



FRANCESCO BRANCIFORTI – ELISA FERRATA

UNA *OUVERTURE* PER *CAVALLERIA RUSTICANA*

FONDAZIONE VERGA - CATANIA

Questo libro ha origine dal fortunoso ritrovamento tra le carte di Giovanni Verga dell'autografo dello spartito della *Ouverture* alla *Cavalleria rusticana* scritta da Giuseppe Perrotta per incarico dello stesso scrittore, suo intimo amico. Le vicende travagliate della vita del musicista, sino alla sua tragica conclusione, erano già note per le pagine di Francesco Guardione, suo unico biografo. Tuttavia, avendo in animo di trarre dall'oblio le note che al dramma verghiano erano destinate in apertura di sipario, è parso giusto ricercare ancora tra quelle stesse carte altre testimonianze che illuminassero maggiormente le circostanze e i condizionamenti, dai quali queste pagine di musica erano nate e germogliate con entusiasmo per diventare subito dopo fiori avvizziti.

Invero gli sforzi della ricerca sono stati ripagati, sia per la molteplice dovizia delle carte del Fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania sia per la generosa liberalità e lungimiranza del nipote del musicista, Emanuele, musicista insigne anch'esso, che ha voluto depositare nella Biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano, ove ha insegnato, i manoscritti del nonno e renderli così disponibili agli studiosi. È qui che il testo del "bozzetto sinfonico" per la *Cavalleria rusticana* compare sempre di mano dell'autore nella sua seconda ed ultima stesura, che ne permette finalmente l'esecuzione orchestrale, negata dal primo manoscritto catanese per la sua provvisoria annotazione per solo pianoforte senza orchestrazione.

Dall'archivio del Fondo Verga sono state riesumati tutti i documenti che illustrano le vicende dell'amicizia fraterna che legò per mezzo secolo Giovanni Verga e Giuseppe Perrotta; e con essi Luigi Capuana e Federico De Roberto e poi altri noti e meno noti, come Carlo Del Balzo, Salvatore Farina, Emanuele Navarro, Filippo Filippi, Francesco D'Arcais, Antonio Scontrino. A tutti s'è chiesta e data voce, perchè gli anni della Catania di fine Ottocento, restia e refrettaria isola nell'isola, fossero almeno illuminati dalle speranze, dai sogni, dalle conquiste e dalle cadute di chi affidò all'evasione nel Continente la sua individuale fortuna.

Senza dubbio, le note musicali di Perrotta per la *Cavalleria rusticana* meritavano di essere conosciute

In copertina:

Bozzetto di scena della prima dell'opera lirica *Cavalleria rusticana* al teatro Costanzi di Roma (1890).

BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA

SERIE STUDI

10

CATANIA
2003

FRANCESCO BRANCIFORTI – ELISA FERRATA

UNA *OUVERTURE* PER *CAVALLERIA RUSTICANA*

CATANIA
2003

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

2003 - BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE VERGA - CATANIA

**La presente pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Assessorato
Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione.**

PRESENTAZIONE

Questo libro ha origine dal fortunoso ritrovamento tra le carte di Giovanni Verga dell'autografo dello spartito della *Overture* alla *Cavalleria rusticana* scritta da Giuseppe Perrotta per incarico dello stesso scrittore, suo intimo amico. Le vicende travagliate della vita del musicista, sino alla sua tragica conclusione, erano già note per le pagine di Francesco Guardione, suo unico biografo. Tuttavia, avendo in animo di trarre dall'oblio le note che al dramma verghiano erano destinate in apertura di sipario, è parso giusto ricercare ancora tra quelle stesse carte altre testimonianze che illuminassero maggiormente le circostanze e i condizionamenti, dai quali queste pagine di musica erano nate e germogliate con entusiasmo per diventare subito dopo fiori avvizziti.

Invero gli sforzi della ricerca sono stati ripagati, sia per la molteplice dovizia delle carte che il Fondo Verga restituisce dopo il suo felicissimo riscatto dalla 'cattività' romana in casa Perrone, sia per la generosa liberalità e lungimiranza del nipote del musicista, Emanuele, musicista insigne anch'esso, che ha voluto depositare nella Biblioteca del Conservatorio G. Verdi di Milano, ove ha insegnato, i manoscritti del nonno e renderli così disponibili agli studiosi. È qui che il testo del "bozzetto sinfonico" per la *Cavalleria rusticana* compare sempre di mano dell'autore nella sua seconda ed ultima stesura, che ne permette finalmente l'esecuzione orchestrale, negata dal primo manoscritto catanese per la sua provvisoria annotazione per solo pianoforte senza orchestrazione.

Dall'archivio del Fondo Verga sono state riesumati tutti i documenti che illustrano le vicende dell'amicizia fraterna che legò per mezzo secolo Giovanni Verga e Giuseppe Perrotta; e con essi Luigi Capuana e Federico De Roberto e poi altri noti e meno noti, come Carlo Del Balzo, Salvatore Farina, Emanuele Navarro, Filippo Filippi, Francesco D'Arcais, Antonio Scontrino. A tutti s'è chiesta e data voce, perchè gli anni della Catania di fine Ottocento, restia e refrettaria isola nell'isola, fossero almeno

illuminati dalle speranze, dai sogni, dalle conquiste e dalle cadute di chi affidò all'evasione nel Continente la sua individuale fortuna.

Senza dubbio le note musicali di Perrotta per la *Cavalleria rusticana* meritavano di essere conosciute non solo per il loro interesse storico-documentario, ma anche per dare loro il giusto posto nella cultura musicale del tempo, divisa sul discrimine della tradizione melodica e della innovazione contrappuntistica. Ora il giudizio può essere delegato agli esperti, nella speranza che essi, non legati alla urgenza di un giudizio di rappresentabilità, leggano il testo con più serena considerazione dei loro predecessori, a cominciare da Giulio Ricordi e dai suoi consiglieri.

Il testo compare qui per cura di Elisa Ferrata nelle due redazioni pervenute, corredate da una descrizione tecnica che mette in rilievo le caratteristiche di ciascuna e le convergenze e le differenze delle due versioni¹. Considerata la natura strettamente documentaria della presente edizione i due manoscritti autografi sono proposti qui con assoluta fedeltà, sia nella riproduzione fototipica dell'uno, come nella trascrizione dell'altro testo².

Così come al primo capitolo si riferisce una APPENDICE I di lettere inedite di interesse biografico, al secondo capitolo, che introduce e pubblica le due redazioni della *Overture*, si collega

¹ Secondo gli esiti della ricerca condotta per l'elaborazione della sua tesi di laurea discussa nella Facoltà di Musicologia di Cremona (Università di Pavia) il 9 Dicembre 1997.

² Per i criteri adottati, vedi G. FEDER, *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987.

una APPENDICE II di testi musicali e letterari, nei quali compaiono insieme i nomi di Capuana, verseggiatore per musica inedito, e di Perrotta, compositore di romanze e barcarole: anche per questi testi s'è preferita la riproduzione in forma fototipica, lasciando agli studiosi della materia il compito di riprenderne lo studio secondo un panorama di ricerca più appropriato³.

Con animo lieto Francesco Branciforti e Elisa Ferrata esprimono la più viva gratitudine, a nome della Fondazione Verga e loro, in primo luogo al Maestro Emanuele Perrotta e al Direttore della Biblioteca del "Conservatorio G. Verdi" di Milano; ed accanto ad essi al Direttore della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania e alla direttrice della sezione manoscritti della medesima biblioteca.

³ Vedi in proposito AA.VV., *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Atti del Convegno Internazionale (Cremona 4-8 ott. 1992), a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1995.

CAPITOLO I

Una *Overture* per *Cavalleria rusticana*

La sera del 14 gennaio del 1884 al Carignano di Torino la Compagnia di Cesare Rossi (Duse - Andò - Checchi) portava al successo il dramma *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga. L'entusiasmo del momento faceva dimenticare d'un colpo tutto l'affanno e le traversie della vigilia¹.

Tra gli applausi della platea e le felicitazioni concordi degli amici ed estimatori, l'indomani, il 15 gennaio 1884, ore 16,

¹ La trafila della prima rappresentazione è documentata per intero nel carteggio Verga-Capuana: la prima traccia nella lettera del 12 ottobre 1883, nella quale Luigi Capuana da Mineo scrive al Verga in procinto di partire per Milano d'aver letto la *Cavalleria rusticana* e gli suggerisce alcuni cambiamenti di scena (v. GINO RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'ateneo, 1984, n. 224, p. 207); la seconda nella lettera di Verga a Capuana da Roma, nella quale lo scrittore descrive la scena della lettura del testo agli amici Giacosa e Avanzini ed altri nella redazione del «Fanfulla», e parla della loro approvazione e della decisione di Cesare Rossi di rappresentare l'opera a Torino il 15 novembre (ivi, n. 225, p. 208). Seguono a queste altre lettere numerose del 2, del 7, dell'11, del 12, del 14, del 16, del 18 novembre e del 23 dicembre con le pressanti e ripetute richieste di costumi, disegni, fotografie, oggetti tipici etc. (ivi, nn. 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232 alle pp. 209-214); e poi la proroga della rappresentazione al gennaio (lettera del Capuana al Verga del 30 novembre; ivi, n. 233, p. 214), l'invito e la promessa di essere presente a Torino nel gennaio (lettera di Capuana a Verga del 3 dicembre; ivi, n. 234, p. 215), i continui viaggi tra Torino e Roma (lettera di Verga a Capuana del 3 dic.; ivi, n. 234, p. 215).

perveniva all'autore il seguente messaggio telegrafico²:

Sincere congratulazioni mie e famiglia successo *Cavalleria rusticana*. Io felice. Addio.

GIUSEPPE PERROTTA

Chi fosse questo amico e perchè il suo plauso dovesse particolarmente rallegrare il Verga, è presto detto: il firmatario non era solo un suo fraterno amico, ma anche, a suo modo, un uomo di teatro, un musicista serio ed appassionato.

Giuseppe Perrotta era nato il 19 marzo 1843 ed aveva seguito le orme del padre, insigne avvocato, laureandosi in giurisprudenza a diciotto anni. Presto però lasciò la toga e le aule dei tribunali per seguire la sua vocazione artistica, di cui si fecero sperimentatori e guida un vecchio maestro, Matteo Marrafino, e poi Generoso Sansone, giovane reduce del Conservatorio Musicale di Napoli. La sua iniziazione musicale fu perciò

² Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, Ms. U. 239.4286 (da ora in poi B.U.C.). Le lettere, senza indicazioni bibliografiche, sono inedite. Qui nell'*Introduzione* e in appresso nell'APPENDICE I si è data la trascrizione fedele dell'autografo delle lettere, con tutte le anomalie sintattiche, grammaticali e ortografiche che esse presentano, nella convinzione che esse: «perchè non studiate, non pensate per la posterità, le lettere dei musicisti sono schiette, immediate, veritiere; e come tali completano per un altro aspetto la conoscenza che già si aveva dell'artista»; ed ancora, nel versante del documento musicale, che «le lettere dei musicisti, di solito interessano soprattutto per i contributi che non infrequentemente esse offrono ad una miglior conoscenza della musica dello stesso compositore. Gli elementi epistolografici veri e propri hanno valore marginale, come ulteriore conoscenza della personalità del musicista nel suo insieme; ma ciò che veramente e soprattutto importa è il contributo tecnico offerto dal documento, in quanto esso costituisca esegesi ai fini di una più ampia interpretazione della testimonianza musicale»; così RAFFAELE MONTEROSSO, *I carteggi dei musicisti*, in AA.VV., *Metodologia ecdotica dei carteggi* (Atti del Convegno Int.le di studi, Roma, 23-25 Ott. 1980), a cura di Elio d'Auria, Firenze, Le Monnier, 1989, p.135 e 146.

lenta e faticosa e frammentaria, resa ancora più ardua per le preferenze compositive subito manifestatesi, percorrendo prima le tracce della tradizione melodica italiana per inoltrarsi poi sulla strada delle più ardue ricerche dell'armonia.

A Giovanni Verga e a Luigi Capuana era legato sin da quegli anni da affettuosa amicizia, come testimoniano i numerosi e ripetuti riferimenti dei carteggi³, amicizia, che andava ben al di là della personale umana simpatia: per tempo s'erano infatti stabiliti rapporti di collaborazione artistica soprattutto con Luigi Capuana, che al maestro amico suggeriva, e da questi si lasciava suggerire, temi e testi da comporre e da musicare. Il primo frutto di questa collaborazione fu un *Album vocale da camera* costituito da sei sonate: N.1. *Dall'intimo*, romanzetta; N. 2. *Non ho più amor*, romanza; N. 3. *Ora è d'amor*, barcarola; N. 4. *Allor che taci*, romanza; N. 5. *Un bacio*, melodia; N. 6. *Baciarmi ancor*, romanza⁴. I due scrittori si misero all'opera per la sua diffusione, ciascuno per la sua parte. Luigi Capuana appronta il testo letterario di romanze e barcarole; tra Agosto e Settembre del '75 scrive al Verga da Mineo: «Ti invio in mezzo ai libri la musica di Peppino: gliela consegnerai per farvi le correzioni che desidera farvi: digli però che me la rimandi subito» ed ancora «a Beppino Perrotta dirai che gli manderò fra non molto le altre romanze; che del melodramma me ne occuperò appena mi sarò cavato di addosso il volume dei *Profili*»⁵; Giovanni Verga si interessa, per

³ Primo fra tutti il *Carteggio Verga-Capuana* cit., nn. 35, 36, 64, 107, 117, 262, 263, 264, 267, 289, 291, 331, 337, 344; e anche il *Carteggio Capuana-De Roberto*, edito da Sarah Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1984, nn. 18, 108, 172, 175, 176, 177.

⁴ *Album Vocale da Camera, in chiave di Sol con accomp.to di pianoforte* di GIUSEPPE PERROTTA MUSUMECI, Milano, Giovanni Canti, s.d. [ma 1876]; una copia nella Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano, ai segni A.55.131.35.

⁵ Lettere da Mineo, rispettivamente del 5 agosto e del 4 settembre, in G. RAYA, *Carteggio...* cit., n. 35, p. 49 e n. 36, p. 51. Nella prima delle due lettere aveva scritto: «Ti mando inoltre la prima metà del manoscritto del mio volume *Profili di donne*. Potrai spedirla al Sig. Ottino...». La raccolta di novelle infine vide la luce nel '77 a Milano con i tipi di Brigola.

mezzo dell'amico Del Balzo, dell'eco della musica di Perrotta sui giornali napoletani⁶ e chiama l'amico Farina a Milano per cercare di introdurre il compositore già trentaduenne nell'esclusivo sacralo dell'editoria musicale, quale era stimato il severo studio di Giulio Ricordi.

