

Polifonia musicale

Le tante vie delle melodie italiane in un mondo transculturale

A cura di Dagmar Reichardt, Domenica Elisa Cicala,
Donatella Brioschi, Mariella Martini-Merschmann

Con un'intervista alla cantautrice Etta Scollo



Franco Cesati Editore

CIVILTÀ ITALIANA
Collana diretta da Silvia Contarini

Terza serie
32



ASSOCIAZIONE INTERNAZIONALE PROFESSORI D'ITALIANO

POLIFONIA MUSICALE

Le tante vie delle melodie italiane
in un mondo transculturale

Con un'intervista alla cantautrice Etta Scollo

A cura di

Dagmar Reichardt, Domenica Elisa Cicala,
Donatella Brioschi, Mariella Martini-Merschmann



Franco Cesati Editore

“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di almeno un lettore esterno e almeno un membro del comitato scientifico.

“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d’Italiano. Each paper submitted for publication is judged independently by at least one external reviewer and at least one member of the Editorial Board of the Series.

Comitato scientifico

Michel Bastiaensen (Bruxelles)
Paola Casella (Zurigo)
Marie-Hélène Caspar (Parigi)
Silvia Contarini (Parigi)
Lorenzo Coveri (Genova)
Pierangela Diadori (Siena)
Lia Fava (Roma)
Eddy Hoppe (Bruxelles)
Srecko Jurisic (Spalato)
Peter Kuon (Salisburgo)
Franco Musarra (Lovanio)
Domenica Perrone (Palermo)
Sergio Portelli (Msida)

Dagmar Reichardt (Riga)
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)
Elisabetta Santoro (San Paolo)
Roman Sosnowski (Cracovia)
Marina Spunta (Leicester)
Endre Székárosi (Budapest)
Leonarda Trapassi (Siviglia)
Isabella von Treskow (Ratisbona)
Anna Tylusińska-Kowalska (Varsavia)
Bart Van den Bossche (Lovanio)
Carmen Van den Bergh (Lovanio)
Ineke Vedder (Amsterdam)

Volume pubblicato con il contributo delle seguenti istituzioni:



Ricerca del materiale fotografico, elaborazione immagini e illustrazioni: Claus Friede. Si ringraziano tutti gli autori e fotografi per aver messo a disposizione i loro testi e per aver concesso la riproduzione delle immagini.

Claus Friede

*Contemporary Arts

Il presente volume contiene una selezione (avvenuta tramite revisione paritaria) di contributi basati sulle relazioni presentate nella sessione “Polifonia musicale. Le vie delle melodie italiane in un mondo transculturale” del XXIII Congresso A.I.P.I. “Le vie dell’italiano: mercanti, viaggiatori, migranti, cibernauti (e altro). Percorsi e incroci possibili tra letteratura, lingua, arte e civiltà” (Siena, 5-8 settembre 2018).

ISBN 978-88-7667-826-4

© 2020 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: *Italia Music*, © foto di Cristian Ferronato

www.francocesatieditore.com – e-mail: info@francocesatieditore.com

INDICE

Introduzione. L'idea polifonica come linguaggio italofono universale,
di *Dagmar Reichardt & Domenica Elisa Cicala* pag. 13

PARTE I

“TRA” GLI INIZI DI UNA MUSICA TRANSCULTURALE ITALOFONA E UN SETTE- E
OTTOCENTO POLIFONICO

Le vie dei *cunti*. Un esempio di arte orale in Sicilia, di *Dario Tomasello* » 25

Il diario viennese di Luca Sorgo, musicista e diplomatico della Repubblica
di Dubrovnik, di *Katja Radoš-Perković* » 35

I Morlacchi. Polifonia musicale e *transfer* culturale a partire da un romanzo
veneziano del Settecento, di *Rotraud von Kulessa* » 45

Partiture nel Paese dei balocchi: Pinocchio eroe lirico,
di *Maurizio Rebaudengo* » 55

Contingenza polifonica e *Transcultural Switching*. Il “duo” lirico *Cavalleria
rusticana* (1890) di Pietro Mascagni e *Pagliacci* (1892) di Ruggero
Leoncavallo nella sua ricezione musicale globale dall'Ottocento al
Terzo Millennio, di *Dagmar Reichardt* » 65

PARTE II

MODERNITÀ IBRIDA E ITALOFONIA MULTIETNICA: PARAMETRI DI PERFORMATIVITÀ
TEATRALE, INTERSEZIONALITÀ MEDIATICA E RAPPRESENTAZIONE DEI GENERI

Arti sonanti: viaggio al cuore della rivoluzione concettuale e artistica di
Carmelo Bene, di *Maria Maderna* » 87

Il kobra (non) è un serpente: corpo e (de)sexualizzazione nella musica italiana al femminile ai tempi del Cavaliere, di Gaspare Trapani » 95

Figli di Annibale: definizioni di identità nei testi delle canzoni degli Almamegretta. Un riascolto transculturale, di István Puskás » 105

Poesia e musica negli spettacoli della Compagnia delle poete: armonia polifonica tra generi, geografie, culture, lingue e linguaggi della contemporaneità, di *Mia Lecomte, Maurizio Stefanà & Pape Kanouté* » 123

PARTE III

DISCORSI DI MUSICA SU CELLULOIDE E POLIFONIE MUSICALI NELLA CINENARRAZIONE

Non più opera ma cinema: la *Carmen* di Francesco Rosi, di *Gaetana Marrone* » 133

La musica da film come modello italiano in un mondo transculturale: il premio Oscar Ennio Morricone, di *Luigi Saitta* » 143

Canzoni e ballate di una polifonica cinenarrazione migratoria italiana, di *Stefania Carpiceci* » 149

PARTE IV

LITANIE DI SPETTRI “TRA” LETTERATURA, MUSICA E CINEMA

Ombre del canone nazionale e infestazioni del fantastico estero: *La mano orribile* di Chamaeleon, di *Fabrizio Foni* » 161

Gli spettri nell'epoca della loro riproducibilità digitale: fantasmi, simulacri e *revenants* in *Nirvana* di Gabriele Salvatores, di *Irene Incarico* » 177

Far parlare i morti: la spettralità di *Anime nere* di Francesco Munzi, di *Gloria Lauri-Lucente* » 187

PARTE V

IL LINGUAGGIO TRANSCULTURALE DELLA MUSICA E IL SUO POTENZIALE DIDATTICO-EDUCATIVO

L'unità didattica quale mediatrice transculturale all'insegna della lingua italiana e dell'opera lirica: l'universalità delle arie unisce le culture, di *Donatella Brioschi & Mariella Martini-Merschmann* » 197

Mediterraneo *on the road*: le vie dell'integrazione italiana in musica,
di *Simona Bartoli-Kucher* » 207

La canzone come ponte transculturale. Riflessioni sull'uso della musica
nella didattica, di *Domenica Elisa Cicala* » 217

PARTE VI

STORIE CANTATE E RACCONTO MUSICALE TRANSCULTURALE SECONDO

LA CANTAUTRICE ÈTTA SCOLLO

«La musica è espressione di una voce come di un coro». Intervista
“polifonica” a Ètta Scollo, a cura di *Dagmar Reichardt & Piero Carbone* » 227

Indice dei nomi » 237

CONTINGENZA POLIFONICA E *TRANSCULTURAL SWITCHING*.
IL “DUO” LIRICO *CAVALLERIA RUSTICANA* (1890)
DI PIETRO MASCAGNI E *PAGLIACCI* (1892)
DI RUGGERO LEONCAVALLO NELLA SUA RICEZIONE
MUSICALE GLOBALE DALL’OTTOCENTO AL TERZO MILLENNIO

di DAGMAR REICHARDT

La musica è la lingua dell’anima.
La sua segreta corrente vibra tra il cuore di colui che canta
e l’anima di colui che ascolta.
(Khalil Gibran)

1. Polifonia musicale e polilogo transculturale

Provenendo il concetto della ‘polifonia’ dal greco antico – e significando ‘musica a più voci’ ovvero ‘multi-vocalizzazione’ oppure ‘multi-vocalità’ – in questa mia analisi vorrei indagarne il nesso con la transculturalità¹ e rileggere nell’ottica storico-postmoderna, transmediale e comparatistica le storie di successo di due opere liriche che hanno girato il mondo e che continuano a riscontrare grande entusiasmo nel campo della cultura transnazionale: *Cavalleria rusticana* (1890) di Pietro Mascagni e *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo.

L’idea polifonica è connessa sia al settore della musica – richiamando subito l’immagine del coro che nell’antico teatro greco aveva sempre la funzione sia di commentare, valutare e rappresentare la *vox populi*, ovvero la società in senso democratico

¹ Per una definizione del termine di ‘transculturalità’ sia nel contesto italiano, sia nel contesto didattico mi permetto di rimandare ai miei due seguenti studi critici: DAGMAR REICHARDT, NORA MOLL, *Introduzione. Un’Italia transculturale: quale modello?*, in *Italia transculturale. Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, a cura e con una introduzione di DAGMAR REICHARDT e NORA MOLL, in collaborazione con DONATELLA BRIOSCHI, Firenze, Cesati, 2018, pp. 9-27; EAD., *On the Theory of a Transcultural Francophony. The Concept of Wolfgang Welsch and its Didactic Interest*, in «Transnational ’900. Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture», I (2017), 1, pp. 40-56; *online*: ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale/article/view/13821/13588 [9/10/2019].

– sia quello della linguistica e della letteratura. Qui basti pensare alla tecnica narratologica del ‘racconto corale’ – poi cara proprio agli scrittori veristi e che si riscontra anche in quelle che l’italianista tedesco Wido Hempel (1930-2006) definisce ‘scene di massa’ presenti ne *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni – oppure al ‘romanzo polifonico’ di Fëdor Dostoevskij riletto attraverso la lente critica di Michail Bachtin (1895-1975)². Per comprendere meglio il significato transculturale della polifonia, è forse utile ricordare un termine affine ma leggermente differente: quello del polilogo. In opposizione al dialogo – che noi tutti conosciamo come un’interlocuzione tra due parlanti – il polilogo, appunto, si riferisce a più parlanti e a più destinatari.

