



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in
Letterature moderne e spettacolo

Tesi di laurea

La produzione operistica di Stanislaw Gostkowski

Relatore: Chiar.mo Prof. Raffaele Mellace

Correlatore: Chiar.mo Prof. Duccio Tongiorgi

Candidato: Simone Favara

Anno Accademico 2025/2026

Indice

Indice	3
Introduzione	4
Capitolo primo	6
<i>Stanislao Gastaldon e il teatro musicale della sua epoca</i>	6
1.1. Il teatro musicale in Italia tra Otto e Novecento	6
1.2. Vita, produzione e fortuna di Stanislao Gastaldon	19
1.3. Il «Pater»	29
1.4. Il Reuccio di Caprilana	36
Capitolo secondo	41
<i>Mala Pasqua!</i>	41
2.1. L'opera rusticana, la genesi e la sua fortuna	41
2.2. Il libretto e il suo autore	60
2.3. La musica	85
2.4. A confronto con Cavalleria rusticana nelle versioni di Mascagni e di Monleone	104
Terzo capitolo	117
<i>Stellina</i>	117
3.1. Genesi e accoglienza di una “novella lirica”	117
3.2. Il libretto	123
3.3. La musica	136
Capitolo quarto	145
<i>Il sonetto di Dante</i>	145
4.1. La fortuna musicale di Dante tra Otto e Novecento	145
4.1. La musica	152
Appendice	154
Bibliografia e sitografia	162

Introduzione

La scelta di incentrare questo lavoro di ricerca magistrale sulla figura di Stanislao Gastaldon, prima ancora che da un preciso interesse filologico e musicale-letterario, è stata guidata da una motivazione di carattere personale e affettivo. L'essere umano, d'altronde, non si muove esclusivamente sul binario della pura razionalità, ma è plasmato da quella sfera emotiva e da quei momenti di affezione che ne condizionano, indissolubilmente, il percorso di crescita artistica e intellettuale. Il mio primo contatto con la produzione di Gastaldon è nato precisamente sotto questi auspici: l'incontro tra un giovane cantante non ancora diciottenne che, dopo mesi di intenso studio della tecnica vocale, si approssiava per la prima volta allo studio della sua prima vera romanza, *Musica proibita*. Eseguire quella pagina significava coronare un piccolo sogno, confrontandosi con un'aria tante volte ascoltata nell'interpretazione dei più grandi miti della storia dell'opera e avendo finalmente l'opportunità, nel proprio piccolo, di emularli. In quel momento Stanislao Gastaldon, che spesso si firmava con lo pseudonimo di Flik Flok e che fino ad allora era per me un perfetto sconosciuto, diveniva l'autore che mi permetteva di accedere al magico e suggestivo mondo del *bel canto* italiano. Questo profondo legame non è mai svanito e ha continuato a nutrire la mia attività concertistica, nella quale cerco sempre di proporre la sua romanza più celebre. A distanza di anni, la tesi di laurea ha rappresentato la preziosa opportunità di sdebitarmi idealmente con il compositore torinese, offrendomi la possibilità di indagare la sua produzione sotto una luce nuova e meno stereotipata. Il presente lavoro, dunque, non intende soffermarsi sulla vasta produzione di romanze da salotto, alle quali Gastaldon deve una fama imperitura, bensì sulla sua produzione operistica e teatrale. Si tratta di un corpus di opere per il quale il musicista è stato spesso ingiustamente trascurato dalla critica successiva, nonostante le recensioni e le cronache giornalistiche dell'epoca avessero smentito ampiamente certi giudizi postumi superficiali.

Il primo capitolo, dopo aver ricostruito il profilo biografico del compositore, prende in esame due lavori minori ma significativi come *Il Pater* e *Il reuccio di Caprilana*.

Il secondo capitolo è interamente dedicato a *Mala Pasqua!*, l'opera più importante di Gastaldon, capace di proiettarlo nel panorama del melodramma coevo. In questa sezione sarà interessante analizzare i complessi rapporti di incontro e scontro con Pietro Mascagni, determinati dalla scelta del medesimo soggetto verghiano tratto dalla novella *Cavalleria rusticana*. L'indagine propone un dettagliato confronto critico e strutturale tra queste due "opere sorelle", estendendo l'analisi anche alla successiva versione firmata dai fratelli Monleone.

Il terzo capitolo si concentra su *Stellina*, la prima opera novecentesca di Gastaldon. Dall'analisi dello spartito emerge uno stile decisamente più maturo e consapevole, contrassegnato da

un'attenzione meticolosa e moderna per le sfumature psicologiche della protagonista; una scrittura che, pur restando fedele ai precetti dell'armonia classica e ponendosi in controtendenza rispetto alle avanguardie di inizio secolo, rivela una solida efficacia teatrale.

Il quarto capitolo sposta l'attenzione su un esperimento ibrido di straordinario fascino: *Il sonetto di Dante*. Definita dallo stesso autore una "visione scenica", questa composizione adotta lo stile tradizionale della romanza da salotto ma rivestendola dei crismi spettacolari e registici dell'opera lirica.

Infine, l'appendice accoglie la trascrizione critica di sei lettere inedite di Gastaldon, da me rintracciate e repertate all'interno dell'Archivio Storico Ricordi, strumenti fondamentali per illuminare i rapporti professionali del musicista.

Restituire dignità alle sue partiture drammatiche significa rendere giustizia a un musicista colto e fecondo del panorama operistico di transizione tra Otto e Novecento e, all'ombra dei nomi più altisonanti della lirica internazionale, portare alla luce quel prezioso humus che ha nutrito e abbellito la nostra cultura.

Capitolo primo

Stanislao Gastaldon e il teatro musicale della sua epoca

1.1. Il teatro musicale in Italia tra Otto e Novecento

L'arco temporale che va indicativamente dal 1890 fino all'avvento del fascismo rappresenta per il teatro musicale e operistico un percorso caratterizzato da un profondo mutamento.

La fine del XIX secolo disillude la speranza del popolo italiano che aveva creduto nell'Unità del Paese come possibilità di riscatto e di *risorgimento* sociale, politico e culturale; la speranza, finalmente, di mantenere il passo dei grandi Paesi europei. *Fatta l'Italia, bisogna fare gli italiani* celeberrima frase pronunciata da Massimo d'Azeglio può essere anche adattata al quadro sociale e culturale di fine secolo, in cui l'intento di creare una coscienza nazionale è un desiderio recondito, financo utopistico, più che una vera e propria volontà. Le divergenze tra il nord e il sud del Paese, l'elevato tasso di analfabetismo, politiche reazionarie e poco lungimiranti, e soprattutto la forzata convivenza tra culture mai fino ad allora realmente coesistite, spiegano la complessità del quadro nazionale.

In un contesto decisamente frammentario il compositore, ma potremmo estendere la riflessione all'intellettuale italiano *tout court*, si trova sempre più emarginato socialmente in patria, disincentivato dai temi ormai vetusti propugnati dalla cultura italiana e affascinato invece dalle proposte internazionali. In campo operistico, il teatro si trova al centro di due forze uguali e contrarie: una tendenza a conservare ancora alcuni dettami dell'opera italiana e la spinta ad accogliere le novità provenienti dal variegato panorama musicale europeo. Già nel ventennio precedente alcuni compositori come Boito, Ponchielli e Marchetti su tutti, si erano illusi «di aver trovato le vie dell'innovazione raggiungendo in realtà pochissimi esiti positivi a fronte di un gran numero di fallimenti».¹

Noi poveri artisti siamo nervosi, e suscettibili, se abbiamo torto o ragione non è a me dirlo, ma confesso che non siamo i più felici in

¹ M.Targa, *Puccini e la giovane scuola*, Albisani Editore, Bologna 2012, p. 15

*questo mondo ... Ora sono diventato aspro, insocievole, e seccante,
quindi il mio parlare esce più dai nervi che dal mio cuore.*²

In questi termini si esprimeva Gaetano Braga in seguito al tentativo fallimentare, da parte della corrente scapigliata, di nobilitare il teatro musicale italiano. Sebbene il risultato sia stato inconcludente, la spinta a uscire dal rigido schematismo operistico nazionale ha aperto le porte alle novità internazionali, come la rappresentazione del *Lohengrin* bolognese del 1871 o la vasta offerta del teatro francese con Gounod, Massenet e soprattutto con *Carmen* di Bizet.

Il 1893 segna un momento cruciale per il teatro operistico italiano: Verdi, che si congeda dal mondo del melodramma con il *Falstaff* e il primo vero successo di un esponente di spicco della *Giovane Scuola italiana*³: Giacomo Puccini. A differenza del tentativo operato dai compositori scapigliati, la nuova generazione di compositori si affaccia sul mondo dell'opera con voli meno pindarici e con la consapevolezza di rivolgersi ad un uditorio culturalmente non troppo attrezzato. La società di massa e la fiorente cultura positivista costringono a rivedere i paradigmi fondanti della librettistica romantica «per discendere verso una medietà colloquiale e una musica dall'impatto più immediato»⁴.

È necessario ora domandarsi quale sia dunque l'eredità del melodramma italiano e che cosa invece viene assorbito del teatro wagneriano e dell'influsso francese. Un primo importante cambiamento strutturale avviene nel rapporto interpersonale, ossia nell'interazione tra i diversi personaggi in scena. La necessità di rendere il flusso narrativo senza soluzione di continuità costringe a una revisione dei cosiddetti numeri chiusi. Già nel teatro verdiano si era assistito a un progressivo superamento del rigido sistema binarismo scena - aria in una prospettiva di maggior verosimiglianza del dramma. L'aria, peraltro, rimane il momento in cui il cantante può esprimere la sua sensibilità artistica nonché qualità vocale, ma non è un mero soliloquio avulso dalla dinamicità dell'azione. Esso viene a costituire simultaneamente un momento estetico e diegetico. Il duetto che nel corso dell'800 tende sempre più ad acquisire una funzione centrale, per quella ricerca di maggior continuità drammatica. Tuttavia lo scambio dialogico non progredisce, ogni personaggio rimane cristallizzato sulla sua posizione creando sì un effetto musicale apprezzabile ma a discapito del realismo scenico. Il superamento di questa possibile impasse lo si ha costringendo «il dramma a svilupparsi sempre meno entro la dimensione “latente” di opposizioni

² Gaetano Braga a Eugenio Tornaghi, funzionario di Casa Ricordi, 1885.

³ Rubetti spiega come l'etichetta “Giovane Scuola italiana”, utilizzata per la prima volta nel 1892 sulla rivista “Il Teatro Illustrato”, ebbe da principio una valenza più promozionale che critica: l'editore Sonzogno (cui la testata apparteneva) la utilizzò in riferimento ai compositori della propria scuderia: Mascagni, Cilea, Giordano, Leoncavallo, Mugnone. Nel 1894 anche la rivista di Ricordi (la “Gazzetta di Milano”) utilizza la stessa espressione in riferimento a Puccini. Nata come slogan pubblicitario di casa Sonzogno, l'etichetta fu solo in seguito estesa anche ad altri compositori. Cfr. Giorgio Ruberti, *Il verismo musicale*, Lucca, LIM, 2011, pp. 59 – 65, cit. in Targa, *Puccini e la giovane scuola* cit., p. 16

⁴ R. Mellace, *Il racconto della musica europea da Bach a Debussy*, Carocci editore, Roma, 2019.

di ruoli e sempre più nell'esplicito confronto dialogico diretto»⁵ L'apertura a nuove forme coinvolge anche l'impianto sinfonico. L'orchestra diventa così un vero e proprio personaggio che interagisce direttamente sull'azione o realizza quadri suggestivi d'ambiente. Si prenda ad esempio la *Bohème* di Puccini, in cui ad ogni personaggio principale è assegnata una sorta di Leitmotiv breve ma armonicamente e melodicamente ben riconoscibile che consente sia l'interazione tra personaggi anche in absentia sia una maggiore continuità musicale. All'inizio del terzo atto di *Bohème* lo spettatore viene informato già dall'orchestra che nel cabaret si trova Musetta, contraddistinta dalla melodia del valzer del secondo atto. O ancora all'inizio del terzo atto della *Tosca* l'orchestra dipinge una vera e propria alba romana.

Il voler ricercare una maggiore aderenza alla realtà finisce per coinvolgere il canto e la recitazione. Il *bel canto* italiano ora va incontro a forme più declamate e concitate, una partitura che porta la voce a sfogare, a fine aria, sugli acuti, una gestualità meno convenzionale, più contigua al contesto della vicenda rappresentata. Ogni dettaglio della scena è curato nei minimi particolari perché spesso sono piccoli oggetti a trascendere dalla loro semplice funzione ornamentale e divenire segni rappresentativi di qualcos'altro: si pensi ad esempio alla cuffietta di *Bohème* che suggella l'amore tra Mimì e Rodolfo oppure il ventaglio utilizzato da Scarpia per far ingelosire *Tosca* o ancora la penna divenuta *arma feroce contro gli ipocriti* nell'*Andrea Chenier* di Umberto Giordano.

Si viene così a creare un sincretismo tale per cui il pubblico si sente coinvolto in una rappresentazione che gli consente di creare, in alcuni casi, un parallelismo tra il proprio vissuto e le vicende dei protagonisti sulla scena. L'amore, il dolore, l'abbandono, financo il riso finiscono per divenire qualcosa di più profondo, veritiero, che tocca le corde più sensibili e profonde dell'animo umano. Il percorso intrapreso con Verdi che ricercava la *parola scenica*, capace di dare credibilità al dramma, ora giunge al culmine della completezza tra musica, parola e azione scenica. Si potrebbe coniare il termine "musica totale italiana", in cui emergono alcuni aspetti, già analizzati in precedenza, dell'innovazione wagneriana come l'uso del sinfonismo orchestrale, il flusso continuo, accanto a una predilezione ancora per l'aria e per la voce melodica che rimane il cuore pulsante. Per comprendere meglio l'evoluzione che ha interessato l'opera di fine '800 porto ad esempio la seguente tabella estrapolata dal saggio di Marco Targa su *Puccini e la giovane scuola*, in cui ho voluto evidenziare maggiormente la differenza tra l'opera seria italiana di primo ottocento, il dramma musicale wagneriano, quale primo e più consistente riformismo al melodramma e in fine l'opera di fine Ottocento.

⁵ Targa, *Puccini e la giovane scuola*, cit. p. 26.

	Opera seria italiana	Dramma musicale wagneriano	Opera italiana di fine Ottocento
Struttura drammatica (confronto interpersonale)	“Latente” tramite costellazione di arie	Esplicita tramite dialogo	Esplicita tramite dialogo, ma con arie (spesso all’interno)
Struttura morfologica	Numeri chiusi	Dramma continuo	Dramma continuo con alcuni numeri chiusi
Elemento principale	Soprattutto la voce	Orchestra	Alternanza tra voce e orchestra
Figura di riconoscimento	Poche reminiscenze melodiche	Tessuto di Leitmotiv	Alcuni Leitmotiv e reminiscenze melodiche
Strutture temporali	Continua alternanza fra tempo verosimile e tempo dilatato	Verosimile	Tendenzialmente verosimile

Un processo di tale rinnovamento non può che anche coinvolgere la struttura metrico – formale del libretto. Ma in quale misura il libretto incide su un’opera? A questa cruciale domanda Mario Lavagetto ha provato a rispondere, delineando quali siano le strutture generali di un libretto, in particolare di quelli verdiani, e quale valore letterario abbiano svincolati dalla musica.

Il libretto è costruito per la musica e che paga quindi un debito anticipato [...] l’azione ne risulterà modificata, subirà rallentamenti o spinte vertiginose, procederà per ellissi o per espansioni che potranno deformare la struttura drammatica e renderla poco riconoscibile tutte le volte che scoccherà il momento della romanza o della cabaletta, tutte le volte che le voci dovranno sovrapporsi e cantare insieme.⁶

Già dai primi anni dell’Ottocento la grande varietà dei pezzi musicali imponeva un lavoro di intensa e minuziosa collaborazione tra compositore e librettista. Questa fase fondamentale della scelta e della stesura, che è definita in maniera differente a seconda degli interlocutori «programma (Cammarano, Verdi) [...],ossatura (Rossini)[...],selva (Donizetti, Pacini, Verdi,

⁶ M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, EDT editore, Torino, 2003.

Piave)⁷»può essere espressa in quattro fasi:

(1) La semplice enumerazione dei pezzi, che deve tener conto sia delle “convenienze”(i desideri, le specialità, le prerogative dei cantanti scritturati) sia delle situazioni del dramma (dette posizioni, punti scena); (2) una sceneggiatura che definisca almeno i passi salienti del dialogo; (3) una prima grezza stesura in prosa. Soltanto dopo queste tre fasi il librettista, può procedere, da solo, alla quarta, la verseggiatura. [...]

Il librettista organizza il testo dei numeri in strofe e lasse rigorosamente isometriche – Non senza una rinnovata predilezione per l’accentazione robusta ed incitativa dei versi parisillabi, senario ottonario decasillabo - che il compositore traduce in membri melodici simmetrici.⁸

Un compito certamente non secondario, come si evince, quello del librettista, che inoltre deve sopportare anche le bizzes dei compositori; celebri nella fattispecie le sfuriate di Verdi con Piave. La scelta del libretto è inoltre condizionata dal contesto culturale in cui si opera. Non a caso Donizetti scelse di musicare la *Lucia di Lammermoor* nel 1835 in una fase di fermento romantico, scegliendo appunto il libretto di Salvatore Cammarano, tratto da *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott (considerato uno degli iniziatori del movimento romantico con il suo romanzo *Ivanhoe*); Verdi musicò il *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*, *La battaglia di Legnano* in cui il tema della libertà e la lotta contro gli oppressori ben si sposa con il clima risorgimentale italiano. Boito, nella sua carriera di compositore e librettista eclettico, scelse di addentrarsi nel Romanticismo più oscuro e demoniaco musicando il *Mefistofele*, tratto dal *Faust* di Goethe, ma anche collaborando con Verdi per la realizzazione dell’*Otello* e del *Falstaff*, in cui Boito intende il lavoro del librettista non più come un mero mestierante che confeziona libretti banali e inconsistenti, ma un poeta prestato al mondo del melodramma con il dovere di innalzare la parola della poesia al livello di predominanza della musica. Ed è proprio da queste considerazioni che si arriva anche a concepire un diverso rapporto tra librettista e musicista, in cui il primo si svincola dai rigidi dettami imposti dalle convenzioni metriche formali e arriva ad operare in un contesto di maggior libertà. Già Hegel sosteneva che sussiste un rapporto dialettico tra forma e contenuto: «il contenuto non è niente altro che il convertirsi della forma in contenuti,

⁷ L. Bianconi, *Il teatro d’opera in Italia*, Mulino editore, Bologna, 1993.

⁸ Ivi, pp. 75, 76.

e la forma nient'altro che il convertirsi del contenuto in forma⁹». Tale convergenza porta i libretti delle opere del trentennio in esame a una maggiore propensione al realismo, intesa come vicinanza alla lingua parlata.

I rapporti tra letteratura e musica all'inizio del Novecento non hanno mantenuto le aspettative e gli entusiasmi che si erano venuti a prefigurare con l'avvento della stagione verista inaugurata dalla *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni del 1890. Scrivere un'opera verista, dopo questa data, sembra diventare una vera e propria prassi, una moda a cui molti autori si conformano. Tuttavia i successi riscontrati da questo filone letterario sono decisamente scarsi, fatta eccezione per il capolavoro del compositore livornese.

La prassi comune prevedeva che il compositore, dopo il titolo verista, si affrettasse a comporre opere su soggetti completamente differenti, al fine di dimostrare la propria versatilità e capacità anche al di fuori della moda del momento. Puccini addirittura evita la tappa d'obbligo al soggetto verista rinunciando al progetto di musicare *La Lupa* di Verga.¹⁰

L'apparente comunanza con la corrente verista tuttavia non deve portarci alla conclusione che le opere di questo periodo abbiano la forza di divincolarsi dalla tradizione romantica e sposare in toto i meccanismi alla base della poetica verghiana. Assente è infatti il principio della regressione, ossia la mimetizzazione del narratore nei personaggi stessi, che ci offre un quadro oggettivo della realtà: nessuno ha il diritto di giudicare la realtà rappresentata introducendovi riflessioni consolatorie o giudizi di diniego. La società umana è dominata dalla continua lotta tra gli uomini per la sopravvivenza, in cui il più forte prevarica sul più debole, *homo homini lupus*, secondo il principio di Hobbes. Gli uomini sono mossi da meri interessi economici, utilitaristici e egoistici.

Di tale complessità realistica e formale ben poco si estrapola dalle cosiddette opere veriste. Mascagni, ad esempio, «si limita ad aggiornare la drammaturgia del melodramma ottocentesco, facendo prevalere la brutale e impreparata immediatezza dell'effetto rispetto alla lineare consequenzialità delle cause¹¹». Fatta eccezione per la canzone di Turiddu in dialetto siciliano *O lola ch'hai di latti la cammisa*, la musica ci fa intuire che siamo in un contesto agreste ma non

⁹ Cit. in C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT editore, Torino, 1988, pag. 29.

¹⁰ M. Targa, *Puccini e la giovane scuola*, cit. p. 17.

¹¹ R. Mellace, *Letteratura e musica*, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo I*, direzione e coordinamento di N. Borsellino e L. Felici, Milano, Garzanti Grandi Opere, 2001, pp. 431-496. cit. pp. 435, 436.

determina un luogo specifico; possiamo parlare casomai di un colore rurale ma non di un vero e proprio rimando agli stilemi musicali della Sicilia della fine del XIX secolo.

Opere che prodigano brindisi, canzoni in dialetto, aspri scontri verbali, appassionati quanto disperati colloqui amorosi, pennellate rudimentali di colore locale in ambientazioni da sottosviluppo. Il risultato cui pervengono è normalmente il pittoresco, un esito forse non dissimile da certo verismo letterario minore e regionale, ma senz'altro lontano dalla consapevolezza estetica che anima le pagine più alte di un Verga.¹²

Una differenza rispetto alla tradizione precedente, strettamente legata al filone del verismo, ad essere sinceri, si può riscontrare nello stile di canto. Questa nuova espressione canora consiste nell'abbandonare progressivamente il rigore del *bel canto* e l'astrazione melodica per farsi declamazione enfatica e passionale. Il cantante è portato ad accentuare senza remore le proprie emozioni: singhiozzi, acuti improvvisi, accenti stentorei, ricorso in alcuni casi anche alle urla, sono la cifra stilistica del modello di canto verista. Si potrebbe, dunque, parlare, più che di musica verista, di "canto verista", in opposizione o come estrema conseguenza del *bel canto italiano*.

Tramontato il disegno di un connubio ben più prolifico tra verismo e musica, l'orizzonte sonoro vira verso l'interiorità, sostituendo alla descrizione oggettiva della realtà una narrazione degli stati d'animo. Nel 1883 Verlaine pubblicava il sonetto *Langueur*, in cui affermava di identificarsi in uno stato d'animo di stanchezza e di sfiducia e di non trovare una possibile via di salvezza nel filone della letteratura coeva. La condizione che attanaglia il poeta francese tende a generalizzarsi fino ad essere espressione dell'artista di fine Ottocento e primi del Novecento. Questa generazione "decadente" in Italia si declina in un rifiuto dei valori borghesi e positivisti. Il poeta, il musicista, il pittore non sono solo più dei semplici artigiani al servizio dell'arte, ma dei veri e propri sacerdoti capaci di spingersi oltre la realtà fenomenica e scoprire nuove dimensioni dell'essere. L'artista è il solo che può trovare una congiunzione tra la sfera inconscia e la realtà circostante, diventandone un tutt'uno. La parola quindi non può essere svincolata dalle altre manifestazioni artistiche perché non ha più la funzione descrittiva ma evocativa; la "formula evocativa", per consentire di accedere ad una dimensione altra, deve contenere qualcosa di indefinito, perturbabile, svincolato da ogni significato logico. Quale migliore espressione artistica potrebbe dunque concentrare su di sé tutte queste qualità se non appunto la musica. Nella

¹² Ivi. p. 438.

letteratura non solo di matrice decadente ma anche in quella futurista, si assiste dunque ad un connubio inscindibile tra musica e letteratura, soprattutto nella poesia, sia sotto l'aspetto semantico (ossia nello slittamento dal significato denotativo a connotativo), sia sotto l'aspetto fonico, mediante il ricorso a figure retoriche come fonosimbolismo, sinestesia e onomatopea; «la musica assurge insomma a cifra esplicativa del mondo, chiave di lettura della realtà e supremo modello creativo, per la poesia come per la prosa [...] componente essenziale dell'esistenza dell'individuo e dell'intera società».¹³

Tra gli autori decadenti colui che certamente più ha inciso nel panorama musicale è D'Annunzio. Sebbene la collaborazione tra Puccini, il più importante esponente della Giovane Scuola italiana, e il Vate sia stata inconcludente e in un'occasione addirittura il compositore lucchese abbia definito la drammaturgia dannunziana «corda tirata, espressione ultra eccessiva»¹⁴, il rapporto e soprattutto l'influenza culturale sui compositori ha consentito la realizzazione di pagine importanti per il melodramma italiano. Tra le collaborazioni più fortunate si può annoverare quella con Pietro Mascagni che produrrà la tragedia lirica *Parisina* (1913); con Gian Francesco Malipiero, che, appartenendo alla cosiddetta “Generazione dell'80”, desiderava allontanarsi dal modello verista e riscoprire la gloriosa epoca dell'opera italiana, e vedeva dunque nel modello dannunziano il paradigma ideale per un ritorno ai grandi fasti del passato; la medesima concezione artistica la troviamo in Ildebrando Pizzetti, dalla cui collaborazione con il mentore D'Annunzio vide la luce l'opera *Fedra* (1915) «nata appositamente per la musica di Pizzetti».¹⁵ Altre opere invece sono scaturite dal genio delle opere dannunziane, come si evidenziava in precedenza: tra queste, quella che più ha riscosso successo, è stata sicuramente la *Francesca da Rimini* (1914), il cui soggetto è tratto dall'episodio del canto V dell'*Inferno* di Dante e ripreso dall'omonima tragedia del Vate, composta nel 1901. Il legame D'annunzio-musica non è rimasto un appannaggio esclusivo al mondo dell'opera ma importanti liriche sono state scritte per le romanze da salotto quali: *A Vucchella* e *L'alba separa dalla luce l'ombra*, musicate da Francesco Paolo Tosti, rese celebri dai canti dell'epoca (in particolare dal tenore Enrico Caruso) che ne incisero numerosi dischi e le diffusero in tutto il mondo. Il contributo del verbo dannunziano al panorama musicale italiano non è stato certo trascurabile; tuttavia alla morte del poeta il rinnovamento del linguaggio decadente tanto auspicato e sognato non si è concretizzato; «l'illusione di aver trovato in lui il demiurgo di una nuova musica italiana si risolse in un equivoco ben più cospicuo di quello verista»¹⁶.

¹³ Ivi p. 441.

¹⁴ *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 470, cit. in ivi, p. 442.

¹⁵ Mellace, *Letteratura e musica*, p. 445

¹⁶ Ivi p. 446.

Con un atteggiamento diametralmente opposto sembra affrontare e interpretare il magmatico e caotico avvento della modernità il movimento futurista. Laddove il *Decadentismo* predilige un ripiegamento introspettivo volto a rintracciare l'essenza segreta del reale, legame autentico ad esclusivo appannaggio all'animo sensibile del sacerdote – poeta, il neonato movimento fondato da Filippo Tommaso Marinetti abbraccia incondizionatamente la modernità elevando la velocità e l'innovazione tecnologica a nuovi cardini della prassi artistica. A differenza delle altre avanguardie il movimento *Futurista* si prefigge un obiettivo ben preciso, espresso chiaramente nel manifesto del Futurismo pubblicato nel 1909, ossia una totale rottura con la tradizione culturale precedente, una fiducia incondizionata nella forza bellica, nel patriottismo, nello sprezzo del pericolo. Non stupisce dunque se allo scoppio del primo conflitto mondiale proprio gli esponenti di tale movimento si siano apertamente schierati su posizioni interventiste (“Noi vogliamo glorificare la guerra, sola igiene del mondo” si legge nel manifesto) o ancora abbiano appoggiato e inneggiato all'avvento del fascismo (Marinetti rimarrà sempre fedele al fascismo e aderirà alla Repubblica di Salò prima di morire). A ben vedere un atteggiamento così aggressivo e rivoluzionario non è altro che l'altra faccia della stessa medaglia rappresentante l'angoscia del tempo, il senso di inquietudine da parte dell'artista di essere maggiormente relegato ai margini della società, il timore dell'uomo di essere fagocitato dalla fiumana del progresso. Al di là delle posizioni quantomeno discutibili è innegabile il valore artistico e l'importanza dei suoi componenti, alcuni tra i più emblematici del Novecento: Carlo Carrà, Antonio Sant'Elia, Umberto Boccioni, Giacomo Balla.

Un linguaggio così innovativo non può che ritrovare nell'ambito musicale l'interlocutore ideale, un linguaggio però sui generis. Francesco Balilla Pratella, vera anima teorica della musica futurista, ritiene che la melodia si debba distaccare dai canoni della tradizione classica e allacciare rapporti più significativi con il ritmo irregolare e l'atonalità. L'opera appunto che maggiormente incarna il sentire Futurista è l'*Aviatore Dro* (1911 – 14), la rappresentazione «più ambiziosa dell'intera esperienza futurista in musica, sintesi drammatica (più negli intenti che non nelle soluzioni compositive) finalizzata a manifestare le affinità tra realtà e sogno. [...] Mette in scena “un primo tipo mitico moderno di umanità eroica” nel processo vissuto dal protagonista da uomo- Dro ad aviatore terrestre»¹⁷.

La vera rivoluzione sonora però è apportata dal pittore Luigi Russolo, musicista dilettante, il quale ritenendo che l'uomo ormai si era assuefatto al rumore delle macchine, questo dovesse essere non più subito dall'orecchio umano ma «lo studio continuo e attento dei rumori può dunque rivelare dei godimenti nuovi, delle emozioni profonde»¹⁸. La scrittura musicale quindi

¹⁷ Ivi p. 447.

¹⁸ L. Russolo, *L'arte dei rumori*, Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano, 1916, pag. 42.

chrome-extension://efaidnbmninnibpcapjpcglclefindmkaj/https://monoskop.org/images/d/dd/Russolo_Luigi_L_Arte_d_ei_rumori.pdf.

arriva ad abbracciare «materiali sonori precedentemente esclusi dal raggio d'azione della composizione.[...] A tale fine ideò e costruì alcune macchine intonarumori che rappresentarono sul fronte pratico il confine più avanzato delle ricerche futuristiche. Questi strumenti avrebbero dovuto sancire il trionfo della fisicità del suono sullo psicologismo romantico/decadente»¹⁹. A una tale progettualità non si può non riconoscere una notevole audacia intellettuale ma, forse, rivolta ad orizzonti troppo lontani da apparire nell'immediato utopica. Proprio il carattere iperbolico ha fatto sì che le promettenti e originali premesse iniziali siano confluite in una serie di percorsi frammentari. Tuttavia senza quella ricerca spasmodica e pionieristica, inconcludente sì dal punto di vista immediato e pratico ma innovativa e visionaria dal punto di vista teorico, la musica del Novecento non sarebbe stata la stessa.

Se le avanguardie futuriste si erano mosse all'insegna di una radicale frattura con il passato, una parte consistente del teatro musicale italiano ripiega invece su un recupero della tradizione. In contrasto alla fredda matrice realista del verismo si assiste in questi anni ad un ritorno verso le forme del teatro comico-grottesco e della fiaba. La fucina inesauribile di personaggi che ha origine nella letteratura italiana da poeti medievali fino a giungere al Settecento, consente di mettere in scena diverse inclinazioni di umorismo. Non è casuale che nel 1908 Luigi Pirandello pubblichi il saggio *L'umorismo*, in cui manifesta il carattere contraddittorio e ambivalente della realtà. A differenza del comico tradizionale, l'umorismo pirandelliano nasce dal “sentimento del contrario”, ossia rivelare le contrapposizioni e le sofferenze nascoste dietro alla maschera comica. Tragico e comico sono due aspetti che non possono essere scissi e il riso non è mai dispiegato e liberatorio, ma in esso si nasconde l'altra faccia del tragico. L'ironia diventa uno strumento per osservare con distacco critico una realtà non più unitaria ma frammentata. Opere appunto come *Gianni Schicchi* (1918), *Belfagor* (1923) o anche *La Mandragola* (1926) possono essere anche analizzate e interpretate tenendo in considerazione questa nuova prospettiva. Eppure è opportuno distinguere la diversa declinazione del significato attribuito all'umorismo da Pirandello rispetto invece alla comicità più solare, razionale, meno introspettiva di Carlo Goldoni. «È soprattutto la cospicua fortuna di Goldoni a incidere sul teatro musicale comico, promuovendo un'opera “goldoniana” dal timbro nostalgico, che paradossalmente si tiene alla larga dal quel realismo psicologico che costituisce la conquista più notevole del drammaturgo veneziano»²⁰. Il contributo più rilevante in questa direzione è offerto da Ermanno Wolf – Ferrari in particolare con *I quattro rusteghi* (1906), con la singolare scelta del dialetto veneziano per il libretto e una musica di stampo classicista con una certa dose di modernità.

¹⁹ Mellace, *Letteratura e musica*, in *Storia della letteratura italiana*, p.450.

²⁰ R. Mellace, *Il racconto della musica europea da Bach a Debussy*, Carocci editore, Roma, 2019.

Al rinnovato interesse verso il mondo teatrale del Settecento si affianca con identico vigore la riscoperta della vena fantastica ed esotica di Carlo Gozzi. Nelle *Fiabe teatrali* si ricerca infatti sul senso di fantastico, soprannaturale, surreale, che permette al teatro musicale di evadere definitivamente dalla narrazione realista.

Particolarmente interessante diventa in questo senso l'alchimia delle commedie allegoriche di Gozzi, che combinano i soggetti fiabeschi derivati dal repertorio popolare, la tradizione della commedia dell'arte, conserva nelle sue maschere e nella parziale permanenza di sezioni improvvisate, la compresenza di livelli drammaturgici e sociali differenti e dei relativi codici espressivi, l'apparato del meraviglioso, ambientato in un Oriente immaginario, lì obiettivo polemico che orienta l'intero progetto alla critica di costume: un congegno drammatico che aborrisce l'approfondimento psicologico goldoniano per attingere alla stilizzazione astratta degli schemi folclorici oggi ben noti grazie a Propp, esaltata dal meraviglioso derivato dal melodramma barocco. Un quartetto di opere presiede in particolare alla fortuna di Gozzi nel teatro musicale del primo Novecento: due *Turandot* di Puccini e Ferruccio Busoni, *La donna serpente* di Casella e *L'amore delle tre melarance* di Sergej Prokof'ev. [...] Sempre a Gozzi ricorse Alfredo Casella, che nel 1932 credette di avervi trovato l'antidoto all'odiato teatro verista²¹.

Parallelamente alle innovazioni che hanno coinvolto il teatro musicale italiano e che lo hanno avvicinato ad un linguaggio musicale più internazionale, si afferma e si consolida la fortuna della "romanza da salotto". Una definizione che ancora oggi non soddisfa appieno e crea incomprensioni linguistiche. Necessario dunque capire la distinzione tra "romanza" e "lirica da camera".

Il termine romanza [...] nel primo Ottocento indicava soltanto un genere, affine ai tanti altri specificati dai sottotitoli dei brani per canto e pianoforte: barcarola, melodia, aria, canzone o canzonetta, improvviso, divertimento, capriccio, notturno, romanzetta, stornello, serenata, e così via. [...] Ognuno di quei sottotitoli si rifaceva

²¹ Mellace, *Letteratura e musica*, in *Storia della letteratura italiana*, p.464

comunque alle forme liriche [...] del pezzo chiuso operistico. [...]Di contro si cominciava ad affermare [...] la “lirica da camera”, con la quale si è sempre indicata [...] l’alternativa colta della romanza: una forma poetica e musicale caratterizzata da un testo alto, da un evidente impegno compositivo, da sperimentazione melodica, ritmica o armonica e da libertà formale[...]. Se Dunque nella forma della *romanza* lo scopo del musicista era quello di piacere e il testo costituiva un pretesto, nella forma *lirica da camera* lo scopo era quello di misurarsi con se stessi e inventare soluzioni formali: la poesia costituiva un incitamento e una sfida²².

È opportuno d’altra parte non rimanere imbrigliati in una rigida separazione. All’inizio del XX secolo le due forme tendono a contaminarsi a vicenda decretandone il successo sia letterario sia musicale. Molti compositori hanno realizzato romanze da salotto, legando il proprio nome indissolubilmente con questo genere. Tra gli esempi più celebri si può citare Ruggero Leoncavallo con *Mattinata*, Francesco Paolo Tosti, che più di tutti ha contribuito alla causa: alla già citata fortunata collaborazione con D’Annunzio si ricordi ancora tra le più conosciute *Aprile*, *Non t’amo più*, *La serenata*. Un caso molto singolare è quello del compositore torinese Stanislao Gastaldon che deve la sua fortuna non al mondo del melodramma ma alla romanza *Musica proibita*. Le ragioni del successo sempre crescente di questo genere possono essere spiegate sia da un punto di vista stilistico – formale, sia sociale – culturale. La romanza presenta una tipica struttura a due strofe intervallate dal ritornello che funge anche da chiusura del brano. Vi è un richiamo al *bel canto* di stampo ottocentesco, in cui l’esecutore può dare sfoggio delle sue qualità vocali avendo maggiore libertà interpretativa rispetto all’aria d’opera; non a caso la romanza viene spesso conclusa con un acuto che strappa l’applauso. Inoltre la possibilità di essere eseguita semplicemente da un cantante accompagnato al pianoforte, facilita sicuramente la sua diffusione. I temi trattati sono soprattutto quelli amorosi – sentimentali o il ricordo e la nostalgia che da esso scaturisce. Ma la fortuna non si limita solo all’aspetto strutturale ma appunto sociale e culturale. Il salotto è l’occasione per la classe borghese di organizzare incontri prestigiosi e dare lustro al proprio casato. Inoltre l’ascesa dell’industria editoriale consente di procurarsi gli spartiti a prezzi molto convenienti e acquistabili anche da persone meno facoltose. Il progresso tecnologico ne decreta il definitivo successo. L’invenzione del fonografo prima e la crescente affermazione del

²² A. Guarnieri Corazzol, *Musica e poesia in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Firenze, 2000, pp. 229, 230.

disco poi, permettono la riproducibilità e l'esecuzione di questi brani in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo: si inserisce insomma, perfettamente all'interno del sistema della società di massa.

Sul versante più popolare si diffonde il gusto per la canzone napoletana. Il successo che essa ottiene raggiunge delle vette inimmaginabili, tanto da divenire simbolo dell'italianità nel mondo. Canzoni come *O sole mio*, *Core 'ngrato*, *Torna a Surriento*, per citarne solo alcune, riprendono quei paradigmi della romanza da salotto con il gusto e la lingua però partenopea. Queste diventano il canto di speranza dei molti italiani che nei primi anni del Novecento sono costretti a emigrare verso il Nuovo Mondo. La canzone napoletana diventa così una forma di orgoglio nazionale, un segno di appartenenza, una dolce nostalgia del bel paese che riaccende, per un momento, il calore nell'animo degli uomini emigrati in una terra così lontana.

Il trentennio brevemente analizzato è, quindi, la risposta ad una crisi di identità dell'uomo che si disgrega in una moltitudine di "io" ognuno con una propria ragion d'essere. La verità non è più data una volta per tutte, e la fiducia incondizionata nel metodo scientifico comincia a vacillare. La ricerca allora deve spingersi oltre, cercando nuove forme di comunicazione che possano contenere questa complessità, di cui il teatro musicale non ne è che una espressione.

1.2. Vita, produzione e fortuna di Stanislao Gastaldon

Figura secondaria all'interno del panorama musicale italiano, Stanislao Gastaldon deve la sua fortuna alla romanza da salotto *Musica proibita* (1881), che all'età di soli vent'anni lo consacra, agli occhi della critica e soprattutto del pubblico, come uno degli astri nascenti della musica italiana. In realtà la sua biografia è segnata più da delusioni e rimpianti che dai trionfi che il debutto folgorante lasciava presagire. Anzi proprio la fortuna legata ad uno specifico genere musicale ha contribuito ad influenzare la critica ad etichettarlo come autore di romanze, trascurando e sminuendo il contributo offerto dal compositore anche al mondo del melodramma. Inoltre le scarse notizie riportate dagli storiografi sono in alcuni casi erronee e lacunose e non consentono di delineare un profilo oggettivo ed esaustivo. Erroneamente considerato il 7 aprile quale data di nascita, Martino Stanislao Luigi Gastaldon nacque l'8 aprile del 1861 a Torino.

Frutto di una fuga d'amore della madre Luigia Grazioli, nobildonna romana, e dell'ingegnere Luigi Gastaldon, nacque a Torino l'8 aprile 1861, come risulta dall'atto di nascita e di battesimo ritrovato nella parrocchia di S. Carlo della diocesi di Torino. [La madre] aveva sposato giovanissima il conte Bernardo Genardini [...], ricco proprietario terriero, anticlericale, forse affiliato alla carboneria. Dalla loro unione nacquero quattro figli: Archimede, Maria Adelaide, Giuseppina, Petronilla. Dalle consultazioni della corrispondenza privata tra Bernardo e suo figlio Archimede si deduce che fu nel 1854 che Luigia Grazioli conobbe l'ingegnere Gastaldon, innamorandosene al punto da lasciare la sua famiglia e fuggire con lui. [Il Padre] discendente da una famiglia di ingegneri nacque a Lerino in provincia di Vicenza il 5 aprile 1823 [...]. L'interesse musicale nella famiglia non fu certo circoscritto al solo Stanislao. In un breve articolo infatti, apparso sulla "Gazzetta musicale di Milano" il 22 agosto del 1880, leggiamo: "Un ingegnere romano, il signor Gastaldon, sta per mettere la rivoluzione nei fabbricanti di pianoforti, se è vero quanto scrivono i giornali. Si tratterebbe di un pianoforte di nuovo genere, il quale risolverebbe, senza lasciare alcun desiderio, il vecchio quesito del prolungamento dei suoni a piacere di chi suona. I maestri Blaserma, Sgambati e Terziani, avrebbero già espresso un'opinione favorevole sul pianoforte Gastaldon. Il re, il principe di Torlonia, il Castellani, il conte

Bernardini, avrebbero dato sovvenzioni ed eccitamenti al Gastaldon”.

Oltre a questo articolo nulla si sa del rivoluzionario prototipo.²³

Cresciuto in una famiglia molto benestante, si hanno poche informazioni riguardanti il periodo della fanciullezza, a causa anche dei numerosi spostamenti del padre ingegnere nelle città più importanti del neonato Regno d'Italia. «Di certo soggiornò a Torino, dove iniziò gli studi musicali», forse inizialmente impartiti dal padre, «poi seguì la sua famiglia a Napoli. Successivamente si trasferì a Roma dove rimase fino all'età di ventinove anni»²⁴. Si trasferì, dopo una breve parentesi ad Orvieto, definitivamente a Firenze, «all'inizio in via Arte della Lana 6 e poi in via Montanara 8, dove rimase fino alla morte»²⁵. Le possibilità offerte dai continui spostamenti dell'ingegner Gastaldon e le origini nobiliari della madre permisero al giovane Stanislao di conoscere le novità offerte dal panorama culturale nazionale. Il suo interesse non rimase limitato al campo musicale ma si allargò anche al campo delle lettere. Alcune fonti riportano infatti che «Studiò all'Univ. di Firenze, laureandosi in lettere e parallelamente allievo per la mus. di Meliani e A. Creontinia Torino»²⁶. Tuttavia, come sostiene Scaccetti, «la laurea in lettere non può essere confermata in quanto dalle ricerche svolte dall'archivio cartaceo dell'Università di Firenze, non risulta il nome Stanislao Gastaldon né tra i laureati né tra gli studenti [...]. Non possiamo confermare però se egli l'avesse conseguita in un'altra città». Il 1881 rimane certamente una data indelebile nella vita del compositore ventenne. Grazie alla romanza da salotto, genere che conobbe una notevole fortuna alla fine dell'Ottocento (come già osservato nel paragrafo precedente) esordì con la celeberrima *Musica proibita*, toccando repentinamente con mano le vette della popolarità. In realtà l'anno precedente «compose un'altra romanza: senti s'è ver»²⁷ senza riscuotere, però, il successo atteso. Due anni più tardi dovette svolgere l'anno del servizio militare, in cui conobbe il poeta L. Bevacqua Lombardo, con il quale strinse un'amicizia duratura e una collaborazione artistica. Inoltre all'interno della caserma divenne uno «dei professori della banda del 24.esimo reggimento fanteria»²⁸. Terminato il servizio militare, si susseguirono anni in cui continuò a comporre romanze da salotto ma anche «numerosi brani a carattere militaresco»²⁹. Nel 1887 intrattenne rapporti professionali con lo scapigliato Marco Praga, lavorando sulla realizzazione

²³ M. P. Scaccetti, *La "Musica proibita" di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, EDT, Torino, 2002, p. 490.

²⁴ Ivi pag.490.

²⁵ Ivi.

²⁶ Voce S. Gastaldon, in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, UTET, Torino, 1983 – 1989, III.

²⁷ Scaccetti, *La "Musica proibita" di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 489.

²⁸ Ivi, p. 491.

²⁹ Voce S. Gastaldon, in *Dizionario Biografico degli italiani, Treccani*, Volume 52, 1999, [https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-gastaldon_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-gastaldon_(Dizionario-Biografico))

dell'opera *Fatma*, mai andata in scena.

Benché alla vigilia del concorso Sonzogno questa [*Fatma*] fosse pronta per la messa in scena non fu mai rappresentata. Purtroppo non conosciamo altro dell'opera, infatti sia la musica sia il libretto non sono più recuperabili in quanto, probabilmente l'opera non fu mai stampata³⁰.

