

“Cavalleria rusticana” tribolazioni d’autore: vicende di riscritture della novella verghiana tra letteratura e altre arti

Pamela Parenti

Università degli Studi Niccolò Cusano
(pamela.parenti@unicusano.it)

Abstract

Ormai in tarda età, sembra che Verga abbia confidato la sua insofferenza rispetto al mancato riconoscimento della sua veste autoriale: «Per chi dovrei scrivere?» avrebbe detto «Di ciò che ho scritto sopravvive soltanto *Cavalleria rusticana* e non per virtù mia, ma di Pietro Mascagni. Le porto, quelle paginette, come un cappio al collo!». È abbastanza noto che lo scrittore siciliano uscì provato dalle disavventure giudiziarie che lo avevano visto protagonista, insieme a Mascagni, di una lunga disputa, fatta di numerose querele, denunce e processi sui ricavi conseguiti ai successi di *Cavalleria* e sulle proprie competenze autoriali. Si tratta di vicende che potrebbero tranquillamente rappresentare il soggetto di un film giudiziario dai toni talvolta drammatici e talvolta grotteschi. Nel corso di questo intervento, saranno sinteticamente ricostruiti i vari passaggi della lunga storia, che parte dalla scrittura dei testi (la novella, il dramma, il libretto per il melodramma) per giungere fino alle numerose riprese cinematografiche, con alcuni cenni su altri melodrammi derivati dalla novella in oggetto, ma meno conosciuti: *Malapascua* di Stanislao Gastaldon e *Cavalleria rusticana* di Giovanni e Domenico Monleone.

DOI: <https://doi.org/10.58015/2036-2293/587>

Richiamando l’attenzione sul celebre titolo verghiano di *Cavalleria rusticana* mi accingo innanzitutto a rammentare due importanti ricorrenze: la prima riguarda il centenario della morte di Giovanni Verga, che si celebra quest’anno e viene contemporaneamente ricordato in diverse sedi accademiche e istituzionali¹; la seconda riguarda i dieci anni dalla scomparsa di Ermanno Comuzio, critico musicale e giornalista di grande esperienza, particolarmente esperto di film-opera, attivo su importanti riviste di spettacolo come "Sipario", "Cineforum", "Cinematografo", "Carte di Cinema". Personalmente ebbi il piacere, e l’onore, di invitare Comuzio presso l’Ateneo di Tor Vergata quando,

¹ Di seguito do indicazione delle due più rappresentative, ma sottolineo che le iniziative verghiane sono molteplici in tutto il mondo. Ricordo quindi la Fondazione Verga con l’Università di Catania che ha stilato un programma annuale delle celebrazioni verghiane: <http://www.fondazioneverga.it/2021/12/20/fondazione-verga-universita-di-catania-programma-annuale-celebrazioni-del-centenario-verghiano/> e, sul versante cinematografico, il festival verghiano che ha dato vita all’iniziativa “Verga 100”: <https://www.festivalverghiano.it/>.

ancora studentessa, organizzai un ciclo di conferenze su un tema che riguardava l'interazione della musica con la settima arte e con la letteratura. La manifestazione (Roma 1993), che preludeva ai futuri interessi legati alla transcodificazione e ai rapporti tra la letteratura e le altre arti, si intitolava "Il suono e l'immagine" e vide, oltre agli interventi di alcuni Docenti interni, la partecipazione di Enrico Fubini, che parlò agli studenti di estetica musicale; di Gianni Rondolino, che tenne una lezione magistrale sul ruolo della colonna sonora portando esempi indimenticabili sulla cinematografia di Kubrick e, infine, Comuzio che raccontò la storia del melodramma nel cinema con grande ricchezza di particolari e con molti aneddoti divertenti.

In questa sede, perciò, nel cercare di ricostruire il complesso quadro di riscritture di *Cavalleria rusticana*, partirò da un lavoro di Comuzio del 1996 per poi integrarlo con le più recenti voci di approfondimento di Zappulla Muscarà del 2014, di Giorgio Longo del 2019 e con mie personali considerazioni.

