

Pamela Parenti  
Università Niccolò Cusano – Telematica Roma  
parentidelgaudio@gmail.com

## CAVALLERIA RUSTICANA: PARODIE E TRAVESTIMENTI ATTRAVERSO IL MELODRAMMA DI MASCAGNI

**Riassunto:** *Se è vero che la quantità di parodie, di riscritture e di travestimenti è il segnale della popolarità di un'opera, nel caso di Cavalleria rusticana è necessario introdurre una precisazione. Non si può, infatti, disgiungere il successo verghiano della novella e del dramma teatrale dalla trasposizione melodrammatica di Mascagni, che rappresenta una mediazione vincolante tra i due testi precedenti e tutte le successive versioni 'serie e facete'. Nell'incipit dell'Intervista impossibile a Giovanni Verga, andata in onda sulla seconda rete radiofonica nel maggio del 1975, l'autore Giorgio Prosperi sottolinea l'intenzione melodrammatica già presente nella trasposizione teatrale dello stesso Verga, che ne determinò le numerose riprese musicali. Furono, però, la sublime bellezza della musica di Mascagni e il suo strepitoso successo che aprirono la strada alle imitazioni, alle nuove trasposizioni filmiche e alle parodie: da Francesco Cecchini a Ettore Petrolini, da Giovanni Grasso a Carmine Gallone fino a giungere alla rivisitazione in chiave comica di Gianni Puccini nel film Io uccido, tu uccidi del 1965 o al recentissimo musical Dodici Anni Dopo, Cavalleria's Sequel di Mario Menicagli, andato in scena in prima assoluta al Festival Lirico Dei Teatri Di Pietra per l'edizione 2021.*

**Parole chiave:** Cavalleria rusticana, Giovanni Verga, Pietro Mascagni, Intervista impossibile, Film-opera.

**Abstract:** *While it is true that the amount of parodies, rewrites and disguises is a sign of the popularity of a work, in the case of Cavalleria rusticana it is necessary to introduce a clarification. In fact, one cannot separate Verga's short story and the subsequent success of the drama from Mascagni's melodramatic transposition, which represents a binding mediation between the two earlier texts and all subsequent versions. In the incipit of the Intervista impossibile (Impossible interview) with Giovanni Verga, aired on the second radio network in May 1975, author Giorgio Prosperi emphasizes the melodramatic intention already present in Verga's own theatrical transposition, which determined its numerous musical takes. However, it was the sublime beauty of Mascagni's music and its resounding success that paved the way for imitations, new filmic transpositions and parodies: from Francesco Cecchini to Ettore Petrolini, from Giovanni Grasso to Carmine Gallone, all the way to Gianni Puccini's comic reinterpretation in the 1965 film Io uccido, tu uccidi or the very recent musical Dodici Anni Dopo, Cavalleria's Sequel by Mario Menicagli, premiered at the Lyric Festival Dei Teatri Di Pietra for the 2021 edition.*

**Keywords:** Cavalleria rusticana, Giovanni Verga, Pietro Mascagni, Intervista impossibile, Film-opera.

Il presente studio, centrato sulle riscritture di *Cavalleria rusticana*, intende chiarire e commentare le ragioni per cui non si possa raccontare la fortuna di quest'opera senza considerare che dopo il 1890 tutte le sue rivisitazioni hanno subito inevitabilmente il condizionamento della versione melodrammatica per la musica di Pietro Mascagni, il cui planetario successo ha legato il nome di Verga a quello del compositore livornese (anche per una lunga serie di beghe giudiziarie relative ai diritti d'autore, che non saranno tuttavia oggetto di questo approfondimento).<sup>1</sup>

Volendo seguire gli itinerari del testo di Verga è bene partire dal principio e, almeno sinteticamente, descrivere la prima tappa del viaggio che ha inizio con la novella *Cavalleria rusticana*, contenuta nell'edizione di *Vita dei campi* del 1880.<sup>2</sup> Si tratta della silloge 'pienamente' verista in cui sono inclusi grandi capolavori come "La Lupa", "Jeli il pastore", "Rosso Malpelo" e quel celebre manifesto di poetica che è la prefazione a "L'Amante di Gramigna". La seconda tappa da evidenziare è la versione teatrale di *Cavalleria*, elaborata da Verga stesso e andata in scena al Teatro Carignano di Torino nel 1884 con una giovane Eleonora Duse nel ruolo di Santuzza. E qui è opportuna una sosta esplicativa, poiché già in questo passaggio dal genere narrativo al copione teatrale, operato da Verga con l'ausilio di alcuni amici come Capuana e Giacosa, si profila uno scarto sostanziale tra i due testi, differenza che sarà fondamentale per i futuri sviluppi dei quali si sta per ragionare.

Nella novella, infatti, il nucleo del racconto è rappresentato dal tema centrale della 'roba': Turiddu Macca rientra nel suo paese di Vizzini dopo aver prestato servizio militare in guerra e trova la sua promessa sposa Lola maritata per convenienza a un altro, un ricco carrettiere, Compare Alfio. Per la gran rabbia il giovane inizia a corteggiare Santa, figlia di Massaro Cola "ricco come un maiale",<sup>3</sup> scrive Verga, suscitando la gelosia di Lola, che lo accoglie di nascosto nella sua camera da letto commettendo adulterio. Della tresca si accorge quindi Santa, che si ritrova per giunta scaricata e umiliata da uno di rango inferiore, "un servo",<sup>4</sup> motivo per il quale lo denuncia ad Alfio innescando la miccia della tragedia. Come fa notare Giorgio Prosperi nell'intervista impossibile a Giovanni Verga, che si vedrà più

