietoso, Iddio mercè non nega!...

Inginocchiati, e prega !

(Tilda cade ginocchioni nel mezzo della scena. Agnese alla sua volta s'inginocchia davanti all'immagine della Madonna, a  
sinistra. Cecilia si alza, volta

la sedia e vi si appoggia curvandosi. Tutte e tre dicono a voce bassa:) Ave Maria, piena di grazia,  
il Signore è con te !

Sii benedetta in fra le donne,  
e benedetto  
il frutto sia del ventre tuo, Gesù !  
Santa Maria, Madre di Dio,  
prega per noi,  
che abbiam peccato,  
ora e nell'ora della nostra morte! Amen !  
(Tilcfa cade, prorompendo in un diretto pianto)  
La tela cade lentamente.

### ATTO TERZO

L'osteria di Locusta. — Stanza terrena. Un tavolo con sedie, nel mezzo; un armadio infisso nel muro a sinistra;  
porta, nel fondo; uscio a destra.

SCENA PRIMA.

Tilda e Locusta.

TILDA (a Locusta che attende a mettere in ordine la stanza).

Locusta, non vorrai a me negare  
ciò che staman ti chiesi...

LOCUSTA.

TILDA.

50 io quel che n' ho a fare.

LOCUSTA.

Nè saper lo posso io ?

TILDA.

No, no; giammai!  
(fra sè, tristamente)

51 tratta di guarir da certe pene...  
d'uscir da tristi affanni!...  
(le offre alcune monete)

LOCUSTA (ritirando le monete, e dandole un'ampolla).  
E poi dirai che non ti voglio bene !... (Tilda mette la boccettina in seno; Locusta fa atto di allontanarsi, ma Tilda  
la trattiene.)

TILDA (a Locusta).

Una sola parola... Se vien Gastone, vo' con lui star sola!...

LOCUSTA.

Sta pur tranquilla, che sarà mia cura. (esce)

SCENA II.

Tilda sola.

(lasciandosi cadere, affranta, sopra una seggiola.)

Alfine, cesserà questa tortura !

Dio ! non ne posso più ! Non voglio, no, pensar ch'è un gran peccato  
se vo\* morir ! Ormai mi sento il cor così straziato  
che dee finir!

Finir dovrà la triste vita mia  
poiché speranza più non posso aver!

E, perchè pago ei sia,  
spenta ai suoi piedi mi vedrà cader !

Col veleno o il pugnai presto si muor!...

Finisce della vita ogni dolor !...

(entra vivamente Cecilia) Ah ! Cecilia, sei tu ?

(la trae vivamente al proscenio)

SCENA III.

Tilda e Cecilia.

TILDA.



L'hai visto ?...

CECILIA.

Sì!

TILDA.

Ti ha detto che verrà?...

CECILIA.

E come !... E in tanti affanni  
per quella poveretta; ma spera in te, nel core tuo sì buono !

TILDA.

Tu non gli hai detto niente?...

CECILIA.

Ti par?

TILDA.

Brava, figlioccia ! Adesso, senti...

(con mestizia)

Mettiti al collo questa mia crocetta...

e questo anello al dito...

(si leva la croce e l'anello, e mette la prima al collo, il secondo al dito di  
Cecilia)

CECILIA (commossa).

Mi volete far piangere?

TILDA (con sorriso forzato).

Non vedi che sto allegra?... Adesso... baciami!

su la bocca... COSI... (la bacia con effusione)

(da sè) Se lo potessi,

la vorrei benedir... (risoluta) Va là, va là

da quella disgraziata !... Bada che non si mpva se anche sentisse che m'hanno ammazzata.

(La congeda con gesto affettuoso, ma risoluto. Cecilia esce. Tilda affacciandosi

alla finestra che dà sulla strada) La notte è scura scura...  
minaccia temporal... quasi ho paura !  
(mentre s'allontana dalla finestra, entra vivamente Gastone.)

SCENA IV.

Tilda e Gastone.

GASTONE (accorrendo).

Sola ! e Agnese dov'è ?

TILDA (con affettata indifferenza).

L'Agnese tua?