Il saggio del critico, che si intitola *Cavalleria rusticana tra novella, film, teatro e musica*, è contenuto in un volume di grande interesse dal titolo *Verga e il cinema* (uscito per l'editore Maimone e curato da Sebastiano Gesù, altro importante critico catanese recentemente scomparso, esperto di letteratura, cinema e musica)². Il lavoro di Zappulla Muscarà riguarda soprattutto la vicenda della trasposizione dalla novella al dramma e le controversie giudiziarie sui diritti d'autore tra Verga e Mascagni, nonché le varie trasposizioni melodrammatiche; il saggio di Longo verte sulla fortuna del dramma in Francia e la prima trasposizione filmica del 1910.

Per chiarezza è bene partire dal principio della lunga storia di riscritture, che ha inizio dalla prima stesura della novella verghiana *Cavalleria rusticana*, comparsa per la prima volta nel 1880 sul settimanale «Fanfulla della domenica» e poi nella raccolta *Vita dei campi* insieme ad altre celebri novelle di impianto verista come *Rosso Malpelo*, *Jeli il pastore*, *La Lupa* e altre.

Quasi immediatamente dopo Verga si mette all'opera per ricavare dalla novella una versione drammatica. La vocazione drammaturgica dell'autore siciliano, e la sua parallela ritrosia nei confronti della convezione teatrale, sono argomenti già indagati e discussi dalla critica in varie sedi³, quindi non mi soffermerò troppo sulle modalità della transcodifica operata dallo scrittore siciliano.

In vista dello sviluppo degli eventi, è però importante ricordare che, durante il lavoro di riduzione intrapreso per portare la novella sulle scene, Verga è in continuo contatto con Capuana, al quale sottopone il testo per un giudizio, e soprattutto con Giuseppe Giacosa, al quale dedica la successiva edizione a stampa del dramma. Giacosa, il drammaturgo che di lì a poco firmerà con Luigi Illica i tre celebri libretti pucciniani di *Bohème*, di *Tosca* e di *Madama Butterfly*, recita un ruolo fondamentale nella messinscena del dramma, perché, come sottolinea Zappulla Muscarà, il giorno precedente la prima pubblica un giudizio sulla "Gazzetta piemontese" che certamente contribuisce a favorire la ricezione positiva del dramma da parte della critica: «"La novità del Verga non consiste nel fare di più ma, forse, nel fare di meno, certo nel fare diversamente"» (Zappulla Muscarà 2014: 134).

² Cfr. il titolo nella bibliografia in calce al presente articolo.

³ Cfr. bibliografia in calce.

L'importanza del rapporto con Giacosa emerge da numerosi elementi, non ultimo persino il fatto che il teatro destinato alla prima rappresentazione del dramma sia il Carignano di Torino, che Giacosa conosce bene; poi ci sono le numerose lettere che attestano la presenza continua del drammaturgo torinese alle singole fasi della stesura del dramma, i suoi suggerimenti, tra cui forse il più celebre in favore della Duse come interprete protagonista «con un'attrice come la Duse si possono fare meraviglie. [...] A Torino il pubblico è poco propenso alle novità. Ma la novità tua piacerà anche là. Purché ben inteso ci sia gran parte per la Duse» (Ferrone 1972: 138-139). Infine, la sua assiduità alle prove; i suoi interventi per metter pace nel burrascoso rapporto tra Verga e gli attori; fino al succitato articolo uscito il giorno precedente la "prima" «con lo scopo di preparare il pubblico al salto di intelligenza e di gusto che l'opera verghiana imponeva» (Ferrone 1972: 122).

La riduzione teatrale viene così completata e il dramma in un atto unico viene allestito per andare in scena il 14 gennaio del 1884. Eleonora Duse è dunque Santuzza e l'opera riscuote un grandioso successo.