<sup>1</sup> Circa le vicende giudiziarie che coinvolsero Verga e Mascagni per più di vent'anni si rinvia a: Pamela Parenti, "Cavalleria rusticana tribolazioni d'autore: vicende di riscritture della novella verghiana tra letteratura e altre arti", in *Testo e senso. Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti*, 24, 2022, pp. 143–151; Sarah Zappula Muscarà, "Cavalleria rusticana di Giovanni Verga fra teatro, melodrammi e cinema", in *Studi polacco-italiani*, X, Torun 2014, pp. 133–150; Giovanni Gelati, "Cavalleria in tribunale", in *Cavalleria rusticana 1890–1990: cento anni di un capolavoro. Celebrazione del centenario di 'Cavalleria rusticana' di Pietro Mascagni: Livorno 4–21 settembre 1990*, a cura di Nandi Ostali, Piero Ostali, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 115–121.

<sup>2</sup> La novella viene pubblicata per la prima volta sulla rivista "Fanfulla della domenica" (14 marzo 1880) per poi entrare in *Vita dei Campi* (Milano, Treves, agosto 1880).

<sup>3</sup> Giorgio Prosperi, "Intervista impossibile a Giovanni Verga", *Le interviste impossibili, RaiTeche*, 1975, 04'53", <https://www.teche.rai.it/2015/03/intervista-impossibile-a-giovanni-verga/> [24.02.2023].

<sup>4</sup> *Ivi*, 06'41".

avanti, la rivelazione di Santa ad Alfio si deve all'orgoglio ferito e a quell'"istintiva solidarietà",<sup>5</sup> che è tipica della gente che condivide lo stesso ceto sociale, piuttosto che alla disperazione amorosa, di cui nella novella non v'è alcun segnale. Ed è proprio questo aspetto del testo che è necessario tenere ben presente quando si passa ad analizzare la riduzione per il teatro, perché è qui che l'autore mette mano in maniera molto significativa indirizzando la trama, variando il carattere dei personaggi e, alla fine, trasformando completamente il nucleo tematico della vicenda. Verga, anche grazie alla consulenza dell'amico e librettista Giuseppe Giacosa, lascia cadere il tema sociale del possesso della 'roba' e si focalizza invece su di un percorso più adatto al teatro borghese centro-settentrionale cui il testo è destinato, vale a dire quello del dramma sentimentale. Il triangolo amoroso tra passione, gelosia e onore, che viene proiettato nello spazio esotico e primitivo di una Sicilia caratterizzata da forti tinte e da personaggi cristallizzati in *cliché*, non si limita a incontrare le preferenze del pubblico borghese, ma ne asseconda anche il corrente gusto melodrammatico, verso il quale l'intera riscrittura di Verga è orientata. Ciò è abbastanza evidente anche nella struttura composta con andamento corale e centrifugo, cioè con un'alternanza continua di scene corali, di duetti e di monologhi. I personaggi rispondono *in toto* ai caratteri richiesti dal teatro musicale, per cui Santuzza si avvia a incarnare la passione, Turiddu il maschio superbo, Alfio il difensore dell'onore, Lola la perdizione: la conflittualità creata dal contrasto dei loro impulsi è la soluzione vincente, realizzata da Verga sotto l'occhio esperto di Giacosa (la cui penna, è bene ricordarlo, firma con Luigi Illica i libretti delle opere più famose di Giacomo Puccini). Insomma Verga si volge nella direzione folkloristica, ravvisata da Alberto Asor Rosa,<sup>6</sup> dando vita a molteplici stereotipi melodrammatici.

Che queste modifiche sostanziali fossero già pensate in vista di possibili rivisitazioni musicali sembra confermarlo il fatto che, dopo il successo ottenuto, lo scrittore chieda al compositore catanese Giuseppe Pirrotta una specie di sinfonia per dotare il dramma di un'*Ouverture*. Come sottolineato da Siro Ferrone, e ricordato da Ermanno Comuzio,<sup>7</sup> Verga ha in mente di valorizzare con la musica le componenti passionali e sentimentali del dramma:

“il caldo anelito di Turiddu”, “il lamento di Santuzza che attende invano”, “la nota di gelosia e di amore”, “e infine lo scoppio furibondo dell'ira della gelosia”. È esattamente lo schema di una ideale 'sinfonia' che apre l'opera italiana, diciamo più specificatamente verdiana, in cui sono esposti a mo' di *ouverture* i temi stessi dell'opera. [...] Il preludio richiesto da Verga fu composto in dieci giorni e strumentato per piccola orchestra, venne spedito a Milano, ma qui – essendo stato giudicato

<sup>5</sup> *Ivi*, 06'48”.

<sup>6</sup> Cfr., Alberto Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1987, pp. 28–30.

<sup>7</sup> Cfr., Ermanno Comuzio, “*Cavalleria rusticana* tra novella, film, teatro e musica”, in *Verga e il cinema*, a cura di Nino Genovese & Sebastiano Gesù, Catania, Maimone editore, 1996, pp. 99–119, p. 101.