Come sottolinea il filosofo culturale austriaco Franz Martin Wimmer (nato nel 1942)³ nel contesto del dialogo internazionale, se parliamo di “culture” dobbiamo tener conto del fatto che innanzitutto con “cultura” intendiamo molte forme diverse di vari comportamenti umani e di distinte aree d’interesse ben organizzate e sistematiche che concorrono una con l’altra, e che in secondo luogo, già a partire dal Rinascimento le culture da sempre sono state ‘globali’⁴ – cioè orientate verso l’Altro, verso l’opposto o verso un “fuori”, un “altrove” o un “al di là” dei confini di spazio e tempo – e quindi sensibili o almeno recetibili, *ergo* aperte – potremmo dire – sul piano transculturale.

Secondo l’approccio specificatamente teorico-culturale di Wimmer, il polilogo è un livello che deriva cronologicamente da quello del dialogo, il quale segue un processo di adattamento culturale selettivo, in cui per il parlante l’Altro non è più ‘barbarico’, ma diventa ‘esotico’. Quando invece il dialogo si fa polilogo⁵, allora avviene uno scambio comunicativo tra tutte le culture, il che significa che ognuno è esotico per ognuno⁶. Nel suo saggio sulla filosofia interculturale – *Interkulturelle*

² I due saggi critici ai quali mi riferisco nel contesto della narrazione polifonica sono, appunto, rispettivamente: WIDO HEMPEL, *Manzoni und die Darstellung der Menschenmenge als erzähltechnisches Problem in den “Promessi sposi”, bei Scott und in den historischen Romanen der französischen Romantik*, Krefeld, Scherpe, 1974; e MICHAEL BACHTIN, *Il romanzo polifonico di Dostoevskij e la sua interpretazione nella letteratura critica*, in Id., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di GIUSEPPE GARRITANO, Torino, Einaudi, 1968, pp. 11-63. In questo intervento, distingo tutte le mie traduzioni di voci straniere in lingua italiana con le virgolette semplici, tonde, in apice.

³ Franz Martin Wimmer è filosofo universitario emerito dal 2008; fu particolarmente attivo all’Università di Vienna dove fondò nel 1989 la rivista tedesca «Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren» e nel 1994 l’Istituto accademico Wiener Gesellschaft für Interkulturelle Philosophie WiGiP.

⁴ Cfr. FRANZ MARTIN WIMMER, *Interkulturelle Philosophie: Eine Einführung*, Wien, WUV, 2004, pp. 43-50 (si vedano in particolare p. 25 sgg. e pp. 46-49).

⁵ FRANZ MARTIN WIMMER, *Polylog der Traditionen in philosophischen Denken. Universalismus versus Ethnophilosophie?*, in *Ethik und Politik aus interkultureller Sicht*, a cura di RAM ADHAR MALL, NOTKER SCHNEIDER, Amsterdam, Rodopi, 1996, pp. 39-54. Il saggio si trova anche *online*: homepage.univie.ac.at/franz.martin.wimmer/intphdt96.html [13/11/2019].

⁶ In quanto al termine ‘polilogo’ nel testo di Wimmer: cfr. *ivi*, pp. 19 e 41 e il capitolo sul ‘Polilogo come idea’ («Polylog als Idee»), pp. 66-73 (cfr. in particolare anche la nota 27 a p. 67, nella quale Wimmer specifica la differenza tra dialogo e polilogo).

Philosophie – pubblicato per la prima volta nel 1990, Wimmer propone diversi esempi di polilogo, concentrandosi sulla Cina, l'India e l'Islam⁷. In altra sede si menzionano la poesia collaborativa giapponese in stile *reishu*, le cerimonie del tè giapponesi ('cha no yu'), o il caso giuridico Julián Tzul – un nativo guatemalteco condannato all'ergastolo per la legge sudamericana, la quale tradizionalmente è radicata in quella spagnola, senza, in questo caso però, rispettare il diritto indigeno alla legittima difesa⁸. Secondo Wimmer questi esempi dimostrano che tutti i termini e i sistemi europei sono contingenti, perché non permettono altre prospettive se non la propria. Evidentemente questo atteggiamento (sempre secondo Wimmer) nel Terzo Millennio non è più giustificabile: è invece necessario includere diversi approcci e terminologie culturali per poter tener il passo con le realtà 'globali'⁹.

Anche Julia Kristeva (nata nel 1941) che conosciamo dal suo studio sullo straniero, sull'esilio e sull'Altro "in noi", *Étrangers à nous-mêmes* (1988-2001), si era occupata del polilogo nella sua monografia *Polylogue* del 1977¹⁰: la linguista, scrittrice e psicoanalista francofona di origine bulgara vi analizza diverse pratiche di simbolizzazione. Tra le più arcaiche figurano la lingua e i discorsi sia infantili sia adulti, partendo dalla pittura del Rinascimento (Giotto e Bellini) e arrivando alla letteratura moderna (Artaud, Joyce, Céline, Beckett ecc.), alle scienze umane, linguistiche (classiche o moderne), semiotiche, epistemologiche e psicoanalitiche novecentesche. Rivisitando le epoche significative dal Medioevo cristiano all'Umanesimo e al XX secolo, Kristeva si pone costantemente la questione del soggetto parlante, arrivando – in modo simile al quasi coetaneo Wimmer – alla conclusione che all'epoca moderna è accettabile come unica soluzione la moltiplicazione dei linguaggi, della logica e del potere. Il polilogo e la pluralizzazione sono per Kristeva l'unica risposta razionale e positiva che ci sia alla crisi della ragione occidentale.

Altrettanto interdisciplinare è l'approccio di Edward Said (1935-2003), uno degli intellettuali più significativi del tardo Novecento. Di questo energico accademico, comparatista e antesignano del postcolonialismo – letterato statunitense con origini palestinesi e promotore della musica polifonica e transculturale – esce nel 2007, quasi trent'anni dopo la sua analisi pionieristica sull'orientalismo (*Orientalism*, 1978), un volume postumo che raccoglie le sue critiche musicali scritte per il settimanale americano *The Nation* a partire dal 1986, intitolato *Music at the Limits*¹¹. Said, oltre a ricoprire una cattedra di Letteratura alla Columbia University, ebbe in effetti anche

⁷ Cfr. il capitolo 6 nel quale Wimmer si occupa delle origini della filosofia in Cina, India e nella filosofia islamica-araba: ivi, pp. 183-232.

⁸ Cfr. *Vier Fragen zur Philosophie in Afrika, Asien und Lateinamerika*, a cura di FRANZ MARTIN WIMMER, Wien, Passagen, 1988; *online*: homepage.univie.ac.at/Franz.Martin.Wimmer/4fragen88.html [13/11/2019], p. 15.

⁹ Cfr. ID., *Interkulturelle Philosophie: Eine Einführung*, cit., pp. 46 e 48.

¹⁰ JULIA KRISTEVA, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

¹¹ Cfr. EDWARD SAID, *Music at the Limits*, New York, Columbia University Press, 2007.

una formazione da pianista e fondò insieme al pianista e direttore argentino-israeliano Daniel Barenboim (nato nel 1942) la nota orchestra sinfonica transculturale West-Eastern Divan Orchestra a Berlino. Said, come tra l'altro anche Barenboim, mette le sue riflessioni e i suoi commenti (riguardo a vari compositori, interpreti e sulle opere musicali che commenta) sempre in relazione a parametri sociali, politici e culturali, influenzato soprattutto da Antonio Gramsci, Frantz Fanon, Aimé Césaire, Michel Foucault e Theodor Adorno (quest'ultimo ancora un attivo compositore e musicologo, oltre che filosofo, come sappiamo). Come si evince molto chiaramente dalla traduzione del suo libro in tedesco, per Said è tra l'altro centrale il punto di riferimento contrappuntistico nelle sue critiche musicali¹².

Da qui risulta un rapporto diretto tra l'approccio postcoloniale di Said e la nozione di 'transculturalità' coniata dal filosofo tedesco Wolfgang Welsch (nato nel 1946)¹³. Infatti il riferimento saidiano al contrappunto si allaccia indirettamente alla teoria sulla transculturalità (*Transkulturalität*) di Welsch, nel senso che quest'ultimo ricorre alla struttura e tematica contrappuntistica che il musicologo e autore cubano politropo Fernando Ortiz (1881-1969) impiega nel suo saggio fondamentale sul *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*¹⁴. L'intellettuale cubano, la cui opera etnomusicologica e culturale nel 2019 è stata dichiarata patrimonio culturale della nazione cubana¹⁵, vi coniò infatti il termine della transcultura ovvero della 'transculturazione' (spagnolo: *transculturación*, inglese: *transculturation*), creando un neologismo che combina il concetto sociologico dell' 'acculturazione' con una visione globalizzata *avant la lettre* ossia transnazionale

¹² Si veda per esempio il titolo della prima critica contenutavi che traduce il titolo originale inglese *Glenn Gould. Variations* (1983) con una parafrasi molto più dettagliata e lunga nella versione tedesca (*Musik an sich: Glenn Goulds kontrapunktische Vision*). Quest'ultima aggiunta in italiano significherebbe invece di un semplice 'Glenn Gould: variazioni' (per: *Glenn Gould. Variations*): 'Musica di per sé: la visione contrappuntistica di Glenn Gould' (EDWARD SAID, *Musik an sich: Glenn Goulds kontrapunktische Vision*, in ID., *Musik ohne Grenzen*, introduzione di DANIEL BARENBOIM, trad. dall'inglese in tedesco di HAINER KOBER, München, Bertelsmann, 2010, pp. 21-33; cfr. qui particolarmente pp. 24-25).