Pur non entrando nelle dinamiche di adattamento della novella per le scene teatrali, mi pare tuttavia opportuno sottolineare che l'influenza di Giacosa contribuì alla sterzata melodrammatica, impressa dall'autore al dramma. Una manovra che ritengo comunque del tutto consapevole, poiché volutamente Verga sposta il cardine dell'azione dal tema centrale della "roba" (la ricchezza di Alfio, la povertà di Turiddu e la preoccupazione che lui nutre per sua madre destinata a soccombere) al tema passionale. Così nella *pièce* Santa diventa Santuzza e viene prima sedotta, poi abbandonata da Turiddu (cosa che non avviene affatto nella novella) ed è quindi per disperazione che lei rivela ad Alfio del tradimento di Lola. L'opera di Verga si configura così come una nuova proposta, una possibile mediazione tra la convenzione borghese del teatro melodrammatico e la novità verista: vi si conferma la tradizione nel ruolo imprescindibile della 'Primadonna', che il personaggio di Santuzza viene a ricoprire nella trasposizione teatrale; contemporaneamente si mantengono alcuni elementi della novella (che tuttavia sulle scene risultano svuotati di quella poetica verista, propria del discorso narrativo).

Tutto sembra convergere verso la resa melodrammatica dell'opera, che è anticipata anche dalla sua struttura, composta con andamento corale e centrifugo, cioè con un'alternanza continua di scene corali e duetti, in cui i personaggi, cristallizzati in caratteri come il teatro musicale fortemente richiede (Santuzza=la passione, Turiddu=il maschio superbo, Alfio=il difensore dell'onore, Lola=la perdizione), sono volutamente messi in contrasto perché la conflittualità delle loro passioni crei movimento e *Spannung* grazie a un'orchestra di chiaroscuri.

Insomma, Verga opera nella direzione ravvisata da Asor Rosa e definita "bozzetto folkloriko" dando vita a molti stereotipi melodrammatici:

In "Cavalleria rusticana" questa disposizione è evidente nell'uso dei particolari folkloristici, che animano il racconto intorno a scene e figure fortemente caratterizzate e saporite: basti ricordare l'inizio della novella, tutto imperniato su quel Turiddu, che sembra un personaggio da carretto siciliano [...] che, quando sa del tradimento di Lola, "santo diavolone! Voleva trargli fuor le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia!", ma poi non ne fa nulla, e si sfoga "coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno

che sapeva sotto le finestre della bella". Dopo siffatta apertura il dramma si svolge tra personaggi e vicende ad essa perfettamente intonati: il fiero risentimento di Santuzza, l'odio di Alfio, uno di "quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio", la singolare cerimonia della sfida (Turiddu morde l'orecchio del carrettiere), il sanguinoso duello d'onore. Siamo in un'area di sollecitazioni epidermiche, anche molto forti, intendiamo dire, ma destinate a restare in superficie, ovvero – ciò che è la stessa cosa – circoscritte in un ambito estremamente limitato di interessi. L'esito melodrammatico si direbbe persino necessario (Asor Rosa 1987: 28-30).

Che queste modifiche sostanziali fossero già pensate in vista di possibili rifacimenti melodrammatici sembra confermarlo il fatto che Verga, dopo il successo ottenuto, chiede al compositore catanese Giuseppe Pirrotta una specie di sinfonia per dotare il dramma di un'introduzione musicale. Come sottolineato da Ferrone e ricordato da Comuzio (Comuzio 1996: 101) Verga vorrebbe valorizzare 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 "troppo moderno" e di difficile esecuzione – non ebbe mai la destinazione per cui era stato composto (*Ivi*: 101-102).

Così la vocazione melodrammatica del testo non tarda ad essere riconosciuta e Stanislao Gastaldon, autorizzato da Verga, nel 1888 musica un libretto dal titolo *Mala Pasqua*, un'opera tratta da *Cavalleria* che viene rappresentata nel 1890 al Teatro Costanzi di Roma. L'opera riscuote molto successo, ma ha la sfortuna di incontrare sul suo cammino, e nello stesso anno della sua prima, un'altra opera tratta dalla stessa fonte, cioè quella di Mascagni.