Di tanto fervore rimangono però solo alcune tracce esigue ed incerte. Infatti limitatamente per questo *album* si conoscono esattamente quali e quanti testi abbia composto il Capuana, poichè il suo nome compare nel frontespizio e nella testata delle composizioni n. 1, n. 2, n. 3, n.4; per il resto, nelle due lettere citate dell'estate del '75 di Capuana al Verga, come s'è visto, non si nominano nè i titoli, nè il numero dei testi e nella lettera di Farina a Verga si accenna solo a due romanze oggetto della presentazione, di cui solo di una viene citato il titolo, cioè della romanzetta *Dall'intimo*, alla quale il Ricordi apporta a

⁶ Lettera del 3 gennaio 1882: «Fammi il piacere di recapitare, quando ti capita, l'accluso biglietto al Sig. Petitti, e se qualche giornale ha parlato della musica del mio amico Perrotta, fammi il favore di mandarmelo» (in G. VERGA, *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma, 1979, n. 173, p.123); e tre giorni dopo, 6 di gennaio, Carlo Petitti al Verga: «Avendo conosciuto per mezzo d'un amico Catanese l'indirizzo del m.^o Perrotta (piazza Stesicorea) gli avevo già spedito dei giornali ed un vigliettino per ringraziarlo della cortese dedica fattami delle sue bellissime composizioni. D'ora innanzi li indirizzerò a Lei»; in ROSSANA MELIS, *La letteratura quotidiana a Napoli nel secondo Ottocento*, negli «Annali della Fondazione Verga», XIII, 1996, pp. 98-9 e 102. Da parte sua Carlo Del Balzo da Napoli il 25 febbraio si scusa col Verga: «E' vero che io debba apparire manchevole ai tuoi occhi per non avere ancora mandati gli articoli promessi sulle musiche del tuo amico Perrotta... In ogni modo tra pochi giorni riceverai tre giornali che parleranno del tuo Perrotta»; in GIORGIO LONGO, *24 lettere di Carlo Del Balzo a Verga*, negli «Annali della Fondazione Verga», VI, 1989, n. XXI, pp. 106-7. I giornali, di cui si fa cenno nella lettera del Petitti, sono «Il Piccolo», il «Pungolo», il «Roma», la «Gazzetta di Napoli», il «Corriere del Mattino», il «Giornale di Napoli», e l'«Occhialetto»; l'amico catanese, cui si allude nella medesima lettera, è quasi certamente Calcedonio Reina, poeta e pittore, anch'egli intimo amico di Verga.

marginale con confidenza «lievi cambiamenti» e «altre opportune variazioni»⁷. Comunque questo primo *album* fu pubblicato nel '76 in occasione delle celebrazioni belliniane e stampato dall'editore Giovanni Canti di Milano e solo più tardi entrò nel catalogo dell'ed. Ricordi⁸.

Nè l'interessamento di Verga presso Farina, e di questi presso Ricordi, fu di breve durata: il 24 febbraio 1880 all'ennesima sollecitazione dello scrittore l'amico rispondeva da Milano: «Caro Verga Il ho trovato la musica e i documenti del Perrotta, che si erano mescolati sotto un monte di carte. Le presento oggi al Ricordi e le raccomando caldamente»; ed ancora pochi giorni dopo, il 2 marzo: «Caro Verga Il oggi ho parlato col Ricordi, il quale ancora non ha provato i pezzi, ma mi ha promesso che

⁷ Lettera del 28 dic. 1875 di Salvatore Farina a Giovanni Verga, in appendice al volume di FRANCESCO GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta maestro di musica*, Catania, Tip. F.lli Perrotta, 1911, p. 65.

⁸ Per il rientro a Catania delle ceneri di Bellini furono organizzate imponenti manifestazioni. Numerose composizioni musicali furono prodotte; tra quelle eseguite, una scena drammatica *Apoteosi di Vincenzo Bellini*, del maestro Pacini; una grande messa da *Requiem* del maestro Coppola; altre non ne nomina il giovanissimo De Roberto nella sua pur detagliata corrispondenza da Catania, pubblicata nell'«Illustrazione Italiana» del 15 ottobre al 1876, anche se, come pare, essa ebbe a subire qualche amputazione da parte della redazione della rivista, di cui ebbe a lamentarsi nelle sue *Memorie giovanili*; vedi G. ALFIERI, *Le "Memorie giovanili" di Federico De Roberto, ovvero dell'educazione di un giovane perbene*, negli «Annali della Fondazione Verga», XI-XII (1994-95), pp.142-3, n.5. La corrispondenza è stata poi ripubblicata da G. Finocchiaro Chimirri, in «La Sicilia» del 24 agosto 1976. Per la ricostruzione dell'opera del Perrotta è di buon ausilio la raccolta *Articoli di critica delle composizioni musicali di Giuseppe Perrotta*, Catania, Carmelo Puglisi Editore di musica, 1903, pp. 67; vedi anche F. GRANATA, *Catania a zigzag*, G. Brancato Editore, Catania, 1981, p. 53; un breve cenno nel vol. DOMENICO DANZUSO-GIOVANNI IDONEA, *Musica, musicisti e teatri a Catania (dal mito alla cronaca)*, Pubblicula Editrice, 1985, pp.115-6; e più distesamente D. DANZUSO, *Musica e musicalità nel teatro di Verga*, nel vol. AA.VV., *Nel mondo di Giovanni Verga*, la Cantinella, Catania, 2001, pp. 149-160.

fra due o tre giorni mi saprà dire qualche cosa»⁹. Nè venne meno l'affettuoso impegno di altri amici, come Emanuele Navarro, che da Roma rispondeva all'appello di Verga il 18 gennaio dell'82: «...Ho pregato un amico di scrivere due parole per la musica del sig. Perrotta. Sono già state stampate nel *Monitore* d'oggi, di cui prima di sera farò pervenire alcune copie al Sig. Ferlito. Ho poi passata la musica alla Sig.ra Mezzabotta, che mi ha promesso un cennino nel *Bersagliere*. Il *Vedro*, inoltre, di servirvi in qualche altro giornale...»¹⁰.

Un secondo *album* dal titolo *Accanto all'Etna* fu pubblicato nel 1877 dalla Casa Editrice G. Bennati di Catania (e poi passato alla Sandron di Palermo): comprendeva anch'esso sei sonate (1. *Idol mio già il dì s'imbruna*, barcarola; 2. *Aura gentile*, romanza; 3. *Abbandonata*, romanza; 4. *Cuor morto*, romanza; 5. *Ofiordella pensosa sera*, serenata; 6. *Larve d'amore*, duettino). E un anno dopo, nel '78, seguiva un terzo *Album di tre fughe*, pubblicato anch'esso dall'ed. G. Bennati di Catania (poi passato alla Sandron di Palermo)¹¹.

Salvo di uno del secondo *album* (*Nell'aura gentile*)¹², solo di un altro testo si conosce per certa la collaborazione letteraria di Capuana, dell'*Orientale* cioè, dedicata “alla gentile

⁹ In Appendice all'art. FRANCESCO BRANCIFORTI, *Un nuovo testimone per "L'amante di Gramigna"*, negli «Annali della Fondazione Verga», IV, 1987, pp. 102-103, nn.6-7.

¹⁰ B.U.C., Ms. U. 239. 3927. I due articoli citati comparvero rispettivamente nel «*Monitore*», II, n.17 del 18 gennaio 1882 e il secondo ne «Il *Bersagliere*», n.32, del 23 gennaio 1882; cfr. *Articoli ...*, pp. 30-1.

¹¹ GIUSEPPE PERROTTA, *Tre fughe per pianoforte*, Catania, G. Bennati, s. d. [una copia nella Biblioteca del Conservatorio di musica L. Cherubini di Firenze].

¹² «*Nell'aura gentile* il maestro ha musicato dei gentilissimi versi, commessi molti anni or sono, dal nostro egregio amico Luigi Capuana...»; in «*La Lombardia*», del 17 aprile 1880. Vedi *Articoli...*, p. 25.

Signora Paolina Vaneri Filippi”¹³; per un altro testo, il Capuana medesimo da Napoli nella lettera del 29 aprile 1888, alla vigilia della prima della *Giacinta*, sollecita Verga affinché spinga il Perrotta: «Dici a Peppino Perrotta che mandi la romanza *Fasma*: voglio farla cantare qui»¹⁴. Non si sa quali altre composizioni musicali di questo *album* interpretassero un testo in versi di Capuana: tuttavia, considerate le lodi che furono riservate a questi testi poetici, si può ragionevolmente attribuire all'amico-scrittore la paternità della maggior parte di essi; ed è sembrato opportuno perciò, ora che se ne presenta l'occasione, operarne il recupero per conservare memoria di queste poesie già disperse e dimenticate¹⁵.

¹³ *Orientale, parole di Luigi Capuana, musica di G. Perrotta*, Milano, Stabilimento Musicale F. Lucca, s.d. [depositato il 1884 presso la Biblioteca del Conservatorio musicale Giuseppe Verdi di Milano]. Anche il nome della destinataria ha un legame con Verga: infatti Pauline Vaneri Filippi aveva chiesto da Glasgow il 13 novembre 1876 di tradurre in inglese la novella *Nedda* a profitto delle scuole protestanti dell'ex Collegio Medico di Napoli.

¹⁴ GINO RAYA, *Carteggio...*, n. 331, p. 292.

¹⁵ Nell'APPENDICE II sono raccolti i testi, musica e versi, dove è dichiarata la collaborazione del Capuana. Ecco alcuni giudizi dei contemporanei in proposito: «L'autore seppe scegliere per le sue composizioni di bei e gentili versi» (ne «L'Eco di Sicilia» di Catania del 24 Dicembre 1876); e Filippo Filippi: «Un compositore che si stacca dal comune, che non va per le vie battute è il signor Perrotta, il quale ha musicato alcune poesie molto leggiadre di Luigi Capuana, mio collega in critica drammatica» (in «La Perseveranza» del 7 marzo 1877); sempre in *Articoli...*, p. 6. Non si sa quanto ben informato in proposito sia stato il recensore della rivista «Neue Berliner Musikzeitung» del 19 dicembre 1878, che concludeva: «La collezione... meriterebbe bene di trovare un traduttore tedesco, tanto più che le poesie, composte in parte di A. Perrotta Musumeci, non sono senza valore poetico» (ivi, p. 20). Della disposizione di Capuana come «rimatore per musica» fanno fede le lettere scambiate con Verga riguardanti il libretto di un melodramma storico da approntare per Filippo Marchetti (G. RAYA, *Carteggio...* cit., n. 242, p. 222; n. 249, pp. 226-7; n. 251, pp. 228-9; n. 255, p. 231); ed ancora la richiesta di Verga di una «breve lirica» per un ignoto giovane musicista, al quale poi lo stesso Verga propone alcuni testi delle *Istantanee* (ivi, n. 435 e 436, p. 378); nè occorre ricordare del resto ch'egli ridusse a libretto la sua commedia *Malia* (a Verga da Roma il 1° agosto 1891: «Spero molto in *Malia*, da cui ho anche tratto un libretto per Frontini di

Di poche altre composizioni melodiche si hanno notizie frammentarie, affidate quasi solo ai documenti pervenuti nelle biblioteche dei Conservatori di musica. Nell'Indice SBN dell'Istituto del Catalogo Unico, compaiono: una *Serenata valacca*, pubbl. a Napoli, Editori di musica, 1884; un *Minuetto per pianoforte*, dedicato a Ch. Richter, pubbl. a Bologna, da A. Tedeschi, s. d. [1894]; un *Preludio e fuga in La per pianoforte*, pubbl. a Napoli, da G. Orlandini, s.d.[1889]; un *Preludio allo "Stabat mater" di Pergolesi per pianoforte*, pubbl. a Napoli da G. Orlandini, s.d.[1890]; una *Gavotta per pianoforte*, pubbl. a Bologna, da Achille Tedeschi, s.d. [1894]; una *Corrente in Mi maggiore*, pubbl. a Bologna da Achille Tedeschi, s. d.[1896], dedicata alla Signora Clelia Barreca; e infine un *Inno marcia con accompagnamento di pianoforte*, pubbl. a Milano, da F. Lucca, 1881, dedicato a S.M. Umberto I, poi passato alla Casa Ricordi. Ed ancora, non registrate nel suddetto Indice, *Due composizioni musicali per camera*, dedicate ad Arrigo Boito: N. 1 *Addio!* Serenata. Poesia di Emmanuele Navarro; N. 2 *Bella vieni, si trastulla de la luna*, barcarola, poesia di Emmanuele Navarro, Milano, Edizioni Ricordi, 1881. Infine altre sono indicate sommariamente in *Appendice* nel volume *Articoli di critica* citato¹⁶: *Confidenze*, capriccio vocale da Camera, con parole di Calcedonio Rejna, R. Circolo Bellini di Catania, 1882; *Folchetto, leggenda*, pubblicato dalla Casa Ed. Giudici e Strada, Torino, s. d.; *Vieni al mar*, barcarola, pubbl. a Napoli, 1889.

Catania, un libretto di cui sono molto contento anche come lavoro letterario; ivi, n. 369, p. 327), pubblicata poi nel 1895 (L. CAPUANA, *Malia*, melodramma in tre atti, musica di F. Paolo Frontini, Milano, De Marchi). Oltre al Capuana per i versi si fa riferimento a Vincenzo Baffi e a Navarro della Miraglia, autore della barcarola *Il canto del marinajo*, dedicata ad Arrigo Boito, e della serenata *Addio*, ed. Ricordi, Milano, 1881, e al fratello medesimo del musicista, Agatino, autore dei versi della romanza *Baciami ancora*.

¹⁶ Alle pp. 66-7.