“troppo moderno” e di difficile esecuzione – non ebbe mai la destinazione per cui era stato composto.<sup>8</sup>

La riflessione su questa impostazione melodrammatica del testo verghiano è il focus su cui Giorgio Prosperi centra la sua “intervista impossibile”<sup>9</sup> a Giovanni Verga, che, nel programma radiofonico per cui viene scritta, è interpretato da Salvo Randone, al quale vengono poste diverse domande su *Cavalleria rusticana*, sulla dibattuta vicenda giudiziaria tra lui e Mascagni e sul sentimento patito per il successo dell’opera che surclassò la sua. Nella seconda parte dell’intervista, andata in onda il 13 maggio del 1975 per la regia di Vittorio Sermonti, Prosperi sottolinea più volte che la trasposizione teatrale della novella per mano di Verga, spostando l’asse tematico verso il triangolo amoroso, getta evidentemente le basi per la resa melodrammatica e conclude facendo affermare al suo Verga a proposito di *Cavalleria*: “cosa avevo dentro io? [...] Melodramma”.<sup>10</sup>

Questa vocazione musicale del copione è dunque molto evidente, e non solo per i critici postumi, perché viene riconosciuta, già all’indomani della sua messinscena, dal compositore Stanislao Gastaldon che, autorizzato da Verga, nel 1888 musica un libretto di Bartocci Fontana dal titolo *Mala Pasqua*, in scena al Teatro Costanzi di Roma nel 1890. L’opera riscuote molto successo, ma ha la sfortuna di incontrare sul suo cammino, e nello stesso anno della sua prima, la versione musicale di Pietro Mascagni, che la oscura e diviene l’emblema del cosiddetto ‘verismo musicale’, entrando nella storia del teatro lirico e nell’immaginario del pubblico mondiale.<sup>11</sup>

Dopo essersi classificato primo al concorso Sonzogno, il lavoro conquista le ribalte di tutto il mondo grazie all’ineguagliabile connubio tra testo (molto vicino alla versione teatrale di Verga) e musica di Mascagni, che rappresenta una voce nuova nel panorama operistico italiano post-verdiano e che rende indimenticabili alcune scene del dramma. In questa partitura il giovane compositore, infatti, riesce a coniugare con esiti straordinari tradizione e innovazione, sia nel tipo di orchestrazione sia nella traduzione musicale delle singole scene. Ad esempio, la serenata di Turiddu a Lola in apertura “O Lola ch’hai di latti la cammisa”, anche se riprende l’idea già utilizzata da Gastaldon di far cantare il tenore fuori scena restituendone la voce come un’eco, ne rielabora però la struttura alla maniera della canzone tipica di scuola napoletana con andamento ternario, atmosfera malinconica e toni sentimentali. Sebbene definita ‘Siciliana’, la serenata si iscrive

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 101–102.

<sup>9</sup> Trattasi di un programma radiofonico di successo del secondo canale radio RAI della metà degli anni ’70.

<sup>10</sup> Prosperi 1975, *op. cit.*, 09’47”-09’57”.

<sup>11</sup> Il giovane compositore livornese aveva partecipato quasi per caso a un concorso per un melodramma in un atto unico, indetto dalla casa editrice Sonzogno. I librettisti Guido Menasci e Giovanni Targioni Tozzetti avevano ripreso la drammaturgia verghiana del 1884 e il libretto di *Mala Pasqua* e ne avevano ricavato il libretto per Mascagni.

ve in realtà nel solco della tradizione napoletana del genere *larmoyante* tardo settecentesco, di cui Paisiello è stato maestro indiscusso. D'altra parte, mentre fa vibrare il folklore locale sulle modulazioni napoletane, Mascagni mostra però anche in maniera del tutto evidente la sua apertura verso le esperienze mitteleuropee e dà prova, già nell'*Ouverture*, di aver ben assimilato la lezione wagneriana esponendo tutti i temi principali, che poi saranno più volte ripresi nel corso dell'opera, attraverso la prassi dei *Leitmotive*, propria del compositore tedesco. Si tratta di una tecnica che appare molto lungimirante e che anticipa di qualche decennio quella che sarà poi la strategia compositiva di coloro che scriveranno le musiche di accompagnamento per il cinematografo e, quindi, le vere e proprie colonne sonore (lo stesso Mascagni firmerà le musiche per *Rapsodia satanica*, un film di Nino Oxilia del 1916). La caratterizzazione dei personaggi, sempre sottolineata dai temi musicali a loro congiunti, si semantizza anche grazie al tessuto vocale scelto per loro; come nel caso di Santuzza, alla quale Mascagni non destina mai il registro più alto della tessitura del soprano, ma la mantiene sempre su quello medio basso, così da restituire musicalmente la sua intima sofferenza, la passione, la tragedia che l'attende. Tutta l'opera è fatta di singoli quadri destinati a entrare nel patrimonio sonoro collettivo del pubblico, colto e popolare, grazie alla sapiente mistura, operata dal compositore livornese, di orchestrazione sinfonica (Liszt, Wagner, Strauss, Tchaikovsky e Dvorak) e melodismo solista (vedi l'uso dell'oboe e dell'arpa). Ogni momento dell'opera è un pezzo unico di rara bellezza e preziosità: l'aria di Santuzza "Voi lo sapete o Mamma", il duetto tra lei e Turiddu "Tu qui, Santuzza", il coro e l'aria di Turiddu "Viva il vino spumeggiante", la cavatina di Alfio "Il cavallo scalpita" con la risposta del coro "O che bel mestiere / fare il carrettiere" e l'indimenticabile *Ouverture*, che traduce in pieno le iniziali intenzioni di Verga, quando aveva richiesto invano al compositore Perrotta note passionali e sentimentali. La musica di Mascagni, insomma, realizza il matrimonio perfetto con lo spirito melodrammatico infuso dallo stesso Verga alla sua riduzione teatrale e contribuisce a renderne ancora più emblematiche alcune immagini (anche della novella a cui si ispira), che si fissano come sigilli distintivi di *Cavalleria* e della 'sicilianità': la maledizione di Santuzza "A te la mala Pasqua!", il morso di Turiddu all'orecchio di Alfio (una sorta di codice tribale che ha il senso della sfida a duello) e il grido finale "Hanno ammazzato compare Turiddu!".