¹³ Tra i centrali studi introduttivi sulla transculturalità di Wolfgang Welsch, cfr.: WOLFGANG WELSCH, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, a cura di MIKE FEATHERSTONE, SCOTT LASH, London, Sage, 1999, pp. 194-213.

¹⁴ Il saggio di Fernando Ortiz è uscito originalmente in spagnolo sotto il titolo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) e fu tradotto in lingua inglese sette anni dopo il suo esordio: *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (1947). Cinque anni prima della scomparsa dell'autore, nel 1964 ne fu pubblicata una nuova edizione, sempre sotto il titolo inglese *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (1964). Seguirono le rispettive traduzioni in altre lingue in questo ordine cronologico: in tedesco (*Tabak und Zucker. Ein kubanischer Disput*, 1987), in italiano (*Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, 2007) e in francese (*Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*, 2013).

¹⁵ Cfr. DAMIAN DONESTEVIZ, *The Work of Fernando Ortiz declared a Cultural Heritage of the Cuban Nation*, in «Radio Havana Cuba», 17 luglio 2019; online: www.radiohc.cu/en/noticias/cultura/196389-the-work-of-fernando-ortiz-declared-a-cultural-heritage-asset-of-the-cuban-nation [9/10/2019].

del mondo – termine poi ripreso negli anni Novanta poi appunto da Welsch¹⁶. Non è assolutamente da escludere che anche Said abbia letto – oltre ai saggi musicoteorici di Adorno – il libro di Ortiz e che la proposta “contrappuntistica” dell’autore americano-palestinese, riguardo la sua teoria della costruzione dell’Oriente, ne sia rimasta ispirata sul piano intellettuale. In linea di principio, seguendo questo filo argomentativo, sembra ipotizzabile che il lavoro di Ortiz abbia avuto poi forse anche qualche impatto o risonanza sulle imprese pubbliche che Said realizzò nella sua veste di critico musicale: ipotesi che è rafforzata dalla fondazione dell’Accademia di musica tedesca, Barenboim-Said-Akademie che, intitolata a nome dell’amicizia “polifonica” tra l’argentino-israeliano Barenboim e il palestinese-israelita-americano Said, nato e cresciuto a Gerusalemme, fu aperta nel segno dell’intesa dei popoli a Berlino nel 2016, tredici anni dopo la scomparsa di Edward Said¹⁷.

In ogni caso, l’elemento contrappuntistico è una componente essenziale nella storia della musica, la quale – accentuando l’indipendenza e l’autonomia delle voci di un’opera – a partire dal tardo Medioevo fino al Settecento sviluppò specifiche tecniche polifoniche in Europa, insegnate sin dal Rinascimento nella disciplina del contrappunto. È comunque da sottolineare che tanto la polifonia – avendo appunto una lunga tradizione, dai Canti gregoriani del secolo IX, alla Polifonia olandese nella musica cinquecentesca e alla polifonica *Missa Papae Marcelli* (1567) di Giovanni Pierluigi Palestrina, fino al periodo romantico (Richard Wagner) e novecentesco (Arnold Schönberg) – quanto la transculturalità sono due concetti storicamente reperibili attraverso tutte le epoche della cultura occidentale e oltre. Terminando questa breve premessa teorica, precisiamo giusto ancora che dalla transculturalità – come anche dalla polifonia – risultano varie tecniche narrative che si manifestano esplicitamente nella letteratura, tra le quali quella del *transcultural switching*¹⁸, che nelle nostre conclusioni useremo per meglio definire il successo e gli effetti che l’artificiale “duo” delle opere *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* ha riscontrato nel mondo della musica dall’Ottocento fino ai giorni nostri.

¹⁶ Per ulteriori dettagli sul significato dell’opera di Fernando Ortiz, cfr. DAGMAR REICHARDT, *Creating Notions of Transculturality: The Work of Fernando Ortiz and his Impact on Europe*, in *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 2017, a cura dell’associazione tedesca Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) e di JOACHIM HARST, CHRISTIAN MOSER, LINDA SIMONIS, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2018, pp. 67-81.

¹⁷ Per ulteriori dettagli sull’istituzione “polifonica” della Barenboim-Said-Akademie e sulla visione umanistica di Said, cfr. il sito bilingue (tedesco-inglese) dell’Accademia, *online*: barenboimsaid.de/about/history [9/10/2019].

¹⁸ Ho definito e applicato il concetto del *transcultural switching* ultimamente in questa forma definitiva in uno studio sull’opera letteraria di Jhumpa Lahiri: cfr. DAGMAR REICHARDT, *Tradizioni e traduzioni nomadi: la tecnica del “Transcultural Switching” nell’opera italoфона di Jhumpa Lahiri*, in *In limine. Frontiere e integrazioni*, a cura di DIEGO POLI, Roma, il Calamo, in corso di stampa.

2. *Cavalleria rusticana* (1890) vs. *Pagliacci* (1892): una rilettura contrappuntistica

Vediamo, quindi, per quale motivo congruente ovvero in quale modo contingente – e comunque (estetivamente ed economicamente) potente – si siano formate le sinergie polifoniche delle due opere qui in discussione. Pur essendo composte tutte e due verso la fine dell'Ottocento a una distanza di solo due anni, esse sono state create da due compositori ben distinti e personalmente indipendenti i quali, sebbene quasi coetanei, non hanno mai collaborato nella vita reale salvo in occasioni secondarie, ufficiali o meramente funzionali¹⁹: Pietro Mascagni (1863-1945) e Ruggero Leoncavallo (1857-1919), di cui nel 2019 varie iniziative culturali e musicali in Svizzera, Italia e altri Paesi hanno ricordato il centenario della morte.

Ciononostante, la pratica delle presentazioni nei teatri dell'opera internazionali dimostra fino ad oggi che *Cavalleria rusticana* (prima assoluta: Teatro Costanzi, Roma, 17 maggio 1890) e *Pagliacci* (prima assoluta: Teatro dal Verme, Milano, 21 maggio 1892) vengono quasi sempre accoppiate in occasione di una serata. Questo lo conferma anche uno sguardo sugli attuali programmi di spettacolo: nel 2018, per esempio, le opere di Mascagni e Leoncavallo vengono presentate al pubblico e agli amanti dell'opera lirica insieme, cioè una immediatamente dopo l'altra – normalmente iniziando con *Cavalleria rusticana* – in una 'confezione da due' sia per esempio al Grand Théâtre de Genève in Svizzera (17-29 marzo 2018) sia alla Kentish Opera allo Stag Theatre a Kent e dintorni nel Regno Unito (25-28 aprile 2018), o ancora presso la San Francisco Opera negli USA (7-30 settembre 2018).

Dato che ognuna delle due opere, infatti, è tendenzialmente troppo breve per riempire il programma di un'intera serata all'opera, l'inseparabile "duo" è necessario sia dal punto di vista manageriale sia per soddisfare le richieste del pubblico. Per raggiungere quindi una durata performativa che copra una serata intera, spesso si combinano *Cavalleria rusticana* – che è un'opera in un atto unico, la cui durata di recita copre circa settanta minuti – e *Pagliacci* – opera lirica in due atti che dura solo un'ora e un quarto circa. Per cui, si presenta una delle due opere prima dell'intervallo, e l'altra dopo, per meglio colmare le aspettative degli spettatori verso l'apparato operistico: spesso la trama più solenne e drammatica della *Cavalleria* precede, dunque, quella più colorita e vivace di *Pagliacci*. La ragione è inizialmente "contingente"

¹⁹ Nel 1910, per esempio, Mascagni diresse l'opera *Maià* di Ruggero Leoncavallo al Teatro Costanzi di Roma (15 gennaio 1910), ma fu un insuccesso. Inoltre, quando Leoncavallo venne a mancare nel 1919 a Montecatini Terme in Toscana, Mascagni partecipò al funerale assieme a centinaia di altre persone e a Giacomo Puccini, che Leoncavallo per lungo tempo aveva percepito come rivale. Sepolto prima nel cimitero delle Porte Sante a Firenze, nel 1989 le sue spoglie mortali, assieme a quelle di sua moglie Berthe, vennero trasferite a Brissago, nel cantone del Ticino in Svizzera, dove il compositore visse dal 1903 nella Villa Myriam di sua proprietà assieme alla moglie e dove oggi è anche situata la sua tomba nel portico seicentesco, accanto alla chiesa rinascimentale della Madonna di Ponte.

nel senso di ‘arbitraria’: ciascuna delle due opere non dispone di una durata tale da riempire in maniera autonoma il programma operistico di un’intera serata, secondo gli standard logistici che nel corso del tempo si sono affermati nel settore dell’industria creativa. Entrambe, invece, hanno quasi la stessa lunghezza, offrendo cioè – per via dell’affinità stilistica di stampo verista – un’ottima combinazione estetica e, allo stesso tempo, delle circostanze ideali per creare una serata all’opera carica di un’atmosfera meridionale, spettacolare sul piano emozionale e, in più, facilmente pubblicizzabile, concretizzando insomma una strategia pragmatica, realizzabile e vendibile.

Storicamente, sempre per questi motivi sia artistici sia pratici, il gemellaggio lirico dei due pezzi nasce una sera alla Metropolitan Opera di New York nel 1895, dopo che la *Cavalleria rusticana* aveva già coronato l’inizio della sua clamorosa storia di successo in America, appunto, al Lincoln Center il 30 dicembre 1891, dove dapprima apparve insieme a un frammento di *Orfeo ed Euridice* (1762) del compositore tedesco tardo-settecentesco Christoph Willibald Gluck e dove, da allora fino a oggi, la *Cavalleria* conta oltre 700 spettacoli²⁰.

Oltre alla semplice ragione tecnica di creare un “duo” dei due compositori italiani, opposti per provenienza geografica – Leoncavallo era napoletano, mentre Mascagni nacque a Livorno – possiamo osservare ancora altri parametri qualitativi di questo arrangiamento performativo che a prima vista sono forse meno evidenti ed empiricamente concreti, ma che in realtà sono da rispettare se vogliamo analizzare più a fondo la dinamica vera e propria dell’effetto seriale che la comune rappresentazione delle due opere assume nel corso degli ultimi ben cento anni di storia, prima nei paesi occidentali e poi su un piano globale.

