



COMUNE DI LUCCA

TEATRO DEL GIGLIO

CENTRO STUDI G. PUCCINI

*Teatro di Tradizione*

LIRICA 2002-3

Giacomo Puccini

**IL TABARRO**

Gaetano Donizetti

**IL CAMPANELLO**

Comune di Lucca  
Centro studi Giacomo Puccini  
Comune di Bergamo  
Fondazione Gaetano Donizetti

*Progetto Puccini nel Novecento*





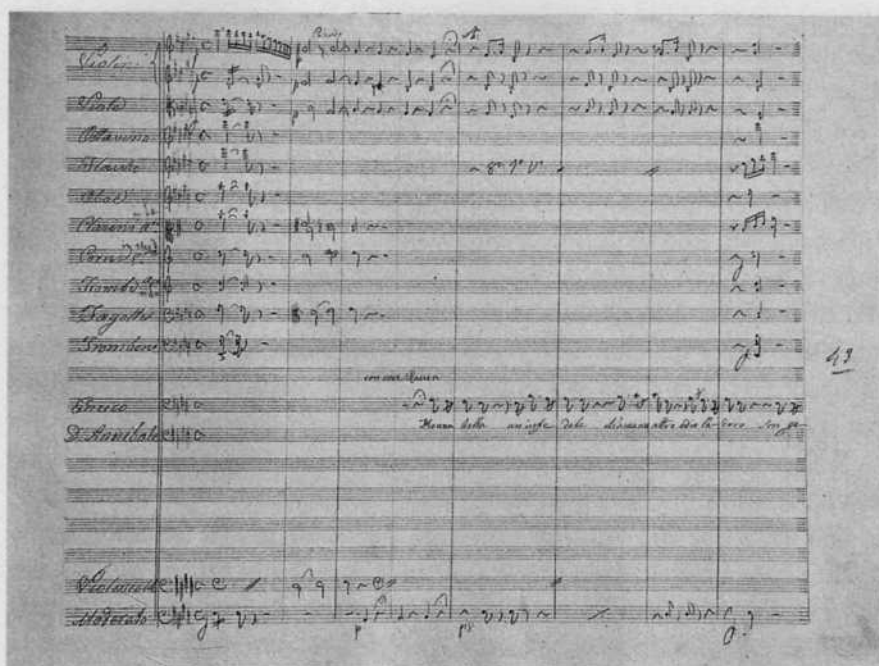
Ritratto di Gaetano Donizetti ai tempi de *Il campanello*  
Litografia 1834, Bergamo, Museo Donizettiano

## Il diamante di Marmontel: alcune osservazioni sulla comicità de *Il campanello*

di Francesco Bellotto

Primo giugno 1836: al Teatro Nuovo di Napoli si mette in scena una farsa di Gaetano Donizetti, dal titolo *Il campanello*. La rappresentazione si colloca nel pieno di una crisi profonda dei teatri partenopei. Il 31 gennaio di quell'anno Maria Cristina aveva dato alla luce il tanto atteso erede al trono dei Borbone, ma dopo il parto la regina era morta di setticemia, lasciando nella più cupa prostrazione Ferdinando II. I palcoscenici avevano sospeso le programmazioni per rispettare il lutto cittadino, mentre il San Carlo non riuscirà a riaprire neppure il 13 febbraio, alla fine del decretato periodo di chiusura: lo impediva un *deficit* finanziario prodotto da una insipiente commissione. In contrasto con la gestione del Principe di Torella, Domenico Barbaja, il «re degli impresari», se n'era andato un anno prima sbattendo la porta; il cartellone del maggior teatro cittadino riprenderà a vivere dopo il suo ritorno, nel luglio di quello stesso 1836. Leggermente meglio andava per i teatri «minori»; al Nuovo, in particolare, un intendente capace, Filippo Pellegrino, si era arrischiato a mettere sotto contratto una compagnia di buon livello per poter sostenere la stagione. Ma, essendo la capienza di quella sala piuttosto limitata, l'impresario chiedeva alla soprintendenza il permesso di aumentare le recite, per recuperare il denaro con uno sbigliettamento più intenso. La licenza fu accordata: in effetti Pellegrino si era pericolosamente indebitato per l'anticipo ai cantanti, e così era sull'orlo della bancarotta. Donizetti, il più famoso operista attivo in quegli anni, l'autore di *Anna Bolena*, *Elisir*, e *Lucia*, contribuisce personalmente al salvataggio della situazione con una generosità impareggiabile: nessun poeta voleva scrivere in fretta e furia un libretto senza avere garanzie di ritorno economico? Il compositore mette a frutto il suo grande istinto teatrale per trasformarsi in librettista. L'impresario aveva una fretta indiavolata perché assediato dai creditori? Pochissimi giorni di tempo e la partitura era pronta.