Il trionfo di Mascagni sollecita la fantasia di molti altri compositori e provoca quella che Comuzio ha definito "proliferazione rusticana"<sup>12</sup> che, in alcuni casi, produce opere di grande valore come *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo, definita manifesto del verismo musicale e destinata per lungo tempo a essere rappresentata insieme a *Cavalleria* nei teatri di tutto il mondo. Tuttavia, se da una parte si avvia un autentico percorso verista sulla scena lirica, dall'altra la smania di

---

<sup>12</sup> Comuzio, 1996, *op. cit.*, p. 105.

cavalcare l'onda del successo mascagnano produce anche “un'orgia di pittoresco, di ambientazioni tipiche non più costituite da monumenti illustri ‘bensì da bassi, vicoli, sottoportici, pievi, tabernacoli, panni sciorinati, macchioni di lentisco, siepi di ficodindia, il tutto condito con gli inevitabili costumi regionali”<sup>13</sup>

Tra i molti esperimenti di questo tipo, nati appunto sulla falsariga di *Cavalleria*, merita qualche parola *Fanteria Rusticana o un dramma alla moda* del 1891, una parodia *semiseria* per musica in due atti, anzi per meglio dire uno “scherzo drammatico”,<sup>14</sup> così definito dal suo autore Francesco Cecchini, che, nell'introduzione alla nota sui personaggi, presenta il dramma specificando che è indirizzato ai “giovani Compositori”, per i quali si propone come qualcosa di nuovo, con “situazioni sceniche di vero carattere Italiano conformi ai tempi”.<sup>15</sup> Secondo l'autore bisogna svecchiare le scene liriche, appesantite dal gusto di certi critici che ammettono soltanto “il classicismo, o l'estratto dal romanzo più o meno francese!”<sup>16</sup> o quegli inverosimili “romanticismi basati sulle vecchie leggende” che definisce “fritte e rifritte”.<sup>17</sup> Il pubblico italiano a suo parere chiede ormai “Forma, tipi, azione, caratteri nostrani e viventi”,<sup>18</sup> come dimostrerebbe un recente dramma (ovviamente si riferisce a quello di Verga) “che, sebbene un po' limitato ha riscosso un certo successo musicale”<sup>19</sup> (qui invece intende Mascagni). L'intreccio della vicenda di questo “scherzo drammatico”, introdotto dall'esplicita sentenza “*Ars est veritas*”,<sup>20</sup> non solo non ha alcuna rilevanza *artistica*, ma neppure alcun barlume di *verità*. Sebbene questo libretto non presenti analogie con la trama di *Cavalleria*, tuttavia tenta di riprodurne l'effetto con il fine di conferirgli carattere di verosimiglianza e coloritura folkloristica. Ne risulta un gran *pot-pourri*, che mette insieme un Coro onnipresente (ora di “Contadini”, ora di “Cavalieri”, ora di “Elettori”, ora di “Dame” e di “Donne trasteverine”, ora di “Guardie”, di “Servi” e di “Donne della campagna Romana”) con la sfilata di Carnevale e festa annessa; con il combattimento di spade; con l'ingiuria e con lo “scannamento” in scena.<sup>21</sup> Insomma, anche se il fine dell'autore rimane dubbio, oscillando tra il *serio* e il *faceto*, l'esito dell'opera sembra confermarne la veste parodica, di cui lo stesso Cecchini dà testimonianza quando, nelle “Avvertenze” finali, conclude: “[...] non avendo inteso di presentare un lavoro artistico o letterario, ma solo un

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Francesco Cecchini, *Fanteria Rusticana o Un Dramma alla Moda*, Pistoia, Tipografia del popolo pistoiese, 1891, p. 5.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 42.

telaccio, o Falsariga, per Musica Italiana; e dal momento che fu provveduto alla *Cavalleria*, perché non fare qualcosa anche per la *Fanteria*?”<sup>22</sup>

La progressiva stigmatizzazione di alcuni motivi del testo d'origine, quello che Genette definirebbe l'“ipotesto”,<sup>23</sup> ne determina certamente una defunzionalizzazione (non necessariamente un impoverimento) nell'ambito dei nuovi contesti in cui le varie rielaborazioni vanno a collocarsi, come nel caso delle parodie, che “dominano il *café-chantant*” con traduzioni locali.<sup>24</sup>

Interessante il caso di un copione di Petrolini, *Nerone* (1917), che oggi è possibile vedere nella versione filmica del 1931 di Alessandro Blasetti, di cui alcune parti sono confluite nel film/omaggio a Petrolini del 1949 (regia di Carlo Campagalli e Alessandro Blasetti). Qui risuona il celebre incipit del coro mascalagnano “Viva il vino spumeggiante”, noto al grande pubblico, che ha la sorpresa di ascoltare nel resto della strofa uno sviluppo totalmente stravolto, rispetto al prediletto originale, in virtù di una divertente parodia:

Viva il vino spumeggiante  
di Frascati e di Marino,  
ognor l'Asti spumante,  
lo Champagne ed il Bordeaux.  
E fra il bere ed il mangiare  
con le donne a noi vicino  
ci faremo sollazzare  
sulle molle del sofà.  
(Due volte tutto.)<sup>25</sup>

Non solo il varietà, non solo il teatro musicale, ma anche la nascente industria cinematografica osserva con grande interesse le potenzialità insite nella veemenza del materiale melodrammatico presente tanto nell'opera di Mascagni quanto nella versione teatrale di Verga; così già nel 1910 esce un lungometraggio, frutto del primo contratto cinematografico firmato dall'autore con la casa di produzione A. C. A. D.<sup>26</sup> Di questo film, che purtroppo non è sopravvissuto allo scorrere del tempo, si sa che non piacque a Verga, poiché in una lettera a Dina di Sordevolo commenta: “Figurati che di *Cavalleria rusticana* ne fecero una rappresentazione

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>23</sup> Si veda su questo il discorso genetiano di transvalorizzazione, come trasposizione dei valori del testo fonte. Cfr. Gerard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 434–441.