Innanzitutto, vista la relativa brevità delle due opere, la combinazione internazionale di queste due composizioni viene praticata – a parte i vantaggi economici che abbiamo menzionato – per motivi di peripezia teatrale, creando la messa in scena di un crescendo catartico che impressiona, in maniera raddoppiata, lo spettatore. Quest’ultimo viene confrontato nel primo tempo con un dramma

²⁰ Il 1891 segna l’anno della prima assoluta negli USA della *Cavalleria rusticana*, che fu anche la prima opera che Mascagni completò e che aveva comunque già rappresentato prima (nel 1890, appunto) in Italia. Anche negli Stati Uniti d’America, il libretto, del quale il Verga fu coautore assieme a Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, andava a ruba tra i produttori musicali americani, accelerando il fenomenale successo culturale e commerciale dell’opera che fino all’anno 1945, in cui venne a mancare Mascagni, era già stata rappresentata più di 14mila volte soltanto in Italia. In quanto alla cronologia della straordinaria storia di successo della *Cavalleria rusticana* si vedano le dettagliate descrizioni circa la trasposizione lirica di Mascagni nel contesto dell’opera letteraria di Giovanni Verga: DAGMAR REICHARDT, *Introduzione: Le innovazioni “caleidoscopiche” del Verga. Dal Verismo siciliano alla transculturalità*, in *Verga innovatore. L’opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale / Innovative Verga: The Kaleidoscopic Work of Giovanni Verga in Iconic, Synergetic and Transcultural Terms*, a cura di DAGMAR REICHARDT, LIA FAVA GUZZETTA, con una prefazione di RITA VENTURELLI, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 17-42, cfr. in particolare pp. 24-28.

serio seguendo l'opera di Mascagni e poi nel secondo tempo diletta con un'esperienza più gradevole e rilassante – seppur sempre sconcertante, e comunque «melodrammatizzata»²¹ in maniera squisitamente popolare e italiana, nel senso inteso da Antonio Gramsci (1891-1937) – dopo aver assistito alla recita dei *Pagliacci*. Qui si approfitta dunque di un certo effetto di *suspense* per rafforzare anche l'intrattenimento del pubblico.

Il fatto che questa soluzione si sia stabilita nel mondo internazionale dell'opera classica è, però, soprattutto spiegabile dal punto di vista stilistico, visto che la *Cavalleria* e i *Pagliacci* contano – insieme a *Tosca* (1900) di Giacomo Puccini²² – come rappresentazioni paradigmatiche dell'opera verista²³. Lo stile verista li accomuna quindi, e il pubblico in tutto il mondo – al di là delle differenze culturali, geografiche ed etniche – percepisce come esotico e come divertente il loro realismo intensificato, i personaggi che nel loro modo di agire sono spinti dalla passione, l'ampiezza generosa delle diverse melodie e la raffinatezza dell'orchestrazione delle due opere congiunte. Lo stesso effetto suscitano le descrizioni pittoresche dei luoghi d'azione – ambientati sia da Mascagni sia da Leoncavallo nel sud d'Italia: Verga scelse per le sue «scene popolari» in *Cavalleria rusticana* un «villaggio»²⁴ siciliano, mentre la trama dei *Pagliacci* si svolge in un villaggio «presso Montalto, Calabria»²⁵ – e infine l'interpre-

²¹ Così si esprime Antonio Gramsci all'inizio del suo XXI *Quaderno del carcere* (cfr. GIULIO CESARE RICCI, *La passione sconosciuta di Gramsci per la musica*, in *Huffpost*, 18 aprile 2017, *online*: www.huffingtonpost.it/giulio-cesare-ricci/la-passione-sconosciuta-di-gramsci-per-la-musica_a_22036931/ [19/10/2019]).

²² Anche altre opere di Giacomo Puccini, tranne *Tosca*, contengono elementi veristici, come già *La Bohème* (1896) – che dopo la prima a Torino, diretta da Arturo Toscanini, ebbe un trionfale successo mondiale – e poi soprattutto *Madame Butterfly* (1904), *La fanciulla del West* (1910) e *Il tabarro* (1918). Oltre a Mascagni, Leoncavallo e Puccini, si conoscono tra i compositori veristi italiani anche Umberto Giordano (1867-1948), Francesco Cilea (1866-1950), Alfredo Catalani (1854-1893), Franco Leoni (1864-1949), Franco Alfano (1875-1954), Ermanno Wolf Ferrari (1876-1948) o Riccardo Zandonai (1883-1944). Precursori dell'Opera verista furono *La Traviata* (1853) di Giuseppe Verdi e *Carmen* (1875) di Georges Bizet.

²³ Ruggero Leoncavallo, uno degli esponenti più importanti del melodramma verista elencati nella nota precedente, essendo laureato in lettere, fu ben in grado di scrivere da sé diversi libretti delle sue opere, come nel caso del suo capolavoro *Pagliacci* del 1892, che con il suo celebre *Prologo* spesso è considerato l'opera chiave del Verismo musicale. Né l'opera seguente *La Bohème* (1897), infatti, né *Zazà* (1900) o l'opera commissionata dall'imperatore tedesco Guglielmo II *Der Roland von Berlin* (1904), né gli *Zingari* (1912), *Goffredo Mameli* (1916) o *Edipo re* (rappresentato postumo nel 1920) furono più in grado di ritrovare la concisione, il vigore espressivo, la vena melodica impetuosa e il successo internazionale che caratterizzano la sua grande opera prima.

²⁴ GIOVANNI VERGA, *Cavalleria rusticana*, Torino, Casanova, 1893 [facsimile, s.a.]. Cfr. anche il DVD di FRANCO ZEFFIRELLI: *Mascagni: "Cavalleria rusticana"*. Leoncavallo: "Pagliacci", Hamburg, Deutsche Grammophon, 2005 [booklet, p. 8].

²⁵ Il libretto di *Pagliacci* si trova sul sito: *Ruggero Leoncavallo: "Pagliacci"*, *online*: www.impresario.ch/libretto/libloepag_i.htm [19/10/2019]. Cfr. inoltre il DVD di ZEFFIRELLI, *Mascagni: "Cavalleria rusticana"*. Leoncavallo: "Pagliacci", cit. [booklet, p. 9].

tazione nuda e cruda anche di scene violente o disinibite, essendo tutte queste delle caratteristiche tipiche dello stile verista.

Si possono aggiungere altre analogie. Sia la *Cavalleria* sia i *Pagliacci* sono opere prime e allo stesso tempo i capolavori dei rispettivi compositori, illustrano ambedue le fondamentali emozioni umane in maniera drammatica e oggettiva allo stesso tempo. Per lo più, rappresentando il popolo semplice ovvero dei «personaggi esclusi dalla società»²⁶, i due pezzi musicali offrono allo spettatore uno specchio di uso facile per immedesimarsi facilmente nei personaggi e nei cantanti d'opera. Mettendo «in scena la condizione estremamente difficile degli agricoltori siciliani», sia Mascagni sia Leoncavallo manifestano una «motivazione socioculturale», rappresentando la realtà nell'arte con chiari «riferimenti ai problemi sociali dell'Italia ottocentesca», facendosi cioè portavoce «di un profondo desiderio di modernità culturale»²⁷. Infine, tutte e due le opere dispongono di un impressionante potenziale transmediale. Infatti, sia la *Cavalleria* sia i *Pagliacci* sono stati adattati frequentemente ad altri formati medialti che si accostano alle sempre nuove messe in scena liriche. Fu immediato, in effetti, il successo della *Cavalleria rusticana* sul piano cinematografico che, a partire dal cinema muto nel primo Novecento e dagli adattamenti filmici di registi come Carmine Gallone (1953) o Åke Falck (1969), specie in età postmoderna dispone di una ricca storia di citazioni nel mondo del cinema a livello internazionale, da *Raging Bull* (1980) alla terza parte de *Il Padrino* (*The Godfather Part III*, 1990) di Francis Ford Coppola, che usa la composizione di Mascagni come parte integrale della sua trama²⁸.

Ciò vale anche in gran parte per il film *Pagliacci*, per esempio nell'interpretazione cinematografica di Franco Zeffirelli del 1982 che vinse l'Emmy Film Award e che fu trasmesso, in aggiunta, alla televisione sia italiana sia statunitense, oppure il film giallo *The Untouchables* (1987) di Brian De Palma, nel quale l'aria che strappa le lacrime ad Al Capone – interpretato da Robert de Niro – è proprio *Vesti la giubba*, tratta da *Pagliacci*. Questa felice fortuna mediatica si riflette anche materialmente nel settore del *merchandising* e dei DVD, come dimostra l'incisione di Franco Zeffirelli che per la Deutsche Grammophon nel 2005 pubblica i suoi film omonimi *Cavalleria rusticana* (1985) e *Pagliacci* (1984) su un DVD solo, invertendone la genesi cronologica della loro produzione (non il film del 1984 pri-

²⁶ MELINDA VEGGIAN, *Cenni di storia dell'opera italiana*, in *Manuale di civiltà italiana. Materiali ad approcci didattici*, a cura di ANNE NEUSCHÄFER, con la collaborazione di CHRISTIANE ECK, GIUSEPPE MESSUTI, FEDERICO NAVIRE, MELINDA VEGGIAN, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010, pp. 221-229, qui p. 226.

²⁷ *Ibid.* [per tutte le citazioni in questo periodo].