GASTONE

Doveano pure qui condurla i tuoi!...

TILDA (e s.).

Può darsi... E poi?...

GASTONE (cercando rabbonirla).

Non essere crudel... so che t'offesi

Dimentica...

TILDA (con amarezza).

E potrei dimenticar?

GASTONE.

Ah ! divinar non puoi la voluttà De le caste pietà...

Tu, ne la foga dell'uman desir, Non sai che sia soffrir ! E la mia sposa — il mio tesoro ! la sola donna — che il core ha amata !

Ah ! tu non puoi — disgraziata ! Non puoi comprendere — quanto l'adoro!

TILDA.

Non lo comprendo? Ah! dunque non sappiamo

noi povere infelici

che venderci e odiar?

GASTONE.

Che vuoi tu dir ?

TILDA (non sapendosi più contenere).

Che... disperata io t'amo !  
GASTONE (con disprezzo).

Tu?

TILDA.

T'amo ! t'amo assai !... sino al delitto  
più atroce!... Pur... non mi son data a te  
per isfuggir l'orror del prezzo infame che mi gittavi al piè !...

GASTONE.

Che mai dicesti ? Taci !...

In tal luogo... in tal ora... in mezzo a tanti affanni... a me l'oltraggio far puoi del tuo amore ?

TILDA (al colmo della disperazione).

Non solo non hai cor... sei pure un... vile !

GASTONE.

Or più non ti compiangio ! Tu stanchi la pazienza anche al Signore ! Va ! mi lascia ! (la ghermisce per cacciarla fuori)

TILDA (svincolandosi).

No, no ! da quella porta

ormai non posso uscir che amata o morta!

Maledicimi... oltraggiami... uccidimi!... ma da te non mi puoi discacciar !

(gli cade ai piedi)

GASTONE.

Pria del cielo mi annienti la folgore che, per te, la mia Agnese obliar!

TILDA (rialzandosi di scatto).

Ah ! che sia benedetto il furore  
che mi ha fatto su lei vendicar...

GASTONE (sorpreso).

Tu vaneggi?

TILDA.

Sì ! in preda al terrore Tho veduta strisciar ai miei piè...

GASTONE.

Dannazione !...

TILDA (concitata, senza badargli).

Più palpiti ili core  
non avea !... mi chiedeva mercè !

GASTONE (atterrito).

Dici il ver ?...

TILDA (e s. traendo uno stiletto).

Questo stile, lo vedi?

GASTONE (ghermendola pei polsi).

Taci !

TILDA.

Io Tho fulminata al mio piè !

GASTONE (furibondo).

Maledetta !... quel ferro... lo stesso...

(le strappa lo stile)

che l'ha uccisa... ti deve colpir!... (La trafigge. — Tilda dà un grido — si porta la mano sul cuore e cade.)

SCENA ULTIMA.

I precedenti, Agnese e Cecilia.

AGNESE (accorrendo).

Qual grido!

CECILIA (e s.).

Ciel! che veggio !

(si precipita verso Tilda e s'inginocchia ai suoi piedi)

GASTONE (come trasognato).

Agnese!... Tu?...

AGNESE.

Sì!... fu costei che mi salvò!

GASTONE.

Gran Dio!  
TILDA (moribonda).  
Ah! qual grazia il Signor m'ha concesso!  
Per tua mano... m'è dato... morir!  
GASTONE (fuor di sè con suprema emozione).  
Pietà!... Deh! parla ancor! Perdonò!  
TILDA (a Gastone).  
Muoio !  
Siate felici!...  
(muore)  
CECILIA ed AGNESE.  
Cielo !  
GASTONE.  
Morta ! morta !  
CECILIA ed AGNESE.  
Ahimè ! O Ciel pietà...  
GASTONE.  
Ahi ! mi si schianta il cor !... O sciagurato amor !...

*Cala la tela rapidamente*



## *Bibliografia di riferimento*

### *FONTI MUSICALI*

- FRANCESCO CILEA, *La Tilda*, melodramma in tre atti di Annello Graziani [Angelo Zanardini], riduzione per canto e pianoforte, Milano, Sonzogno, 1892.
- UMBERTO GIORDANO, *Mala Vita*, melodramma in tre atti, riduzione per canto e pianoforte di Alessandro Longo, Milano, Sonzogno, 1892.
- PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria Rusticana*, melodramma in un atto, partitura, Berlin, Bote e Bock, 1921.