Nel 1888 partecipò al Secondo Concorso Sonzogno con l'opera *Mala Pasqua*, su libretto di G. D. Bartocci Fontana. Allo stesso concorso gareggiò anche Pietro Mascagni con *Cavalleria rusticana* che si aggiudicò il primo premio. Entrambe le opere avevano come modello dei relativi libretti l'omonima novella di Verga. Il lavoro del compositore livornese si assicurò il primo posto mentre *Mala Pasqua* non si classificò neppure tra i nove finalisti. In realtà Gastaldon sottrasse la propria opera dal concorso per farla rappresentare al teatro Costanzi di Roma. Riguardo a questa delicata vicenda possiamo leggere, a proposito del suddetto concorso, il parere alquanto critico registrato nel carteggio di Mascagni con il librettista A. G. Targioni Tozzetti e Guido Menasci in data 4 marzo 1890:

[...] Insomma l'opera piacque molto ed io mi convinsi che sarebbe stata posta fra le tre da scegliersi. Infatti, essendomi recato a salutare i Commissarii, il professore Galli mi consigliò a non partire, facendomi comprendere molto chiaramente l'intenzione dei Commissari. Cosicché io sarei certo della vittoria se un *buffone* non mi si fosse posto tra i piedi. Intendo parlare del sedicente Maestro Gastaldon il quale concorse pure con una *Mala Pasqua (Cavalleria rusticana)* ed ebbe la consolazione di riuscire il *settantatreesimo*. Indignato di questo *bel successo* ed appoggiato da un forte partito, con a capo un principe romano, fa di tutto perché non sia scelta la mia e farà rappresentare la sua al Costanzi³¹

Parole certo non lusinghiere, ma che possono oggettivamente inquadrare la grande rivalità tra i concorrenti. Certamente Gastaldon poteva usufruire delle conoscenze altolocate a Roma, grazie all'influenza della madre, e la rappresentazione al Costanzi di un'opera classificatasi *settantatreesima* può essere motivata e spiegata da siffatte raccomandazioni. Nondimeno *Mala*

³⁰ Scaccetti, *La "Musica proibita" di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 491.

³¹ P. Mascagni, *epistolario Volume I*, a cura di Morini, Iovino, Paloscia, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1996, p.111.

Pasqua, andata in scena il 9 aprile 1890, piacque alla critica e fu rappresentata in altri teatri italiani e non solo: «nell'autunno del medesimo anno al teatro Morlacchi di Perugia e il 2 febr. 1891 al S. Carlos di Lisbona, con la direzione di L. Mancinelli. La rappresentazione romana, di cui fa menzione lo stesso G. Puccini in una lettera indirizzata al fratello Michele in data 24 apr. 1890, fu particolarmente apprezzata dalla critica»³². Su tale questione si ritornerà a parlare nel capitolo relativo a *Mala Pasqua*, ma certamente il successo strabiliante della *Cavalleria* di Mascagni avvenuto a distanza di poco più di un mese e il conseguente oblio conosciuto dall'opera di Gastaldon, possono spiegare le ragioni della lenta decadenza della vena compositiva e di un umore sempre più malinconico e rassegnato che contrassegnò, a partire da quella data, l'animo del compositore torinese.

Nel 1891 egli lavorò a una commedia lirica in tre atti, *Rosa Minchon*, poi chiamata *Mazzarinata*, su un libretto ispirato lontanamente al romanzo di Alessandro Dumas, *Vent'anni dopo*. L'opera non fu mai rappresentata e forse mai finita³³

Fu dalla letteratura francese che Gastaldon attinse il soggetto per il suo libretto *Il Pater*, tratto dal dramma omonimo del parnassiano François Coppée (1842-1908), affidato al librettista Vittorio Bianchi, che debuttò al Teatro Manzoni di Milano il 15 aprile 1894. Poco meno di dieci anni intercorsero dalla stesura dell'opera *Stellina*, novella lirica in un atto su libretto sempre del Bianchi, alla messa in scena al teatro Niccolini di Firenze nella primavera³⁴ del 1905. La passione per la letteratura italiana, e in particolare per il sommo poeta, è certificata dalla composizione nel 1902 dell'«Inno della “Dante Alighieri”», su versi del prof Augusto Franchetti³⁵ e dalla singolare “visione scenica” ricavata dal celeberrimo sonetto dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*, rappresentata al teatro Politeama di Genova il 17 novembre 1906. La stagione operistica per il compositore torinese si concluse il 4 aprile 1914 con la rappresentazione, proprio nella sua città, al Teatro Balbo, de *Il reuccio di Caprilana*, opera in tre atti su libretto del francese Félicien Champsaur, l'unica opera comica scritta da Gastaldon. La mancata affermazione nel campo operistico spinse l'ormai quasi cinquantenne compositore alla collaborazione con il «Nuovo Giornale di Firenze, con l'incarico di recensire gli spettacoli e i concerti che si tenevano nei teatri La Pergola e Verdi; [...] fu più cronaca informativa che vera e propria critica musicale ma sfruttò

³² Voce S. Gastaldon, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, Volume 52, 1999.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-gastaldon_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-gastaldon_(Dizionario-Biografico))

³³ Scaccetti, *La “Musica proibita” di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 491

³⁴ Alcune fonti riportano la data 25 aprile 1905, altre invece il 25 marzo 1905. Dalle ricerche da me effettuate non è stato possibile stabilire con certezza la data di tale evento. Tuttavia la maggiore attestazione riportata dalle fonti fa propendere per il 25 aprile 1905. n.d.a

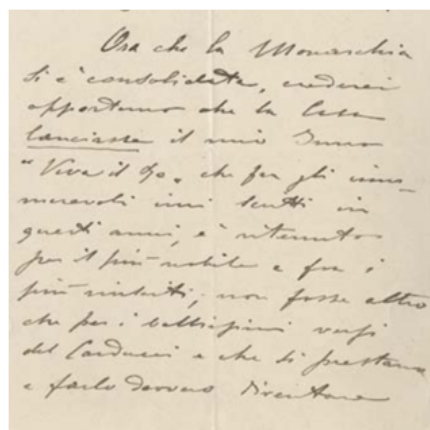
³⁵ Scaccetti, *La “Musica proibita” di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 500.

questa sua nuova mansione per dare maggiore rilievo ai successi delle opere del suo “giornalista” Gastaldon»³⁶.

I suoi lavori teatrali continuavano a non ottenere il successo atteso e sperato. Spesso accadeva che dopo una prima assai soddisfacente e critiche confortanti, come nel caso di *Stellina* o *Mala Pasqua*, le sue opere cadessero nel dimenticatoio. Nonostante avesse continuato a comporre romanze, alcune delle quali ottennero anche un discreto successo, senza però mai raggiungere l’apogeo conseguito con *Musica proibita*, la delusione conseguita in campo operistico ne forgiò un carattere schivo e complesso. L’avvento del regime fascista e la sua ferrea opposizione sancirono il suo definitivo allontanamento dal panorama musicale.

Alcuni ipotizzano che tale emarginazione sia dovuta anche a un’ipotetica tendenza omosessuale del compositore. [...] Non amava molto parlare di sé e non ebbe, a quanto ci risulta, particolari passioni amorose; era facilmente “scoraggiabile”, come riporta una sua discendente, non si adattava facilmente alla vita con gli altri [...] Uomo solitario, discreto, taciturno, quasi da sembrare superbo, sentimento quest’ultimo nato in lui probabilmente per non essere riuscito a mantenere la fama avuta un tempo e che in seguito un regime a lui estraneo gli aveva negato³⁷.

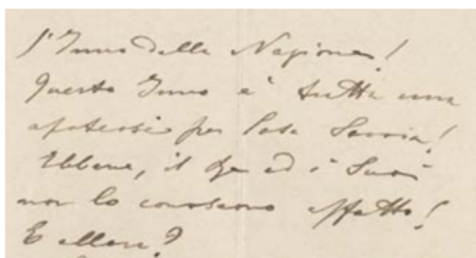
Nonostante questa sua avversione al regime, nel 1923 il compositore propose alla “Ditta G. Ricordi e C.” l’inno *Viva il re*, un inatteso slancio patriottico forse per rimarcare il suo rifiuto dei valori fascisti e rievocare con nostalgia i suoi anni giovanili contrassegnati dalla neonata monarchia sabauda. Gastaldon infatti scriveva:



[...] Ora che la Monarchia si è consolidata, crederei opportuno che la Casa lanciasse il mio Inno “Viva il Re” che fra gli innumerevoli inni scritti in questi anni, è ritenuto per il più nobile e fra i più riusciti; non fosse altro che per i bellissimi versi del Carducci e che si prestava a farlo davvero diventare l’Inno della nazione!

³⁶ Ivi, p. 492

³⁷ Ivi, pp. 492, 493.



Questo Inno è tutta una
apoteosi per Casa Savoia! Ebbene,
il Re ed i Suoi non lo conoscono
affatto!
E allora? [...] ³⁸

I riferimenti alla poesia carducciana sollevano talune perplessità: poiché «Carducci morì nel 1907 e quindi non ci si spiega come Gastaldon [...] sia venuto in possesso di questi versi inediti; non si spiegherebbe nemmeno il motivo di così tanti anni di giacenza se Carducci glieli avesse concessi prima di morire»³⁹. I versi⁴⁰ furono composti da Carducci intorno al 1859, quando ormai si era spento l'ardore eversivo giovanile.

Gastaldon trascorse gli ultimi anni nel capoluogo toscano tra ristrettezze economiche che lo costrinsero a intraprendere un'attività di compravendita di quadri a causa degli scarsi redditi derivati dalla sua produzione⁴¹. A Firenze era solito frequentare il caffè "Gambrinus Halle" insieme ad una stretta cerchia di amici, artisti e intellettuali, non allineati al totalizzante spirito fascista. Morì il 6 marzo del 1938, in totale solitudine e sempre più estraneo e isolato dal mondo musicale. Così Maria Paola Scaccetti ricostruisce la morte del compositore e le sue esequie:

Dai necrologi apparsi all'indomani della sua morte si apprende che Gastaldon fu colto da malore mentre attraversava piazza Vittorio Emanuele (oggi Piazza della Repubblica). Infarto, dichiarano i medici dell'ospedale di Santa Maria Nuova dove egli fu ricoverato ormai senza vita. I funerali furono celebrati il nove dello stesso mese alle ore

³⁸ Lettera di Stanislao Gastaldon, 28/03/1923, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale. ID: LLET007890.

³⁹ Scaccetti, *La "Musica proibita" di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 500.

⁴⁰ Viva il Re! Dall'Alpi infide / Fino a' siculi Vulcàni, / Viva il Re degl'Italiani / Italiano e condottier! / La sua croce e la sua spada / E il segnal di nostre genti, / È la stella dei valenti / Spaventosa allo stranier. / Su mandiamo il lieto grido / Sin dall'Adria ai monti piani / Viva il Re che agl'Italiani / Tutta Italia renderà! / Sciagurato chi coll'armi / Vuol respingere quel giorno, / Quando un popolo d'intorno / Al suo Re s'accoglierà! / Su leviamo gli stendardi / Al guerriero al salvatore! / Il vessillo tricolore / Copra il soglio e cinga il re! / Dio ti salvi, o Re Vittorio, / Cittadin di questa terra! / Nella pace e nella guerra / E l'Italia e Dio con te!
<https://www.leonardolibri.com/recensione.php?i=6717#>

⁴¹ Scaccetti, *La "Musica proibita" di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 500. Dagli atti di successione risulta che al momento della sua morte egli aveva in casa ben centoventisette quadri per un valore stimato di lire 17.218, lo stesso valore attribuito alla sua casa fiorentina di via Montanara 8.

16.00. La salma fu portata al cimitero di Antella, un paesino vicino a Firenze, ma fu tumulata solo il 6 luglio 1939.

Nel trattare la biografia e la produzione di Stanislao Gastaldon non si può non fare riferimento alla copiosa produzione di romanze da salotto. A ben vedere, nonostante la sua attività operistica sia stata relativamente breve e poco soddisfacente, proseguì ben oltre codesto genere a dedicarsi alla scrittura di romanze, finendo inesorabilmente per condizionare la critica e a etichettarlo come “autore da salotto”. Il compositore rimase imprigionato in quella dimensione salottiera intima e redditizia che gli permise di conoscere la fama immortale ma che ne frenò le sue velleità operistiche: la romanza divenne quindi una sorta di forza centripeta dalla quale Gastaldon voleva sì allontanarsi per spiccare il volo definitivo verso la consacrazione di compositore d’opera ma che inesorabilmente lo tratteneva in una stasi creativa. Ma come fu dunque come compositore da camera e quante romanze realizzò? Alcune biografie approssimative gli attribuiscono la produzione di circa trecento romanze quando in realtà il numero è decisamente inferiore e si aggira intorno alle settanta liriche. Tuttavia, a prescindere dal ridimensionamento sul totale della produzione cameristica, ciò che va sottolineato è l’impatto che ebbe Gastaldon sulla cultura musicale del tempo. Collaborò con importanti case editrici dell’epoca come Ricordi, certamente la più prestigiosa, ma anche con Brizzi & Niccolai, Venturini e Carisch, attirando l’attenzione dei più prestigiosi interpreti dell’epoca. Come analizzato in precedenza, questo genere lo impegnò a partire dal 1881 circa fino almeno alla fine degli anni venti del Novecento⁴² in cui si avvicendarono anche significative e prestigiose collaborazioni con importanti poeti dell’epoca. Dall’incontro con Bevacqua si è già parlato in precedenza; da quel rapporto professionale nacquero alcune celebri melodie come: *Donna Clara*, *Frate Anselmo*, *Musica non proibita*, *Melodia*, *Povero capinero!* e *Salve, o biondina!*⁴³ datate tutte 1885. Significativo il rapporto con Marco Praga, il quale compose i versi per la romanza *L’ultimo bacio*; «sulle stesse rime anche F. Paolo Tosti compose un’omonima romanza, anzi “romanzetta” come egli stesso la definisce»⁴⁴. La romanza *Perché tacete?* venne composta sul testo offertogli da Bartocci Fontana, librettista di *Mala Pasqua*, pubblicato presso la casa editrice Venturini di Firenze, non è chiaro esattamente quando. Musicò inoltre marce per bande come la già menzionata “Dante Alighieri” «e numerosi pezzi per pianoforte, tra i quali: valzer (*Le carezze di Manon*, *Vertige!*, *Il valzer dei fiori*), notturni (*Dolce sospiro*, *Luna piena*, *Nella barca*, *Sorgea la luna* [1906]), scherzi (*Buona notte!* [1916],

⁴² Ivi p. 505.

⁴³ Voce S. Gastaldon, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, Volume 52, 1999.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-gastaldon_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislao-gastaldon_(Dizionario-Biografico))

⁴⁴ Scaccetti, *La “Musica proibita” di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 499.

Carillon, Idillio giapponese), fantasie (*Alla festa da ballo, Figurine, Nella foresta, Nevica, Rimembranze proibite, La danza delle scimmie*), l'idillio *Notte d'amore* e una *Marcia dei tamburi*»⁴⁵.

La scrittura musicale del compositore torinese si distingue per una sintesi equilibrata tra bel canto di tradizione ottocentesca e una nuova sensibilità borghese più intima e colloquiale. L'armonia semplice ma non banale porta il pianoforte ad assumere un ruolo narrativo, abbracciando la linea vocale che si destreggia su una melodia limpida e ricca di pathos, che ben si adattava al contesto più riservato e aristocratico del salotto.

La fanciulla che sente ogni sera sotto al proprio balcone la canzone melodiosa di un bel giovane innamorato ma che non può a sua volta cantarla perché le è proibito dalla madre, è la protagonista di *Musica proibita*. Il testo di questa romanza è firmato Flick – Flock, lo pseudonimo sotto il quale si cela lo stesso Gastaldon.

La scelta alquanto bizzarra, del nome sotto il quale celarsi, è da ricondursi probabilmente a un ballo molto in voga nell'Ottocento, chiamato appunto Flick – Flock, su musiche di Hertel [...]. Tale ballo fu eseguito più volte anche, dal 1862 in poi, alla Scala di Milano. [...] Oltre a *Musica proibita* lo pseudonimo Flick – Flock è usato anche nelle romanze *Ti vorrei rapire* (1882), *Non dir di no*, *Il segreto della regina*, entrambe composte tra il 1882 e 1883, *La Musica dei baci* (1883), *La Principessa d'oro e Madrigale*.⁴⁶

Un'analisi di *Musica proibita* è essenziale e necessaria per comprendere le ragioni di un così grande successo iniziale e conoscerne il gusto giovanile e di come questo si sia poi evoluto. Preliminarmente si consideri che il brano in questione è la prima vera composizione di Gastaldon, il quale, nonostante la giovane età, riesce a convogliare in essa la sensibilità ottocentesca e un flebile sentimento di nostalgia di marca decadente. Già dalla prima battuta ci troviamo di fronte ad un'anacrusi di due quarti così come l'attacco della romanza, in cui le due sillabe "Og – ni" sono poste sul terzo e quarto movimento. Questo genera un senso di dinamismo, di irrequietezza, proprio della passione che prorompe da queste pagine. Il continuo rallentando e accelerando che caratterizza le prima parte rispecchia lo stato d'animo della fanciulla, un parossismo accentuato dal divieto della madre di poterla cantare, quella dolce melodia. Quando l'assenza della madre le

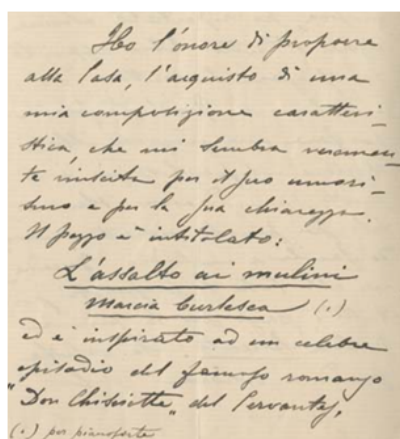
⁴⁵ Voce S. Gastaldon, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, Volume 52, 1999.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislaio-gastaldon_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislaio-gastaldon_(Dizionario-Biografico))

⁴⁶ Scaccetti, *La "Musica proibita" di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 494.

consente di poter dar sfogo al suo canto liberatorio, si percepisce la sofferta attesa, la musica disegna un'ampia arcata melodica, sottolineata anche dall'indicazione agogica "con trasporto". Inoltre il ritornello si apre con la medesima formula di inizio romanza: un levare di due quarti scritto su un *pianissimo* per concedere alla voce la possibilità di sfogare, nella battuta successiva, sulle parole "baciare i tuoi capelli neri", frase pronunciata con un unico fiato e con molto sentimento. Finalmente il tabù è infranto, la giovane si lascia completamente travolgere dall'amore e dal ricordo, fino a raggiungere l'estasi, in un crescendo musicale, che sfocia come un fiume in piena, sull'acuto liberatorio, una nota tenuta che sembra sfidare definitivamente l'imposizione materna e il segno che ogni costrizione esterna ha ceduto alla passione dilagante. Strutturalmente si nota come anche prima del suddetto acuto l'autore sia ricorso all'ennesimo modulo ritmico anacrusico, conferendo al brano una struttura circolare ben definita.

A conclusione di questo paragrafo vorrei portare all'attenzione una composizione (non menzionata neppure nell'importante studio di Scaccetti) proposta alla Casa editrice Ricordi ma poi pubblicata presso Brizzi & Niccolai nel 1924. La testimonianza di questa realizzazione è documentata da una lettera conservata presso l'Archivio Ricordi. L'autore vi dà prova ulteriore della sua passione letteraria musicando un celebre episodio tratto dal *Don Chisciotte* di M. de Cervantes Saavedra. Nella lettera, datata agosto 1922, si legge:



Ho l'onore di proporre
alla Casa, l'acquisto d'una
mia composizione caratteri-
stica, che mi sembra neces-
saria per il suo umori-
smo e per la sua chiarezza.
Il pezzo è intitolato:
L'assalto ai mulini
Marcia burlesca (1)
ed è ispirato ad un celebre
episodio del famoso romanzo
"Don Chisciotte" del Cervantes.
(1) per pianoforte

Ho l'onore di proporre alla Casa, l'acquisto di una mia composizione caratteristica, che mi sembra veramente riuscita per il suo umorismo e per la sua chiarezza.

Il pezzo è intitolato:

L'assalto ai mulini

Marcia burlesca (1)

ed è ispirato ad un celebre episodio del famoso romanzo "Don Chisciotte" del Cervantes, quello dei mulini a vento. (1)

quello dei miei a venire.
 Nella prima pagina della
 musica, ho riportato alcune
 righe di detto libro, appunto
 per spiegare il carattere del
 mio lavoro. Questo, si presta
 per fare una graziosa illu-
 strazione nel frontespizio, e si presta pure ad essere
 strumentato per piccola orchestra, essendo
 facile e melodico. Io cederei alla Casa la
 proprietà per tutti i paesi per la somma di lire
Seicento. Se volete prendere visione del
 manoscritto, non avete che a farmelo sapere,
 che lo spedirò subito.

Nella prima pagina della musica, ho riportato alcune righe di detto libro, appunto per spiegare il carattere del mio lavoro. Questo, si presta per fare una graziosa illustrazione nel frontespizio, e si presta pure ad essere strumentato per piccola orchestra, essendo facile e melodico. Io cederei alla Casa la proprietà per tutti i paesi per la somma di lire Seicento. Se volete prendere visione del manoscritto, non avete che a farmelo sapere, che lo spedirò subito.

manoscritto, non avete che
 a farmelo sapere, che lo spedi-
 rò subito.
 Nell'attesa, gradite i miei
 più distinti saluti.
 S. Gastaldon
 Via arte della Lana 6
 Firenze

Nell'attesa, gradite i miei più distinti saluti
 S. Gastaldon.

Via Arte della Lana 6 Firenze⁴⁷

⁴⁷ Lettera di Stanislao Gastaldon, 16/08/1922, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale. ID:LLET007889.

1.3. *Il «Pater»*

Opera di grande afflato lirico, incentrata sul tema del perdono, *Il «Pater»* è la terza opera, in un atto unico, (se si considera *Fatma*) realizzata dal compositore torinese. La fonte d'ispirazione per il soggetto librettistico di Gastaldon va ricercata nella letteratura francese: l'autore del dramma omonimo, steso nel 1890, è infatti François Coppée (1842 – 1908). Poeta, drammaturgo e romanziere francese, Coppée inizialmente esponente della scuola poetica parnassiana, successivamente si è orientato verso la vita degli umili e «ha saputo esprimere, nella parte più originale della vasta opera sua, la poesia, o almeno l'aspirazione alla poesia, delle vite ordinarie, dei destini grigi, delle anime mediocri»⁴⁸. Al poeta francese ricorre, nel 1896, anche Mascagni che deriva dalla commedia *Le Passant*, su riduzione di Targioni-Tozzetti e Menasci, l'opera lirica *Zanetto*. Curioso osservare come i destini di Gastaldon e del compositore livornese siano accomunati ancora una volta dopo l'incontro – scontro del 1890. Tuttavia in questa circostanza le due strade rimangono ben separate e nessuno dei compositori può recriminare nulla all'altro. Dopo la collaborazione con Bertocci-Fontana e con Praga, è Vittorio Bianchi autore del libretto del dramma lirico. Sulla vita del librettista si hanno esigue informazioni ma si può ricavare con certezza che ha collaborato con il compositore Nini Bellucci Icilio sulla stesura *Lisette* (1898), con il napoletano Filiasi Lorenzo all'opera *Manuel Menendez* (1904), con Ettore Ricci per l'opera *Ruit Hora* (1895) e sull'*Hoffman* (1911) di Guido Laccetti. I rapporti con Gastaldon non si interrompono dopo la prima de *Il «Pater»*, avvenuta al teatro Manzoni di Milano nella primavera del 1894, ma proseguono fino al 1905, anno della prima di *Stellina*. Librettista secondario nel panorama musicale italiano, Bianchi, nondimeno, riesce a predisporre un libretto dall'efficace sintesi drammatica. *Il «Pater»* non è, infatti, la mera riduzione a libretto del dramma francese ma il frutto di una sagace rielaborazione, in grado di offrire una diversa prospettiva del dolore. Nel dramma francese il “pater” è Luigi, padre disperato per la morte del figlio, il sacerdote don Giovanni, fucilato dai comunardi. La vicenda narrata si svolge infatti durante la cosiddetta “settimana di sangue” del maggio del 1871, rivolta che vede l'esercito dei versagliesi riprendersi con forza Parigi dai comunardi. Lo spirito anticlericale imperante all'interno della Comune, porta i federati a fare rappresaglia di sacerdoti; tra questi Giovanni, uomo generoso e caritatevole verso i più bisognosi e indifesi. Le informazioni sull'esecuzione dello sventurato sacerdote sono riportate in analessi da Lorenzo, vecchio servitore presso la dimora di Luigi, e un giovane vicino di casa che riporta le novità da Parigi. È sempre l'umile servitore che racconta la profonda relazione che univa

⁴⁸ Diego Valeri, *COPPÉE, François-Édouard-Joachim*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1931.

[https://www.treccani.it/enciclopedia/francois-edouard-joachim-coppee_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francois-edouard-joachim-coppee_(Enciclopedia-Italiana)/)

Luigi a suo figlio. Rimasto vedovo, all'anziano padre non rimaneva che trascorrere la vita con il suo figliuolo, accompagnandolo nel suo percorso di fede fino a divenire curato. La voce di Luigi interrompe il racconto facendosi portatrice di un dolore inconsolabile, un lutto che non cerca consolazione ma soltanto vendetta. La vendetta di un uomo al quale hanno sottratto l'unico motivo della propria esistenza, un dolore straziante che lo porta a inveire contro la natura "matrigna", di leopardiana memoria, che, incurante della sofferenza degli uomini, offre una giornata soleggiata primaverile, in aperto contrasto con l'abisso orrido e oscuro che lacera l'animo dell'anziano padre. Il suo odio verso gli uomini, verso la natura e di conseguenza verso Dio, si placa dopo l'incontro con il curato, il quale non tenta di opporsi al dolore con la logica ferrea e immanente dell'uomo ma con la forza trascendente della preghiera. Nel dramma di Coppée il curato accoglie l'odio di Luigi senza giudicarlo e lo accompagna sulla via della redenzione mediante la preghiera. Nel recitare il "Pater Noster" Luigi esita nel pronunciare "rimetti a noi i nostri debiti come noi li rimettiamo ai nostri debitori" ancora troppo difficile da accettare per un cuore così afflitto. L'occasione per estirpare definitivamente il desiderio di vendetta gli si offre quando un fuggiasco federato, braccato dall'esercito dei versagliesi, irrompe nella sua casa in cerca di rifugio e protezione. La vicenda a questo punto sembra assumere i contorni di un disegno superiore: l'arrivo improvviso del comunardo, il quale dichiara di essere Giacomo Leroux, colui che sottoscrisse la legge per le rappresaglie contro il clero, non appare come una sfortunata coincidenza ma come atto della Divina Provvidenza che invia il nemico a cercare la salvezza proprio a casa dalla sua vittima, non per rinnovare il dolore al genitore, ma per offrire la via della salvezza attraverso il perdono. Luigi offre gli abiti del figlio defunto a Giacomo e consente al giovane soldato di mettersi in salvo. Il gesto ha una grande valenza drammatica e simbolica: il padre offrendo gli abiti all'assassino lo ha rivestito metaforicamente della grazia della vittima, mentre Luigi compie l'agognato passo verso il riscatto, trasformando il proprio dolore in uno strumento di grazia.

La differenza più significativa rispetto al modello francese risiede nella scelta del Bianchi di offrire una diversa interpretazione del sentimento del dolore: la sofferenza, nel libretto, viene affrontata dalla sensibilità più immediata e delicata di una sorella. Tuttavia la preferenza di inserire un personaggio femminile non è solamente di carattere drammatico ma anche estetico: la scelta del soprano come interprete del ruolo della sorella Rosa Morel permette di riequilibrare "l'ensemble timbrico" altrimenti asimmetrico rispetto alle altre figure maschili. Cambia altresì il servitore, non più il vecchio Lorenzo, ma una giovane cameriera, Zelia. Il ruolo catartico del curato spetta alla voce del basso mentre la parte del giovane comunardo Giacomo Leroux è affidato al timbro del tenore. Chiude il cast l'ufficiale versagliese baritono. Questa distribuzione vocale permette a Gastaldon di rimanere all'interno della struttura e dello stile della tradizione operistica italiana ed è proprio questo uno dei limiti del compositore torinese: non avere la forza

di operare scelte coraggiose e staccarsi da schemi, ormai vetusti e obsoleti, al fine di proporre qualcosa di originale e innovativo.

L'opera, in apertura, presenta un preludio in La minore contrassegnato da un ritmo ternario che mantiene fino alla fine dello stesso. Già dalla prima battuta troviamo il motivo dominante che si ripercuote, sviluppato in altre tonalità, per tutta l'opera. Un accordo di minima che mediante una terzina conduce alla battuta successiva, generando un senso di sospensione e di incedere affannoso. Lo slancio ritmico della terzina riflette il sentimento di inquietudine che domina nell'intero dramma. Sebbene il preludio sia impostato sulla tonalità di La minore, l'armonia non è mai statica ma il ricco cromatismo inserisce un motivo di instabilità che genera all'ascolto un senso di angoscia e volubilità. Ad accentuare un clima già di per sé mesto vi è la presenza massiccia delle percussioni che scandiscono il ritmo, come una sorta di marcia funebre. L'improvvisa modulazione in La maggiore fa intuire forse una speranza alla fine del dramma esistenziale, una redenzione che non può appartenere però a questo mondo ma che trascende la realtà; Gastaldon infatti alla fine della pagina di apertura fa intuire questa ascesa spirituale affidando agli archi continue scale ascendenti maggiori suonate all'ottava superiore, rese ancora più eteree dalle dinamiche e dai colori. L'introduzione dell'atto unico presenta due temi fondamentali, già evidenziati nel dramma: il dolore di Rosa, contrassegnato dal motivo presentato in apertura in La minore, in opposizione alla stagione primaverile che si materializza mediante un tempo di valzer in *allegro* brillante in fa maggiore, modulato in Lab maggiore. L'ingresso di Rosa e Zelia mantiene sempre questa ambivalenza armonica, a sottolineare anche l'esortazione della cameriera a incontrare il curato per lenire le sue pene. Al fermo diniego della signora e alla volontà di rimanere da sola segue un repentino cambio armonico: il momentaneo passaggio alla tonalità di Do maggiore genera un momento di neutra staticità per poi risolversi nella tonalità relativa minore in cui è ambientata la rievocazione del sogno di Rosa, in un'aria in cui il personaggio rammenta il momento terribile della fucilazione del fratello Giovanni. A differenza del dramma di Coppée, che vi giunge per mezzo di un climax ascendente, la rabbia della sorella nei confronti di Dio è più immediata e più violenta: "chi sei tu che di Grande e Onnipotente e non hai forza di vendicarmi? Sei tu possente?" fino a giungere alla sua negazione "Io non ti credo" ripetuta due volte. L'arrivo improvviso del curato interrompe l'imprecazione della donna e decreta l'avvio del duetto tra soprano e baritono. La struttura rispecchia ancora il modello ottocentesco, in cui ogni personaggio è cristallizzato sulla propria esposizione, contrastando con il dinamismo dell'azione. Il conforto quasi paterno del sacerdote permette alla giovane di sfogare l'esacerbato animo e ricondurla sulla via del perdono. La frase cruciale del duetto è infatti: "se Giovanni ritornasse in vita e a lui perdon chiedesse quella gente che viene fucilata, essa perdono avrebbe". Ciò nonostante l'interpretazione fornita dal librettista appare

alquanto controversa. Confrontando il dramma di Coppée si evince come in realtà il perdono di Giovanni sarebbe garantito non alle vittime bensì ai carnefici, conferendo una caratura morale del sacerdote ancora più elevata: quella del martire che abbraccia i propri persecutori. A prescindere dall'interpretazione offerta dal Bianchi, Rosa ritrova il faro della fede e chiede a Dio la forza di perdonare gli assassini. Intona così quello che a ben vedere è il fulcro dell'opera, conferendole così una maggiore valenza religiosa: il «Pater», non più padre terreno cui hanno ucciso il figlio, ma Dio Padre che ascolta l'invocazione della giovane, offrendole l'occasione della redenzione.

La preghiera è preceduta da un largo grandioso in tempo binario, una rarità in questa opera. In sedici battute il compositore riesce ad esprimere tutto il parossismo di Rosa con continue modulazioni da minore a maggiore, fino a concludere questa pagina con un accordo di sesta eccedente che prepara all'arrivo di Sol maggiore, che appunto, è la tonalità dell'aria. Il ritorno ad un tempo ternario può essere spiegato dall'intento di mostrare la palpitazione del cuore, ancora incerto, nel recitare il padre nostro. Un arpeggio in *pianissimo* fa da accompagnamento ad una linea vocale estremamente delicata. Ma le incertezze e le inquietudini sembrano riaffiorare mentre pronuncia la parola "terra": qui infatti Gastaldon inserisce un mordente, come se il perdono in terra sia una prova ancora troppo grande da accettare. La conferma definitiva si ha infatti poche battute dopo, quando mentre pronuncia "come noi perdoniamo [...]", Rosa ha un brusco ripensamento e il desiderio di vendetta torna ad albergare nel suo cuore. La disperazione sembra nuovamente condannare la donna al dramma esistenziale, a far spegnere la fiaccola della fede, a imprecare: "per quanti grani conta questo rosario io ciò non dissi [il perdono] e vada dispersa questa inutile corona che mi brucia le mani". Ecco il momento in cui la Divina Provvidenza agisce nella vita della donna: l'arrivo improvviso del federato Giacomo Lereux costringe Rosa a compiere una scelta cruciale: o condannare a morte il colpevole dell'omicidio di Giovanni o seguire le orme del fratello sacerdote e perdonare Giacomo. Ancora una volta Dio concede il libero arbitrio, la scelta di agire secondo la nostra volontà; il modello di cristianità rappresentato dal sacerdote Giovanni infonde, però, il coraggio e la determinazione di perdonare definitivamente l'uomo.

Ancora una volta l'aria non si conclude ma viene interrotta da una fanfara militare che passa per la strada, che preannuncia l'arrivo del comunardo. Il tempo di marcia in sei ottavi, nella medesima tonalità con cui si è conclusa la preghiera, svolge una funzione diegetica: essa ritrae l'irruzione della realtà esterna all'interno delle mura domestiche e della sfera intima e personale. L'intrusione di Giacomo nella casa è descritta con andamento in contrattempo, a testimoniare la foga del momento. Le richieste di aiuto sono respinte dalla diffidenza di Rosa non appena questa scopre che si tratta di un federato. La supplica del comunardo e il fermo diniego della donna sono evidenziate da un andamento incalzante della musica, ricco di cromatismi e continue

modulazioni armoniche che ritraggono la complessità della situazione. Interessante sottolineare come il tema della fanfara militare dei versagliesi, alla ricerca del fuggiasco venga riproposto in *pianissimo* come una sorta di eco che proviene dalla strada e riguarda il destino inesorabile dell'uomo. Le suppliche diventano sempre più strazianti e si appellano ai sentimenti della donna: “pietà, fatelo almeno per quel che avete di più caro al mondo, una madre, un fratello avrete [...]”. All'udire queste parole un trasalimento assale Rosa, la musica tace perché le parole siano ben udite e incisive: “Un fratello l'aveva or non lo più l'avete ucciso, sì l'avete fucilato”, un accordo di croma in fortissimo sembra rievocare lo sparo del fucile. Giacomo scopre di essersi appellato alla sorella di una sua vittima e di essere ormai perduto. Alla ferma volontà della donna di non esaudire le implorazioni, l'uomo assume così un atteggiamento di sprezzo nei confronti della morte e arriva addirittura a confessare di essere Giacomo Leroux colui che ha decretato la morte di Giovanni. Con questa rivelazione, l'uomo offre a Rosa la possibilità della vendetta perfetta. Ma prima della severa sentenza, Giacomo riesce a toccare l'animo della donna proferendo un discorso incentrato sul perdono di Cristo in croce che alla donna immediatamente ricordano le parole pronunciate dal curato in precedenza. La luce della fede si riaccende in Rosa attestata dall'*andante* in Lab maggiore in tempo ordinario, che conclude il duetto tra tenore e soprano, sospeso dall'improvviso gesto caritatevole della donna di donare le vesti sacerdotali allo sventurato. Un improvviso tempo di marcia annuncia l'arrivo dell'ufficiale incaricato dell'arresto del comunardo (a differenza del precedente, questo ritmo è in due quarti, con l'aggiunta di una voce, probabilmente affidata a strumenti a fiato⁴⁹). Rosa nega la presenza del fuggiasco e dichiara di vivere sola con il fratello sacerdote; all'ufficiale non resta che constatare la verità dei fatti e si congeda dalla donna, portando con sé l'eco della marcia che via via si allontana. Giacomo, finalmente salvo ed eternamente riconoscente verso Rosa, si allontana dalla dimora, mentre la donna ringrazia l'intercessione presso Dio del fratello e può finalmente concludere la sua preghiera che suggella la fine dell'opera, su un accordo in *pianissimo* nella tonalità d'impianto di La maggiore, cadendo sulla tonica e raddoppiando la mediant.

L'opera inizialmente riscosse un discreto successo e venne rappresentata in diverse città anche negli anni successivi. Le mie ricerche⁵⁰ hanno evidenziato come la presenza del «*Pater*» nei teatri

⁴⁹ Si dispone della riduzione per voce e pianoforte mentre la partitura non è rinvenibile. Si possono perciò fare delle ipotesi, basandosi sulla tradizione operistica italiana. Nda

⁵⁰ https://archive.org/details/TO00191258_1905_00087/page/n1/mode/2up?q=gastaldon,
https://www.google.it/books/edition/Musica_e_musicisti_rivista_illustrata_bi/1RefQS53xLYC?hl=it&gbpv=1&dq=il+pater+gastaldon&pg=PA215&printsec=frontcoverhttps://www.google.it/books/edition/La_luna_giornale_lunatico_illustrato/gwOo42WR3DcC?hl=it&gbpv=1&d=il+pater+gastaldon&pg=PP346&printsec=frontcoverhttps://www.google.it/books/edition/Musica_e_musicisti/A76E3Lx44I4C?hl=it&gbpv=1&bsq=il+pater+gastaldon&dq=il+pater+gastaldon&printsec=frontcoverhttps://www.google.it/books/edition/L_Arte_Triest/cEDbvNOCb64C?hl=it&gbpv=1&dq=il+pater+gastaldon&pg=R_A18-PA6&printsec=frontcover

italiani sia ricorrente fino almeno al 1905, dopodiché l'opera conobbe un rapido e immeritato oblio. Questa valutazione non è frutto solo di una sensibilità personale ma anche di giudizi critici immediatamente successivi alla prima rappresentazione dell'opera. Sulla rivista settimanale milanese *Illustrazione italiana* datata 22 aprile 1894 si legge:

L'ultimo avvenimento della domenica fu il *Pater* di Gastaldon. L'autore della famosa *Musica proibita* ebbe un pubblico assai numeroso, e il suo breve atto non poteva ottenere un esito più lusinghiero. Il maestro Gastaldon ricevette dalla natura il dono invidiabile di una spontaneità melodica straordinaria, e, per una di quelle contraddizioni frequenti negli artisti, desiderò un libretto che al facile fluire opponesse una robusta diga; e perciò il testo scritto dal signor Vittorio Bianchi – sul noto dramma di Coppeè – è in versi non rimati, e messi di seguito come se si trattasse di prosa. L'innovazione accenna al lodevole desiderio di sciogliere il dramma musicale dagli inveterati convenzionalismi, ma in questo caso non mi pare risponda al temperamento del compositore. La sua foga rattenuta, spezzata dalla frase priva della musicale cadenza della rima, dai soverchi dialogati senza espansione lirica rompe di troppo la linea chiara della melodia e il lavoro orchestrale non apparisce abbastanza elaborato per rannodare gli stacchi coll'eleganza artistica di un lavoro di cesello. Questo difetto evidente nella prima parte dell'atto, va man mano scomparendo col procedere dell'azione; e dal momento in cui Rosa Morel cerca invano nel fervore della preghiera l'oblio per la morte del fratello; e poi nella scena violenta che segue fra lei e il comunardo che condannò a morte il fratello di lei, e nella chiusa dove ella trova nel perdono e nella preghiera la calma: la musica e il dramma si fondono con bell'effetto. Piace specialmente il duetto fra donna e tenore robusto ed affascinante; e la fine, delicatissima, del dramma, colla ripresa del motivo della preghiera che s'appoggia sopra un lieve tremolio degli archi, - in cui pare vibri la santa anima del fratello ucciso – lascia nell'uditorio la più gradevole delle impressioni. Così quale è, con pregi e difetti, *il Pater* si allinea onorevolmente nella fortunata schiera di opere brevi, che da qualche tempo vanno sorgendo fra noi, e può prestarsi con successo a figurare come *lever de rideau* ad

uno spettacolo musicale, o come intermezzo melodrammatico nella cornice di un concerto sinfonico; e meglio piacerà se l'autore avrà il coraggio di accorciare il preludio sproporzionato alla brevità del lavoro, e di alleggerire le prime scene, velandole di quel soave misticismo che nel dramma del poeta francese affina i contrasti e conferisce all'emozione una mestizia piena di incanti.⁵¹

⁵¹ https://archive.org/details/RAV0070589_1894_00016

1.4. *Il Reuccio di Caprilana*

È con un'opera comica, l'unica del suo repertorio, che Stanislao Gastaldon si congeda dalla produzione operistica. *Il Reuccio di Caprilana*, che va in scena per la prima volta al Teatro Balbo di Torino il 4 aprile 1914, è una commedia in tre atti. L'origine del libretto è assai controversa: sullo spartito (riduzione per canto e pianoforte) pubblicato presso la casa editoriale Edoardo Sonzogno nel 1913, si evince che il librettista è Félicien Champsaur, giornalista e scrittore francese, che avrebbe adattato il suo ipotetico? romanzo *Roitelet* a libretto dell'opera comica. Tuttavia ad una ricerca più approfondita non risulta traccia nella biografia dello scrittore di una commedia o romanzo che abbia questo titolo. Inoltre sulla rivista *La Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia* nella sezione riguardante «le opere depositate per la riserva dei diritti d'autore [...] registrate entro la prima quindicina di ottobre 1914»⁵² si legge:

63799	Champsaur Félicien (Pozza Giovanni)	Opere drammatiche (compresi i libretti d'opera) « Il Reuccio di Caprilana ». Opera comica in tre atti — (Musica di St. Gastaldon). — Versione ita- liana di Giov. Pozza dal roman- zo « Roitelet ». Libretto	Sonzogno Edoardo, ed.	Stabilimento Matarelli, Milano. 31 marzo 1914. Mai rappresen- tata	Mantova 31 marzo 1914 U
-------	--	--	-----------------------	--	-------------------------------

Alla luce di questi dati sono ipotizzabili diversi scenari: la probabile collaborazione del compositore con i due librettisti oppure l'espressa richiesta del librettista italiano di non comparire tra i beneficiari dei diritti d'autore di casa Sonzogno. Giovanni Pozza oltre ad essere poeta è stato librettista e traduttore-adattatore di libretti per musica, con «Luigi Illica approntò il libretto *Il vassallo di Szigeth* per il compositore Antonio Smareglia [...], gli si deve, fra l'altro, la prima versione ritmica italiana del *Parsifal* di Richard Wagner (Milano 1913)», non si comprende perciò la sua presunta riluttanza a comparire tra i firmatari del libretto.

Se la paternità dei versi dell'opera risulta essere controversa e incerta anche la trama mostra evidenti lacune. La ricerca della risata sfocia spesso in un lessico fatto di doppi sensi banali e, a volte, anche volgari in cui la vicenda procede in modo poco lineare e funge solo da cornice esterna per gli episodi salaci. Il ricorso all'uso frequente dell'ottonario e a una struttura operistica

⁵²

https://www.google.it/books/edition/Gazzetta_ufficiale_del_Regno_d'Italia/ekvsz7xijJkC?hl=it&gbpv=1&dq=felicien+champsaur+roitelet&pg=PA963&printsec=frontcover

fatta di numeri chiusi proiettano il lavoro di Gastaldon entro modelli vetusti e obsoleti. L'azione ha luogo nel Principato di Monaco verso la fine del Settecento e vede protagonista il Reuccio di Caprilana, affidato alla voce tenorile, che in apertura spiega l'origine del suo titolo regale: il suo regno non è altro che l'eredità di un suo scaltro avo, un umile castello situato sopra alla rocca di Monaco (Caprilana appunto) divenuta sede regale concessa dalla regina Giovanna dopo una notte amorosa con il prestante antenato.

Ospitando una regina Ei da duca a letto andò
 poi sul far de la mattina Re d'un tratto si svegliò!
 Godea fama in ogni gente di galante senza par;
 la regina competente montò in sella e andò a provar!
 Orator di gran talento Avea sempre in sua ragion
 un magnifico argomento per entrare in discussion.
 La regina che il bel caso constar con mano amò
 fece come San Tomaso venne vide e constatò!
 Quando stanca, ma beata, gli occhi aperse al nuovo di
 la regina onesta e grata largo il cuore si sentì.
 Duca", disse la sovrana, "la tua verga di pastor,
 di pastor di Caprilana sia mutata in scettro d'or".

Se la parte iniziale dell'atto è contrassegnata da un andamento descrittivo affidato sia al reuccio sia a Stella, mezzosoprano amante del Principe (baritono), con l'intreccio della trama la narrazione tende progressivamente a sfaldarsi in una serie di quadri giustapposti. Il compositore e il librettista sembrano faticare a delineare con chiarezza lo sviluppo degli episodi e i complessi legami tra i personaggi. Veniamo a conoscenza, per esempio, di un legame sentimentale tra Stella e il principe di Monaco il quale però lamenta, nella scena successiva, la mancanza nella donna di "inesperienza". Dopo un breve arioso sul ritrovamento di un nastro appartenente ad un'altra ragazza di cui non si fornisce nessuna informazione e su cui il Principe inizia a vagare con la fantasia ("Questo nastro caduto Da suoi capelli d'oro Come un tesoro L'ho qui sul cor tenuto"), ecco riaccendersi di nuovo la passione tra i due amanti, suggellata dalla chiusura del duetto a "Tempo di valzer lento dolcissimo". L'improvvisa apparizione in scena di Cesette crea un'ulteriore confusione nella già ingarbugliata trama. La giovane (soprano), giunta nella dimora del Conte Ercole (Basso), tutta impaurita e tremante, credendo di essere seguita da un ignoto, confida nella benevolenza del padrone di casa, il quale invece di preoccuparsi delle condizioni della fanciulla ne

commenta, insieme al reuccio, l'aspetto seducente. Terminato il terzetto, l'azione rimane focalizzata sul Conte e sul sovrano di Caprilana che, senza un'apparente soluzione di continuità, persistono nello stucchevole elogio della bellezza della donna. Al re, non appagato dalla bellezza di Cesette, vengono presentate dal Conte dieci ballerine che, con una disinvoltura che suggerisce una consolidata consuetudine a tali esibizioni, inneggiano al piacere e al divertimento. Dal canto suo il sovrano sostiene di non essere preoccupato dal numero delle ragazze ma il più accorto e saggio Conte Ercole lo esorta a trangugiare vino rosso per vincere ogni benché minima esitazione. La scena termina con un brindisi collettivo; un ampio concertato che inneggia agli effetti benevoli del vino sulla passione amorosa suggella la fine di uno sconclusionato primo atto.