<sup>24</sup> Comuzio, 1996, *op. cit.*, p. 108.

<sup>25</sup> Ettore Petrolini, *Nerone* (1917), in <https://www.ateatro.info/copioni/nerone-2/> [06.03.2023]

<sup>26</sup> Sulla fortuna cinematografica di *Cavalleria rusticana* si veda: Giorgio Longo, “*Cavalleria rusticana* in Francia fra teatro, musica e cinema (1884–1910)”, *Transalpina. Études italiennes*, XXII (2019), pp. 89–104; Zappulla Muscarà 2014, *op. cit.*; Pamela Parenti, “La fortuna cinematografica di *Cavalleria rusticana*”, in *Il melodramma al cinema. Il film-opera croce e delizia*, a cura di Sebastiano Gesù Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2009, pp. 127–128.

che io non arrivavo a capire quando andai per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva loro".<sup>27</sup>

Nonostante una certa ritrosia dello scrittore siciliano verso il cinema, questa non resta l'unica versione filmica per cui si lascia convincere a cedere i diritti;<sup>28</sup> nel 1916 infatti autorizza la "Film d'Arte" (poi "Tespi Film") a ricavare dalla sua *Cavalleria* un film diretto da Ugo Falena, al quale però Mascagni vieta categoricamente l'uso della sua musica per l'accompagnamento della proiezione in sala. Questo per ovvie ragioni di interesse economico visto che il compositore, dal canto suo, ha autorizzato il film basato sul melodramma e diretto da Ubaldo Maria Del Colle per la "Flegrea Film", uscito nello stesso anno. Su queste due versioni mute di *Cavalleria* c'è un'interessante recensione di Pio Fasanelli, su "La Cine-Fono" del 25 luglio 1916, in cui si legge che:

[...] La *Cavalleria rusticana* della Tespi è commentata da scelti brani di musica ottimamente collegati è vero, ma che non è la suggestiva musica mascagnana. E poiché l'azione scenica di *Cavalleria rusticana* non si sa concepire se non accompagnata dalle carezzevoli e profonde armonie mascagnane, ne risulta che il film non soddisfa completamente il pubblico che esce dalla sala di proiezione con l'animo in pena, come se avesse assistito ad un'opera mozza, priva di ogni arte, povera sotto ogni aspetto. [...] La *Cavalleria* della Flegrea ha dei quadri indovinatissimi. [...] A coprire i difetti di questa edizione, provvede la musica del Maestro Mascagni, che accompagna il film dall'inizio col preludio del primo atto, per seguirlo passo passo, con tutto lo spartito, fino alla fine.<sup>29</sup>

Con l'avvento del sonoro i film tratti da opere liriche si moltiplicano e a questa moda non si sottrae neppure *Cavalleria*, poiché nel 1939 esce la versione per la regia di Amleto Palermi, ma ancora una volta privata della musica di Mascagni, che si è rifiutato di cedere i diritti, e dunque il film appare più fedele al dramma di Verga. Successivamente, nel 1954, è la volta di Carmine Gallone, un regista già avvezzo al melodramma, e che, venuto a mancare il compositore livornese, può giovare della sua musica per la colonna sonora. Nell'insieme questo rimane ancora oggi un bel film, abbastanza credibile, da cui la figura di Alfio esce con maggiore spessore drammatico, anche grazie a un eccellente interprete come Anthony Quinn. È poi del 1984 una versione di Franco Zeffirelli, un vero e proprio film-opera (cantato dalla prima all'ultima scena), che si rivela un esperimento

<sup>27</sup> La citazione è contenuta in Zappulla Muscarà 2014, *op. cit.*, p. 99.

<sup>28</sup> Verga è restio a concedere i diritti dell'opera per il cinema, ma è costretto a farlo per le pressanti richieste che vengono appunto dalla compagna Dina. Emblematico il suo atteggiamento in una lettera, riportata da Zappulla Muscarà, in cui teme per la sobrietà del suo stile pittorico destinato a cedere sotto l'"ingrossamento" fotografico del cinema: "Figuratevi le mie viscere paterne, ed anche il mio amor proprio d'autore, se volete. Per me è questione di probità letteraria quasi" (6 aprile 1912)", in *Ivi*, p. 147.

<sup>29</sup> La recensione di Pio Fasanelli su "La Cine-Fono", n. 11 del 25 luglio 1916 è riportata in "Schede filmografiche" a cura di Sebastiano Gesù in *Verga e il cinema* 1996, *op. cit.*, p. 255.

piuttosto forzato del regista desideroso di replicare il successo immediatamente precedente di *La Traviata* del 1982.