²⁸ Per ulteriori dettagli riguardo la trasposizione cinematografica dell'opera lirica *Cavalleria rusticana* di Mascagni su celluloidi cfr. DAGMAR REICHARDT, *Introduzione: Le innovazioni "caleidoscopiche" del Verga. Dal Verismo siciliano alla transculturalità*, cit., pp. 26-28.

ma e quello del 1985 poi, ma viceversa)²⁹ per seguire invece l'ordine e il modello congiuntivo che gli impone la tradizione lirica. Ambedue le pellicole presentano Placido Domingo nei panni di Turiddu prima e di Canio poi, e insieme creano una bella edizione dotata di un *booklet* informativo e multilingue, presentando allo spettatore il coro della Scala di Milano, dove sono anche state girate molte scene. Mentre Zeffirelli realizzò *Pagliacci* prevalentemente all'interno della Scala e nello studio, per le riprese di *Cavalleria rusticana* scelse un *setting* originale, usando il comune di Vizzini in Sicilia come *location*³⁰ – fatto che aumenta significativamente il grande fascino autentico e il potenziale atmosferico delle scene, fuoriuscite, pare, da ogni categoria di tempo, immerse in quel realismo teatrale magnifico che è nutrito dalle storie amorose, dal soggettivo senso di onore, dalla giustizia e dalla violenza vissuti appieno dai suoi personaggi.

Anche le trame contengono alcuni parallelismi: il giovane protagonista Turiddu della *Cavalleria rusticana*, tornando a casa in Sicilia dopo aver prestato il servizio militare, ritrova la sua (ex) fidanzata Lola sposata con il carrettiere benestante Alfio e, volendosi vendicare, seduce Santuzza, inducendo Lola per gelosia a una relazione adultera che conduce a una fine drammatica e sfrenata. *Pagliacci*, analogamente, narra la storia di un rapporto d'amore infedele che si capovolge in una tragedia davanti agli occhi degli abitanti di un villaggio calabrese e dei membri di una piccola *troupe* teatrale: Tonio, che è un clown – un “pagliaccio” appunto – e membro di una piccola compagnia di teatro itinerante (come ai tempi della Commedia dell'Arte, ricordata anche dal pezzo che la compagnia teatrale mette in scena)³¹, diretta dal capo della compagnia Canio – anch'egli un pagliaccio –, un

²⁹ Talvolta gli anni di produzione dei due film vengono citati in maniera discordante, infatti si legge anche che ambedue i film siano stati realizzati nel 1985. Nella mia argomentazione mi sono attenuta alle indicazioni che si trovano nel colophon del *booklet* del DVD che riporta dopo il simbolo di copyright di Sound Recording (©) e prima dell'indicazione del rilascio del DVD da parte della Deutsche Grammophon nel 2005, le date sopra riportate: «©1984 (*Pagliacci*) / 1985 (*Cavalleria*) / 2005 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg» (FRANCO ZEFFIRELLI, *Mascagni: "Cavalleria rusticana". Leoncavallo: "Pagliacci"*, cit., *booklet*, p. 24).

³⁰ Vizzini è un villaggio rurale nella campagna vicino a Catania, nel quale, secondo alcune fonti, Giovanni Verga non solo ha passato spesso le vacanze nelle proprietà di suo padre, ma dove forse sarebbe perfino nato (cfr. DAGMAR REICHARDT, *Introduzione: Le innovazioni "caleidoscopiche" del Verga. Dal Verismo siciliano alla transculturalità*, cit., p. 17 sgg.). Zeffirelli è quindi tornato alle origini biografiche di Giovanni Verga, scegliendo Vizzini come set, situato vicino al mitico villaggio di Acitrezza, dove Luchino Visconti realizzò il suo iconico adattamento filmico neorealista del capolavoro verghiano *I Malavoglia* (1881), uscito nel 1948 sotto il titolo *La terra trema*, al quale Zeffirelli, all'epoca, aveva cooperato come assistente di Visconti (cfr. *ivi*, p. 23 sgg.; cfr. inoltre: FRANCO ZEFFIRELLI, *Mascagni: "Cavalleria rusticana". Leoncavallo: "Pagliacci"*, cit., *booklet*, p. 6).

³¹ Tre dei cinque personaggi principali, che l'opera teatrale presentata dalla *troupe* davanti al pubblico contadinesco calabrese mette in scena, si chiamano infatti: «Pagliaccio» (Canio), «Colombina» (Nedda) e «Arlecchino» (Peppe). Cfr. RUGGERO LEONCAVALLO, *Ruggero Leoncavallo: "Pagliacci"*, cit.

giorno annuncia di aver scritto una storia “vera” sugli attori che condividerebbero con tutti gli esseri umani le stesse gioie e gli stessi dispiaceri³².

Paragonando sia l’evolversi delle scene sul piano dell’*histoire* (secondo Gérard Genette)³³ – ovvero la trama –, sia la scelta del formato operistico – ovvero il messaggio mediatico (secondo Marshall McLuhan)³⁴ –, si nota che sia *Cavalleria rusticana* sia *Pagliacci* non intendono produrre un’opera magna nel senso convenzionale rispetto all’epoca, cioè, non aspirano a un’opera che sia di grande respiro “classico”: né per la lunghezza della rappresentazione, né riguardo a uno storicismo esagerato, né tanto meno a costumi troppo vistosi. Al contrario, i compositori di queste due opere tendono a ridurvi i motivi, temi e personaggi per seguire un’intelaiatura chiara e semplice, grazie alla simulazione di un realismo ridotto in maniera “moderna”, microstorica, minimalistica, autentica, scarna e pura, finalizzata a evidenziare al meglio i moti psicologici e la natura umana in ottica emotiva, individuale e spesso incontrollata che dominano le dinamiche rappresentate sul palcoscenico. Mettendo queste due composizioni così a confronto, possiamo verificare quindi certamente diverse similitudini e constatare che giustamente i due autori possono vantarsi di aver proposto due eccellenti esempi innovativi dell’estetica verista nella storia dell’opera lirica. Per completare e bilanciare ora questa rilettura comparatistica, avvertiamo allo stesso tempo però, d’altro canto, anche eclatanti contrasti.

Esaminando i due libretti da un punto di vista contrappuntistico, infatti, osserviamo che il tono dell’opera di Mascagni è più tragico, *ergo* drammaticamente elevato, proprio perché punta sulle sofferenze di un coro polifonico costituito da diverse voci esemplari appartenenti a una classe subalterna. Quello di *Pagliacci*, invece, rimane relativamente più “leggero”, più dilettevole ovvero legato alle risorse creative dello stesso strato sociale, ma si sofferma stilisticamente più su un atteggiamento di produttiva resistenza e accentua quindi meno l’aspetto funesto, per riprodurre, piuttosto, in primo piano un parametro resiliente che potremmo definire un “*writing back* musicale” (riferendoci all’idea del contro-discorso formulato originalmente da Salman Rushdie)³⁵, esprimendo, sublimando e ventilando attraverso la musica, la teatralità e il canto tutte le offese storiche e gli abusi dei

³² Cfr. *ibid.* A questa trama ideata da Leoncavallo, quasi quasi pare che abbia potuto essersi ispirato Luigi Pirandello quasi trenta anni dopo, creando i suoi *Sei personaggi in cerca d’autore* (1921).

³³ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Discours du récit. Essai de méthode*, in *Id.*, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 65-282.

³⁴ Cfr. MARSHALL McLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964 [edizione critica a cura di TERRENCE GORDON, Corte Madera, Gingko Press, 2003].

³⁵ Cfr. SALMAN RUSHDIE, *The Empire Writes Back with a Vengeance*, in *The Times*, 3 dicembre, 1982. L’articolo di Rushdie è stato poi riprodotto, per esempio, nell’appendice del volumetto *Cross-Cultural Encounters. 20th Century English Short Stories*, a cura di SUSANNE LENZ, REINHARD GRATZKE, Stuttgart, Reclam, 2006, pp. 305-308.

poteri e del diritto di cui sia la Sicilia sia la comunità contadinesca fittizia – ma comunque rappresentativa nel contesto dell’isola – sono state vittima. Ambedue queste tecniche compositive riflettono indubbiamente un discorso storico-culturale e politico caratteristico non solo della questione siciliana ma del Meridione italiano in generale, toccando la problematica di un Sud globale. Intanto, mentre notiamo che Mascagni insiste concisamente sull’aspetto estetico elevato e strategicamente artistico, nel caso di Leoncavallo bisogna aggiungere che il *plot* della sua opera si ispira a un fatto di cronaca di stampo autobiografico, documentato dagli atti di un processo risalente all’anno 1865, custoditi all’Archivio di Stato del Tribunale civile e penale di Cosenza³⁶.

Infatti, nella sua reale biografia il giovanissimo Leoncavallo il 5 marzo 1865, alla tenera età di sette anni, assistette a un omicidio che fu compiuto a Montalto Uffugo, vicino a Cosenza in Calabria, da due calzolai (i fratelli Giovanni e Luigi D’Alessandro) che assassinarono il ventenne Gaetano Scavello, un giovane del luogo «che pare sia stato tutore del giovane Ruggero», per «motivi di gelosia – i due erano infatti invaghiti della stessa donna»³⁷. Il padre di Leoncavallo – Vincenzo Leoncavallo, giudice presso la giudicatura di Montalto – «ne seguì il processo come dimostrano i documenti» e raccolse «la testimonianza di due carabinieri intervenuti sul luogo del delitto, Tommaso Giubellini e Pasquale Ginieri Conte III»³⁸. Secondo gli atti, i fratelli D’Alessandro, una volta identificati e processati, furono condannati ai lavori forzati (Giovanni con una pena a vita e Luigi per ventisei anni). Nel primo atto di *Pagliacci* Ruggero Leoncavallo annuncia attraverso una prolessi il delitto finale, usando le parole di Canio che in un impeto di rabbia minaccia di uccidere chiunque si avvicini alla moglie Nedda e suscita in lui sentimenti di gelosia, ma varia leggermente il soggetto, soprattutto nei seguenti tre punti. Innanzitutto, il delitto inscenato non si compie direttamente «il

³⁶ Ringrazio Maurizio Rebaudengo per avermi fatto notare la seguente critica che analizza e riattualizza la questione autobiografica che ispirò Leoncavallo a scrivere il libretto di *Pagliacci*: N.N., *Omaggio a Leoncavallo: A 100 anni dalla scomparsa, Sassari omaggia Leoncavallo con Pagliacci*, in *Linkiesta*, 18 ottobre, 2019, *online*: www.linkiesta.it/it/article/2019/10/18/leoncavallo-sassari-marialisadecarolis-pagliacci-gaetano-scavello-frat/44007/ [19/10/2019]. L’articolo focalizza l’allestimento postmoderno di *Pagliacci* presentato in occasione del centenario della morte di Leoncavallo nel 2019 a Sassari, diretto dai due registi Paolo Gavazzeni e Piero Maranghi, che ricordano il crimine, al quale si riallaccia l’opera di Leoncavallo, subito nel prologo del loro spettacolo, in cui Leoncavallo, originalmente, aveva giusto tematizzato la dialettica tra le faccende «false» da una parte – appellandosi alle «vecchie usanze», ossia all’opera tradizionale, ovvero “classica” – ed il «vero» (RUGGERO LEONCAVALLO, *Ruggero Leoncavallo: “Pagliacci”*, cit.) dall’altra parte – inteso come “realistico” e «nuovo» (*ibid.*), ossia aderente al Verismo – annunciando cioè non solo programmaticamente il «concetto» (*ibid.*) verista, ma anticipando quasi già il punto di partenza centrale delle riflessioni pirandelliane sulla dicotomia tra ‘vita’ e ‘forma’ nel primo Novecento.