Invece del melodramma promesso nel '75¹⁷, il Capuana compose per l'amico una fiaba, il *Rospus*, una originale parodia, un vero e proprio *pastiche* metrico¹⁸, che tanto rumore ed

¹⁷ Capuana a Verga nella lettera citata del 4 sett. 1875: «Io intanto comincio a fare il mio mestiere di *dilettante di letteratura* [...]. Ma per rimettermi proprio al lavoro ho bisogno di un mese di riposo. In questo intervallo scriverò le romanze per Beppino e farò la tela del melodramma [...] in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 36, p. 51. E qualche anno dopo il titolo di una di queste romanze compare nella novella *Povero dottore!*, la seconda poi delle *Appassionate*, scritta a Roma nel novembre del 1882: «Invece Lorenzo era meravigliato, sentendole cantare squisitamente la bella romanza del Perrotta: «Sogno gentil, tu fuggi» [*Dall'intimo* del primo *album*]; e poco appresso: «Cantava più spesso, per distrarsi; ma, la romanza del Perrotta da lei [Concettina] preferita, ricordo della prima visita di Lorenzo, ora la commuoveva fortemente, quasi sentisse cantarla da un'altra persona. Quelle note avevano mutato accento, espressione, significato; le parevano un lamento, un sospiro di anima in pena; e un giorno non poté arrivare alla fine...»; in LUIGI CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Salerno Ed., Roma, 1973, vol. I, pp. 281 e 289. E tuttavia, come si può vedere, il titolo qui citato non risulta tra le composizioni del maestro catanese: trattasi di un impreciso ricordo di Capuana o della citazione parziale di un canto che porta altro titolo, ovvero di titolo provvisorio? Pochi anni dopo lo stesso accade con la romanza *Fasma* (vedi appresso, alla nota 49).

¹⁸ Pubblicata per la prima volta in «Scena Illustrata» il 15 aprile 1882, e poi ampiamente rimaneggiata e ripubblicata a Firenze, Tipografia dell'Arte della Stampa, 1887. Vedi la lettera di Capuana a De Roberto, 18 sett. 1886: «Il mio tentativo (la moderna ipocrisia vuole che si dica così) mi sembra tale che possa facilmente produrre una radicale rivoluzione non solo nel regno melodrammatico, dove d'una radicalissima rivoluzione sentesi ormai il bisogno, ma anche nei vari rami o generi della forme poetiche. Come saranno felici tutti coloro che non sono finora riusciti a fare dei versi che siano, proprio, realmente dei versi, come saranno felici di vedere l'esempio di una versificazione ibrida, e potremmo anche aggiungere bastarda, che ha tutta l'apparenza del verso e non è verso, che ha tutte le libertà della prosa e intanto prosa non è?»; e con lo stesso tono scherzoso prosegue: «C'è l'immensità davanti a noi. Ed io che ho inventato la cosa con la quasi incoscienza artistica di tutte le cose nuove e grandi, ne sono stupito e quasi smarrito...»; in S. ZAPPULLA MUSCARA', *Capuana e De Roberto*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1984, n. 108, p. 192. E l'8 aprile 1887 da Mineo, forse per il rifacimento del *Rospus*, uscito, come s'è detto, nella primavera dell'87, allo stesso De Roberto: «...Tu fai dei sonetti di quattordici versi. Centomila sonettai hanno fatto lo stesso prima di te! Io pubblico delle cose *in prosa o quasi*, un che di misto, d'indefinito e dirò anche d'infinito che sfida ogni confronto e confonde e abbatte. Eh? Eh? eh?

entusiasmo suscitò negli amici alla prima lettura¹⁹, e tanto compiacimento al suo amabile autore, che tuttavia ebbe ad attendere invano la corrispondente veste musicale pronosticata di difficile e delicato equilibrio fantastico e tecnico²⁰.

Tenterai più, o Icaro audace, di lottare in *versipellità* col tuo *maestro*?...» (ivi, n. 121, pp. 205-6). Vedi l'edizione dei *Semiritmi*, con introduzione di Enrico Ghidetti, Guida Editrice, Napoli, 1972, pp. 170-1; inoltre F. SPERA, *Metrica fra antico e nuovo: da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, nel vol. *La realtà e la differenza. Studi sul secondo Ottocento*, Torino, Genesi, 1994, pp. 163-179.

¹⁹ Lettera di Verga a Capuana del 19 sett. 1886: «In fatto di prodotti di penna, ti preparo una sorpresa *orrificante*. Peppino Perrotta mi fece vedere il tuo *Rospus*, bellissima trovata e come testo, originalissimo; ma parmi di difficilissima messa in scena pei costumi, e, peggio ancora, per l'adattamento di questi agli attori»; cfr. G. RAYA, *Carteggio...*, n. 291, p. 260. E a De Roberto, al quale il Capuana aveva inviato il manoscritto («Dimenticavo di dirti che *Rospus* è stata scritta per Peppino Perrotta. Gli avevo mandato la prima scena e ieri mi scrisse che gli è piaciuta assai; ora ho mandato l'intera fiaba e aspetto il suo giudizio dal lato della musicabilità. Ti prego di rimandarmi il m.s. [...]»; lettera da Mineo del 18 sett. 1886, in S. ZAPPULLA MUSCARA', *Capuana...*, n. 108, p. 193), si riferisce nella nota aggiunta al testo: «Ad un amico che si picca di filosofia e voleva da me sapere qual concetto si nascondesse sotto la finzione poetica di *Rospus*, mandai, per canzonatura, la spiegazione seguente, fingendo che fosse un brano di articolo d'un critico tedesco, certo prof. Groz du Exestopf...». Sulle intenzioni più serie di Capuana, vedi la lettera seguente del 7 ott. 1886 da Mineo (ivi, n. 109, p. 195).

²⁰ L'opera, come s'è detto, uscita nell'aprile del 1882 e poi in edizione autonoma, *Rospus, fiaba in un atto, in prosa o quasi*, nel 1887, fu sottoposta ad un successivo rimaneggiamento, come scriveva il Capuana all'amico Perrotta: «Ho voluto a posta eliminare tutte le difficoltà che richiedevano spese eccessive...», suggerendo poi: «Quello che voglio permettermi di rammentarti è di scrivere una musica che non abbia un carattere troppo uniforme: le diverse situazioni del piccolo dramma lo permettono»; ed infine prometteva: «Se questo saggio di libretto in prosa, quasi riuscirà, io ti prometto di scriverne un altro di maggiori proporzioni e di soggetto diverso» (lettera del 17 settembre 1886, in F. GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta...*, cit. p. 85). Nel ripubblicare il testo nei *Semiritmi* (Treves, 1888), così scrisse il Capuana nella dedica: «Te la lessi e ti piacque molto; ma in quanto a musicarla, non sapesti decidere. Un'azione in un atto, che è seria come un melodramma e richiederebbe una musica elevatamente seria, avrebbe incontrato, secondo te, tali difficoltà per mostrarsi sul teatro, che non ti bastava l'animo di spendere per essa forze e tempo di impiegare più proficuamente in una vera opera musicale rappresentabile; per

Così il nome di Perrotta si affiancava ad altri due amici musicisti, Antonio Scontrino e Salvatore Auteri Manzocchi, anch'essi siciliani, anch'essi legati alla triade degli scrittori Capuana-Verga-De Roberto da calda amicizia e solidarietà artistica ²¹.

Tutti, in tempi e modalità diversi, avevano intrapreso o si accingevano ad intraprendere il viaggio della speranza, l'itinerario di sempre, che li conduceva, per sottrarsi alla soffocante inerzia ed indifferenza della provincia siciliana degli anni tra il '70 e l'80, a tentare la fortuna nel continente, a Firenze o a Milano, ed inserirsi nel pieno fervore dello sviluppo industriale e politico e culturale, che era seguito alla Unificazione. Itinerario comune a quasi tutti gli intellettuali meridionali e siciliani in particolare, itinerario aspro e difficile e doloroso, per

il manoscritto con dedica al Perrotta conservato a Mineo, v. *La biblioteca Capuana. Manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*, a cura di Croce Zambone, Ed. Greco, Catania, 1982, p. 55 (n. 2334). Per la stretta collaborazione Capuana-Perrotta è ora conclusiva la ricerca di A. M. MORACE, *Capuana poeta. Tra ritmi e semiritmi*, in «Annali della Fondazione Verga», XVI, 1999, pp. 25-87.

²¹ Sul primo, vedi Antonio Scontrino *nella vita e nell'arte*, Trapani, 1935 e A. DAMERINI, *Ricordo di Antonio Scontrino*, in *I Grandi anniversari del 1960*, Siena, 1960; in particolare, sui rapporti Capuana-Scontrino, vedi G. RAYA, in «Narrativa», sett.-dic. 1964. Per il secondo, autore tra l'altro di un trattato teorico pubblicato postumo (*Il canto nella sua essenza artistica e scientifica*, Bologna, 1936), vedi F. LEPROTTY, in «Orizzonti» del 21 giugno 1933 e P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, 1942. Su altro versante, il Verga, per ragioni editoriali, non fu estraneo agli ambienti delle arti figurative: «Certo a Firenze e poi a Milano e a Torino, Verga ebbe modo di far conoscenza con numerosi artisti, che apprezzavano la sua opera letteraria, traendone alle volte ispirazione», così GIAN PAOLO MARCHI, *Le bellezze diverse. Storia delle edizioni illustrate di Giovanni Verga*, Sellerio Ed., Palermo, 1991, p. 19 e dello stesso autore *La spada di sambuco. Cinque percorsi salgariani*, Edizioni Fiorini, Verona, 2000, pp.7-17, con le interessanti illustrazioni ivi pubblicate. Vedi anche FRANCESCA DINI, *Margherita Albana Mignatj, Pasquale Villari e l'ambiente culturale toscano di metà Ottocento*, in «Nuova Antologia», vol. CXXXIII, 1998, pp. 265-295.

il quale occorre forza d'animo e carattere, ed anche una buona dose di fortuna. Giuseppe Perrotta, a trentasette anni, fu indotto anch'egli nell'80 a recarsi a Milano dagli amici Capuana e Verga, che lo accolsero a braccia aperte, pronti ad introdurlo negli ambienti culturali più vivi e più interessati della editoria musicale per conoscere e farsi conoscere. Nessuna testimonianza viva rimane di questo incontro. Alcuni indizi emergono da un documento sinora trascurato (del resto inedito), cioè dal cosiddetto *Libro dei conti*, cioè da un gruppo di agende nelle quali il Verga segnava le spese giornaliere: qui tuttavia le annotazioni sono così essenziali, da risultare a volte ambigue. Infatti per il lunedì 5 gennaio 1880 è annotata la spesa: "Pagato al Cova per Perrotta L.13" e per il giorno seguente, 6 gennaio martedì: "Pagate per Perrotta per la cassa mandarini all'Impresa Marzaria L.1"; e ancora nello stesso giorno: "al facchino che la portò a Filippi L.0,70" (per un totale di L.1,70). Le annotazioni successive sono di sabato 17 gennaio: "Spesi per Perrotta L. 0,50" e della domenica 25 gennaio: "per spedire cassetta a Perrotta L. 1,10".²² Come si vede, solo la prima annotazione può essere agevolmente riferita ad un incontro personale al Cova; le altre per vero sembrano spese sostenute dal Verga per conto dell'amico Peppino ripartito nel frattempo per la Sicilia, per ricordarsi agli amici, che con estrema cortesia lo avevano accolto a Milano.

Con la sincera intenzione di ritornarvi? È difficile dirlo, in tante incertezze e in così fitta penuria di fonti: per certo si sa che l'affettuoso impegno dei due amici non ebbe sosta, come

²² Rispettivamente in Lc¹ 42, Lc¹ 45 e Lc¹ 47; in altra sede si darà conto del titolo complessivo attribuito alle sei agende (siglate Lc) e una dettagliata descrizione del loro contenuto. Ultimo indizio di qualche rilievo: nella lettera del 31 Agosto Capuana da Milano, dove risiedeva dalla fine di giugno, scriveva a Verga, che era a Mendrisio: «Ho tanti saluti per te da Beppino» (G.RAYA, *Carteggio...* cit., n. 96, p.96).

assicurava da Milano Luigi Capuana in una lettera di qualche mese dopo, del 7 aprile, a Peppino Perrotta a Catania («Mangio al Biffi con Giovanni») ²³ e in un'altra di fine estate, del 28 settembre, mentre attendeva il ritorno di Verga a Milano per il giorno dopo: «Giovanni farà visita al Ricordi, non dubitare» ²⁴. L'accento in una lettera di Verga a Capuana del 30 novembre sempre dell'80 da Milano, dove Verga era tornato da pochi giorni dopo le vacanze, sembra confermare questo proponimento; egli scrive: «Peppino poi mi parla di te, che ti ha visto [a Catania] e promette anche lui di venire in novembre 1881». ²⁵ Ma l'amico Luigi, a causa della malattia della madre, non poté muoversi dalla Sicilia per tutto l'81 e la primavera dell'82, sino ad aprile, allorchè si trasferì a Roma per assumere la direzione del «Fanfulla della Domenica», e restarvi fino all'estate dell'83. E così sfumò l'occasione del viaggio vagheggiato insieme dai due amici Capuana e Perrotta a Milano, mentre congiunture diverse segnavano per l'82 e l'83 per i due scrittori vicende decisive per la vita di ciascuno di essi.

La promessa di Perrotta di tornare a Milano sembra più una resa alle insistenze dell'amico Capuana, più che mai innamorato della città e deciso a tornarvi, piuttosto che un proponimento serio di vita e di lavoro. A parte gli amici e gli amici degli amici (critici ed editori), quel mondo, che egli guardava con diffidenza e quasi ostilità naturale, gli rimase estraneo dentro, per ritrosia e per pudore e per insicurezza. Milano insomma non lo sedusse, ed egli l'abbandonò assai frettolosamente e non vi tornò più, per ridursi tra le fidate mura della sua villetta di Cibali nella periferia di Catania, a covare per anni l'attesa di un riconoscimento affidato alle raccomandazioni

²³ G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Ed. Ciranna, 1969, p. 45, n. 630.

²⁴ Ivi, p. 46, n. 646.