Ilaria Narici, nella Introduzione della Edizione Critica pubblicata da Ricordi-Fondazione Donizetti (dalla quale ho ricavato gran parte dei dati storici utilizzati in questo articolo) ha ben ricostruito occasione e tempi della genesi, dimostrando – fra l'altro – che l'informazione fornita da Adolphe Adam nel suo libro del 1859 *Derniers souvenir d'un musicien*, cioè di un'opera scritta in otto giorni per salvare un teatro in fallimento, è notizia tutt'altro che inverosimile. La stampa e i documenti amministrativi avvalorano la circostanza e anzi contribuiscono a confermare come Donizetti – nutrito alla leggendaria scuola operistica del Mayr secondo tecniche di composizione che il bavarese aveva mutuato dai grandi maestri del Settecento italiano – fosse perfettamente in grado di rispondere ad esigenze e tempi di creazione che oggi non esiteremmo a definire suicidi. Nella storiografia rossiniana e poi (come per 'contagio' metodologico) anche in quella donizettiana, abbiamo assistito alla progressiva demolizione del mito romantico legato alla strabiliante velocità creativa dei due compositori. Certa critica accademica da decenni puntualizza che no, non era vero né verificabile quanto raccontato da molti cronisti-agiografi su Rossini e Donizetti: si trattava quasi sempre di operazioni pubblicitarie per accrescere la leggendarietà delle due figure sfruttandone il mito della celerità. Ma con Donizetti bisogna stare particolarmente attenti quando ci si addentra all'interno della sua «fabbrica delle opere»: in non pochi casi quel che sembrava illogico è stato poi confermato da ritrovamenti; quanto appariva razionalmente improbabile è stato in seguito «provato» da nuove acquisizioni. In aggiunta c'è da tenere presente che la partitura de *Il campanello* conta solo cinque numeri musicali; nella prima versione è senza recitativi musicati (ha dialoghi in prosa); utilizza pochi personaggi principali (praticamente due); ricorre in maniera parsimoniosa agli assieme; e due numeri contengono autoimprestiti (il brindisi «Il segreto per esser felici» viene dalla *Lucrezia Borgia* e nel 1837 sarà sostituito da un altro pezzo di baule, «Mesci mesci e sperda il vento» tratto da *Nuits d'été à Pausillipe*; l'aria di Enrico «Or che in ciel» è la barcarola del *Marino Faliero*). Per Donizetti otto giorni per una partitura di queste dimensioni rappresentavano in assoluto un tempo ragionevole. Del resto le cose non andranno molto diversamente nel 1839 a Parigi, quando scriverà *Rita*. Occorre però confessare che, pur considerando le abitudini del compositore, una questione lascia pur sempre meravigliati, e non riguarda tanto la musica quanto il libretto. Come noto, Donizetti prese come soggetto un



Pagina di partitura d'orchestra de *Il campanello*. Copia della prima metà dell'Ottocento. Bergamo, Museo Donizettiano