### *FONTI LIBRETTISTICHE*

- ALFREDO CATALANI, *Dejanice*, Milano, Ditta F. Lucca, 1884.
- FRANCESCO CILEA, *La Tilda*, melodramma in tre atti di Annello Graziani [Angelo Zanardini], Milano, Sonzogno, 1892.

- UMBERTO GIORDANO, *Mala Vita*, melodramma in tre atti, versi di Nicola Daspuro, musica di Umberto Giordano, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1892.
- ID., *Mala Vita*, melodramma in tre atti, versi di Nicola Daspuro, musica di Umberto Giordano, edizione moderna del libretto, Teatro Comunale “U. Giordano”, Foggia, 2002.
- PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria Rusticana*, melodramma in un atto di G.Targioni- Tozzetti e G. Menasci, Milano, Edoardo Sonzogno Editore, 1890.

## LETTERATURA SECONDARIA

- GUIDO BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.
- GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *La realtà a teatro: Verga*, in *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1985, pp. 9-11.
- GIANNOTTO BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1910.
- LORENZO BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri e storia.*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- ID., Introduzione a *La drammaturgia musicale*, a cura di LORENZO BIANCONI, Bologna, Il Mulino, 1986, pp.7-51.



- VIRGILIO BERNARDONI, *Il modello Cavalleria: Mascagni e l'opera verista*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», n.5, 2006, pp. 25-38.
- ID., *Le "tinte" del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», vol.5, n.1, 1998, pp. 43-68.
- JULIAN BUDDEN, s.v. *Cilèa Francesco*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition (29 voll.), edited by John Tyrrell, London, Macmillian, 2001, vol. V, pp. 847-848.
- *Cavalleria Rusticana, 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di Pietro e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990.
- DANIELE CELLAMARE, *Umberto Giordano: la vita e le opere*, Garzanti Editore, 1949.
- RODOLFO CELLETTI, *Gli ultimi cent'anni. L'opera verista*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Alberto Basso, Torino, Utet, 1977, vol. III/I, pp. 281-288.
- ID., *Vocalità di Cilèa*, in *Ritorno di Cilèa*. Atti del convegno promosso dalla SIAE e dal teatro alla scala, Varazze, 5-6 giugno 1989, Roma, SIAE, 1991.
- ID., *L'opera verista*, in *Storia dell'opera italiana*, Milano, Garzanti, 2000, vol. II., pp. 533-534.
- ID., *La vocalità mascagnana*, in *Atti del primo convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni*, Livorno, 13-14 aprile 1985, pp.39-40.
- FRANCESCO CESARI, *Aspetti nel teatro musicale di Cilèa fra Tilda e Adriana. Ultimi splendori. Cilèa, Giordano, Alfano*, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 1999.
- FRANCESCO CILEA, *Ricordi*, Palmi, Graficrom.it, 2016, pp.14-15.
- CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, 3 voll., a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, Edt, 1988, vol. IV, pp.77-91.
- ID., *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