Molto interessante, invece, è l'interpretazione comica di *Cavalleria* (a cavallo tra dramma e melodramma) in un episodio del film *Io uccido, tu uccidi* del 1965, per la regia di Gianni Puccini, in cui i due eccezionali attori comici, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, sono rispettivamente Turiddu e compare Alfio. Si tratta di una versione caricaturale che termina nel paradossale rovesciamento dello stereotipo, per cui i due rivali in amore si trasferiscono a Parigi e diventano una coppia di stilisti gay. In questa volutamente enfatica parodia si vanno a minare tutti quegli archetipi sentimentali presenti nelle varie versioni del dramma, sia operistiche che filmiche. Turiddu, pertanto, è trasformato nel suo opposto, cioè da cacciatore diviene cacciato, e, interpretato da un Franco Franchi dalle perfette movenze marionettistiche, viene perseguitato da due fameliche Santuzza e Lola (conformi agli stilemi della commedia erotica italiana che popola il cinema di quegli anni). Ciccio Ingrassia è un Compare Alfio che ribalta il *clichè* del forte e impavido uomo d'onore: vecchio e quasi cieco, nel compiere quei gesti pseudo mafiosi che la tradizione vuole per il suo personaggio, risulta goffo e divertente, in particolare nella popolare scena della sfida a duello e del morso all'orecchio (qui tra le altre cose la sequenza viene spogliata di tutta la sua potenza simbolica e della tensione drammatica dell'originale, perché chi morde non è Turiddu ma è Alfio e la durata del morso si allunga a dismisura per la demenza del personaggio). La trovata forse più geniale del film è riservata al finale, quando nel duello non muore Turiddu, bensì le seccatrici Lola e Santuzza, motivo per il quale la coda dell'episodio ci restituisce i due protagonisti a Parigi, che, al termine di una sfilata di moda di intimo femminile,<sup>30</sup> vengono chiamati in passerella, dove, evidentemente omosessuali, si affacciano a salutare il pubblico nei panni di due elegantissimi stilisti che si tengono per mano, sovvertendo, dunque, l'immagine della virilità sanguigna, rude e possessiva del maschio siciliano. Questo episodio, che a una prima lettura sembrerebbe appartenere al vacuo comico erotico di molti film italiani del secondo Novecento, nasconde invece una sottile e beffarda vena satirica, poiché mette a soqquadro le componenti del dramma sentimentale (il triangolo amoroso, la gelosia, la donna perduta sedotta e abbandonata) e si prende gioco degli stereotipi siciliani (la maledizione, la sfida e il duello) che le riscritture verghiane, sin dalla prima realizzata dallo stesso autore, hanno, invece, via via messo in campo e rafforzato nel tempo.

Infine, anche per *Cavalleria*, come per tutte le storie di successo, non poteva mancare un *sequel*. Nel 2021 per il Festival Lirico dei Teatri di Pietra è stata messa in scena alla Villa Bellini di Catania un'opera inedita per la musica di Mario

---

<sup>30</sup> Con un sottile e ironico richiamo alla famosa camicia da notte della serenata "O Lola c'hai di latti la cammisa".

Menicagli,<sup>31</sup> rappresentata come secondo atto ideale di *Cavalleria* di Mascagni, che con il titolo *Dodici Anni Dopo, Cavalleria's Sequel*, si basa sul dramma dal titolo *Cavalleria rusticana, dodici anni dopo* da molti riferito all'attore siciliano Giovanni Grasso (tuttavia sussistono ancora diversi dubbi circa datazione e attribuzione).<sup>32</sup>

A questa continuazione del dramma verghiano è anche legato un film del 1919 per la regia di Ignazio Lupi, il cui titolo viene riportato come *Mala Pasqua*<sup>33</sup> o *Sei anni dopo*, in cui compare proprio Giovanni Grasso nel ruolo di protagonista. Di lui sono note le vicende che lo vedono interpretare Compare Alfio nelle rappresentazioni francesi del dramma di Verga e condividere un rapporto non proprio 'pacifico' con lo scrittore siciliano (ma questa è un'altra storia).

Del film è possibile leggere la recensione del 25 agosto 1920 su "La rivista cinematografica":

Il mal vezzo di soddisfare quella curiosità di bassa lega diffusa nel popolino, il quale anela di sapere cosa sia avvenuto dei protagonisti delle opere letterarie o teatrali, ha indotto qualcuno a scrivere questi *Sei anni dopo*, che vogliono essere un seguito al bozzetto di Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana*, divenuto celebre per la musica di Pietro Mascagni.

È superfluo il dire che se il dramma del Verga è un'opera d'arte di tragica passione, questi *Sei anni dopo* sono una miseranda rappezzatura di vecchi stracci, priva di contenuto degno d'attenzione. Il nocciolo del dramma è semplicemente puerile. L'autore, volendo proiettare nuova luce sul violento e irriflessivo carattere di compar Alfio, immagina che il figlio di Santuzza, che si chiama Turiddu come

<sup>31</sup> Mario Menicagli, *Dodici anni dopo, Cavalleria's sequel*, riduzione per canto e pianoforte di Oliviero Lacagnina, Livorno, Sillabe, 2019.