La Baia di Monaco fa da sfondo al secondo atto. Un coro di contadini inneggia alla festa di San Giovanni; si viene così a sapere, almeno, in quale periodo dell'anno sia collocata la vicenda. Il conte Ercole e il Principe architettano di rapire la bella Cesette, nonostante il secondo continui sempre a corteggiare Stella mentre quest'ultima si dondola sull'altalena mettendo in mostra tutta la sua bellezza e "cose che incantan ma son difficili a dir". Cesette e il reuccio si scambiano promesse d'amore ma nella scena successiva, a causa di un malinteso in cui la giovane vede il sovrano di Caprilana inginocchiato davanti a Stella, la giovane inizia a sfogliare una margherita domandandole "M'ama o non m'ama ...". Giunta la sera il piano di rapire Cesette viene messo in atto. La giovane però riesce a gridare aiuto ed in suo soccorso ecco giungere il reuccio, riuscendo a salvarla ma costretto a darle l'addio. La scena che dovrebbe rappresentare il momento di massima tensione, in cui il Conte Ercole e il Principe di Monaco da una parte e il reuccio dall'altra si scontrano a duello, in realtà è frettolosamente condensato in appena due pagine di musica e in un dialogo di sei battute privo di qualsiasi valenza drammatica. Il coro di contadini, con il quale si era aperto l'atto, si cimenta nel ballo della farandola di San Giovanni, decretando la fine dell'atto ma interrompendo altresì quella minima tensione venutasi a creare in seguito al rapimento.

Il terzo atto è il vero rompicapo di tutta la vicenda. La mancanza di indicazioni e soprattutto la giustapposizione degli episodi non consentono di comprendere lo scioglimento dell'azione. Così il Reuccio e Cesette si trovano di nuovo insieme e duettano amabilmente come se nulla fosse accaduto, il Principe di Monaco si diletta sull'aria "Il diritto più galante" in cui decanta i privilegi concessi nell'essere amante. Stella, dal canto suo, sembra voler tendere un inganno al proprio corteggiatore ma è intimorita che egli lo possa scoprire ("Al tatto capirà? Non capirà"). L'obiettivo del librettista, a mio giudizio, era quello di far rapire Cesette dagli sgherri del Principe e condurla nella sua corte ma Stella, venuta a conoscenza della situazione, decide di prendere le sembianze della giovane e ingannare così il Principe. Non si spiegherebbe altrimenti perché il Conte Ercole, dopo l'inganno messo a segno da Stella e le successive nozze tra lei e il Principe di

Monaco che decretano la fine dell'opera, commenti in questo modo: "Stella ha saputo l'inganno ordir ci son caduto non c'è che dir". L'impressione che si ha nel leggere lo spartito de *Il reuccio di Caprilana* è quella di trovarsi di fronte ad una raccolta di arie, duetti, terzetti, ballabili, composti per allietare il pubblico salottiero di fine ottocento. La totale mancanza di un continuum musicale che leghi tra di loro le scene genera una sensazione di frammentarietà che trasforma l'opera in un mero assemblaggio di numeri chiusi. La trama procede con la successione di isolati brani musicali, senza un vero raccordo tra brano e brano: tanti piccoli quadri inseriti in un unico spartito accomunati solamente dalla presenza fisica dei personaggi, che tuttavia non hanno una loro ben chiara dimensione psicologico-drammatica, ma funzionali all'esecuzione degli spazi musicali. Gastaldon sembra abbia voluto proporre una raffinata antologia delle sue capacità compositive in ambito salottiero, presentandole sotto l'apparenza di opera. L'idea poteva essere anche funzionale, considerata l'epoca di grandi sperimentazioni più o meno bizzarre, ma ancora una volta al compositore è mancata la forza di staccarsi completamente da uno stile ormai sorpassato. Piuttosto, ha realizzato una forma ibrida senza una precisa identità estetica: troppo frammentaria per ambire alla compattezza del melodramma del Novecento e troppo legata agli stilemi accademici e per ambire alla libertà dell'operetta. Tuttavia nel primo atto si possono rintracciare alcune strutture melodiche e armoniche interessanti. L'introduzione e la seguente scena del "coro dei creditori" è costruita seguendo una logica melodico-armonica che conferisce dinamicità e circolarità all'intero primo quadro. L'andamento in tre quarti (tempo preponderante di tutta l'opera) trasforma l'urgenza e la collera dei creditori in una marcia concitata e grottesca, preannunciando il clima di leggerezza che imperversa per tutta l'opera. L'uscita di scena dei creditori viene espressa con un andamento binario che sembra un elemento di rottura rispetto al passaggio precedente, ma la continuità viene mantenuta dalla medesima tonalità di Sib e dall'andamento sincopato che rievoca la carica ironica del coro precedente. La comparsa dei protagonisti e il susseguirsi di pezzi chiusi determina invece la rinuncia ad unità musicale, un filo musicale che leghi tra di loro le diverse scene. La struttura di codesti quadri musicali appare rigida e costante: una breve introduzione che definisce il ritmo e il colore del quadro, poche battute, nel caso di un duetto o terzetto, di un recitativo, utile solo a giustificare l'azione scenica. Il passaggio al canto d'insieme avviene quasi sempre attraverso un *Andante moderato*; il tema poi viene ripreso e, dopo una modulazione per intervalli vicini, riproposto con un ritmo più concitato, spesso un *allegretto* o *allegro* vivace. I duetti lirico-sentimentale non differiscono da questa rigida ripartizione strutturale se non per l'adozione sistematica nella sezione conclusiva di un tempo di valzer lento che suggella la passione tra i due personaggi. Gli atti, o meglio le cornici all'interno delle quali vengono esposti i quadri musicali, vengono conclusi mediante concertati che rispecchiano l'andamento caotico e brioso del finale di un'opera comica settecentesca ma che

non definiscono la risoluzione dell'intreccio drammatico.

A differenza delle altre opere, che nell'immediato futuro conobbero un discreto successo ed ebbero giudizi confortanti dalla critica, la fortuna, attestata da *Il reuccio di Caprilana* dall'esiguo campionario delle fonti, fu circoscritta al solo arco temporale del 1914. Questo rapido oblio rifletteva l'effettiva fragilità di un lavoro che nasceva già come un anacronismo estetico. Gastaldon sembrò volersi congedare dal mondo operistico con apparente ironia ma che a tutti gli effetti nascondeva una vena malinconica e nostalgica di quel mondo salottiero di fine Ottocento e della *Belle époque* che l'imminente conflitto mondiale avrebbe spazzato via definitivamente, rendendo il linguaggio del reuccio la voce di un tempo irrimediabilmente concluso.

Capitolo secondo

Mala Pasqua!

2.1. L'opera rusticana, la genesi e la sua fortuna

Nell'accingersi ad analizzare l'opera *Mala Pasqua!* è preliminarmente necessario affrontare il complesso e controverso tema che nell'ultima decade dell'Ottocento segnò il panorama operistico: ossia il Verismo in musica. Nel capitolo precedente si è accennato al rapporto problematico tra letteratura e musica e a come, dopo l'entusiasmo iniziale scaturito dal dirompente successo della *Cavalleria rusticana* di Mascagni, il filone verista fosse andato incontro ad un rapido declino. Nonostante una grande proliferazione di titoli che cercavano di confarsi al nuovo gusto verista e rusticano, il successo ottenuto arrise a un numero estremamente esiguo di essi. La ragione di una così ampia adesione ad una nuova corrente artistico – letteraria può avere una duplice spiegazione: in primis il bisogno da parte dei compositori « di raccogliere l'eredità di Giuseppe Verdi, dopo un ventennio in cui l'opera italiana aveva attraversato una profonda crisi, minacciata dall'influsso da un lato dell'opera wagneriana e, dall'altro, del grand – opéra francese»⁵³, in secundis, da una tendenza contingente scaturita da un mero interesse editoriale. Quest'ultimo fu promosso dalla casa editrice Sonzogno per caldeggiare la diffusione dell'opera *Carmen* (1875) di Bizet, di cui possedeva i diritti, e sbaragliare la concorrenza della rivale Ricordi. Non fu casuale, dunque, se tale dibattito venne sollevato da Amintore Galli in un articolo del 1884 uscito sulla rivista “Il teatro illustrato” nel recensire proprio la *Carmen*. La riflessione del critico si focalizzava sul complesso rapporto che sussiste tra realismo e idealismo e di come Bizet fosse riuscito a carpire i valori universali e calarli in un realismo adeguato al “bello scenico”.

Bizet non si valse del color locale, se non come di un accessorio, non fa del nudo realismo, ma s'attiene al vero psicologico che è di tutti i popoli e di tutti i tempi; alle particolarità materiali sostituisce fatti morali

⁵³ M. Targa, *Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento*, Il contributo italiano alla storia del pensiero, Enciclopedia Italiana G.Treccani, 2018, p. 470.

universali, e la sua arte è libera da ogni convenzione. Bizet presenta sulla scena il reale, ma dopo averlo ritemprato nell'onda eterea dell'ideale e nell'aura vivificante dei mondi della immaginazione creatrice. [...] Se Bizet giunse a riportare nell'aringo della composizione melodrammatica una delle più splendide vittorie dei nostri giorni, gli è perché egli seppe segnalarsi maravigliosamente non solo nella pittura dei quadretti di genere, come nell'avanese, nella seguidilla, nella canzone boema, nel bolero [...] ma altresì nello scolpire caratteri nuovi e passioni profonde, e soprattutto nel depurare il realismo da ciò che ha di troppo prosaico ed inestetico⁵⁴

Date tali premesse appare assai difficile riuscire a parlare, allora, di verismo in musica. Il verismo nacque proprio con lo scopo di rappresentare la realtà così come si manifesta, senza la mediazione, o peggio, la sublimazione degli aspetti più turpi. Se dunque «la ignobile realtà mai non potrà essere oggetto dell'arte, né in essa potrà mai compiacersi il nostro sentimento, se essa è scambiata con lo scopo dell'arte medesima. L'arte è sorella del vero, ma del vero eletto»⁵⁵ allora vengono meno i fondamenti stessi del verismo; la teoria secondo cui l'autore deve eclissarsi senza un intervento soggettivo cede il passo ad una necessaria trasfigurazione estetica. Tale ambiguità deriva dal fatto che, nel passaggio dalla pagina letteraria allo spartito, il Verismo cessa di essere un metodo impersonale, quasi scientifico, per divenire un ibrido artefatto. Ne conseguì un modello complesso in cui le istanze del naturalismo letterario vennero filtrate e deformate dalle convenzioni del melodramma. Lo stesso Verdi aveva ben individuato, molto prima che il fenomeno verista prendesse piede, tale contraddizione. In una lettera del 1880 inviata a Giulio Ricordi scriveva a proposito:

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 fà; sistema per sistema; Meglio ancora le cabalette. Il Bello poi si è che a furia di progresso, l'Arte torna indietro. L'Arte che manca di spontaneità, di naturalezza e di semplicità, non è più Arte. ⁵⁶

⁵⁴ A. Galli, *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, «Il teatro illustrato», iv, 1884, n. 39, pp. 34 – 36, cit in G. Ruberti, *Il Verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto*, Studi musicali, Nuova serie, I, 2010, n. 2, Accademia Nazionale Santa Cecilia, Roma, 2011, p. 473.

⁵⁵ A. Galli, *Fonti dell'arte. Del vero e del verosimile; il reale e l'ideale. Il bello per il bene e l'arte per la civiltà*, «Il teatro illustrato», VII, 1887, n. 79, p. 98, cit. in ivi, p. 474.

⁵⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Genova 20/11/1880, Collezione Storico Ricordi, ID:LLET001643.

Opere come *Traviata* o *Trovatore*, per rimanere nell'ambito verdiano, mostrano ampi squarci di realismo e vedono come protagonisti figure provenienti da una condizione sociale di emarginazione (prostitute, zingari); tuttavia realismo e idealismo mantengono un perfetto equilibrio, in cui le vicende umane, pur nella loro crudezza, vengono nobilitate mediante una scrittura vocale e formale che ne riscatta la dignità tragica, mentre si evita di indugiare su particolari macabri o volgari. Il melodramma infatti prevede che vi siano a priori dei compromessi: la verosimiglianza deve necessariamente piegarsi alle esigenze dell'astrazione musicale. Il canto, quale forma di comunicazione, è lungi dall'essere la fedele rappresentazione della parola parlata ed è proprio da questa semplice *conditio sine qua non* che scaturisce un cortocircuito nel rapporto tra Verismo e musica, un rapporto che presenta già delle contraddizioni intrinseche a livello teorico.

La musica poi deve essere considerata di per sé stessa, secondo la natura sua e le sue facoltà, indipendentemente dal soggetto e dalla forma dell'azione drammatica cui possa per avventura venire congiunta. Alla descrizione e riproduzione esatta del vero, nessun linguaggio può prestarsi meno del linguaggio musicale, inefficace di per sé stesso a significazioni precise. Quando adunque si parla di opere musicali veriste, evidentemente si confonde la musica coll'azione drammatica: anzi e più, si confonde la musica colla forma dell'azione drammatica alla quale si trova associata. Benché, veramente, dipende solo dalla forma se il *Rigoletto* o, per meglio dire, il dramma *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, viene classificato tra le produzioni romantiche, mentre la *Cavalleria rusticana* del Verga tra le produzioni veriste. [...] Ma il verismo che si riscontra nel dramma di Verga, si trova forse anche nella musica di Pietro Mascagni? E dove? E in che 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.⁵⁷

Sebbene appaia difficile darne una definizione precisa, tuttavia il fenomeno ebbe una notevole valenza e il suo impatto non può essere liquidato così velocemente a causa dell'incompatibilità delle rispettive strutture formali. Anzi, proprio per superare questa rigida divergenza tra genere operistico e l'urgenza di un nuovo realismo, si generò una stagione ricca di sperimentalismo, in cui il Verismo prese molteplici e differenti sfumature estetiche. Una parte della critica più recente è unanime nel rintracciare nel genere verista tre differenti filoni: quello propriamente "rusticano", ambientato nelle aree più arretrate del Paese a cui appartengono precipuamente i melodrammi ricavati dalle opere di Verga; il "verismo storico", in cui il dramma sentimentale si lega a episodi storici realmente accaduti. «All'interno del genere del dramma storico una particolare preferenza degli autori viene accordata ai soggetti ambientati durante il periodo della Rivoluzione francese, un tema assolutamente nuovo per il teatro d'opera ottocentesco. Il titolo più famoso è certamente Andrea Chénier (1896) di Giordano, su libretto di Illica» il cui libretto «indugia su numerosi dettagli di ambientazione che Illica desume direttamente dalle fonti storiche e anche la partitura di Giordano ricerca una verosimiglianza storica attraverso l'utilizzo di temi di brani musicali molto in voga negli anni della Rivoluzione». Negli anni immediatamente successivi si attinse al vero storico, non solo al periodo della Rivoluzione Francese, ma anche al mondo medievale e rinascimentale: opere come *I Medici* di Leoncavallo, *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Zanetto* di Mascagni, ne sono una concreta testimonianza.

Il terzo filone legato al genere verista è identificato come "verismo sentimentale-borghese" «anch'esso molto prolifico, del dramma sentimentale ambientato in un'epoca vicina a quella della contemporaneità, [...] le trame ruotano spesso attorno a personaggi femminili vittime di un destino avverso, quasi sempre destinate alla morte. L'inclinazione verso toni lacrimevoli è quello che accomuna questo tipo di opere»⁵⁸. Un caso emblematico legato a questa declinazione verista è rappresentato dalle due *Bohème* di Puccini e Leoncavallo. Tralasciando gli asti tra i due compositori e le aspre polemiche scaturite sulla priorità della scelta del soggetto di Murger, ciò su cui ci si vuole soffermare è la differenza che intercorre tra un'opera, quella del compositore napoletano che risente ancora dell'influenza verista, marcata da una maggiore aderenza alle

⁵⁷ A. Bonaventura, *Il realismo nella musica cit.*, pp. 604-605, cit. in Ruberti, *Il Verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto*, p. 486.
<https://www.iris.unina.it/retrieve/e268a72c-f65f-4c8f-e053-1705fe0a812c/II%20Verismo%20in%20musica.pdf>

⁵⁸ Targa, *Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento*, p. 474.

specificità del contesto sociale e linguistico della Parigi del XIX secolo, da quella pucciniana che presenta già delle tendenze che la distanziano dal suddetto genere, per abbracciare uno stile tardo romantico e decadente; la differenza sostanziale nell'opera di Puccini è che «la presentazione veridica dell'ambiente e delle sue costituenti materiali e umane, infatti, non è lo scopo, bensì il dato di partenza di una vicenda finalizzata all'evocazione di uno stato esistenziale eterno [...] nell'aura nostalgica della lontananza»⁵⁹. Eppure i contatti tra il compositore lucchese e il Verismo, e in particolare con il Verismo verghiano erano stati intensi, se si considera che Puccini mentre lavorava a *Bohème* aveva sottomano la riduzione del dramma de *La Lupa*. Tuttavia dal saggio di Sansone sul *Verismo dalla letteratura all'opera* si viene a conoscenza di un altro lavoro di stampo verista commissionatogli da Ricordi ma scartato dopo un'attenta analisi:

In the decade inaugurated by Mascagni's *Cavalleria*, two attempts were made to involve Puccini in the composition of veristic operas: one by Giulio Ricordi who wanted a Verghian opera for his House to antagonize his rival Sonzogno, the owner of *Cavalleria*; who was willing to adapt his veristico one - act play *Don Pietro Caruso* (1895). The first project actually led to a libretto derived from Verga's short story "La Lupa" but Puccini found it uncongenial and dropped it in favour of *La Bohème*. Bracco's play was a psychological study of contemporary Neapolitan life, set in a drab interior, only three characters and no concessions to folklore or picturesqueness. It was certainly unsuitable for an operatic treatment in the fashionable 'veristic' style of the 1890s unless Puccini were to experiment with a Straussian conversation-piece technique. *Don Pietro* was refused after careful consideration, not so the idea of a possible collaboration with Bracco⁶⁰.

Mala Pasqua! è ascrivibile, quindi, al genere rusticano, che come già osservato, dopo il travolgente trionfo della *Cavalleria rusticana* di Mascagni finì per condizionare lo stile e le modalità compositive dei compositori coevi all'autore livornese. Questo filone si caratterizzò per un'attenzione agli strati sociali più umili, in regioni italiane profondamente arretrate e

⁵⁹ V. Bernardoni, *Puccini*, Il Saggiatore, Milano, 2023, p. 182.

⁶⁰ M. Sansone, *Verismo from literature to opera*, University of Edinburgh, 1987, p. 15.

caratterizzate ancora da un modello di vita atavico. In tali contesti, la religione, l'onore e la vendetta non sono semplici elementi narrativi, ma forze deterministiche che guidano inesorabilmente i protagonisti verso la tragedia. La Sicilia di Verga divenne così il prototipo di un'Italia ancestrale, in cui il dramma esistenziale fungeva da motore per un'espressione musicale violenta, immediata e priva delle mediazioni aristocratiche del melodramma tradizionale. Per ovviare alla suddetta incompatibilità tra parola e musica, si cercò di ricorrere a forme musicali, drammaturgiche e dialogiche il più aderenti possibili alla realtà effettiva. È possibile dunque individuare un comune denominatore che riguardi opere appartenenti al genere rusticano, opere in cui il "vero" viene rappresentato in tutta la sua brutalità e drammaticità. Dunque primariamente la scelta dei personaggi risulta essere determinante: «il soggetto è umile di natura brutale e selezionato nell'ottica della *tranche de vie*»⁶¹ su cui agiscono ancora istinti primitivi e l'intera esistenza sembra ruotare attorno ad nucleo inamovibile di passioni elementari e di necessità materiali. Una trama semplice, caratterizzata da un intreccio poco articolato, permette di concentrare tutta l'attenzione sul fatidico destino che incombe sui protagonisti. Un quadro così scabro permette all'azione di scivolare rapidamente verso la catastrofe finale, rispecchiando la precarietà della condizione umana. Lo stile prosastico permette una maggiore verosimiglianza tra finzione e realtà, tra teatro e vita reale, consentendo allo spettatore di oltrepassare la quarta parete e immedesimarsi nel dramma degli attori. Al canto spetta l'arduo e ardito compito di aggirare l'ostacolo di presunta incomunicabilità tra scrittura verista e verismo musicale.

L'impiego di un tipo di vocalità che abbandonasse la tradizionale impostazione belcantistica, infatti, era un elemento già presupposto dalle parti vocali composte dagli autori, che iniziarono a spostare il fulcro della tessitura vocale attorno al registro di passaggio della voce. Si tratta di un registro intermedio fra l'acuto e il grave, una zona dello spettro vocale che consente al cantante un'emissione di suoni facilmente modulabili nell'urlo o nel parlato. In questo modo agli interpreti era possibile contaminare il proprio canto con elementi vocali eterogenei (pianto, singhiozzi, grida), al fine di conferire realismo all'espressione di sentimenti, i quali dovevano dare l'impressione di prorompere in maniera immediata e violenta. Accanto a questa vocalità tesa e spinta viene sempre più ampiamente utilizzata anche una

⁶¹ A. Guarnieri, *Opera e verismo: un curioso connubio*, in Cavalleria rusticana – Pagliacci, programma di sala, Teatro Lirico, Cagliari 29 maggio 2009, p. 33.

modalità di canto sillabico che consente la pronuncia delle parole a un ritmo simile a quello della parlata reale⁶².

Drammaturgicamente il filone rusticano si contraddistinse per opere che si presentavano «sia nella forma grande in 3–4 atti, che nella piccola 1–2 atti», caratterizzate da uno schema ricorrente, in cui ad un preludio iniziale si susseguiva «l'azione drammatica (sempre un conflitto passionale) – intermezzo sinfonico (“canto” dell'orchestra e momento di sollievo emotivo) – proseguimento dell'azione e scioglimento (grido o parlato: la catarsi emotiva) – perorazione tematica orchestrale»⁶³.

Ad accrescere il rinnovato interesse per il genere verista, come osservato poc'anzi, fu l'intento promozionale di Sonzogno, che, tuttavia, ebbe delle ripercussioni anche sull'aspetto drammaturgico. Infatti, l'editore milanese comprese che la rapidità del consumo teatrale moderno richiedeva prodotti agili e di forte impatto emotivo; l'istituzione dei suoi celebri concorsi «prescriveva infatti opere in un solo atto»⁶⁴; alla seconda edizione dei quali, come si è già osservato, parteciparono Gastaldon e, il vincitore del concorso, Mascagni.

A conclusione di questa analisi sul versante verista occorre rilevare come la portata di tale fenomeno non si sia limitata ai soli esponenti della cosiddetta Giovane scuola italiana, ma abbia esercitato una sorta di forza centripeta su un vasto numero di compositori coevi, figure meno centrali all'interno del panorama musicale nazionale, che ciò nondimeno si cimentarono nel genere rusticano. Si prenda in considerazione l'arco temporale 1890 – 1907, ossia dal folgorante successo di Mascagni all'omonima opera dei fratelli Monleone.

⁶² Targa, *Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento*, p. 475.

⁶³ Guarnieri, *Opera e verismo: un curioso connubio*, p. 34.

⁶⁴ Targa, *Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento*, p. 471.

Tab. 1.1 Elenco delle opere appartenenti al filone rusticano⁶⁵

TITOLO OPERA	COMPOSITORE	ANNO	AMBIENTAZIONE
<i>Mala Pasqua!</i>	Stanislao Gastaldon	1890	Sicilia
<i>Cavalleria rusticana</i>	Pietro Mascagni	1890	Sicilia
<i>Pagliacci</i>	Ruggero Leoncavallo	1892	Calabria
<i>Mala Vita</i>	Umberto Giordano	1892	Bassifondi napoletani
<i>Tilda</i>	Francesco Cilea	1892	Ciociaria
<i>A Santa Lucia</i>	Pier Antonio Tasca	1892	Napoli
<i>A basso porto</i>	Nicola Spinelli	1894	Napoli
<i>La Martire</i>	Spyros Samaras	1894	Sulinà, in Romania
<i>La Maruzza</i>	Pietro Floridia	1894	Sicilia
<i>Mariedda</i>	Gianni Bucceri	1895	Calabria
<i>Nozze istriane</i>	Antonio Smareglia	1895	Dignano, in Istria
<i>Vendetta sarda</i>	Ermidio Collini	1895	Sardegna
<i>Santuzza</i>	Oreste Bimboni	1895	Sicilia

⁶⁵ R. Celletti, *Storia dell'Opera Italiana*, Garzanti, Milano, 2000, pp. 526 – 530.

<i>Silvano</i>	Pietro Mascagni	1895	Costiera adriatica
<i>Dramma in vendemmia</i>	Vincenzo Fornari	1896	Toscana
<i>A San Francisco</i>	Carlo Sebastiani	1896	Napoli
<i>Padron Maurizio</i>	Giovanni Giannetti	1896	Liguria
<i>Giovanni Gallurese</i>	Italo Montemezzi	1905	Sardegna
<i>Cavalleria rusticana</i>	Domenico Monleone	1907	Sicilia

Da un'analisi prettamente cronologica, comprovata dai dati riportati in tabella (Tab.1.1), si evince come effettivamente *Mala Pasqua!* possa essere l'opera antesignana di suddetto filone. Il 9 aprile 1890 debuttò, infatti, al Teatro Costanzi di Roma, teatro in cui esattamente un mese e mezzo dopo fece la sua prima apparizione proprio la *Cavalleria rusticana* di Mascagni. L'opera, dopo essere stata ritirata dal concorso Sonzogno due anni prima, venne prima ampliata in 2 atti e poi, all'altezza del debutto romano, raggiunse la struttura definitiva in 3 atti. Il cast alla prima era composto dall'illustre soprano rumeno, vera diva dell'ensemble, Elena Teodorini o Theodorini nei panni di Carmela, il ruolo di Turiddu fu assegnato al tenore palermitano Giuseppe Russitano, il baritono Aristide Franceschetti rivestì i panni del carrettiere Alfio e a completare il cast, il mezzosoprano Flora Mariani – De Angelis nei panni di Gnà Lola. La direzione venne affidata al maestro Vincenzo Lombardi, noto per aver diretto la prima di *Otello* di Verdi al San Carlo di Napoli nel 1887. Alcuni di questi interpreti legarono il proprio nome all'opera di Gastaldon. La Teodorini infatti, oltre a essere in più occasioni elogiata per l'interpretazione vocale, la lettura drammatica e dell'introspezione psicologica del personaggio di Carmela, prese parte ad altre produzioni dei *Mala Pasqua!*. In occasione della messinscena al teatro Morlacchi di Perugia, avvenuta nel settembre dello stesso anno, fu proprio Gastaldon che insisté per riottenere il soprano rumeno. «Sono ritornato ieri da Perugia dopo la terza di Malapasqua per la serata della Theodorini la quale riuscì splendida sotto ogni rapporto»⁶⁶, così scriveva il compositore torinese a Giulio

⁶⁶ Lettera di Stanislao Gastaldon a Giulio Ricordi, Roma, 26/09/1890, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale, ID: LLET007887.

Ricordi, a coronare la Theodorini come Carmela di riferimento. Anche il baritono Franceschetti partecipò alla fortunata ripresa perugina, attestata ancora una volta dallo scambio epistolare tra Gastaldon e Ricordi: «Il Marchese Monaldi avrebbe accettato di riprodurre la Mala Pasqua al Morlacchi di Perugia interpreti la Theodorini, la Monteiro, Franceschetti ed il tenore Giannini [...]»⁶⁷. Dell'ottima esecuzione dei cantanti e del maestro concertatore così come dell'accoglienza calorosa del pubblico e di un giudizio critico-estetico, si viene a conoscenza dalle numerose recensioni raccolte nell'edizione del 20 aprile 1890 della *Gazzetta Musicale di Milano*: «Come nostro costume, togliamo dai moltissimi giornali di Roma alcuni brani, i quali confermano il lieto successo costà riportato dalla nuova opera [*Mala Pasqua!*] e dalla sua eccezionale protagonista, signora Theodorini»⁶⁸. La rivista *Opinione* si esprimeva in questi termini:

L'autore possiede, senza dubbio, l'istinto della teatralità. Le proporzioni dei pezzi, in generale, son giuste, e la *Mala pasqua!* non annoia il colto pubblico; il che, per i tempi che corrono, è molto. Fra le migliori pagine dello spartito citerò il preludio (replicato) dell'atto secondo, la bella romanza (pure replicata) di Santuzza [probabile refuso del critico], anch'essa nel secondo atto, e il terzetto che chiude l'atto stesso.

Io credo che il Gastaldon dovrebbe rafforzare le sue cognizioni musicali con nuovi e seri studi. Ma se egli, dopo gli applausi d'iersera, è persuaso di essere arrivato alla meta, sia per non detto. *Mala Pasqua!* sarà applaudita anche in altri teatri se avrà per principale interprete la Theodorini. Nell'opera del Gastaldon essa è addirittura una prodigiosa cantante ed attrice. La parte è faticosissima e la Theodorini giunge alla fine dell'opera senza dare segni di stanchezza: sarebbe pure, come ho detto da principio, drammaticamente monotona, e la Theodorini trova modo di coprire questo grave difetto del personaggio con miracoli d'interpretazione. Io non dubito che la valentissima cantante comprenderà quest'opera fra quelle del suo repertorio, e la riprodurrà in altre città d'Italia e dell'estero. *Mala Pasqua!*, comunque ne venga giudicata la musica, sarà sempre un trionfo per la sua insuperabile interprete. La signora Mariani – De

⁶⁷ Lettera di Stanislas Gastaldon a Giulio Ricordi, Roma, 16/07/1890, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale, ID: LLET007885.

⁶⁸ *Gazzetta Musicale di Milano*, 20 aprile 1890, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale, p. 250.

Angelis ha tratto tutto l'effetto possibile dalla parte di Gnà Lola. Il baritono Franceschetti, che in sala canta deliziosamente, sulla scena è impacciato. S'era poi trovato in modo da rammentare Cavour; non gli mancavano che gli occhiali. Il tenore Russitano ha una bella voce, ma ancora non conosce bene l'arte di adoperarla. Il maestro Vincenzo Lombardi, venuto appositamente da Napoli per dirigere la *Mala Pasqua!*, è un artista serio e coscienzioso. Non si diletta di esercizi acrobatici, non colorisce esageratamente la musica, ma dirige con sicurezza e ha immediatamente conquistato immediatamente il favore degli intelligenti. Qui finisco. Mi sono studiato d'essere imparziale, e ritengo che il mio giudizio sia lontano così dagli entusiasmi non giustificati, come dall'eccessiva severità⁶⁹.

Il giudizio critico di Francesco D'Arcais testimonia come il compositore mostrasse in nuce un buon potenziale e buone capacità drammaturgiche, tuttavia le carenze del dettato musicale e dell'andamento drammatico-formale, a tratti ancora acerbi, venivano bilanciate dalla capacità artistiche della Theodorini e dalla sapiente direzione orchestrale di Lombardi. Giudizi meno severi apparvero su *Il Diritto* e *L'Italie* in cui non si indugia sull'esecuzione canora ma forniscono un resoconto asciutto ed equilibrato del melodramma. Inoltre fornisce un'importante riflessione, perché evidenzia alcuni espedienti drammatici tipici del filone rusticano. Così sul *Diritto*:

Mala Pasqua! come creazione musicale ha difetti organici che possono giustificare qualunque più spietata critica; ma come opera ha pregi che le danno un valore dirò così, commerciale, superiore a lavori di molto maggior levatura. Il soggetto è interessante, commovente; la musica è melodica, espressiva, drammatica; quando il dramma nel suo rapido svolgimento si impadronisce dello spettatore e domina alta la nota angosciata del dolore, le note rendono con rara felicità di espressione il sentimento manifestato dalla parola, e alla canzone gaia, ironica di Gnà Lola risponde il grido straziante di Carmela; quando la infelice sedotta geme e prega, lo fa con suoni di lamento e di preghiera; quando impreca erompe alta dal suo labbro la nota dell'ira: e questa - dicasi ciò che si vuole - è musica drammatica. Non sempre

⁶⁹ Ivi.

originale, non sublime, ma espressiva.

Così su *L'Italie*:

Sa partition révèle des qualités précieuses au théâtre; l'intelligence du drame et des personnages, de la passion, et surtout une concision de langage, qui promet beaucoup⁷⁰.

Gli elogi invece si sprecano negli articoli apparsi su *La Capitale*, *La Riforma* e *Fanfulla*, in cui, oltre ad incensare ed esaltare lo stile e la facilità compositiva e drammaturgica del compositore torinese, si fa riferimento alla felice accoglienza del pubblico “aristocratico” romano.

Così su *La Capitale*

[...] Il Gastaldon ha saputo colorire musicalmente, in una maniera che gli fa onore, ed è riuscito a riprodurre con fedeltà e con evidenza, non dirò tutto il quadro, ma certo una delle figure primarie, quella di Carmela, che nell'opera assume importanza assoluta di protagonista.

La Riforma offriva questo giudizio

Il Gastaldon ha infatti qualità essenzialmente teatrali: ha misura, ha velocità, ha intuizione dell'effetto, tutte virtù che sono oggi nei nostri maestri tanto più rare, quanto più furono generali ai maestri che produssero nel periodo più fecondo del melodramma italiano. Ei non si perde nelle astruserie, nelle complicazioni, nelle divagazioni. Dopo aver scelto un tema essenzialmente, fortemente umano, e aver mostrato così di comprendere che, se il regno della fantasia è quello della musica sinfonica, regno della musica melodrammatica deve essere il cuore, ha pure sentito che il palcoscenico ha esigenze tutte speciali di cui è pericoloso quanto inutile il non tener conto. Benché dunque ei non sia spesso originale nelle idee, e tutta la parte scientifica dell'arte lasci in

⁷⁰ Ivi.

lui ancora a desiderare, l'opera sua interessa e in più di un punto riesce anche a commuovere. Specialmente nel secondo atto, che è pur quello dove il giovane poeta ha dato prova della maggiore abilità, e in cui è una successione di scene innegabilmente forti ed efficaci, che ricevono risalto da una musica calda e spontanea e vigorosa, di una vera drammaticità. Ed è in questo atto che il successo, che al primo aveva incominciato a disegnarsi, si è affermato con una sincerità, con una passione, da non lasciar dubbio sulla vitalità di quest'opera, la quale, resa migliore al terz'atto, potrà percorrere con fortuna altri teatri. Si noti il pubblico elegante, non solo ma intelligente, che affollava iersera la bella sala del Costanzi, benché si trattasse d'una rappresentazione al cui successo si era impegnato quanto di più squisito conta in Roma il sesso gentile, ha voluto trattare opera e maestro con la maggiore serietà e , non lasciandosi imporre dal riguardo da un così alto patronato, ha voluto giudicare l'una e l'altro per quel che realmente valevano. Ha quindi il successo tanto maggiore importanza. L'orchestra ed il suo direttore, maestro Lombardi, hanno consacrato le migliori cure all'opera del giovane autore. Il quale può andar lieto, ancor più che dei due bis e delle dodici chiamate, di essere riuscito a prodursi in così eccellenti condizioni, e d'aver così aperta la gran porta di quella via che dalla notorietà conduce alla gloria. A lui, ora, il percorrerla.

Sul *Fanfulla* si legge

Nel maestro Gastaldon c'è la fibra del musicista melodrammatico; c'è per conseguenza quella preziosa attitudine per la quale si arriva a conquistare i favori delle platee. Ha facili i ritmi, semplici le cantilene, invidiabile la chiarezza; ha per di più l'intuito di quella cosa che è altrettanto indispensabile quanto è difficile da ottenere, la teatralità⁷¹

Sul *Capitan Fracassa* alla domanda retorica sul valore artistico dell'opera, il critico risponde con un elogio delle doti del compositore torinese e delle belle melodie che adornano l'opera,

⁷¹ Ivi, pp. 250, 251.

melodie, appunto, che ricordano la dolcezza, la passione e la brillantezza della romanza da salotto. A differenza del D'Arcais, in questa recensione il Gastaldon viene considerato già come una certezza e di sicura affermazione nel campo operistico.

Ma, si domanderà, che valore artistico, che vitalità teatrale ha questa *Mala Pasqua!* del maestro Gastaldon; che cosa afferma, che cosa lascia sperare? Ecco, senza pretenderla a critico autorevole, a me pare che il nuovo lavoro del maestro Gastaldon rifulga di molti pregi artistici e sia nato vitale. Non è l'opera potente di un ingegno superiore, che s'impone per novità di concetti e di forme, per originalità di pensieri e d'ispirazione, per profondità di dottrina, che segna nel campo dell'arte un'orma difficile da esser cancellata; no, ma è certamente una manifestazione simpatica di un ingegno fine e delicato, che s'insinua con un certo fascino tutto giovanile, che profonde una ricchezza di melodie sgorganti con facile vena e librantisi a volo snelle e leggiere; è un'opera di proporzioni modeste e svelte, che si svolge con grande spontaneità e sicurezza, e che qua e là ha scene vibranti di passione, ha pezzi di meravigliosa bellezza. E mi pare non sia poco per il primo lavoro di un giovane. Esso è già di per sé una sicura affermazione, come è una promessa delle più liete per l'avvenire⁷².

In totale le recite furono quattro e, come testimoniano ancora le recensioni sulla *Gazzetta Musicale di Milano*, si evince come lo spettacolo ogni sera ottenesse sempre maggiori consensi di pubblico e di critica. Anzi dall'articolo apparso su *La Capitale* si apprende che «la seconda e terza rappresentazione dell'opera di Gastaldon ebbero un successo anche più brillante di quella dell'andata in scena. [...] Tutta l'opera fu eseguita assai meglio; e così molti pezzi poterono essere maggiormente apprezzati»; e inoltre a proposito del compositore e dell'opera «[...] per me è certo che in Gastaldon c'è stoffa da tagliare e nella sua *Mala Pasqua!* parecchie belle cose da ammirare e da applaudire. [...] *Mala Pasqua!* avrà nelle sere successive sempre più liete accoglienze dal pubblico romano, e farà onorevolmente il giro dei nostri teatri»⁷³.

A coronare il successo di *Mala Pasqua!* e la possibile ascesa di Gastaldon fu l'annuncio di Casa Ricordi:

⁷² Ivi, p. 251.

⁷³ Ivi, pp. 251, 252.

In seguito al successo ottenuto dalla *Mala Pasqua!*, confermato in modo così indiscutibile dalle quattro rappresentazioni straordinarie datesi al Costanzi di Roma, siamo lieti di annunciare che la Casa G. Ricordi & C. ha acquistato dal maestro S. Gastaldon la proprietà generale ed esclusiva per tutti i paesi del nuovo suo applaudito lavoro⁷⁴.

La risonanza del successo ottenuto dal melodramma del compositore torinese non rimase circoscritta entro i confini nazionali; alcune testimonianze della sua fortuna critica si rinvennero infatti anche all'estero, come documentato dalle cronache del prestigioso periodico portoghese *Amphion* in data 1° giugno 1890, in cui si sottolinea il successo clamoroso ottenuto da *Mala Pasqua!*, ancora più enfatizzato rispetto alle riviste italiane, e l'intenzione di rappresentare l'opera al Teatro São Carlos di Lisbona.

Um dos successos mais apregoados nos últimos tempos é, sem duvida, o da *Mala Pasqua*, do maestro Gastaldon, em Roma. A julgar pelas deliciosas melodias de que d'elle temos conhecimento, a *Mala Pasqua* deve ser uma composição dotada de raras qualidades para entusiasmar o publico. Como é sabido, Gastaldon é o festejado auctor de muitas romanzas para canto, entre as quaes se destacam: *Musica proibita*, *Musica non proibita*, *Ti vorrei rapire*, *Donna Clara*, *Frate Anselmo*, etc. A *Mala Pasqua* teve, como já dissemos, um brilhante successo em Roma, e foi a Theodorini que revelou no papel principal uma das suas maiores corôas. Como a illustre cantora se acha escripturada para a proxima epoca no nosso theatro lyrico, lembramos á empreza a conveniencia de encorporar a *Mala Pasqua* no futuro repertorio, como que lucraria decerto o publico não só em apreciar a mais recente producção lyrica, como em admirar Theodorini em uma das suas mais notaveis creações⁷⁵.

Nel novembre si apprende che l'opera non è ancora approdata in Portogallo poiché Gastaldon

⁷⁴ Ivi, p. 251.

⁷⁵ Amphion. Revista quinzenal de musica e theatros, 01/07/1890, p. 5.

<https://www.google.it/books/edition/Amphion/tux4qZQ9GuwC?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+gastaldon+amphion&pg=RA23-PA5&printsec=frontcover>

decise di apportare alcune modifiche alla partitura (come testimoniato dalla lettera con Giulio Ricordi del 26 settembre 1890). Sempre sul periodico lusitano si legge infatti:

Ainda não chegou a Lisboa o material para a opera de Gastaldon, *Mala Pasqua*, que pela primeira vez sobe á scena esta epoca em S. Carlos. Informam-nos de que a razão da demora é achar-se actualmente Gastaldon na casa Ricordi fazendo umas ligeiras modificações na contextura da sua obra, afim de que o exito em Lisboa seja tão feliz como é de esperar do auctor de tantas composições de merito indiscutivel⁷⁶

L'opera debuttò al Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona nel febbraio del 1891 e del suo felice esito si diede notizia sulla *Gazzetta Musicale di Milano*. Ancora una volta fu Elena Teodorini, nei panni di Carmela, a riscuotere i giudizi più entusiastici della stampa lusitana. Tuttavia, *Mala Pasqua!* convinse nel suo insieme: alle due rappresentazioni al São Carlos seguì infatti un crescendo di consensi, passando da una prima accolta con fervore a una seconda recita ancor più sfolgorante, capace di conquistare definitivamente sia il pubblico sia la critica locale.

A conferma dei telegrammi speditivi dopo le prime due rappresentazioni dell'opera *Mala Pasqua*, al nostro teatro San Carlo, vi dirò che posso constatare col più vivo piacere il successo riportato dal lavoro del maestro Gastaldon. Questo successo è tanto più rimarchevole, in quanto che gli abbonati non erano, in precedenza, molto soddisfatti di avere un'opera di piccole proporzioni, senza uno spettacolo reso completo da un gran ballo. Il successo della prima sera fu buono per il primo atto, ottimo per il secondo; alla rappresentazione d'ieri sera l'esito fu completo. Premetto che il Gastaldon ebbe la fortuna di avere nella Theodorini un'interprete che si può veramente chiamare straordinaria; l'azione scenica resa colla più straziante verità, è

⁷⁶ Amphion. Revista quinzenal de musica e theatros, 01/10/1890, p. 5

<https://www.google.it/books/edition/Amphion/tux4qZQ9GuwC?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+gastaldon+amphion&pg=RA23-PA5&printsec=frontcover>

coadiuvata dalla grande efficacia della cantante. Alla seconda rappresentazione le ovazioni alla Theodorini assunsero le proporzioni di un trionfo; dopo la preghiera finale del primo atto essa dovette presentarsi quattro volte al pubblico, ed alla fine dell'opera due volte coi compagni, ed altre quattro sola. Eccellente il tenore Gabrielelesco, e buoni pure gli altri esecutori Pagnoni e Devries; superflui gli elogi all'orchestra, stupendamente diretta dal Marino Mancinelli. Insomma un vero e proprio e legittimo successo, che ebbe altresì conferma dall'accorrere numeroso del pubblico alla seconda rappresentazione⁷⁷.

A onor del vero non tutta la critica si esprime con toni altrettanto calorosi e favorevoli. È doveroso, infatti, operare un'accurata analisi critica sulle fonti dell'epoca, poiché l'appartenenza della *Gazzetta Musicale di Milano* alla casa editrice Ricordi, la quale manifestava un concreto interesse nell'acquisizione dei diritti dell'opera, potrebbe aver influenzato la linea editoriale del periodico, orientandolo verso una selezione di recensioni particolarmente benevole e funzionali a promuovere il nuovo lavoro di Gastaldon. Su *La Lanterna* si legge per esempio che lo spettacolo del compositore torinese «ottenne esito assai contrastato. Fu criticata la molteplicità dei pensieri melodici troppo sfuggevoli e non sempre ben definiti e furono osservate varie reminiscenze troppo palesi [...] della *Carmen*. Deficiente apparve pure l'istrumentazione ed il carattere ritmico dell'assieme musicale»⁷⁸; e a proposito invece della rappresentazione al Morlacchi di Perugia si registra, sempre sullo stesso periodico, come l'opera «non incontrò il favore del pubblico»⁷⁹. Parallelamente, anche il *Teatro Illustrato* non riservò giudizi favorevoli all'opera, mantenendo una linea critica piuttosto severa. La selezione degli articoli apparsi sulle riviste romane e selezionate per il periodico milanese, fanno emergere giudizi diametralmente opposti a quelli inseriti nella *Gazzetta Musicale*. Così, per esempio, sull'*Opera* si legge: «[...] Nel Gastaldon è costante la preoccupazione di procurarsi l'applauso e a tal uopo adopera quasi sempre gli stessi mezzi, l'abuso delle frasi enfatiche, delle note acute lungamente tenute prima di concludere [...]. La parte orchestrale palesa il ma ancora inesperto; gli effetti strumentali non corrispondono sempre alle intuizioni dell'autore, anche perché vi sono accumulate le difficoltà inutili». I giudizi sfavorevoli non si limitano però alla sola struttura generale dell'opera ma si concentrano con particolare severità sulle singole unità liriche, come rimarcato sul *Popolo Romano* che definì «insignificante il terzettino fra Carmela, Gnà Lola ed Alfio [...], la romanza del tenore, il brindisi di Gnà,

⁷⁷ *Gazzetta Musicale di Milano*, 1891 I semestre, pp. 121, 122.

⁷⁸ *La Lanterna*, giornale Artistico - Teatrale - Letterario, 10 aprile 1890, p. 5.