Vaudeville dal titolo *La sonnette de nuit*, scritto da Brunswick, Barthélemy e Lhérie e rappresentato pochi mesi prima (il 27 novembre 1835) al Théâtre de la Gaité di Parigi. Donizetti non presenziò a quella serie di recite (era a Genova); si accostò dunque alla *pièce* leggendone il testo, su consiglio – pare – dell'amico editore Guglielmo Cottrau; lo tradusse in italiano e adattò secondo le proprie esigenze. Ebbene (e mi riferisco in particolare ai dialoghi parlati), l'uso che il compositore fa della lingua napoletana rivela una padronanza del lessico e dei costrutti pressoché perfetta, comprese alcune allusioni locali e giochi di parole che in teatro dovevano sortire un effetto di comicità dirompente. Ultima dimostrazione – se ve ne fosse stato ancora il bisogno – della capacità mimetica del bergamasco, capace di assorbire dall'ambiente circostante tutto quanto potesse tornargli utile.

Alla prima presero parte Raffaele Casaccia (figlio del celebre Carlo, nel ruolo di Don Annibale Pistacchio), Giorgio Ronconi (nel ruolo di

Enrico), Giovannina Schoultz (nel ruolo di Serafina), mentre non abbiamo notizie sugli interpreti delle due parti d'appoggio, quelle di Madama Rosa e Spiridione, sicuramente modesti cantanti comprimari o attori di rango locale. La compagnia sfruttava dunque la presenza in cartello di un'unica vera *star*, il baritono Giorgio Ronconi (1810-1890) per il quale Donizetti creò alcuni fra i ruoli più rilevanti di tutta la sua produzione: Cardenio ne *Il furioso all'isola di S. Domingo*, Torquato nel *Torquato Tasso*, Nello in *Pia de' Tolomei*, Corrado in *Maria de Rudenz*, Don Pedro in *Maria Padilla*, Chevreuse in *Maria di Rohan*. Non è dunque un caso che per gli interpreti moderni il ruolo di Enrico, dalla tessitura così acuta, variata e talvolta impervia, sia una prova di perizia tutt'altro che trascurabile.

Raffale Casaccia era una celebrità cittadina: apparteneva ad una straordinaria schiatta di comici-cantanti che fin dal primissimo Settecento calcavano le tavole dei teatri napoletani. È l'unico che la critica giudica severamente, perché faceva sfoggio «di lezî e contorcimenti che sono di antichissima scuola» (notizia tratta dal libro di Annalisa Bini e Jeremy Commons, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*).

Il ruolo della giovane Serafina venne sostenuto da una certa Giovannina Schoultz, che gli studiosi hanno lungamente confuso con la ben più famosa Amalia Schültz Oldosi; sempre a Ilaria Narici si deve il ristabilimento del vero nome dell'interprete. Ma all'infuori di questo nullo altro si sapeva della Schoultz. Posso in questa sede aggiungere qualche dato inedito: Giovannina cantò anche nell'estate 1837 a Siena, al teatro dei Rinnovati, il ruolo della principessa Matilde in *Guglielmo Tell*; nell'occasione compare come «Socia Onoraria dell'Accademia Reale di Musica di Svezia e Danimarca», il che mi ha permesso di identificarla con la cantante scandinava Johanna Karolina Von Schoultz (sposandosi assumerà il cognome Brand), vissuta tra il 1813 e il 1863 e presente a Napoli dai primi mesi del 1836.

Possiamo dunque immaginare come la distribuzione delle parti fosse particolarmente adatta alle qualità fisiche degli interpreti: una coppia di giovanissimi (23 anni la Schoultz, 26 Ronconi) si contrapponeva al più maturo Casaccia, buffo che recitava da 'vecchio caricato' fors'anche per esagerare la sua posizione perigliosa all'interno dello spinoso triangolo raccontato dalla trama.