<sup>32</sup> Una recente monografia di Gabriele Sofia, dedicata al celebre attore siciliano, tenta di tracciare la storia del copione e delle sue rappresentazioni basandosi su fonti dirette e indirette. Sofia conferma che l'opera sarebbe stata concepita da Grasso, probabilmente in collaborazione con Amilcare Caterini Michelangeli, e circa la datazione indica come prima rappresentazione, di cui si abbia traccia, una avvenuta a Catania nel 1898. Non essendovi un'edizione a stampa di quest'opera, appare molto confusa anche la situazione relativa ai copioni: "Ad oggi sono reperibili tre copioni di *Dodici anni dopo*. Il primo è in siciliano [...]. Il secondo è in italiano ed è conservato alla Biblioteca del Burcardo di Roma [...]. La presenza di una terza copia è segnalata da Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà [...]. Il copione era stato dato in prestito per la mostra da cui viene poi stampato il catalogo. Infine esiste un ulteriore adattamento in italiano realizzato nel 1983 e conservato negli archivi SIAE con la dicitura «*Dodici anni dopo*. Atto unico di Giovanni Grasso, ridotto e rielaborato da Mario Donatone e Mario Baldini» [...]", Gabriele Sofia, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Roma, Bulzoni, 2019, p. 99. La cosa interessante è che il copione conservato presso la Biblioteca del Burcardo di Roma non è attribuito a Giovanni Grasso (1873–1930), bensì a un ennesimo Giovanni Grasso (1943) autore di poesie e di testi in dialetto siciliano. Questo rende l'idea della poca chiarezza che circonda la vicenda legata a questi copioni.

<sup>33</sup> Il film è riportato con il titolo *Mala Pasqua* in *Il cinema muto italiano 1905–1931*, Opera in 21 volumi redatta da Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, Roma – Torino, Centro Sperimentale di cinematografia e Nuova Eri, 1991–1996, p. 107, <https://www.ilcinemamuto.it/betatest/filmografie/indice-generale/> [02.03.2023].

il padre ucciso da Alfio nel famoso duello rusticano, si smarrisca nella foresta. Santuzza crede invece che Lola, per desiderio di vendetta glielo abbia rapito. Nel frattempo, compar Alfio viene graziato. Esce di prigione e giunge inatteso al paese natio. Appena vi è giunto apprende la sparizione del piccolo Turiddu e, infiammato dal suo singolare sdegno, che vorrebbe essere tragico ed è soltanto bestiale, si dà alla ricerca del bambino. Questo viene presto trovato, e tutto si chiarisce. E la grottesca favola finisce in una scena semi-melodrammatica, in cui la vecchia madre di Alfio, che era diventata pazza, ritrova la ragione.

Se c'è una cosa di notevole in questo film è l'ambiente in cui si svolge il dramma, riprodotto con cura dei costumi locali.

L'interpretazione è buona per parte di Giovanni Grasso, che non ci risparmia la sua caratteristica mimica espressiva, ragione prima del suo successo scenico.

Gli altri fanno bene, senza tuttavia eccellere.

Discreta la fotografia.<sup>34</sup>

Sulla stessa *fabula* si basa il testo da cui è nato il *musical* edito nel 2019 (andato in scena due anni dopo), il cui libretto porta la firma di Lido Pacciardi e di Mario Menicagli. Quest'opera conferma ancora una volta il legame indissolubile tra la versione verghiana e quella mascagnana, poiché la riscrittura parte dal copione teatrale di Grasso, concepito per fornire un secondo atto al dramma di Verga, ma ne trae un melodramma da agganciare all'atto unico musicale di Mascagni, di cui si pone come ideale continuazione.

In conclusione, sembra allora innegabile che le due anime di *Cavalleria*, quella del dramma e quella del melodramma, abbiano sempre mostrato una certa conformità, nonostante le liti, le incomprensioni e le controversie giudiziarie che contraddistinsero i rapporti tra Verga e Mascagni per molti anni. Più che di affinità col melodramma, si deve parlare di carattere, di coloritura, di atmosfere, di fenomenologia melodrammatici che, come si è ampiamente sottolineato, il dramma mostra con chiarezza fin dalla stesura di Verga stesso, che è il primo a prendere le distanze dalla sintesi e dall'impersonalità verista di "quelle paginette della novella", che in vecchiaia dichiara di portare come un cappio al collo.<sup>35</sup> Le sente come un nodo alla gola il nostro autore, forse perché di continuo gli ricordano il compromesso al quale aveva deciso di cedere quando, su consiglio di Giacosa, aveva intrapreso la strada del teatro, che non lo aveva mai troppo convinto e, ancor di più, gli ricordano che da questa diramazione erano partite tutte quelle derive che sempre più si erano allontanate dalla sua originale idea narrativa del sobrio, misurato, "nudo e schietto"<sup>36</sup> fatto da raccontare. In un primo momento, il grande successo di Mascagni soddisfa le aspettative di Verga, che aveva cercato

---

<sup>34</sup> „La vedetta”, *La rivista cinematografica*, Torino, 25 agosto 1920, in Vittorio Martinelli, “Il cinema muto italiano 1919. I film del dopoguerra”, *Bianco e Nero, Rivista del centro sperimentale di cinematografia*, Numero speciale, Eri edizioni, Roma, 1995, p. 160, <https://fliphtml5.com/bfyc/wyrh/basic/151-200> [02.03.2023].

<sup>35</sup> Cfr. Gelati, 1990, *op. cit.*, p. 120.

<sup>36</sup> Giovanni Verga, “L'amante di Gramigna”, in *Vita dei campi*, Milano, Treves, 1881, p. 155.

le attenzioni del mondo lirico – attenzioni auspiccate da molti scrittori per ovvie ragioni di tornaconto economico – ma poi il peso di tanta risonanza mondiale diventa insostenibile, diventa un laccio che a ogni ribalta gli rinnova la memoria di quell’iniziale cedimento e quindi l’inquietudine per non essere riuscito, lui per primo, a restare coerente al proprio ideale poetico.

## BIBLIOGRAFIA

Cecchini, Francesco, *Fanteria Rusticana o Un dramma alla Moda*, Pistoia, Tipografia del Popolo Pistoiese, 1891.

Gastaldon, Stanislao, *Mala Pasqua*, Firenze, Gaetano Mignani e figlio, 1890.