- *Il teatro musicale dalle origini al Settecento*, in *Atlas*, a cura di G. PIERANTI, Istituto Italiano Edizioni Atlas, Bergamo, pp. 1-16 : 6.
- *Il realismo musicale: per una storia della musica ottocentesca*, [*Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 1982], Bologna, Il Mulino, 1987.
- FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, Edt, 1993.
- ID., *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci editore, 2010.
- RAFFAELLO DE RENSIS, *Francesco Cilèa*, Palmi, tip. Palermo, 1950.
- RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, parte II- I sistemi, vol.VI- Teorie e tecniche, immagini e fantasmi, Torino, Edt, 1988, pp.66-71.
- SALVATORE DI GIACOMO, *Novelle Napolitane*, prefazione di Benedetto Croce, Milano, F.lli Treves, 1919.
- MIRCEA ELIADE, *Il sacro e il profano (1957)*, Torino, Boringhieri, 1984.
- DOMENICO FERRARO, *L'ideale di una vita*, Pugliese editore, 1999.
- ID., *Cilea e la Calabria*, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2006.
- *Francesco Cilèa e il suo tempo. Atti del convegno di studi (Palmi- Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000)*, a cura di GAETANO PITARRESI, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Reggio Calabria, 2002.
- *Francesco Cilèa*, a cura di DOMENICO FERRARO, NANDI OSTALI E PIERO OSTALI jr., Milano, Sonzogno, 2000.
- *Francesco Cilèa. Documenti e immagini*, a cura di MARIA GRANDE, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2001.
- GAIANUS (ps. Di Cesare Paglia), *Francesco Cilèa e la sua nuova ora*, Rocca S.Casciano- Bologna, Licinio Cappelli Editore, 1989.
- JAY GAILLARD, *Cavalleria Rusticana: novella, dramma, melodramma*, "MLN", CVII/1 1992, pp.178-195

- AMINTORE GALLI, *Umberto Giordano nell'arte e nella vita*, Sonzogno, Milano, 1915.
- GIANANDREA GAVAZZENI, *Francesco Ciléa dieci anni dopo la morte*, Milano, Casa musicale Sonzogno, 1960.
- 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.
- MICHELE GIRARDI, *Cavalleria Rusticana*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., London, Macmillan, 1992, pp. 780-782.
- ID., *Cavalleria rusticana*, in *The New Grove Book of Opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1996, versione italiana p. 117-119.
- ID., *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi autori*, in “*Ruggiero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del I° convegno internazionale di studi su R. Leoncavallo*”, a cura di Jürgen Macheder e L. Guiot, Milano, Sonzogno, 1993.
- ID., *Opera e teatro musicale 1890-1950*, 1998.
- ID., «*Pagliacci*»: *la realtà allo specchio*, Torino, 2017, pp. 1-17.
- ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: un curioso connubio*, in *Cavalleria Rusticana- Pagliacci*, Fondazione Teatro lirico di Cagliari, Cagliari, 2009, pp. 32-41.
- ID., *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggiero Leoncavallo nel suo tempo. Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di J. MAEHDER e L.GUIOT, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-32.
- *Il melodramma italiano nell'Ottocento. Studi per Massimo Mila*, a cura di GIORGIO PESTELLI, Torino, Einaudi, 1977.
- ROBERTO IOVINO, *Mascagni: l'avventuroso dell'opera*, Camunia, Milano 1987.

- LEOS JANÁČEK, *Cavalleria Rusticana (1892)*, in JANÁČEK'S uncollected Essays on music, selected, edited and translated by M. Zemanová, Marion Boyars, traduzione italiana a cura di Franco Pulcini, Publishers Ltd., London, 1989, pp. 174-175,
- *La dolcissima effigie*. Studi su Francesco Cilèa nel trentesimo anniversario dell'istituzione del Conservatorio di Reggio Calabria, a cura di GAETANO PITARRESI, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 1994.
- STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia*, Carocci Editore, 2006.
- RENATO MARIANI, *Verismo in musica e altri studi*, OLSCHKI, Firenze 1976.
- RAUL MELONCELLI, s.v. *Cilèa Francesco*, in "Dizionario biografico degli italiani", Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1981, vol. XXV, pp. 503-509.
- GINO MONALDI, *Pietro Mascagni: l'uomo e l'artista*, Enrico Voghera Editore, Roma, 1898.
- ETTORE MOSCHINO, *Sulle opere di Francesco Cilèa. Accenni e ricordi*, Milano, Sonzogno, 1932.
- GIUSEPPE NACCARI, *Francesco Cilèa. Controluce*, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2006.
- FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982, pp.1-4.
- CESARE ORSELLI, *Francesco Cilèa*, Reggio Calabria, Parallelo 38, 2006.
- GIORGIO PAGANNONE, *Sedurre cantando. Uno sguardo sulle scene di seduzione nell'opera in musica*, in *Ricerche e prospettive di teatro e musica. linguaggi artistici, società e nuove tecnologie*, a cura di E. FAZZINI, G. GRIMALDI, Milano, LED, 2015, pp.183-207
- CARLO PARMENTOLA, s.v. *Cilèa Francesco*, in *Dizionario Enciclopedico universale della musica e dei musicisti (DEUMM, Le Biografie)*, diretto da ALBERTO BASSO, Torino, UTET, 1985-1988, vol. II, pp. 244-245.