La prima rappresentazione (la farsa era abbinata col primo atto della *Pazza per amore* di Coppola) ha un successo pieno, il pubblico esulta, la

critica applaude in maniera abbastanza compatta e l'impresa del Nuovo è salva. Un anno dopo, *Il campanello* approderà al più capiente e nobile Teatro del Fondo, il secondo Teatro Reale della capitale borbonica. Per l'occasione Donizetti trasforma i dialoghi in recitativi secchi con l'aiuto del poeta Salvatore Cammarano, 'toscanizzando' anche le parti di Don Annibale (e se vogliamo la cosa è paradossale: il libretto con intere sezioni in vernacolo è stato scritto dal bergamasco Donizetti; quello in italiano dal napoletano Cammarano). Questa seconda stesura, in cui il brindisi è sostituito e compare l'aria aggiunta per Enrico «Mio signore venerato», risponde sostanzialmente alla versione tradizionale dell'opera che ha circolato – con una discreta fortuna – fino alla pubblicazione della Edizione Critica, nel 1994.

Vorrei fondare un *club* per la difesa della cattiveria. O meglio: per la difesa della sua rappresentazione a teatro senza veli o *pruderie*: secondo me quando la comicità rinuncia alla perfidia, rinuncia ad un aspetto autentico del far ridere, e in generale addirittura alla missione «etica» della commedia in genere. La crudeltà sul palcoscenico serve per mettere a nudo i vizi dell'uomo. Nel Settecento avevano – a questo proposito – le idee estremamente chiare. Metastasio, nell'opera con musiche di Gluck *Le cinesi* (Vienna 1754) così definiva la 'missione civile' della commedia per bocca del personaggio Lisinga: «La commedia degli uomini i difetti / Deve rappresentar perché dilette. / E impossibile è affatto / Che alcun non vi trovi / Il suo ritratto». Jean-François Marmontel in apertura della voce «Commedia» della *Encyclopédie* spiegava il funzionamento del meccanismo:

La malizia naturale dell'uomo è il principio della *commedia*. Noi vediamo le mancanze dei nostri simili con un compiacimento misto a disprezzo, quando queste mancanze non sono abbastanza penose da suscitare la compassione, né abbastanza rivoltanti da destare l'odio, né abbastanza pericolose da incutere il terrore. Queste immagini ci fanno sorridere se sono finemente dipinte, ci fanno ridere se i tratti di questa gioia maligna, stupefacenti quanto inattesi, sono resi più intensi dalla sorpresa. La *commedia* trae la sua forza e i suoi mezzi da questa disposizione a cogliere il ridicolo. Sarebbe indubbiamente più vantaggioso mutare in noi questo compiacimento vizioso in una pietà filosofica; ma riesce più facile e più sicuro utilizzare la malizia umana per correggere gli altri vizi dell'umanità, pressappoco come si usano le punte di diamante per levigare il diamante stesso.

Se – provocatoriamente – volessi trovare un ‘danno’ estetico da imputare al trionfo delle opere buffe di Rossini nei teatri italiani dell’Ottocento indicherei proprio questo: l’aver attenuato in maniera irreversibile la crudeltà dei libretti d’opera, l’aver spuntato il diamante di Marmontel. Se facciamo scorrere il catalogo delle opere comiche del pesarese, troveremo con difficoltà un personaggio che dall’inizio alla fine dell’azione si comporta in modo razionalmente immorale per essere addirittura premiato al momento della soluzione della trama. Ancora più difficilmente troveremo una vittima che rimane tale da capo a fondo. Ma fino alla generazione precedente a quella di Rossini il caso di commedie prive di finale edificante non era del tutto infrequente. Per esempio, in Mayr di *Che originali* (1798) il vecchio padre, Don Febeo, si oppone alle nozze della giovane figlia con il suo innamorato perché il pretendente non è un musicista. Il ragazzo si traveste da celebre compositore, il vecchio se la beve, i due finalmente si sposano e... l’opera finisce lì: non c’è l’agnizione finale, non ci sono i due sposi che dopo la confessione di rito s’appellano al buon cuore del vecchio perché la burla venga perdonata. Insomma, il lieto fine si sostanzia su un inganno non scoperto, sugli effetti ‘permanentì’ di una menzogna. Che dire poi di un libretto come quello di *Così fan tutte*, che provocò l’indignazione di molti bacchettoni ottocenteschi (mettiamo Wagner a capofila) per la sua lezione cinica? E si dovrebbe continuare aggiungendo molta letteratura teatrale (e non solo) settecentesca, in cui l’inganno e l’immoralità vincono sulla cosiddetta rettitudine e sui proclamati buoni sentimenti: per parlare di un caso eclatante il Conte di Almaviva e la Contessa Rosina hanno una parabola biografica del tutto sconfortante attraverso la trilogia di Beaumarchais.

