
Cavalleria rusticana in Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910)

Giorgio Longo

**Edizione digitale**URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/505>

DOI: 10.4000/transalpina.505

ISSN: 2534-5184

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 novembre 2019

Paginazione: 89-104

ISBN: 978-2-84133-944-0

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Giorgio Longo, « *Cavalleria rusticana* in Francia fra teatro, musica e cinema (1884-1910) », *Transalpina* [Online], 22 | 2019, online dal 01 novembre 2020, consultato il 22 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/505> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.505>

Transalpina. Études italiennes

CAVALLERIA RUSTICANA IN FRANCIA FRA TEATRO, MUSICA E CINEMA (1884-1910)

Riassunto: *Cavalleria rusticana* non è soltanto l'opera verista più conosciuta e mediatizzata in tutto il mondo, ma è anche un testo capace di far reagire insieme una serie di temi chiave a cavallo tra narrativa, teatro, melodramma e cinema. La vicenda comincia nel 1884, a pochi giorni dal successo della pièce in Italia, quando Verga chiede a Zola consiglio per la rappresentazione francese del dramma. Nonostante la preoccupata indifferenza dello scrittore, nel 1888 *Cavalleria* è rappresentata al Théâtre-Libre di Antoine in una storica serata che inaugura la grande stagione del teatro naturalista. Dopo il successo universale tributato alla versione operistica di Mascagni dal 1890 in poi – ma che ipoteca nello stesso tempo la fama di Verga a quella di « autore di *Cavalleria rusticana* » – la pièce trionfa anche a teatro con ben tre compagnie differenti. Infine, il dramma inaugura una nuova stagione artistica, quella delle storiche « *Séries d'art* », che figurano tra i primissimi tentativi di riunire il cinema, il teatro e la letteratura.

Résumé: *Cavalleria rusticana n'est pas seulement l'œuvre veriste la plus connue et la plus médiatisée dans le monde entier, c'est aussi un texte capable d'activer des thèmes clés qui touchent au récit, au théâtre, au mélodrame et au cinéma. L'histoire commence en 1884, quelques jours après le succès de la pièce en Italie, lorsque Verga demande conseil à Zola en vue d'une représentation française du drame. Malgré l'indifférence préoccupée de l'écrivain, Cavalleria est représentée au Théâtre-Libre d'Antoine, au cours d'une soirée historique qui inaugure la grande saison du théâtre naturaliste. Après le succès universel obtenu par la version lyrique de Mascagni à partir de 1890 – mais qui en même temps limite la renommée de Verga à celle de l'« auteur de Cavalleria rusticana » – la pièce triomphe également au théâtre avec trois compagnies différentes. Enfin, le drame a inauguré une nouvelle saison artistique, celle des « *Séries d'art* », qui constitue l'une des toutes premières tentatives d'associer le cinéma, le théâtre et la littérature.*

« Quelle lotte che formano la nostra croce e delizia per omnia saecula »

È sempre difficile aggiungere qualcosa su un'opera ampiamente studiata come *Cavalleria rusticana*, che è soprattutto il testo verista più conosciuta e mediatizzata in tutto il mondo. Non solo perché, parlando di ricezione di Verga in Francia, è impossibile prescindere da un argomento che funziona

perfettamente come fulcro di questo tipo di ricerca e che agisce, più di ogni altro lavoro verghiano, come agente rivelatore all'interno della sua opera. Capace cioè di far reagire insieme, nel percorso dello scrittore, una serie di temi chiave, ma anche di contraddizioni, a cavallo tra narrativa, teatro, melodramma e cinema. Non solo: *Cavalleria* è una di quelle opere rarissime, all'interno dell'attività di uno scrittore, o perfino di una corrente, o di uno scorcio di secolo, che come la pietra degli alchimisti trasforma miracolosamente in oro tutto ciò che tocca e che i veristi, Capuana in testa, avevano cercato in vario modo di concepire per proiettare le loro idee e la loro scuola nel firmamento della grande letteratura. L'opera riesce a trasmutare la grezza realtà rappresentata in messaggio universale, in grado di catalizzare nell'essenza dell'atto creativo vili materiali, elementi primi: la violenza, la vendetta, la gelosia, il sangue, « quelle lotte che formano la nostra croce e delizia per omnia saecula »¹, per citare una nota lettera di Verga a Capuana. Ma in particolare riesce prodigiosamente a riannodare i gusti del pubblico, anzi del grande pubblico, monopolizzati in questi anni dai drammi alla Sardou² e dal teatro post-romantico e borghese, a temi ormai desueti e sotterrati, tipici della tragedia classica e del mito. Perviene ad attirare l'attenzione delle grandi platee verso quelle « cose nascoste dalla fondazione del mondo » come direbbe René Girard³, con un'operazione diametralmente opposta a quella di tanti colleghi tardo-realisti e idealisti, all'affannosa quanto confusa ricerca nella psiche dei personaggi, o così lontana da quella dei coevi scrittori russi capaci di estrarre dei lampeggianti Amleti nei bassifondi di San Pietroburgo. « Nulla si può immaginare che sia meno russo di Verga. Salvo Omero » dice David H. Lawrence nell'introduzione alle sue traduzioni di Verga⁴, uno dei testi più illuminanti scritti sul verista siciliano, dove lo scrittore inglese si prende il lusso di ricordare che « *Vita dei campi* e le *Novelle rusticane* contengono alcuni dei migliori racconti che siano mai stati scritti in tutto il mondo ». E dopo aver affermato di preferirli a quelli di Cechov, continua « Egli è il più grande romanziere italiano dopo Manzoni. Eppure, nessuno gli fa caso. Passa generalmente per l'uomo che ha scritto il libretto di *Cavalleria rusticana*. Mentre il racconto

-
1. Lettera a Capuana del 17 maggio 1878, in G. Verga, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 49-50.
 2. Victorien Sardou (1831-1908), uno dei più importanti drammaturghi dell'epoca, insieme con Émile Augier e Alexandre Dumas figlio, era specializzato nelle satire sociali e nei drammi storici (n.d.e).
 3. R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.
 4. D.H. Lawrence, « Introduction to Mastro-don Gesualdo [1ª versione] – *Cavalleria rusticana* – Note on Giovanni Verga », in *Phoenix II, uncollected, unpublished and other prose works*, a cura di W. Roberts e H.T. Moore, Londra, Heinemann, 1968.

ch'egli ha scritto ha sulla facile musica di Mascagni la stessa superiorità che può avere il vino sull'acqua zuccherata»⁵.