⁷⁹ *La Lanterna*, giornale Artistico - Teatrale - Letterario, 10 ottobre 1890, p. 6

https://www.google.it/books/edition/La_lanterna_giornale_artistico_teatrale/ApJHnu6XZj0C?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+la+lanterna&pg=RA5-PA6&printsec=frontcover

volgarissimo e comune, il pezzo concertato una delle cose più scadenti dell'opera [...]»⁸⁰. È altresì doveroso considerare che tale testata era l'organo ufficiale di Casa Sonzogno e la rivalità commerciale tra quest'ultima e l'editore Ricordi, unita al fatto che Gastaldon avesse ritirato la sua opera proprio dal concorso indetto da Sonzogno, certamente potrebbe aver pesato sul giudizio negativo. Tuttavia i giudizi più negativi e carichi di acredine furono quelli che provennero dal mondo Cattolico. Il sacrilegio compiuto da Gastaldon, a loro giudizio, fu quello di rappresentare sulle scene una processione blasfema che inorridì il pubblico. Si apprende inoltre che il lavoro del compositore venne sovvenzionato «dalle patronesse del tiro a segno» un'associazione apertamente legata ad ambienti massonici, aspetto, questo, che agli occhi della stampa cattolica risultava assolutamente intollerabile. Interessante, perciò, leggere integralmente tale articolo per comprendere la portata della polemica:

Orribile sacrilegio consumato in Roma. Scrivevano da Roma in data 10 del p. p. Aprile: «Prendo in mano la penna, tremando per l'orrore e per la indignazione. Iersera, rappresentandosi al teatro Costanzi l'opera nuova del maestro Gastaldon, intitolata *Mala Pasqua*, si vide nel secondo atto una processione religiosa, preceduta da uno stendardo coll'immagine d'un Santo, indi varii istrioni camuffati da preti e frati in cotta, colle candele accese, e finalmente sotto un baldacchino il celebrante, in atto di portare l'augustissimo Sacramento. Persone presenti mi assicurano che alcuni degli assistenti, in atto di protesta, uscirono inorriditi dal teatro. Ma il resto del pubblico non fiatò. Né dovette meravigliarsene. Lo spettacolo era dato a cura delle patronesse del tiro a segno, a beneficio del tiro stesso; perciò il teatro era pieno di massoni, di tiratori, di *buzzurri* d'ogni specie e delle patronesse come sopra. So dirvi che fra gli altri erano presenti allo scandaloso spettacolo la principessa Odescalchi, la contessa Visone, la signora Lina Crispi, e i ministri Boselli, Seismit Doda e Miceli. Non tutta questa gente poteva capire forse l'immensità dello scandalo e l'atrocità dell'oltraggio recato alla fede e alla religione dei romani, anzi dei cattolici di tutto il mondo, da quella sacrilega parodia. Ma ben sentiamo noi romani il raccapriccio e il dolore per l'immane offesa, ed alziamo la voce al cospetto del

⁸⁰ Il Teatro illustrato, aprile 1890, n.112, p.64.

https://www.google.it/books/edition/La_figlia_dell_immacolata_periodico_bolo/gAPOT_qNd8YC?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+gastaldon+la+figlia+dell%27+immacolata+periodico+bolognese&pg=PA141&printsec=frontcover

mondo per protestare. Il mondo cattolico poi farà eco a tutto quanto al nostro grido, poiché la condizione fatta alla Chiesa in Roma è ogni giorno più intollerabile. Quando si arriva a trascinare sulle scene Gesù stesso nel Sacramento dell'amore non si può andare più oltre nell'audacia satanica». L'orribile sacrilegio però ha avuto il compenso che si meritava, poiché il Comitato del Tiro a segno, anziché guadagnarci, ci ha rimesso ben dodici mila lire⁸¹.

La ricezione di *Mala Pasqua!* restituisce l'immagine di un'opera perfettamente calata nei nuovi scenari del suo tempo: le strategie commerciali e le rivalità delle case editrici, l'ascesa del divismo vocale incarnato dalla Theodorini e la necessità di superamento dei canoni tradizionali dell'opera ottocentesca italiana. Al di là dei giudizi più o meno favorevoli ciò che di oggettivo emerge riguardante l'opera di Gastaldon è la tendenza ad una spiccata teatralità e un linguaggio musicale semplice ed incisivo. Nei paragrafi successivi si procederà, dunque, a un'analisi dettagliata del libretto e della partitura, nell'intento di individuare e motivare le ragioni per le quali l'opera non riuscì a reggere il confronto con la coeva *Cavalleria rusticana* di Mascagni. L'indagine stilistica e musicale cercherà di far luce sulle cause che decretarono la rapida scomparsa di *Mala Pasqua!* dalle scene dopo appena un anno dal debutto.

⁸¹ La Figlia dell'Immacolata, Bologna, 1 maggio 1890, Anno III, n. 9, p. 141.
https://www.google.it/books/edition/La_figlia_dell_immacolata_periodico_bolo/gAPOT_qNd8YC?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+gastaldon+la+figlia+dell%27+immacolata+periodico+bolognese&pg=PA141&printsec=frontcover

2.2. Il libretto e il suo autore

L'indagine sulla genesi di *Mala Pasqua!* non può prescindere dall'analisi della sua fonte primaria: *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga. La novella comparve per la prima volta sul settimanale *Fanfulla della domenica* nel marzo del 1880, per poi confluire nella raccolta *Vita dei campi*, insieme ad altre otto novelle, tra cui *La lupa*, già menzionata in precedenza. Pochi anni dopo Verga iniziò ad elaborare, con la collaborazione di Giuseppe Giacosa, una versione teatrale, in un unico atto, tratta dalla suddetta novella. Il debutto della trasposizione scenica, avvenuto il 14 gennaio 1884 al Teatro Carignano di Torino, fu segnato dal folgorante successo di Eleonora Duse. La sua interpretazione di Santuzza, di cui l'attrice seppe esprimere i tratti più cupi e laceranti, fissò un canone interpretativo destinato a diventare modello interpretativo per le generazioni successive. Il dramma verghiano non si limitò a fornire un soggetto, ma divenne la vera e propria impalcatura drammaturgica per i futuri libretti d'opera: la concitazione dell'azione e l'inevitabilità della catastrofe finale offrivano, infatti, quella sintesi brutale e quel ritmo serrato che avrebbero garantito l'efficacia del nascente melodramma verista. Fu, forse, per queste qualità drammaturgiche che nel 1888 Gastaldon propose al librettista Giovanni Domenico Bartocci Fontana di ricavarne un libretto da presentare al concorso Sonzogno. Se sulle vicissitudini che attanagliarono *Mala Pasqua!* si è già parlato ampiamente, è tuttavia nel lavoro di adattamento operato da Bartocci-Fontana che si rintracciano le prime frizioni tra l'estetica verista e le convenzioni melodrammatiche. Le notizie biografiche rinvenute sul librettista sono molto esigue; basti considerare che i dati più cospicui riguardanti la sua vita si ricavano quasi esclusivamente dalla rivista milanese *Musica e Musicisti*, in un articolo apparso in occasione della commemorazione della sua morte nel 1905:

A Roma è morto l'avvocato G. D. Bartocci Fontana, che fu anche librettista. Uomo d'ingegno, uomo di cuore, uomo di spirito d'un'amabilissima cortesia, fu amato in vita ed ora morto sinceramente compianto. Come librettista ebbe il merito di intuire, simultaneamente a Mascagni, il grande partito che poteva trarsi dalle scene del Verga, *Cavalleria rusticana*, che egli appunto ridusse a libretto d'opera prima in un atto (presentato al Concorso Sonzogno assieme a *Cavalleria*), poscia in tre e rappresentato a Roma sotto il titolo *Mala Pasqua*, musicato dal maestro Gastaldon. Fu autore anche d'un *Don Paez*, in un atto, tratto dalla novella di De Musset, musicato dal maestro Boezi e

rappresentato a Venezia ed altresì della *Claudia* di Gellio Coronaro, tratta dal dramma di G. Sand e rappresentata a Milano. Fu anche traduttore dal francese di *Mlle Nitouche* (l'attuale *Santarellina*) e di alcuni lavori di Björnson⁸².

Librettista di passione, avvocato di professione: così si potrebbe inquadrare Bartocci Fontana, che fece il suo esordio nel panorama operistico proprio con l'opera di Gastaldon. Una certa inesperienza, forse, o una poca dimestichezza drammaturgica, più che poetica, si palesa nella scelta di trasporre un dramma nato per la fulmineità dell'atto unico in un'opera lirica, in un primo momento strutturata in due e poi in tre atti. La motivazione di tale criticità è legata essenzialmente al concetto stesso di verismo, ossia brevità. Certamente non si conoscono le ragioni di questa scelta né, tuttavia, si conosce se sia stato il volere del solo librettista o in comune accordo con Gastaldon, ma a prescindere dalla genesi decisionale, resta il dato di fatto di una struttura che tradisce l'urgenza del verismo. Come si è già ampiamente analizzato, la specificità di quest'ultimo punta a rappresentare la realtà nella sua crudezza e istantaneità e l'espansione della vicenda operata dal librettista finisce per tradire proprio questa "istantaneità". Se il verismo teatrale di Verga si nutre di una tensione che esplode in un arco temporale ristretto, la dilatazione in tre atti di *Mala Pasqua!* impone una frammentazione dei quadri e un rallentamento del ritmo narrativo che ne depotenziano la carica tragica. Ad essere scrupolosi già il passaggio dalla novella al dramma aveva in qualche modo tradito i capisaldi del genere: un linguaggio più uniformato e privato delle inflessioni dialettali, la presenza superiore di personaggi, segnavano un distacco dell'impersonalità della novella. Tuttavia, sebbene l'intreccio delle due opere rimanga pressoché lo stesso, emerge una differenza sostanziale di tenuta drammatica tra la riduzione teatrale di *Cavalleria rusticana* e *Mala Pasqua!*: se Verga, pur adottando accorgimenti più tradizionali e, mi si passi il termine, "anti-veristici" necessari alla messa in scena, riesce a non contraddirsi salvaguardando il nucleo portante di amore, tradimento e onore, lo stesso non può dirsi per l'operazione di Gastaldon. Nel dramma verghiano, infatti, il pathos non viene mai intaccato poiché ogni modifica strutturale resta asservita alla velocità dell'azione drammatica; al contrario, *Mala Pasqua!* fallisce proprio nel tentativo di dilatare quel medesimo materiale. Avendo mantenuto pressoché la stessa trama ma, avendola spalmata su tre atti, il libretto è costretto a ricorrere a espansioni liriche (arie, duetti e terzetti) che risultano inevitabilmente lunghe e ripetitive, e questa struttura finisce,

⁸² Musica e Musicisti, Gazzetta musicale di Milano, G. Ricordi, p. 296.

https://www.google.it/books/edition/Ars_et_labor/ENM9AQAAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=bartocci+fontana+avvocato+librettista&pg=RA1-PA296&printsec=frontcover

inesorabilmente, per depotenziarne l'efficacia del dramma.

A tal proposito, si rende necessaria una disamina analitica della trama per evidenziare gli scostamenti di *Mala Pasqua!* rispetto al modello di *Cavalleria rusticana* di Verga. Risulta altresì imprescindibile soffermarsi sulle strategie retoriche e strutturali adottate da Bartocci Fontana, ponendo particolare attenzione alle modalità di versificazione del libretto, indagando se il librettista sia riuscito o meno a riadattare e rielaborare la prosa asciutta ed essenziale verghiana entro uno schema metrico efficace sia per le convenzioni operistiche sia per le esigenze veristiche. Il dramma, strutturato in nove scene, impone la rinuncia all'antefatto narrativo, in cui Turiddu Macca, figlio di Gnà Nunzia, dopo essere tornato dal fare il soldato, scopre che Lola, la ragazza da lui amata, «si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla»⁸³ ovvero compare Alfio. Turiddu, offuscato dall'odio e dalla gelosia, decide di rivalersi e far ingelosire Lola corteggiando Santa (nel dramma Santuzza) figlia del ricco massaro Cola. È precisamente da questo punto di rottura che prende avvio l'azione drammatica. Se la novella indugiava sui tempi della seduzione e del risentimento, il dramma teatrale di Verga si apre *in medias res*, proiettando lo spettatore direttamente nel cuore del conflitto: la mattina di Pasqua. I protagonisti della novella erano essenzialmente quattro, se si escludono i pochi interventi di Gnà Nunzia, il fulcro è tutto incentrato su Santa, Turiddu, compare Alfio e Lola; ai paesani spetta il compito di commentare l'azione, quasi come un coro greco che osserva l'ineluttabilità del fato, espediente utilizzato dallo scrittore per ottenere il principio di regressione e impersonalità. Il dramma, pur conservando il quartetto dei protagonisti, affida il commento della vicenda a quattro personaggi secondari: lo Zio Brasi (lo stalliere), sua moglie Comare Camilla, la Zia Filomena e Pippuzza. L'azione è infatti introdotta dalla presenza in scena di queste figure che, attraverso un fitto scambio di battute, forniscono allo spettatore le coordinate ambientali e sociali in cui si consumerà la tragedia. La repentina comparsa di Santuzza e il serrato dialogo con Gnà Nunzia proiettano immediatamente lo spettatore nel clima di angoscia e di gelosia che circonda la protagonista, definendo sin dalle prime battute l'ineluttabilità del conflitto.

SANTUZZA (*scostando la mantellina*)

Ah, gnà Nunzia, non mi vedete la faccia che ho? Fate come Gesù Cristo

Maria Maddalena... Ditemi dov'è vostro figlio Turiddu, per carità!

GNÀ NUNZIA

È andato a Francofonte per il vino.

⁸³ G. Verga, *I Malavoglia, Mastro – don Gesualdo e Tutte le novelle*, a cura di Sergio Campailla, Newton Compton Editori, Roma, 2016, p. 502.

SANTUZZA

No! Ier sera era ancor qui. L'hanno visto a due ore di notte.

GNÀ NUNZIA

Che vieni a dirmi!... In casa non è tornato stanotte... Entra.

SANTUZZA

No, gnà Nunzia. In casa vostra non ci posso entrare.

Dal dialogo tra le due donne si ricavano inoltre precise coordinate topografiche: il riferimento a Francofonte, località in provincia di Siracusa, unito alle indicazioni presenti nella novella (Licodia e Sortino), permette di collocare l'azione nel borgo siciliano di Vizzini, situato proprio al centro di questo triangolo geografico. All'interno di questo scenario si inserisce l'ingresso di Compar Alfio, la cui testimonianza funge da catalizzatore per il dramma: egli conferma i sospetti di Santuzza dichiarando di aver visto, quella mattina stessa, Turiddu nei pressi della propria abitazione. Tale rivelazione smentisce categoricamente la versione di gnà Nunzia, convinta che il figlio si trovasse a Francofonte per l'acquisto del vino e squarcia definitivamente il velo di incertezza che avvolge il tradimento. Lo strazio travolge l'animo di Santuzza che trova conforto e comprensione nell'incredulità madre del fedifrago Turiddu: Gnà Nunzia chiede quindi come possa avere la certezza del tradimento:

GNÀ NUNZIA: O come sai quest'altra cosa?

SANTUZZA: Lo so, che si affacciava ogni volta, quando lo vedeva passare dinanzi la mia porta, e me lo rubava cogli occhi quella scomunicata! e cercava di attaccar discorso con lui anche! — *Compare Turiddu, che ci venite a fare da queste parti? Non lo sapete che non ci fu la volontà di Dio? Ora lasciatemi stare che son di mio marito.* — La volontà di Dio era per tentarlo! Egli si metteva a cantare sotto la mia finestra per far dispetto a lei che s'era maritata con un altro. Tanto è vero che l'amore antico non si scorda più. Io come lo sentivo cantare, quel cristiano, sembrava che il cuore mi scappasse via dal

petto. Ero pazza, sì! Come potevo dir di no, quand'egli mi pregava: — *Apri, Santuzza, s'è vero che mi vuoi bene!...* — Come potevo? Allora gli dissi: — *Sentite, compare Turiddu, giuratemi innanzi a Dio, prima!* — 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. 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? Più tardi una vicina che veniva pel filato mi disse di aver visto compare Turiddu lì dalle nostre parti, dinanzi all'uscio della gnà Lola.

In un crescendo di disperazione, Santuzza confessa a gnà Nunzia di trovarsi in stato di peccato mortale, condizione che le preclude l'accesso alla chiesa per le celebrazioni della Santa Pasqua. Rimasta sola a custodire la bottega, la giovane viene sorpresa dall'arrivo di Turiddu il quale, con atteggiamento tronfio e provocatorio, la invita a partecipare alle orazioni pasquali. Di fronte al fermo diniego di Santuzza e all'ostinata reiterazione delle menzogne dell'uomo, il confronto degenera rapidamente: l'ipocrisia di Turiddu, che ostenta una devozione di facciata mentre consuma il tradimento con Lola, agisce come innesco per l'ira della donna. Turiddu, in un primo momento, smentisce le accuse di Santuzza, ma con il procedere del dialogo, appare più preoccupato di apparire agli occhi della gente come un uomo condizionato nelle scelte dalla sua donna, più che smentire le accuse di infedeltà «[...] quello che m'importa è di non passare per uno che non sia padrone di fare quello che gli pare e piace [...]». È proprio su questo delicato equilibrio di potere e apparenze che si innesta la comparsa in scena di Lola. La sua presenza, ostentata e provocatoria nel giorno di Pasqua, agisce da catalizzatore definitivo: il contrasto visivo e verbale tra la scomunicata Santuzza e la provocante Lola spinge il dialogo verso il punto di non ritorno.

GNÀ LOLA

E voi che non ci andate in chiesa?

SANTUZZA

In chiesa ci ha da andare chi ha la coscienza netta, gnà Lola.

GNÀ LOLA

Io ringrazio Iddio, e bacio in terra.

SANTUZZA

Ringraziatela, gnà Lola, quand'è così, Che alle volte si dice: "Quello, nella terra su cui posa i piedi, non è degno di metterci il viso".

Turiddu, non curante dell'affronto a Santuzza, si offre di accompagnare Lola in chiesa, confermando, qualora ve ne fosse ancora bisogno, i più atroci sospetti della sua donna. Gnà Lola, ancora visibilmente infastidita dalle taglienti parole di Santuzza, ostenta disinteresse all'invito offertogli dall'uomo. Turiddu, sentendosi doppiamente umiliato, sia dall'impotenza di decidere del proprio destino di fronte a Santuzza, sia dal pubblico rifiuto di Lola, aggredisce con estrema violenza verbale la donna rimasta con lui sul sagrato. Questa scena, veemente e carica di disperazione, si interseca drammaticamente con l'atmosfera religiosa della messa di Pasqua: proprio nel momento della Consacrazione eucaristica, udibile dall'interno della chiesa, all'esterno si consuma il sacrificio simbolico di Santuzza, la quale definitivamente abbandonata, si lascia andare allo spergiuro «Turiddu, per questo Dio che scende nell'ostia consacrata adesso, non mi lasciare per Gnà Lola! (*Turiddu via*) Ah! mala Pasqua a tel!». Compar Alfio, affrettandosi per non tardare alla celebrazione, si imbatte nella straziata Santuzza. Il dolore e l'umiliazione è troppo grande per la donna che decide di farsi strumento del destino: confessa al carrettiere la relazione fedifraga tra la moglie e compare Turiddu. Alfio, dopo il turbamento e l'incredulità iniziale, pianifica lucidamente la vendetta e il risarcimento al suo onore ferito. Mentre la folla, terminata la funzione, torna alle proprie abitazioni, compar Alfio si reca alla propria abitazione «a pigliare il regalo pel suo compare». Gnà Lola, turbata per l'assenza del marito alla messa, viene trattenuta da Turiddu che indice un brindisi collettivo, coinvolgendo lo Zio Brasi, la moglie Camilla e zia Filomena. Il clima conviviale e gioioso, in cui si inneggia alla Pasqua del Signore, è interrotto dall'arrivo del carrettiere. Il gesto di disprezzo con il quale Alfio rifiuta il calice offertogli da Turiddu, costituisce il primo passo verso l'epilogo drammatico della vicenda. L'improvviso clima di violenza e vendetta viene immediatamente percepito dai invitati: il terrore si sostituisce alla festa e molti si affrettano a rincasare, presagendo l'imminente catastrofe. Lola rimane l'unica testimone: la vendetta, infatti, è decretata dal gesto di Turiddu, che avvicinandosi al rivale, gli

morde l'orecchio. Questo gesto, intriso di un simbolismo ferino tipico del verismo, sancisce l'inevitabilità del duello mortale. Prima di recarsi all'incontro, però, Turiddu deve risolvere «un debito di coscienza» e chiede al rivale di pazientare nel luogo prestabilito. In questo delicato passaggio vi è una significativa differenza tra la novella e il dramma: se in quest'ultimo Turiddu si reca dalla madre per un ultimo abbraccio e, dopo essersi congedato, le affida la sorte di Santuzza «[...] E se mai... alla Santa, che non ha nessuno al mondo, pensateci voi, madre», nella novella del 1880 manca questa parentesi di ripensamento e di uno slancio, seppur tardivo, sentimentale: infatti Turiddu si reca al duello insieme a compar Alfio e durante il tragitto confessa al rivale di essere in torto e di essere disposto a farsi ammazzare, se non ch  il ricordo dell'anziana madre gli commuove il cuore e «quant'  vero Iddio vi ammazzer  come un cane per non far piangere la mia vecchierella»⁸⁴. Nel passaggio dalla pagina scritta al palcoscenico, Verga sceglie dunque di umanizzare il protagonista, caricando il congedo dalla madre di quel pathos lirico che diventer  poi il fulcro emotivo delle successive rappresentazioni operistiche. Questa scelta tuttavia finisce per snaturare e soggettivare un animo che nella novella appariva mosso da istinti primigeni, riscattandola dell'inesorabile condanna dei vinti. Inoltre, alla macabra e dettagliata descrizione del duello finale che chiude la novella, si contrappone nel dramma la scelta della morte fuori scena: l'epilogo   affidato all'urlo straziante di Pippuzza, che annuncia per due volte l'avvenuto massacro: «*Hanno ammazzato compare Turiddu!*»⁸⁵, rendendo il tutto meno violento e selvaggio ma rinunciando, altres , al vero e a quella cruda impersonalit  che costituisce il canone della poetica verghiana.

La scelta di adattare il lavoro di Verga in un dramma lirico in 3 atti   esplicitata sin dalla copertina del libretto di *Mala Pasqua*⁸⁶, disegnata dal prestigioso illustratore e scenografo, nonch  pittore Liberty, Adolf Hohenstein (1854 – 1928), sulla quale viene rappresentata in primo piano una donna che si accinge ad entrare in chiesa e sullo sfondo la piazza principale, dalla quale si diparte la via che separa le case di un piccolo borgo. Questa composizione spaziale non   casuale, Hohenstein ha infatti voluto isolare e anticipare i tre luoghi deputati del dramma: la chiesa (il sacro), la piazza (il pubblico) e la via (luogo del duello). Inoltre la scelta di rappresentare l'ingresso della chiesa in primo piano ci permette di comprendere quanto la componente religiosa sia dominante nel libretto di Bartocci Fontana, molto pi  che nella novella originale di Verga o nella sua riduzione a dramma teatrale. La scelta dei personaggi riflette chiaramente l'ampliamento drammaturgico operato dal librettista e da Gastaldon. Oltre ai quattro protagonisti, il libretto recupera quasi integralmente i comprimari del dramma teatrale verghiano: Gn  Nunzia, Brasi e

⁸⁴ Verga, *I Malavoglia, Mastro – don Gesualdo e Tutte le novelle*, a cura di Sergio Campailla, p. 505.

⁸⁵ G. Verga, *Cavalleria rusticana*, curatore Oliva Gianni, Garzanti, Milano, 1987
file:///C:/Users/Utente/Downloads/cavall_p.pdf

⁸⁶ S. Gastaldon, *Mala Pasqua!*, dramma lirico in tre atti di G.D. Bartocci Fontana, Edizioni Ricordi, primavera 1890.

Camilla, pur rinunciando a figure minori come zia Filomena e Pippuzza. Tuttavia la vera divergenza rispetto al modello originale consiste nell'inserimento di un apparato corale imponente: notabili, fanciulli, fanciulle, frati e popolo, trasforma il dramma intimo in un visione corale di vaste proporzioni. Tale scelta se da una parte consente di avere un punto di vista diegetico, una pluralità di sguardi e di espressioni della realtà e su un piano strutturale il ricorso a più frequenti inserti corali consente, banalmente, una maggiore dilatazione temporale, la moltitudine di persone sul palco rende l'azione meno scorrevole e più dispersiva, distogliendo l'attenzione dal nucleo tragico dei protagonisti. La didascalia, che precede l'inizio della scena prima, fornisce informazioni molto dettagliate della scenografia: la precisa collocazione della casa di Gnà Lola e «[...] sul fianco della casa, in prospetto del pubblico [...] un'immagine rustica della Madonna, illuminata da una piccola lampada [...] », necessità questa, dovuta alla scelta del librettista di iniziare la vicenda all'alba. Il primo atto, infatti, costituisce una libera e ampia interpretazione di Bartocci Fontana, il librettista opera su un doppio binario: da una parte attinge a piene mani dall'antefatto della novella, dall'altra inserisce arbitrariamente dialoghi e particolari del tutto originali. La scena prima si apre con un coro di contadini che, pur utilizzando le forme metriche della serenata d'amore, indirizza queste parole dell'effigie mariana. Questo svela la natura della religiosità popolare descritta da Bartocci Fontana: un sentimento in cui sacro e profano si fondono.

SCENA PRIMA.

Coro di Contadini dentro le quinte a sinistra, man mano che canta, si viene allontanando in fondo.

T'affaccia a la finestra o biondo viso,
mazzetto di garofani indorato,
colonna che sostien lo Paradiso,
a te lo core mio s'è 'ncatenato!
S'è 'ncatenato con catena forte!
Non ci sciogliamo più fino alla morte!

Dal punto di vista tecnico, si tratta di una strofa di sei versi endecasillabi. La struttura ritmica vede i primi quattro versi a rime alternate (ABAB), mentre la chiusura è affidata a una rima baciata (CC) tra “forte” e “morte”. La scelta di riportare per intero i versi del coro, sebbene possa apparire poco significativa dal punto drammaturgico, risulta essenziale per comprendere le scelte stilistiche, già ben definite in apertura d'opera, che caratterizzeranno tutto il libretto. Bartocci

Fontana ricorre ad uno stile versificatorio ridondante, tale da risultare sotto certi aspetti stucchevole; i preziosismi, di chiara matrice neoclassica, stridono con la stringata nudità verghiana e appaiono altresì fuori luogo se l'intento è quello di rappresentare la realtà rurale siciliana di fine Ottocento. Caratterizzata dalla sola presenza del coro la prima scena si conclude con l'ingresso di Carmela, la Santuzza verghiana (non si comprende la scelta di aver cambiato il nome della protagonista e aver mantenuto la stessa denominazione per gli altri personaggi), la quale, qui sì, in pochi versi, inquadra la situazione generale attorno alla quale ruoterà tutto il suo dramma. La «poveretta» è stata cacciata di casa dai fratelli, in quanto «mala femmina», la mattina della domenica di Pasqua; Carmela, però, appare ancora sorretta da un'incrollabile fiducia nel sentimento di Turiddu: la speranza che il proprio amore sia ricambiato agisce come una sorta di assoluzione privata, rendendola apparentemente indifferente alla gravità della propria condizione peccaminosa. L'azione sembra progredire con dinamismo, avendo creato una situazione ricca di pathos; tuttavia la comparsa del coro e la ripresa della motivo precedente interrompono questa tensione drammatica, inserendo la parentesi di Carmela nel clima arcadico – religioso di inizio atto. All'angoscia e al timore, esplicitati chiaramente nel recitativo precedente, la donna cerca il conforto nella preghiera alla Vergine. Il ricorso ad un'orazione non è casuale e ben si inserisce in quadro così profondamente intriso di religiosità.

CARMELA

O benedetta Vergine,
che leggi dentro a' cuori,
che sai tutti gli spasimi,
che sai tutti i dolori,

tu che raccogli il gemito
di tutte le creature,
ed hai clemente un balsamo
per tutte le sventure,

pel santo sacrificio
di Cristo in agonia,
scendi benigna Vergine
dentro a l'anima mia!

Guarda il martirio orribile
 d'una povera donna,
 fammi morire... uccidimi!
 Madonna mia... Madonna!

Il Fontana predispone quattro quartine che seguono una struttura polimetrica basata sull'alternanza di settenari e ottonari, caratterizzata da una struttura ritmica costante: il librettista sceglie di lasciare sciolti i versi dispari, legando tra loro in rima piana solo i versi pari. Sebbene, come in precedenza notato, la preghiera ben si adatti all'atmosfera iniziale, il ricorso a quattro strofe costituisce un rallentamento di un'azione che stenta a decollare. Certamente la preghiera è un momento lirico di forte impatto, necessario per definire lo spessore psicologico di Carmela, ma la sua estensione trasforma un'invocazione disperata in una sorta di numero chiuso tradizionale, dimostrando ancora una volta, come Fontana e Gastaldon faticassero a distaccarsi dalle convenzioni melodrammatiche ottocentesche. L'espedito drammaturgico adottato nelle scene III e IV, volto a rappresentare il dialogo tra i due amanti, Gnà Lola e Turiddu, avrebbe potuto costituire una scelta di pregevole fattura ed efficacia scenica. Si pensi al medesimo accorgimento impiegato da Mascagni nella sua *Cavalleria rusticana* per la celebre *Siciliana* fuori campo; tuttavia, in *Mala Pasqua!*, l'eccessiva verbosità e l'ampollosità retorica del libretto finiscono per depauperare tale effetto, stemperando la tensione erotica e clandestina dell'incontro. All'episodio partecipa inoltre Carmela: origliando il colloquio sentimentale tra i due amanti, la donna ottiene la conferma definitiva dei propri sospetti. Se sulla scelta linguistica e metrica si può essere indulgenti almeno per quanto concerne il personaggio di Carmela, il temperamento e la ferinità di Turiddu non consentono di apprezzare e, soprattutto, di rendere credibile, che il personaggio possa esprimersi come si trattasse di un pastore dell'Arcadia. L'amore lo travolge e plasma a tal punto che da umile e insensibile soldato e commerciante vinicolo inizia a declamare in decasillabi anapestici versi sublimi alla propria amata: insomma tutto piuttosto inverosimile. Il punto critico, dunque, non risiede nelle capacità versificatorie di Bartocci Fontana, né nel suo legittimo orientamento verso uno stile neoclassico, quanto piuttosto nell'incongruità di adattare schemi formali così aulici a un soggetto verista, snaturando entrambi i paradigmi e proponendo un modello di libretto ibrido, incapace di svincolarsi dalla tradizione e non all'altezza di percorrere nuove sperimentazioni formali.

SCENA III:

[...]

TURIDDU

È l'alba! Del monte lontano
 son l'alte pendici di rosa;
 la mano stringe la mano,
 il labbro sul labbro si posa;
 fra poco l'amor fuggirà!...
 fedele l'amor tornerà.

[...]

TURIDDU

D'amor sono i baci, le ebbrezze
 soave e feconda sementa!
 Fioriscon novelle carezze
 nel core che spera e rammenta;
 ricordi e speranze di amor
 son dolce catena di fior! [...]

Il duetto tra Carmela e Lola costituisce il cuore della IV, deliberatamente aggiunta dal Fontana, e che attesta ulteriormente le suddette criticità del libretto. Il librettista decide di esplicitare il confronto tra le due rivali attraverso una struttura che alterna versi martellanti e strofe liriche, traducendo una tensione che dovrebbe essere sotterranea in un duetto ripetitivo e scenicamente statico. Invece di procedere per frasi sottese, giochi di sguardi e gesti istintivi, come imporrebbe il canone verista, l'azione si arena in uno scambio dialettico, in cui, i personaggi, prigionieri della rima e del metro, perdono di autenticità e di spontaneità, trasformando un possibile violento diverbio di gelosia tra due comari siciliane in una disputa da salotto borghese. Emerge, inoltre, una profonda aporia nella caratterizzazione psicologica della protagonista: Carmela antepone costantemente una religiosità morbosa e viscerale, che permea ogni sua espressione. Risulta pertanto arduo conciliare questa devozione quasi fanatica con il suo trascorso: appare infatti poco credibile che una donna così radicata nel timore di Dio possa essere incorsa in un peccato mortale tanto grave da causarne il ripudio familiare.

SCENA IV

[...]

CARMELA

La mia preghiera – salita è al cielo,
 la santa Vergine – m’illuminò!
 ora dagli occhi – caduto è il velo,
 ma a tanta infamia – creder non so!...
 Egli non fugge – da queste braccia
 che tante volte – l’han stretto al sen!
 Non ha l’inganno – su la sua faccia nè
 sul suo labbro – ha il tuo velen! [...]

LOLA

Nel tuo delirio – nel tuo furore
 invan, m’intendi? – m’osi insultar.
 Non son le collere – queste d’amore,
 non son le lacrime – che amor sa dar!
 Dentro ne l’anima – l’ardente brama
 de la vendetta – t’arde così!
 Ebben ti vendica – su chi non t’ama,
 tradisci dunque – chi ti tradì!

Lola, dal canto suo, non cede alle pressioni della rivale e, anzi, con apparente innocenza rivendica per sé il diritto di priorità sul sentimento di Turiddu.

LOLA

Ero fanciulla e il core
 Turiddu a me donò,
 ei fu il mio primo amore;
 me pria d’ogni altra amò.

Il primo amor lo sai

non si cancella più;
io non te lo rubai,
me lo rubasti tu.

CARMELA

No, non minaccio più –l'anima mia
s'è spezzata, Gnà Lola; io pregherò
a' vostri piedi, in mezzo della via
de l'insulto perdon vi chiederò! [...]

Tuttavia l'aspetto più interessante di questo duetto è proprio la scelta metrica. Il Fontana sembra voler sottolineare le diverse personalità delle due donne: i versi di Carmela mantengono sempre un andamento metrico regolare in decasillabi anapestici, lo stesso andamento di Turiddu nella dichiarazione d'amore a Lola, come se la donna volesse uniformare il proprio battito interiore a quello del suo amato uomo e la dimostrazione di un'anima fedele e costante è testimoniato dalla scelta del librettista di non mutare metro. Al contrario Gnà Lola in un primo momento si lascia ancora assorbire dal ritmo decasillabico del primo confronto con la rivale, ma nell'istante in cui inscena l'atteggiamento vittimistico il librettista inserisce due quartine di settenari a rima alternata (ABAB) e (CDCD), che seguono uno schema costante, in cui si alternano rime piane e rime tronche, rimarcando ulteriormente l'ambivalenza dell'atteggiamento di Lola. Il duetto tra le due donne è interrotto dall'arrivo del carrettiere Alfio, marito di Lola. L'uomo, ancora all'oscuro di tutto, dimostra sin da subito un atteggiamento cordiale nei confronti delle due donne anzi, nei confronti di Carmela, perfino di inaspettata generosità. Infatti dopo che Alfio rivela «ho visto Turiddu su la via di Francofonte» e Lola, per infierire, si rivolge con scherno a Carmela «sarà già, comare, a casa vostra», la donna, non potendo manifestare apertamente il suo dolore e rivelare l'atroce verità, ripiega in un atteggiamento vittimistico, lasciando trapelare una profonda inquietudine prontamente carpita dal carrettiere, il quale non solo si offre di ospitarla nella propria casa ma adotta un atteggiamento amicale e protettivo. Aspetto quest'ultimo che certamente stride con i tratti rudi di un carrettiere e viene a costituire l'ennesimo paradosso della vicenda. Ritorna protagonista, dopo il coro di inizio atto, l'endecasillabo: la scelta di adottare questo metro per Alfio, oltre a conferire una presunta circolarità all'atto stesso, sembra dettata dal voler avvolgere la figura di questo ignaro carrettiere in un'aura di serenità e semplicità, proprio come il coro dei contadini di apertura.

SCENA V

ALFIO

Che avete in cor Carmela? Il vostro pianto
 forse un amico consolar potrà,
 forse il dolor del vostro core affranto
 a una dolce parola cesserà!
 Parlate! Nel dolore la speranza
 lontan lontano da chi piange va!
 Ma un cor amico vede in lontananza
 e al cor che geme ricondurla sa!

Il tentativo di voler creare un rimando interno alla scena iniziale dell'atto, conferendogli così almeno una coerenza strutturale appare ancora più evidente quando Carmela, accasciata da sola sulla via, rivolge l'ennesima orazione alla Madonna, riprendendo le ultime due quartine della preghiera alla Vergine precedente, cui fa eco il coro iniziale «s'è 'ncatenato con catena forte, non ci sciogliamo più fino alla morte».

L'atto secondo è quello che, dal punto di vista drammaturgico, risulta più fedele all'opera di Verga. Le indicazioni sceniche in apertura rispecchiano fedelmente quelle del dramma *Cavalleria rusticana*, se si escludono nell'opera di Gastaldon l'assenza della caserma dei carabinieri e della casa di zia Filomena, sostituita dalla bettola della Gnà Nunzia. Anche questo atto è introdotto dal coro, di chiara matrice arcadica, che inneggia alla bellezza della primavera. All'idillio pastorale si aggrega anche Brasi, che rinvenendo un chiaro riferimento alla bellezza del creato, zittisce la moglie pettegola che si perde nelle «mormorazioni», ed esorta i presenti con un'enfasi quasi liturgica: «Cantate. La canzone non dispiace al Signor». Benché l'elogio alla bellezza primaverile sia del tutto assente nel dramma verghiano, è singolare notare come Gastaldon e Mascagni siano giunti alla medesima soluzione strutturale. Entrambi i compositori avvertono l'esigenza di inserire una parentesi corale distensiva: il livornese colloca il celebre coro «Gli aranci olezzano» in cui il paesaggio siciliano viene idealizzato in una sinestesia di odori, colori e suoni. Allo stesso modo il compositore torinese inserisce una parentesi idillica che fa da preludio alla preghiera pasquale. In realtà, la differenza è ancora più profonda: nella *Cavalleria rusticana* di Mascagni, persino un coro d'ambiente, pur statico, assume tratti di vibrante realismo. Al canto delle donne, inteso come un atto spontaneo suscitato dalla bella stagione, fa eco dai campi il controcanto degli uomini. «Il coro,

in *Cavalleria rusticana*, non funge mai da sfondo sonoro: rappresenta il popolo di questo piccolo paesino e, in quanto tale, partecipa all'azione»⁸⁷. Sebbene lontano dai rigidi schemi veristi, la trovata mascagnana è certamente più funzionale e per certi aspetti, verosimile, rispetto alla scelta di Gastaldon che propone l'ennesimo bozzetto bucolico, inneggiante la natura, scenicamente statico e drammaturgicamente ininfluyente, incapace di instaurare quel legame necessario tra il paesaggio e la realtà sociale dei personaggi. Inoltre il ricorso del Fontana allo stesso metro per tutte e tre le strofe conferisce al tutto ancora più pesantezza e monotonia.

Cavalleria rusticana

DONNE

Gli aranci olezzano
sui verdi margini,
cantan le allodole
tra i mirti in fior;
tempo è si mormori
da ognuno il tenero
canto che i palpiti
raddoppia al cor.

UOMINI

In mezzo al campo tra le spighe d'oro
giunge il rumore delle vostre spole,
noi stanchi riposando dal lavoro
a voi pensiam, o belle occhi di sole.
O belle occhi di sole, a voi corriamo,
come vola l'augello al suo richiamo.

Mala Pasqua!

CORO

Il sole getta i fiori
sui prati e sui verzieri,
il cielo di splendori
c'imporpora i pensieri,
e più giocondo in core
ci palpita l'amore.[...]
Sorridente la natura
più giovane e feconda;
l'aria si fa più pura,
si fa più bella l'onda,
e sona alto pel ciel
il canto dell'augel![...]
April ritorna; bianca
la vela, spersa in mare,
de le tempeste stanca
s'inchina a salutare,
e il mar calmo e gentil
mormora, aprile! april![...]

⁸⁷ *Cavalleria rusticana*, Libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, Edizione a cura di Agostino Ruscillo, con guida musicale all'opera, p. 9.

La tanto bistrattata e sacrilega processione pasquale annuncia l'inizio della celebrazione liturgica e richiama tutti i popolani alla preghiera. Tutto il popolo si dispone in ginocchio al passaggio del baldacchino, accompagnato da pochi sacerdoti. «Giunto il baldacchino davanti alla porta della chiesa, suonano a distesa le campane e l'organo int[on]a un preludio sacro. A poco a poco dietro la processione tutti entrano in chiesa». Queste le indicazioni sceniche del libretto che preannunciano il coro «O signore, gli schiavi redenti», che, come giustamente ha notato Sansone, ricorda i cori verdiani:

[...] Scene 1 of Act II closes with a procession - church bells and organ music are *de rigueur* - and the chorus on their knees sing two stanzas of decasillabi reminiscent of an early Verdian libretto (I Lombardi)[...] ⁸⁸

Il parallelismo tracciato da Sansone trova conferma non solo nella struttura metrica del decasillabo bensì in una vera e propria sovrapposizione di codici stilistici. L'osservazione secondo cui l'uso delle campane e dell'organo siano «*de rigueur*» costituisce una velata critica all'incapacità di Gastaldon di adottare un proprio modello e proporre qualcosa di nuovo, senza cadere in un banale rifacimento dei canoni precedenti.

Carmela, mentre i fedeli sono tutti entrati in chiesa, si precipita all'uscio di Gnà Nunzia e, in un duetto concitato e ricco di tensione, prova a scoprire dalla madre dove si trovi Turiddu. Questo duetto attinge molto dal dramma di Verga, a tal punto che alcuni versi sembrano ricalcare lo stesso andamento. Forse l'intento di Fontana è stato quello di aderire, in un momento così cruciale, a una *brevitas* dialogica, di sicuro impatto drammatico.

⁸⁸ Sansone, *Verismo from literature to opera*, p. 50.

Dramma di Verga (1884)	Libretto di Gastaldon (1890)
S: «Come farò adesso che Turiddu mi abbandona...»	C: «Che farò se Turiddu mi abbandona?»
N: «Senti, va a buttarti ai piedi del Crocifisso».	N: «Vieni a pregare, poveretta»
N: «O signore pensateci voi»	N: «povera figlia pregherò per te»
S: «Egli si metteva a cantare sotto la mia finestra...»	C: «Ei mi cantava sotto alle finestre...»

La scena II si conclude infatti con il solo momento lirico: Carmela rievoca il corteggiamento di Turiddu come attraverso un filtro onirico, un pezzo chiuso che, però, in questo caso ben si addice alla drammaticità del momento. Una scelta così non conforme allo stile del libretto finora analizzato viene mantenuta in parte anche nel successivo duetto tra compare Turiddu e Carmela. Il duetto sembra articolarsi seguendo un gusto più concitato, non dico di matrice verista, ma quanto meno agile e fluente, in cui alla sfrontatezza dell'uomo fa da contraltare la dolce supplica della donna, mantenendo una coerenza e separazione psicologica tra i due personaggi. L'unica nota stonata, nel senso etimologico della parola ossia non essere in accordo con gli altri elementi, è costituita dalla quartina di Turiddu in cui rievoca il dolce momento del loro incontro.

TURIDDU

Ah nella sera placida – che nacque il nostro amore,
ricordi i dolci baci – che il labbro mio ti diè?
le parole infocate? – i palpiti del core?
come allora tu piangi – senza saper perché!

Di per sé non ci sarebbe nulla di male anzi potrebbe apparire come una leggera sfumatura di dolcezza e compassione, ma è il contesto drammatico che stride con tale morbidezza di cuore.

Affinché lo scontro sia credibile e la tensione rimanga alta, le rispettive posizioni dovrebbero restare salde: la pur breve parentesi di cedimento lirico di Turiddu mina la credibilità del tradimento e soprattutto la successiva scena in cui si materializza tutta l'insensibilità dell'uomo. Le scene III e IV, infatti, sono forse quelle meglio congegnate drammaturgicamente e stilisticamente. Il librettista rinuncia finalmente ai prolissi slanci lirici e alle divagazioni di stampo arcadico che avevano appesantito le scene precedenti, optando per una scrittura più asciutta e serrata. Gli elementi distintivi psicologici di ciascun personaggio possono finalmente emergere: Turiddu emerge in tutta la sua superbia e indifferenza, di Lola appare il suo doppio volto, quello della seduttrice sfrontata che sfida le convenzioni e quello della donna calcolatrice, capace di nascondersi dietro una maschera di apparente innocenza. Carmela, dal canto suo, si cela sempre dietro alla sua profonda religiosità e, nonostante le provocazioni della rivale, non scade mai in un linguaggio sfrontato e aggressivo, mantenendo una condotta che sembra riflettere più la rassegnazione cristiana che la foga della gelosia siciliana. Il dialogo finale tra Turiddu e Carmela sancisce il raggiungimento della massima tensione, non solo sul piano scenico ma soprattutto su quello linguistico. In questo frangente la scrittura abbandona ogni residuo di lirismo per farsi serrata, nervosa e brutale: i dialoghi procedono per frasi brevi, che si rincorrono con una violenza che permette finalmente di inquadrare la scena in un autentico schema verista.

TURIDDU

Ah! lo vedi?

CARMELA

Lo vedo.

TURIDDU

Hai fatto apposta!

CARMELA

L'ho fatto apposta!

TURIDDU

Ed oseresti?

CARMELA

Tutto. Lei tradiva lo sposo per rubarmi te.

TURIDDU (*minaccioso*)

Carmela!

CARMELA (*avvinghiandosi a lui*)

M'intendi, t'ha stregato perché m'odia e non t'ama!

TURIDDU (*al colmo della collera l'afferra pei polsi e la scuote furiosamente*)

Vuoi lasciarmi?

CARMELA

Oh, non andare in chiesa! Quella donna vedrà che mi lasciasti qui per lei!

TURIDDU (*deciso*)

Sgombrami il passo!

CARMELA

Io t'amo!

TURIDDU

Sgombrami il passo! (suona la campana dell'elevazione. Carmela si avvinghia alle ginocchia di Turiddu. Breve lotta, durante la quale Carmela vien trascinata sulla porta della chiesa. Essa vi si pone di traverso e prega ancora)

CARMELA

Pel Dio che scende adesso in sull'altare!... Resta!

TURIDDU

Ah! Lo vuoi? (la getta a terra e passa)

CARMELA (*si rialza lentamente con la mano destra tesa verso l'interno della chiesa, minacciosa, ritta su la soglia*)

Ah!... mala Pasqua a te!