Come detto, in coincidenza con la fortuna del repertorio rossiniano, nelle opere giocose italiane le ‘commedie immorali’ tendono a scomparire. Questione un po’ diversa era rappresentata dal teatro di parola, dove c’era una abitudine forse più disincantata e meno vincolata formalmente rispetto a quanto avveniva nei melodrammi. Molte commedie francesi venivano tradotte, trasformate in copione, circolando con insospettata fortuna. In sostanza, quel che si faceva abbastanza tranquillamente nel teatro di parola (che in Italia godeva di una visibilità decisamente inferiore rispetto a quella della lirica) difficilmente era tollerato in musica. Per converso, Donizetti in quegli anni comincia addirittura a popolare i suoi drammi seri con personaggi da commedia,



utilizzando figure «scabrose» create da autori «maledetti» (Victor Hugo per *Lucrezia*, Casimir Delavigne per *Marin Faliero*, Friederich Schiller per *Maria Stuarda*), scrittori che incarnavano l'esatto opposto dell'ideale di *Tragedia Lirica* propugnato da Romani, in qualche modo memore della lezione teatrale dell'Alfieri. Quasi sempre, in questi casi, la censura e gli impresari si attivavano con sollecitudine contro il compositore, la critica spesso inorridiva mentre il pubblico – alla fine – dimostrava di capire e gradire...

Insomma, la tempra e i gusti di Donizetti erano decisamente estremi rispetto a quello che potremmo definire semplificando il «canone alfieriano» nel genere tragico e il «canone rossiniano» nel genere comico. Quest'ultimo aveva trasformato, ad esempio, il neoborghese Figaro di Beaumarchais (in origine uomo intelligente e colto, compositore e in qualche modo persino letterato) in un simpatico trappolatore, un Arlecchino che vinceva la lotta per l'esistenza grazie ad un ingegno naturale: un *carattere* che rimaneva essenzialmente estraneo a qualsiasi dimensione etica, politica o sociale. In *Cenerentola* la matrigna di Perreault, personaggio virtualmente portatore di disordine sociale e morale (tradisce il vincolo familiare vessando una figlia acquisita e favorendo due figlie cattive solo perché di sangue), veniva sostituita ed «emendata» da Don Magnifico, i cui difetti più che dal puro arbitrio (e dunque dalla malvagità) derivavano da avarizia, eccentricità e «buffoneria» comica, vizi che il personaggio eredita dai suoi avi omonimi della commedia dell'arte. Conseguentemente per lui e le sorellastre non c'è punizione alla fine del dramma: i tre vengono perdonati e introdotti a corte dopo il riconoscimento dell'autorità superiore del *princeps*. Insomma, io non riesco a non sentire Rossini comico come uomo della restaurazione. Donizetti è ben lungi dall'essere un rivoluzionario, un sostenitore di nuovi ordini sociali. Tuttavia, attraverso una sensibilità accesa ed estrema, arriva a comprendere e utilizzare modelli e tipi melodrammatici eterodossi rispetto alla media degli usi italiani, nel nome di una libertà espressiva e di una ricerca della varietà che rappresenta forse il vero tratto distintivo fra Donizetti e la generazione contemporanea di operisti italiani, Bellini compreso.