Ed è proprio questo uno dei punti nevralgici della questione: non v'è dubbio infatti che Verga sia per così dire rimasto schiacciato o assorbito dal successo di *Cavalleria*. Di certo, non è capace di sfruttare e gestire il successo mediatico della sua opera (se non dal punto di vista economico, e non vi è spazio qui per ripercorrere la lunga e complicata storia del processo contro Mascagni e Sonzogno che gli garanti comunque una serena vecchiaia)⁶. Il successo, come vedremo, anziché rappresentare un trampolino di rilancio per l'insieme della sua opera, lascia i suoi grandi romanzi totalmente nell'ombra e si rivolge invece contro di lui, suscitando per esempio il sussiego dei lettori e critici più esigenti, l'invidia e un senso di competizione da parte di Zola, perfino la gelosia di Rod, l'amico di sempre⁷.

Per concludere questi brevi accenni ad alcune possibili piste di discussione, avanziamo anche l'ipotesi che lo schiacciante successo di *Cavalleria* possa aver avuto un ruolo psicologico nel cosiddetto silenzio verghiano, in quest'incapacità dopo l'uscita del *Mastro-don Gesualdo* a produrre o portare a termine altri grandi capolavori, e viceversa a continuare a inseguire in varie forme un successo più immediato e diretto attraverso il teatro, il cinema, ed anche la produzione di libretti musicali. È possibile cioè avanzare che il forte contrasto tra l'indifferenza e l'ostilità di critica e pubblico nei confronti di molte sue opere maggiori, prodotte con enormi sforzi, e l'immensa e 'facile' popolarità di *Cavalleria rusticana*, abbia potuto creare in Verga un senso di futilità e impotenza, generando una frattura, all'interno di quell'intreccio complicato tra atto creativo, rottura degli schemi tradizionali e ricezione.

In realtà, al di là dal clamore mediatico di cui abbiamo parlato, l'opera si trova costantemente al centro di una serie di importanti avvenimenti artistici. Cerchiamo dunque di tracciare in questo articolo una sintesi del percorso di *Cavalleria*, che anche in Francia si è ritrovata per una serie di particolari circostanze a segnare alcune date miliari della storia del teatro, del melodramma e del cinema.

5. Traduzione di E. Vittorini tratta da: D.H. Lawrence, «Giovanni Verga», in *Delle cose di Sicilia*, a cura di L. Sciascia, vol. IV, Palermo, Sellerio, 1986, p. 187.

6. Sulle vicende economiche di *Cavalleria* e sul processo Mascagni-Sonzogno si veda per esempio il saggio di S. Zappulla-Muscarà, «*Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga fra teatro, melodramma e cinema», in *Toruńskie studia polsko-włoskie*, X, Studi polacco-italiani di Toruń X, Toruń, 2014, p. 133-150. DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2014.007>.

7. G. Longo, «Verga a Médan», in «*I suoi begli anni*»: *Verga tra Milano e Catania (1871-1892)*, Congresso Internazionale di Studi, Catania, 19-20-21 aprile 2018; Milano 28-29-30 novembre 2018, in *Annali della Fondazione Verga*, in corso di stampa.

Storia di un « fiasco »

La vicenda comincia il 10 gennaio 1884, cioè soltanto quattro giorni prima del debutto del dramma al Carignano di Torino, quando Verga in una lettera all'amico e traduttore Rod, che invita alla prima, dà delle indicazioni preziose quanto rare sul significato innovativo e i rischi dell'impresa, lasciandosi andare al rituale e scaramantico pessimismo preventivo, che almeno per una volta comunque funzionerà:

Torino, Hôtel Central
10 Gennaio 1884

Mio caro Rod

Figuratevi se sarei contento di avervi spettatore e giudice della mia *Cavalleria rusticana*! ma non oso sperare che un giornale parigino vi dia questo incarico. La mia commedia (tentativo di commedia, chiamiamola meglio, in un genere arrischiatissimo e che fa a pugni col gusto attuale del pubblico) passerà inosservata anche in Italia, e i più alzeranno le spalle come a un'idea sbagliata. È vero che prima di pubblicare le novelle di *Vita dei campi* nello stesso genere, e di sperimentare la prima volta lo stesso metodo artistico in un altro campo letterario io ebbi le stesse esitazioni e le medesime apprensioni che poi il successo smentì; ma allora ero io nel mio libro faccia a faccia col lettore, la riflessione aveva tempo di maturare quello che c'era di troppo brusco nella prima impressione; mentre adesso le mie idee devono passare per degli interpreti né convinti né audaci forse come me. Basta, vedremo quel che sarà, sarà una caduta di certo; a me preme soltanto affermare il genere. Il resto verrà poi, e lo faranno gli altri [...]»⁸.

Pochi mesi dopo il successo della *Duse* al Carignano di Torino, e spinto dagli amici Primoli e Gualdo, Verga scrisse a Zola una lettera piuttosto nota (forse l'unica redatta dall'autore in francese), in cui chiedeva consiglio sulla possibilità di una rappresentazione parigina. Si tratta di una pagina di straordinario interesse, in cui per una volta lo scrittore catanese fa luce sulla sua controversa visione del teatro, lasciandosi andare a uno dei rari momenti di soddisfazione, riscontrabili a questo proposito nella sua corrispondenza. L'autore sembra consapevole di aver trovato, dopo anni di lunghi e ripetuti tentativi, la formula esatta, la pietra filosofale di cui i veristi erano alla ricerca. I suoi sforzi nel sottolineare « *la sincère observation de la vérité humaine* » sono stati premiati e questa volta gli attori

8. *Carteggio Verga-Rod*, introduzione e note di G. Longo, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 2004, p. 159.