Cessata la concitazione della scena precedente, il nuovo atto si apre all'insegna dello stile ridondante e vetusto, ormai chiaro marchio di fabbrica di Fontana, com'è già chiaro dalla prima quartina pronunciata dal carrettiere Alfio: il personaggio non viene introdotto attraverso la sua azione o il suo ruolo sociale (come accade nel celebre *Il cavallo scalpita* di Mascagni) ma attraverso un artificio retorico che oltre ad appiattirne la carica veristica ne snatura l'immediatezza drammatica.

ALFIO

Destati, o bella – vieni al verone,
 Passa il signore del tuo pensier;
 non senti fremere la sua canzone?
 È la canzone del mulattier.

L'uso di termini aulici come «verone» e l'atteggiamento da trovatore di Alfio trasformano il carrettiere in una figura stereotipata del melodramma romantico. Dopo questo breve squarcio lirico Carmela si ridesta dalla sua precedente umiliazione e, offuscata dallo spasimo, si lascia guidare dal suo istinto e palesa a compare Alfio il tradimento di sua moglie. Udita una simile notizia la reazione più istintiva e viscerale sarebbe quella di un'esplosione di ira immediata e incontrollata, un grido di dolore per l'affronto subito. Ma il condizionale è d'obbligo perché il librettista preferisce una struttura di settenari e quinari che ne imbriglia la furia, rendendo il tutto quasi una parodia del dramma. La figura del carrettiere appare quanto mai controversa e bizzarra. Un uomo che fa del proprio lavoro e dell'onore la propria ragione di vita, viene ad assumere i lineamenti di un bonaccione che in un primo momento con uno slancio quasi francescano si offre di confortare la rivale della moglie, quasi disinteressandosi delle possibili cause; poi, venuto a conoscenza del tradimento, la sua reazione è contenuta come si trattasse di un aristocratico ottocentesco che non può permettersi di scomporre il proprio decoro. A rendere ancora il tutto più artefatto, concluso il dialogo con Carmela, Gastaldon inserisce l'aria di Alfio, di cui se ne ha precisa informazione nella lettera spedita a Giulio Ricordi.

[...]In primo luogo tutta la romanza del baritono è un pezzo aggiunto tanto per far cantare questo ultimo, ma il pezzo è costruito in modo da

togliersi completamente senza recare alcun danno alla azione scenica ed alla partitura. Se il baritono che eseguirà questa opera sarà artista distinto, allora egli esigerà questo pezzo, in caso contrario si toglie ed in questo caso ci si guadagna molto per lo svolgimento rapido del dramma.[...]»⁸⁹

Un atteggiamento del genere dimostra come Gastaldon abbia sottovaluto l'importanza della coerenza drammatica e abbia agito con superficialità, dando ragione a coloro che lo identificavano solo come un compositore di romanze da camera. L'aria di Alfio è infatti a tutti gli effetti collocata senza alcun preciso disegno logico, inserita al solo scopo di permettere al baritono di fare sfoggio dei propri mezzi vocali. Una trovata che poteva funzionare nel Settecento o nel primo Ottocento, ma che alla fine del XIX secolo appare incongruente e deleteria. Lo stesso Gastaldon, contraddicendosi, o perlomeno esibendo una certa incoerenza in un'altra epistola, sempre inviata a Ricordi, asseriva:

Tutta la nuova metà di questo 3° atto, come avrà letto nel libretto, è di una concisione assoluta, e la catastrofe si presenta fulminante, terribile, e certo l'effetto che ricaveremo da questa nuova maniera, sarà di molto superiore alla prima. In questo atto la grande importanza stà [sic] nell'azione ovvero sulla scena l'entrata e l'uscita di ciascun personaggio deve essere precisa ed avvenire nel punto esatto da me scritto nella partitura e nella riduzione. [...] In questa parte del dramma qualunque musicista si attenesse al segreto della concisione e ci creasse una musica che permettesse agli artisti di non dilungarsi troppo, otterrà sempre un successo clamoroso, perché il finale del Verga è immenso, grande, e di un effetto, dirò così, colossale, basta attenersi a quello che egli ha fatto e non si può sbagliare. [...]»⁹⁰.

«Basta attenersi a quello che egli ha fatto» solo queste poche parole smentiscono e dimostrano

⁸⁹ Lettera di Stanislao Gastaldon a Giulio Ricordi, Roma, 16/07/1890, Archivio Storico Ricordi, Collezione Digitale, ID: LLET007885.

⁹⁰ Lettera di Stanislao Gastaldon a Giulio Ricordi, Roma, 06/08/1890, Archivio Storico Ricordi, Collezione Digitale, ID: LLET007886.

l'incoerenza di quello sostenuto in precedenza. Ci sarebbe da domandarsi per quale ragione allora Gastaldon abbia così tradito le proprie convinzioni. La risposta a mio giudizio è semplice: mere logiche di mercato. Essendo sovvenzionato da un'associazione di aristocratici, il compositore non poteva permettersi di portare sulle scene un soggetto così crudo e volgare. Tuttavia, individuando correttamente nel Verismo la novità del momento e intuendone le grandi potenzialità, scelse la via del compromesso: adottò il soggetto di Verga, ma lo sottopose a un processo di filtraggio e nobilitazione per adattarlo al gusto raffinato della committenza alto-borghese. Interessante dunque analizzare stilisticamente e formalmente l'aria incriminata e comprendere le ragioni delle critiche mossegli.

ALFIO

Maledizion su te! Sii maledetta
 tu che mi spezzi il core!
 Maledetto il momento che l'allegria
 mia canzone ha svegliato entro il tuo core
 la gelosia che delirar t'ha fatto!...
 voi, che col riso su le labbra
 m'avete infranto il core!
 voi, che al cospetto del Signor tradite
 l'amicizia e la fede, maledetti!

La prima strofa metricamente non si distoglie dalle scelte adottate in precedenza: Fontana si affida alla commistione di endecasillabi e settenari, che mantengono un andamento regolare e prevedibile. Il ricorso insistente dell'anafora (maledizion, maledetto, maledetti) costituisce un banale espediente retorico per sottolineare la collera di Alfio che però non è sufficiente a conferire verità drammatica al personaggio, finendo anzi per cristallizzarlo in una posa teatrale statica e convenzionale.

Ed io volea sognare il bel sogno d'amore
 tra le tue bianche braccia per non destarmi più.
 A te offrivo beato le mie speranze in fiore,
 eri la mia madonna, scesa per me quaggiù;

e dall'aureola bionda che ti cingea la testa
 scendeano i raggi d'oro a fecondarmi il cor!

Non sono versi pronunciati da Werther o da Andrea Chenier ma sono le parole di un uomo, sì innamorato, ma che ha appena appreso il tradimento della moglie e che di mestiere gira di borgo in borgo tra le realtà umili siciliane con al cospetto il peso del pugnale che porta alla cintola. Qui l'immagine evocata di Lola sembra rimandare addirittura ai canoni stilnovistici, in cui la donna non solo è la detentrica delle chiavi del cuore dell'uomo, ma appare come l'epifanica Beatrice, parimenti alla guida dantesca nel Paradiso Terrestre, si manifesta avvolta in un'aura di sacralità. Insomma tutto molto suggestivo, per certi aspetti anche commovente, ma non certo adeguato né al personaggio né tanto meno al contesto.

Io dato avrei per te tutta la vita mia;
 avrei dato dell'anima la santa eternità,
 mi sarei fatto schiavo, e lungo la tua via
 avrei tolto ogni spina ad ogni avversità!
 Oh, donna maledetta! Di', la tua fede è questa?
 È questo il giuramento che benedì il Signor?
 Ch'io non la veda! è troppo bella! no!
 il cor tradito vacillar potrebbe!
 Sciagurato son io... ma... tornerò!!

Le pene d'amore e, soprattutto, la sottomissione espressa nel verso «mi sarei fatto schiavo» spostano definitivamente l'asse dal piano dell'onore rusticano a quello di un'estetica preromantica, di stampo goethiano foscoliano. Anche gli ultimi versi dell'aria, benché il Fontana voglia riallacciarsi al dramma in corso, rivelano una debolezza d'intento che minano la credibilità dell'imminente duello finale. Il fatto che Alfio non sappia reggere alla vista della donna e «il cor tradito vacillar potrebbe» è rivelatore di una personalità insicura e completamente in balia della bellezza e della personalità di Lola. Certamente l'omicidio passionale ben si sposerebbe con un soggetto instabile e tormentato come appare Alfio, ma non ci troviamo in un dramma borghese o in un romanzo psicologico, bensì nella Sicilia di fine Ottocento in cui l'istinto e la brutalità non lasciano alcuno spazio alle raffinatezze di spirito, né tantomeno a una vacillante debolezza sentimentale. La coltellata che Alfio impugnerà alla fine per giustiziare

Turiddu non sarà dunque inferta dalla mano ferma di un uomo che vendica il suo onore, ma un gesto quasi allucinato e vacillante di un marito fedele e succube, tradito non solo nella carne ma anche nell'integrità della propria idealizzazione femminile.

Conclusa questa parentesi di stasi drammaturgica, l'azione riprende e, lentamente, si avvia verso l'epilogo tragico. Terminato il rito pasquale, la popolazione si disperde verso le proprie abitazioni; Lola, tuttavia, viene trattenuta da Turiddu il quale, con piglio spavaldo, le offre da bere e improvvisa un brindisi all'amore proprio dinanzi alla bettola della madre. La giovane amante, dopo un'iniziale ritrosia dettata più da un vezzo di civetteria che da una reale preoccupazione per l'assenza del consorte, cede infine alle lusinghe di Turiddu. In questo frangente, Gnà Nunzia offre il vino della propria mescita al manipolo di curiosi che, nel frattempo, si è radunato ad ascoltare i versi d'amore dal "trovatore" Turiddu per conquistare definitivamente il cuore di Lola. Nonostante l'estremo tentativo della madre di commuovere e far tornare sui propri passi il figlio sciagurato, comunicandogli «[...] a casa di Carmela anderò, essa t'attende in lacrime e la consolerò!», non solo non ottiene l'effetto sperato ma Turiddu non la degna neanche di una benché minima considerazione. Di fronte ad una tale cecità davanti alle velate suppliche materne, il personaggio perde quell'afflato di seduttore libertino, per indossare i panni di un narcisista misogino. Per quanto violento e meschino, il Turiddu verghiano in punto di morte ha mostrato compassione per la madre e per Santuzza, un estremo atto d'onore e di riconoscenza verso due povere innocenti. Fontana, al contrario, elabora un personaggio che agisce meramente per interessi personali, incurante di qualsivoglia codice etico. Di conseguenza, i versi lirici declamati durante il brindisi appaiono ancor più aridi e privi di significato: un inutile orpello retorico che finisce per screditare, ulteriormente, la psicologia del protagonista. L'arrivo di Alfio è accolto con grande entusiasmo dai presenti, ma ben presto l'atmosfera festosa e spensierata muta in un clima carico di tensione e di violenza. L'attimo che sancisce il duello rusticano, rispecchia fedelmente l'andamento del modello. Giunge inaspettatamente, invece, Carmela, che con tono implorante, si offre come vittima sacrificale al posto di Turiddu. Alfio, abbandonata la calma imperturbabile che lo aveva contraddistinto fino a questo momento, la allontana bruscamente e, con un secco rifiuto del brindisi proposto, trasforma l'offerta conviviale in un guanto di sfida insanguinato. Il librettista, a questo punto, invece di inserire l'addio di Turiddu alla madre, elabora un concertato finale di stampo tradizionale, in cui le voci dei protagonisti si sovrappongono in un groviglio di passioni contrastanti. Questa scelta architettonica spezza l'unità d'azione e soprattutto annulla quella solitudine tragica che caratterizza l'eroe verista prima del sacrificio. Nelle revisioni successive il più avveduto Gastaldon pensò bene di abbandonare questo impianto corale finale e ripiegare su una scelta più filologicamente conforme al modello originale: Turiddu mostra il tanto atteso ripensamento, e,

congedandosi dalla madre, affida a questa le sorti della sventurata Carmela.

Prima di concludere l'analisi del libretto, mi preme sottolineare un aspetto che è stato trascurato ma che a livello drammaturgico poteva costituire, a mio giudizio, un'arma vincente: Carmela ha dei figli da Turiddu. Questa singolarità, arbitrariamente aggiunta al libretto da Bartocci Fontana, emerge in passaggi di estrema tensione emotiva: «Son madre, mio Dio![...]», «[...] e bacierò i tuoi figli![...]», «Alfio!... Son madre... pietà![...]». Tale scelta, lungi da nobilitare il conflitto, avrebbe esasperato l'indegnità di Turiddu, affossando definitivamente, la sua condotta morale e sociale. Sotto una luce diversa sarebbe apparso, allora, l'atteggiamento paternalistico di Alfio, nei confronti di una madre sedotta e abbandonata. Certamente tutta l'opera avrebbe assunto carattere diverso, scivolando dal piano del delitto d'onore a quello, ben più crudo e moderno, del dramma sociale, ma viste le arbitrarie scelte del Fontana, questa sarebbe stata forse quella più azzeccata. Il libretto di *Mala Pasqua!* avrebbe potuto convogliare le tinte più cupe e violente del verismo rusticano unite con un realismo sociale più maturo, anticipando una scelta che si dimostrerà, poi, vincente nella *Madama Butterfly*. A pagare sarebbe stato il padre fedifrago e l'uomo che, rinnegando la propria discendenza, si poneva al di fuori di ogni possibile redenzione sociale, al contrario dell'opera pucciniana. Tuttavia, se effettivamente Gastaldon e Fontana fossero stati in grado di congegnare un'opera di siffatta caratura drammaturgica, oggi i loro nomi sarebbero incisi a caratteri cubitali nel firmamento della lirica mondiale. Invece *Mala Pasqua!* rimane il documento di un'occasione mancata, un ibrido che non seppe o non ebbe il coraggio di spingersi fino alle estreme conseguenze della propria stessa invenzione narrativa.

2.3. La musica

Dall'analisi dello spartito di *Mala Pasqua!* sono emersi diversi aspetti di carattere generale che, preliminarmente allo studio analitico della partitura, permettono di delineare tratti della personalità artistica di Gastaldon finora rimasti in ombra. Tali evidenze non solo chiariscono le scelte compositive adottate, ma offrono una prospettiva inedita sulla statura autoriale del compositore, rivelando un profilo tecnico più complesso e consapevole di quanto la critica abbia finora riconosciuto. Se del libretto si è in più occasioni criticato lo stile prolisso e obsoleto del Bartocci Fontana, il giudizio sulle scelte musicali di Gastaldon risulta essere più complesso e non così scontato. *Mala Pasqua!* oltre a costituire il primo vero approccio di Gastaldon al mondo del melodramma, rappresentava per il compositore torinese l'occasione per scrollarsi di dosso l'ingombrante e svilente etichetta di compositore di sole romanze da salotto. Quando decise di partecipare al concorso Sonzogno il suo vero obiettivo, prima ancora di entrare nel mondo dell'opera dalla porta principale, fu di dimostrare alla giuria, alla critica, ma specialmente, a se stesso, di non essere solo abile nella scrittura di melodie aggraziate e suadenti, ma un compositore maturo e pienamente padrone dei mezzi sinfonico – orchestrali, in grado di declinare il proprio gusto lirico entro una cornice drammaturgica solida e articolata. Ciò che emerge dall'analisi della partitura è proprio questo: la bramosia di mostrare quanto la sua scrittura fosse eclettica e sapesse spaziare dalla classicità settecentesca fino alle proposte più ardite che il panorama moderno europeo offriva. Tuttavia se da un lato tale eterogeneità propone idee interessanti e suggestive, che possono trovare riscontro nel Puccini più maturo o addirittura in Debussy, la mancanza di un discorso musicale coerente, di un *fil rouge* che uniformi tutta l'opera, genera un senso di sovrabbondanza di stili, di idee armoniche e di melodie che, pur essendo singolarmente pregevoli, faticano a coagularsi in un organismo drammatico unitario. Emerge dunque un animo tormentato e insicuro, in una continua oscillazione tra libertà espressiva e convenzioni sociali: il bisogno di emergere come compositore anticonformista si scontra costantemente con il timore di infrangere i canoni melodrammatici tradizionali e con la paura, ancor più profonda, di non essere compreso da un pubblico ancora visceralmente legato agli schemi del passato. Questa tensione irrisolta tra l'ambizione di innovare e la necessità di rassicurare l'ascoltatore porta Gastaldon a frenare le proprie intuizioni più moderne, rifugiandosi in soluzioni di compromesso, impedendo all'opera di esprimere un linguaggio autentico ed omogeneo. Tuttavia il valore di *Mala Pasqua!* risiede proprio in questa sua natura frammentaria: la mia analisi non consiste solamente nel constatare il successo commerciale dell'opera, bensì intende rileggere Gastaldon nelle sue qualità di musicista esperto e poliedrico, mettendo in luce quelle idee armoniche e soluzioni timbriche di sorprendente modernità, finora sostanzialmente

ignorare dalla critica.

[...] Le spedisco parte della partitura del terzo atto da confrontarsi con la riduzione per pianoforte. Il finale dell'opera viene benissimo e credo che otterremo un effetto potentissimo né più né meno di quello ottenuto dal lavoro del Verga e del Mascagni. [...] Ieri le ho fatto spedire il finale del terzo atto di "Mala Pasqua" con la relativa riduzione per canto e piano e così ora la partitura si trova al completo. Tutta la nuova metà di questo 3° atto, come avrà letto nel libretto, è di una concisione assoluta, e la catastrofe si presenta fulminante, terribile, e certo l'effetto che ricaveremo da questa nuova maniera, sarà di molto superiore alla prima. In questo atto la grande importanza sta nell'azione ovvero sulla scena; l'entrata e l'uscita di ciascun personaggio deve essere precisa ed avvenire nel punto esatto da me scritto nella partitura e nella riduzione. Se nella prima fattura, le proporzioni del terzo atto erano sbilanciate, si fu perché credevo non poter fare a meno di un pezzo d'insieme, d'un concertato, trattandosi d'un lavoro in tre atti; in pratica invece quello che io credevo necessario non fu che un ripieno inutile e dannoso allo svolgimento del dramma. Ora, la risoluzione è potente al massimo grado, e la musica non fa che seguire punto per punto ciò che avviene in sulla scena ed appunto in questa parte di opera vi è tanta potenza in essa da non permettere che la musica prenda il sopravvento, all'infuori dell'addio di Turiddu alla madre⁹¹.

Dalle informazioni estrapolate da questa lettera, si apprende come Gastaldon avesse fornito lo spartito completo, suddiviso in 3 atti, al suo editore. Inoltre il compositore intuì quanto il concertato finale fosse deleterio ai fini dell'andamento drammatico e, saggiamente, provvide a riformulare l'intera scena conclusiva con l'inserimento "dell'addio alla madre" e la conseguente revisione del libretto. Tuttavia non si conoscono i motivi per cui Casa Ricordi decise di mettere in commercio la riduzione per pianoforte in 2 atti piuttosto che l'edizione completa e rivista del compositore. In assenza di un termine di paragone diretto, ovvero del manoscritto orchestrale

⁹¹ Lettera di Stanislao Gastaldon a Giulio Ricordi, Archivio Storico Ricordi, Collezione Digitale, Roma, 06/08/1890, ID: LLET007886.

della versione riveduta in 3 atti, non è possibile procedere a una collazione filologica esaustiva; ci si deve dunque limitare a formulare delle congetture. L'unico testimone affidabile a disposizione è il libretto edito da Ricordi, analizzato nel paragrafo precedente, in tre atti. Benché rappresenti un documento prestigioso al fine della ricostruzione filologica della partitura, la cassazione del concertato finale e la conseguente modifica del finale non consentono di colmare le lacune e di risalire all'ultima volontà del compositore. Esaminando con attenzione la corrispondenza epistolare, Gastaldon sembra esplicitare a Ricordi il momento esatto in cui comincia il 3 atto: «[...] ora dietro queste riflessioni basate su tante critiche e su tanti discorsi ascoltati in questi ultimi mesi la parte nuova di “Mala Pasqua” dal brindisi di Lola al fine, ha una musica credo corrispondente esattamente alla azione»⁹². Dunque se la partitura⁹³ pubblicata presenta un secondo atto molto folto e decisamente sproporzionato rispetto al primo, strutturato nel seguente modo:

- PRELUDIO

I - *Coro di festa e processione*

II - *Scena ed aria - Carmela*

III - *Duetto - Carmela Turiddu*

IV - *Terzetto - Carmela, Gnà Lola, Turiddu*

V - *Duetto - Carmela, Alfio*

VI - *Recitativo, Coro e Romanza - Turiddu*

VII - *Finale*

L'ipotesi più plausibile, alla luce anche di quanto affermato dallo stesso compositore, di aver strutturato un terzo atto «di una concisione assoluta», appare porre la cesura del secondo atto all'altezza del duetto tra Carmela e Alfio. Il terzo atto avrebbe così avuto inizio proprio con l'episodio del Brindisi, configurandosi come un epilogo serrato e privo di indugi retorici.

Lo spartito di *Mala Pasqua!* si apre con una dedica autografa di Gastaldon, che dedica il suo

⁹² Ivi.

⁹³ S. Gastaldon, *Mala Pasqua!*, dramma lirico in due atti di G.D. Bartocci Fontana.

lavoro «Al Carissimo Amico Napoleone Maffezzoli», importante direttore d'orchestra (1860-1931), nonché compositore, bergamasco autore anche di un'opera in quattro atti *Raffaello Sanzio* su libretto di Giuseppe Ughetti del 1893, rappresentata per la prima volta ad Alessandria d'Egitto. Riguardo al rapporto amicale tra i due musicisti non si possiede alcuna testimonianza; tuttavia la loro amicizia si interruppe o si raffreddò, si suppone, a causa del trasferimento di Maffezzoli a Lima alla fine del 1897.

[Napoleone Maffezzoli] In Italia ha goduto buona reputazione quale maestro direttore e concertatore di orchestra e quale compositore geniale ed elegante. [...] Nel 1897 l'impresa Lalloni - Padovani lo contattò per la stagione lirica di quell'anno al Municipale di Santiago di Cile. Terminata detta stagione si diresse [...]a Lima . Ma l'arte non può andare sì facilmente d'accordo con l'*affare*, e la fortuna che aveva fino allora favorito il maestro, voltò le spalle quando vide che questi s'era trasformato in impresario. Malgrado ciò, la stima e popolarità conquistate durante la breve e disgraziata stagione di Lima, lo incoraggiarono a fissare qui la sua residenza.[...] ⁹⁴

L'amicizia con Maffezzoli e la consegna dello spartito a un direttore d'orchestra rendono ancora più prezioso l'unico testimone musicale in nostro possesso: la riduzione per canto e pianoforte. Nonostante le lacune strutturali precedentemente discusse, la scrittura gastaldoniana in questi fogli rivela una densità che va analizzata. Si riporta di seguito lo schema analitico della partitura, cui farà seguito un'analisi più puntuale di alcuni brani particolarmente significativi, nonché un'analisi dettagliata della scelta della linea di canto.

⁹⁴ Rassegna della vita e dell'opera italiana nel Perù, *L'Italia al Perù*, Lima 1905 - 1906, The library of university of California, p. 84.
https://www.google.it/books/edition/L_Italia_al_Peru/viA6AQAAMAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=napoleone+maffezzoli&pg=PA84&printsec=frontcover

<i>Scena e Sezione</i>	<i>Evento Drammatico</i>	<i>Tempo e Metro</i>	<i>Impianto Tonale e melodia</i>	<i>Note Critiche e Stilistiche</i>
Scena I (sez. 1-3)	Introduzione e Coro	Adagio (4/4) → Allegretto vivace (6/8)	Sib Magg.	Apertura tradizionale. Il coro "T'affaccia alla finestra" mantiene la solarità del Sib.
Scena I (cont.)	Ingresso Carmela	Andante sostenuto (4/4)	Sib Magg. (ma armonizzato in minore)	La tonalità nominale è smentita dai cromatismi; riflette l'angoscia del personaggio.
Scena I (fine)	Transizione al Coro	Allegro vivace (6/8)	Mi Magg. → La min. → Do Magg. → Mib (Dom. di Lab)	Una serie di modulazioni repentine che preparano il clima religioso successivo.
Scena II (sez. 4-5)	Preghiera di Carmela	Adagio religioso (4/4)	Lab Magg. → Lab minore	Il passaggio dal maggiore al minore sottolinea il tormento della supplica.
Scena III (sez. 6-11)	Terzetto (Carmela, Lola, Turiddu)	Allegro moderato (2/4) → Allegro agitato (6/8)	Mi Magg. (Nominale) / Modulante	La sezione parte su un IV grado di Do min. L'armonia insegue l'instabilità del triangolo amoroso.

Scena III (fine)	Duetto Turiddu- Lola	Andantino (2/4)	Mi Magg.(con cromatismi)	Ritorno a un lirismo più disteso ma mosso da cromatismi sottili.
Scena IV (sez. 12-20)	Duetto Carmela- Lola	Allegro moderato (4/4)→ Andantino (3/4) → Più mosso	La Magg. / Mib min. / Sol Magg. Do Magg.	Grande mobilità tonale. L'uso di enarmonie (Si → Dob) e dominanti secondarie crea tensione narrativa.
Scena V (sez. 21-23)	Ingresso di Alfio	Andante mosso (4/4) →Allegro moderato (3/4)	Mib Magg. → Fa Magg.	Alfio porta stabilità. La sua tonalità (Fa) non muove l'armonia, e simboleggia equilibrio e semplicità.
Scena V (sez. 24-25)	Finale Atto I	Andante maestoso (4/4) → Allegro vivace (6/8)	Sib Magg.	Chiusura in stile concertato operistico. Gastaldon torna nel porto sicuro della tonica.

ATTO SECONDO				
Preludio (sez. 1-3)	Introduzione orchestrale	Adagio (4/4) → Sostenuto (12/8)	Fa Magg. cromatismo wagneriano	Instabilità tonale per 20 battute; l'armonia non si fissa, creando attesa e angoscia.
Scena I (sez. 4-9)	Coro di festa e processione	2/4 → 4/4	Mib Magg. (con passaggi in La Magg. e Reb Magg.)	Contrasto tra il clima festoso (Mib) e improvvise deviazioni tonali.
Scena I (sez. 10-13)	Processione (Organo)	Andante religioso (4/4)	Fa Magg. / Sib Magg.	Uso di basso dattilico e sincopi; l'organo conferisce solennità liturgica.
Scena II (sez. 14-19)	Scena ed Aria Carmela	Larghetto (4/4) → Andante → Adagio (2/4)	Mi min. (modulante in Sol e Do)	Uso di enarmonie (Dob/Si) e accordi complessi (Si7b9). La melodia è compressa e tesa.
Scena III (sez. 20-22)	Duetto Carmela - Don Giovanni	Allegro → Andantino	Lab Magg. / Sol Min.	Il duetto vero e proprio (sez. 23)

20-27)	Turiddu	(3/4) → Allegro vivo (3/8)	Mi Magg.	inizia in La min. per poi esplodere in un Allegro vivo (3/8).
Scena IV (sez. 28-33)	Terzetto Carmela, Lola, Turiddu	Allegretto (2/4)→ Andantino (3/4)	Sol Magg. (con contrasti in Fa# magg.)	Passa da una “marcetta classica” a citazioni colte (sostituzione di tritono alla Puccini; omoritmia mozartiana).

Se la tabella evidenzia la complessità architettonica di *Mala Pasqua!*, è nell'analisi dei singoli momenti lirici che si coglie l'essenza del linguaggio gastaldoniano. La Preghiera di Carmela rappresenta, in tal senso, il baricentro emotivo della prima parte dell'opera. L'aria “O benedetta Vergine” costituisce il primo momento di autentica liricità: dopo un tormentato recitativo, costantemente frammentato dagli interventi del coro interno dei popolani, Carmela si isola in questa supplica. Gastaldon, per la sezione iniziale, si rifà alla celeberrima “Ave Maria” dell'*Otello*. Gli elementi di comunanza sono molteplici e in alcuni casi sembrano andare oltre la semplice suggestione dell'intimità religiosa. In primo luogo le indicazioni agogiche e dinamiche sembrano quasi sovrapponibili: l'*Andante religioso* richiama l'*Adagio* verdiano, mentre il *pp* legatissimo di Desdemona viene enfatizzato ed estremizzato in *ppp* legatissimo di Carmela. La scelta dell'impianto tonale in Lab maggiore e l'andamento ritmico in 4/4 costituiscono l'ennesimo elemento di comunanza tra l'opera verdiana e quella gastaldoniana.

SCENA II.
ADAGIO ♩ = 63
 DESDEMONA (all'inginocchiato)

Scena II.
 La Preghiera di Carmela.

CARMELA *Adagio religioso.*

O be-ne-det - ta Ver - gi - ne, che leggi den - tro a' cuo - ri, che

A suggellare questo parallelismo intertestuale interviene la natura dell'andamento: in entrambi i brani l'*andante* è marcato da un andamento quasi organistico, conferendo alle rispettive scene un'aura di solennità e ieraticità. Interessante osservare, inoltre, come entrambi i compositori, al fine di ottenere questo effetto liturgico della scena, siano ricorsi, nella tessitura orchestrale, all'alternanza di moti retti e moti contrari, procedimenti tipici della scrittura sacra e del contrappunto classico.



Dalla sezione 5 con l'indicazione *Un poco più mosso* Gastaldon si distacca dall'illustre modello per approdare ad uno stile più romantico (richiama in alcuni punti anche lo stile salottiero) mediante arpeggi di semicrome con frequenti cambi dinamici: *con passione*, *con crescente passione*, *animandosi*, *accelerando*. Questa sezione può essere suddivisa drammaturgicamente in due parti ed è lo stesso Gastaldon a volerlo e ad ottenerlo attraverso l'alternanza di improvvisi fortissimi a repentini pianissimi. Sembra che Carmela, nell'invocare l'intercessione della Vergine, voglia marcare le proprie sofferenze con veemenza, allontanandosi momentaneamente dall'aurea di sacralità della preghiera per far emergere il dolore della donna terrena. Ma la purezza del nome di Maria attenua questo vigore e anche in orchestra si assiste a questo espediente attraverso un improvviso diradamento della trama strumentale. Al vigore degli arpeggi in semicrome e alle accensioni passionali, subentra infatti un ritorno a sonorità più flebili e statiche, quasi a voler rappresentare l'effetto catartico e pacificatore che il nome di Maria esercita sull'animo tormentato della protagonista. Anche vocalmente la scrittura di Carmela ricalca questo andamento oscillante tra trascendente e immanente. Ad una prima intima invocazione caratterizzata da una tessitura centrale e da un canto legato e contenuto, si contrappone uno slancio più lirico, accentato e una tessitura più acuta che evolve su una puntatura su un Lab acuto proprio sulla parola "uccidimi" a sancire il momento di massima dicotomia tra cielo e terra. Musicalmente, questo slancio rappresenta il cedimento della struttura sacra sotto il peso dell'angoscia terrena: il Lab acuto non è qui una nota di sfoggio virtuosistico, ma un grido straziante, una lacerazione del fraseggio che interrompe il fluire del legato precedente. Inoltre la nota in questione risulta essere particolare, in quanto centro perfetto del tritono naturale e per questo può assumere solo due nomi: Lab o Sol#, a discapito di tutto il resto dell'ottava, cioè degli altri undici suoni che possono avere, invece, tre nomi. L'approdo al porto sicuro della fede appare improvviso e rassicurante dopo neanche una battuta, quando Carmela dopo la *Spannung* ripiega su un canto dimesso e contenuto pronunciando la parola "Madonna" sommessamente e su una tessitura più grave e solenne: la protagonista sembra ritrovare quella sottomissione devota che l'impeto della passione aveva momentaneamente infranto.

Il *Preludio* del secondo atto costituisce la summa delle scelte musicali presenti nella *Mala Pasqua!*. Se nella Preghiera di Carmela abbiamo osservato il legame con la tradizione verdiana, qui Gastaldon volge lo sguardo verso la modernità europea, in particolare verso il cromatismo wagneriano. Il brano si apre con una cellula melodica instabile che, per circa venti battute, evita accuratamente una definizione tonale chiara. Si evidenzia quindi la crisi della tonalità, la mancanza di un approdo sicuro, quasi a richiamare il preludio del *Tristano e Isotta* di Wagner.



La sezione 1 riprende invece l'andamento della preghiera del primo atto con le medesime indicazioni agogiche e andamento liturgico, quasi a voler continuamente giocare sul contrasto tra ombre e luci, tra realtà interiore ed esteriore, tra trascendente ed immanente. A confermare questa ipotesi è sufficiente analizzare melodicamente la parte conclusiva del preludio. Questa è contraddistinta da un' imponente massa orchestrale, in cui si passa da una melodia accentata e stentorea, arricchita di tensione dalla continua presenza del tremolo, ad una conclusione in cui gli accenti si spostano sul tempo debole, il *fortissimo* cede repentinamente il passo al *pianissimo*, anzi *pppp*, quasi a lasciare il discorso musicale sospeso e a sancire l'ineluttabilità della tragedia imminente. Gastaldon inoltre presenta già un tema ricorrente, si potrebbe definire il leitmotiv della colpevolezza di Carmela, una serie di suoni congiunti in un intervallo di terza minore, che richiamano alla memoria lo studio n.12 opera 10 di Chopin.



L'analogia con il capolavoro chopiniano non è solo formale, ma semantica: come in Chopin il tema esprime un'irrequietezza tempestosa e una ribellione vana, così in Gastaldon questa figura circolare e ossessiva sottolinea l'impossibilità di Carmela di sfuggire al proprio rimorso. Infatti l'immagine riportata non è tratta da preludio ma dalla scena II, ossia il duetto tra Carmela e Gnà Nunzia. Codesta cellula musicale prende forma e consistenza man mano che Carmela tende a colpevolizzarsi dei continui tradimenti di Turiddu, apparentemente una follia, il vaneggiamento di una donna ferita, ma che diventa la drammatica realtà quando denuncia a compr Alfio la tresca

amorosa tra Lola e suo marito, condannando di fatto Turiddu a morte. Ecco dunque come questa cellula musicale si ripercuote per tutto il secondo atto e accompagna costantemente come un'ombra il personaggio di Carmela ogni qualvolta entri in contatto con altri personaggi. Carmela in quest'opera è l'esatta personificazione dei vinti verghiani, una donna al cui destino di madre tradita e disonorata spetta anche la condanna definitiva di essere l'artefice involontaria della catastrofe.

Se l'aderenza musicale e letteraria ai canoni stilistici veristi ha mostrato gravi lacune o, per lo meno, una scarsa compatibilità, tutt'altro discorso va fatto per ciò che concerne lo stile di canto adottato, in particolar modo, per le voci maschili di Turiddu e Alfio. In questi personaggi, Gastaldon sembra sciogliere ogni riserva accademica per approdare a una vocalità muscolare, tesa e prepotentemente declamata. Già analizzando l'ingresso di Turiddu si comprende quale impervio compito spetti al tenore: una tessitura molto acuta e declamatoria, che caratterizzerà tutta la partitura del personaggio. La domanda dunque è più che legittima: la parte vocale è pensata per un tenore lirico o per un tenore spinto-drammatico? La risposta necessita di più considerazioni e non si può esaurire in una definizione univoca. In particolare, la scrittura gastaldoniana non si limita a toccare le note acute, ma costringe l'interprete a stazionare a lungo nella zona del passaggio di registro, richiedendo un'emissione robusta e una resistenza fisica notevole. Come asserì in occasione di una masterclass il celebre tenore Carlo Bergonzi a proposito dell'opera *Aida*, per interpretare il complesso ruolo di Radames occorrerebbero due tenori uno lirico e uno eroico⁹⁵; il medesimo discorso sembra adattarsi perfettamente anche al ruolo di Turiddu. L'oscillazione tra le due sfumature timbriche appare motivata, in questo caso, più dalla tessitura che da una ambivalenza sentimentale di Turiddu. Sebbene il range vocale si estenda da un Mi3 fino ad un Si4, e dunque si conformi alla canonica estensione tenorile, la difficoltà maggiore risiede nell'esistenza continua di acuti stentorei e accentati. Questi vengono spesso affrontati di slancio attraverso intervalli estremamente ampi e ardui, come si evince nel duetto del secondo atto tra Carmela e Turiddu o, in modo ancora più emblematico, nel duetto finale con Alfio. In tali frangenti, la scrittura di Gastaldon sembra ignorare le esigenze del legato per favorire una vocalità d'urto, dove la tensione muscolare del solista riflette direttamente il parossismo drammatico della scena. Di seguito si riportano alcuni passaggi significativi che illustrano tale complessità vocale:

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=2MMCir68Zw4> (minuto 6:30 - 6:35).



Fig. 1 Ingresso di Turiddu scena III (primo atto)

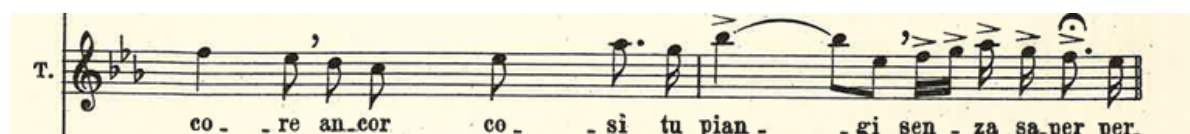


Fig. 2 scena III duetto Carmela Turiddu (secondo atto)



Fig. 3. Brindisi



Fig. 4 Scena VIII duetto Alfio Turiddu

Questo approccio suggerisce che Gastaldon avesse in mente un interprete capace di coniugare lo squillo eroico alla declamazione violenta, sacrificando talvolta la purezza del timbro in favore di una resa drammatica più cruda e verista. Dunque ci troviamo di fronte ad una richiesta di un moderno tenore eroico-drammatico, che prende spunto dallo stile concitato del moro di Verdi e troverà la sua affermazione nel Dick Johnson de' *La Fanciulla del West* e Luigi ne' *Il Tabarro*. Gastaldon, pur rimanendo ancorato a certe strutture formali, dunque dimostra qui una lungimiranza vocale sorprendente, forgiando un prototipo di eroe verista che esige dal cantante non solo doti atletiche, ma anche una verità di accento drammatico.

Non meno impervia appare la tessitura del baritono Alfio. Anzi in questo caso la doppia natura

cucita su misura al carrettiere, quella dell'uomo generoso e comprensivo e quella dello spietato carnefice, impongono uno sforzo vocale e drammaturgico non indifferente. Dal punto di vista tecnico, Gastaldon richiede ad Alfio una vocalità estremamente duttile: se nelle prime apparizioni la scrittura si mantiene su una tessitura centrale, quasi bonaria, nel secondo atto e nel confronto finale essa si sposta prepotentemente verso la tessitura più acuta, con frequenti incursioni su acuti più estremi come il Fa#4,1 da affrontare con accenti di brutale determinazione. Questa metamorfosi vocale richiesta al baritono è lo specchio della trasformazione del personaggio, come ampiamente osservato in precedenza. L'ingresso di Alfio è contrassegnato da un andamento vocale equilibrato e pacato, sostenuto da un sostrato armonico in Fa maggiore, che conferisce estrema tranquillità. Tuttavia a cominciare dal primo duetto con Carmela si evidenzia come al baritono sia richiesta una spiccata propensione al registro acuto, come testimoniano i due Fa4 presi di slancio.

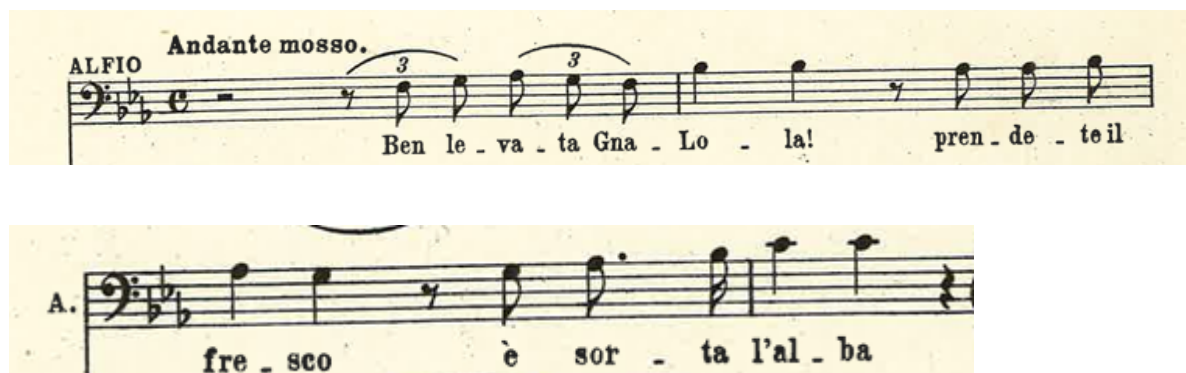


Fig. 5 Ingresso di Alfio scena V.



Fig. 6 Duetto Alfio Carmela.

Il vero banco di prova però gli spetta nella scena VII del secondo atto, nel famigerato duetto con Carmela. Gastaldon in questa scelta risulta essere molto spietato con il baritono, poiché non predispone nessun accompagnamento orchestrale ed elabora una tessitura vocale molto acuta e impervia (come riportato nella fig.7). Con il proseguimento dell'azione e la lenta materializzazione della verità, il canto di Alfio si fa sempre più impervio e accentato, avvicinandosi allo stile declamatorio proprio del verismo.

ALFIO
Senza rigore di tempo.

De-sta-ti, o bel-la vie-nial ve-ron, pas-sai Si-
(internamente)

39 ff (Carmela si scuote, poi balza in piedi ed ascolta)

A. gno-re del tuo pen-sier Non sen-ti fre-me-re la sua can-zon è la can-

A. (la voce si avvicina)
zo-ne del mu-lat-tier! è la can-zon del mu-lat-tier

Fig. 7 Scena VI duetto Alfio Carmela (ingresso di Alfio)

A. Di-o! de la mia col-le-ra già sen-to il fo-co

Fig. 8 Scena VI duetto Alfio Carmela.

La tessitura riportata nella fig.8 viene ripresa e ripetuta per ben quattro volte nel solo duetto della sezione 43, al termine del quale il baritono conclude il proprio canto declamato su un Fa4

con corona. Bisogna altresì considerare come Gastaldon avesse ideato un'ulteriore aria a termine di questo duetto, che sebbene non si possieda la partitura di suddetta "aria facoltativa", tuttavia osservando da vicino l'impostazione vocale attribuita al carrettiere tutti gli indizi ci fanno propendere per uno stile molto aderente al canto accentato e perentorio del duetto o nelle battute finali del dramma. Come in precedenza analizzato per il ruolo di Turiddu, anche il baritono si distacca dalla tradizione ottocentesca per approdare a una vocalità di forte impatto declamatorio, che anticipa la figura del baritono verista moderno. In Alfio si percepiscono i prodromi dello Scarpia pucciniano che passa con maggiore consapevolezza drammatica dal canto mellifluido a quello più violento e sanguinario, spaziando con estrema disinvoltura dal registro più grave a quello più acuto.

È doveroso precisare che la scelta di concentrare l'analisi tecnica sui ruoli di Turiddu e Alfio non deriva da una presunta minore complessità delle parti femminili. Al contrario, il ruolo di Carmela si configura come il più esteso dell'intera opera e, per scrittura e tenuta psicologica, indubbiamente il più arduo dal punto di vista vocale. Tale focalizzazione, perciò, risponde a una precisa interpretazione della scrittura di Gastaldon: evidenziare come l'impronta del nascente verismo emerga con maggior vigore proprio nel canto maschile. Mentre la scrittura per le voci femminili sembra ancora risentire di un'aderenza ai modelli tardo-romantici, pur non rinunciando a slanci vocali dalle marcate venature veriste, è attraverso le figure maschili che Gastaldon riesce a imporre un linguaggio pienamente conforme ai nuovi canoni estetici. I ruoli maschili, dunque, adottano una espressività più cruda e violenta, assurgendo a vero elemento stilistico verista.

Prima di accingermi ad effettuare il confronto critico tra le tre opere sorelle, voglio evidenziare un aspetto piuttosto singolare e suggestivo. Nell'analizzare la partitura di *Mala Pasqua!* e in particolare la parte di Carmela, ho notato in più occasioni una ricorrenza particolare: prima di un cambio di tempo o di tonalità l'intercorrere di 7 battute. Se nella tradizione classica la quadratura delle frasi predilige numeri pari, l'insistenza su questo numero dispari potrebbe non essere una mera casualità ritmica tipica della modernità novecentesca. Con gli albori del Novecento, tuttavia, è molto più frequente trovare un numero di battute dispari. Per tali ragioni inizialmente l'ho considerata una mera casualità e non vi ho fatto troppo caso. Ma a ben vedere un possibile collegamento razionale e significativo si può rintracciare. Come discusso nel capitolo precedente, l'opera, una volta ritirata dal concorso, venne fatta rappresentare al teatro Costanzi grazie al patrocinio dall'associazione "massonica" del tiro a segno. In tale contesto, lungi da essere un esperto di cabala, il numero 7 potrebbe avere un significato simbolico e inserire una quadratura a sette nei momenti di transizione tonale o agogica, potrebbe dunque configurarsi come un omaggio criptico ai propri benefattori. Per conferire credibilità alle mie parole riporterò di seguito gli esempi più emblematici di questa insolita ricorrenza.



Fig. 9

Nella fig. 9 intercorrono esattamente 7 misure prima dell'ingresso di Carmela nel terzetto con Turiddu e Gnà Lola. Così come nella fig. 10, in cui si conclude la Scena III e contando le battute di chiusura e l'attacco di Carmela ritorna costantemente il numero 7.



Fig. 10

Questa singolarità si incontra nuovamente nel duetto tra Carmela e Alfio: Gastaldon inserisce un modulo di sette battute in 3/4 che interrompe, senza un'apparente necessità logico-formale, il tempo di 4/4, per poi ripristinarlo subito dopo questa variante ritmica.



Fig. 11

Gli esempi qui riportati rappresentano, a mio giudizio, le occorrenze più plateali e inequivocabili di tale ricorrenza; tuttavia, un'analisi minuziosa dell'intero spartito permette di scorgere ulteriori tracce di questa numerologia dei sette disseminate lungo tutta la composizione. Non è dato sapere con assoluta certezza se si tratti di una singolare coincidenza metrica o di un consapevole messaggio occulto orchestrato da Gastaldon. Tuttavia, considerando il legame documentato tra i suoi sostenitori e gli ambienti massonici dell'epoca, l'ipotesi di un omaggio simbolico appare tutt'altro che azzardata. Se ciò non fosse rimane comunque una peculiarità metrica, tenendo in considerazione l'epoca compositiva, che invece di passare inosservata consente di conferire a Gastaldon un'ulteriore marca di modernismo.