Tornando a *Il campanello*, Donizetti adotta come base drammatica proprio uno di quei testi francesi che a Rossini non sarebbero piaciuti per un teatro italiano. Perfida la trama: Don Annibale, ricco e maturo farma-

cista di Forià (vicino a Napoli) decide di sposarsi per vanità: vuol dar seguito alla dinastia dei Pistacchi (è esattamente lo stesso schema che si troverà nella cavatina di Don Pasquale). La scelta cade su Serafina, ragazza giovane e povera, attraente, tutt'altro che ingenua, figlia di padre incognito, spalleggiata e protetta da Madama Rosa, madre ansiosa di vederla accasata. L'azione ha principio subito dopo la celebrazione del matrimonio: si sta festeggiando con danze e libagioni. Ma sulla prima notte di nozze incombe una minaccia. Enrico, il giovane ex-amante di Serafina, è deciso a guastare la festa allo speziale impedendogli di «consumare». La leva drammatica grazie alla quale Enrico riuscirà nell'intento, manco a dirlo, è il più grave vizio di Annibale, l'avarizia: al mattino presto una carrozza verrà a prelevare per portarlo a Roma, dove nel dopodomani avverrà l'apertura del testamento di una zia che l'ha nominato erede. Lo speziale nonostante le nozze non vuole né differire né tantomeno rimandare la partenza: ha deciso di arrivare per primo dal notaio perché ha paura che altri – in sua assenza – possano impadronirsi di beni a lui destinati; viceversa vuol cercare di arraffare più possibile prima che i parenti reclamino qualcosa. Poco tempo gli è concesso per diventare *de facto* il marito di sua moglie. Enrico approfitta del campanello troneggiante sulla porta della bottega, al quale ogni farmacista deve rispondere per legge (pena multa e carcere), per impedirgli di entrare in camera da letto.

La partitura del *Campanello* è di qualità indiscutibile. Già i contemporanei avevano osservato che l'orchestrazione era quella di un maestro italiano passato per i teatri di Parigi, ed anche ad un primo ascolto si può rilevare come la strumentazione faccia capo ad un ideale di elevatezza del 'tono' decisamente spiccato.

Prendiamo ad esempio la cavatina del protagonista «Bella cosa, amici cari». La struttura è classica, bipartita: una prima sezione moderata, un *Larghetto* in 4/4

#### Esempio 1

Don Annibale

Bel - la co - sa, a - mi - ci ca - ri, bel - la co - sa è can - giar sta - to;

si contrappone ad una più mossa, un *Allegretto* in 2/4, con funzione di cabaletta.

## Esempio 2

Don Annibale



I colori che Donizetti sceglie aderiscono alle parole cantate con una logica mirabile, e comunicano, anzi, informazioni che il libretto da solo non fornirebbe. La zona acuta dei legni (ottavino, flauto, clarinetti) col rinforzo del violino primo fa da contraltare alla zona medio/grave del canto di Don Annibale. Si realizza così un percettibile ed elegante contrasto fra la pomposità enfatica della frase dello speciale dell'Esempio 1 (in questo momento «in abito da sposo con gran *bouquet*») e la marcetta con ritmi puntati che s'avverte in buca. Sono gli stessi legni che che s'incaricano qualche battuta dopo di far capire al pubblico che Don Annibale va preso per quel che è: il buffo della compagnia.