- *Le parole del teatro musicale*, a cura di Fabrizio della Seta, Roma, Carocci, 2010.
- FOLCO PORTINARI, *Pari siamo*, EDT, Torino, 1981.
- LEONIDA RÈPACI, *Cilà e la gloria*, Reggio Calabria, Casa editrice Meridionale, 1952.
- *Ricordi di Francesco Cilèa*, Varazze, Febbraio 1944-1945.
- MARIO RINALDI, *Musica e Verismo: critica ed estetica d'una tendenza musicale*, Roma, De Santis, 1932.
- GIORGIO RUBERTI, *Cavalleria Rusticana: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario* in "Rivista di analisi e teoria musicale", XIII/2 2007, pp.31-43.
- ID., *Il verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto*, in «Studi musicali», I/2, 2010, pp.469-497.
- ID., *Il verismo musicale italiano*, in "Drammaturgia musicale", 4 voll., 2010, pp. 31-52.
- ID., *Verismo*, Biblioteca musicale, Lim-Saggi, 2011.
- GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, Edt, 1991.
- GIOVANNI e CARLO SALVIOLI, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano: con particolare riguardo alla storia della musica italiana* (II voll.), Venezia, Ferrari, 1903.
- MATTEO SANSONE, *Giordano e il verismo a Napoli: Mala Vita, Mese Mariano*, in *Umberto Giordano e la Francia*. Atti del Convegno internazionale, a cura di G. DOTOLI, Martina Franca, 29 luglio 1998, Schena Editore, Fasano di Brindisi, 1999, pp.71-91.
- ID., *Mala vita: a "Verismo" opera too true to be good*, «Music & Letters», LXXV/3 1994, pp.381-400.

- MATTIA SASSANELLI, *Francesco Cilèa. Maestro di musica, di virtù, di vita*, Milano, Curci, 1966.
- STEFANO SCARDOVI, *L'Opera dei bassifondi. Il melodramma "plebeo" nel verismo musicale italiano*, Lucca, LIM, 1994.
- FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, Edt, 2003.
- *Umberto Giordano e il verismo: Atti del convegno di studi tenutosi a Verona in occasione del 64° Festival: Sala Goethe, Biblioteca Civica, 2-3 luglio 1986.*
- *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di J. STREICHER, ISMEZ, Roma, 1999.
- GIOVANNI VERGA, *Cavalleria Rusticana. Scene popolari*, introduzione note e apparati di GIANNI OLIVA, Milano, garzanti, 1987.
- ID., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G.RAYA, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 179.
- EGON VOSS, *Il verismo nell'opera [Verismo in der Oper, 1978]*, in *Cavalleria Rusticana: 1890-1990, 100 anni di un capolavoro*, Pietro e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 47-55.
- NINO ZUCCO, *Francesco Cilèa. Ricordi e confidenze*, Reggio Calabria, Barbaro editore, 1981.

## ARTICOLI GIORNALISTICI

- CARLO ARNER, *La morte dell'opera in musica*, «Gazzetta musicale di Milano», L/49-50, pp.828-829.
- ID., *Per il verismo musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», LI/41 1896, pp.685-686.
- GIROLAMO ALESSANDRO BIAGGI, *Rassegna musicale. La operosità dé compositori italiani. Il melodramma secondo gli avveniristi*, «Nuova antologia», XXVI, 1891, fasc. VII, pp. 546-574.
- ARNALDO BONAVENTURA, *Il realismo nella musica*, «Gazzetta musicale di Milano», LI, 3 settembre 1896, pp .604-605
- ROBERTO BRACCO, *Mala vita al San Carlo*, «Il corriere di Napoli», XXI/117 1892, p.3.
- GIULIO CONFALONIERI, *Il destino terreno di Francesco Ciléa*, «L'illustrazione italiana», anno 77°, n°3993, 3 dicembre 1950.
- ID., *Non dimentichiamoci di celebrare il centenario di Ciléa*, «Epoca», 28 novembre 1965.
- ID., *Un verista forse scontento*, Programma di sala per Adriana Lecouvreur, Teatro alla Scala, 1958.
- A. G. CORRIERI, *Pel verismo musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», LI/36 1896, pp.601-602.