²⁵ G. RAYA, *Carteggio...* cit., n.101, p.99-100.

e alle sollecitazioni degli amici più fortunati, che nella capitale lombarda combattevano accanitamente, giorno per giorno, la loro battaglia per il successo. Lo accompagnavano il forte ed affettuoso rimprovero dei due compagni e il loro inesausto incoraggiamento: «Giovanni ed io parliamo continuamente di te, impensieriti del tuo scoraggiamento, che sarebbe un vero delitto se ti riducesse a ritirarti dalla lotta artistica... Specchiatevi un po' su Giovanni e su me; se ci fossimo scoraggiati alle prime difficoltà, a quest'ora avremmo dimenticato di leggere e di scrivere! Penso che l'avvenire sia dei testardi...»; e pochi mesi dopo: «Dunque niente scoraggiamento, niente sciocchezze. Lavora, e quando avrai terminato lo spartito, mettilo sotto il braccio e vieni qui: sarà fatto il possibile e l'impossibile, sarà messo sottosopra mezzo Milano e vincerai, riusciremo non dubitare». ²⁶

²⁶ La prima lettera di Capuana a Perrotta, da Milano, è del 7 aprile e la seconda del 28 settembre 1880, in F. GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta...* cit., p. 71, n. 8 e p. 72, n. 9. Per il clima che animava tutto il gruppo, è assai indicativa una lettera del 18 marzo 1879 di Antonio Scontrino al Verga da Milano: «Mio ottimo Giovanni, Il Figuratì che io sia ai piedi tuoi domandandoti perdono: tu non me lo accordi?... – Oh per Diana, non ne dubito, molto più quando ti dirò che sono stato occupatissimo e preoccupatissimo per combinare la *Matelda* per questa primavera al teatro Dal Verme. Tu che mi conosci, tu che sei artista, tu che sei informato delle cose di teatro e sai i miei sacrifici, comprenderai che quella cura per me non è stata e non è cosa da poco. – Tu hai saputo dai giornali detta notizia ed hai avute tutte le ragioni di rimproverarmi a dovere; ti assicuro che l'unico torto che t'ho fatto è stato quello, ma torto involontario ch'io aveva tutta l'intenzione di comunicartela per lettera mia. Ma i lavori e le innovazioni che ho dovuto fare alla *Matelda* mi hanno occupato talmente la mente che non ho avuto forza di fare altro. – Ti scrivo adesso perchè ho finito di rifare il gran finale dell'atto II. Considera che questo pezzo mancava, e c'era una stretta mancante d'effetto e d'arte. Ho dovuto far rifare la posizione del Marenco, ed io ho fatto un gran concertato che è venuto il miglior pezzo dell'opera. Proprio ci voleva quel pezzo: tu sai che mi credono discreto musicista, e se in quel punto sfuggiva l'occasione di mostrarmi tale, mi credevano un minchione. Il Resto proprio contento del mio finale; m'ha costato tre notti senza dormire e 15 giorni di lavoro. Oggi è finito. Osanna! Osanna! – Osanna?... – Adagio, amico mio, non

E all'indomani del primo grande successo teatrale, quando gli applausi del Carignano non si erano ancora spenti, anzi stavano per riaccendersi al Manzoni di Milano²⁷, il Verga non esitò a seguire l'esempio di Luigi Capuana: offrì all'amico Peppino Perrotta il testo di *Cavalleria rusticana*, perchè lo arredasse con una piccola sinfonia d'apertura, una "musica di scena", allora in voga anche in Italia per il teatro drammatico²⁸.

facciamo il conto senza l'oste. – Chi sa, che non sarà un gran fiasco?... Facciamo le...! Il Ottino m'ha detto che tu verrai in Aprile, e ne sono proprio contentissimo, come anche per la venuta del sindaco di Mineo. Bravi! bravi! bravi! – Così avrò degli amici che mi daranno forza e coraggio. Il Fra breve manderò della mia musica all'amico Perrotta a cui farà tanti saluti. Il Marchese Gravina simpaticissimo prefetto di Milano ti saluta tanto tanto. Gli darò la notizia della tua venuta e ne sarò contento. Il Ti saluta la Signora Kramer, Donna Carolina Venicio, la Nice, la Maffei ecc. ecc. Il Io sono in una bolletta mai vista: terribile, e perciò ti raccomando di portar molti quattrini e così mi ajuterai. Addio Giovanni mio, t'abbraccio col cuore e credi il tuo affezionatissimo Il ANTONIO SCONTRINO. P.S. – Ti saluta Auteri- (B.U.C., Ms. U. 239.4094). A chiarimento: la *Matelda* fu rappresentata a Milano nel 1879; Leopoldo Marengo (1831-1899), figlio del drammaturgo Carlo, fu anch'esso drammaturgo e librettista: oltre che della *Matelda* per Antonio Scontrino scrisse i libretti de *L'Arlesiana* per F. Cilea e de *Il Re Manfredi* per A. Montuoro.

²⁷ Insieme con la soddisfazione per la buona resa economica («Del poco che ho potuto vederè dalla mia minuscola commedia ho potuto constatare che essa mi frutterà più da sola che tutta la serie dei *Vinti*. Non è bello ma pratico...»), il Verga nella stessa lettera comunica a Capuana da Milano: «La *Cavalleria rusticana* si è replicata ancora a Torino e si darà forse fra breve qui [Milano] dal Pasta e la Campi. Mi viene chiesta pure dalla Tessera per Venezia e Bologna, dal Morelli per Firenze e dal Poeri per le altre città»; lettera del 1° febbraio 1884, in G. RAYA, *Carteggio...*, n. 238, p. 217.

²⁸ La vitalità di composizioni del genere, che accompagnavano di norma un tipo particolare di teatro di prosa e talune opere letterarie al fine di creare particolari atmosfere emotive, era stata rinnovata dal romanticismo tedesco; vedi, in proposito, il panorama tracciato da E. SALA, *Le musiche di scena e la drammaturgia musicale. Problemi e prospettive*, in «Drammaturgia», vol. X (2003), pp. 264-286. Come si vedrà, più tardi Edouard Rod, amico e traduttore delle opere di Verga in Francia, pensava di corredare anche il dramma della *Lupa* di una *ouverture*.

Per questo il 22 marzo egli scriveva al musicista:²⁹

Caro Peppino

Giacchè la mia Cavalleria rusticana ha avuto tanta fortuna, superiore al merito di certo, fammi un pezzo per piccola orchestra d'introduzione alla commedia una specie di piccola sinfonia e di epilogo musicale alla commedia, da suonarsi prima di alzare il sipario, che sia semplice soprattutto, chiara ed efficace, intonata al soggetto, senza astruserie, nè difficoltà, qualcosa che abbia l'efficacia della semplicità come la commedia; che abbia il colore ed il soffio veramente siciliano e campestre...

Un canto d'amore che sospiri nella notte, quasi il caldo anelito di Turiddo, che va a lagnarsi sotto le finestre della gna Lola ed il lamento di Santuzza che attende invano. Poi la vita del villaggio che si desta, il suono delle campane a festa, la nota di gelosia e d'amore che torna ed insiste e forma

²⁹ La lettera di Verga al Perrotta fu pubblicata con qualche imprecisione per primo dal Guardione (nel vol. *Giuseppe Perrotta...* cit., p. 32); ed è la trascrizione dell'originale fatta dal Perrotta e allegata allo spartito, insieme con la seguente annotazione: «Condotto...». Nella stampa compare, come si vede, con piccole lacune e con qualche imperfezione; e tale si è riprodotta poi in tutte le successive edizioni (vedi, ad es., GIOVANNI VERGA, *Lettere sparse...* cit., n. 228, p. 160). L'episodio qui illustrato dà inizio a tutta la travagliata vicenda dei testi musicali della *Cavalleria rusticana*, dalla *Mala Pasqua* del maestro Stanislao Gastaldon (libretto di G.D. Bartocchi Fontana), concepita nell'estate dell'88 e data al Costanzi di Roma l'8 aprile 1890 alla *Cavalleria rusticana* di Mascagni (libretto di Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Menasci), data il 17 maggio al Costanzi di Roma del medesimo 1890, e poi alla *Cavalleria rusticana* in un atto di Domenico Monleone, su libretto di Giovanni Monleone, rappresentata il 5 febbraio 1907 ad Amsterdam (sulla quale v. G. RAYA, *Carteggio Verga-Monleone*, Herder Ed., Roma, 1987); vedi gli ultimi contributi di J. GAILLARD, «*Cavalleria rusticana: Novella, dramma, melodramma*», in «*Modern Language Notes*», vol. I, pp. 178-195 e di P. M. SIPALA, «*Cavalleria rusticana tra Verga e Mascagni: dal dramma al melodramma*, nel vol. *Poeti e politici da Dante a Quasimodo: saggi e letture*, Palermo, Palumbo, 1994, pp. 221-226, e ANA FERNANDEZ VALBUENA, «*Cavalleria rusticana. Dal dramma verista al Pasticcetto musicale*», in «*Actas del VII Congreso Nacional de italianistas*», Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. I, pp. 275-286, e G. VERGA, «*Cavalleria rusticana: l'archetipo e le sue figure*, a cura di Pietro Paolo Benedetti, Roma, Sigedit, 1996.

pedale³⁰, e infine lo scoppio furibondo dell'ira della gelosia, le grida all'accorruomo, lo strido della madre e dell'amante.

Tuo
GIOVANNI

Il musicista non esitò un momento, per il grande affetto che lo legava all'autore e per l'entusiastica ammirazione con la quale aveva salutato il successo della sua *Cavalleria rusticana*. Per essa compose in una manciata di giorni una *Overture* dapprima in una redazione preparatoria per pianoforte senza orchestrazione e poi una redazione strumentata per piccola orchestra³¹; e quest'ultima fece pervenire prontamente a Giulio Ricordi, il maggiore editore di musica del tempo.

³⁰ Tecnicismo inaspettato in Verga: *pedale* "un suono tenuto o costantemente ripetuto in una voce e per un numero più o meno ampio di battute, mentre nelle altre voci i suoni muovono formando armonie o accordi anche estranei a tale suono" (Enciclopedia Musicale Ricordi, *ad vocem*).

³¹ La composizione del Perrotta, «non priva di interesse, anche per quel che riportano le notizie del tempo», è stata ritenuta sinora "introvabile"; v. D. DANZUSO, *Musica e musicalità...* cit., p. 150. Invece di essa sono pervenute tutte e due le redazioni. La prima (casualmente rinvenuta e iniziale motivo della presente ricerca), è conservata nel fondo Verga della Biblioteca Universitaria Regionale di Catania, con la segn. Ms.U. 239.5411. Essa è costituita di pp. 18, senza numerazione con scrittura autografa senza pentimenti, preceduta da un frontespizio, che reca la dicitura disegnata a mano, ove si legge: "GIUSEPPE PERROTTA II Overture II ALLA CAVALLERIA RUSTICANA II di GIOVANNI VERGA"; segue una pagina ove si legge in trasversale la dedica: "A II GIOVANNI VERGA"; alla terza pagina il titolo: "Cavalleria Rusticana II Overture II Musica di Giuseppe Perrotta". La seconda, proveniente da Casa Perrotta, e dagli eredi depositata presso la Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano, è contenuta in 64 pp. autografe numerate a mano. Nella prima pagina sul margine sinistro sono elencati gli strumenti: ottavino, flauti, oboi, corno inglese, clarini in Si^b, clarone in S^b, fagotti, corni in Fa, tromboni, cimbasso, timpani La^bM^b, piatto percosso col mazzuolo della g.cassa, arpa, due violini con sordine, violini, violoncelli, contrab. a 4 corde. Al margine sinistro del ms., con scrittura verticale, compaiono le annotazioni: Notte (p. 1), Canto di Turiddu (p. 5 e 6), Gelosia di Santuzza (p. 10), Festività Pasqua (p. 29) [...] (p. 57). Il testo è preceduto da due frontespizi, nei quali si legge, sul primo a mano su carta da musica, "GIUSEPPE PERROTTA II CAVALLERIA RUSTICANA II BOZZETTO SINFONICO II Catania Aprile 1884" (sotto il titolo in un ovale, la riproduzione fotografica della testa dell'autore); e sul secondo al centro sempre a mano su foglio pentagrammato, la dedica "A II GIOVANNI VERGA"; tra l'uno e

A conoscere Verga e la sua scarsa simpatia per la musica³², le parole con le quali aveva commesso all'amico il delicato compito di approntare una introduzione musicale al

l'altro frontespizio un foglio bianco con la firma "Giuseppe Perrotta" preceduta da una parola indecifrabile. Di notevole interesse testuale, tra le annotazioni biografiche allegate al manoscritto, anche le "Indicazioni" contenute in un foglio aggiunto, sul quale si legge: "Indicazioni II Parte I II Notte - Voce d'amore - Pene di Santuzza II Parte II II Giorno di PASQUA II GELOSIA II CATASTROFE II CATANIA APRILE 1884"; come si vede, queste didascalie coincidono, almeno in parte, con quelle che compaiono nel margine sinistro dello spartito. Appare chiaro che i due manoscritti tramandano il testo della *Ouverture* in due redazioni: la prima redazione può dirsi un testo preparatorio, per pianoforte, nel quale sono segnate le linee e le partizioni principali della sinfonia; a questa segue la seconda redazione, documentata dal secondo manoscritto, comprendente la orchestrazione per piccola orchestra, della quale si indicano gli elementi. Riguardo alle diverse stesure, le lettere sono per lo meno imprecise: nell'84 l'autore parla di una prima stesura, nell'85 dice di aver «condotto a pulimento un bozzetto sinfonico», nell'86 d'una stesura «a piena orchestra».

³² Più tardi, in margine ad un articolo di Boutet, ebbe a giudicare severamente la sua *Cavalleria* in una lettera a Capuana del 20 gennaio 1894: «Egli mi parla di far *opera civile* scrivendo, e mi sproloquia su quella povera *Cavalleria rusticana* che solo conosce per ufficio d'istrione, ma sul pasticcetto musicale, col relativo brindisi»; in G. RAYA, *Carteggio...* cit., n. 411, p. 356. Alla vigilia della rappresentazione della *Lupa*, allorché De Roberto era stato incaricato di prepararne il libretto per il melodramma corrispondente, giudicava le richieste dell'editore Ricordi inaccettabili: «... I mutamenti e stavo per dire gli abbellimenti li ho fatti al mio lavoro a questo scopo [la recita del dramma], e non vorrei farli seppellire sotto il pan-pan della musica» (lettera a Federico De Roberto da Milano del 13 apr. 1894, in G. VERGA, *Lettere sparse...* cit., p. 299, n. 409; su questo genere di polemica, v. VINCENZO PALADINO, *Visconti, Leopardi, e le polemiche romantiche sulla musica*, in «Otto/Novecento», vol.V, 1993, pp. 5-19). Superfluo avvertire che in questo caso si riferiva alla musicazione dell'intera opera, mentre per *Cavalleria* la *ouverture* doveva solo «aprire» e introdurre la rappresentazione del dramma in prosa. Come si sa, per *La lupa* il Rod avanzerà almeno due proposte: la prima, per una *ouverture*. «Elle [M^{me} Laurent] m'a aussi reparlé de la *Louve*. Il paraît que si Sarah [Bernadt] accepte, Massenet ferait une musique de scène. Cela seroit excellente» (lettera del 30 gennaio 1899) e la seconda: «J'aurais voulu vous faire reconter M. Jacques-Dalcroze, le musicien de *L'eau courante* auquel je pensais pour la *Lupa*» (lettera dell'8 agosto 1907, in G. LONGO, *Carteggio Verga-Rod*, Catania, Fondazione Verga (in corso di pubblicazione), n. 112, p. 250 e n. 287, p. 490).

suo testo drammatico, possono fare meraviglia: in verità, a ben vedere, più che suggerimenti tecnici sono affettuose confessioni dell'autore, un atto d'amore per la sua storia di passione e di onore e di morte, quasi a voler svegliare la medesima eco nel profondo della sensibilità del confratello d'arte; e lo faceva con molta trepidazione, poichè egli ben lo sapeva invece capace di fredde astruserie. Aveva egli nell'animo e s'attendeva dall'amico una composizione condotta secondo la tradizione melodica italiana? Consentì il Perrotta alla lettura suggeritagli di pura ispirazione naturalista o piegò piuttosto il dramma ad una interpretazione musicale di natura idealista (ovvero di "stile eminentemente logico", come dirà in appresso), che per eccesso di ricercatezza sacrificava la melodia all'armonia, al "calcolo sublime delle combinazioni", come da ogni parte recriminavano i critici anche più benevoli, quali Francesco D'Arcais e Filippo Filippi?