[...] *n'y ont aucun prétexte pour un succès personnel. Je vous avouerai que cet effet quasi impersonnel de Cavalleria rusticana me laisse le plus satisfait de mon travail, car je pense que le théâtre, comme œuvre littéraire, est de beaucoup inférieur au roman, et c'est déjà quelque chose que diminuer l'importance de ses interprètes, dans l'intérêt de l'œuvre d'art. Le succès éclata au milieu de l'étonnement des acteurs et ceux mêmes qui ont applaudi Cavalleria rusticana éprouvent une espèce de délosion à la lecture de la pièce, s'ils ne sont pas dans la condition voulue pour en imaginer l'effet*⁹.

Dopo breve tempo, e una risposta piuttosto vaga e formale da parte di Zola, egli non esitò invece a mettere *Cavalleria*, cioè la traduzione che il poeta Paul Solanges apprestò in tempi stretti, sotto il patronage del naturalista francese, non avendo altra ambizione, come dirà pochi giorni dopo a Rod, che « fare un bel fiasco »¹⁰.

La risposta di Zola alla richiesta di Verga non si fece attendere e illumina precisamente i rapporti tra i due scrittori, nutriti spesso di ammirazione e stima, soprattutto da parte di Verga, ma ancora più spesso di perplessità e forse anche di gelosie, da parte di Zola, ormai impegnato a difendere un successo critico che sempre più affievoliva. In questi anni una delle grandi ambizioni di Zola, uno dei trionfi mancanti alla sua carriera era infatti il successo teatrale, in un momento in cui il teatro poteva rappresentare una chance di rilancio, in un panorama ormai più favorevole alla scuola idealista che a quella di Médan. Il successo di Verga e la prospettiva di un'incursione verista proprio su quelle scene che avevano sinora visto fallire le sue ambizioni, non potevano che preoccupare Zola. Ed è proprio con queste parole, al limite del lapsus, che inizia la lettera a Verga (« la vostra pièce, di cui conoscevo il successo, mi preoccupava »):

Médan, 3 juin 84.

Mon cher confrère

Votre pièce, dont je connaissais le succès, me préoccupait, et vous avez comblé un de mes désirs en m'adressant un exemplaire et la traduction française.

Vous voyez que j'ai un grand merci à vous dire.

J'ai voulu la lire deux fois avant de vous répondre sur la possibilité de la faire représenter en France. Malgré cela, je vous avoue que je suis encore hésitant. Voici mes craintes: d'abord le titre qui ne serait pas compris et qu'il faudrait absolument changer; à changer également les appellations de dame, d'oncle, de tante, trop typiques; puis ce qui est plus grave, l'esprit général, les traits de mœurs, comme l'oreille mordue, devant lequel nos bourgeois

9. Lettera del 22 maggio 1884, citata da R. Ternois in *Zola et ses amis italiens. Documents inédits*, Paris, Société des Belles Lettres (Publications de l'Université de Dijon; XXXVIII), 1967, p. 58.

10. Lettera del 7 giugno 1884, *Carteggio Verga-Rod*, p. 175.

resteraient béants; enfin le cadre italien lui-même, si déshonoré chez nous par les peintres et les faiseurs d'opéras, qu'on ne peut plus risquer le costume de chez vous sans avoir l'air d'un auteur de romances.

J'ai goûté bien vivement la belle simplicité de votre œuvre, la sincérité émue de ce petit drame, dont je m'imagine parfaitement l'effet pathétique sur un public italien, qui peut en sentir tout le coté vécu. Et c'est pourquoi je crains qu'un public français, qui ne pourra en juger la vérité vraie, la franchise, l'observation délicate et profonde, ne fasse pas la différence avec les lamentables Graziellas dont nous sommes inondés depuis Lamartine.

Vous voyez que je vous aime assez pour vous parler à cœur ouvert. L'œuvre me paraît trop essentiellement originale, pour qu'elle ne perde pas beaucoup à la transplantation. Pourtant, je ne dis pas qu'il faille renoncer à l'idée de la faire représenter à Paris. Je ne vois que l'Odéon où l'on pourrait faire la tentative. La comédie française m'effraie, le Gymnase et le Vaudeville trouveront que c'est trop peu parisien. Mais, avant tout, il faudrait revoir la traduction de M. Solanges, la mettre au point pour notre scène; elle très bonne comme traduction littérale, seulement elle sent trop son fruit pour notre public, elle étonnerait trop. En somme, voici ce que je vous propose, si vous n'êtes pas trop pressé. Rod doit, je crois, revenir bientôt d'Angleterre. Je causerai de cela avec lui, je lui indiquerai ce que je vois nécessaire. Puis nous tenterons ensuite l'Odéon. Ne vous illusionnez pas surtout sur mon influence. Dites-vous bien que je suis un épouvantail, qu'on me ferme les portes au nez. Mais je mettrai Rod en avant avec une lettre de moi, et comme il est subtil et tenace, peut-être réussirons-nous. Rien ne presse avant l'hiver, du reste¹¹.

Si tratta di una lettera di notevole interesse, non solo perché è la più lunga e circostanziata del carteggio tra i due romanzieri, ma poiché costituisce un piccolo ma minuzioso saggio di psicologia interculturale: in essa si avanzava in sostanza la primordiale impermeabilità del pubblico francese nei confronti della profonda 'sicità' della pièce, smorzando gli entusiasmi e le speranze del neo-autore drammatico. Innanzitutto, a causa del titolo: di difficile comprensione, e quindi da cambiare; poi gli appellativi «*de dame, d'oncle, de tante*», troppo tipici. Poi, cosa ancor più grave, lo spirito generale e gli usi locali come il morso all'orecchio risultavano del tutto estranei a una platea ignara dei costumi isolani. Ma le riserve più ampie venivano fatte nei confronti della traduzione di Solanges, da rivedere assolutamente e giudicata troppo letterale per essere apprezzata. E tra l'altro, è ben ricordare, l'amico e traduttore di sempre, cioè Rod, si sentì snobbato, relegato al compito di mediatore, e preferito a Solanges per puri obblighi mondani. Fu questa dunque la causa tra i due di una serie di incomprensioni, che segneranno l'interruzione dei loro rapporti per una decina d'anni.