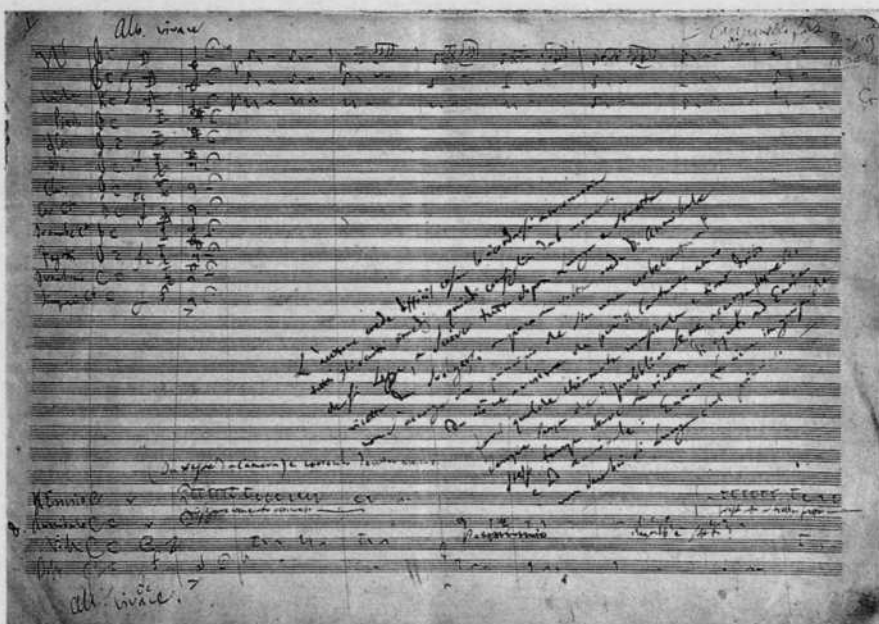
## Esempio 3

Don Annibale



I due trilli sono gesti da interpretare mimicamente, si tratta sicuramente di un lazzo ripetuto due volte (chi sa quale? un doppio inchino buffo? due invitati che omaggiano ridicolmente il nuovo «uom di qualità»?).

Ma prima della ripetizione del tema del *Larghetto* (mi riferisco sempre all'Esempio 1) c'è un nobilissimo momento di raccordo, dove gli strumenti caratteristici, i legni, tacciono. Accordi distesi degli archi introducono un clima ieratico sulla quartina di versi che costituisce una specie di premonizione di quel che succederà nell'opera: «Chi trovata ha una ragazza / Bella e buona come questa, / Più non teme per la testa, / Sempre allegro se ne sta». E sulla parola «testa» il compositore gioca nuovamente sulla figura retorica dell'ossimoro: se le parole di Annibale ostentano una certa qual sicumera, due perfidi ottoni, come da un lontano dietro le quinte (c'è un *piano* in partitura) insinuano appunto che



«Mio signore venerato», partitura autografa del duetto aggiunto da Donizetti nel 1837 per la ripresa de *Il campanello* al Teatro del Fondo di Napoli. Bergamo, Museo Donizettiano

la salute della testa dello speciale in realtà è minacciata da almeno un paio di corni in Do. La sezione conclusiva della cavatina ha andamento ritmico e orchestrazione da danza nobile, con il primo violino che conduce i giochi. Anche qui la dimensione compositiva è di tipo prettamente scenico, atta a permettere lo svolgimento del ballo al quale si allude nel recitativo susseguente. Ed è ancora l'orchestra a fare da collante con la scena che introduce il «nemico», l'opponente dell'opera. Un'altra danza (un ritmo francese, la *Galoppe*) interrompe il recitativo fra Madama Rosa e Don Annibale: il serpentone di danzatori trascina fuori scena lo speciale e rimane il campo libero appunto per Enrico e Serafina. La *Galoppe* è orchestrata con i soli archi in maniera semplice e popolare, col che Donizetti ottiene un doppio effetto: il timbro differente crea l'illusione che si tratti di un'orchestrina sul palco e quando comincia la scena/duetto (fintamente drammatica) fra i due ex amanti l'organico pieno e l'interrompersi della danza realizzano un effetto di dislocazione sonora fra *fuori* (sala attigua dove si è spostata la festa) e

*dentro* (il luogo dove ha luogo il periglioso dialogo dei due). Tutto il duetto è condotto musicalmente come si trattasse di una scena d'opera seria, ed è invece il libretto a riportare l'azione nell'alveo giocoso. Due trovate assolutamente efficaci per il funzionamento del meccanismo sono il momento in cui Serafina gli rimprovera il tradimento con altre due donne ed Enrico nega a ragione perché non di *due* si trattava ma di *tre*, e il momento in cui il giovane promette vendetta facendo ricorso lessicalmente proprio a rimedi farmaceutici: «La triaca in alimento, / Sale inglese a te pur toccherà.»

Nel 1837 con «Mesci, mesci e sperda il vento» anche il brindisi avrà tempo di danza (un valzer), mentre con «Il segreto per esser felici» (1836) Donizetti credo avesse preferito una versione più adatta a mettere in risalto le grandi doti vocali di Ronconi.