È difficile confermare o contraddire il giudizio degli esperti, e di certo Giulio Ricordi lo era. All'arrivo del manoscritto a Milano, essi ebbero ad esprimere un giudizio sostanzialmente negativo, tale comunque che sembra dar corpo al segreto timore paventato fra le righe dallo scrittore alla vigilia. Tuttavia, cambiati gusto e costumi, senza la prova di una corretta esecuzione, non è possibile oggi dare una risposta chiara e definitiva, che in ogni modo non potrebbe prescindere dal quadro della cultura musicale del tempo. Quello che si sa comunque è che la sinfonia fu giudicata dagli 'esperti' della Milano del 1884 di difficile esecuzione; e nemmeno la progettata prima esecuzione di essa a Torino in occasione della Esposizione d'arte e d'industria dell'84 al Valentino, o l'altra ripetutamente preannunciata anche, come si vedrà, nel corso dell'87, ebbe mai luogo. Il Verga, sia pure con il tatto necessario, informò l'amico del giudizio raccolto con due lettere, inviate probabilmente tra il luglio e l'agosto. Esse non ci sono pervenute, ma è quasi certo che nell'ultima egli esprimeva il proposito di restituire lo spartito all'autore.

Questi infatti nella lettera di risposta del 4 di agosto

1884³³ da Catania pregava l'amico Giovanni di soprassedere alla restituzione:

Carissimo Giovanni,

Ricevo la grata tua e ti ringrazio: Le tue ³⁴ lettere basta che siano tue sempre mi sono di gran conforto.

Riguardo alla sinfonia, che vuoi che ti dicessi: io l'ho data a te ed è tua: qui non la farei eseguire mai; l'orchestra di prosa non ha direttore ed i nostri virtuosi sebbene siano in numero, pure sono talmente indisciplinati da fare scoraggiare qualunque volenteroso. Il pezzo che ne dicano i sapientoni è molto facile di esecuzione, ma di difficilissima interpretazione e bisogna che il direttore conoscesse a pennello il lavoro in prosa altrimenti non ne risulta nulla. Il tempo spero farà giustizia.

Per ora un carissimo abbraccio del tuo

PEPPINO

Mille ossequii da parte di tutta la mia famiglia.

e nell'accantonare definitivamente lo spartito, vi trascriveva la lettera di commissione di Verga ed infine vi apponeva con amarezza la nota:

Condotto a compimento in dieci giorni il lavoro e strumentato per piccola orchestra, fu spedito a Milano, ma non fu giudicato di facile esecuzione, anzi si ritenne incomprendibile per il pubblico, e mentre si eseguivano gl'intermezzi del Mancinelli e dei maestri tedeschi, quantunque scritti a grande orchestra, il mio lavoro non si credè adatto allo scopo per cui fu scritto. G. PERROTTA ³⁵.

³³ B.U.C., Ms. U. 239.4285.

³⁴ Soprascritto su *due*.

³⁵ Riportata anche con qualche imperfezione in F. GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta...* cit., p. 32. Luigi Mancinelli (1848-1921), direttore d'orchestra e compositore di notevole fama, chiamato a dirigere innumerevoli stagioni nei più grandi teatri d'Europa e d'America, contribuì validamente alla diffusione delle musiche di Wagner e di Beethoven. Compose *Scène veneziane*, suite per orchestra, *Prière des oiseaux* per coro ed orchestra, *Ouverture romantica*, *Salve* per coro ed orchestra, e melodie per canto ed orchestra e per canto e pianoforte. Compose anche alcune opere, come *Isora di Provenza*, *Ero e Leandro*, *Paolo e Francesca*, *Il sogno d'una notte d'estate*.

Il corrucciato proposito di Perrotta di attendere in silenzio l'occasione di un giudizio più equanime per la sua *Ouverture* è confermato dalla recita di *Cavalleria rusticana* a Catania, che si preparava in quegli stessi giorni: infatti poco prima, il 17 luglio, Perrotta aveva telegrafato al Verga a Milano da Catania³⁶:

Accordereste Monti Pezzana facoltà rappresentare *Cavalleria* nostra arena? Affermativa condizioni.

PERROTTA

Si trattava solo del dramma o del dramma insieme con la *Ouverture*? E nell'ipotesi negativa, perchè se ne occupava l'amico Perrotta? Invero a giudicare dai personaggi menzionati e dal tono della comunicazione sia pure contratta, sembra che si preparasse la rappresentazione del testo drammatico, senza musica e che il musicista, chiamato come tramite da qualcuno degli organizzatori, si facesse solamente portavoce dell'iniziativa³⁷. Gli accordi progredirono rapidamente e il 18 agosto

³⁶ B.U.C., Ms. U. 239.4261.

³⁷ Le prove di questa fraterna amicizia vissuta anche nella pratica di ogni giorno sono innumerevoli. A titolo d'esempio: il 10 febbraio 1885 Capuana da Catania scrive a Verga a Milano: «Il denaro [di Treves] spediscilo telegraficamente a Peppino Perrotta in Catania, pel caso che io mi trovassi assente: egli sa che cosa deve farne e dove spedirmelo» (G. RAYA, *Carteggio...*, n. 262, p. 237; per il proseguo, n. 164, p. 238); e nell'agosto dell'86, chiamando l'amico Luigi a Catania con insistenza a nome di tutti gli amici, aggiungeva: «Peppino Perrotta ti ha promesso *un tegame* all'Ognina» (ivi, n. 288, p. 257); e l'anno seguente, tra il 4 e il 19 settembre, ancora un incarico di spese personali e casalinghe a Verga, con denaro inviato a Perrotta e da questi consegnato a Verga («Il denaro da occorrere alle spese fatte e da fare è presso Peppino Perrotta a cui manderai questa letterina perchè te lo rimetta»), insieme con il testo del *Rospus* («Peppino Perrotta mi fece vedere il tuo *Rospus*, bellissimo come trovata e come testo, originalissimo» (ivi, nn. 289-291, pp. 258-260).

dell'84, il Verga da Regoledo sul Lago di Como scrive al Capuana: «Sono in trattative col capocomico Diligenti per dare la *Cavalleria* prima a Catania, e poi a Palermo e Messina. Primari attori in cotesta compagnia sono il Monti e la Pezzana. Il Ho scritto a mio fratello che per dirigere le prove e la messa in scena io vorrei dare a te pieni poteri... Se la cosa si combina vorresti farmi questo piacere di rappresentarmi nel *dare il la* alla Compagnia? Tu devi essere entrato perfettamente nelle mie idee, e avere indovinato che questa commediola va *recitata male* per essere *resa bene*, cioè senza enfasi nè effetti teatrali. Io voglio la stessa semplicità e la stessa naturalezza della gente che parli e si muova come i contadini e non sappia di recitare».³⁸ Nella lettera non si fa cenno dell'interessamento dell'amico Perrotta, nè tanto meno di accompagnamento musicale, così come non se ne parla per le riprese successive in Sicilia e altrove.³⁹ Ancora il 1° luglio dell'86, Federico De Roberto faceva al Capuana relazione delle mediocrissima recita della *Cavalleria rusticana* al Comunale di Catania, con la Pappacena (Santuzza) e Marchetti (Turiddu), ma in essa non vi è cenno di accompagnamento musicale⁴⁰. In questo susseguirsi di speranze e di delusioni il maestro Perrotta lavorava ancora, sia pure con scarse illusioni, intorno alla sua creatura: «Ho condotto a pulimento e strumentato da quasi un anno un bozzetto sinfoni-

³⁸ G. RAYA, *Carteggio...*, n. 250, pp. 227-8. Le date tuttavia lasciano qualche dubbio. Infatti il Capuana il 9 agosto scriveva all'amico Giovanni Gianformaggio a Grammichele: «Sai che dovresti fare? Dovresti venire qui lunedì dopo pranzo. Il Si rappresenterà *Cavalleria rusticana* del Verga che io ho messo in scena con qualche accuratezza»; in LUIGI CAPUANA, *Carteggio inedito*, a cura di S. Zappulla Muscarà, nei Quaderni di «Le ragioni critiche», n. 1, Nicolò Giannotta, Catania, 1973, p.139.

³⁹ Vedi le lettere da Milano al Capuana del 18 agosto e del 27 dicembre dell'84 e del 4 aprile dell'85 (ivi, n. 251, p. 228 e n. 256, p. 239).

⁴⁰ Vedi S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana-De Roberto...cit.*, n. 102, pp.183-5.

co del titolo *Cavalleria rusticana*, ma esso non fa che accrescere la mole dei miei manoscritti ed il mio malumore, perchè qui non ho modo di farlo eseguire per mancanza di una buona orchestra»⁴¹.

Ma a far ricredere più tardi Giuseppe Perrotta dal proposito manifestato di negare a Catania la possibilità di una esecuzione adeguata, fu forse la disponibilità di un altro amico musicista, Giuseppe Pomé-Penna (1855-1896), direttore d'orchestra di buona fama in Italia e all'estero,⁴² che si prestò ad allestire e dirigere l'*Overture* della *Cavalleria rusticana* la sera del 29 luglio dell'86 all'Arena Pacini di Catania⁴³. L'esecuzione colmò di soddisfazione l'autore, che l'indomani dalla colonne del «Corriere di Catania» così ringraziava pubblicamente il Direttore: «Dal profondo del mio cuore erompe un sentimento di gratitudine verso di lei e di tutti i bravi professori d'orchestra, che sotto la sua magica direzione fecero prodigi per colorire i miei pensieri musicali».⁴⁴ Ma di altro parere fu un critico presente che si coprì sotto la sigla di Brich: «Il bozzetto sinfonico del Perrotta poi, è lavoro che non è per me, confesso che ne ho capito ben poco e son rimasto più confuso che persuaso. Il Questo solo però ho capito, cioè: che deve essere un lavoro molto serio per la scienza dell'arte, che gli esecutori e massime il Direttore Cav. Pomè hanno dovuto superare molte difficoltà. Il Che l'esecuzione ha dato il massimo effetto possibile che

⁴¹ F. GRANATA, *Catania...*, p. 55.

⁴² Da distinguersi tuttavia dal fratello minore Alessandro (1851-1934), direttore d'orchestra anche lui e compositore, in carriera dal '74, al quale toccò la sorte di dirigere la prima di *Manon Lescaut* di Puccini nel '93 al Regio di Torino.

⁴³ Nell'annotazione allegata al manoscritto, il Perrotta aggiungerà in un secondo momento il codicillo: «Il pezzo Cavalleria rusticana a piena orchestra è stato eseguito la sera del 29 Luglio 1886 sotto la direzione del M^o Giuseppe Pomè all'Arena Pacini».

⁴⁴ Cfr. F. GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta...*, p. 87.

finalmente non è vangelo per questa messa. «Ciò non toglie che io abbia il diritto di congratularmi coll'autore augurandogli giudici più competenti di me».⁴⁵ Il successo, come si vede, fu controverso e contraddiceva alla generale aspettativa. E naturalmente l'insoddisfazione del compositore rimase grande e non attenuò la grande attesa. Alla fine dell'86 insisteva ancora con l'amico Giovanni ⁴⁶:

Carissimo Amico

Sono stato ammalato colla podagra e non ho avuta alcuna nuova di te.

So che sei in Roma e non avendomi potuto informare sul tuo indirizzo, avventuro la presente nella speranza che te la recassero.

Mi auguro che stai bene, che lavori e che i tuoi affari vanno come voglio io, che certo non te ne lamenteresti: però se di tanto in tanto dicessi qualche parola in favore del povero tuo amico: in una parola se ti ricordassi di me che son la Pia, credo che ne avresti merito anche nel mondo di lassù da qui a cento anni.

Io vorrei costì infilare la *Cavalleria rusticana*, no in teatro che sarebbe difficile atteso il corpo di Orchestra che ci vuole, e che io non rinuncierei⁴⁷ neanche ad un timpano specialmente in Roma ove si dovrebbe giudicare il lavoro: ma in una delle tante società orchestrali, di quartetto, filarmoniche, ecc.

Tu colle tue aderenze potresti far tutto e mi potresti far nascere alla vita artistica che mi pare ne sia il tempo.

Per ora non ti dico nulla, un solo bacio e una stretta di mano

PEPPINO

⁴⁵ *Articoli...*, p. 51. Non diversamente annotava un altro cronista presente, Benedetto Cristoadora nella sua inedita *Storia di Catania* (B.U.C., U. Arm. 4.202): «Stasera all'arena Pacini serata del maestro Pomé e della Sig.ra Kramuberg la quale cantò una romanza della Carmen, si rappresentò il Fra Diavolo, e dopo il 2° atto si suonò una sinfonia di Giuseppe Perrotta Musumeci che dal pubblico non si capi ma per convenienza battè le mani».

⁴⁶ B.U.C., Ms U. 239.4284.

⁴⁷ Segue *specialmente* cancellato.

Ma la stella della *Overture* della *Cavalleria rusticana* volgeva al tramonto: salvo il tentativo di una ripresa isolana⁴⁸ essa fu abbandonata al silenzio, anche dallo stesso autore, angustiato dall'insuccesso, e soprattutto sempre teso all'inseguimento di un riconoscimento della sua musica maggiore.

E per esso Verga si prodigò in prima persona, con insistenza e sagace prudenza, incoraggiando l'amico, spronandolo nell'iniziativa, proponendolo e raccomandandolo a Giulio Ricordi. E si adoperò alla bisogna anche l'amico Luigi ripetutamente, anch'egli disposto, sia pure con qualche intermittenza⁴⁹, a dare una mano.