11. Lettera del 10 aprile 1884, pubblicata da R. Ternois, in *Zola et ses amis italiens...*, p. 57.

Poste queste premesse, l'operazione di « *transplantation* », per dirla con Zola, si annunciava più che difficile. L'ostinazione e le speranze di Verga nei confronti di *Cavalleria*, – praticamente un unicum nel suo percorso francese in genere esitante e tortuoso – furono comunque premiati. Il 19 ottobre 1888, grazie agli sforzi di Luigi Gualdo e di un medico-traduttore piemontese, cioè Alberto Barbavara di Gravellona, il dramma, insieme ad altri atti unici, fu messo in scena al Théâtre-Libre da André Antoine, l'inventore del dramma e della recitazione naturalista, che in questi anni sconvolge l'intero panorama teatrale dell'epoca¹². Il programma di Antoine, orientato verso un teatro realista e la scelta di proporre una « *pièce étrangère* » per ogni spettacolo (composto generalmente di vari atti unici), fornirono una serie di preziose contingenze a favore di *Cavalleria*. La pièce di Verga, scelta anche grazie all'eco del successo italiano, piacque molto al direttore del Théâtre-Libre, come risulta da una pagina dei suoi ricordi¹³. Ogni intervento del maestro di Médan per promuoverla è invece da escludere, anche se egli è il vero ispiratore ideologico di Antoine. Infatti durante la recita della pièce, che venne rappresentata senza alcuna delle modificazioni suggerite da Zola, tutto alla fine si svolse come previsto dallo scrittore francese nella celebre lettera. In una serata storica, descritta da tanti studiosi del teatro moderno, il dramma fu accolto tra un uragano di fischi, risate, grida di entusiasmo e via dicendo. Per molti cronisti si trattò della nascita di un nuovo tipo di teatro, per altri come Chevessu *Cavalleria* « *c'est incontestablement l'œuvre la plus intéressante qu'on nous a offerte en cette soirée mémorable* »¹⁴; mentre Maxime afferma: « *C'est évidemment la pièce la plus véritablement naturaliste que nous ayons jamais vue sur une scène française* »¹⁵. Tuttavia la maggior parte dei cronisti rimase del tutto sconcertata e incapace di comprendere lo spettacolo. Molti critici, infatti, quasi parafrasando le profezie di Zola, rimasero costernati di fronte al morso all'orecchio, agli appellativi, al titolo stesso della pièce. A scatenare subito l'ilarità nella sala

12. Il Théâtre-Libre fu creato da André Antoine nel 1887 in una sala del 18° arrondissement di Parigi per rinnovare lo spettacolo con una messa in scena realistica e l'interpretazione di giovani naturalisti francesi (Émile Zola) e stranieri (Ibsen, Strindberg) (n.d.e). G. Longo, « *Cavalleria rusticana in Francia* », *Il castello di Elsinore*, V, n° 13, 1992, p. 79-97.

13. A. Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Fayard, 1921, p. 117: « [...] *Les Bouchers*, du pauvre Ferdinand Icles, ont intéressé. Nous donnions ensuite une bien belle chose traduite de l'italien, *Chevalerie rustique*, de Verga, et Darzens complétait le spectacle avec une sorte de mystère, *L'Amante du Christ*. *Chevalerie rustique* a été copieusement emboîtée; on a cruellement souligné l'inexpérience d'une pauvre fille d'une beauté magnifique et douée des dons les plus rares ».

14. F. Chevessu, « P.[remières] r.[représentations] », *La Presse*, Paris, 21 octobre 1888.

15. Maxime, « Théâtres » [su *Cavalleria rusticana*], *La Vie Moderne*, Journal hebdomadaire illustré, 10^e année, n° 43, Paris, 28 octobre 1888, p. 684.

contribuirono, come ricorda Antoine¹⁶, oltre al « *véritable jet d'eau* » della fontana posta nel bel mezzo della scena, il *pot-au-feu* di verdura fresca o il ventre prominente di Santuzza; ed anche lo spirito generale dell'opera rimase del tutto incompreso. Oltre al sentimento anti-italiano diffuso in molti interventi e che fu percepito perfino nella sala, fu anche notato come in questa occasione fosse mancata del tutto un'adeguata campagna d'informazione per evitare almeno una parte di questi rischi, in un mondo dominato dalle *clagues* e dai critici di corrente. Questi elementi erano risultati essenziali l'anno precedente per esempio per il successo di un autore molto più famoso come Tolstoj e la sua *Puissance des ténèbres*. Infine, contò senz'altro l'effetto pubblico: contrariamente al passato, il Théâtre-Libre, le cui repliche erano in genere riservate a un ristretto pubblico d'amatori e critici, avviò il programma 1888 nella popolare Salle des Menus Plaisirs con il pubblico dei Grands Boulevards, del tutto impreparato ad accogliere novità del genere.

Tutti questi elementi, insieme all'atteggiamento finale di Verga, piuttosto scettico e disfattista, ma anche e soprattutto la mancanza di un franco e deciso sostegno di Zola e della sua cerchia compromisero dunque il successo della pièce, che avrebbe permesso invece di consolidare il consenso nei confronti di una scuola naturalista teatrale di stampo internazionale; carenze che contribuirono certamente a ipotecare la definitiva consacrazione dell'opera narrativa verghiana in Francia e in Europa.