Mascagni, Pietro, *Cavalleria rusticana*, Milano, Sonzogno, 1890.

Menicagli, Mario, *Dodici anni dopo, Cavalleria's sequel*, riduzione per canto e pianoforte di Oliviero Lacagnina, Livorno, Sillabe, 2019.

Verga, Giovanni, *Vita dei campi*, Milano, Treves, 1881.

-----, *Teatro di Giovanni Verga*, Milano, Treves, 1912.

Asor Rosa, Alberto, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1987.

Baldacci, Luigi, *I libretti di Mascagni*, in “Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni, Livorno 1985”, Milano, Sonzogno, 1987, pp. 71–82.

Bernardini, Aldo & Martinelli, Vittorio, *Il cinema muto italiano 1905–1931, Opera in 21 volumi*, Roma – Torino, Centro Sperimentale di cinematografia e Nuova Eri, 1991–1996.

Gelati, Giovanni, “Cavalleria in tribunale”, in *Cavalleria rusticana 1890–1990: cento anni di un capolavoro. Celebrazione del centenario di ‘Cavalleria rusticana’ di Pietro Mascagni: Livorno 4–21 settembre 1990*, a cura di Nandi Ostali, Piero Ostali, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 115–121.

Genette, Gerard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

Ferrone, Siro, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972.

Genovese, Nino & Gesù, Sebastiano (a cura di), *Verga e il cinema*, Catania, Maimone editore, 1996.

Longo, Giorgio, “Cavalleria rusticana in Francia fra teatro, musica e cinema (1884–1910)”, *Transalpina. Études italiennes*, XXII (2019), pp. 89–104.

Martinelli, Vittorio, “Il cinema muto italiano 1919. I film del dopoguerra, Bianco e Nero”, *Rivista del centro sperimentale di cinematografia*, Numero speciale, Eri edizioni, Roma, 1995.

Parenti, Pamela, “La fortuna cinematografica di *Cavalleria rusticana*”, in *Il melodramma al cinema. Il film-opera croce e delizia*, a cura di Sebastiano Gesù Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2009, pp. 127–128.

-----, “*Cavalleria rusticana* tribolazioni d’autore: vicende di riscritture della novella verghiana tra letteratura e altre arti”, *Testo e senso. Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti*, XXIV, (2022), pp. 143–151.

Prosperi, Giorgio, *Maestri e compagni di ventura: profili e problemi di autori italiani da Verga a Diego Fabbri*, Roma, Serarcangeli, 1986.

-----, *A tu per tu con Verga, Pirandello, D’Annunzio e Rosso di San Secondo*, Roma, Editori Associati, 1993.

Sofia, Gabriele, *L’arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol’d*, Roma, Bulzoni, 2019.

Zappulla Muscarà Sarah, *Letteratura, teatro e cinema*, Catania, Tringale, 1984.

-----, “*Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga fra teatro, melodrammi e cinema”, in *Studi polacco-italiani*, X, Torùn 2014, pp. 133–150.

----- & Zappulla Enzo, *Guida ai luoghi di Cavalleria rusticana a Vizzini*, Catania, Azienda Provinciale Turismo, s. d.

#### Filmografia, altri media e sitografia

Blasetti, Alessandro, *Nerone* (1930), in Campagalli, Carlo & Blasetti, Alessandro, *Petrolineide* (1949), <https://www.youtube.com/watch?v=uTgWLe66meM> [24.02.2023].

Centro sperimentale di Cinematografia, biblioteca digitale, <https://www.fondazioneesc.it/biblioteca-digitale-biblioteca-luigi-chiarini/> [24.02.2023].

Fondazione Verga official site, <http://www.fondazioneverga.it/> [24.02.2023].

Prosperi, Giorgio, *Intervista impossibile a Giovanni Verga* (1975), in *Le interviste impossibili, Teche Rai* <https://www.teche.rai.it/2015/03/intervista-impossibile-a-giovanni-verga/> [24.02.2023].

Pietro Mascagni official site, <https://www.pietromascagni.com/index.php> [24.02.2023].

Puccini, Gianni, *Io uccido, tu uccidi* (1965), <https://www.youtube.com/watch?v=uuUviZRZS0k> [24.02.2023].

Памела Паренти

#### СЕОСКО ВИТЕШТВО: ПАРОДИЈА И ТРАВЕСТИЈА КРОЗ МАСКАЊИЈЕВУ МЕЛОДРАМУ (Резиме)

Рад полази од појма *рескриптума* и усредсређује се на дело *Сеоско витештво* у музичком позоришту, варијетеу и на филму, полазећи од неких разматрања о адаптацији ове Вергине новеле за позориште коју је писац припремао уз консултације са Бакозом. Мелодрамска поставка

текста биће потом језгро немогућег интервјуа са Ђованијем Вергом (1975) који је урадио Ђорђо Проспери, где ће се покренути и тема судског поступка у вези с маестралном Маскањијевом једночинком, будући да је, засенивши дело које је Верга ауторизовао, она постала симбол „музичког веризма”. Истраживање се проширује на друге опере „рустикалне” инспирације, које укључују ироничне, дисонантне елементе, у жанровима као што су опера буфо и филмска пародија, између осталих укључујући између осталог и епизоду Пучинијеве *Io uccido, tu uccidi* (1965) с Франком Франкијем и Чичом Инграсија.

**Кључне речи:** *Сеоско витештво*, Ђовани Верга, Пјетро Маскањи, Немогући интервју, филм-опера.

Примљено 5. марта 2023, прихваћено за објављивање 10. јуна 2023. године.