⁴⁸ Da Catania scriveva al Verga il 1° gennaio dell'87: «Carissimo Giovanni Il Ti scrissi giorni sono una lettera ma non ebbi il piacere di una risposta, almeno sinora. Comprendo le tue occupazioni e tiro avanti. Il Sebbene un po' tardi, ma sempre in tempo per augurarti il nuovo anno ricco di sanità, estro, volontà di lavorare, e denaro quanto potresti desiderarne. Ti basta? Il A me ora. – Potresti farmi un favore. Fra giorni che non posso precisare si eseguirà in Messina a piena orchestra la mia *Cavalleria*. Tu hai...» (B.U.C., Ms. U. 239.4283; lettera pervenuta incompleta, poichè manca il secondo foglio). Trattasi del proposito, di cui parla alla fine di marzo dell'87 una corrispondenza di un giornale locale, «Il Cittadino», da Messina, nel numero del 29-30 marzo 1887: «Avevamo saputo che al "Vittorio Emanuele" sarebbe stata eseguita dalla orchestra una gran Sinfonia del Sig. Perrotta da Catania... Questa sinfonia è intitolata *Cavalleria Rusticana* e a Catania ebbe un gran successo. Io non so se sarà possibile l'eseguirli ora che siamo al termine della stagione teatrale: se non fosse possibile sarebbe tanto di perduto pel nostro pubblico...» (v. *Articoli...*, p. 52-3).

⁴⁹ Scriveva a Verga da Napoli il 29 aprile dell'88: «... Dici a Beppino Perrotta che mi mandi la romanza *Fasma*: voglio farla cantare qui» (G. RAYA, *Carteggio...*, n. 331, p. 292). Più che svogliatezza influivano le preoccupazioni economiche sempre impellenti. Dei suoi silenzi Perrotta si lamentava col Verga in una lettera amaramente scherzosa del 3 aprile dell'89: «Mio carissimo Amico Il Giorni sono vi scrissi una laconica (molto laconica) lettera nella speranza di una laconicissima risposta, ma la mia speranza non si ridusse che a semplice speranza; speranza che mi dà la quasi certezza che avrò ancora molto tempo a sperare, e sperando sperando dovrò finalmente convincermi che non ho ottenuto altro che perdita di tempo. Il E' così? Ho colpito giusto? Il Ai posteri... e ciò che siegue. Il Avanti. Se l'amico comediografo, romanziere, novelliere, critico, sindaco, cavaliere e tutt'altro; trovassi ancora in Arcione vi prego farmelo

In una lettera del 25 agosto del '90 s'incrociano e si annodano, più strettamente che in altre lettere, le vicende di vita e di arte di Giovanni Verga e Giuseppe Perrotta ⁵⁰:

Mio Carissimo Giovanni,

Sempre sei tu, e per me poi sei stato una grande fortuna. Ti assicuro che la lontananza non ha scemato in me la venerazione pel grande artista e l'affetto fraterno pel vero amico. Io non sono stato veduto: ma tu non sei stato compreso, e l'orda dei porci che applaudiscono le schifezze degne di loro non è poca. *Maestro D. Gesualdo* capolavoro dei capolavori in un altro paese avrebbe fatto il nome ed insieme la fortuna dell'autore. Io dubito se il tempo impiegato ti fu considerato cinque soldi al giorno – ma per nulla non si ha l'onore di essere Italiano.–

Ho spedito la tua lettera e per timore che non sarebbe giunta per la partenza d'oggi, la impostai pria di leggere quella diretta a me.

Nella mia trovai che desideravi l'accompagnarsi allo spartito: ma è meglio che si attenda la risposta di Ricordi poichè se rifiuta gli si leva l'incomodo del ritorno – vedremo.

Avrei concorso al premio Sonsogno ma le seguenti difficoltà m'impedirono. –

In primis, conosco come si fanno i concorsi e come si giudicano.

In secondo, la difficoltà del libretto perchè non ebbi a chi rivolgermi.

Terzo il mio stile, che essendo eminentemente drammatico ed eminentemente logico, senza un vero studio non sarebbe stato compreso.

sapere in[dicandomi anche il numero della casa ove a suo tempo dovrà mettersi la lapide pel soggiorno; perchè in settimana dovrò umiliargli una lettera, non essendosi fatto vivo dopo le grandi promesse fattemi. – Il Se avrò la fortuna di un vostro misero rigo vi prego darmi nuova dell'amico e degli affari suoi. Io vivo sicuro che non avendo ad altri fatte le promesse che fece a me, non abbia ragione di dimenticarli. Il Intanto chiedendovi scusa delle chiacchiere vi prego gradire un abbraccio del Il Vostro G. PERROTTA (B.U.C., Ms. U. 238,3009).

⁵⁰ B.U.C., Ms. U. 239,4282.

La *Cavalleria rusticana* io non l'avrei concepito come il Mascagni.

La risposta del Ricordi (se si degnerà di darla) giungerà in Catania quindi prego tuo fratello di farmela giungere se dalla soprascritta potrà conoscerla, se no me la spedirai tu.

Mi mandasti la lettera pel Ricordi ma non faceva bisogno anche del francobollo – qui ce ne sono. –

Basta sempre Cavaliere.

Un bacio e mille cose a tuo fratello e cognata

PEPPINO

Curiosissima lettera, che segna quasi il crocevia di due vicende diverse e di diversa fortuna, e nella quale emerge il carattere più intimo e genuino dei due personaggi: sollecito, misurato e concreto quello di Verga, timido e diffidente ed introverso quello del Perrotta. In questo nodo, che si avviluppa a metà del '90, concorrono avvenimenti e precedenti che bisogna conoscere per fare piena luce sull'episodio.

Il Verga aveva interessato Giulio Ricordi, chiedendogli di leggere e di dare un giudizio sull'opera del Perrotta. L'editore si mostrò sensibile alla richiesta dello scrittore e questi, senza porre indugio, aveva preparato a Vizzini (ma con la data di Catania) una lettera per Giulio Ricordi, che doveva accompagnare lo spartito dell'opera lirica *Bianca di Lara* del Perrotta su versi di Stefano Interdonato, che l'autore avrebbe dovuto spedire da Catania: nella sua concretezza (non fidandosi della prontezza decisionale dell'amico) aveva scritto la lettera e aveva financo aggiunto il francobollo ⁵¹; il Perrotta invece per ecces-

⁵¹ Lettera di Verga a Perrotta del 24 agosto 1890: «Eccoti servito... Leggi la lettera alla quale ho dovuto mettere la data di Catania per maggiore sicurezza, e se ti piace spediscila immediatamente dopo averla chiusa insieme alla tua musica ed a due righe di accompagnamento, se credi.»; in F. GUARDIONE, *Giuseppe Perrotta...* cit., p. 91. Ancora è da dire che Stefano Interdonato, autore di diversi drammi, era amico sia di Verga come di Edouard Rod, suo traduttore; vedi il *Carteggio Verga-Rod...* cit., pp. 92-3 e 185.

siva fretta (o forse ancora una volta per una estrema ultima titubanza) aveva spedito la lettera di presentazione del Verga, rimandando l'invio dello spartito alla eventuale risposta positiva dell'editore, che infatti non si fece attendere: richiedeva essa con la partitura anche una riduzione per pianoforte e canto. Il tutto fu spedito il 4 di settembre.

Ma ancora prima di questo tentativo il Verga gli aveva suggerito di partecipare al concorso Sonsogno⁵², invito che, come sempre, era stato declinato per diffidenza e scetticismo, opponendo difficoltà minute (inesistenza di un vero e proprio libretto) e timori e pregiudizi sostanziali (la difficoltà di essere compreso). In questa commistione di esitazioni, scoraggiamento e velleità è facile intravedere le linee di una personalità complessa, in costante regressione.

Su questo incrocio si proiettano obliquamente le luci di alcune circostanze concorrenti: la deludente accoglienza del *Mastro don Gesualdo*, che doveva tanto amareggiare il Verga (e l'amico riproduce l'eco delle sue confidenze); e infine la contrapposizione netta delle due interpretazioni musicali della *Cavalleria rusticana*, due concezioni diverse, l'una tradizionale (Mascagni) e l'altra a suo modo innovativa (Perrotta).

La *Bianca di Lara* non fece purtroppo lunga strada. Pur complimentata da amici 'del mestiere', come Pomè, Boito, Filippi, Scontrino e Fleres, ebbe a sostare a lungo sul tavolo di Giulio Ricordi, che dopo lunga e snervante attesa diede su di essa un giudizio laudativo, ma pieno di riserve⁵³.

⁵²Trattasi della terza edizione del concorso bandito nell'ottobre del '90 e conclusosi senza alcun vincitore; il primo s'era celebrato nell'83-4 e il secondo, che aveva premiato la *Cavalleria rusticana* di Mascagni, nell'88-9.

⁵³La lettera di Ricordi, datata 14 dicembre 1890, in fac-simile, in F. GRANATA, *Catania...*, cit., p. 54. Il musicista l'aveva sollecitata ripetutamente e Verga aveva risposto, secondo l'annotazione in Lc⁵, 15 ("Lettera a Perrotta a Catania L. 0,20") il 10 dicembre, alla quale lettera si riferisce quella del 1° dicembre da Catania, con la quale pregava di «rimandarmi il plico con la musica», che viene spedito da Verga il 14 da Milano (Lc⁵, 16: "Lettera a Perrotta L. 0,20").

S'iniziava così il lungo e disperato esilio di Giuseppe Perrotta, interrotto dalle note di altre due opere, il *Conte Yanno* su libretto di Ugo Fleres e il *Trionfo d'amore* su libretto di Giuseppe Giacosa, che riecheggiarono, salvo qualche sporadica e parziale esecuzione⁵⁴, solo nel chiuso della villetta di Cibali.

E tuttavia l'amico Giovanni, che tanto s'era adoperato per lui, nella domenica di Pasqua del 1900, cioè ben sedici anni dopo della vicenda della sinfonia della *Cavalleria rusticana*, assistette al Giardino Bellini – non si sa bene se per caso o di proposito – accanto a Federico De Roberto all'esecuzione della *Danza orientale*, la sinfonia dell'84 di Peppino Perrotta, ancora e sempre ansioso nel chiedere e nell'attendere l'affettuoso giudizio del compagno d'arte tanto più fortunato. Ed anche quando la vita agitata costringe il Verga alla lontananza, egli si ricorda dell'amico, e lo incoraggia e lo sostiene: l'ultima proposta è del giugno del '909, ma perviene ad un uomo «solo e senza illusioni», un uomo che dice: «Sono stato cinquant'anni ad attendere invano»⁵⁵. Pochi mesi dopo, il sedici del febbraio successivo, egli rinunciava volontariamente a vivere; e Giovanni Verga ne rievocava la memoria in una lettera a Dina di Sordevolo⁵⁶, legando il suo nome a quello di Edouard Rod suo amico e suo insigne traduttore.

⁵⁴ Il 27 gennaio 1896 si davano nel concerto municipale due preludi dell'opera *Bianca di Lara* (vedi «Corriere di Catania», a. XVIII, n.28, in *Articoli...*, p.59). Ed ancora un corrispondente da Catania relazione nella «Gazzetta di Messina e delle Calabrie» del 29-30 aprile 1901 di una esecuzione del maestro Barreca: «Giorni fa noi gustammo una composizione musicale di Giuseppe Perrotta; il finale primo del Conte Yanno opera in quattro atti...» (v. *Articoli...*, p.64).

⁵⁵ Della vicenda non restano che labili tracce nelle lettere superstiti: per questo è parso opportuno pubblicare in APPENDICE (I) il resto del carteggio Perrotta-Verga.

⁵⁶ «Quel povero Rod non posso levarmelo dinanzi agli occhi! E con lui un altro amico d'infanzia che ho perduto tragicamente in questi giorni. Non voglio parlarne per non velarlo di malinconia quando abbiamo un raggio di sole» (lettera da Catania del 19 febbraio 1910, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, Tindalo, Roma, 1971, n. 498, p. 346; vedi anche ANTONINO GANDOLFO, *Gli amici di Giovanni Verga*, in «La Sicilia», del 20 ott. 1960).

CAPITOLO II

Il testo dell'*Overture*: dal pianoforte alla piccola orchestra

L'*Overture* del maestro Perrotta alla *Cavalleria rusticana* si presenta nella prima redazione come una breve composizione per pianoforte in un solo tempo e di complessive 281 battute. All'interno di essa è possibile individuare una bipartizione: la prima parte (battute 1-137) è nella tonalità di Sol minore, mentre la seconda parte (battute 138-281) è in La bemolle maggiore. Questa bipartizione corrisponde allo schema segnato nelle «Indicazioni» del secondo manoscritto, che contiene la redazione definitiva per orchestra. L'*Overture* presenta alcuni temi melodici che, per la loro brevità, possono definirsi cellule tematiche: esse vengono continuamente ripetute in modo quasi identico o sono esposte con alcune variazioni o con i valori musicali allargati.

A cominciare dalla prima stesura, sono ben evidenti nella parte iniziale, due cellule tematiche. La prima trovasi nelle battute 3-5: si tratta di una serie di accordi, con fondamentale, quinta e terza, rispettivamente nella voce inferiore, media e acuta, che procedono per quinte parallele, creando un iniziale 'senso di vuoto', in netto contrasto con il carattere agitato e sonoro che caratterizza la parte finale dell'*Overture*. Il medesimo motivo, ma un tono sopra, si ripete nelle battute 9-11.

E ancora, nelle battute 34-36 e 82-85 (queste ultime, con l'inserimento della nota Sol nella voce acuta), la stessa cellula tematica è resa più solenne e ampia mediante l'uso di figure musicali di maggior durata.

L'altro motivo tematico, individuato nelle battute 20-27, sempre nella prima parte dell'*Overture*, appare completamente

diverso. Più esteso del primo, esso è accompagnato da una serie di tremoli. Subito ripetuto, ma più arricchito il medesimo motivo tematico, lo si ritrova nelle battute 28-33 e ancora nelle battute 69-79.

Anche le prime due battute introduttive della composizione orchestrale, che definiscono chiaramente la tonalità di Sol minore, appaiono variate nelle misure 97-98.

La costante ripetizione di quelle che si sono definite cellule tematiche si estende anche nella seconda parte dell'*Overture*, la quale, come già detto, è nella tonalità di La bemolle maggiore. Essa è preceduta da un episodio, che può definirsi di collegamento, individuato nelle battute 114-137. Il Perrotta, infatti, prepara alla nuova tonalità sia con la trasformazione enarmonica (il Sol diesis presente nelle battute 114-116 diviene La bemolle a partire dalla battuta 117), sia con la presenza di uno dei due motivi che caratterizzano la seconda parte del brano orchestrale (battute 127-130) e con valori ampliati (battute 131-134).