Un anno prima, infatti, nel 1889, il giovane e allora sconosciuto compositore livornese, insieme ai librettisti Guido Menasci e Giovanni Targioni Tozzetti, decide di iscriversi⁴ al concorso indetto dall'editore Sonzogno per un melodramma in un atto, presentando un'opera interamente tratta dal dramma di Verga e con il medesimo titolo. Tra l'altro l'opera riprende diverse soluzioni della versione di Gastaldon: l'inizio con la serenata di Turiddu fuori scena, il grido finale "un grido puro, senza note, seguito da quattro battute musicali che precipitano fino all'accordo finale". "[...] la preghiera, il coro pasquale, la processione, il brindisi, l'addio alla madre [...]" (*Ivi*: 102-103).

Questa nuova versione musicale di *Cavalleria rusticana* vince il concorso e viene rappresentata nel 1890 anch'essa al Teatro Costanzi di Roma, dopo che l'editore ha ottenuto l'autorizzazione e la cessione dei diritti da parte di Verga (i tre giovani autori, infatti, non avevano neppure chiesto le dovute autorizzazioni, trattandosi di un concorso che non pensavano di vincere).

⁴ In realtà si dice che fu la moglie a iscriverlo al concorso!

Ciò che avviene dopo questo debutto ha davvero dell'incredibile, poiché il successo del melodramma è tale da oscurare quasi completamente il nome di Verga, e la memoria tanto della novella quanto del dramma teatrale, agli occhi del mondo e del pubblico (non ovviamente degli specialisti).

Pietro Mascagni inizia una carriera strepitosa (anche se non eguaglierà mai più la grandezza musicale raggiunta in *Cavalleria*) e l'opera viene rappresentata nei più importanti teatri lirici di tutto il mondo (in particolare negli Stati Uniti dove il compositore diviene una vera e propria star italiana).

Sebbene inizialmente lo scrittore catanese cavalchi il successo del melodramma, tanto da cambiare il titolo della riedizione delle novelle nel 1892 da *Vita dei campi* a *Cavalleria rusticana ed altre novelle*, successivamente le cose cambiano. Il grande interesse sollevato dal melodramma, che nessuno si sarebbe mai aspettato al momento in cui Verga aveva firmato l'autorizzazione per i diritti sulla novella, muta le aspettative dell'autore. Lo scrittore siciliano inizia così un lungo 'calvario' giudiziario, che, come dimostrato da Zappulla Muscarà grazie agli atti e alle sentenze, non riuscirà a fargli ottenere ricavi equamente commisurati ai proventi incassati dall'editore e da Mascagni per le 'infinite' repliche del melodramma⁵. Tuttavia, nonostante le vicissitudini appena dette, nel 1895 Verga cerca di riallacciare i rapporti con Mascagni, sottoponendogli il libretto della *Lupa*, ridotta da Federico De Roberto e già rifiutata da Puccini ma niente da fare, al livornese non piace:

Ho pensato alla *Lupa*; e l'ho studiata e ristiudiata, tanto che me ne sono fatto un concetto preciso ed immutabile. S'intende sempre secondo il mio criterio. E certo Le recherò un grande dolore dicendole francamente e recisamente ciò che io pensi della *Lupa*. Io la trovo impossibile sotto tutti i rapporti: un soggetto che rivolta lo stomaco, una forma monotona e per nulla adatta alla musicalità, un intercalare per metà siciliano e per metà toscano [...]; tutto in un carattere soverchiamente peso al lavoro (Zappulla Muscarà 2014: 140).

Per Verga le amarezze non sono ancora giunte al termine, perché nel 1906 lo scrittore, dopo ripetute richieste giunte anche negli anni precedenti, cede e si fa convincere da un altro compositore ad accordargli i diritti per un'ulteriore versione melodrammatica della sua opera: viene così rappresentata ad Amsterdam una *Cavalleria rusticana* su musica di Domenico Monleone e libretto del fratello Giovanni. Questa volta dopo le rappresentazioni di Torino e di Milano, è Mascagni, insieme all'editore Sonzogno, a citare in giudizio Verga che perde la causa in quanto il Tribunale di Milano ritiene che egli «non avesse il diritto di cedere per la terza volta la riduzione lirica del suo dramma e che il libretto di Monleone era una contraffazione del libretto di Mascagni» (Ivi: 142), pertanto interdice ogni ulteriore rappresentazione del nuovo melodramma e condanna Verga al risarcimento del danno.