«L'autore di *Cavalleria rusticana*»

Si trattò infatti di un'occasione unica e irripetibile: appena un paio di anni dopo, cioè nel 1890, il successo universale della versione operistica di Mascagni imprimerà un sigillo indelebile sul nome di Verga, ipotecando paradossalmente la fortuna della sua intera opera al di fuori dei confini italiani. Da questo momento fino alla morte, sin nei necrologi, Verga, come sottolinea Lawrence, sarà ricordato soltanto come «l'autore di *Cavalleria rusticana*»¹⁷. Mentre il Verismo, dal canto suo, verrà identificato in tutto il mondo con un genere, anzi un sottogenere musicale del melodramma a cavallo tra Otto e Novecento. Val la pena almeno di ricordare che grazie ai trionfi di *Cavalleria* e *Pagliacci* esso è riuscito, come pochissimi altri movimenti culturali italiani, pensiamo ad esempio al Futurismo, a travalicare i confini ed estendere una rete internazionale tra Inghilterra,

16. A. Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, p. 117 e 240.

17. D.H. Lawrence, «Giovanni Verga», p. 187.

Francia, Belgio¹⁸, Cecoslovacchia, ecc. Si tratta, come è stato ricordato recentemente, « probabilmente del più grande successo tributato a un'opera che la storia della ricezione ricordi »¹⁹, che trasforma istantaneamente il livornese Mascagni da oscuro compositore di provincia a celebrità destinata a rinnovare i fasti della tradizione italiana. Già lo stesso titolo dell'opera marcava la messa in parodia e la rottura col melodramma ottocentesco e wagneriano, e come tale andava incontro alle terribili stroncature da parte dei partigiani dell'opera francese e tedesca, in alcuni casi uscite perfino prima che il capolavoro di Mascagni arrivasse a Parigi e fosse stato ascoltato. Ad esempio Johannes Weber, dopo aver letteralmente demolito *Cavalleria* nella recensione del *Temps*, dichiarava serenamente ai lettori: « *Je donnerai l'analyse de la partition après la représentation* »²⁰. In altri resoconti sentiamo distintamente risuonare l'eco delle premonizioni di Zola e del pandemonio causato dalla rappresentazione della pièce nel Théâtre-Libre di Antoine pochi anni prima:

*Je doute que le public parisien ratifie par son suffrage le succès éclatant et durable obtenu ailleurs par la Cavalleria Rusticana, notamment en Italie et à Vienne. [...] Que signifie Chevalerie rustique; où est le point d'honneur chevaleresque au milieu de ces deux rustres qui se battent à coups de couteau pour une maritorne villageoise? L'honneur chevaleresque est-il dans le duel au couteau ou dans la provocation par la morsure à l'oreille? Vraiment y a-t-il là un trait de grand caractère: ce n'est pas l'avis des spectateurs du Théâtre-Libre où une traduction du drame de Serga [Verga], tentée il y a trois ans, subit un accueil fort irrévérencieux*²¹.

Tuttavia, a dispetto dei detrattori e dei tradizionali pregiudizi verso le opere italiane, *Cavalleria* trionfa il 19 gennaio 1892 anche nella capitale francese: sono gli anni in cui l'atto unico di Mascagni poteva durare anche tre ore, anziché un'ora e dieci, travolto dalle decine di richiami e bis a scena aperta²². Ma com'è noto, ogni trionfo ha un suo contrappeso. Come spesso

18. Ricordiamo che oltre a quella di Mascagni esistono ben quattro versioni musicali della novella verghiana. La prima è un bozzetto sinfonico in due parti del catanese Giuseppe Perrotta, amico di Verga, composto nel 1884; seguono *Mala Pasqua* (Roma, Teatro Costanzi, 1890) del torinese Stanislao Gastaldon; *Santuzza* (Palermo, Politeama Garibaldi, 1895) del fiorentino Oreste Bimboni; infine *Cavalleria rusticana* (Amsterdam, 1907) del genovese Domenico Monleone.

19. Supplemento a *La Fenice, Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, 2009, p. 30.

20. J. Weber, « Cavalleria rusticana », *Le Temps*, 18 gennaio 1892.

21. H. B., « Cavalleria rusticana », *L'écho de Paris*, 21 gennaio 1892.

22. J. Weber, « Cavalleria rusticana »: « *Sa partition fut exécutée au théâtre Costanzi, de Rome. L'ouvrage devait durer une heure vingt minutes; il dura plus de trois heures, dit-on: tous les*

accade, il compositore e lo scrittore vengono accomunati nel sospetto o nel giudizio sommario, nei confronti dell'autore di un successo popolare e immediato, da parte dei critici più smaliziati. Nel loro giudizio l'opera diviene dunque linea di demarcazione tra sensibilità, eleganza culturale e gusto facile o plebeo, come nel caso della *Recherche proustiana*, in cui, per due volte, il melodramma diventa la pietra di paragone, tra raffinatezza e gusto superficiale e popolare:

*Du reste, Albertine qui avait fait un peu de peinture sans avoir d'ailleurs, elle l'avouait, aucune « disposition », éprouvait une grande admiration pour Elstir, et grâce à ce qu'il lui avait dit et montré, s'y connaissait en tableaux d'une façon qui contrastait fort avec son enthousiasme pour Cavalleria Rusticana. C'est qu'en réalité, bien que cela ne se vît guère encore, elle était très intelligente et dans les choses qu'elle disait, la bêtise n'était pas sienne, mais celle de son milieu et de son âge*²³.

In seguito, anche la pièce, dopo la prima burrascosa rappresentazione al Théâtre-Libre, trainata oramai dalla risonanza del melodramma, poté infine conoscere una grande stagione di successi. Il clima politico e culturale è ormai cambiato, le relazioni franco-italiane sono ampiamente migliorate, la *détente* tra i due paesi e la *Renaissance latine* hanno fatto già un lungo cammino. L'interprete principale non è né sconosciuta né inesperta: è la stessa che ha fatto trionfare il dramma di Verga in Italia già al suo debutto, ovvero Eleonora Duse. Nella tournée parigina, questa volta annunciata dalla stampa a tamburo battente, la Duse mise in scena varie pièces tra cui *Songe d'une matinée de printemps*, scritta da D'Annunzio in dieci giorni per l'occasione. Ma fu proprio a *Cavalleria*, oramai universalmente conosciuta grazie alla versione operistica, che si deve la sua consacrazione parigina avvenuta nel giugno-luglio 1897 al Théâtre de la Renaissance²⁴.

morceaux furent bissés. Nous connaissons ce genre d'exagération. Naturellement, l'auteur fut rappelé trente fois bien comptées. Après l'Ami Fritz joué à Livourne, M. Mascagni vient d'être rappelé quarante fois».

23. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. V, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1919, p. 147. Più avanti si legge ancora: «*Le maigre avec un imperméable, c'est le chef d'orchestre. Comment, vous ne le connaissez pas! Il joue divinement. Vous n'avez pas été entendre Cavalleria Rusticana? Ah! je trouve ça idéal! Il donne un concert ce soir, mais nous ne pouvons pas y aller parce que ça a lieu dans la salle de la Mairie*».
24. Il 3 luglio inoltre, in una serata organizzata in suo onore, dinanzi a un pubblico composto quasi esclusivamente di attori, la Duse portò in scena insieme al dramma di Verga *La femme de Claude* e il quinto atto della *Dame aux camélias*, entrambi di Dumas fils; ma fu senz'altro l'interpretazione di Santuzza, questa volta in italiano, a suscitare l'entusiasmo più caloroso dei critici e del pubblico. Vedi a questo proposito l'interessante «*Dossier Duse*» conservato nel Fond Rondel della Bibliothèque Nationale di Parigi (Re 5945-5946) le cui p. 14-38, dedicate appunto alla tournée parigina, raccolgono vari articoli e recensioni;

Così, dopo i successi della Diva italiana, nel giro di un anno e mezzo, tra il 1908 e il 1910, *Cavalleria* fu acclamata a Parigi in una lunga serie di repliche, con ben tre compagnie differenti. Nel gennaio 1908 la troupe siciliana di Giovanni Grasso – « il più straordinario attore del secolo »²⁵, come lo chiamò lo scrittore russo Isac Babel – sbarca al Théâtre Marigny e riscuote un enorme successo di pubblico e di critica, divenendo l'avvenimento della stagione teatrale²⁶; l'opera venne rappresentata, sempre nella sua versione dialettale, anche da Mimì Aguglia (resasi autonoma dalla compagnia di Grasso). Ma anziché rallegrarlo, questi successi gettarono Verga nella più viva costernazione. Lo scrittore catanese giungerà perfino a ritirare sia la *Lupa* che *Cavalleria* dal cartellone dei Grasso a causa dei cambiamenti applicati alle sue opere e dell'avversione nei confronti del capocomico catanese, che, ricordiamo, è figlio di quell'Angelo Grasso, attore e puparo stigmatizzato nelle novelle *Marionette parlanti* e *Don Candeloro*. Se vogliamo, lo scrittore sembra voler spezzare qui quel cerchio pirandelliano, autore-personaggi-attore-opere, mentre in quest'occasione il suo disgusto per il pubblico, per il genere teatrale assume, nel suo carteggio, toni quasi tragici²⁷.

Nonostante l'atteggiamento sempre più maldisposto e i rituali scetticismi di Verga, che immancabilmente ritroviamo nel suo carteggio, pochi mesi dopo *Cavalleria* fu riproposta al Théâtre de l'Odéon, di nuovo con la regia di Antoine e con una traduzione corretta da una sua *protégée*, cioè Giulia Dembowska, riscuotendo un forte successo. Si trattò di una messa in scena accuratissima dove ogni elemento, dal nuovo copione²⁸ alla recitazione – e

tra le più interessanti ricordiamo quelli di Jules Huret, Ernest Tissot, Edouard Stoullig e l'intervista di Henry Lapaure. La recensione più completa ed entusiastica a *Cavalleria* è senz'altro quella di G. Geffroy, « Eleonora Duse », *Revue encyclopédique Larousse*, 7^e année, 17 luglio 1897, p. 574-576.

25. I. Babel, « Di Grasso », in *I racconti di Odessa*, trad. di F. Poggioli e F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1958. Poi in *Delle cose di Sicilia*, L. Sciascia (a cura di), vol. IV, Palermo, Sellerio, 1986, p. 299-302. Su Grasso si veda per esempio la monografia di S. Zappulla Muscarà: *Giovanni Grasso, il più grande attore tragico del mondo*, Acireale, La Cantinella, 1995.
26. « – Avez-vous vu les Siciliens?! – Quels Siciliens? Comment! vous ne savez pas? ... Mais les Siciliens et les Siciliennes du théâtre Marigny! ... Giovanni Grasso! Mimì Aguglia! Lo Turco! Sapuppo! Capelli! Catilesano! Bragaglia! Ballistrieri! ... e tutti quanti... » / « Tels furent à peu près – je note ceci pour l'historien futur du vingtième siècle – les menus propos des Parisiens et des Parisiennes dans leurs salles à manger, autour des nappes fleuries et des mets délicats, au cours du premier mois de l'an 1908 ». G. Deschamps, « La vie littéraire », *Le Temps*, 48^e année, n° 17016, domenica 26 gennaio 1908.
27. Sui rapporti tra lo scrittore e l'attore catanese e le vicende della tournée parigina si veda G. Longo, « Verga e Giovanni Grasso », *Il castello di Elsinore*, a. XII, 36, 1999, p. 15-32.
28. Il testo del copione rivisto da Paul Solanges e Giulia Dembowska è stato pubblicato in G. Longo, « *La Chevalerie rustique* – Il copione inedito dell'Odéon », *Il castello di Elsinore*, V, n° 13, 1992, p. 97-108.

questa volta anche le raccomandazioni dell'autore (« Ho predicato innanzi tutto la massima sobrietà nell'interpretazione e nel vestiario »)²⁹ – contribuì a un risultato indirizzato alla sobrietà e alla precisione. Ebbe quattro repliche nel 1909, e ben ventuno l'anno seguente, e fu accolta entusiasticamente dalla migliore critica teatrale, mentre l'arte di Verga fu comparata a quella di Mérimée e Maupassant, preferita a quella di Zola. È l'opinione per esempio di uno dei più attenti lettori di Verga in Francia, Maurice Muret, che in quest'occasione dedicò a *Cavalleria* un articolo pubblicato nella prima pagina del prestigioso *Journal des débats*. Non soltanto i *Malavoglia* vengono prediletti al capolavoro di Zola, *L'assommoir*, ma Verga regge anche il paragone con Maupassant soprattutto per le sue qualità nell'arte dei *raccourcis*: allo scrittore siciliano bastano pochi tratti « *pour évoquer des horizons immenses. Dans une goutte d'eau de la mer de Sicile, il fait tenir toute l'humanité* »³⁰. Ecco perché il critico finisce per preferire il Verga narratore al drammaturgo, intuendo abbastanza bene la posizione estetica dello scrittore a riguardo: « *Je mets Cavalleria rusticana, drame, au-dessous de Cavalleria nouvelle. La nouvelle peut suggérer et c'est en quoi M. Verga n'a pas son pareil. Au théâtre il faut expliquer, il faut appuyer davantage. Cette besogne, somme toute inférieure, convient moins à l'art de M. Verga* »³¹.