Con la battuta 138 inizia la cellula tematica della seconda parte della composizione. Essa è costruita sul pedale doppio Sol-La bemolle e prosegue fino alla battuta 144; e lo stesso motivo, nella tonalità però di Mi maggiore e arricchito, nella voce sottostante, da cromatismi, lo si ritrova alle battute 184-187. E ancora, senza alcuna modulazione, nella tonalità di La bemolle maggiore iniziale, ma variato nell'accompagnamento, alle battute 211-217.

Le battute 145-146 propongono il secondo motivo tematico, già evidenziato nell'episodio di collegamento. Come la cellula tematica precedente, è anch'esso costruito sul doppio pedale Sol-La bemolle ed è caratterizzato da un gruppo di sei semicrome, delle quali quattro formano l'accordo di La bemolle maggiore, e due, il Fa bemolle iniziale e il Si doppio bemolle, costituiscono le appoggiature. Un piccolo frammento della seconda cellula tematica trovasi nella battuta 151.

Avvicinandosi alla fine della composizione, il Perrotta, nelle battute 219-233, quasi a voler preparare l'ascoltatore, pro-

pone dei suoni prolungati e rarefatti.

Dalla battuta 234 il compositore attraverso sue annotazioni (“agitato”, “crescendo”, “rinforzando”) e con gruppi di crome e semicrome introduce nell’atmosfera movimentata del finale.

Analizzando il finale della composizione, appaiono subito chiari i cromatismi caratterizzanti questa parte. La voce inferiore infatti, nelle battute 250-251, dà origine ad una scala cromatica discendente, mentre la voce superiore procede costante con tremoli costruiti con le note della settima diminuita.

Sempre nella voce inferiore, e precisamente alle battute 252-257, il Perrotta crea poi un divertente gioco, alternando note dell’accordo di settima diminuita con frammenti di scala cromatica, creando così una sorta di legame con la voce superiore che continua a mantenersi sul medesimo accordo. Nelle battute 258-259, invece, la voce inferiore riprende la scala cromatica discendente, mentre la voce superiore continua il tremolo.

Alle battute 260-261, il compositore inverte i ruoli, affidando la scala cromatica alla voce superiore, mentre la voce inferiore continua il tremolo.

Il cromatismo trova il suo culmine alle battute 265-267, allorché sia la voce inferiore, sia la voce superiore, procedendo per moto contrario, realizzano una scala cromatica discendente la prima, ed una scala cromatica ascendente la seconda, fino all’unisono delle voci.

In definitiva la presenza di più motivi tematici costituisce uno degli aspetti più salienti della composizione. Rilevante è, inoltre, il continuo cambiamento di tempo e le frequenti modulazioni. Tutti elementi che caratterizzano questa breve composizione per pianoforte e nello stesso tempo la distanziano nettamente dai canoni propri dell’*Overture*. Per questi aspetti Perrotta innova riguardo alla tradizione e si dimostra un artista valido dotato di potenza creatrice propria.

Le strutture essenziali, che caratterizzano la composizione nella sua stesura preparatoria, si ripetono anche nella stesu-

ra definitiva per orchestra, nella quale le brevi cellule tematiche già individuate, ripetute pressoché identiche con alcune variazioni o con valori musicali allargati, ritornano nella stessa misura, anche se con alcune modifiche e aggiunzioni, che vi si introducono *ex novo*.

In primo luogo si conserva nella versione orchestrale la fondamentale bipartizione originaria: dalla battuta 1, nella tonalità di Sol minore, ha inizio la prima parte che prosegue fino alla battuta 140; la battuta 141 introduce la seconda parte che prosegue, nella tonalità di La bemolle, fino al termine dell'*Ouverture*, ovvero alla battuta 316.

Ancora, nella versione orchestrale, alle battute 3-6, viene confermata la serie di accordi che procedono per quinte parallele, ma vengono aggiunte anche altre voci che tuttavia non variano l'impostazione originaria. Infatti il canto affidato alle viole ripete ritmicamente il disegno delle altre voci e melodicamente esegue la melodia cantata dai violini, ma con le note Sol-Si invertite in Si-Sol e successivamente, mentre la melodia delle altre voci scende e poi sale, quella delle viole, per contrasto, prima sale e poi scende; i contrabbassi a quattro corde ed i clarini in Si bemolle si limitano a sostenere con note puntate la melodia.

Anche nella seconda redazione è confermata alle battute 9-11 la medesima cellula tematica un tono sopra; la viola, come nelle battute 3-6, ripete ritmicamente lo stesso disegno delle altre voci e melodicamente inverte le note La-Do-La eseguite dai violini in Do-La-Do e di seguito, mentre la melodia delle altre voci sale e poi scende, quella delle viole prima scende e poi sale.

E ancora, la stessa cellula tematica, con valori più larghi, si ripete nelle battute 36-39: qui le viole continuano a 'giocare' con i violini, invertendo le note Sol-Si in Si-Sol. La stessa cellula ritorna nelle battute 84-88, sostenuta, per tre battute, come nella versione per pianoforte, dalla nota Sol affidata ai flauti e agli oboi.

Il secondo motivo della versione pianistica compare nelle

battute 20-27. Come s'è detto, si tratta di un tema nuovo, più esteso del primo ed accompagnato da una serie di tremoli; subito ripetuto, ma più arricchito, lo si ritrova anche alle battute 28-33 e alle battute 69-79. Nella versione orchestrale questo tema, presente nelle battute 30-35 e ancora nelle battute 42-45, appare meno esteso e meno arricchito, anche se in realtà l'autore non cambia la sua impostazione originaria.

Per quanto riguarda l'episodio di collegamento individuato nelle battute 115-140 della prima redazione, nella seconda il musicista anticipa, solo dal punto di vista ritmico, il secondo tema che caratterizza la seconda parte del brano strumentale. Infatti, la cellula tematica, appena accennata nella battuta 130, a valori più stretti nelle battute 131-134 e nuovamente con valori più larghi nelle battute 137-140, appare con una melodia cambiata rispetto alla sua presenza nelle battute 148-149 e 154.

Alla battuta 138 della versione per pianoforte si ritrova la cellula tematica con la quale inizia la seconda parte dell'*Ouverture*. La versione per orchestra ricalca quasi esattamente questa esposizione: alle battute 141-148 si ripete la cellula tematica che dà inizio alla seconda parte del brano, costruita sul doppio pedale Sol-La bemolle. Lo stesso motivo, nella tonalità di Mi maggiore, con evidenti cromatismi, trovasi alle battute 204-207 e ancora, nella tonalità di La bemolle maggiore e, lievemente modificato, alle battute 253-266. Il confronto delle battute 211-217 della versione pianistica con le battute 253-266 di quella orchestrale mette in evidenza come qui la cellula tematica è stata di poco variata sia dal punto di vista melodico che ritmico.

Il secondo motivo tematico, evidenziato nell'episodio di collegamento, è contenuto, come s'è visto, nelle battute 145-146 della versione per pianoforte, con piccolo frammento della medesima cellula anche nella battuta 151. Nella redazione per orchestra questo motivo è leggermente variato, anche se sono sempre presenti le note dell'accordo di La bemolle maggiore.

Si è già rilevato che il Perrotta prepara l'ascoltatore all'epilogo tragico della vicenda, proponendo i suoni prolungati e rarefatti delle battute 219-233. Il medesimo meccanismo si ripete nella versione definitiva, dalla battuta 268 alla battuta 282, con qualche piccola variazione. Infatti nelle varie voci compaiono sia pause che si susseguono per diverse battute, sia suoni puntati o legati. Rispetto alla prima versione, a partire dalla battuta 275 fino alla battuta 279, i tremoli, diminuiti nei valori, si trovano affidati all'ottavino, ai flauti e agli oboi, piuttosto che alle voci inferiori. A partire dalla battuta 280 fino alla battuta 282, sempre diminuiti nei loro valori, ritornano, come nella versione originaria, nelle voci inferiori, eseguiti quindi dai contrabbassi, dai violoncelli e dalle viole, mentre i violini ripetonano esattamente la melodia presente nella prima redazione.

Al fine di dare l'atmosfera movimentata del finale, il procedimento attuato nella versione orchestrale, a partire dalla battuta 283 fino alla battuta 294, è praticamente identico: ivi si ripetonano le stesse annotazioni, come "crescendo", "animarlo sempre e rinforzando" (nella prima redazione "agitato", "crescendo", "rinforzando") e gruppi di crome e semicrome che chiaramente richiamano, sia melodicamente che ritmicamente, la versione per pianoforte.

Il finale della composizione è caratterizzato chiaramente dai cromatismi quali sono stati individuati e descritti nell'esame della prima versione. Nella versione per orchestra, il musicista apporta lievi modifiche, mantenendo un evidente cromatismo. Infatti sia le voci più acute che quelle più basse, con valori più brevi, a partire dalla battuta 297 eseguono scale cromatiche ascendenti e discendenti, mentre le altre voci, eseguono le note dell'accordo di nona. Il cromatismo trova il suo culmine alle battute 305-309 della versione orchestrale, corrispondente alle battute 265-267 della versione per pianoforte, allorché, sia la voce inferiore che quella superiore, procedendo per moto contrario, realizzano una scala cromatica discendente la prima ed una scala cromatica ascendente la seconda, fino all'unisono delle voci.

In entrambe le versioni i continui cambiamenti di tempo e le frequenti modulazioni, insieme alla mancanza di due temi ben definiti (in luogo dei quali il Perrotta adotta più motivi tematici) costituiscono uno degli aspetti più caratteristici della composizione.

NOTA AI TESTI

Considerata la natura strettamente documentaria della presente edizione, si riproducono nell'ordine la prima e la seconda stesura dell'*Overture* di Giuseppe Perrotta intitolata *Cavalleria rusticana* secondo il testo testimoniato dai manoscritti.

Della prima, pervenutaci in un manoscritto autografo non riproducibile in fac-simile (la scrittura del *verso* traspare marcatamente sul *recto* del foglio e le due scritture finiscono col sovrapporsi) si dà una trascrizione letterale¹. Della seconda invece si riproduce l'autografo in fac-simile.

¹ Sono da annotare le seguenti particolarità grafiche: le parentesi grafiche, poste all'inizio di ogni pentagramma e le chiavi di basso sono sempre rovesciate (}) (♮); le pause di semiminima sono indicate con un segno particolare (S); il segno del bemolle nella battuta 13 è anteposto alla nota Mi, nonostante trovasi già nell'armatura di chiave. Similmente nelle battute 19, 28 e 38, il segno del bequadro è stato anteposto inutilmente alla nota Fa; nella battuta 42 il segno di bemolle, anteposto alla nota Mi, è inutile perché trovasi nell'armatura di chiave – è probabile che il Perrotta volle aggiungerlo per evidenziare meglio la nota bemollizzata rispetto a quella della battuta precedente, ridotta allo stato naturale –, come nella battuta 53, dove è premesso il bemolle alla nota Si, pur trovandosi nell'armatura di chiave; anche nella battuta 45 l'autore mette inutilmente il segno del bequadro, prima della nota Do (forse perché nella battuta precedente detta nota porta il segno del diesis); il segno del bemolle anteposto al Mi della seconda voce nella battuta 62 è inutile perché trovasi nell'armatura di chiave, così pure il segno del bequadro, premesso al Do della terza voce, perché il diesis della battuta precedente viene annullato dal cambiamento di misura; analoga osservazione occorre fare per i due segni di bequadro della battuta 64, nella seconda e terza voce, aggiunti dal Perrotta malgrado il cambiamento di misura; nella battuta 65 l'autore ha omesso la pausa di semiminima, mentre nella battuta 77 e nella successiva battuta 79 aggiunge il segno di bequadro benché non ve ne sia alcuna necessità; similmente nella battuta 92 inutili sono i due segni del bemolle posti davanti ai due Mi, perché si trovano nell'armatura di chiave; nella battuta 103 l'autore ha omesso la pausa di semiminima nella seconda voce; nella battuta 106 il segno di bequadro posto dinanzi alla nota Sol non è in alcun modo giustificato, così come la pausa di semiminima posta sul bicordo Do-Mi della battuta 121; nella voce grave della battuta 130 manca la pausa di semiminima; nella battuta 155 mancano le due pause finali di croma e semiminima; nella battuta 164, nella seconda terzina della voce acuta, manca il segno di pausa di croma; nella battuta 176, nella voce superiore mancano le due pause di semiminima; nelle battute 189, 196, 234 mancano i segni di

terzina nella parte acuta della melodia; nella battuta 244, il secondo segno di bequadro posto dinanzi alla nota Si è superfluo, mentre nella battuta 261 il doppio bemolle dinanzi alla nota Si è necessario ed è stato omesso; nella battuta 269 le due minime della voce inferiore risultano prive del punto di valore.

TESTI

I

GIUSEPPE PERROTTA

Overture alla Cavalleria rusticana

redazione per pianoforte

CAVALLERIA RUSTICANA

OVERTURE

Musica di Giuseppe Perrotta

(MM. 48)

Largo

Calmò a piacere

ppp legato

The musical score is written for piano and consists of four systems of grand staves. The first system begins with a piano introduction marked 'Largo' and 'Calmò a piacere'. The tempo is indicated as '(MM. 48)'. The music is in 6/8 time and B-flat major. The first system shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system continues the piano introduction. The third system continues the piano introduction. The fourth system continues the piano introduction.

Musical score for piano and voice, measures 66-72. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes dynamic markings such as *pppp* *con sordini*, *ppp*, and *ppp*. The vocal line includes the instruction *tenendo la voce*.

Measure 66: *(MM ♩ 66)*

Measure 67: *ppp*

Measure 68: *pppp con sordini*

Measure 69: *Espressivo*

Measure 70: *tenendo la voce*

Measure 71: *ppp*

f

ppp

f

allrettando un poco

ritardando *vibrato* *mf*

The musical score consists of six systems of notation, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/8.

- System 1:** The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *nervoso*.
- System 2:** The tempo is marked *(MM ♩ = 48)*. The piano accompaniment is marked *ppp legato a piacere*. The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5.
- System 3:** The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4.
- System 4:** The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4.
- System 5:** The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. Dynamics include *stent*.
- System 6:** The vocal line has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4.