2.4 A confronto con *Cavalleria rusticana* nelle versioni di Mascagni e di Monleone

Nella storia del melodramma, la possibilità di mettere a confronto opere di compositori diversi ispirate al medesimo soggetto non costituisce un fatto inusuale. Tra i casi più emblematici basti annoverare l'*Otello*, soggetto musicato, sia pure a molta distanza di tempo, sia da Rossini sia da Verdi, o il caso già discusso in precedenza riguardante la *Bohème* di Leoncavallo e di Puccini. Ancora, per rimanere legati al compositore lucchese, si ricordi la *Manon Lescaut*, tratta dal soggetto di Prévost e affrontata prima da Massenet (1884) e successivamente da Puccini (1893). Gli esempi potrebbero essere molto più numerosi, ma la selezione qui proposta risponde a ragioni di cronologia, prestigio e successo. In questo solco di concorrenza creativa, le opere che atinsero dal soggetto verghiano furono addirittura tre: oltre alla *Mala Pasqua!* di Gastaldon, si annoverano le due opere omonime, entrambe intitolate *Cavalleria rusticana*, di Pietro Mascagni (1890) e di Domenico Monleone (1907). Tuttavia se da un lato il soggetto è il medesimo, l'approccio dei tre compositori rivela scelte stilistiche e interpretazioni veristiche estremamente diverse, ma ciascuna con una propria identità che si conforma almeno ad uno dei capisaldi della corrente verista. Sebbene, dunque, la produzione operistica ispirata alla novella verghiana conti tre diversi lavori, il successo arrise esclusivamente alla *Cavalleria* mascagnana. Tale esito fu determinato da una complessa convergenza di fattori estetici e vicende giudiziarie che mutarono radicalmente il destino dei tre compositori. Per Mascagni, l'opera rappresentò un folgorante trampolino di lancio, capace di proiettarlo ai vertici del panorama musicale internazionale; mentre Gastaldon, pur essendo il primo a trarre ispirazione dal lavoro di Verga, venne ostracizzato dal successo del rivale; Monleone fu costretto ritirare la sua opera, dopo aver riscosso rapidamente grande successo in tutta Europa, a causa delle accuse di plagio mosse da Casa Sonzogno.

Per comprendere le complesse dinamiche che segnarono il destino delle tre opere sorelle, è necessario fare un passo indietro, al momento in cui Verga decise di procurare della musica per la sua trasposizione teatrale della novella, in seguito al fortunato successo torinese. Il 22 marzo del 1884 Verga scrive così all'amico compositore Giuseppe Perrotta:

Giacché la “Cavalleria rusticana” ha avuto tanta fortuna, superiore al merito di certo, fammi un pezzo per piccola orchestra d'introduzione alla commedia: una specie di piccola sinfonia e di epilogo musicale della commedia, da suonarsi prima di alzare il sipario, che sia semplice soprattutto, chiara, ed efficace, intonata al soggetto, senza astruserie, né

difficoltà, qualcosa che abbia il colore, il soffio veramente Siciliano e campestre [...] Un canto d'amore che sospiri nella notte, quasi il caldo anelito di Turiddu che va a lagnarsi sotto le finestre della Gnà Lola e il lamento di Santuzza che attende invano. Poi la vita nel villaggio che si desta, il suono delle campane a festa, la nota di gelosia e di amore che torna ed insiste e forma pedale, ed infine lo scoppio furibondo dell'ira della gelosia, le grida dell'accorruomo, della madre, dell'amante⁹⁶.

Da queste poche righe possiamo già intravedere l'ossatura dei melodrammi futuri: Mascagni, su tutti, prese alla lettera quanto scritto da Verga e musicò la celebre "Siciliana". Il lavoro predisposto da Perrotta incontrò non poche difficoltà ma venne rappresentato a Catania nel 1886 dallo stesso maestro⁹⁷. Due anni più tardi Verga concesse a Gastaldon e a Bartocci-Fontana di trarne il libretto per *Mala Pasqua!*. Delle vicende legate a *Mala Pasqua!* si è già ampiamente discusso; tuttavia, è noto come anche Mascagni trasse ispirazione dal dramma verghiano per la sua opera da proporre al concorso Sonzogno. Anche in questo caso, la cronaca dei fatti è celebre: Verga, dal canto suo, non aveva inizialmente proposto patti onerosi, sebbene avesse lamentato di essere stato informato della composizione di Mascagni ormai a cose fatte. «Né meno civilmente si comportò il M^o Gastaldon il quale, pur avendo ottenuto l'autorizzazione da Verga a musicare *Cavalleria rusticana*, nulla fece per ostacolare il contratto Verga-Mascagni»⁹⁸. In seguito al clamoroso successo ottenuto dall'opera di Mascagni e la successiva acquisizione dei diritti da parte di Casa Sonzogno, si crearono tensioni tra lo scrittore siciliano e l'editore. Sebbene Sonzogno avesse inizialmente tentato di liquidare i diritti spettanti a Verga, come si evince dal saggio di Zuppulla Muscarà, con un indennizzo una tantum passato progressivamente da 300 a 1.500 lire, lo scrittore siciliano oppose un netto rifiuto, rivendicando una partecipazione percentuale sugli utili netti, come previsto dalle recenti normative sui diritti d'autore, datate 1882. La disputa venne affrontata davanti al Tribunale Civile di Milano tra il 1890 e il 1891, in cui Verga insistette affinché «gli venissero riconosciuti i diritti d'autore, sostenendo che a lui, come unico autore col Mascagni di un'opera musicale, *Cavalleria rusticana*, spettava la metà degli utili»⁹⁹. Senza addentrarmi eccessivamente nelle questioni di giurisprudenza, la sentenza della Corte d'Appello di Milano del 16 giugno 1891 concluse che pur riducendo la pretesa di Verga alla quarta parte degli utili netti, anziché alla metà, i giudici riconobbero formalmente il diritto dello scrittore a partecipare ai

⁹⁶ G. VERGA, *Lettere sparse*; a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1980.

⁹⁷ S. Zuppulla Muscarà, *Cavalleria Rusticana di Giovanni Verga fra teatro, melodramma e cinema*, Studi Polacco - Italiani, Torun, 2014.

⁹⁸ Ivi, p. 137.

⁹⁹ Ivi.

proventi di ogni rappresentazione e riproduzione dell'opera. Tuttavia le tensioni e le vicende giudiziarie non si conclusero. L'editore Sonzogno e Mascagni, infatti, tentarono un'ultima resistenza, presentando rendiconti che, paradossalmente, evidenziavano passivi di bilancio anziché utili, nel tentativo di negare a Verga la sua percentuale. Tuttavia, lo scrittore «che aveva fatto un attento spoglio de “Il Secolo” dell'editore Sonzogno presso la biblioteca di Brera¹⁰⁰» notò alcune incongruenze riguardanti la dichiarazione degli incassi della *Cavalleria*; emerse così l'omissione di numerose stagioni di successo, sia in Italia sia all'estero. Il contenzioso si concluse definitivamente nel gennaio del 1893: Sonzogno offrì a Verga la cifra forfettaria di 143.000 lire a titolo di risarcimento definitivo per i diritti passati e futuri, ponendo fine alla querelle giudiziaria¹⁰¹.

Le vicende giuridiche sembravano, dunque, giunte al termine, avendo trovato un accordo fra le rispettive parti. Invece il destino di *Cavalleria* era destinato all'ennesima accusa di plagio. Le parti in causa videro in questo frangente non solamente Sonzogno-Mascagni da una parte e Verga dall'altra, ma anche i fratelli Monleone e l'editore Puccio. Il genovese Domenico Monleone decise nel 1903 di presentare al concorso Sonzogno una *Cavalleria rusticana*, versificata dal fratello Giovanni Monleone. L'opera fu ben accolta dalla giuria e «fu segnalata dal segretario Amintore Galli [...] consigliere di Casa Sonzogno, il cui titolare, al contrario, bocciò il lavoro per i possibili problemi sollevati rispetto ai diritti d'autore¹⁰²»; i fratelli Monleone, infatti, non chiesero il permesso a Verga per utilizzare la novella. L'opera non riuscì ad imporsi al concorso, anche per le suddette ragioni, ma i fratelli Monleone non si scoraggiarono e i loro sforzi furono ripagati nel 1906 l'opera venne rappresentata al teatro di Amsterdam ottenendo un brillantissimo successo. Forte dell'inaspettato riscontro favorevole, «Monleone inviò tutte queste buone notizie al Verga che in precedenza, [...] gli aveva negato il permesso di mettere in scena l'opera in Italia, nazione in cui vigeva la normativa riguardo i diritti d'autore, a differenza che in Olanda¹⁰³». Lo scrittore, per nulla soddisfatto dagli introiti proventi dalle concessioni stipulate con Sonzogno e Mascagni, fu molto propenso a concedere i diritti a due fratelli genovesi. Dunque, dopo i successi internazionali, l'opera sembrava destinata a diventare la diretta rivale dell'omonima opera di Mascagni. Fu forse per tali ragioni che, in seguito alla rappresentazione italiana avvenuta «Teatro Vittorio Emanuele di Torino nei giorni 10 e 12 luglio con grande successo¹⁰⁴» che l'editore Sonzogno citò a giudizio sia Verga, sia Monleone sia l'editore di quest'ultimo, Puccio. Le accuse rivolte allo scrittore siciliano consistevano nell'aver ceduto i diritti d'autore per la terza volta, mentre ai due fratelli venne

¹⁰⁰ Ivi, p. 139.

¹⁰¹ *Monitore dei Tribunali*, giornale di legislazione e giurisprudenza civile e penale, volume XXXII - anno 1891, Milano, pp. 514 - 525.

¹⁰² E. Varese, *Domenico Monleone e la sua Cavalleria Rusticana*, Tesi Magistrale, Genova, 2020, p. 7.

¹⁰³ Ivi, p. 8.

¹⁰⁴ Zappulla Muscarà, *Cavalleria Rusticana di Giovanni Verga fra teatro, melodramma e cinema*, p. 142.

mossa l'accusa di aver deliberatamente copiato l'ossatura dell'opera del 1890. «Il Tribunale di Milano [...] interdisce ogni ulteriore rappresentazione del nuovo melodramma e condannò pure il Verga al risarcimento del danno¹⁰⁵».

In maniera estremamente sintetica, ho inteso tratteggiare le vicende extra-teatrali che hanno coinvolto le opere in questione; l'obiettivo non era esclusivamente quello di ricostruire filologicamente la genesi di tali lavori, bensì di portare alla luce quegli elementi di comunanza, talvolta al limite del plagio, e quelle caratteristiche peculiari degne di nota. Analizzare le vicende giudiziarie e le battaglie intraprese dalle rispettive case editrici per sbarazzarsi della concorrenza, consentono di comprendere come la verità del successo, soprattutto dal Novecento in poi, risieda solo in parte nella scrittura musicale e che molto lo si debba invece alle strategie di mercato editoriale e all'influenza e potenza della casa editrice. L'obiettivo sarà dunque analizzare in maniera più oggettiva possibile queste tre opere, spogliandole dall'eredità dei loro destini commerciali e delle controversie giuridiche, per restituirle alla pura dimensione artistica.

Per evitare di cadere nel ripetitivo e nel ridondante, il confronto avverrà su brani ben precisi, comuni a tutte e tre le opere. Preliminarmente va sottolineato come l'analisi terrà conto sia degli aspetti musicali sia delle scelte linguistiche, poiché è proprio nell'interazione tra parola e nota che si gioca la partita del Verismo. L'indagine si concentrerà, dunque, sulla resa drammaturgica dei momenti chiave per far emergere come ogni autore abbia declinato il vero verghiano secondo la propria sensibilità. Mediante lo studio di brani quali il coro d'introduzione e il coro ecclesiastico, il brindisi, l'addio alla madre e la catastrofe finale, si cercherà di evidenziare se esistono evidenti debiti reciproci tra i compositori o se invece ha prevalso l'autonomia creativa. In ultima analisi è bene sottolineare ancora una volta come questo confronto non nasca con l'obiettivo di decretare un primato estetico, quanto restituire pari dignità a due opere finite nell'oblio, per ragioni diverse, a discapito invece della *Cavalleria* mascagnana che ha saputo, o meglio, le è stato consentito, di imporsi come paradigma assoluto del genere.

Avendo come comune denominatore il dramma del 1884, è inevitabile che le opere in questione presentino una struttura speculare e numerosi punti di contatto drammaturgici. Sebbene la suddivisione in tre atti di *Mala Pasqua!* sembri apparentemente differenziarla dalle altre due, in realtà la vera distanza risiede nella dilatazione temporale delle scene. Gastaldon inserisce passaggi non presenti nel modello originale, senza tuttavia alterare l'andamento drammatico della trama. A sottolineare questa architettura comune vi è la scelta dell'incipit: se si eccettua la serenata di Turiddu, presente nelle due opere omonime, in tutte e tre le partiture si trova in apertura il coro dei popolani, elemento che funge da cornice corale e da componente agreste.

¹⁰⁵ Ivi.

Come Sansone si esprime a proposito dei cori di apertura di Gastaldon e Mascagni «sing exactly the same sort of Arcadian platitudes¹⁰⁶», lo stesso stile e le stesse banalità si riscontrano anche nel libretto di Monleone. In quest'ultima il coro vero e proprio è preceduto dall'eco delle voci che risuonano nei campi, accentuata dal trillo affidato ai fiati che richiama la brezza e la serenità primaverile. Ad una musica descrittiva e soave, che suggella il risveglio della natura, segue un breve intermezzo solo strumentale, caratterizzato da un impasto sonoro ben più stentoreo e imponente; la predominanza degli ottoni e della complessa articolazione armonica rimandano alle ampie architetture orchestrali di Strauss, Mahler o Tchaikovsky. L'orchestra non rinuncia a sezioni sinfoniche maestose neppure dopo l'inizio del canto corale: distante dal prototipo di sonorità verista, il brano, più che un coro popolare, ricorda un coro eroico, richiamando alla memoria, in particolare, la Sinfonia n. 8 (la *Sinfonia dei Mille*) mahleriana.

Il celebre coro mascagnano invece presenta un andamento più realista sia musicale sia vocale. Anche in questo caso vi è un'anticipazione vocale: se nel caso di Monleone l'eco è affidato ai soprani, in Mascagni all'eco femminile corrisponde la risposta maschile dei tenori e dei bassi. Sulla duplice natura del coro si è fatto riferimento in precedenza (pagg. 70-71) a proposito delle scelte metriche e stilistiche: se, infatti, il coro delle donne è contrassegnato da un andamento melodico e armonico estremamente lineare, volto a evocare un'idea di soffusa rimembranza, l'ingresso degli uomini è sancito da un'articolazione ritmica più marcata. Si assiste, infatti, a un cambio metronomico significativo: si passa da un tempo di 3/4 (misura semplice ternaria) a un ritmo composto binario in 6/4. Questa variazione, accentuata dalla marcatura dei due tempi forti, conferisce vigore alla sezione maschile. La contrapposizione tra le compagini femminili e maschili viene riproposta per tutta la durata del brano, giocando costantemente su un ricercato effetto di richiamo e risposta. Il canto, contrassegnato da un andamento lineare e legato, sembra adeguarsi pienamente a un ipotetico stile corale agreste, capace di echeggiare idealmente le atmosfere delle campagne siciliane di fine secolo.

Se la comunanza tra le due opere omonime risiede nella scelta di introdurre il coro tramite l'effetto eco, le analogie tra Mascagni e Gastaldon sono dettate da precise strategie ritmiche e dinamiche. Infatti, nel coro di *Cavalleria rusticana* sono numerosi i cambi agogici che, oltre a marcare il contrasto tra le sezioni vocali, conferiscono alla pagina vivacità e intensità. Allo stesso modo, *Mala Pasqua!* si rivela ricca di repentini cambi di tempo, sebbene Gastaldon prediliga mantenere un assetto ritmico più costante nelle sezioni d'insieme, riservando una maggiore eterogeneità e varietà metrica alle parti solistiche. L'originalità del coro dell'opera del compositore torinese consiste nella scelta di adottare una forma di coro popolare che rimanda ai canti carnascialeschi del Quattrocento. La frottola, la villanella e i canti popolari

¹⁰⁶ Sansone, *Verismo from literature to opera*, p. 50.

quattro-cinquecenteschi, presentano alcuni elementi comuni e ricorrenti. In primo luogo, emerge «la struttura strofica, che connota la versificazione e condiziona la forma musicale». Nel caso di *Mala Pasqua!*, ad esempio, l'uso dell'endecasillabo orienta Gastaldon verso una scelta metrica ben precisa: il 6/8. In secondo luogo, si osserva «la prevalenza della scrittura omofona e accordale», ulteriore tratto distintivo che lega la partitura ai modelli della tradizione popolare. La frottola inoltre era caratterizzata da «strofe in endecasillabi, [...] la musica era a tre o a quattro voci, [...] in stile omofonico, di carattere vivace e spigliato¹⁰⁷». Coerentemente con il modello della frottola, dunque, Gastaldon propone un modello desueto per il melodramma moderno, che stupisce per la sua eterogeneità. Inoltre, a differenza degli altri due compositori, egli inserisce ulteriori sezioni corali di carattere popolare o, per meglio dire, carnascialesco, come accade in apertura del secondo atto, dove tale elemento precede e contrasta con la solennità della liturgia pasquale. Proprio la parentesi sacra è oggetto di ulteriore analisi.

A tal proposito, è interessante osservare come i fratelli Monleone abbiano elaborato un modello suggestivo e originale, pienamente conforme ai dettami veristi. Tale approccio si differenzia nettamente dal prototipo mascagnano, strutturandosi su un andamento parallelo tra il violento duetto di Santa e Alfio e la solenne liturgia celebrata all'interno della chiesa. Questa sovrapposizione spaziale e sonora non solo accentua il contrasto tra sacro e profano, ma enfatizza la ferocia dei sentimenti privati in contrapposizione a l'imperturbabilità del rito sacro, creando una tensione drammatica e realistica che è cuore pulsante della poetica del vero.

I fedeli dall'interno della Chiesa elevano al Signore appena risorto sentimenti di gratitudine per la Sua morte in croce, prezzo della nostra salvezza eterna. Alfio, al contrario, trae dal suo profondo parole crude, di una malvagità quasi compiaciuta, e nei riguardi di Santuzza e nei riguardi dei due fedifraghi¹⁰⁸.

Interessante dunque mettere a confronto le parole ricche di odio e violenza di Alfio, le suppliche, il pentimento di Santuzza e la solennità espressa dai fedeli all'interno della chiesa.

¹⁰⁷ R. Allorto, *Nuova storia della musica*, Edizioni Ricordi, Milano, Seconda Edizione, 1992, pp. 124, 125.

¹⁰⁸ Varese, *Domenico Monleone e la sua Cavalleria Rusticana*, p. 96.

CORO

O rex æterne Domine,
 rerum creator omnium,
 qui eras ante sæcula
 semper cum Patre Filius,
 qui mundi in primordio
 Adam plasmasti hominem,
 cui tuæ imagini
 vultum dedisti similem;
 cui crucem propter hominem
 suscipere dignatus es,
 dedisti tuum sanguinem
 nostræ salutis pretium:
 quaesumus. Auctor omnium,
 in hoc paschali gaudio
 ab omni mortis impetu tuum defende
 populum!

SANTUZZA

No! – Per quel Dio ch'è sceso or
 sull'altare,
 o compar Alfio, Lola vi tradisce!

ALFIO

Per tutto il sangue! Se dite il vero,
 le man vi bacio; come farei
 se ritornasse mia madre, lei ch'è
 seppellita nel cimitero.
 Ma se mentite – anco a ginocchi
 per voi pregasse Dio di lassù –
 vo' con questo ugne strapparmi gli
 occhi,
 ché non possiate pianger mai più!

SANTUZZA

Compar, sì, m'uccidete!
 Troppo mi rode il pianto,
 dal di che Lola
 Turiddu a me strappò.
 Ma al labbro mio credete... mi lacera lo
 schianto!...
 La mia parola
 mentire, tradir non può!

ALFIO

Quand'è così, comare, vi ringrazio.

SANTUZZA

Ah no, tacete!... Scellerata io sono!...

ALFIO

Infami loro! che ch'han piantato
 codesta lama in fondo al cor!
 Infami loro! che hanno rubato a me la
 pace, a voi l'onor!
 Dio li perseguiti, li abbruci il fulmine!
 Pe 'l nostro spasimo li affoghi il Ciel!

SANTUZZA (*smarrita*)

Ah! mala Pasqua!...

ALFIO

Oggi nel tossico
per lui s'affonda il mio coltel!¹⁰⁹

Ad accentuare ulteriormente la divergenza tra interno ed esterno, tra spiritualità e carnalità, tra solenne e turpe, vi è la preferenza di Giovanni Monleone di mantenere la preghiera interamente in un latino solenne che si contrappone all'italiano veemente e concitato dei due protagonisti. Altrettanto singolare è la scelta del sostrato musicale. Nella linea melodica prevale il canto intenso di Santuzza e Alfio, mentre il coro fa da sfondo, procedendo con un andamento omoritmico accordale, scelto appositamente per controbilanciare e rendere intellegibile le invocazioni sacre dei fedeli. In questa gestione dei piani sonori, Monleone riesce a delineare una situazione di estremo realismo che sembra trascendere i vincoli tradizionali di spazialità e temporalità. Attraverso una sapiente regia acustica, il compositore presenta due momenti precisi, ben distinti e isolati sotto il profilo drammatico, ma resi simultanei dalla partitura.

Mascagni opta, al contrario, per un imponente canto corale al quale si unisce la stessa Santuzza, trasformando la preghiera in un momento di catarsi collettiva e di grande espansione lirica. In questo caso, la *Scena e Preghiera* segue immediatamente la sortita di Alfio, occupando una posizione cronologica considerevolmente anticipata rispetto alla struttura adottata dai Monleone nel 1907. L'intento di sottolineare il valore catartico del *Regina Coeli* è sorretto da un preciso disegno formale: il coro esegue l'intera preghiera a cappella, procedendo su un tempo tagliato e adottando una modalità responsoriale. Il coro esterno risponde in italiano; a sancire il passaggio dal solenne a popolare, oltre alla scelta linguistica subentra l'orchestra, cambia il tempo, si passa a 12/8, e benché si rimanga su un andamento accordale e pressoché omoritmico, il tutto viene ad assumere le sembianze di un maestoso coro verdiano, che ricorda in alcuni tratti la fine del secondo atto della *Forza del destino*. In questa scena dunque Mascagni propone un momento di stasi drammaturgica che allo stesso tempo permette di rendere la narrazione più realistica. Ci troviamo di fronte a due possibili interpretazioni di verismo: nel primo caso l'urgenza dell'azione e del parossismo di Alfio e di Santuzza è tale da non consentire neppure un breve

¹⁰⁹ *Cavalleria Rusticana*, dramma lirico in un prologo e un atto, di G. Monleone, musica di D. Monleone, A. Puccio Editore, Milano, 1907.

momento di conforto religioso, relegando la preghiera a un'eco lontana o a un ironico contrappunto al dolore. Nel secondo caso, quello mascagnano, la fede sembra invece prendere il sopravvento sulla drammaticità della vita terrena, trasfigurando la sofferenza individuale in un'esperienza corale di redenzione.

Meno convincente appare, invece, la scelta adottata da Gastaldon nel coro "*O Signore, gli schiavi redenti*". Tale pagina, oltre alla già citata analogia con il celebre coro de *I Lombardi alla prima crociata*, risulta poco incisiva sia sotto il profilo della catarsi religiosa, sia nell'economia della funzione drammatica. In realtà, a lasciare perplessi in *Mala Pasqua!* è l'impiego complessivo delle masse corali: esse sembrano infatti assolvere perlopiù a una funzione riempitiva, risultando prive di un reale afflato emotivo. Pur non rinunciando alla bellezza melodica e a una certa singolarità timbrica, che a tratti richiama esplicitamente le sonorità bandistiche tipiche delle feste di piazza meridionali, questi interventi appaiono spesso avulsi dalla tensione drammatica della scena. In Gastaldon il coro rischia di ridursi a un mero ornamento scenico, rinunciando alla possibilità di inserirsi pienamente all'interno dei paradigmi veristi. Più che un elemento organico al dramma, esso appare come una sopravvivenza della struttura operistica pre-verista, dove la massa vocale fungeva da cornice decorativa piuttosto che da motore d'azione o da proiezione psicologica dei protagonisti. Questa mancata integrazione tra il colore locale corale e la tensione dei solisti finisce per depotenziare l'urgenza narrativa e segnare un netto distacco estetico rispetto alle scelte delle due altre sorelle.

Al di là delle macrosequenze e delle divergenze strutturali più evidenti tra le tre partiture, un confronto stimolante emerge dall'analisi di quegli aspetti solo apparentemente secondari che rischiano spesso di passare inosservati. In tale prospettiva, risulta emblematica la scelta dei fratelli Monleone di valorizzare la figura di Brasi. Sebbene il personaggio compaia già in *Mala Pasqua!*, nell'opera di Gastaldon appare quasi del tutto svuotato della sua funzione narrativa: non riesce a incarnare quell'elemento folclorico necessario a conferire le pennellate di verismo e realismo di cui la materia trattata necessita. Già Verga aveva affidato allo stalliere un'importante funzione scenica e drammatica: quella di incarnare la voce autentica del popolo attraverso l'uso di espressioni idiomatiche e battute pungenti. Brasi, tuttavia, non è una mera figura di colore; la sua presenza è determinante, altresì, per tastare il grado di tensione che si instaura tra i protagonisti.

L'aver recuperato, a differenza di Mascagni, questo importante elemento della poetica del Verga, denota come Domenico Monleone, assistito dal fratello Giovanni, sia entrato nel vivo del dramma teatrale verghiano. Questa figura incarnata o dai "vicini" o dalla "gente" o dagli "amici" oppure da un anziano sputasentenze, spesso è presente

non solo in altre novelle, ma anche nei romanzi del ciclo dei Vinti. [...] I suoi interventi possono alleggerire o acuire la tensione e spesso traggono considerazioni morali dagli eventi rappresentati da offrire agli spettatori come punti di riferimento e spunti di riflessione. A differenza dei fratelli Monleone, Mascagni e i suoi librettisti hanno volontariamente “perso per strada” zio Brasi, sorta di sintesi di “coro” in un solo personaggio di genuino “verismo”, pur nella sua apparente semplicità¹¹⁰.

Non appare casuale, dunque, che la scena del brindisi, preludio al drammatico epilogo, venga introdotta proprio da Brasi. Terminata la liturgia, la folla dei fedeli si disperde verso le proprie abitazioni in un clima di contagiosa allegria. Anche il tessuto musicale riflette questa spensieratezza attraverso una scrittura estremamente scorrevole: l’andamento in 6/8 e il rintocco festoso delle campane descrivono tanto la rinascita primaverile quanto il giubilo per la Pasqua. Tuttavia, è proprio lo stalliere a incrinare questa idilliaca facciata con un’osservazione salace: “Santuzza che va in chiesa quando gli altri se ne escono”, marcando un’anomalia in un contesto così naturale e spontaneo. Nonostante ciò l’azione incide senza effetti immediatamente evidenti, a testimoniare quanto le insinuazioni di Brasi abbiano instillato un leggero turbamento più sullo spettatore che sull’effettiva atmosfera festosa. Infatti anche la romanza che Turiddu rivolge a Gnà Lola risente di questo clima intriso di passione: il suo declamato, dalle tinte quasi stucchevoli, appare coerente con la staticità della scena. Sebbene, come già rilevato per l’omonimo personaggio in *Gastaldon*, l’eccessivo lirismo rischi di stonare con la natura sanguigna e la verve del personaggio, la resa melodica si mantiene estremamente delicata, valorizzando appieno le doti di espressività e del canto legato del tenore. Di particolare interesse è l’incipit “O mia gentil, o mia crudele”, che ricalca il celebre duetto “O Mimì, tu più non torni” dalla *Bohème* di Puccini: Turiddu abbandona, così, per un istante i panni del contadino siciliano per assumere quelli del tenore lirico di stampo borghese-romantico. All’insegna dell’amore e della spensieratezza inizia il brindisi, contrassegnato sì da sonorità brillanti e vivaci in 6/8, andamento caratterizzato da coppie di biscrome sul secondo ottavo, che ricordano una danza antica, ma altresì breve e in cui si indugia poco sul momento di convivialità, quasi a voler suggerire che l’allegria dei commensali sia solo una parentesi precaria. Infatti l’ingresso di compar Alfio determina la conclusione del momento di idillio, non solo tra i due amanti, ma di tutta l’allegria brigata. L’anacrusi che anticipa le battute del carrettiere accompagnerà tale

¹¹⁰ Varese, *Domenico Monleone e la sua Cavalleria Rusticana*, p. 88.

personaggio fino alla fine. Caratterizzato da due biscrome e da una croma, accentate e sostenute, tale scelta appare come la resa musicale dell'imminente stoccata, che sancirà la morte di Turiddu. Non deve dunque meravigliare se l'incedere della scena si fa sempre più repentino e incalzante. In questo ritmo sempre più serrato si inserisce l'addio alla madre: qui Turiddu abbandona le ampie campate melodiche per un canto più rapido e ansioso, che trasmette l'urgenza della sua disperazione. L'accompagnamento procede con un andamento sincopato, come a sottolineare il sussulto interiore del protagonista; ma quando Turiddu inizia a parlare delle promesse fatte a Santuzza, l'orchestra si lascia andare ad uno slancio più lirico e anche il canto risente di questo mutato andamento, consentendo al tenore, seppur per un breve istante, di abbandonarsi ad un ultimo momento di intenso lirismo. In questo frangente, è ancora una volta il personaggio di Brasi a farsi interprete del dramma: percependo l'imminente tensione, egli ordina alla moglie di ritirarsi in casa, presagendo lo scontro violento. Tuttavia l'estrema urgenza di precipitare verso l'inesorabile epilogo porta Monleone ad affrettare eccessivamente i tempi dell'azione, compromettendo la verosimiglianza dell'intero finale. Poche battute, infatti, separano l'addio di Turiddu dall'urlo straziante della paesana che ne rinviene il cadavere: questa contrazione temporale decreta una totale mancanza di realismo, data l'impossibilità oggettiva di collocare lo scontro fisico e il duello rusticano in un lasso di tempo così esiguo. Mi preme indulgiare su questo aspetto poiché permette di valorizzare la scelta, a mio giudizio più funzionale e veritiera, del Gastaldon, che si distacca dai modelli simili del Monleone e di Mascagni.

Rispetto alle due opere omonime, la scena VII di *Mala Pasqua!* è contrassegnata da uno stile molto più classico e conforme ai paradigmi della tradizione operistica ottocentesca. Anzi pare che Gastaldon abbia voluto proprio sottolineare la sua classicità strutturando l'intera scena nella suddivisione tra recitativo-aria. Dopo il consueto incontro fuori dalla chiesa tra Turiddu e Lola, e le preoccupazioni di quest'ultima per l'assenza del marito alla celebrazione, segue la sdolcinata romanza del tenore, benché ricalchi lo stile dell'aria da salotto e in questo caso si ispiri molto a *Musica proibita*, riesce a infondere alla scena una lieve ma efficace sfumatura di esotismo, veicolata precipuamente dal sinuoso andamento della linea melodica. Dunque per nulla verista, il compositore in questo caso sembra più intenzionato ad esaltare le doti canore del tenore, che in tale frangente, unico caso dell'opera, abbandona lo stile di canto declamatorio e irruento per abbandonarsi a un fraseggio legato, impreziosito da fitte indicazioni agogiche. Delle scelte poco consone adottate nel finale da Gastaldon si è accennato in precedenza, riportando recensioni che definivano il duetto con Lola e il brindisi "volgarissimi" e tra le scelte più deboli adottate dallo stesso compositore in tutta l'opera. Per nulla risentito, Gastaldon decise così di mettere mano alla sezione finale e riformulare il tutto.

[...]Ora dietro queste riflessioni basate su tante critiche e si tanti discorsi ascoltati in questi ultimi mesi la parte nuova di “Mala Pasqua” dal brindisi di Lola al fine, ha una musica credo corrispondente esattamente alla azione. Il brindisi di Lola è cortissimo, avrei potuto svolgerlo musicalmente e non l’ho fatto perché nuoceva all’effetto del dramma; ma è necessario che questo brindisi venga cantato in modo affascinante, con dei rallentandi, con delle inflessioni di voce voluttuose unite agli sguardi procaci della bella contadina che vuol innamorare maggiormente il suo damo. Se questo personaggi[o] non ha queste virtù, la musica perde qualunque attrattiva.....ed il povero maestro ci va di mezzo. L’addio di Turiddu alla madre, sembrami che sia riuscito; ma anche quel canto richiede una voce commossa al massimo grado ed una azione mimica corrispondente alla situazione¹¹¹.

Non possedendo il manoscritto originale, non è consentito, pertanto, formulare un preciso giudizio critico a proposito di queste revisioni. Tuttavia a partire dal rifiuto di Alfio di accettare il bicchiere di vino offertogli da Turiddu, si può osservare una notevole sferzata musicale: la prevalenza dei tremuli e il ritorno ad uno stile di canto più violento e incisivo, possono certamente accostare il finale ad un ritrovato stile verista. Se Gastaldon nell’addio alla madre chiedeva “una voce commossa al massimo grado”, è nella scelta di conferire all’azione una maggiore accelerazione che il compositore risolve il passaggio verso la tragedia. Questa concitazione sonora, priva ormai di orpelli melodici, serve a preparare lo spettatore allo scontro fisico, vero punto di forza dell’intera opera. Come si diceva poc’anzi, dopo l’addio alla madre Gastaldon sceglie di inserire due pagine in cui la musica assume una funzione descrittiva. A differenza anche di Mascagni, che cade vittima dell’eccessiva frenesia di capitolare verso l’omicidio, il compositore torinese, pur mantenendo elevato il livello di pathos, riesce a configurare musicalmente ciò che in realtà avviene fuori scena, con un tempismo e una precisione stilistica da antologia. Gastaldon non si limita a evocare l’evento tragico, ma lo “scrive” nell’orchestra; infatti è possibile suddividere questo intermezzo musicale in quattro momenti ben

¹¹¹ Lettera di Stanislaò Gastaldon a Giulio Ricordi, Roma, 06/08/1890, Archivio Storico Ricordi, Collezione Digitale, ID: LLET007886.

precisi: corsa di Turiddu, duello con Alfio, concitazione e stoccata finale. Inoltre, ad accentuare lo strazio, rinvenuto il cadavere, è la stessa Carmela a lasciarsi andare al grido lancinante di dolore. Dolore che sembra destinato ad accompagnarla per sempre, trasformandosi immediatamente in un rimorso gravido di colpevolezza che come un'ombra si ripercuote nell'orchestra, per sette misure, a suggellare il destino beffardo della vera sconfitta dell'intera vicenda.

Nell'affrontare gli explicit delle tre sorelle, si è scelto di non soffermarsi su un'analisi dettagliata della *Cavalleria rusticana* di Mascagni, sia perché essa ricalca in gran parte l'andamento strutturale della versione di Monleone, sia perché la sua fortuna critica è già stata ampiamente e autorevolmente documentata. L'intento è stato quello di dare maggior risalto a due partiture che, pur meno note, presentano caratteristiche stilistiche contrapposte e di estremo interesse. Se Mascagni ha avuto il merito di riassumere in maniera più incisiva i dettami del verismo, i fratelli Monleone e Gastaldon hanno comunque apportato elementi di assoluta originalità. Da un lato, Gastaldon ha saputo coniugare l'eredità della romanza da salotto con una linea vocale più aderente ai canoni veristici e un finale dotato di una verosimiglianza drammatica superiore ai modelli coevi; dall'altro, i Monleone hanno impresso alla vicenda un andamento più serrato, specialmente in momenti chiave, conferendo alla materia trattata una resa sonora più cruda e aderente alla realtà rurale.

Terzo capitolo

Stellina

3.1. Genesi e accoglienza di una “novella lirica”

Il nuovo secolo fu inaugurato da Gastaldon nel 1905 con la sua terza fatica teatrale, *Stellina*. Il sodalizio con Vittorio Bianchi non si interruppe dopo il modesto riscontro ottenuto dal *Pater*: fu infatti lo stesso librettista abruzzese a curare il testo per questa nuova produzione. Alcune fonti suggeriscono che il soggetto della “novella” fosse in realtà un’idea originale di Gastaldon, successivamente adattata a libretto dal Bianchi. Sebbene l’esiguità delle testimonianze reperibili non permetta di confermare con assoluta certezza tale ipotesi, si può comunque tranquillamente asserire che *Stellina* rappresenta un’opera di indubbia originalità, a partire proprio dalla sua classificazione di genere: la novella lirica. È preliminarmente opportuno, dunque, provare a delineare i confini di tale genere o, perlomeno, rintracciare i presupposti estetici. Nel panorama operistico il termine “novella” risulta assai raro, quasi un’anomalia terminologica rispetto alle definizioni tradizionali. Partendo dalla definizione di novella «Racconto, [...] breve narrazione, per lo più in prosa, di un fatto in tutto o in parte storico o reale, o anche del tutto immaginario e fantastico (ma comunque presentato con toni realistici), che si propone in genere di intrattenere e interessare gli ascoltatori o i lettori[...]»¹¹², appare chiaro come l’intento di Gastaldon e di Bianchi fosse quello di trasporre tale agilità e immediatezza nel linguaggio operistico. Senza voler ripercorrere l’evoluzione cui è andato incontro tale genere letterario nel corso dei secoli, è necessario, però, evidenziare la divergenza tra la novella verghiana, modello della prima opera di Gastaldon, e la novella lirica. Innanzitutto la definizione del genere adottato dal compositore torinese a proposito di *Mala pasqua!* fu dramma lirico. Tale scelta, pur ispirandosi ad una delle *Novelle rusticane*, presupponeva una struttura tesa verso l’epilogo tragico, in cui il lemma dramma ben si addice anche alla condizione di vinti dell’intera vicenda. Al contrario con *Stellina*, Gastaldon sembra voler rinunciare alla gravità del dramma per abbracciare la dimensione più intima e raccolta della novella. Dunque se il modello proposto da Verga consisteva nella raffigurazione della realtà, dominata dalla violenza, sopraffazione e interessi, con lo scopo di mettere in evidenza la drammaticità dell’essere umano, con la novella lirica si

¹¹² Vocabolario Treccani, *Novella*.

<https://www.treccani.it/vocabolario/novella/>

vuole mostrare un bozzetto della vita quotidiana, una *tranche de vie*, in cui l'obiettivo non è più la denuncia delle ferree leggi del destino, bensì l'esplorazione poetica di un microcosmo affettivo. Tali considerazioni sono frutto anche dell'analisi musicale: *Stellina* infatti si configura come una novella musicale breve, di un atto unico, che rinuncia alle ampie architetture narrative dei drammi in più atti, per concentrarsi su uno spaccato di vita circoscritto.

[...]È di Vittorio Bianchi anche questo libretto.[...] È di carattere idillico e si potrebbe compendiarlo in una sola frase: duetto d'amore che iniziato con nivale sentimentalità termina con un trionfo dell'amore sensuale nella notte di maggio. Però l'idillio che se avesse tenuto una linea logicamente ascendente sarebbe risultato una cosa bella e originale; così com'è *fatto*, appesantito da molte inutilità e d'altro canto deficiente di quegli elementi che erano necessari per chiarire i diversi stati d'animo di *Stellina*, fiduciosa e casta prima, dubbiosa poi, presa infine dalla frenesia d'amore appare irrisolta e inconcludente¹¹³.

A differenza dell'altro precedente di Igor Stravinskij, *Le rossignol*, che si ispirò alla fiaba di Hans Christian Andersen, il soggetto trattato da Gastaldon è legato ad una dimensione squisitamente quotidiana. Se nell'opera di Stravinskij la realtà viene stravolta dall'elemento fiabesco e dalla suggestiva musica «stravinskiana con i suoi ammiccamenti alla tessitura ritmica del *Sacre* ¹¹⁴», in *Stellina* si predilige la via di un realismo domestico, dalle tinte crepuscolari. Come si osserverà nell'analisi del libretto, il filo conduttore dell'intera vicenda è l'amore tormentato della protagonista *Stellina*; una continua tensione tra desiderio e timore, tra l'impulso all'abbandono dei sensi e il monito costante delle convenzioni sociali. La giovane donna si muove in un perenne stato di sospensione: da un lato la «nivale sentimentalità» dei suoi sogni ingenui e l'angoscia logorante dell'attesa notturna; dall'altro il peso delle ammonizioni materne, che la invitano a diffidare di un sentimento capace di generare solo sofferenza. Gastaldon, dunque, schiude una finestra sulla sfera intima di una giovane donna dei primi del Novecento la quale, a dispetto dei pregiudizi e delle rigide barriere morali dell'epoca, sceglie di non soccombere ai dettami esterni. Pur mantenendo un contegno pudico, *Stellina* arriva a infrangere

¹¹³ L'Indipendente: giornale politico, economico, letterario, commerciale, marittimo (1905: A. 38, mag., 16, fasc. 9555, ed. del mattino), biblioteca civica Attilio Hortis - Trieste.

https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296970&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1

¹¹⁴ <https://www.flaminioonline.it/Guide/Stravinskij/Stravinskij-Rossignol-suite24a.html>

le convenzioni sociali, rivendicando il diritto al proprio sentimento e concedendosi, infine, all'amore passionale per il suo Luigi.

Sebbene la vicenda presenti evidenti tratti realistici, l'introspezione psicologica della protagonista finisce per trasfigurare la realtà esterna, quasi annullandola. La sfera personale di Stellina si configura come una vera e propria "bolla sentimentale", uno spazio intimo che viene solo parzialmente scalfito da fattori estrinseci: le preoccupazioni quotidiane, le ingerenze della vicina o i richiami al pudore agiscono come interferenze che alterano momentaneamente il suo equilibrio interiore. Tuttavia è proprio all'esterno di questo perimetro intimo e protettivo che proviene il vero motivo del suo tormento e del suo desiderio: Stellina cerca, così, di accogliere, senza deturparne la purezza e l'innocenza, all'interno della sua sfera domestica e personale l'amore di Luigi. Interno ed esterno acquisiscono un valore simbolico: non più realtà oggettiva ma filtrata dalla sensibilità della giovane protagonista che riesce ad inglobare nel suo microcosmo domestico ciò che di più puro e spontaneo la natura presenti: l'amore. Il sentimento passionale, in questa prospettiva, perde così ogni connotazione di peccaminoso e di scandaloso per farsi espressione di necessità vitale: *Omnia vincit Amor: et nos cedamus amori*.

A ben vedere, la struttura di *Stellina* rivela una profonda affinità con il genere della romanza da camera; si potrebbe quasi asserire che l'opera si configura come una dilatazione temporale di tale forma o, meglio, come un dittico composto da romanza e duetto cameristico. In questo senso, *Stellina* appare come la trasposizione scenica della voce dell'inquieta protagonista di *Musica proibita*. Nella celebre romanza da salotto, la fanciulla si scontrava con il veto materno che le impediva di riprodurre la dolce melodia del "bel garzone": una proibizione che scatenava nell'animo della giovane un desiderio sconvolgente di provare "le brezze dell'amor". Tuttavia, la *brevitas* della romanza impediva di conoscere l'esito di quella breve ma intensa suggestione. A più di vent'anni dal successo mondiale di quel brano, Gastaldon sembra voler finalmente dare un volto e un destino a quella figura: in *Stellina*, la protagonista assume un'identità ben definita, sia psicologica sia sociale, e lo spettatore può finalmente conoscere il giovane che si recava ogni sera sotto il suo balcone, partecipando, soprattutto, al lieto fine della vicenda. Dunque, la definizione di novella lirica non solo si addice a quest'opera, ma forse non potrebbe darsi spiegazione più congeniale. Se la romanza costituiva il frammento lirico di un istante, la novella è la propagazione di questo idillio, intriso di lirismo e passionalità.

Il debutto di *Stellina* avvenne al Teatro Niccolini di Firenze il 25 aprile 1905. In quell'occasione, a vestire i panni della protagonista fu il soprano Béla Sorel, interprete già affermata e apprezzata nella *Manon* di Massenet, mentre il ruolo di Luigi fu affidato al tenore Giuseppe Agostini; cantante veronese dalla modesta carriera, che ebbe, però, l'onore e il prestigio, nel 1903, di sostituire Enrico Caruso in una recita di *Bohème*. Non si dispongono

notizie legate al debutto del nuovo lavoro di Gastaldon, tuttavia nelle cronache del tempo si fa riferimento a quattro rappresentazioni avvenute al teatro *Filodrammatico* di Trieste, aventi nel cast gli stessi interpreti della serata di inaugurazione al teatro fiorentino. Probabilmente, come accade in precedenza per *Mala Pasqua!*, il compositore, apprezzando l'interpretazione del soprano Sorel e del tenore Agostini, li volle come protagonisti per le repliche successive. Apprendiamo, inoltre, che l'opera venne rappresentata insieme ad un altro lavoro di Gastaldon, *Pater*, costituendo così un dittico inscindibile che, stando alle scarse cronache del tempo, riscossero anche un modesto successo.

Questa sera, come abbiamo già annunciato, si rappresenteranno al Teatro Filodrammatico le due operette del m. Gastaldon: *Stellina* e *Pater*. La Bel Sorel che il pubblico nostro ammirò tanto e sinceramente quale *Manon* al Politeama Rossetti e che apprezzò nell'esecuzione dell'*Egmont* diretta dal nostro dott. Manzutio nelle canzoni, sosterrà le parti principali avendo a compagni la sig.na Leonilda Tucci, il tenore Giuseppe Agostini ed il baritono Carlo de Probizzi. Direttore e concertatore sarà il m.o cav. Nicolò Guerrera. L'autore assisterà alla rappresentazione.[...] L'orchestra di 40 professori sarà composta de' migliori elementi del nostro Teatro Verdi e le scene sono state espressamente eseguite dal cav. Ercole Sormani

¹¹⁵.

Se della prima serata si hanno pochi riscontri, risultano numerose e dettagliate, invece, le recensioni legate alla seconda e terza serata. In particolare, a proposito della recita del 19 maggio si legge:

Ieri a sera al Teatro Filodrammatico alla seconda rappresentazione delle due operine del maestro Gastaldon *Stellina* e *Pater* il pubblico riaffermò il lieto successo conseguito la prima volta. Molti furono gli applausi diretti agli esecutori ed all'autore il quale ultimo dovette presentarsi al pubblico più volte specialmente durante e alla fine del *Pater*. La Bel Sorel profuse anche ieri nell'interpretazione tutta quella

¹¹⁵ L'Indipendente: giornale politico, economico, letterario, commerciale, marittimo (1905: A. 38, mag., 17, fasc. 9556, ed. del mattino), biblioteca civica Attilio Hortis - Trieste.
https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296971&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1

straordinaria grazia ed intelligenza musicale della quale è adorna accoppiata da mezzi splendidi onde si afferma valentissima artista. Applausi ebbe pure il tenore Agostini che cantò molto bene ed il basso de Probizzi. Il corretto maestro Guerrera venne applaudito dopo il preludio del *Pater* eseguito dall'orchestra finemente. Domani a sera avrà luogo la terza rappresentazione alla quale non mancherà certo largo concorso di pubblico¹¹⁶.