- ANDREA DELLA CORTE, *Appunti per una biografia di Francesco Ciléa*, «Scenario», VIII, 1939.
- VITO FEDELI, *Verismo?...*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVII, 1892, n°10, pp.150-151.
- PAOLO FODALE, *Sulla ricerca del vero e del nuovo nelle Arti e specialmente nel melodramma*, «Il teatro illustrato», I, XI, 1891, n°129, pp.139-140.
- AMINTORE GALLI, *Carmen*, dramma lirico in quattro atti di H. MEILHAC e L. HALEVI. Musica di G. BIZET, «Il teatro illustrato», I, 1880, “numero di saggio” del 16 dicembre, pp. 3-7.
- ID., *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G.Menasci. Musica di Pietro Mascagni*, «Il teatro illustrato», XI/121 1891, pp.7-9.
- ID., *Del melodramma attraverso la storia e dell’opera verista di Bizet*, «Il teatro illustrato», IV/89, 1884, pp. 34-36.
- ID., *Fonti dell’arte. Del vero e del verosimile; il reale e l’ideale. Il bene per il bene e l’arte per la civiltà*, «Il teatro illustrato», VII/79, 1887, p.98.
- ID., *Musica ideale. Del bello nella musica con parole e del bello nella musica indipendente. Della musica strumentale. Sua egemonia estetica su ogni altro genere di musica, sua spiritualità e sua potenza ideale*, «Il teatro illustrato», VII, 1887, n°76, pp.61-62.
- LUIGI GIANOLI, *Cilèa, il Bellini del Verismo nel centenario della nascita*, «L’Opera», II, n.2, gennaio-marzo 1966, pp. 69-70.
- *La Tilda*, «Eco dei teatri per telegrafo» Firenze, 7 aprile 1892.
- *La Tilda di Ciléa*, «Trionfi napoletani», 8 aprile 1892.
- *La Tilda*, «Cronaca d’arte» corrispondenza telegrafica, 8 aprile 1892.
- *La Tilda del Maestro Ciléa*, «Vita artistica letteraria», 10 aprile 1892.
- *La Tilda ad Ancona*, «Eco dei teatri» per telegrafo, 30 aprile 1892.



- *La Tilda* al Dal Verme, «L'Italia del popolo» 2 gennaio 1893.
- *La Tilda del Maestro Ciléa e l'inaugurazione del Teatro Manfroci*, «Impressioni», 27 aprile 1893.
- ARNALDO MARCHETTI, *A dieci anni dalla sua scomparsa*, «La Scala», n°133, dicembre 1960.
- ERCOLE ARTURO MARESCOTTI, *La canzone popolare nel teatro*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/43 1896, pp.713-715.
- POMPEO MOLMENTI, *Profanum vulgus*, «Gazzetta musicale di Milano», LI/42 1896 pp.697-698.
- MARIO MORINI, *Confessioni di Francesco Ciléa*, «La Scala», Milano, aprile 1963
- ID., *Wagner fra Giordano e Cilea*, «L'Opera», III/6, gennaio-marzo, 1967.
- MARIO PILATI, *Francesco Ciléa*, «Bollettino bibliografico musicale» VII, giugno 1932.
- EUGENIO PIRANI, *La verità drammatica nell'Opera*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX/1, 1894, p.2.
- ID., *Note di viaggio*, «Gazzetta musicale di Milano», XLVIII/2 1893, pp. 20-21.
- ALFREDO UNTERSTEINER, *Un'accusa ingiusta*, «Gazzetta musicale di Milano», LI/33, 1896, p.556-558.
- ID., *Per il verismo musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», LI/43 1896, p.718.
- VALERIANO VALERIANI, *Del verismo nell'arte musicale*, «Gazzetta musicale di Milano», LI/36 1896, pp. 603-604
- LUIGI ALBERTO VILLANIS, *Estetica del libretto musicale II*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/46 1892, pp. 731-734.