The image displays a page of musical notation for piano accompaniment, consisting of seven systems of staves. Each system includes a treble and bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score begins with a double bar line and a key signature change to two flats. The tempo is marked as *MM* (Moderato) with a metronome marking of 66. The first system features a treble staff with a *ppp con sordini* marking and a bass staff with a *ppp legato* marking. The second system includes a *ppp* marking in the bass staff and a *vibrato* marking in the treble staff. The third system has a *ppp* marking in the bass staff and a *p* marking in the treble staff. The fourth system features a *f* marking in the treble staff and a *pp* marking in the bass staff. The fifth system includes a *rinf* marking in the treble staff and a *pp* marking in the bass staff. The sixth system has a *ppp* marking in the bass staff. The seventh system also features a *ppp* marking in the bass staff. The notation includes various dynamics, articulation marks, and slurs throughout the piece.

diminuendo *pp*

espress. *mpp* *allargando*

perdendosi a poco a poco *pppp* *legato*

ppp *crescendo e rinforzando*

sempre sino al fortissimo

The musical score consists of six systems of piano and voice staves. The first system shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *diminuendo pp*. The second system features a vocal line with *espress.* and *mpp* markings, and a piano accompaniment with *allargando*. The third system has a vocal line with *perdendosi a poco a poco* and a piano accompaniment with *pppp* and *legato*. The fourth system shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fifth system includes a vocal line with *ppp* and a piano accompaniment with *crescendo e rinforzando*. The sixth system shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *sempre sino al fortissimo*.

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a bass line with a melodic line and a treble line with rests. The second system continues the bass line with a treble line that begins to play. The third system features a treble line with a melodic line and a bass line with chords; the word "grandioso" is written below the treble staff. The fourth system shows a treble line with a melodic line and a bass line with chords. The fifth system features a treble line with a melodic line and a bass line with chords. The sixth system features a treble line with a melodic line and a bass line with chords; the dynamic marking "ff" is written below the treble staff.

8

Senza rigore di tempo molto largo

due pedali

due pedali

due pedali

(MM $\text{♩} = 72$)

Elegante p

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first five systems are in 3/4 time, and the sixth system changes to 3/4 time. The tempo is marked 'Elegante p' and 'dolente'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

(MM $\text{♩} = 92$)

crescendo a poco a poco

dolente

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4.

- System 1:** Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with dotted rhythms. A *crescendo* marking is present in the treble.
- System 2:** Treble clef has a melodic line with some slurs. Bass clef has a bass line with slurs. A *ff* marking is in the bass, and *allargando un poco* is written below the bass staff.
- System 3:** Treble clef has a melodic line with triplets. Bass clef has a bass line with triplets. A *ritigato* marking is in the bass. A tempo marking *(MM ♩ 108)* is present.
- System 4:** Treble clef has a melodic line with triplets. Bass clef has a bass line with slurs.
- System 5:** Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a bass line with slurs. A *crescendo e rinf.* marking is in the bass.
- System 6:** Treble clef has a melodic line with slurs. Bass clef has a bass line with slurs. A *ppp* marking is in the bass. A *un po' meno il tempo* marking is in the treble. A *crescendo il basso* marking is in the bass.

senza rigore di tempo molto
due pedali

largo

(MM. 66)

crescendo

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature changes from two sharps (F# and C#) to two flats (Bb and Eb) across the systems. The first system includes a *crescendo* marking. The second system includes a *p* dynamic and a tempo marking *(MM J. 84)*. The third system includes a *dolente* marking. The fourth system includes a *sempre cresc.* marking. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The image shows a page of a musical score for piano and strings, measures 67-70. The score is written in B-flat major and 3/4 time. It consists of five systems of staves. The first system has a piano part with a treble and bass clef, and a string part with a single staff. The second system has a piano part with a treble and bass clef, and a string part with a single staff. The third system has a piano part with a treble and bass clef, and a string part with a single staff. The fourth system has a piano part with a treble and bass clef, and a string part with a single staff. The fifth system has a piano part with a treble and bass clef, and a string part with a single staff. The piano part includes dynamic markings such as *allarg. in pp*, *f*, *pp*, *ppp*, and *ff*. The string part includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ff*, and *ppp*. The tempo marking *allarg. assai quasi adagio* is present in the third system.

Musical score for piano and voice, measures 1-12. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part is written in both treble and bass staves, while the voice part is in a single treble staff. The score includes various dynamics and articulations:

- Measure 1: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 2: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 3: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 4: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 5: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 6: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 7: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 8: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 9: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 10: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 11: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).
- Measure 12: Piano part has a half note chord (B-flat, E-flat) in the bass and a half note chord (F, C) in the treble. The voice part has a half note chord (F, C).

Key markings and dynamics include:

- f* (forte) in measure 2.
- pp* (pianissimo) in measure 3.
- pp legato* in measure 4.
- Agitato* in measure 5.
- cresc.* (crescendo) in measure 8.
- cresc.* (crescendo) in measure 10.
- rinforz.* (rinforzando) in measure 11.

UNA OUVERTURE PER CAVALLERIA RUSTICANA

69

8

f *affrett*

affrettando sempre e cresc. gradatamente

f

ff

fff (MM. 120)

allarg. un poco

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Treble clef has a melodic line with accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Instruction: *Pratissimo vibrato*.
- System 2:** Treble clef has a melodic line with accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Instruction: *ff*.
- System 3:** Treble clef has a melodic line with accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Instruction: *p. f*.
- System 4:** Treble clef has a melodic line with accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Instruction: *f*.
- System 5:** Treble clef has a melodic line with accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Instruction: *f*.
- System 6:** Treble clef has a melodic line with accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Instruction: *ff*.

II

GIUSEPPE PERROTTA

Cavalleria rusticana, Bozzetto sinfonico

GIUSEPPE PERROTTA



LA VALLETTA RUSTICANA



BOZZETTO SINFONICO

Catania Aprile 1884.

153.

CAVALLERIA RUSTICANA

75

The image shows a page of a musical score for 'Cavalleria Rusticana', page 75. The score is arranged in 15 staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The lyrics are: 'Ella è morta, e io sono vivo', 'Ella è morta, e io sono vivo'. The middle staves contain piano accompaniment, including a prominent tremolo in the lower strings. The bottom staves contain additional piano accompaniment.

A page of musical notation for Francesco Branciforti and Elisa Ferrata, page 76. The score consists of 18 staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics. The middle section of the score (staves 4-12) is mostly empty, suggesting a large section of music that is either obscured or missing. The bottom section (staves 13-18) contains instrumental or vocal lines with various musical notations, including dynamics like *rit.* and *mf*, and a *rit.* marking at the end.

CAVALLERIA RUSTICANA

(And. Al.)

Poco più mosso

Squasi

Moderato

Poco più mosso

The musical score is arranged in a system of 15 staves. The top two staves are vocal lines, and the remaining staves are for piano accompaniment. The score begins with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The tempo marking '(And. Al.)' is placed above the first staff. The first vocal line starts with the lyrics 'Poco più mosso'. The piano accompaniment features a prominent bass line with a 'Squasi' marking. The score concludes with a 'Moderato' marking and a 'Poco più mosso' marking at the bottom.

This page contains a musical score for Francesco Branciforti and Elisa Ferrata. The score is written on 24 staves, organized into three systems of eight staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The first system shows a treble clef and a 4/4 time signature. The second system features a double bar line and a key signature change to one flat. The third system includes a double bar line and a key signature change to two flats. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent staff arrangement.

CAVALLERIA RUSTICANA

79

The image shows a page of a musical score for the opera 'Cavalleria Rusticana', page 79. The score is written on multiple staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics. The lower staves contain piano accompaniment. The tempo marking 'Andante' is visible on the second staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. The music includes various rhythmic values and melodic lines. The page is watermarked with 'www.fondazioneverga.it'.

This page of a musical score contains 18 staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff featuring a melodic line and the lower staff providing accompaniment. The middle section consists of six staves of piano accompaniment, showing a complex rhythmic and harmonic texture. The bottom two staves are likely for a second vocal part or a different instrument, with the lower staff showing a more active melodic line. The score is divided into measures by vertical bar lines, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings are present throughout.

CAVALLERIA RUSTICANA

81

The image displays a page of a musical score for the opera 'Cavalleria Rusticana', page 81. The score is arranged in a system of multiple staves. At the top, the title 'CAVALLERIA RUSTICANA' and the page number '81' are centered. The score includes several vocal staves at the top, followed by piano accompaniment. The piano part features dynamic markings such as 'pianissimo' and 'ppp'. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and bar lines, indicating a complex musical structure. The page is watermarked with 'www.fondazioneverga.it'.

This page of a musical score, numbered 82, is for the work by Francesco Branciforti and Elisa Ferrata. The score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves contain vocal lines with lyrics written below them. The lyrics are: "E' un'isola di pace e di amore / E' un'isola di pace e di amore / E' un'isola di pace e di amore / E' un'isola di pace e di amore". The remaining ten staves are for the piano accompaniment, featuring various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

CAVALLERIA RUSTICANA

83

The image displays a page of a musical score for the opera 'Cavalleria Rusticana', page 83. The score is arranged in a system of multiple staves. At the top, the title 'CAVALLERIA RUSTICANA' and the page number '83' are visible. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'p' (piano) at the beginning, 'ff' (fortissimo) in the middle, and 'Adagio' indicating a change in tempo. The notation is dense, with many notes and rests across the staves, suggesting a complex and expressive musical passage. The page is watermarked with 'www.fondazioneverga.it'.

The image displays a page of a musical score, page 84, by Francesco Branciforti and Elisa Ferrata. The score is written for multiple instruments and voices, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A prominent watermark, "www.fondazioneverga.it", is overlaid diagonally across the page. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains several staves with intricate rhythmic figures. The second system begins with a tempo marking "(Allegro 2/4)" and continues with more complex rhythmic patterns. The bottom of the page features a large, bold instruction: "Pizzicato un po' di tempo".

CAVALLERIA RUSTICANA

The image shows a page of musical notation for the opera 'Cavalleria Rusticana', page 85. The score is arranged in five systems of staves. The first system (staves 1-4) features vocal lines with lyrics: 'Ella è qui, che si affida / al tuo braccio, o mio signor / e tu la tieni in braccio / e tu la tieni in braccio'. The second system (staves 5-8) shows piano accompaniment. The third system (staves 9-12) features vocal lines with lyrics: 'Ella è qui, che si affida / al tuo braccio, o mio signor / e tu la tieni in braccio / e tu la tieni in braccio'. The fourth system (staves 13-16) shows piano accompaniment. The fifth system (staves 17-18) features vocal lines with lyrics: 'Ella è qui, che si affida / al tuo braccio, o mio signor / e tu la tieni in braccio / e tu la tieni in braccio'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

This page contains a musical score for Francesco Branciforti and Elisa Ferrata. The score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the beginning of a piece with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody with some slurs and accents. The third system features more complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is presented in a clear, professional layout with a watermark from 'www.fondazioneverga.it' overlaid diagonally across the page.

CAVALLERIA RUSTICANA

The image shows a page of a musical score for 'Cavalleria Rusticana', page 87. The score is arranged in 15 staves. The top staff is marked with a '3' and '(M.M.H.)', indicating a triple meter. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamics. The score is divided into measures by vertical bar lines. The page number '87' is located in the top right corner. The title 'CAVALLERIA RUSTICANA' is centered at the top. The page is watermarked with 'www.fondazioneverga.it'.

This page of a musical score, numbered 88, is for the work by Francesco Branciforti and Elisa Ferrata. It features a grand staff with ten staves. The notation is sparse, with most staves containing rests. The lower staves (5-10) show a rhythmic accompaniment of quarter notes. The upper staves (1-4) contain melodic lines, with a prominent line on the second staff from the top that has a long, sweeping slur across several measures. There are some markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) in the upper right section of the score.

CAVALLERIA RUSTICANA

89

The musical score on page 89 of Cavalleria Rusticana consists of several staves. At the top, there are two vocal staves for Turidusa and Adina, both marked *rit.* and *sf.*. Below them are staves for the piano accompaniment, including strings and woodwinds. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *rit.*, *cresc.*, and *piano*. The bottom section of the page shows a piano introduction with a *cresc.* marking.

This page of a musical score contains ten systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a vocal line with the marking *Maximale*. The second system includes a piano accompaniment with the marking *pp*. The third system has a vocal line with the marking *pp* and a piano accompaniment with the marking *pp*. The fourth system shows a piano accompaniment with the marking *pp*. The fifth system has a piano accompaniment with the marking *pp*. The sixth system has a piano accompaniment with the marking *pp*. The seventh system has a piano accompaniment with the marking *pp*. The eighth system has a piano accompaniment with the marking *pp*. The ninth system has a piano accompaniment with the marking *pp*. The tenth system has a piano accompaniment with the marking *pp*.

CAVALLERIA RUSTICANA

The musical score for page 91 of Cavalleria Rusticana features 18 staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The middle staves are piano accompaniment. The bottom staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'pp', and performance instructions like 'L'vivere i' modini' and 'MURMI MURMI'.

CAVALLERIA RUSTICANA

93

This page of the musical score for Cavalleria Rusticana contains multiple staves of music. The score is divided into two main sections. The first section, starting at the top, is marked *marcato* and features a melodic line with a long, expressive slur. The second section, starting in the lower half of the page, is marked *marcato* and consists of a more rhythmic, accompanimental texture. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The page is numbered 93 in the upper right corner.

(colla A. Ferrata)

Adieu

Adieu

CAVALLERIA RUSTICANA

95

...viva... in piano

...in coda a quadruplo in soprano

This page of a musical score contains 18 staves. The notation is primarily chordal and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures by vertical bar lines. The notation is dense, with many notes and rests on each staff, suggesting a complex harmonic structure. The page is watermarked with the text 'www.fondazioneverga.it' repeated diagonally across the entire page.

CAVALLERIA RUSTICANA

97

This page of the musical score for Cavalleria Rusticana, page 97, features a complex orchestration. The score is organized into two systems of staves. The top system consists of five staves, and the bottom system consists of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a standard musical notation format, with a clear layout of staves and measures. The page number '97' is located in the upper right corner, and the title 'CAVALLERIA RUSTICANA' is centered at the top.

Questo è l'aspetto generale dell'opera, il tema è la manifestazione delle emozioni in
 lontananza.

Al fine di avere l'effetto di una manifestazione d'emozione, si
 vuole col mezzo di un solo strumento.

L'aspetto più allegro.

A
 p. molto
 p. molto

L'aspetto più allegro.

CAVALLERIA RUSTICANA

99

The image displays a page of a musical score for the opera "Cavalleria Rusticana". The page is numbered 99. The score is written for multiple instruments and voices, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent watermark, "www.fondazioneverga.it", is overlaid diagonally across the entire page. The score includes several systems of staves, with some systems containing vocal lines and others containing piano accompaniment. The notation is in black ink on a white background.

This page of a musical score contains 18 staves. The top 14 staves are mostly blank, with some faint markings at the top right. The bottom 4 staves contain musical notation. The first two staves of this section are marked *Andante* and feature a melodic line with a long, sweeping slur. The last two staves are marked *Allegretto* and feature a more rhythmic, repetitive pattern. The score is divided into measures by vertical bar lines.