Il successo ottenuto dal dittico a Trieste fu tale che, in occasione della terza recita, il teatro decise di rendere omaggio al compositore. Le cronache riportarono, infatti, che: «in occasione della serata in omaggio del m.o cav. S. Gastaldon, il teatro sarà illuminato a giorno¹¹⁷». Le aspettative per la terza recita e, dunque, per la serata celebrativa del compositore non furono tradite. L'edizione de' *L'indipendente* del 24 maggio riporta infatti:

Molte attestazioni di stima, cordiali e calorosi applausi, ebbe iersera l'egregio maestro Gastaldon, in occasione della sua serata d'onore con la penultima rappresentazione di *Stellina* e *Pater*. Al solerte compositore furono presentate anche due ricche corone di lauro ed un dono di valore. Le due applaudite opere si daranno domani al Teatro Filodrammatico per l'ultima volta, per serata d'onore della signorina Bel Sorel, l'artista eletta che ormai occupa in arte un primissimo posto e lo occupa meritatamente, come il pubblico nostro poté convincersi, per il suo ingegno, la sua bella voce e la sua grazia infinita. La gentile cantatrice eseguirà, con accompagnamento d'orchestra, una *mazurka* di Chopin ed una *tarantella* di Silvio Negri¹¹⁸.

Ancora una volta ci si trova a commentare il destino beffardo e singolare che caratterizzò

¹¹⁶

https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296973&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1

¹¹⁷ L'Indipendente: giornale politico, economico, letterario, commerciale, marittimo (1905: A. 38, mag., 22, fasc. 9560, ed. del mattino).

https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296975&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1

¹¹⁸ L'Indipendente : giornale politico, economico, letterario, commerciale, marittimo (1905:A. 38, mag., 24, fasc. 9562, ed. del mattino).

https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296977&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1

l'intera parabola operistica di Gastaldon: un'accoglienza entusiastica che si rivela però estremamente fugace. Il suo successo sembra consumarsi con la stessa rapidità di una romanza da camera: intenso, immediato, ma privo di una prospettiva di lunga durata. Tuttavia, analizzando le recensioni, si nota come l'autore non sia mai incorso in un'opera totalmente fallimentare e contestata sia dal pubblico sia dalla critica; persino *Mala Pasqua!*, pur con i suoi contrasti, aveva incontrato il favore degli spettatori. Nel caso di *Stellina*, al netto delle scarse informazioni superstiti, il successo sembra essere stato persino unanime. Eppure, per l'ennesima volta, il suo lavoro non ha posseduto la forza d'urto o la caratura stilistico-drammatica necessaria per resistere all'usura del tempo e alle evoluzioni del gusto.

3.2. Il libretto

L'impianto drammaturgico del libretto riflette la natura introspettiva dell'opera: la realtà esterna si configura come l'elemento predisposto a conferire veridicità alla vicenda che assumerebbe, altrimenti, i contorni di un monologo onirico della protagonista. Tale ancoraggio al reale è affidato a brevi squarci d'ambiente e a figure di contorno che agiscono come catalizzatori della trasformazione interiore di Stellina. Il mondo esterno, tuttavia, non irrompe mai con violenza nel dramma, ma viene filtrato attraverso la sensibilità della giovane protagonista. Il realismo si concretizza nelle piccole cose, negli oggetti umili, indicati sia nelle didascalie sia espressamente inserite nel testo; questi elementi, che si tratti di alcuni fazzoletti, di un crocifisso, di un bicchiere con dei fiori o anche di un evento atmosferico come una leggera brezza estiva, non hanno solo una mera funzione scenografica, ma vengono a costituire una sorta di correlativo oggettivo in cui l'oggetto perde la sua intrinseca funzione per farsi portatore di un'emozione. L'oggetto dunque costituisce un'estensione simbolica dell'io di Stellina. In quest'ottica si può comprendere perché l'intero libretto sia ricco di ampie didascalie che descrivono minuziosamente l'ambiente circostante. L'apertura della scena fornisce un esempio emblematico e chiarificatore di quanto affermato.

SCENA

Una camera da letto modestissima. A sinistra un letto parato con cortinaggio e con comodino allato. Alla parete e a capo del letto un'immagine di Santa. — A destra un canterano con specchio portatile, un bicchiere con fiori ed una lucerna ad olio. — In fondo, una finestra con tendine di tulle bianco. — A la metà della camera, un po' verso sinistra, un tavolo con coperta di lana per stirare. Di fianco ad esso una sedia con una cesta piena di biancheria pulita. — Dalla parte opposta e propriamente a ridosso della quinta, un fornello di zinco con un fumajolo fatto a gomito con molti ferri da stirare all'ingiro. — La comune a destra in fondo. — Ai piedi del letto una cassa di legno greggio bianco. E' l'ora del tramonto. — Da per tutto è una serenità dolce e lucente. Dalla finestra aperta dilaga per la stanza la luce mite del tramonto; un soffio primaverile vi penetra agitando leggermente

*le tendine di tulle; un profumo di rose e di geranii vi si effonde largamente e par che tutto si rianimi e rifiorisca a quel dolce alito primaverile*¹¹⁹.

Una descrizione così minuziosa non solo inquadra perfettamente il contesto sociale in cui è inserita Stellina, ma fornisce elementi che travalicano la semplice materialità oggettiva e delineano i tratti della psicologia della protagonista. Senza che la ragazza sia ancora entrata in scena, il librettista ne ha già fornito una preziosa descrizione attraverso la disposizione della sua abitazione: una modesta fanciulla che si guadagna da vivere facendo la stiratrice, ma che tuttavia non disdegna l'eleganza di piccoli oggetti come un bicchiere con dei fiori o le tende di tulle. La natura ne tratteggia invece l'animo: delicato come un alito di vento primaverile, pronto a sbocciare come i profumi di rosa o di geranio che si effondono nella stanza. Dunque Stellina è “giovane, bella à vent’anni con gli occhi pieni di splendore [...] e da tutta la persona traspare la serenità d’animo”, e incarna i topoi della giovinezza. Gastaldon probabilmente intendeva rappresentare, con la sua protagonista, l'espressione di tutte quelle fanciulle che si erano immedesimate nelle eroine delle sue romanze da salotto: Stellina, allora, diviene il simbolo della giovinezza e dell'amore messo in musica dal compositore torinese.

La prima scena si apre con Stellina intenta ad ultimare la stiratura di alcuni fazzoletti; quale miglior oggetto, se non appunto un fazzoletto di shakespeariana memoria, potrebbe prestarsi per instillare il dubbio atroce se fidarsi o meno dell'amore? Essa, così, interrompe l'iniziale serenità e rievoca il monito della madre “scherza pur col fuoco che è mal di poco, ma coll'amore non scherzarci mai”. Il riferimento al fazzoletto non è casuale poiché nella didascalia è espressamente indicato che questo ripensamento lo ha proprio nel mentre osserva e ripone il fazzoletto stirato sul letto. In un crescendo di concitazione, come se prendesse coscienza di ciò che ha appena affermato, si concretizza il suo tormento e la sua angoscia nell'attesa che il suo amato Luigi venga a salutarla prima del crepuscolo. Il fazzoletto, da strumento di lavoro quotidiano, si trasforma così nel primo testimone muto della sua inquietudine, segnando il passaggio dalla serenità domestica alla frenesia dell'attesa.

¹¹⁹ S.Gastaldon, *Stellina*, novella lirica in un atto, di Vittorio Bianchi, Milano, Stab. G. Civelli, anno MDCCCXCVI.

Scena prima

STELLINA

Mi diceva una donna: o bimba
 mia se un giorno amar dovrai,
 pensaci bene e regola ti sia
 questo consiglio: Scherza pur col fuoco,
 scherza che è mal di poco,
 ma coll'amore non scherzarci mai!

(posando un fazzoletto stirato sul letto) E chi lo sa... forse diceva il vero.
(Indispettita batte forte il ferro sul tavolo) E non si vede ancora! *(è preoccupata. Va a prendere un ferro più caldo dal fornello, avvicinandolo alla guancia per sentire se è abbastanza caldo)* O che sia stato? *(torna al tavolo)* dovrebbe esser già quì... *(continua a stirare sempre sopra pensiero)*
 Eppure l'ha detto che sarebbe venuto a salutarmi assai prima dell'ora d'ogni giorno... *[Fa degl'atti d'impazienza, e per cacciar via il malumore riprende la canzone]*

È una lunga e penosa malattia
 questo amor, se non sai!
 è una febbre che porta all'agonia...
 una fiamma che brucia a poco a po...

[A un tratto le sembra udire un rumore di passi che si avvicinano] Eccolo... viene... *(Corre tutta lieta sul limitare della porta e rimane in ascolto per accertarsi se realmente è lui che viene. — Indi va alla finestra e rimane contrariata)* Non è lui!... *(ha un moto di dispetto)* Verrà... *(quasi volesse persuadere sè stessa. — All'orologio della torre battono cinque ore, e lei le conta impazientemente)* ... tre... quattro... cinque...

Son cinque ore suonate... e ancor non viene! *(Si avvicina lentamente al canterano come per prendere una qualche cosa, ma vede i fiori e un dolce ricordo la sorprende)*

Me lo dicono i fior ch'egli m'ha dato: verrà, verrà, mi dicono... verrà!.. *(Tutta rianimata da una nuova speranza corre lesta al lavoro, dopo aver riposto i*

fiori nel bicchiere. — Spruzza d'acqua i panni della cesta e riprende il suo canto:)

Ho voluto riportare per intero la prima scena poiché offre un preciso esempio del *modus operandi* di Vittorio Bianchi: un'attenzione maniacale non solo agli oggetti di scena ma anche ad ogni minima espressione del corpo di Stellina. Questa cura così meticolosa è sintomo di una visione molto moderna di teatro, ogni elemento è studiato affinché venga messa in risalto ogni sfumatura della psicologia della protagonista.

Le speranze di Stellina, tuttavia, non vengono infrante: giunge, infatti, “con aria sorridente” Luigi. Ma la fanciulla mostra per l'ennesima volta la volubilità del suo carattere: si mostra indifferente, in un primo momento quasi infastidita, per poi rifiutare, con atteggiamento quasi infantile, le galanterie del giovane. Nell'arco di poche battute il librettista è riuscito a mostrare le molteplici sfumature del carattere di Stellina: dalla quiete iniziale, turbata dai pensieri ossessivi, si passa agli spasimi d'amore e poi ancora all'indifferenza e al capriccio, per poi cedere lentamente alla condivisione sentimentale. Luigi, da parte sua, presenta un atteggiamento molto comprensivo e disponibile, accetta le bizzarrie della sua amata e si giustifica asserendo che il ritardo è dovuto agli impegni in fabbrica. Questo è un passaggio di fondamentale importanza: se fino a quel momento il duetto aveva mantenuto un andamento etereo e quasi distaccato dalla realtà, il riferimento al lavoro industriale introduce una brusca dose di realismo nella scena. Il tentativo di Luigi di penetrare la sfera intima e sentimentale di Stellina si scontra così con la concretezza della realtà esterna: l'ideale di un amore sublime e ininterrotto deve necessariamente misurarsi con le necessità oggettive e materiali della vita quotidiana. Ma nulla può arginare la forza dell'amore: Stellina allora riconosce la verità nelle parole e nelle rassicurazioni di Luigi e rievoca il loro primo incontro.

STELLINA

Che più non m'ami! *(pausa)* Non m'ami più come una volta. *(azione di Luigi)*

È vero, sì ... non puoi negarlo. Allora era tutt'altra cosa... *(come rivedendo*

quel tempo) C'incontravamo pei giardini... allora; e dalle verdi aiuole

scintillanti giungea molle e soave il soffio delle rose come un dolce respiro.

(con ingenuità e facendo girare fra le dita l'orlo del grembiule) Tu mi passavi

accanto e mi dicevi dolcemente all'orecchio: Io v'amo. . . io v'amo, e sentivo

salirmi per le guance tutta una vampa di rossore. . . *(come seguendo al*

pensiero una dolce visione) Oh tutto era bello a quell'epoca. . . E nel mezzo del mio cuor sorrideva una dolce speranza. Lo ricordi, cotesto? Ed è passato un anno da quel dì.

LUIGI

(si alza e le va incontro affettuoso)

Ne' mai potrei dal core cancellarlo.

Ancora una volta, tuttavia, la realtà esterna o, per meglio dire, le convenzioni sociali si frappongono tra i due amanti e la possibilità di concretizzare il loro sentimento. Se il ricordo dei giardini e delle aiuole fiorite apparteneva a una dimensione atemporale e poetica, il presente sembra regolato da leggi ben più rigide e intransigenti. Luigi cerca di distogliere, così, l'attenzione dalla dimensione immanente e riporta il discorso a una sfera più ideale e rassicurante, nel tentativo di proteggere il loro legame dalle intrusioni del mondo esterno.

LUIGI

Il tuo stolido e sciocco pregiudizio. Perché temi di tutti e quando è notte non vuoi nemmeno ch'io m'accosti all'uscio di tua casa. Perché?

STELLINA

Tu non l'ignori. Il mondo è così triste e parlano di noi nel vicinato tutte le male femmine. *(azione di Luigi)* Non credi? Han gelosia del nostro amore, intendi? Ed io non voglio che di me si dica quel che si dice di tante altre. . . no. . . non voglio.

LUIGI

Ma che parlino pure a te che importa? *(con calore)* Più limpida di quest'aria che brilla, più cocente del sole è il nostro amor . .

STELLINA

Tu non m'inganni, non è vero? Parla.

LUIGI

Guardami.

Lo sguardo di Luigi permette a Stellina di comprendere quanto le sue parole siano sincere, tanto che la ragazza si mostra “piena di tenerezza per lui ed ha come un lampo di fiducia negli occhi”. Improvvisamente Stellina mostra il proprio corredo da sposa, ricamato a mano con estrema dovizia. Luigi, a sua volta, ha un piccolo presente per l'amata: una collanina d'oro con un crocifisso. L'oggetto, in questo frangente, non è solo un richiamo alla realtà, ma diviene strumento di penetrazione nella sfera personale della protagonista. La collanina d'oro, infatti, rappresenta simbolicamente la prima vera chiave d'accesso all'intimità di Stellina: se fino a quel momento la fanciulla aveva mantenuto una barriera di difesa, dettata dal timore del pregiudizio e delle “male femmine”, il dono di Luigi agisce come un catalizzatore emotivo. Accettando il presente, Stellina permette al giovane di infrangere la sua barriera fisico-morale, trasformando un dono materiale nel primo atto di capitolazione sentimentale. Per l'ennesima volta, tuttavia, la realtà immanente interrompe l'idillio: Stellina, infatti, si riscuote improvvisamente ricordando di dover riporre nella cassa la biancheria che era stesa ad asciugare. Ma lo schema drammaturgico rimane costante: Luigi, non volendo spezzare l'intensa complicità creatasi tra i due, svia l'attenzione dal dovere domestico e inizia a narrare un sogno, in cui immagina di vivere con l'amata in una casa lontana. Risulta evidente come il suo intento sia quello di trasporre nuovamente il discorso su un piano trascendente, individuando nel sogno il mezzo più idoneo per evadere dalla contingenza materiale e proteggere la purezza del loro legame. Stellina viene così nuovamente assorbita dalla forza centripeta esercitata dall'amore di Luigi e si lascia andare ad un lungo abbraccio: la barriera è infranta, Luigi ha oltrepassato fisicamente la soglia dell'intimità della fanciulla.

LUIGI

Son già tre notti ch'io veglio sognando una casetta, un piccolo nido, lontan
lontano immerso tutto nell'azzurro. E parmi che all'intorno come un coro di
rondini vi giri e che il sole la baci di lontano. *(Stellina che a poco a poco si*

sarà interessata al racconto del sogno, rimane come estasiata dinanzi a Luigi) Penso o Stella che questo esser dovrebbe l'angolo remoto dove nasconderemo i nostri baci e dove un dì trarremo il nostro amor!

STELLINA

(come parlando a sé stessa) È tutto bello questo sogno d'amor... *(Volgendosi a Luigi con un braccio intorno al collo)*. In queste tue calde parole è un fascino che non si può ridir!

(incomincia ad annottare).

LUIGI

(L'accarezza voluttuosamente, mettendole le mani nei capelli) Tu sei mia, non è ver, sei tutta mia, Voglio sentirla ancor dalla tua bocca l'aspettata parola... dimmela tu...

Ma quando l'amore sembra destinato a concretizzarsi in un amplesso, ecco insorgere ancora il temuto vincolo, questa volta non più sociale ma religioso. Solo il giorno in cui la loro unione sarà sancita dal vincolo sacro del matrimonio Stellina potrà concedersi al suo amato. Se la morale civile può essere facilmente aggirata da due giovani amanti, le sacre e inviolabili leggi della fede non possono essere ignorate; esse rappresentano per la protagonista l'unico argine sicuro contro la perdizione e la vergogna. Il diniego di Stellina, più che un effetto traumatico su Luigi, provoca una violenta reazione emotiva nella stessa protagonista: è come se tutti i suoi crucci etico-morali riaffiorassero d'un tratto, spezzando l'incanto del momento. Ella scaccia rapidamente Luigi dalla propria abitazione, agendo quasi in preda a un profondo senso di colpa per essersi spinta così vicina alla soglia proibita. Nonostante i tentativi del giovane di riacquistare il terreno perduto e ristabilire l'intimità precedente, Stellina si mostra inamovibile; tuttavia, lo congeda con un'ultima traccia di speranza, pregandolo di ripresentarsi alla stessa ora l'indomani.

STELLINA

Ed è soltanto perché t'amo ch'io no, non voglio sentir dentro il rimorso *(accennando il cuore)* d'essermi data a te prima del tempo. . . *(piange)* Tu non hai cuore. . . Vattene. . .

LUIGI

(pentito) E mi scacci così?

STELLINA

perché mi tratti male, perché?

LUIGI

Ti voglio bene ... ecco tutto il mio male

STELLINA

S'è fatto notte... è l'ora che dobbiamo dividerci

LUIGI

Ma... prima un bacio

STELLINA

Ah, no!! ...

LUIGI

(con passione) Su i tuoi capelli biondi io vò posar la bocca assetata di baci.
Deh... lascia ch'io ne' colga tutto il dolce profumo... *(Stellina china il capo*
— *Luigi le bacia i capelli).*

STELLINA

(ritraendosi) Non tentarmi, va via, Luigi!
all'ora di quest'oggi t'aspetto anche domani. *(con preghiera)* Non tardare...

A conclusione di questo duetto, denso di passionalità e stratificazioni simboliche, appare significativo soffermarsi sulle scelte lessicali di Bianchi. La lingua del libretto sembra aderire a un monolinguismo caratterizzato da una selezione semantica ben precisa, tesa ad evidenziare il momento sublime. In questo contesto il vero vincolo perseguito dal librettista consiste nella ricercata indefinitezza dei semantemi legati alla sfera affettiva: termini come “sogno”, “nido”,

“cuore” e “bacio” creano un alone poetico che si contrappone alla crudezza dei riferimenti materiali.

Stellina è in preda a un parossismo: le rigide leggi della fede vacillano di fronte alle naturali esigenze della carne. Il ringraziamento a Dio padre è più una supplica, l'estrema richiesta di aiuto di una giovane donna che inconsciamente non riesce e non accetta la dicotomia tra la purezza dell'ideale religioso e l'ineludibile richiamo della passione. L'ampia e precisa didascalia ci offre esattamente questa ambivalenza sentimentale: Da un lato, il testo fornisce indicazioni minuziose sulla recitazione, soffermandosi sulle espressioni del viso di Stellina e sulla sua “estasi d'amore”; dall'altro, le indicazioni sceniche reinseriscono brutalmente l'elemento di realtà all'interno della dimensione onirica. L'impianto drammaturgico di Bianchi trova qui una resa ottimale: la biancheria smette di essere un semplice arredo per divenire il correlativo oggettivo del distacco dall'amato. È proprio il contatto visivo o fisico con i panni da riporre che riporta Stellina ai suoi pensieri ossessivi e al timore del giudizio.

STELLINA

(Ha il volto vivamente acceso dalla emozione. — Dopo un po' cade affranta su di una sedia, abbattuta dalla violenza delle passioni che in quel momento le fanno urto nel sangue).

Vi ringrazio o Signor! *(rimane per poco sopra pensiero. L'immagine di lui le sta fissa negli occhi, ne sente ancora la voce inebriante e le pare di sentirsi correre per le ossa il fremito di una carezza).* La sua parola allettatrice mi commuove il sangue! Ed io non so resistere!... *(Si alza avvicinandosi passo passo al cassone)* Mi sposerà!? L'ha detto. — *(Si accinge a riporre il resto della biancheria).*

L'animo già vacillante di Stellina viene ulteriormente messo alla prova da un'intrusione esterna: l'ingresso di Maria. Descritta come “una simpatica vecchierella del popolo, mezza curva dagli anni e un pò ficcanasa, dall'occhio profondamente scrutatore e dai modi un pò bruschi”, la vicina si reca nell'abitazione della giovane con il pretesto di ritirare la biancheria. Sebbene Maria sembri inizialmente ricoprire un ruolo marginale, impressione che parrebbe confermata dall'esiguità delle sue battute, la sua funzione drammaturgica è in realtà cruciale. Ella agisce come un catalizzatore di dubbi: instilla inizialmente in Stellina il timore sulle reali intenzioni di

Luigi, alimentandone l'apprensione. Tuttavia, una volta saggiata la sincerità e la vulnerabilità della fanciulla, Maria muta registro, assumendo un ruolo quasi materno e rassicurante: la rinfranca, giungendo a garantirle che il suo amato, infine, la sposerà. Maria, dunque, ha la funzione simbolica di collegamento tra i crucci interiori di Stellina, l'etica sociale e le dicerie popolari, riconducendoli alla realtà effettuale. La saggezza dell'anziana donna riporta il tutto ad un livello meno trascendente e idealizzato, normalizzando le paura di Stellina, calando il suo sogno d'amore all'interno delle rigide, ma rassicuranti, convenzioni sociali. Della centralità del personaggio di Maria, affidato alla voce di mezzosoprano, se ne rese conto anche la critica. Possiamo leggere alcune righe di apprezzamento per la cantante Tucci che interpretò questo delicato ruolo al Teatro Filodrammatico di Trieste.

[...] Tutti gli esecutori però contribuiscono al successo, distinguendosi anche la gentile sig.na Tucci, una simpatica artista che, quantunque esordiente, ha già calcato importanti scene e che pur nella piccola parte — accettata solamente per cortesia — riesce a dimostrare la propria intelligenza ed il possesso di una voce fresca e bella¹²⁰.

Uscita di scena Maria, Stellina rimane da sola e il suo cuore finalmente è pronto ad accogliere le lusinghe di Luigi. Lo stato d'animo della fanciulla è descritto in maniera esemplare nella didascalia della quinta scena.

(Torna al tavolo pensierosa; siede e rimane per poco colla testa appoggiata al palmo della mano, cogl'occhi fissi spalancati sulla fiammella del lume. Si sente come oppressa da quella solitudine, e corre a spalancare la finestra. È una notte di maggio splendida, luminosa, una di quelle notti in cui l'anima si raccoglie mestamente nelle dolcezze d'un passato tranquillo, senza nubi e sente l'armonia di tutte le cose. Lieta di tanta luce, essa, si avvia lentamente verso il canterano da dove prende lo specchio per posarlo sul tavolo. Incomincia a spettinarsi con tutta quella civetteria della donna

¹²⁰https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296974&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1

quando si trova dinanzi ad uno specchio. Si toglie la vita, la gonnella, il copribusto, — Bacia la crocetta che le pende al collo e in quel bacio un mite sentimento di religione le si risveglia nell'anima ed è attratta verso l'immagine di Santa che pende a capo del letto. S'inginocchia e prega —.

La preghiera alla vergine si spoglia di ogni solennità per farsi dialogo di una giovane orfana che chiede alla Madre Celeste, paradossalmente, quasi il permesso di poter cedere all'amore di Luigi. L'orazione non assume i tratti formali della consueta preghiera mariana ma si assesta su un tono informale e quasi fanciullesco che trasforma l'atto di fede in una richiesta di protezione materna. Se l'anziana Maria aveva permesso la riconciliazione con le rigide regole terrene e sociali, la Vergine consente ora di sanare la dicotomia tra spirito e corpo. La realtà esterna torna a infrangere violentemente l'esile convinzione di Stellina: la preghiera è interrotta dall'arrivo improvviso, a notte fonda, di Luigi. La giovane viene presa alla sprovvista; la rapidità degli eventi la sovrasta, spingendola a invocare nuovamente la Madonna affinché le conceda la forza di resistere.

LUIGI *(da dentro)*

Apri, Stellina...

STELLINA *(cercando dominarsi)*

(fra sé) Io non resisto... no... Mio Dio! non posso.

LUIGI *(picchiando)*

Mia Stellina...

STELLINA *(fra sé)*

La sua voce mi tenta...

LUIGI

Aprimi, Stella... è tardi... e nessun ci vede...

Luigi, di contro, le dedica una serenata, interpretando la bellezza della notte primaverile come un esplicito invito della natura a godere della passione. Sebbene Stellina sembri inizialmente opporre un fermo rifiuto, i vincoli terreni e celesti appaiono ormai definitivamente infranti. Luigi in questa scena assume la fisionomia del bel giovane di *Musica proibita* che torna a cantare la canzone d'amore sotto il balcone della sua bella innamorata. La sua voce riesce finalmente ad infrangere qualsiasi tabù e raggiunge l'intimità della donna. La stessa Stellina confessa "la sua voce mi tenta", a dimostrazione che, prima di accedere fisicamente entro la sfera pudica di Stellina, Luigi vi accede mediante la sua stessa voce seducente.

LUIGI (*internamente e da lontano*)

O mia Stellina, affacciati,
ché la strada è deserta;
dorme la gente e dormono
sotto la luna i fior,
io veglio e canto... amiamoci,
la tua finestra è aperta,
e manda il lume un debole chiaror.

(*più da vicino*)

Vieni mia bella, affacciati
l'aria è calma e serena,
il nome tuo sospirano
da mille bocche i fior...
io veglio e canto... amiamoci
l'alma di gioia è piena e
l'accarezza un alito d'amor!

Sebbene Stellina sembri inizialmente opporre un fermo rifiuto, i vincoli terreni e celesti appaiono ormai definitivamente infranti. Il suo grido disperato, "Mio Dio! Mio Dio... salvatemi da questa tentazione... son perduta... pietà... sono perduta!!", non assume tuttavia una connotazione tragica o definitiva. Esso rappresenta piuttosto l'ultimo, fragile baluardo di pudore che cede di fronte all'ineluttabilità del desiderio. La didascalia conferma questa transizione verso una beatitudine

sensuale: mentre Luigi continua ad accarezzarla, Stellina “torna a sorridere”, mentre una “musica dolcissima e una armonia di caldi baci” sigillano in un lunghissimo amplesso l’unione delle due anime.

La struttura del libretto di Bianchi poggia, dunque, su una sapiente geometria degli spazi che riflette il dramma interiore di Stellina. Sebbene l’azione si svolga tutta all’interno dell’umile dimora della protagonista, sono le piccole aperture, come il balcone o la porta d’ingresso, che consentono alla realtà esterna di penetrare il microcosmo di Stellina e far crollare le sue convinzioni. Bianchi, come già dimostrato nel *Pater*, rivela una notevole abilità nel far emergere le “crepe” psicologiche dei suoi personaggi: se Rosa doveva affrontare il trauma della morte del fratello e il dilemma del perdono per il suo carnefice, in *Stellina* il conflitto risiede nel riuscire ad infrangere le barriere sociali e religiose che impediscono di realizzare uno degli atti più naturali e spontanei. In questa capitolazione finale, Stellina finisce per assumere i tratti di una donna che rivendica il diritto alla propria felicità sensuale, svincolata dal giudizio esterno. La sua figura sembra quasi captare, seppur in una dimensione puramente privata e sentimentale, quegli stimoli di emancipazione e di rottura con la tradizione che proprio in quegli anni stavano animando, a livello internazionale, i movimenti di protesta femminile e le battaglie delle *suffragette*.

3.3. La musica

Per l'analisi musicale di *Stellina* ho dovuto consultare una riduzione per canto e pianoforte¹²¹, a causa dell'irreperibilità dell'intera partitura orchestrale. Tuttavia, lo studio ha potuto beneficiare di un prezioso documento: un sito online¹²² di grande rilevanza, in cui si trovano ampi estratti di una registrazione dell'opera realizzata nel gennaio del 2025. Questa esecuzione, che vede come protagonisti il soprano Bianca Tognocchi nel ruolo di Stellina, il tenore Walter Borin nei panni di Luigi e il mezzosoprano Patrizia Patelmo a dare voce alla vicina Maria, è stata fondamentale poiché presenta l'assetto orchestrale al completo, aspetto fondamentale per l'indagine critica. Il confronto ha consentito, non solo di cogliere le complesse sfumature coloristiche e dinamiche affidate al tessuto sinfonico, ma soprattutto di decifrare e individuare con precisione le scelte strumentali e timbriche operate da Gastaldon nei momenti cruciali della novella lirica.

Rispetto a lavori precedenti come *Mala Pasqua*, Gastaldon mostra qui una maturità orchestrale e formale decisamente più spiccata, evidente soprattutto nella capacità di far dialogare in modo organico la struttura musicale con l'evoluzione psicologica dei personaggi. Il compositore torinese dimostra di avere un'idea ben chiara nella scelta metrica, ritmica e tonale; nonostante la composizione sia avvenuta nel 1905 e le spinte innovative provenienti da tutta Europa conducano verso un radicale sperimentalismo, lo stile della novella lirica rimane saldamente ancorato all'impianto tradizionale. Gastaldon, infatti, sceglie di non abbracciare le nascenti correnti dell'atonalità, preferendo piuttosto espandere e spingere al limite la ricerca armonica rimanendo però sempre all'interno dei confini della tonalità, supportata da una gestione metrica e ritmica che predilige strutture regolari, simmetriche e ben distinguibili. Con le dovute e necessarie distanze, trattandosi di uno dei numi tutelari della musica occidentale, è possibile azzardare un suggestivo parallelismo storico tra l'operato di Gastaldon e la figura di Johann Sebastian Bach. Così come il maestro tedesco, nel Settecento, non cercò la rottura formale con il passato ma scelse di farsi sintesi totale e assoluta della polifonia, portando le regole del contrappunto al loro culmine prima che la storia voltasse pagina, in egual misura il compositore torinese sembra muoversi nei confronti della tonalità. Infatti l'aspetto più originale ed eclettico dell'opera risiede proprio nelle scelte armoniche. Fin dall'inizio dell'opera Gastaldon dichiara armature di chiave stabili che all'atto pratico vengono smentite o sbilanciate: la tonica d'impianto resta nascosta, mentre l'orchestra scivola continuamente verso tonalità vicine o affronta repentine variazioni cromatiche, come nei due esempi riportati.

¹²¹ Gastaldon, *Stellina*, novella lirica in un atto, di Vittorio Bianchi.

¹²² <https://www.opera-discovery.com/product/stellina/>

3 Allegretto

ppp *p* *assai scherzoso*

m. s. *SI ALZA LA TELA* *cres. con forza*

Sez. 3

Allegretto . (♩ = 112)

p *scherzoso*

Sez. 20

Un altro elemento che emerge con chiarezza alla lettura della partitura è il sapiente uso dei contrasti dinamici e di precise scelte timbriche con funzione psicologica. Il passaggio repentino dal *pianissimo* (*pppp*) al *fortissimo* (*fff*) segna i momenti di massima tensione, come il sopraggiungere della tentazione o il senso di minaccia, causato dal ritorno notturno di Luigi. In altri casi i momenti di sospensione quasi onirica, come “Il sogno di Luigi” o la scena muta nell’intermezzo, vengono risolte con atmosfere rarefatte, scale pentatoniche, note ribattute, isolando i personaggi in una dimensione astratta.

Stellina, ancor più che in altre opere, presenta al suo interno molti motivi conduttori, che oltre a richiamare i Leitmotiv di wagneriana memoria, consente di avere una struttura più omogenea e circolare. Questa rete di richiami si manifesta a più livelli: sul piano macro-armonico, ad esempio, il Re maggiore si impone come la tonalità cardine dell'inquietudine e dell'ansia della protagonista, riaffiorando ciclicamente nel corso dell'azione per segnalare il suo stato psicologico. Sul piano micro-formale, invece, il compositore affida il medesimo compito a piccolissime particelle ritmiche che assolvono la funzione di richiamo interno alla partitura; ne è un esempio perfetto la cellula formata da una pausa di semicroma seguita da due biscrome e una croma, un vero e proprio marchio ritmico che garantisce uniformità alla novella lirica.

Come evidenziato in precedenza nell'analisi del libretto, l'opera manifesta una minuziosa attenzione per il dettaglio e per la dimensione quotidiana degli oggetti. Gastaldon recepisce perfettamente questa urgenza drammaturgica e sceglie di sottolineare l'importanza di questi elementi materiali mediante precise e iconiche soluzioni timbriche. L'orchestra, di fatto, dà corpo agli oggetti e ai gesti: ne è un esempio lampante la scelta di affidare al flauto il disegno ritmico che mima realisticamente il conteggio delle monetine di Maria, o ancora il suono delle campane prima della recita della preghiera di *Stellina*, a rievocare acusticamente il perimetro sacro e sicuro in cui la giovane cerca rifugio. Questo processo di materializzazione sonora assume una valenza drammaturgica cruciale: dando un suono concreto e tangibile agli oggetti, Gastaldon scandisce l'incedere della progressiva apertura di *Stellina* verso il mondo esterno e, di conseguenza, il suo definitivo grado di cedimento alla realtà. I rintocchi delle campane, il ticchettio delle monete, ad esempio, agiscono come continui e inevitabili richiami alla concretezza dell'esistenza. Questa irruzione della dimensione materiale sgretola l'orizzonte etereo, protetto e puramente spirituale in cui la protagonista si era rifugiata, e permette a *Stellina* di capitolare definitivamente davanti alla realtà di un amore carnale.

Di seguito riporto l'analisi dettagliata di tutta l'opera. Trattandosi di una novella lirica in un atto unico, per agevolare la comprensione ho suddiviso l'intera vicenda in nove scene (sebbene la partitura non presenti originariamente siffatta ripartizione), attingendo alle denominazioni direttamente dall'indice e inserendo al loro interno più sezioni, così da offrire un quadro il più possibile esaustivo e preciso.

- **Scena I (sez. 1 - 3)**

Introduzione

Tempo e Metro	Sez. 1 Allegro brillante 4/4 Sez. 2 Largo maestoso Sez. 3 Allegretto 2/4
Impianto tonale e armonico	Sez. 1 Lab Magg. Sez. 3 Armatura vuota (Do Magg. apparente) → Fa Magg. → La min. → Mi min.
Note critiche e stilistiche	Inizio in anacrusi (marchio di fabbrica). Uso maturo, denso e diversificato dell'orchestra rispetto a <i>Mala Pasqua</i> . La Sez. 2 è caratterizzata da due battute sincopate e dal canto affidato al basso orchestrale. La Sez. 3 presenta sincopi, moduli instabili e molti cromatismi.

- **Scena II (sez. 4 - 11)**

Canzone di Stellina, recitativo e inquietudine

Tempo e Metro	Sez. 4 Allegretto 2/4 Sez. 5 2/4 Sez. 6 Recitativo in 4/4 → Andante in 2/4 Sez. 7 2/4 Sez. 8 Allegro 4/4 Sez. 9 3/4 Sez. 10 4/4 → 2/4 Sez. 11 Primo Tempo 2/4
Impianto tonale e armonico	Sez. 4 Armatura in Do Magg. Sez. 5 Re Magg. Sez. 6 Do Magg. → Reb ⁷ → Fa Magg. Sez. 7. Fa Magg. Sez. 8. La Magg. Sez. 10. Mib Magg → Re Magg. (collegata a Sez. 5/6)
Note critiche e stilistiche	Sez. 5 ritmicamente omogenea e simmetrica (quasi classica), con originalità negli spunti armonici. Sez. 6 usa moduli ripetuti per facilitare l'ascolto. Nella sez. 9 i rintocchi di campana, ad andamento anacrusico, aumentano la tensione ad ogni ora. Conclude la scena la ripresa del Re Magg. come Leitmotiv dell'inquietudine.

• **Scena III (sez. 12 - 23)**

Duetto Stellina - Luigi

<i>Tempo e Metro</i>	Sez. 12 Allegro moderato 4/4 Sez. 13 Moderato 12/8 → Andantino in 3/4 Sez. 14 Mantiene tempo precedente in 3/4 → Poco più mosso Sez. 15 Adagio 4/4 Sez. 16 Andante con moto 6/8 → Recitativo 4/4 Sez. 17 Cantabile con espressione in 4/4 → 3/4 → 9/8 → 6/8 Sez. 19 Allegro vivace 3/4 → Andante 4/4 → 3/4 → Recitativo 4/4 → Andante moderato 4/4 Sez. 20 Allegretto 2/4 Sez. 21 Adagio cantabile 3/4 Sez. 22 Tempo precedente 2/4 → Recitativo 4/4
<i>Impianto tonale e armonico</i>	Sez. 12 La Magg. (primo accordo sulla dominante in secondo rivolto di Mi Magg.) Sez. 13 La Magg. → breve passaggio in Fa# min Sez. 14 La Magg. Sez. 15 Do Magg. Sez. 16 Lab Magg. → passaggi cromatici → Mi minore → Si7 Sez. 17 Mi Magg. Sez. 18 Do Magg. Sez. 19 Do Magg. → Re Magg. → Sib7 → Mib Magg. Sez. 20 Fa Magg. (apparente) → Sib min. → Reb → Fa min → Fa Magg. → Mi Magg. Sez. 21 Mi Magg. Sez. 22 Spostamento da Do Magg. → Mi minore Sez. 23 Mib Magg.
<i>Note critiche e stilistiche</i>	La sez. 12 è caratterizzata da un accompagnamento rarefatto e da semitoni “esotici”. Sez. 14 sincopata con cellule ripetute. Sez. 15 essenziale, con grandi sbalzi dinamici (<i>ppp</i> → <i>ff</i>) e chiusura in <i>pp</i> . Nella sez. 16 Gastaldon svuota l’accompagnamento orchestrale e ne consegue un recitativo scoperto; la battuta finale sospesa su Si7 crea suspense. Sez. 17: duetto appassionato che gioca sui cambi metrici; le misure finali in 9/8 e 6/8 fanno da ponte alla sez. 18. La sez. 19 è caratterizzata da un andamento di valzer, poi, lentamente, l’orchestra si assottiglia nell’Andante. Sez. 20 armonicamente instabile. Sez. 21 inizia con 7 misure di tremolo leggerissimo, poi crescendo fino a <i>fff</i> . Sez. 23: 7 misure solo orchestrali con la melodia che richiamano la sez. 19.

- Scena IV (sez. 24 - 33)

Il sogno di Luigi e ripresa del duetto

<i>Tempo e Metro</i>	Sez. 24 Adagio 2/4 Sez. 25 6/8 → 2/4 Sez. 26 Andante poco mosso 4/4 → 2/4 Sez. 27 Più mosso 2/4 → Allegro vivace 4/4 Sez. 28 Allegro moderato 4/4 → Allegretto 3/4 Sez. 30 2/4 Sez. 31 Più mosso agitato (Senza metro indicato) Sez. 32 Andante sostenuto 9/8 Sez. 33 Andante solenne 12/8
<i>Impianto tonale e armonico</i>	Sez. 24 Lab Magg. Sez. 25 Lab Magg. → La Magg. Sez. 26 La Magg. → Mi Magg. Sez. 27 Mi Magg. → Do min. Sez. 28 Fa min. → Do Magg. Sez. 30 Lab Magg. Sez. 31 Instabilità armonica Sez. 32 Mib min. → Solb Magg. Sez. 33 Mib min. → modula sulla dominante Mi7
<i>Note critiche e stilistiche</i>	Sez. 24 interamente in <i>pppp</i> con note ribattute eteree a rievocare la consistenza del sogno. Nella sez. 25 subentra Stellina, accompagnata da tremoli che sfociano nella ripresa del duetto basato su un canto omoritmico. Sez. 26 melodicamente ripetitiva, l'orchestra rimarca il testo cantato. Nella sez. 27 l'andamento è sincopato (6 misure) in Mi maggiore, poi Allegro vivace (6 misure) che porta al Do minore col tremolo degli archi per sottolineare il rifiuto morale. La sez. 29 propone un diradamento del tessuto orchestrale: 8 misure di accordi appoggiati senza ritmo in diminuendo. Sez. 32 monumentale con forte escursione dinamica. Sez. 33 distesa e solenne, con l'impianto armonico Mi7 finale che prepara l'ingresso di Maria.

- **Scena V (sez. 34 - 36)**

Duetto Stellina - Maria

Tempo e Metro	Sez. 34 Andante poco mosso 2/4 → (dopo la corona) 4/4 Sez. 35 Recitativo: 3 misure in 4/4 → 7 misure in 2/4 → Allegro moderato 3/4 Sez. 36 Andante in 4/4 → Assai brillante 4/4
Impianto tonale e armonico	Sez. 34 La Magg.(sosta sulla dominante) → Do maggiore Sez. 35 Mib Magg. → Sib → Re → Si Magg. Sez. 36 Mib Magg. → Do Magg.
Note critiche e stilistiche	Sez. 34: introduzione solo orchestrale; la sosta sulla dominante con corona isola l'avvio del canto. Nella sez. 35 si trova struttura instabile con accordi appoggiati; tale volubilità tonale evoca il chiacchiericcio. La sez. 36 presenta un accompagnamento prima rarefatto e poi vigoroso. Le ultime 5 misure preparano il tempo di 6/8 della scena successiva.

- **Scena VI (sez. 37 - 42)**

Il racconto di Stellina

Tempo e Metro	Sez. 37 Andante espressivo 6/8 Sez. 38 Andante un po' mosso in 12/8 → 6/8 Sez. 39 Andante un po' mosso 12/8 → Grandioso 3/4 → Lentissimo in 6/8 Sez. 40 Allegro in 4/4 Sez. 41 Mantiene tempo precedente in 2/4 → 3/4 Sez. 42 6/8
Impianto tonale e armonico	Sez. 37 Sol min. → transizione su trillo → Sib Magg. Sez. 38 Orizzonte fluttuante tra modi maggiori e minori (Sol min. e Sib Magg.) Sez. 39 Sib Magg. Sez. 40 Mi min. Sez. 41 Mi minore → Sol maggiore (nelle 9 misure in 3/4) Sez. 42 Un solo diesis in chiave ma numerose modulazioni fino al Re#
Note critiche e stilistiche	Sez. 37: transizione sopra un trillo continuo di archi, flauto e triangolo crea un effetto di sospensione. Sez. 41: il flauto mima realisticamente il conteggio dei soldi. La sez. 42 è interamente in <i>pp</i> ; le scale ascendenti e discendenti su specchi tonali diversi definiscono l'isolamento di Stellina.

- **Scena VII (sez. 43 - 47)**

Intermezzo e scena muta

<i>Tempo e Metro</i>	Sez. 43 Adagio in 4/4 Sez. 44 3/4 → (dopo 9 misure) Primo Tempo Sez. 46 Adagio
<i>Impianto tonale e armonico</i>	Sez. 43 Due diesis in chiave: parte in La Magg. → Reb → Fa → La → Re Sez. 44 Re Magg. (ma comincia dalla dominante di Re) Sez. 46 Fa Magg. (in <i>pppp</i> con tremolo in crescendo) → Re Magg. Sez. 47 Re Magg.
<i>Note critiche e stilistiche</i>	Nella sez. 43 troviamo un lirismo orchestrale puro basato su una caratteristica scala pentatonica. La sez. 44 è caratterizzata da un movimento continuo a quartine e la presenza di moduli ritmici già ascoltati per conferire maggiore coerenza tematica. La sez. 47 riprende la melodia di sez. 44; l'azione si congela in <i>pppp</i> su un pedale di tonica di ben 12 misure.

- **Scena VIII (sez. 48 - 51)**

Preghiera e serenata

<i>Tempo e Metro</i>	Sez. 48 Andante mosso 4/4 Sez. 49 Moderato 2/4 → 4/4 Sez. 50 Allegro vivo 3/4
<i>Impianto tonale e armonico</i>	Sez. 48 Lab Magg. → Sib Magg. → Mib Magg. Sez. 49 Fa min. → accordo isolato di Re7 nelle ultime due misure → Do Magg. Sez. 50 Sol Magg. → Mi min. → Sib Magg. Sez. 51 Sol Magg. (serenata di Luigi)
<i>Note critiche e stilistiche</i>	Nella sez. 48 i rintocchi delle campane guidano il tema e sacralizzano la scena prima dell'orazione vera e propria. Nella sez. 49 i colpi alla porta interrompono la preghiera. L'accordo isolato di Re7, estraneo alla chiave, evidenzia la rottura armonica e psicologica prima del Do maggiore. La serenata inizia con l'orchestra che fa da puro sostegno ritmico-accordale al canto del tenore. Nella sez. 51 la melodia spiegata e accattivante ricorda le romanze da salotto.

- **Scena IX (sez. 52 - 56)**

Scena ultima

<i>Tempo e Metro</i>	Sez. 52 Grave 4/4 Sez. 53 Adagio 3/4 Sez. 54 4/4 → 9/8 Sez. 56 Largo 4/4
<i>Impianto tonale e armonico</i>	Sez. 52 Do Magg. con numerosi cromatismi nella melodia Sez. 53 Sol Magg. → Mi min. → Sol Magg. Sez. 54 Do Magg. → Mi Magg. Sez. 55 Mi Magg. Sez. 56 Mi Magg.
<i>Note critiche e stilistiche</i>	Nella sez. 52 troviamo un'atmosfera cupa, conferita da una melodia grave affidata al basso orchestrale mentre riaffiora il tema della tentazione. La sez. 53 è arpeggiata e la deviazione in minore sottolinea la natura carnale della passione ("d'ogni mio desire"). L'accompagnamento sincopato alla sez. 55 per 5 misure costituisce l'ultimo battito di pudore. Nella sez. 56 troviamo improvvisamente la presenza del coro a raffigurare simbolicamente l'amore carnale tra Stellina e Luigi.