³⁷ N.N., *Omaggio a Leoncavallo: A 100 anni dalla scomparsa, Sassari omaggia Leoncavallo con Pagliacci*, cit.

³⁸ *Ibid.*

giorno della festa di Ferragosto, nel 1865»³⁹, che è il tempo dell'avventura definito all'inizio del I atto nel libretto, andando *in medias res*, ma solo dopo il prologo tenuto dal pagliaccio Tonio, creando strutturalmente una *mise en abîme* (ovvero una “storia dentro la storia”) sofisticamente ricercata e raffinata e, allo stesso tempo, allontanando sul piano della *histoire* simbolicamente il crimine – avvenuto nella vita reale di Leoncavallo ventitré anni prima del periodo in cui scrisse *Pagliacci* (nel 1888) – dal presente del narratore onnisciente (Tonio). Ciò allo scopo di trovare un'intonazione possibilmente “oggettiva”, verosimile o “vera” – ossia priva di ogni soggettivismo emozionale (che sarebbe comprensibile, visto che si tratta di una vicenda quasi autobiografica) e in tal senso “veristica” – e anche più accettabile nella sua (reale) drammaticità, sia per l'autore stesso che la deve superare psicologicamente, sia sul piano ricettivo per il pubblico che riesce a percepire, quindi, più facilmente le connotazioni commediate e artisticamente intessute nella trama. In seconda istanza, Leoncavallo aggiunge la presenza dei pagliacci all'avvenimento (in realtà mai esistita)⁴⁰; e infine l'opera racconta l'omicidio di una donna, non quello di un uomo (la morte di Silvio, amante segreto di Nedda, è secondaria e l'opera mira invece a focalizzare l'uccisione violenta di Nedda, mentre nella vita reale la vittima era stata il giovane Gaetano Scavello, che Leoncavallo da bambino, pare, avesse conosciuto di persona).

A parte queste tecniche di straniamento, l'esperienza motivò, comunque, il musicista napoletano in età adulta a realizzare il libretto e la composizione musicale di *Pagliacci*, compiuta nell'arco di soli cinque mesi, in base all'episodio vissuto. Scegliendo come soggetto un assassinio simile all'aggressione che Leoncavallo ri-

³⁹ RUGGERO LEONCAVALLO, *Ruggero Leoncavallo: “Pagliacci”*, cit.

⁴⁰ In questo contesto, giusto per inciso, facciamo notare la lunga tradizione transmediale e transculturale, di cui dispone la presenza di un pagliaccio – o, come si dice dal XX secolo, di un clown – specie nel contesto letterario, teatrale e cinematografico: a partire da *La nave dei folli* (*Das Narrenschiff*, 1494) di Sebastian Brant, dal teatro elisabettiano di William Shakespeare (per esempio *A Midsummer night's dream*, 1595-1596) o dalla Commedia dell'arte – presente in tutta Europa dal XVI al XVIII secolo –, per arrivare al Novecento con Charlie Chaplin nelle vesti del *tramp* nel film *Modern Times* (1936), al romanzo *Opinioni di un clown* di Heinrich Böll (*Ansichten eines Clowns*, 1963), alla pellicola italo-franco-tedesca *I clowns* (1970) di Federico Fellini, al romanzo horror *It* (1986) di Stephen King – da cui verranno tratte due omonime trasposizioni cinematografiche (2017 e 2019) – o alla figura del generale Kefka Palazzo, di folle divinità, che è l'antagonista del videogioco di ruolo giapponese *Final Fantasy VI* uscito nel 1994. Nel nuovo Millennio il film d'animazione statunitense *Batman Beyond: Return of the Joker* (2000), il romanzo *Shalimar the Clown* (2005) di Salman Rushdie o ancora il film horror statunitense *Clown* (2014) diretto da Jon Watts confermano tutta l'ambivalenza, la complessità e l'attualità del personaggio iconico di un pagliaccio, sfiorando un *topos* narratologico che, secondo il mitologo americano Joseph Campbell, di norma si ritrova nei personaggi che raffigurano un aiutante magico con forze soprannaturali, intento ad affiancare un eroe (cfr. JOSEPH CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon Books, 1949, p. 245 sgg.). Questa tecnica di base, appunto, incide anche sulla trama di *Pagliacci*, arricchendola di un elemento fiabesco-surreale in modo da provocare un effetto di divertimento e intrattenimento, nel nostro caso.

corda dall'infanzia, egli aggiunge non solo una certa autenticità quasi autobiografica e una forte tensione melodrammatica alla sua trama, trattandosi evidentemente di uno sfogo personale che diviene un atto di sublimazione artistica, ma anche l'elemento stilistico dello svago, appropriandosi della tecnica narratologica dello *show, don't tell* – preferendo, cioè, tendenzialmente ‘mostrare, non raccontare’ l'evento, usufruendo dell'immediatezza dell'immagine e del suono che il formato dell'opera lirica offre sul palcoscenico –, e usando abilmente l'ambivalente valore di intrattenimento, caratteristico della cronaca nera, in una qualche maniera risolutiva e, almeno parzialmente, catartica (per l'artista come pure per il pubblico).

Tutto sommato, possiamo dedurre che Leoncavallo – il quale, essendo laureato in lettere, scrisse il libretto di *Pagliacci* senza ulteriore aiuto esterno – compose la sua prima opera lirica seguendo la scia del grande successo che la *Cavalleria rusticana* di Mascagni aveva subito riscontrato nel 1890, emulandone gli stilemi veristi e la grande fama internazionale. Quindi è stato Leoncavallo che, alla stregua di Mascagni, creò l'unica sua Opera verista. Fino ad oggi *Pagliacci* non è mai uscita dal grande repertorio lirico, grazie proprio a Mascagni che, oltre ad essergli stato d'esempio sul piano creativo, gli fece strada anche in senso carrieristico, debuttando subito come compositore di successo – pure economico – ed entrando presto stabilmente in repertorio, circostanze che evidentemente furono molto favorevoli ai *Pagliacci*. Ne consegue comunque anche che la critica definisce spesso Mascagni – come anche Leoncavallo – un *one opera man*⁴¹, ovvero un compositore che ha ideato soltanto un'opera lirica di successo, alludendo proprio ai due titoli che qui stiamo esaminando. Ma mentre Leoncavallo si esibisce anche a livello culturale come un *one man show*, nel senso che scrisse da solo il libretto di *Pagliacci*, ne compose la musica e che vi inventò la trama basandola, come abbiamo detto, sul suo ricordo di un fatto di sangue al quale egli stesso aveva assistito da piccolo, Mascagni aveva agito in maniera completamente diversa e assai più complessa.

Il giovane Pietro Mascagni, in effetti, all'età di trentun anni nel luglio del 1888 partecipò a un concorso indetto per un'opera in un singolo atto da parte della casa editrice milanese Sonzogno, specializzata fra l'altro nel settore della musica, nel quale ebbe una certa autorevolezza specie nei due ultimi decenni dell'Ottocento. Essendo di Livorno, il compositore musicale Mascagni per la scelta del soggetto chiese consiglio al suo amico Giovanni Targioni-Tozzetti, che era poeta e professore di Letteratura all'Accademia navale di Livorno e quindi godeva della sua stima e fiducia. Fu infatti Targioni-Tozzetti a scegliere come base per il libretto la *Caval-*

⁴¹ Del pregiudizio di essere autori “di una sola opera” espresso ripetutamente da parte dei critici nei riguardi di Leoncavallo e Mascagni (e altri ancora), quest'ultimo verso la fine della sua carriera se ne è amaramente lamentato, scrivendo: «Delle mie quattordici opere, solo una, *Cavalleria rusticana*, è di fama mondiale. Le altre sono quasi sconosciute al grande pubblico, per quanto qualcuna di esse sia altrettanto valida se non forse di più» (citato da CESARE ORSELLI, *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011, II, p. 21).

leria rusticana, scrivendo un dramma scenico. In effetti – da profondo conoscitore della letteratura italiana qual era – decise di adattare per l'opera lirica il testo omonimo del grande autore siciliano Giovanni Verga (1840-1922) – pubblicato nella prima edizione della sua raccolta di otto novelle sotto il titolo *Vita dei campi* nel 1880 per i tipi di Treves, sempre a Milano – avvalendosi della collaborazione di Guido Menasci. L'opera, che fu completata l'ultimo giorno valido per l'iscrizione al concorso, si piazzò tra le prime tre proposte (su 73 partecipanti), debuttando il 17 maggio 1890 al Teatro Costanzi di Roma, ottenendo il successo unanime del pubblico e vincendo il concorso. La sua fortuna, a quel punto, si ripeté in ogni teatro nel quale venne da allora rappresentata, in Europa e anche negli Stati Uniti d'America.