⁵ Come riportato da Zappulla Muscarà l'editore Sonzogno presentò dei bilanci non rispondenti alla realtà degli incassi effettivi e Verga arrivò ad accettare una sorta di somma forfettaria offerta dall'editore pari a 143.000 lire (equivalente a un quarto degli incassi già ottenuti e a quelli previsti) che venne pagata a rate (Zappulla Muscarà 2014: 139).

Tornando ora al dramma e alla sua fortuna internazionale, come racconta Giorgio Longo, i dispiaceri legati a *Cavalleria* arrivano per Verga anche dalla Francia. Qualche tempo prima, infatti, nel 1888, dopo il grande successo italiano del dramma rappresentato al Carignano, egli aveva tentato l'impresa a Parigi, ma lì le cose non erano andate come avrebbe sperato: il dramma era caduto clamorosamente in un fiasco "annunciato", anche perché si era trovato senza il sostegno di Zola e della sua cerchia (Zola aveva in qualche modo già profetizzato in una celebre lettera l'incomprensibilità del testo per il pubblico francese):

Si tratta di una lettera di notevole interesse [...]: in essa si avanza in sostanza la primordiale impermeabilità del pubblico francese nei confronti della profonda 'sicilitudine' della pièce, smorzando gli entusiasmi e le speranze del neo-autore drammatico. Innanzitutto, a causa del titolo: di difficile comprensione, e quindi da cambiare; poi gli appellativi "*de dame, d'oncle, de tante*", troppo tipici. Poi, cosa ancor più grave, lo spirito generale e gli usi locali come il morso all'orecchio risultavano del tutto estranei a una platea ignara dei costumi isolani. Ma le riserve più ampie venivano fatte nei confronti della traduzione di Solanges, da rivedere assolutamente e giudicata troppo letterale per essere apprezzata (Longo 2019: 92).

Quando però arriva a Parigi l'opera di Mascagni, nonostante i detrattori francesi dell'opera italiana, il 19 gennaio del 1892 *Cavalleria rusticana* trionfa ed è solo dopo questo successo che il dramma di Verga viene riproposto a Parigi, con la Duse nella sua fase più matura, per essere finalmente applaudito nel 1897 al Théâtre de la Renaissance. Anche negli anni successivi la Duse continua a portare sulle scene parigine il testo, contemporaneamente alla *troupe* siciliana di Giovanni Grasso, con cui però Verga non si trova in accordo per le libertà che l'attore siciliano si concede sui suoi testi e arriva a ritirargli l'autorizzazione a rappresentare *Cavalleria*.

L'attore era solito modificare anche il finale di *Cavalleria rusticana* nella quale, tornato in scena fra due carabinieri, dopo aver ucciso compare Turiddu, esclamava: "Cca sugnu! ...Non scappu!". Da teatrante smalzato Grasso concludeva così con una, per dirla in gergo teatrale, *padovanella*, una battuta cioè che, raggiunto il *climax* drammatico, strappa l'applauso proprio mentre cala il sipario (Zappulla Muscarà 2014: 145).

Nel frattempo la collaborazione a Parigi con Giulia Dembowska, con la quale rivede la traduzione del testo, coinvolge Verga in una nuova impresa: egli «firma il primo contratto cinematografico con la casa di produzione A.C.A.D.» (Longo 2019: 98) e nel 1910 ne esce un lungometraggio che purtroppo non è giunto sino a oggi, ma che non piacque a Verga, giacché in una lettera a Dina di Sordevolo commentava: «"Figurati che di *Cavalleria rusticana* ne fecero una rappresentazione che io non arrivavo a capire quando andai per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva loro"» (Ivi: 99).