Capitolo quarto

Il sonetto di Dante

4.1. La fortuna musicale di Dante tra Otto e Novecento

Prima di analizzare la fortuna musicale dantesca a cavaliere tra Otto e Novecento, è opportuno proporre una riflessione preliminare sulla riscoperta del sommo poeta fiorentino a partire dalla fine del XVIII secolo. L'avvento del Romanticismo, caratterizzato da un profondo tormento interiore e dall'esplorazione dei meandri dell'inquietudine umana, porta a rivedere radicalmente i paradigmi letterari di riferimento. Alla perfezione formale di Petrarca o alla ricercatezza dei modelli arcadici di Sei e Settecento si predilige così un autore capace, con il suo plurilinguismo, di descrivere questa turbolenza dell'anima. Dante «fornì le parole e gli accenti di una eloquenza insolita, aspra, veemente, quale pareva richiesta, e di fatto era, dalle circostanze straordinarie e dai compiti nuovi che la letteratura si trovava a dover assumere¹²³»: da questo passo possiamo comprendere quanto le parole “aspre” dantesche diventassero il fulcro di una vera e propria rivoluzione estetica, l'unica in grado di riflettere le complessità emotive e le turbolenze storiche dell'uomo romantico. Dante diviene, dunque, non solo un punto di riferimento letterario, ma un vero e proprio modello morale e politico. In un contesto in cui l'intellettuale non riesce più a riconoscersi, in un sistema che dapprima ha dovuto affrontare i traumi della Rivoluzione francese, che ha cancellato un mondo dominato dall'*ancien régime*, e poi l'affermarsi di una borghesia interamente incentrata sul potere economico, il poeta fiorentino viene percepito come un precursore di questa condizione di profonda incertezza. Egli, che aveva criticato aspramente la Chiesa ponendo all'Inferno persino dei pontefici e che aveva subito l'umiliazione dell'esilio, costituisce l'emblema ideale del letterato tormentato e senza patria, nel quale l'uomo romantico può pienamente rispecchiare la propria alienazione. Tra i precursori che hanno visto in Dante un potenziale modello c'è sicuramente Vittorio Alfieri che si esprimeva in questi termini a proposito della visione dell'Alighieri:

Dante, della oppressione e della necessità costretto d'andarsene

¹²³ C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in “Rivista storica italiana”, 78, 1966, 3, pp. 544-83, cit. in F. Conti, *Il Sommo italiano*, Carocci Editore, Roma, 2021, p. 18.

ramingo, non si rimosse però dal far versi; né con laide adulazioni, né con taciute verità avvili egli i suoi scritti e sé stesso. Quella necessità medesima, che sforzava Orazio allo scrivere, e non gli permetteva di esser altro che leggiadro scrittore, quella stessa necessità non potea pure impedir Dante di altamente pensare, e di robustissimamente scrivere.¹²⁴

Ma è con Foscolo che Dante cessa di essere soltanto l’emblema dell’esule tormentato per diventare il custode della memoria e del destino d’Italia. Nel celebre passo del carme *Dei sepolcri* il poeta viene definito come il “Ghibellin fuggiasco” «dove l’appellativo “Ghibellino” [...] non andava inteso in senso letterale ma considerato come espressione di certo senso giacobino e democratico [...] al quale Dante era apparso l’avversario della fraudolenta tirannia dei pontefici». Foscolo vede dunque in Dante colui che ha saputo edificare con la sua vita e con le sue opere il vero monumento alla lingua e alla coscienza nazionale e « un Dante profetico che attraverso la *Commedia* avrebbe espresso la necessità di una radicale riforma religiosa che purificasse la Chiesa dalla corruzione e dalle indebite ingerenze nell’ambito politico¹²⁵».

Tutta questa parabola critica e ideale converge inevitabilmente verso lo snodo del 1865, anno in cui l’Italia, da pochissimo unificata, si ritrova a celebrare il sesto centenario della nascita dell’Alighieri. In un Paese postunitario ancora fragile e alla ricerca di miti fondativi, Dante cessa di essere soltanto un modello d’azione risorgimentale ma diviene l’emblema stesso della nazione unita e della sua ritrovata identità. Il Centenario del 1865 si trasforma così in un evento monumentale e pervasivo: in tutta la Penisola si organizzano celebrazioni ufficiali, mostre artistiche, rappresentazioni teatrali e, naturalmente, una fitta produzione di composizioni musicali volte a celebrare il mito dantesco. Ecco, la musica diviene una costante presenza nelle ricorrenze dantesche e soprattutto vi è un interesse crescente per i soggetti partoriti dalla mente del poeta fiorentino. Di particolare rilevanza è la composizione di Giovanni Pacini la sinfonia *Dante* «commissionata a Pacini [...] per i concerti popolari [...] al teatro Pagliano¹²⁶», questa sinfonia conosce un successo di pubblico straordinario per l’ampia risonanza mediatica e il fervore patriottico del momento. Come si sottolineava

¹²⁴ *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in V. Alfieri, *Opere*, a cura di V. Branca, Mursia, Milano, 1965, cit. in Ivi, p. 19.

¹²⁵ F. Conti, *Il Sommo italiano*, Carocci Editore, Roma, 2021, p. 25.

¹²⁶ G. Salvetti, *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861 – 1914)*, Edizioni Angelo Guerini, Milano 1994, p. 36.

pocanzi, l'eco delle celebrazioni dantesche si diffonde in tutta Italia e viene declinata a seconda delle esigenze politico-sociali o mondane delle diverse realtà locali. Così, se a Verona si inaugura una statua al Sommo Poeta per rivendicare con orgoglio la propria italianità e il vanto di avergli offerto il primo, storico rifugio durante l'esilio presso la corte scaligera, a Roma si assiste invece all'inaugurazione della Galleria Dantesca per iniziativa di Romualdo Gentilucci; un'operazione che, oltre a rendere omaggio al poeta, offre alla classe dirigente romana l'occasione ideale per esibire il proprio status sociale. Il prestigio di questa iniziativa è legato soprattutto alla proposta del promotore di commissionare una sinfonia a Franz Liszt. L'idea di ingaggiare un titano della musica d'oltralpe non rappresentava soltanto un vanto esclusivo per l'aristocrazia capitolina, desiderosa di dare sfoggio del proprio mecenatismo, ma rispondeva a un disegno culturale ben più ambizioso: proiettare la fama di Dante su uno scenario autenticamente internazionale. Molti altri sono stati i concerti pubblici offerti da enti municipali o privati, i casi riportati sono stati certamente i più significativi sia per il successo riscontrato sia per il prestigio compositivo. Un aspetto che accomuna le composizioni va però sottolineato: «in entrambi i casi va rilevata la scelta del sinfonismo come mezzo privilegiato per la celebrazione dantesca¹²⁷». Se le manifestazioni del sesto centenario avevano decretato la fortuna del sinfonismo come veicolo del mito patriottico, anche il teatro d'opera subisce profondamente l'influenza dell'immaginario dantesco. In particolare vi fu un interesse costante per tutto l'Ottocento per il soggetto di Francesca da Rimini, protagonista del V canto dell'*Inferno*. Ad onor del vero a proposito di questo drammatico personaggio si ha un'altra illustre fonte ossia «la novella storica *Francesca da Rimini* attribuita al Boccaccio». Il melodramma, dunque, attinge a piene mani però «dalla tragedia di Silvio Pellico, [...] che rivisita nell'ottica romantica, con una trama originale, la storia suggerita dai versi di Dante¹²⁸». Importanti compositori come Mercadante, Cagnoni e Zandonai (in quest'ultimo caso ad esercitare un'importante influenza è stato sicuramente il modello della tragedia dannunziana) hanno sfruttato questo soggetto declinandolo secondo il loro stile e il gusto del proprio tempo. Un dato eloquente, in grado di riassumere da solo l'intensità di questa devozione, è che tra il 1825 e il 1914 si contano ben 18 opere basate sul personaggio di Francesca da Rimini¹²⁹. Questa cifra non è un semplice numero, ma l'immagine dell'impatto che la riscoperta di Dante ha avuto nel campo culturale: Francesca diviene l'archetipo universale dell'amore tragico, il filtro privilegiato attraverso cui il pubblico ottocentesco ha potuto metabolizzare il mito dantesco, lasciando da parte la complessa architettura teologica per concentrarsi sulla pura potenza del sentimento. Del fascino esercitato da Dante ne risente

¹²⁷ Ivi, p. 47.

¹²⁸ Ivi, p. 130.

¹²⁹ Ivi.

perfino Giuseppe Verdi che «compose un *Pater noster* e un'*Ave Maria* su versi della *Commedia*; più tardi, nel 1886, vennero le *laudi alla Vergine* collocate tra i *Quattro Pezzi Sacri*¹³⁰». Un caso molto importante, soprattutto ai fini della mia tesi, è quello riguardante Ermanno Wolf-Ferrari. Come in più occasioni sottolineato da Salvetti, il compositore veneziano più volte nel corso della sua vita è rimasto folgorato dal fascino esercitato dalla lettura di Dante. Questo legame quasi mistico troverà la sua massima espressione in capolavori come l'oratorio *La Vita Nuova* (1902), in cui la parola dantesca si libera dalle vecchie incrostazioni risorgimentali per farsi pura poesia e introspezione psicologica. Ed è proprio questa scelta ad accomunare Wolf-Ferrari con Gastaldon, poiché «la cantata pone in musica integralmente alcuni dei sonetti della *Vita nuova*». Come evidenzia Salvetti, ci troviamo di fronte ad un dantismo di matrice liberty, in cui i musicisti della nuova generazione borghese cercano nella poesia delle origini «un rifugio, un giardino di bellezza» in cui ripararsi dalle tensioni della modernità. La scelta di Wolf-Ferrari prima e di Gastaldon poi celebra il ritorno delle «soavi figure angelicate del “Dolce Stilnovo”» attraverso una «traduzione fin-de-siècle di memorie medievaleggianti¹³¹». Tra i sonetti musicati dal compositore veneziano troviamo proprio *Tanto gentile* per baritono e orchestra¹³², che non è forse quello di maggior impatto ma certamente rappresenta un importante modello cui Gastaldon avrà indubbiamente guardato con interesse.

Il compositore torinese nasce immerso in questa profonda cultura, impregnata del fascino di Dante. La sua origine alto-borghese e, soprattutto, i numerosi spostamenti tra le grandi città italiane gli consentono di osservare da vicino l'entusiasmo fiorito intorno al mito dantesco. Inoltre, come già evidenziato, la sua predisposizione personale e gli studi classici hanno certamente accresciuto in lui l'interesse e il desiderio di dedicarsi all'intonazione musicale dei versi del sommo poeta fiorentino. Il primo lavoro in omaggio a Dante risale al 1902, quando Gastaldon decide di comporre, su parole di Augusto Franchetti¹³³, *L'Inno della “Dante Alighieri”*. Presentato ufficialmente a Siena nel settembre dello stesso anno, in concomitanza con il XIII Congresso della Società “Dante Alighieri”¹³⁴, il brano fu tenuto a battesimo all'interno di una cornice celebrativa eccezionale; per l'evento venne organizzato persino un Palio straordinario, che vide la vittoria della Contrada del Valdimontone¹³⁵. Il testo di Franchetti propone una lettura ancora legata ad una visione risorgimentale e patriottica ma qui

¹³⁰ Ivi, p. 141.

¹³¹ Ivi, pp. 156, 157.

¹³² Ivi, p. 152.

¹³³ [https://www.treccani.it/enciclopedia/augusto-franchetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/augusto-franchetti_(Dizionario-Biografico)/)

¹³⁴ <https://www.aclorien.it/archivioalternativa/song.php?id=8191>

¹³⁵ <https://www.ilpalio.siena.it/5/palio/190209280>

verso le nuove ambizioni della nazione di inizio secolo. Il fulcro dell'inno risiede nell'esaltazione della lingua patria, il cui auspicio è che posso "suonar l'idioma" legando così l'eredità dantesca alla missione culturale della Società "Dante Alighieri" di diffondere e tutelare l'italiano nel mondo.

Ai forti propositi
Ad alti pensieri
Solleva Tu gli animi,
Divino Alighieri:
Risorta la Patria
Sia degna di Te!

Ovunque partono
I nostri piloti,
Presaghi spingendosi
A termini ignoti,
D'Italia col genio,
Di Cristo la fè:

Ovunque dell'aquile
Seguendo il cammino,
S'assise l'imperio
Del diritto latino,
E torme di popoli
Suo popol fe';

Or possa d'Italia
Sonar l'idioma,
Figliuol non degenerare
Del verbo di Roma,
E adempier l'auspicio
Che il vate gli diè.

Appena quattro anni separano la composizione dell'inno istituzionale da quello che sarà il suo lavoro più significativo incentrato sulla figura dell'Alighieri: *Il sonetto di Dante*. Il 17 novembre 1906, al Politeama di Genova, viene infatti rappresentata l'omonima "visione scenica". Edita a Firenze dall'editore Puccio nel 1906, la partitura si presenta con una preziosa copertina realizzata presumibilmente da S. G. Villani, come parrebbe suggerire la firma in calce: all'interno di un medaglione centrale campeggia l'austero profilo del poeta, circondato da un apparato grafico che richiama la raffinata grafia dei codici miniati medievali per i titoli, l'autore e l'editore. Questo raffinato impianto decorativo contribuisce a fare di questo minuto spartito un piccolo gioiello anche dal punto di vista artistico ed estetico, perfettamente in linea con quel gusto *fin-de-siècle* e "medievaleggiante" precedentemente analizzato. Addentrandosi nell'analisi dell'apparato testuale che corredata la partitura, emerge con chiarezza come nel *Sonetto di Dante* Gastaldon persegua l'obiettivo di far emergere un

dantismo colto e filologicamente rigoroso, nobilitando lo spartito ben oltre i canoni del diffuso consumo di massa. La scelta di porre in apertura del volume la prefazione contenente l'intero capitolo XXVI della *Vita Nuova*, attingendo specificamente dall'autorevole edizione dell'Università di Oxford del 1894 curata da Edward Moore, conferma un'intenzione programmaticamente elevata. Si tratta di un'operazione dal sapore quasi elitario, ma senza dubbio originale per l'ambiente della romanza coeva, mirata a rivendicare con orgoglio la propria formazione intellettuale e la sincera passione per l'opera dell'Alighieri. D'altra parte, sotto il profilo strettamente formale, questa composizione costituisce un'interessante e ibrida soluzione di continuità tra il genere dell'opera lirica e quello della romanza da salotto, come ben ha evidenziato Scaccetti:

Questa visione scenica come la chiama Gastaldon, non può essere considerata un'opera da melodramma, sia per la modesta durata, sia per la mancanza di un vero e proprio libretto. Per questo essa potrebbe essere considerata più vicina a una romanza se solo in essa non fosse prevista una precisa realizzazione scenica. [...] Anche altri autori salottieri musicarono questo famoso sonetto [...]. Il motivo per il quale tali compositori si risolsero a questi famosi componimenti, andrebbe ricercato, probabilmente, nel tentativo di dotare la romanza di quel valore letterario, del quale molti ritenevano fosse priva¹³⁶.

Come osservato dalla studiosa, un elemento cardine che contraddistingue questa composizione è proprio la dimensione performativa affidata a una precisa didascalia iniziale. Questa non si limita a formalizzare lo spazio teatrale, ma lo carica di profonde risonanze letterarie e storiche. Gastaldon, infatti, non solo specifica con esattezza l'ubicazione del Poeta all'interno di una loggia, ma fornisce uno squarcio di Firenze filologicamente e topograficamente preciso. Tuttavia, questa accuratezza ambientale non si esaurisce in una mera descrizione realistica; al contrario, essa è finalizzata a creare un'atmosfera eterea. Ed è proprio all'interno di questa cornice rarefatta e idealizzata che si concretizza l'incontro con la donna-angelo, la quale, come recita il testo, avanza in compagnia di altre fanciulle che, «attratte dalla

¹³⁶ Scaccetti, *La "Musica proibita" di Stanislao Gastaldon*, cit. in Autori Vari, *La romanza italiana da salotto*, p. 491.

magnificenza della notte incantata si soffermano, mentre il Grandissimo, nella beatitudine del primo saluto di Lei, dice il Sonetto».

La visione scenica

Una loggia, nell'oscurità del tramonto.

Ecco l'Arno, gli archi e i parapetti del Ponte Vecchio, le case e i palagi, che si perdono sotto la linea vaporosa del colle di San Miniato. La nuova luce del plenilunio vela di azzurro la vastità delle cose. Il Poeta, tra le colonne, vigila e sta. Improvvisa, un'eco argentina di riso giocondo: sono le fanciulle che si accompagnano a Beatrice. Traversano l'esterno della loggia e attratte dalla magnificenza della notte incantata, si soffermano, mentre il Grandissimo, nella beatitudine del primo saluto di Lei, dice il Sonetto. Ma esse vanno, nelle loro vesti belle come le luci, con i loro fiori fragranti di primavera.....

Sospira!

Di repente tutto è notte, oscuro tutto. Sipario.

Ecco, scintillano di nuovo nella sala elegante tutti gli splendori.

Del Poeta, nessuna materialità.

L'Editore¹³⁷

Prima di passare ad analizzare musicalmente questa originale composizione, è interessante notare come in calce alla didascalia l'editore abbia voluto apparire come coautore o supervisore della realizzazione scenica. Un dettaglio forse poco significativo all'apparenza ma che in realtà certifica come sia da parte di Gastaldon sia da parte di Augusto Puccio si riponessero grandi aspettative sul successo e sulla diffusione di questa romanza-visione: non un semplice prodotto, dunque, d'occasione da salotto, ma un progetto editoriale e teatrale integrato, studiato nei minimi dettagli.

¹³⁷ S. Gastaldon, *Il sonetto di Dante*, Edizioni Puccio, Milano, 1906.

4.1. La musica

Passando ad analizzare lo spartito sotto l'aspetto prettamente musicale, si impone sin dalle prime battute la necessità di comprendere per quale specifica tipologia vocale sia stata originariamente pensata questa pagina. Sebbene la destinazione a una voce maschile appaia fuori discussione, la successiva immissione sul mercato editoriale di svariate trasposizioni di tono per i diversi registri rende inizialmente complessa l'identificazione del timbro originario. Pur avendo condotto lo studio diretto su una partitura d'archivio stampata per baritono o mezzosoprano, l'indagine storica ha permesso di risalire con certezza al primo interprete assoluto di questa "visione scenica", il tenore Giuseppe Taccani. A ben vedere, l'assegnazione della parte al registro tenorile appare una scelta non solo storicamente documentata, ma mossa da evidenti ragioni di convenienza drammaturgica e psicologica. Anche in assenza di un riscontro cronachistico coevo, l'ipotesi di una scrittura originaria per tenore sarebbe rimasta la più plausibile per una duplice serie di motivi. In primis il Dante che scrive la *Vita Nuova* è un giovane uomo travolto dal sentimento di un amore assoluto, non a caso è la prima composizione del poeta fiorentino; siamo ben lontani dalla raffigurazione tradizionale ottocentesca che lo vede austero e meditabondo, al quale ben si addiceva allora un registro più scuro e solenne. Il timbro del tenore rappresenta dunque il perfetto corrispettivo lirico di questa giovinezza spirituale. In secundis, la scelta di Gastaldon si inserisce organicamente nella consolidata tradizione melodrammatica italiana di fine Ottocento, in cui il tenore è per antonomasia la voce dell'eroe amoroso ed elegiaco. Affidare il sonetto a questo registro permette al compositore di sfruttare una tavolozza di colori vocali caldi e limpidi e di concludere la romanza con l'acuto in *fortissimo*. Tale espediente tecnico-espressivo, se da un lato esalta le doti squisitamente vocali del tenore, dall'altro evidenzia il momento di massima drammaticità dell'estasi dantesca; non a caso la puntatura, Gastaldon, la inserisce proprio sulla parola "sospira".

Sotto il profilo strettamente analitico e formale, la partitura rivela un'architettura armonica e fraseologica di grande interesse ed espressività. L'opera si apre con un'introduzione pianistica di quattro misure stabilmente ancorate alla tonalità di Do maggiore, articolate secondo una precisa alternanza di gradi che definisce sin da subito l'atmosfera eterea della scena: primo grado (I), quarto grado (IV), ritorno sul primo grado (I) e infine quarto grado minore (IV minore), il quale introduce un elemento di sottile instabilità cromatica immediatamente prima dell'ingresso del canto. Con l'inizio della linea vocale, la quadratura

delle frasi musicali assume un andamento dialogico ben schematizzabile: alle prime quattro misure di carattere assertivo (costruite sulla tonica), ne seguono quattro dal profilo interrogativo che terminano su un grado di forte tensione armonica. La medesima tensione si prolunga per altre due battute di andamento interrogativo, sfociando in due misure di sospensione prima di convergere nuovamente sulla tonica per la risoluzione della frase. Questo blocco strutturale viene successivamente riproposto in forma variata, mutando sia l'andamento ritmico sia lo svolgimento tematico, e applicando sensibili modifiche nel fraseggio delle cadenze e delle chiuse. Un elemento di straordinaria raffinatezza strutturale risiede nel rapporto simmetrico che Gastaldon stabilisce tra la forma del testo poetico e la quadratura musicale, a testimoniare una precisa volontà all'aderenza con il testo della *Vita Nuova*. Trattandosi di un sonetto il compositore riesce infatti a far coincidere geometricamente il numero complessivo dei versi del componimento (quattordici) con un blocco simmetrico di quattordici battute musicali. Il finale della composizione assume un carattere più squadrato, proprio grazie alla presenza di code pianistiche e vocali interamente concentrate sulla reiterazione drammatica della parola «sospira». La parabola conclusiva si articola attraverso tre precise tappe dinamiche: una prima enunciazione nella regione acuta in *fortissimo* (*ff*), caratterizzata da un vistoso *allargando*; una seconda ripetizione posta una quinta sotto, rallentando sensibilmente l'andamento (*rall. assai*); e infine un'ultima declinazione da eseguirsi «con un filo di voce e decrescendo» in un sussurrato *pianissimo* (*ppp*) sulla tonica (o, in alternativa, una quinta sopra).

Dal punto di vista prettamente vocale, l'intero spartito si configura all'interno della più nobile tradizione belcantistica italiana. La scrittura per la voce richiede una linea di canto rigorosamente legata, scandita da un ricco apparato di indicazioni agogiche tese a evidenziare ogni minima sfumatura psicologica ed emotiva dell'Alighieri. All'interprete viene così offerto un tessuto musicale duttile, ideale per dispiegare una vasta tavolozza di colori e di chiaroscuri vocali. L'andamento ritmico e i frequenti *rallentando* creano un sistema esecutivo in cui la voce si impone come la vera e assoluta protagonista del dramma, mentre l'accompagnamento pianistico si spoglia di qualsiasi rigido vincolo metrico per assumere la funzione di un suggestivo sfondo d'ambiente, capace di assecondare la libertà espressiva del canto.

Appendice

Durante le ricerche filologiche condotte sui documenti d'archivio legati alla biografia di Stanislao Gastaldon, sono state individuate sei lettere inedite e autografe, inviate dal compositore torinese a Giulio Ricordi. Di tale carteggio si conservano purtroppo esclusivamente le lettere del mittente, mentre non è stato possibile repertare le risposte dell'editore milanese. In un primo momento, l'Archivio Storico Ricordi presentava tali documenti unicamente in formato digitale come riproduzione fotografica, privi di una trascrizione. Avvalendomi dei moderni sistemi della filologia digitale, tra cui software di riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) per manoscritti e rigorosi confronti grafematici, ho provveduto alla loro decifrazione e trascrizione. A distanza di pochi mesi dal completamento di questo lavoro, l'Archivio Storico Ricordi¹³⁸ ha a sua volta pubblicato sul proprio portale ufficiale la trascrizione dei medesimi documenti.

Nelle pagine seguenti si riporta pertanto la trascrizione da me effettuata, la quale si offre anche come utile strumento di comparazione critica con quella successivamente redatta dalla dott.ssa Maria Pia Ferraris. Questo corpus epistolare rappresenta una testimonianza documentaria fondamentale sia per ricostruire i complessi rapporti professionali tra il compositore e il suo editore, sia per far luce sulle modalità compositive e sull'estetica interpretativa di Gastaldon, alla luce delle scarse fonti biografiche oggi disponibili.

¹³⁸ https://www.digitalarchivioricordi.com/it/people/display/1330/Stanslao_Gastaldon

Roma, li 16 Luglio 90

Egregio Comm. Giulio Ricordi

Ricevo in questo momento la sua graditissima lettera. Le rispondo subito. In primo luogo tutta la romanza del baritono è un pezzo aggiunto tanto per far cantare questo ultimo, ma il pezzo è costruito in modo da togliersi completamente senza recare alcun danno alla azione scenica ed alla partitura. Se il baritono che eseguirà questa opera sarà artista distinto, allora egli esigerà questo pezzo, in caso contrario si taglia, ed in questo caso si guadagna molto per lo svolgimento rapido del dramma. In quanto al tempo è vero che tutta la scena del baritono è sostenuta ma l'accento è completamente differente, segue poi il brindisi di Lola il quale è venuto gaio e credo che le piacerà. La cadenza della romanza del baritono nella sua prima maniera che certamente era più artistica non piacque, allora decisi quella che si terrà oggi nella partitura e questa fu accettata tanto che tutte le sere seguenti se ne volle il bis... la è una cosa strana... ma è appunto così. Le spedisco parte della partitura del terzo atto da confrontarsi con la riduzione per pianoforte. Il finale dell'opera viene benissimo e credo che otterremo un effetto potentissimo ne più ne meno di quello ottenuto dal lavoro del Verga e del Mascagni. Il Marchese Monaldi avrebbe accettato di riprodurre la Mala Pasqua al Morlacchi di Perugia interpreti la Theodorini, la Monteiro, Franceschetti ed il tenore Giannini, al quale sarebbe bene che Ella dicesse due parole onde facilitare tutte quelle piccole difficoltà che potrebbero insorgere da parte sua. Alla fine del mese ho intenzione di portare io stesso l'opera finita a Milano e così potrò avere il piacere di passarla con Lei ed ottenere dei buoni ed utili consigli. Ritornando alla impresa di Perugia, il Monaldi considerando le gravi spese che avrebbe per la messa in scena di un'altra opera per quanto piccola, ma sempre opera nuova, ha messo una piccola condizione che io Le telegrafai oggi stesso e che verrà da Lei accettata; così mi sarà utile udire ciò che è nuovo del terzo atto prima delle altre riproduzioni nel caso occorresse qualche piccolo cambiamento. La ringrazio molto della sua gentile premura e la prego di accettare una stretta di mano dal suo aff.

S. Gastaldon

Roma, li 6 Agosto 90

Egregio Comm. Giulio Ricordi

Ieri le ho fatto spedire il finale del terzo atto di Mala Pasqua con le relative riduzioni per canto e piano così ora la partitura si trova al completo. Tutta la nuova metà del 3° atto, come avrà letto nel libretto, è di una concisione assoluta, e la catastrofe si presenta finalmente terribile, e certo l'effetto che ricaveremo da questa nuova maniera, sarà di molto superiore alla prima. In questo caso la grande importanza sta nell'azione ovvero sulla scena; l'entrata e l'uscita di ciascun personaggio deve essere precisa ed avvenire nel punto esatto da me scritto nella partitura e nella riduzione. Se nella prima fattura, le proporzioni del terzo atto erano sbilanciate, si fu perché credevo non poter fare a meno di un pezzo d'insieme, di un concertato, trattandosi di un lavoro in tre atti, in pratica invece quello che io credeva necessario non fu che un ripieno inutile e dannoso allo svolgimento del dramma. Ora, la risoluzione è potente al massimo grado, e la musica non fa che seguire punto per punto ciò che avviene in quella scena ed appunto in questa parte di opera vi è tanta potenza in essa da non permettere che la musica prenda il sopravvento, all'infuori dell'addio di Turiddu alla madre. In questa parte del dramma qualunque musicista si attenesse al segreto della concisione e ci creasse una musica che permettesse agli artisti di non dilungarsi troppo, otterrà sempre un successo clamoroso, perché il finale del Verga è immenso, grande, ed un effetto, dico così, colossale, basta attenersi a quello che egli ha fatto e non si può sbagliare. Ora dietro queste riflessioni basate su tante critiche e sui tanti discorsi ascoltati in questi ultimi mesi la parte nuova di Mala Pasqua dal brindisi di Lola al fine, ha una musica credo corrispondente esattamente alla azione. Il brindisi di Lola è cortissimo, avrei potuto svolgerlo musicalmente e non l'ho fatto perché nuoceva all'effetto del dramma, ma è necessario che questo brindisi venga cantato in modo affascinante con dei rallentandi, con delle inflessioni di voce voluttuosa unite agli sguardi procaci della bella contadina che vuol innamorare maggiormente il suo damo. Se questo personaggio non ha queste virtù la musica perde qualunque attrattiva... ed il povero maestro ci va di mezzo. L'addio di Turiddu alla madre sembrami che sia riuscito; ma anche quel canto richiede una voce commossa al massimo grado ed una azione mimica corrispondente alla situazione. Questo settembre al teatro Morlacchi di Perugia vedrò in pratica se queste mie osservazioni siano giuste, e credo francamente di non sbagliare. Le raccomando di sollecitare la stampa dell'opera e Le sarò molto grato se vorrà onorarmi di una sua lettera nella quale, spero, Ella troverà giuste queste mie riflessioni. Sono sempre in cerca di un libretto e studio notte e giorno, ma...cosa vuole... tutte le volte che trovo qualche cosa che eccita la mia fantasia la è sempre una situazione in qualche dramma di quel benedetto

Sardou, il quale certo non sarà mai benedetto dai musicisti, perché troppo esigente sui diritti d'autore. Intanto La ringrazio delle Sue cortesi premure, e la prego d'aggradire una affettuosa stretta di mano. Dal suo dev.

S. Gastaldon

Roma, li 26 Sett.90

Egregio Comm. Giulio Ricordi,

Sono ritornato ieri da Perugia dopo la terza di Malapasqua per la serata della Theodorini la quale riuscì splendida sotto ogni rapporto. Le ho fatto spedire da Nuti una copia del giornale "Elettrico" di Firenze che porta un bellissimo articolo. Dalla grande quantità di lettere e telegrammi di congratulazione ricevuti da molte città rilevo che la stampa, questa volta è stata più giusta e sincera. Relativamente all'opera, essa ha guadagnato molto con i noti cambiamenti, ma ha bisogno ancora di alcune modificazioni le quali senza alterare minimamente l'edizione stampata, porteranno maggiore effetto sull'azione e sulla musica; riguardo a ciò, è necessario che io mi rechi a Milano per qualche giorno dove insieme a Lei ed al carissimo Tito ci metteremo d'accordo su tutto. Le sarò grato se mi vorrà salutare tanto suo figlio e La prego di accettare i miei più caldi ringraziamenti per la sua potente ed amichevole cooperazione, e col vivo desiderio di presto rivederla, mi creda

Suo Dev.

S.Gastaldon

Orvieto 22 Aprile 1891

Egregio Comm. Giulio Ricordi,

Rispondo con ritardo alla Sua Pregiata lettera perché la ricevetti proprio nel momento che partivo per Orvieto, dove mi tratterrò qualche tempo onde poter lavorare con la massima quiete. Dal giorno che le spedii il libretto ad oggi, questi ha subito delle modificazioni così forti che lo rendono oggi molto superiore. Il titolo "Rosa Michon" era fuori di posto e ne abbiamo trovato un altro che racchiude la sintesi del lavoro, e si stacca completamente dai soliti titoli; esso è così "Mazzarinata" Commedia lirica in 3 atti. Il 2° atto è venuto stupendo; (almeno a me sembra) il carattere del sergente La Ramée che prima era indeciso, ora ha acquistato una personalità spiccata e caratteristica da soldato di ventura che diverrà una parte molto simpatica tanto per il maestro quanto per il pubblico. Il duettino quasi comico quando il sergente dichiara il suo amore alla bella ostessa le garantisco che le piacerà assai ed è rifatto di sana pianta. Anche il 3° atto viene più rapido e molto più vero; non vi è più il pretesto dei merletti il quale era stiracchiato. Adesso studiamo la chiusa la quale, più per la bontà dei versi credo influirà una buona situazione che cerchiamo con grande alacrità; in ogni modo fra qualche giorno le manderò due o tre conclusioni tracciate in prosa, ed Ella avrà la bontà di farmi sapere quella che preferisce. In quanto al libretto, esso è ispirato lontanamente al romanzo d'Alessandro Dumas (padre) dal titolo "Vent'anni dopo". Però tutto il nostro schema è inventato di netto, tutti i personaggi sono storici e per la musicalità e le esigenze del teatro siamo stati costretti a cambiare radicalmente tutto: ci siamo basati su la fuga del duca di Beaufort, il quale non è certo fuggito come noi lo facciamo fuggire, e basandosi su questa fuga, abbiamo immaginato il suo arresto, ma l'arresto autentico non presentava alla mia fantasia nulla di poetico, quindi inventammo il 1° atto e lo facemmo prigioniero proprio nelle braccia della Duchessa di Montbazon, situazione molto più lirica di quella storica. Concludo: il libretto è nostro, sulla mia parola d'onore può essere tranquillo che nessuno al mondo può reclamare; del resto se Ella avesse la bontà di sfogliare il romanzo di Dumas, si convincerebbe della verità delle mie parole. Ho già incominciato a musicare il primo atto e fra quattro o cinque mesi l'opera sarà finita. Non le nego che le sarei oltremodo grato se intanto che lavoro volesse mandarmi il mensile del quale avrei sommo bisogno: in quanto al libretto, la Casa lo pagherà quando sarà completamente finito. Mi perdoni per essermi dilungato, ed in attesa di una sua pronta risposta, La prego di aggradire i miei più affettuosi saluti.

S. Gastaldon

Firenze 16 Ag. 22

Spettabile Ditta G.Ricordi e C. Milano

Ho l'onore di proporre alla Casa, l'acquisto di una mia composizione caratteristica, che mi sembra veramente riuscita per il suo umorismo e per la sua chiarezza. Il pezzo è intitolato:

L'assalto ai mulini

Marcia burlesca *

ed è ispirato ad un celebre episodio del famoso romanzo "Don Chisciotte" del Cervantes, quello dei mulini a vento. Nella prima pagina della musica, ho riportato alcune righe di detto libro, appunto per spiegare il carattere del mio lavoro. Questo, si presta per fare una graziosa illustrazione sul frontespizio, e si presta pure ad essere strumentato per piccola orchestra, essendo facile e melodico. Io cederei alla Casa la proprietà per tutti i paesi per la somma di Lire Seicento. Se volete prendere visione del manoscritto, non avete che a farmelo sapere, che lo spedirò subito. Nell'attesa, gradite i miei più distinti saluti

*per pianoforte

S.Gastaldon

Via arte della Lana 6

Firenze

Firenze 28/3/1923

Spettabile Ditta G.Ricordi e C.

Ora che la Monarchia si è consolidata, crederei opportuno che la Casa lanciasse il mio Inno "Viva il Re" che fra gli innumerevoli inni scritti in questi anni, è ritenuto per il più nobile e fra i più riusciti; non fosse altro che per i bellissimi versi del Carducci e che si prestano a farlo davvero diventare l'inno della Nazione! Questo Inno è tutta una apoteosi per Casa Savoia! Ebbene, il Re ed i Suoi non lo conoscono affatto! E allora? Sarebbe anche bene che la Casa mi aumentasse l'interessenza delle copie vendute e da vendersi anche nella edizione per piano che è mia, visto il prezzo di vendita attuale e considerando la piccolezza de' miei quindici centesimi per copia venduta!!! Vi prego di spedirmi alcune copie dell'Inno per piccola orchestra, che distribuirò qui in Firenze. Nell'attesa, gradite i miei più distinti saluti

S.Gastaldon

Arte della Lana N.6

Bibliografia e sitografia

BIBLIOGRAFIA

SPARTITI MUSICALI

GASTALDON, S., *Il “Pater”*, dramma lirico in un atto, di Vittorio Bianchi, Editore Arturo Demarchi, Milano, 1894.

—, *Il reuccio di Caprilana (ROITELET)*, opera comica in tre atti, di Félicien Champsaur, Edoardo Sonzogno Editore, Milano, 1913.

—, *Il sonetto di Dante*, Edizioni Puccio, Milano, 1906.

—, *Mala Pasqua!*, dramma lirico in tre atti di G.D. Bartocci Fontana, Edizioni Ricordi, Milano, 1890.

—, *Stellina*, novella lirica in un atto, di Vittorio Bianchi, Milano, Stab. G. Civelli, 1894.

MASCAGNI, P., *Cavalleria Rusticana*, melodramma in un atto, di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci, Edoardo Sonzogno, Milano, 1890.

MONLEONE, G. - MONLEONE, D., *Cavalleria Rusticana*, dramma lirico in un prologo e un atto, A. Puccio Editore, Milano, 1907.

LETTERE DI STANISLAO GASTALDON

GASTALDON, S., *Lettera*, 16/07/1890, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale, ID: LLET007885.

—, *Lettera*, 06/08/1890, Archivio Storico Ricordi, Collezione Digitale, ID: LLET007886.

—, *Lettera*, 26/09/1890, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale, ID: LLET007887.

—, *Lettera*, 16/08/1922, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale, ID: LLET007889.

—, *Lettera*, 28/03/1923, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale, ID: LLET007890.

LETTERATURA CRITICA

ALLORTO, R., *Nuova storia della musica*, Edizioni Ricordi, Milano, Seconda Edizione, 1992.

BERNARDONI, V., *Puccini*, Il Saggiatore, Milano, 2023.

BIANCONI, L., *Il teatro d'opera in Italia*, Mulino editore, Bologna, 1993.

CELLETTI, R., *Storia dell'Opera Italiana*, Garzanti, Milano, 2000.

CONTI, F., *Il Sommo italiano*, Carocci Editore, Roma, 2021.

DAHLHAUS, C., *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT editore, Torino, 1988.

GARA, E. (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958.

GUARNIERI CORAZZOL, A., *Opera e verismo: un curioso connubio*, in *Cavalleria rusticana – Pagliacci*, programma di sala, Teatro Lirico, Cagliari 29 maggio 2009.

—, A., *Musica e poesia in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Firenze, 2000.

MASCAGNI, P., *Epistolario Volume I*, a cura di Morini, Iovino, Paloscia, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1996.

MELLACE, R., *Il racconto della musica europea da Bach a Debussy*, Carocci editore, Roma, 2019.

—, *Letteratura e musica*, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo 1*, direzione e coordinamento di N. Borsellino e L. Felici, Milano, Garzanti Grandi Opere, 2001.

PETROCCHI, G., *Cultura letteraria e musica nel primo trentennio del secolo*, Guida Editori, Napoli, 1981.

SALVETTI, G., *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861 – 1914)*, Edizioni Angelo Guerini, Milano, 1994.

SANSONE, M., *Verismo from literature to opera*, University of Edinburgh, 1987.

SCACCETTI, M. P., *La “Musica proibita” di Stanislao Gastaldon*, cit. in AUTORI VARI, *La romanza italiana da salotto*, a cura di Francesco Sanvitale, EDT, Torino, 2002.

TARGA, M., *Il fenomeno verista tra Ottocento e Novecento*, Il contributo italiano alla storia del pensiero, Enciclopedia Italiana G. Treccani, 2018.

VARESE, E., *Domenico Monleone e la sua Cavalleria Rusticana*, Tesi Magistrale, Genova, 2020.

VERDI, G., *Lettera a Giulio Ricordi*, Genova 20/11/1880, Collezione Storico Ricordi, ID: LETT 001643.

VERGA, G., *Cavalleria rusticana*, curatore Oliva Gianni, Garzanti, Milano, 1987.

– –, *I Malavoglia, Mastro-don Gesualdo e Tutte le novelle*, a cura di Sergio Campailla, Newton Compton Editori, Roma, 2016.

– –, *Lettere sparse*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Roma, Bulzoni, 1980.

– –, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in V. Alfieri, *Opere*, a cura di V. Branca, Mursia, Milano, 1965, cit. in CONTI, F., *Il Sommo italiano*, Carocci Editore, Roma, 2021.

ZAPPULLA MUSCARÀ, S., *Cavalleria Rusticana di Giovanni Verga fra teatro, melodramma e cinema*, Studi Polacco - Italiani, Torun, 2014.

SITOGRAFIA

«Il Teatro illustrato», n. 112, aprile 1890,

https://www.google.it/books/edition/La_figlia_dell_immacolata_periodico_bolo/gAPOT_qNd8YC?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+gastaldon+la+figlia+dell%27+immacolata+periodico+bolognese&pg=PA141&printsec=frontcover

«Gazzetta Musicale di Milano», 20 aprile 1890, Archivio Storico Ricordi, collezione digitale.

«La Figlia dell’Immacolata», Bologna, Anno III, n. 9, 1° maggio 1890, p. 141,

https://www.google.it/books/edition/La_figlia_dell_immacolata_periodico_bolo/gAPOT_qNd8YC?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+gastaldon+la+figlia+dell%27+immacolata+periodico+bolognese&pg=PA141&printsec=frontcover

«Amphion. Revista quinzenal de musica e theatros», 1° luglio 1890,

<https://www.google.it/books/edition/Amphion/tux4qZQ9GuwC?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+gastaldon+amphion&pg=RA23-PA5&printsec=frontcover>

«Amphion. Revista quinzenal de musica e theatros», 1° ottobre 1890,

<https://www.google.it/books/edition/Amphion/tux4qZQ9GuwC?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+gastaldon+amphion&pg=RA23-PA5&printsec=frontcover>

«La Lanterna», giornale Artistico - Teatrale – Letterario, 10 ottobre 1890,

https://www.google.it/books/edition/La_lanterna_giornale_artistico_teatrale/ApJHnu6XZj0C?hl=it&gbpv=1&dq=mala+pasqua+la+lanterna&pg=RA5-PA6&printsec=frontcover

«L’Arte Trieste», rassegna di teatri, scienze e lettere con annessa Agenzia, Volume 23, 1892,

https://www.google.it/books/edition/L_Arte_Triest/cEDbvNOCb64C?hl=it&gbpv=1&dq=il+pater+gastaldon&pg=RA18-PA6&printsec=frontcover

«L’Illustrazione Italiana», 1894, https://archive.org/details/RAV0070589_1894_00016

CARDUCCI, G., *Viva il re!*, <https://www.leonardolibri.com/recensione.php?i=6717#> (testo del 1898)

Palio Straordinario di domenica 28 settembre 1902,

<https://www.ilpalio.siena.it/5/palio/190209280>

«Il Popolo Romano», 1905,

https://archive.org/details/TO00191258_1905_00087/page/n1/mode/2up?q=gastaldon

«Musica e musicisti», rivista illustrata bimestrale, vol. 60, 1905,
https://www.google.it/books/edition/Musica_e_musicisti_rivista_illustrata_bi/1RefQS53xLYC?hl=it&gbpv=0

«Musica e Musicisti» (Gazzetta musicale di Milano, G. Ricordi), p. 296,
https://www.google.it/books/edition/Ars_et_labor/ENM9AQAAMAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=bartocci+fontana+avvocato+librettista&pg=RA1-PA296&printsec=frontcover (anno 1905)

«L'Indipendente: giornale politico, economico, letterario, commerciale, marittimo», ed. del mattino (Biblioteca civica Attilio Hortis - Trieste):

- 16 maggio 1905, A. 38, fasc. 9555,
https://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccuv.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296970&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1
- 17 maggio 1905, A. 38, fasc. 9556,
https://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccuv.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296971&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1
- 19 maggio 1905, A. 38, fasc. 9558,
https://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccuv.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296973&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1
- 22 maggio 1905, A. 38, fasc. 9560,
https://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccuv.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296975&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1
- 24 maggio 1905, A. 38, fasc. 9562,
https://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccuv.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIEI0106354_296977&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&q=stellina+gastaldon&fulltext=1

«Rassegna della vita e dell'opera italiana nel Perù», *L'Italia al Perù*, Lima, 1905 - 1906, The Library of University of California, p. 84,
https://www.google.it/books/edition/L_Italia_al_Peru/viA6AQAAMAAJ?hl=it&gbpv=1&dq=napoleone+maffezzoli&pg=PA84&printsec=frontcover

«Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», 1915,
https://www.google.it/books/edition/Gazzetta_ufficiale_del_Regno_d'Italia/ekvsz7xijJkC?hl=it&gbpv=1&dq=felicien+champsaur+roitelet&pg=PA963&printsec=frontcover

RUSSOLO, L., *L'arte dei rumori*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1916,
https://monoskop.org/images/d/dd/Russolo_Luigi_L_Arte_dei_rumori.pdf

Voce Franchetti, A., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Volume 50, 1998,
[https://www.treccani.it/enciclopedia/augusto-franchetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/augusto-franchetti_(Dizionario-Biografico)/)

Voce Coppée, François-Édouard-Joachim, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Volume 52, 1999,
[https://www.treccani.it/enciclopedia/francois-edouard-joachim-coppee_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francois-edouard-joachim-coppee_(Enciclopedia-Italiana)/)

Voce Gastaldon, S., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Volume 52, 1999,
[https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislo-gastaldon_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/stanislo-gastaldon_(Dizionario-Biografico))

Voce *Novella*, in *Vocabolario Treccani / Dizionario Biografico*, 1999,
<https://www.treccani.it/vocabolario/novella/>

BONAVENTURA, A., *Il realismo nella musica*, cit. in RUBERTI, G., *Il Verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto*, 2011,
<https://www.iris.unina.it/retrieve/e268a72c-f65f-4c8f-e053-1705fe0a812c/Il%20Verismo%20in%20musica.pdf>

Inno della Dante Alighieri, <https://www.aclorien.it/archivioalternativa/song.php?id=8191>
 (risorsa web moderna)

Le chant du rossignol, Poema sinfonico in tre parti,
<https://www.flaminioonline.it/Guide/Stravinskij/Stravinskij-Rossignol-suite24a.html> (guida all'ascolto online)

Opera Discovery, *Stellina*, <https://www.opera-discovery.com/product/stellina/> (catalogo online)

YouTube, video documentario/registrazione,
<https://www.youtube.com/watch?v=2MMCir68Zw4> (minuto 6:30 - 6:35).