Il fatto che Mascagni, con l'aiuto degli amici e coautori di libretto Targioni-Tozzetti e Menasci, ricorra alla letteratura di uno scrittore talmente innovativo, aperto a nuove tecniche narrative e, allo stesso tempo, progressivo sul piano artistico e sinergetico come Giovanni Verga, concretizza nell'ottica della nostra rilettura critica – *Cavalleria rusticana* vs. *Pagliacci* – la qualità estetica, professionale e genuinamente originale con cui si mosse Mascagni. Mentre Leoncavallo compose, dopo *Pagliacci*, una decina di operette – un genere al quale Mascagni invece si dedicò con soli due titoli (*I re a Napoli*, 1885, e *Si*, 1919), preferendo di gran lunga la composizione di musica sacra e di musica sinfonica – Mascagni fu il primo compositore di professione in Italia a scrivere una colonna sonora per il film muto, intitolata *Rapsodia satanica*, nel 1915.

A parte questo allineamento diverso, non solo sul piano della letteratura vera e propria ma innanzitutto proprio dal punto di vista stilistico, narrativo e quindi relativo a procedure estetiche diverse, il livornese può vantarsi anche di un successo economico e quantitativo più significativo in relazione alle rappresentazioni mondiali⁴². Una spiegazione ne potrebbe essere il fatto che – dato che anche il libretto fa ricorso all'opera testuale di un maestro come lo era il Verga – il respiro della *Cavalleria rusticana* è più tragico e drammatico e quindi viene forse anche preso più sul serio dalla critica, specie nei confronti di *Pagliacci*. Da quest'ottica, l'opera di Leoncavallo spesso è congiunta alla *Cavalleria*, però posizionata nella seconda metà di una serata all'opera lirica – e non all'inizio di essa – meno per ragioni presumibilmente qualitative, ma per generare una peripezia dell'evento culturale di per sé, cercando di impostarlo pure in modo artisticamente ben strutturato.

Insieme, queste due opere – in sintesi – sono più forti ancora e puntano non solo su un discorso di collettivismo artistico, ma anche su diversi aspetti di una plu-

⁴² Dopo il successo immediato e popolare ottenuto nel 1890 con la sua prima opera *Cavalleria rusticana*, Mascagni compose ancora altre quindici opere liriche che all'epoca gli valsero difatti una popolarità mondiale, insieme a pochi altri compositori, che contribuirono a cementare la sua fama. Tuttavia è vero che solo alcune di esse sono poi entrate stabilmente in repertorio, come ad esempio l'opera *Iris* (1898).

ralità generica: appoggiata da questa tecnica, la corrente dell'Opera verista ancora oggi viene fortificata e invigorita in quanto alla visibilità del suo discorso sociale e al suo impatto musicale ovvero estetico. In maniera contrappuntistica le differenze tra le melodie e le scene di Mascagni e quelle di Leoncavallo formano insieme delle sinergie basate su contrasti transculturali a più livelli: ricordiamo che già le origini contrastanti tra il napoletano Leoncavallo e il livornese Mascagni – ovvero tra il Sud e il Nord Italia – formano un completamento contrappuntistico. Inoltre tutte e due le opere si sono servite del loro potenziale transmediale. Tematizzando, poi, emozioni arcaiche, ambedue le trame combinano diversi ceti sociali – rappresentando gente semplice sul palcoscenico, mentre il pubblico si compone di persone colte e benestanti. Infine si afferma il cliché – esotico – dell'Italia come Paese nel quale regna un temperamento mediterraneo radicato nei sentimenti diretti e svelati della gente del popolo; allo stesso tempo, però, l'espressione di questa presunta identità culturale italiana si serve «di fenomeni musicali [...] che si esprimono nel linguaggio più universale [...] esistente», elogiato già da Antonio Gramsci nei suoi *Quaderni del carcere*⁴³. Non conoscendo nessun limite, ma varcando invece tutti i confini e le frontiere sia geoculturali sia mediatiche, il contatto tra queste opposizioni e corrispondenze si serve della tecnica congiuntiva del contrappunto – che si manifesta tra la *Cavalleria rusticana* nella prima metà di una presentazione all'opera lirica, e *Pagliacci* nella seconda metà –, facendo sì che queste due opere, inizialmente indipendenti tra di loro, sfumino e producano il risultato polifonico rafforzante, seppur basato su parametri contingenti, di un comune effetto artistico.

Questo tipo di “polifonia” prende allora forme “contingenti” sotto vari punti di vista, tra i quali consideriamo in prima istanza l'aspetto giuridico (menzionato da Franz Martin Wimmer nella citazione del caso giuridico di Julián Tzul) che si riflette in luce conflittuale e competitiva anche nei riguardi di Mascagni e Leoncavallo e che qui abbiamo potuto appena sfiorare⁴⁴. In secondo luogo, si può osservare

⁴³ Così si esprime Gramsci nella lettera inviata il 27 febbraio del 1928 a Tania (cfr. GIULIO CESARE RICCI, *La passione sconosciuta di Gramsci per la musica*, cit.).

⁴⁴ L'autore Giovanni Verga, non soddisfatto dell'offerta ottenuta dall'editore milanese Edoardo Sonzogno con il quale aveva pubblicato Pietro Mascagni, aprì infatti una causa per plagio contro Sonzogno e Mascagni. Questo fatto rappresenta un precedente assoluto nel settore dell'economia culturale e dell'industria dell'opera emergenti nell'Italia di quegli anni. Reclamando così i diritti d'autore a favore della sua novella, la cui trama era stata adattata e musicata da Mascagni, il Verga infine, dopo lunghe liti giudiziarie, vinse la causa ottenendo un generoso risarcimento del 25% degli utili derivanti dalla rappresentazione dell'opera lirica di Mascagni (cfr. DAGMAR REICHARDT, *Introduzione. Le innovazioni “caledoscopiche” del Verga. Dal Verismo siciliano alla transculturalità*, cit., p. 26; MARIA LUISI, *Verga mediatore musicale*, in *Verga innovatore*, cit., pp. 275-293). Anche Leoncavallo riscontrò difficoltà di tipo legale riguardo alle questioni di plagio. Le risolse però con meno difficoltà a suo favore, quando nel 1894 *Pagliacci* fu tradotto in francese e il compositore Catulle Mendès lo accusò di plagio, ritenendo che *Pagliacci* ricalcasse componenti tematiche prese dalla sua commedia lirica *La femme de Tabarin* (1887). Leoncavallo vinse la causa,

che il tardo Ottocento assegnò ad ambedue i compositori non solo la funzione del musicista, ma sotto certi aspetti anche già quella dell'impresario che sa prendere le decisioni in maniera professionale e strategicamente competente. Sia per Mascagni sia per Leoncavallo fu infatti decisivo fare il giusto marketing, nel senso che le due opere dovevano “vendere” il tema del temperamento “italiano” come elemento attraente, avvincente ed esotizzante, per garantire un posizionamento favorevole all'interno delle convenzioni che reggono e muovono il sistema dell'opera lirica. In terzo luogo, infine, la contingenza polifonica si riflette nell'idea gramsciana della musica come «linguaggio più universale» che, espandendosi dinamicamente al di là delle frontiere culturali, spinge avanti il polilogo tra diverse opere, diversi artisti e diverse sfere culturali, come dimostra – anzitempo ma comunque in maniera già sintomatica, anzi esemplare – non solo il successo italiano ed europeo del nostro “duo” lirico, ma anche quello transatlantico, specie negli Stati Uniti d'America.

3. Dall'Opera verista al *Transcultural Switching*

Come può, ora, da una tale contingenza polifonica, che secondo Wimmer non sarebbe altro che eurocentrismo, svilupparsi paradossalmente un fenomeno talmente globale come quello rappresentato da questo duo lirico – quintessenza del Verismo musicale, italiano e transculturale – a partire dal suo esordio nel 1895 fino ai giorni nostri? Il fenomeno diventa comprensibile se ricorriamo al meccanismo che in altra sede ho definito un *transcultural switching*, inteso come una «tecnica per amalgamare diversi fenomeni di contatti culturali al plurale»⁴⁵. Non sono, infatti, soltanto l'intrecciamento transmediale e la vena veristica – la quale, come abbiamo visto, nell'Opera verista a partire dal tardo Ottocento si manifesta in quel

potendo provare che egli si era invece ispirato al fatto di cronaca – un omicidio – a cui suo malgrado aveva assistito nell'infanzia trascorsa in Calabria, e che *Pagliacci* quindi risolveva piuttosto un suo trauma personale, senza nessuna intenzione di copiare l'opera lirica di Mendès.

⁴⁵ DAGMAR REICHARDT, *Tradizioni e traduzioni nomadi [...]*, cit. Ho coniato l'espressione del *transcultural switching* in occasione del mio intervento al Convegno *In limine. Frontiere e integrazioni* (tenuto presso l'Università di Macerata dal 9 al 10 novembre 2017), che ha preceduto la pubblicazione qui citata (ancora in corso di stampa). Analizzando l'innovativa strategia narrativa usata dalla celebre scrittrice statunitense Jhumpa Lahiri nel suo esordio italiano *In altre parole* (2015), che abbraccia esteticamente e biograficamente tre sfere culturalmente diverse, creando un contesto indo-italo-americano ibrido, ho focalizzato le traduzioni e traslazioni del suo romanzo in altri contesti transculturali, basandomi dapprima sulla decisione della scrittrice di cambiare radicalmente il suo contatto culturale trasferendosi in Italia e scrivendo, da quel momento in poi, in una lingua terza. Analogamente al termine linguistico del *code-switching* – definito come tecnica di conglomerare diversi fenomeni di contatto linguistico – ho introdotto in questo saggio il termine del *transcultural switching*, sperando di poterlo rendere utile per le analisi narratologiche nel campo della letteratura e applicarlo ad aspetti socioculturali nei *Cultural Studies*.

realismo rafforzato, quel modo di agire appassionato delle figure, nelle melodie ad ampio respiro, orchestrazioni raffinate e scene pittoresche che spesso contrastano scene di brutta conflittualità e spazi esotici – che a cavallo tra Ottocento e Novecento aprono nuovi orizzonti, annunciando già la globalizzazione novecentesca e tremillennaria. Sono piuttosto, in primo luogo, quegli «scatti d’interscambio dinamico»⁴⁶ che a prima vista potrebbero parere imprevedibili, scomposti o illogici, ma che anche nel caso delle due opere *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* segnalano sistematicamente specifiche caratteristiche transculturali. Queste ultime abbinano, nel nostro contesto, una contingenza polifonica al caso di Leoncavallo e uno scatto d’interscambio dinamico iniziatico – qui inteso come l’espressione di un fenomeno empirico causato da un *transcultural switching* – al caso di Mascagni.