« Una ciliegia tira l'altra ». *Cavalleria* e le « *Séries d'art* »

Ma la serie positiva non si arresta qui. Sull'onda del successo della prima serie di repliche all'Odeon i due traduttori, cioè Paul Solanges e Giulia Dembowska, convincono l'autore a imbarcarsi in una nuova impresa, che all'inizio doveva avere soprattutto un sapore promozionale, come spiega il traduttore in una lettera: « Io accetterei anche il cinema. È una reclame che spingerà la gente all'Odéon. Una ciliegia tira l'altra »³². Alla fine del 1909 lo scrittore siciliano firma infatti il suo primo contratto cinematografico con la casa di produzione di film d'arte A.C.A.D. (Association Compositeurs et Auteurs Dramatiques). Anche in questa occasione Verga, più o meno inconsapevolmente, gioca un ruolo importante, in un momento a dir poco cruciale; come nel 1888 si ritrova a inaugurare una nuova stagione artistica, questa volta cinematografica³³.

29. Lettera a P. Solanges del 17 settembre 1909. Biblioteca Universitaria di Catania, Ms. 1133.

30. M. Muret, « Au jour le jour – *Cavalleria rusticana* », *Journal des débats politiques et littéraires*, 121^e année, n° 271, 30 settembre 1909.

31. *Ibid.*

32. Lettera a Giovanni Verga del 22 novembre 1909. Biblioteca Universitaria di Catania, Ms. 1130.

33. Per maggiori ragguagli su questa versione cinematografica cf. G. Longo, « *Cavalleria rusticana* au cinéma. Les *Séries d'art* », *Chroniques italiennes*, n° 57, 1999, p. 101-109; Id.,

Intorno al 1909, il cinema commerciale, di breve durata e grande effetto, sembra aver stancato ogni tipo di pubblico ed entra in crisi; molti sono pronti a giurare sulla sua prossima fine e nascono in questo modo le «*Séries d'art*»³⁴. Questo nuovo genere di film a lungometraggio e maggior cura estetica cerca di fondere per la prima volta il cinema eminentemente commerciale e la messa in scena teatrale tradizionale con l'utilizzo di registi e attori professionisti. La maggior parte di questi hanno lavorato con Antoine, il quale ben presto comincerà una propria carriera cinematografica. In realtà, a parte pochi esempi, tali film non hanno grandi pretese estetiche e, soprattutto, sono girati con pochi soldi e in pochissimo tempo.

Abbastanza interessante è la questione dell'attribuzione di questo film, che purtroppo non ci è pervenuto. Secondo la maggior parte degli storici e delle filmografie era stato diretto da Victorin Jasset o dal direttore artistico dell'A.C.A.D., cioè Émile Chautard che aveva iniziato la sua carriera con Antoine e Sarah Bernardt; sembra più plausibile che l'autore sia stato invece Raymond Agnel che, oltre a regista, dell'A.C.A.D. era anche amministratore, direttore tecnico e operatore³⁵. Un articolo pubblicitario apparso nell'ottobre 1910 su *Ciné-Journal* (in pratica l'unico giornale specializzato di questi anni), ci ha permesso di dare un'attribuzione certa al film³⁶. Oltre a menzionare Chautard quale direttore della troupe, esso cita infatti il nome di Agnel come regista di *Cavalleria rusticana*. Il film dunque venne distribuito dall'Eclair (che lo produsse nei propri stabilimenti di Epinay), sin dal 22 ottobre 1910. Attraverso un'altra pagina pubblicitaria di *Ciné-Journal*³⁷ siamo a conoscenza dei nomi degli attori principali, tutti piuttosto noti e provenienti da importanti teatri parigini; era questo il principale vanto

«*La Cavalleria rusticana* del 1910», in *Verga e il cinema*, N. Genovese e S. Gesù (a cura di), Catania, G. Maimone, 1996, p. 121-125; E. Comuzio, «*Cavalleria rusticana* tra novella, film, teatro e musica», *ibid.*, p. 99-119; N. Genovese, «Per una storia di *Cavalleria rusticana*: dalla novella ai film», *ibid.*, p. 88-97.

34. Sulle «*Séries d'art*» cf. per esempio G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, 3, *Le cinéma devient un art, 1909-1920*, vol. 1: «L'avant guerre», Paris, Denoël, 1951; in particolare le p. 52-53 dedicate all'A.C.A.D.

35. Johan Daisne, Alfred Krautz e Jean Mitry per esempio lo attribuiscono a Victorin Jasset: J. Daisne, *Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale*, Gand, Éditions scientifiques, 1975, vol. 2, p. 34; A. Krautz, *International Dictionary of Cinematographers Set and Costume Designers in Film*, vol. 2, «France (From the beginning to 1980)», International Federation of Film Archives (FIAF), Munchen – New York – London – Paris, K.G. Saur, 1983, p. 10; J. Mitry, *Filmographie universelle*, t. 2, «Primitifs et précurseurs, 1895-1915», 1^{re} partie: «France et Europe», Paris, Institut des hautes études cinématographiques, 1964, p. 180. Quest'ultimo però aggiunge che, pur portando la firma di Jasset, la regia fu affidata a Chautard (p. 187).

36. *Ciné-Journal*, 3^e année, n° 117, 19 novembre 1910, p. 10.