Verga è restio a concedere ancora i diritti dell'opera per il cinema, ma è costretto a farlo per le pressanti richieste che vengono appunto da 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)» (Zappulla Muscarà 2014: 147)).

Nel frattempo, le varie cause con Mascagni e Sonzogno vanno avanti tra alterne vicende e sfociano in ulteriori diffide, quando nel 1916 sia Verga sia il compositore livornese concedono i diritti per la realizzazione del film rispettivamente dal dramma e dal melodramma. Mascagni, dal canto suo, vieta categoricamente che il film autorizzato da Verga per la regia di Ugo Falena (produzione "Film d'Arte" poi "Tespì Film") utilizzi la sua musica per l'accompagnamento musicale e la concede invece per il film basato sul melodramma e diretto da Ubaldo Maria Del Colle per la "Flegrea Film".

Pio Fasanelli così commenta i due film, in un articolo su "La Cine-Fono" del 25 Luglio 1916:

[...] 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 fine⁶.

Effettivamente il commento di Fasanelli chiarisce inequivocabilmente le ragioni del malumore di Verga, al quale la grande fortuna del suo dramma non è valsa a ripagarlo di quella che sentiva quasi come un'appropriazione indebita che lo delegittimava della sua autentica paternità poetica. L'amarrezza dello scrittore nasce forse dalla consapevolezza, velata di un certo invidioso risentimento, della bellezza e della carica innovativa della partitura di Mascagni, che, seppure profondamente legata alla sua pièce teatrale, finisce per oscurarne completamente il valore e la fama.

A ciò si aggiunga il cinema che non fa che contribuire a diffondere la versione melodrammatica, per cui agli occhi del mondo *Cavalleria rusticana* è sempre più quella di Mascagni e sempre meno quella di Verga.

Nel 1940 per celebrare i cinquant'anni di *Cavalleria* la "Voce del Padrone" chiede a Mascagni di dirigere l'opera incisa su vinile e il compositore fa precedere l'esecuzione da un discorso in cui riprende la metafora della paternità, già usata da Verga nella lettera soprariportata, definendo il melodramma sua "Creatura". È qui esplicito l'atteggiamento del musicista verso l'opera, poiché ne sottolinea la 'proprietà' con un inequivocabile aggettivo possessivo anteposto al titolo; possessivo che può, tuttavia, esser letto anche come la volontà di creare un necessario distinguo proprio tra la 'sua' creatura e le altre che portano lo stesso titolo:

Ascoltatrici ed ascoltatori gentili, sono Pietro Mascagni e vi rivolgo la parola per dirvi che la mia *Cavalleria rusticana* compie i cinquanta anni ed è legata nella mia memoria

⁶ Pio Fasanelli, in "La Cine-Fono", n. 11 del 25 luglio 1916; poi in *Verga e il cinema*, a cura di Nino Genovese e Sebastiano Gesù, Catania, Maimone, 1996, p. 255.

a tante dimostrazioni di simpatia, che non ho potuto resistere all'invito della nobile Voce del Padrone e mi sono deciso a presentarla in dischi per intero e per la prima volta sotto la mia personale direzione.

La mia '*creatura*', che prende vita dagli artisti più celebrati e da masse corali e orchestrali che non hanno rivali nel mondo, rimarrà pertanto quale immagine mia, meglio e più di qualsiasi ritratto con firma autografa. Ed io, che di autografi ne ho fatti tanti, non ne ho mai rilasciato alcuno con maggior piacere, perché è il più vivo che si possa dare ed è quello che meglio mi rappresenta nella doppia veste di autore e di direttore della musica mia. Vi saluto cordialmente, prima di alzare la bacchetta⁷.