Si noti che l’effetto enormemente efficace e progressivo del *transcultural switching*, per quanto riguarda il caso di Mascagni, è comunque dovuto alle caratteristiche transculturali – che in altra sede ancora ho definito «caleidoscopiche»⁴⁷ – non solo inerenti all’opera artistica (musicale) del Mascagni stesso, ma decisamente e, anzi, *in primis* a quella (letteraria) dello scrittore verista Giovanni Verga, la cui novella *Cavalleria rusticana* garantì inizialmente tutto il successo e l’influsso che dopo hanno avuto l’opera lirica omonima, prima, e di conseguenza – come finale reazione a catena – l’opera *Pagliacci*, poi, che sotto certi aspetti strategici la volle espressamente imitare. L’opera del Verga – che con Luigi Capuana (1839-1915) è l’esponente massimo di quella “variante” italiana del Naturalismo francese e del realismo inglese e tedescofono che chiamiamo appunto Verismo – rappresenta in questa luce un fenomeno del tutto sinergico, le cui potenzialità polifoniche e i cui intenti socialcritici sfociano – al di là dell’opera lirica – nella tradizione novecentesca del cinema neorealista degli anni 1950-1960, toccando persino il discorso delle arti figurative, se vogliamo pensare alla pittura neorealista dell’artista siciliano Renato Guttuso (1911-1987) e al forte filone dell’arte realista che riscontriamo sul campo culturale novecentesco italiano in generale.

Mentre nel secondo Novecento si accentua la ricezione statunitense della *Cavalleria rusticana*, specie nei film postmoderni prima citati (*Raging Bull* del 1980 o *Il padrino – Parte III* del 1990), nel Terzo Millennio assistiamo in effetti alla riapertura del discorso sulla questione base del Verismo – ovvero su cosa sia il “vero” ovvero “reale” – addirittura nella sua dimensione filosofica, proclamata

⁴⁶ DAGMAR REICHARDT, *Costruzioni transculturali: costanti europee e scatti d’interscambio dinamico nei testi poetici di Freni, Bonaviri, Balistreri e Scollo*, in *Innumerevoli contrasti d’innesti: la poesia del Novecento (e altro). Miscellanea in onore di Franco Musarra*, I-II, a cura di BART VAN DEN BOSSCHE, PHILIP BOSSIER, KOENRAAD DU PONT, NATALIE DUPRÉ, ROSARIO GENNARO, ISABELLE MELIS, HEIDI SALAETS, Firenze-Leuven, Cesati-Leuven University Press, 2007, I, pp. 339-355, qui p. 339 sgg.

⁴⁷ EAD., *Introduzione: Le innovazioni “caleidoscopiche” del Verga. Dal Verismo siciliano alla transculturalità*, cit.

indirettamente da Maurizio Ferraris nel suo *Manifesto del nuovo realismo* (2012) e con il suo concetto di un *Realismo positivo* (2013). Concludendo, possiamo così valorizzare l'inquadramento globale del *transcultural switching* che è avvenuto tramite la rappresentazione "doppia" o seriale, ormai tradizionale, di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* sullo sfondo sia italiano sia europeo e transnazionale: a livello italiano non passa inosservato il fatto che all'interno del Paese si creano – per caso, ovvero per motivi contingenti – sinergie tra un napoletano e un livornese, quindi un rappresentante del Sud e uno del Nord d'Italia. Forte espressione di una modalità produttiva di convivenza in termini teorico-culturali, attraverso il "duo" lirico composto da Mascagni e Leoncavallo – nato per via di stratagemmi mercantili durante la fase iniziale dell'industrializzazione in Europa e per pura contingenza riguardo la sua comunque indipendente produzione estetica – emerge così nella ricezione musicale globale dall'Ottocento al Terzo Millennio un ipotetico terzo spazio (*third space*), per dirla con Homi K. Bhabha, ovvero quel *tertium quid*, che si forma secondo l'antico detto dell'«ubi bene, ibi patria» rievocato da Wolfgang Iser⁴⁸. Da ciò si determina una presentazione meticciosa sui palcoscenici di tanti teatri dell'opera, in diversi tempi e in tanti luoghi del mondo, creando e modellando un insieme ibrido che è paradigmatico sia per la polifonia musicale, sia per il polilogo transculturale.

Attraverso i diversi modi del *transcultural switching*, gli epiteti di stampo regionale convergono quindi nell'etichetta dell'Opera verista e, allo stesso tempo, si svilupperanno morfologicamente in altri attributi ancora e in nuovi abbinamenti identitari, sia culturalmente sia biograficamente parlando: mentre Mascagni parallelamente alla sua crescente fama diventa sempre più cosmopolita – infatti prima di spgnersi a Roma, tra l'altro venne nominato cittadino onorario di Pisa per l'entusiasmo che scatenavano le sue presentazioni al Teatro e per l'impegno profuso nella diffusione della cultura musicale –, Leoncavallo, venendo dal Meridione, si sposterà a Nord trasferendosi alla fine dell'Ottocento a Brissago in Svizzera, dove abiterà in una villa ticinese da lui appositamente costruita nel 1903, e che fino al 1916 fu un punto di ritrovo per molti artisti, direttori di teatro, scrittori, cantanti ed editori, tra i quali Arturo Toscanini, Enrico Caruso o Edoardo Sonzogno. Anche a Leoncavallo viene concessa nel 1902 la cittadinanza onoraria di Brissago: considerando il suo forte attaccamento al villaggio ticinese, il cantone di Ticino ha inaugurato nel 2002 il Museo Ruggero Leoncavallo nel centro città che, in più, da oltre venti edizioni organizza l'annuale Festival internazionale Ruggero Leoncavallo, diretto dal tenore Ottavio Palmieri⁴⁹.

Il caso qui esposto relativo alle due voci italiane polifoniche *Cavalleria rustica-*

⁴⁸ Cfr. EAD., *On the Theory of a Transcultural Francophony*, cit., p. 46.

⁴⁹ Ulteriori informazioni sia sul museo, sia sul festival si trovano sul sito del Museo Ruggero Leoncavallo, *online*: leoncavallo.ch/indexit.html [9/10/2019].

na e *Pagliacci* – nel mondo dell’opera americana semplicemente abbreviato usando la sigla *CAV & PAG* – ci incoraggia fortemente a stimare non solo ancora di più la produzione musicale proveniente dall’Italia, ma anche la sofisticata bravura commerciale di questi due esponenti del mondo culturale. Considerandone in conclusione il successo ininterrotto nella storia dell’opera, il nostro passato indubbiamente dispone di un forte patrimonio melodrammatico, artistico e innovatore, che ancora oggi risuona nella rappresentazione (iper)realista sui palcoscenici internazionali e nelle arti dell’era globalizzata.

Se pensiamo, riassumendo, al discorso culturale attorno alle correnti del Verismo (italiano), del Naturalismo (francese) e del Realismo (inglese e tedescofono), mettendo da parte la questione del ruolo presumibilmente “minoritario” che il contributo italiano vi abbia forse avuto, riguardo l’Opera verista riscontriamo certamente la problematica di eterogeneità relativa alla cosiddetta Giovane Scuola Italiana. Infatti l’opera italiana, a cavallo tra Otto e Novecento, non fu interamente verista, e l’Opera verista è certamente da considerare ibrida come corrente di per sé. Anche se vi fu un gran successo del Verismo, specie dopo la *Cavalleria*, seguendo la storia canonica dell’opera già a partire dalla prima de *La Bohème* di Puccini a Torino nel 1896, il Verismo storicamente ben presto cedette il posto all’Opera decadente, che comprendeva poi il simbolismo, l’esotismo e il dannunzianesimo.

D’altra parte, però, non bisogna soccombere neanche a una reazione contraria, anzi, qui conta escludere il rischio di confinare i nostri musicisti nel “ghetto” di un Verismo storicamente insignificante, il che contraddice evidentemente la stessa storia del loro successo, specie “in coppia”. Utilizzando quindi l’etichetta del Verismo, abbiamo, all’opposto, tentato di evidenziare meglio non solo la situazione storica in Italia e in Europa nell’ambito musicale del tardo Ottocento e la marcia trionfale del formato *crossover* di queste due singolari opere italiane, ma soprattutto anche l’effetto della polifonia che la formula transculturale del nostro “duo” ha saputo – e continua – a suscitare nell’ambito del pubblico, fatto che offre piuttosto uno spunto per ricodificare la funzione del Verismo nel contesto della cultura comparata.

È in questo senso che ci pare ben chiaro quanto il Verismo sia vivo e presente ancora oggi, girando liberamente per il globo, in tante sfumature, nelle varie messe in scena nei teatri di fama mondiale e nelle tante diverse sfere transculturali del Terzo Millennio, non solo completando, rinnovando e perfezionando il proprio messaggio, i propri dubbi e le proprie certezze nello svariato quadro continentale, ma continuando costantemente a “polilogare” con sempre nuovi artisti, nuovi compositori e nuovi allestimenti dell’Altro.