37. *Ibid.*, n° 113, 22 ottobre 1910, p. 29.

dell'A.C.A.D., la quale intendeva in tal modo contrastare il primato della concorrente S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres) dei fratelli Pathé. Charles Krauss (Turiddu) veniva dal Théâtre de la Porte-Saint-Martin, M. Dupont-Morgan (Alfio) dal Théâtre National de l'Odéon, cioè lo stesso teatro in cui in quei mesi era stata rappresentata la pièce e da cui proveniva anche Chautard, Mlle Barry (Santuzza) dal Théâtre Sarah-Bernardt, Mlle Morianne dal Théâtre du Gymnase, e Mlle Eugénie Nau (Lola) dal Théâtre Antoine.

Il film che era piuttosto lungo (308 metri di pellicola, cioè durava circa venti minuti), uscì col nome di Verga sull'affiche, e la dicitura « *Avec l'autorisation exclusive de l'auteur* »³⁸. I diritti, cosa più unica che rara per quei tempi pionieristici, furono acquistati per cinquecento franchi dall'A.C.A.D., che dunque teneva a mettere ben in risalto il fatto nel comunicato commerciale. Allo scrittore il film non piacque affatto, né del resto piacque ai critici italiani, come Elce, che in occasione della successiva edizione del 1916, per la regia Ubaldo Maria Del Colle, prodotta dalla Flegrea Film, ricordava il tono da *pochade* e l'approssimazione della messa in scena del film francese. Nella recensione, dopo aver criticato l'Etna di cartone, stroncava « una Santuzza tutta eleganza, tutta grazia, tutta sorrisi, tutta moine, che [...] appariva non so più se come un sacrilegio o come una parodia », o « un Turiddu, ancor vestito d'un'uniforme che voleva essere quella dei nostri bersaglieri, ma che viceversa era un abbigliamento di pura fantasia »³⁹. Ma i giudizi più taglienti erano indirizzati al duello finale, che si svolgeva davanti a tutto il villaggio « compresi due carabinieri », come davanti a « una specie di gara di Olimpiadi, di ludi pubblici, di corse di cavalli, cui il pubblico assisteva col diritto di chi ha pagato il biglietto d'ingresso, e dove i carabinieri erano stati mandati esclusivamente per mantenere l'ordine pubblico, come si usa in simili circostanze »⁴⁰.

Ancora più sbrigativo e categorico Verga che, scrivendo a Dina di Sordevolo, commentava seccamente: « Figurati che di *Cavalleria rusticana* ne fecero una rappresentazione che io non arrivavo a capire quando andai

38. A questo proposito vogliamo ricordare la riluttanza di Verga nell'essere citato nei titoli del film, in occasione della successiva edizione del 1916 di *Cavalleria*: « Anche adesso ho una quistione con altri che vorrebbe mettere il mio nome sul cartellone di *Cavalleria rusticana* in cinematografia, altro che quale autore della novella e del dramma, e basta. Io fo il cantastorie e non il burattinaio ». Lettera a Dina di Sordevolo del 17 gennaio 1912, in G. Verga, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo, p. 434-435.

39. Elce, « *Cavalleria rusticana* », *L'arte muta: rassegna della vita cinematografica* (Napoli), 1916. Citato da N. Genovese, « Per una storia di *Cavalleria rusticana*... », p. 91.

40. *Ibid.*

per curiosità a vederla. Ma tant'è così serviva a loro»⁴¹. Soprattutto, diciamo noi, per imporre il nuovo genere su un pubblico non ancora avvezzo e in un clima di polemica contro i nuovi tentativi. Nelle pagine dello stesso *Ciné-Journal* – fatto abbastanza curioso in un giornale pubblicitario rivolto quasi esclusivamente a specialisti e distributori –, troviamo per esempio un articolo di Alceste Le Tourneur dal titolo « *Littérature et Cinématographe* », che giudicava impossibile il connubio tra teatro e cinema, ponendo l'operazione alla stregua di veri e propri « *actes de piraterie* », con un tono e argomenti che ricordano le prime perplessità di Verga:

*Une pièce de théâtre est faite pour être jouée au théâtre, dans ses décors spéciaux, avec une mise en scène spéciale et son dialogue original. Privez-la de ces éléments, réduisez-la à simple mimique et à la brutale succession des gestes, vous aurez beau lui conserver ses costumes, vous lui enlevez sa véritable parure et par conséquent son intérêt. [...] Une pièce de théâtre est faite pour le théâtre, un scénario cinématographique demande une tournure spéciale qu'on ne saurait trouver ailleurs*⁴².

L'idea, discussa e contestata in patria, piacque invece oltreoceano. Di lì a pochi mesi decine di attori e registi, compreso Émile Chautard, emigrarono negli Stati Uniti dove continuarono una ricca carriera. L'influenza delle « *Séries d'art* » fu infatti enorme, aprendo la strada alla scuola americana. La formula « attori famosi in pièces famose » – importata da Adolph Zukor, uno dei fondatori della Paramount e della leggenda di Hollywood, insieme a buona parte delle maestranze francesi –, pone le basi della fortuna di Hollywood. La *Cavalleria* del 1910 fu dunque la prima di numerosissime esperienze di collaborazione tra letteratura verista e la nuova forma d'arte, che attraverso un fruttuoso percorso nel giro di alcuni decenni fornirà il materiale primario alla poetica neorealista e alla rinascita del cinema moderno.

Giorgio LONGO

Université de Lille

41. Lettera a Dina di Sordevolo del 17 gennaio 1912, in G. Verga, *Lettere d'amore*, p. 379. Ancora più caustico qualche settimana dopo: « Figuratevi le mie viscere paterne, ed anche un poco il mio amor proprio d'autore, se volete. Per me è questione di probità letteraria quasi. Non posso. Quando ho visto quella *Cavalleria rusticana*! ... Ma forse andava rappresentata così pel cinematografo... ». Lettera a Dina del 6 aprile 1912, *ibid.*, p. 382. L'autore assumeva toni tragici, annunciando la prossima versione cinematografica a Marco Praga in una lettera del 27 dicembre 1909: « Tu meglio di ogni altro puoi metterti nei miei panni e in quelli del genitore che può acconsentire al matrimonio della sua creatura, ma non assistere alla sua messa a letto ». Citato da G. Raya, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984, p. 26.

42. *Ciné-Journal*, 3^e année, n° 113, p. 14.