- ID., *L'ora che passa e il verismo sulla scena lirica*, «La cronaca musicale», IX/8 1905, pp. 5-14.
- ROMAN VLAD, *Alcuni aspetti in Cilèa*, “Bollettino della società italiana Autori Editori”, anno 61°, n.4, luglio-agosto 1989.

### SITOGRAFIA

- MICHELE GIRARDI, *Cavalleria Rusticana*, in *The New Grove Music Online*, DOI:10.1093/gmo/9781561592630.article.O007614, pubblicazione online 2002.
- ID., *Mascagni Pietro*, in *The New Grove Music Online*, DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.17964, pubblicazione online 2001.
- GIORGIO PAGANNONE, *Il duetto nell'Opera: Forma e Dramma*, in *Musica docta. Rivista digitale di Pedagogia e didattica della musica*, pp. 55-68, <http://musicadocta.cib.unibo.it>, ISSN 2039-9715, pubblicazione online 2012.
- MATTEO SANSONE, “*Verismo*” in *The New Grove Music Online*, DOI:10.1093/gmo/9781561592630.article.29210, pubblicazione online 2001.
- ID., *Verismo (opera)*, in *The New Grove Music Online*, DOI:10.193/gmo/97815615926.30.article.O006265, pubblicazione online 2002.

## *REGISTRAZIONI AUDIO*

- UMBERTO GIORDANO, *Mala Vita*, registrazione audio, Orchestra lirico-sinfonica della Capitanata, direttore Cavallaro; interpreti Graziani, Simeoli, Di Gregorio, Foggia, 2002.
- PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria Rusticana*, registrazione audio, Orchestra e Coro della Scala di Milano, direttore Pietro Mascagni; interpreti Gigli, Rasa, Simionato, Bechi, Milano, Aprile 1940.

## *Ringraziamenti.*

“ E non c'è niente di più bello dell'istante  
che precede il viaggio,  
l'istante in cui l'orizzonte del domani  
viene a renderci visita e  
a raccontarci le sue promesse”.

Milan Kundera.

In questi anni di laurea magistrale, essendo pendolare, ho viaggiato, viaggiato tanto verso quello che era il mio obiettivo. Ogni esame sostenuto ha implicato un viaggio. In valigia ho sempre messo forza e voglia di fare, non sono mancate l'ansia e l'adrenalina propria di chi affronta sempre un qualcosa di nuovo.

Tutto inizia e tutto finisce.

Desidero ringraziare le persone che mi hanno accompagnato in questo percorso finale. I professori *Sergio Durante* e *Michele Girardi* che mi hanno guidato nella stesura dell'elaborato; il Dottor. *Giancosimo Russo*, mio conterraneo e studioso di Cilea che fin da subito si è dimostrato disponibile e mi ha aiutato nella ricerca di materiale audio, pressoché introvabile, sulla Tilda di Cilea.

Ringrazio, inoltre, la *Biblioteca Comunale “G.M.Pellicano”* di Gioiosa Jonica (RC) nella figura della Dottoressa *Gisella Bagnato*, animo instancabile e sempre disponibile che mi ha aiutata a reperire il materiale bibliografico necessario per il mio studio. Ogni mia richiesta è stata da lei sempre ben accolta; la *Biblioteca “Domenico Topa”* del comune di Palmi (RC) nelle figure della Dottoressa *Rosa Fedele* e del Dottor *Sebastiano Olivarelli*, i quali mi hanno permesso di reperire tutto il materiale presente in archivio sulla figura di Francesco Cilea.

Ringrazio la mia famiglia che in questi anni mi ha supportata e sopportata in ogni scelta, questo momento è tanto mio quanto vostro.

Un pensiero lo rivolgo anche a mio nonno Nicola, che oggi non ha potuto assistere a questo mio momento di gioia, so bene che lui è e sarà al mio fianco, sempre.