Giovanni Celati riferisce un aneddoto raccontato da Giuseppe Mulè, un musicista che avrebbe incontrato Verga in tarda età, nel periodo del suo ritiro a Catania, che, all'esortazione rivolta allo scrittore perché riprendesse a scrivere, avrebbe ricevuto la seguente risposta: «Per chi dovrei scrivere? Di ciò che ho scritto sopravvive soltanto *Cavalleria rusticana* e non per virtù mia, ma di Pietro Mascagni. Le porto, quelle paginette, come un cappio al collo!» (Celati 1990: 120)

Non vi è conferma che questa conversazione sia realmente avvenuta, ma certo tutta la vicenda di *Cavalleria* spinge a riflettere sul concetto di autorialità e di paternità dell'idea, sul concetto di creazione 'originale', tanto più oggi che si vedono circolare e 'ricircolare' con così grande facilità su web testi verbali e musicali, al punto da perdere spesso di vista il punto di partenza, il 'principio' della catena.

Ma, in fondo, il problema nasce quando il punto di vista estetico lascia il posto a quello giuridico, perché è lì che si richiede chiarezza.

Continuando a utilizzare la metafora familiare come i due protagonisti di questa romanzesca vicenda (Verga parla di "viscere paterne" e Mascagni di "creatura" e di "immagine mia"), l'autore potrebbe essere paragonato a un padre che a un certo momento deve rassegnarsi a lasciare andare la propria creatura. Quest'ultima, dal canto suo, deve rimanere esteticamente libera di esprimersi in tutte le lingue e i modi che più le si confanno. E questo mi pare assodato dopo le esperienze registiche di teatro e cinema già a partire dalle avanguardie del Novecento. Tuttavia, se è necessario applicare le ragioni inflessibili di un diritto giuridico, e quindi economico, a questa 'fluidità' di forme estetiche diverse che l'opera può assumere, la paternità necessariamente torna di nuovo in primo piano assumendo il ruolo dell'autorialità, che non ha più nulla a che vedere con la retorica familiare dell'affettività e dell'emotività.

Arte ed economia, estetica e intrattenimento, poetica e commercializzazione, autorialità e diritto sono ambiti che si incontrano e si scontrano, oggi ancor più difficilmente 'slegabili', nel mare del web in cui qualsiasi fenomenologia estetica può navigare a velocità e in modalità sempre più difficili da controllare.

Oggi, come allora, contano i numeri, perciò *Cavalleria rusticana* compare in prima posizione nei motori di ricerca come "Opera di Pietro Mascagni".

⁷ Il testo trascritto risponde alla dichiarazione di apertura incisa nel primo disco di *Cavalleria rustica* per La Voce del Padrone (1940).

Bibliografia

- Asor Rosa A., *Il caso Verga*, Palermo, Palombo, 1987.
- Baldacci L., "I libretti di Mascagni", in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni, Livorno 1985*, Milano, Sonzogno, 1987, pp. 71-82.
- Celati G., "Cavalleria in tribunale", in Ostali P e N., (a cura di), *Cavalleria Rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Livorno 4-21 settembre 1990, «Atti del Convegno di studi per la celebrazione del centenario di Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni», Milano, Sonzogno, 1990, pp. 115-121.
- Ferrone S., *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972.
- Gallone C., "Il valore della musica nel film e l'evoluzione dello spettacolo lirico sullo schermo", in Biamonte S. G. (a cura di), *Musica e film*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959, pp. 101-113.
- Genovese G., Gesù S. (a cura di), *Verga e il cinema*, Catania, Maimone editore, 1996.
- Longo G., "Cavalleria rusticana in Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)", *Transalpina. Études italiennes*, 22, 2019 pp. 89-104.
- Morini M., "Mascagni e Verga nella dimensione di un capolavoro", in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni, Livorno 1985*, Milano, Sonzogno, 1987, pp. 11-17.
- Opéra Cinéma*, "L'avant-scène", 98, 1987.
- Zappula Muscarà S., *Letteratura, teatro e cinema*, Catania, Tringale, 1984.
- Zappulla Muscarà S., Zappulla E., *Guida ai luoghi di Cavalleria rusticana a Vizzini*, edito dall'APT di Catania, s.d.
- Zappula Muscarà S., "Cavalleria rusticana di Giovanni Verga fra teatro, melodrammi e cinema", in *Studi polacco-italiani di Torun. X*, 2014, pp. 133-150.