Gli esempi potrebbero continuare a lungo, la partitura procede, senza cadute di tono o rallentamenti di ritmo, fino alla fine: le varie incursioni di Enrico vengono trattate con pertinenza ed efficacia, dispiegando tutta l'esperienza comica di Donizetti. Una serie di espedienti tradizionali viene snocciolata costituendo quella che si potrebbe definire una specie di prontuario delle più comuni situazioni farsesche: la parodia della tragedia 'alta' di parola (l'improbabile scena tratta da *Zasse, Zanze e Zonzo*), il plurilinguismo (il francese maccheronico del damerino e il veneziano della vecchia), il cambio di sesso (Ronconi nel 1836 al Nuovo si travestì appunto da «vecchia strega»), la tirata del ciarlatano che elenca finti mali e falsi rimedi stile Dulcamara («Mio signore venerato»), la parodia dell'opera seria (la canzone del salice dall'*Otello* di Rossini) e dei suoi cantanti (la *barcarola* del cantante geloso e arrochito che prova la voce). Nel *Teatro moderno applaudito*, una celebre silloge di testi teatrali pubblicata a Venezia tra il 1796 e il 1801 (vol. 61, p. 82) si descriveva il genere della *farsa* con tali parole: «In questo genere di componimento tutto dee procedere con rapidità. [...] Per la sua brevità è forse la più difficile delle drammatiche composizioni.» Donizetti, che ben conosceva il *Teatro moderno* (ad esempio vi si trova uno *Speciale burlato* con qualche tratto generico in comune con il *vaudeville* di Brunswick e soci), dimostra di avere ben recepito la lezione. Il modo in cui il compositore governa il tempo drammatico di *Campanello* è una delle caratteristiche più raffinate nella drammaturgia della *pièce*: tutto avviene in maniera estremamente rapida e serrata, il succedersi ininterrotto dei molteplici travestimenti lascia gli spettatori senza posa. Enrico s'im-



Napoli, la casa di via Corsea dove abitava Donizetti.  
Fotografia dei primi anni del Novecento. Bergamo, Museo Donizettiano

padronisce del tempo scenico di tutti gli altri e non lo cede più a nessuno, creando in Don Annibale (e per empatia in noi che pure sediamo tranquillamente sulle poltroncine di velluto) uno stato di ansia crudele (e dunque *ridicola*, secondo Marmontel). So di proporre un'associazione bizzarra, ma è esattamente lo stesso tipo di ansia che provo quando vedo il film con Stanlio e Ollio dal titolo *Anniversario di nozze* (*Me and my pal*, 1933): Ollio deve sposare una ricca ereditiera, lo viene a prendere a casa il testimone Stanlio, con gli anelli ed un *puzzle* in regalo. Stanlio, per mezzo del suo rompicapo, riesce a contagiare tutti quelli che si presentano alla porta, "sequestrandoli" e di fatto bloccando un'azione (le nozze) preannunciata al pubblico in apertura del film e vanamente – spasmodicamente – attesa da spettatori e attori. In *Campanello* la girandola di travestimenti coincide in modo volutamente logico e razionale rispetto al fluire del tempo drammatico pianificato da Donizet-

ti librettista. Dopo la prima apparizione di Enrico (alla fine della scena di *Zasse*) suona la campana della mezzanotte, ma Annibale non riesce a liberarsi degli invitati fino a dopo il brindisi. Ci si attarda, e noi spettatori mentalmente immaginiamo che si sia quasi fatta l'una. Poi, finalmente, il padron di casa caccia tutti e prende accordi per essere svegliato alle cinque: restano dunque all'incirca quattro ore. Ebbene, Donizetti suddivide la composizione in modo da scandirle sonoramente: sono i quattro colpi di campanello con relativo ingresso del damerino, del cantante, del vecchio e di Enrico, che giunge assieme agli amici finalmente nei panni di se stesso per «svegliare» lo speciale. Per tutta l'opera Annibale non ha mai fatto ricorso all'orologio: adesso è proprio Enrico che ne tira fuori uno, ovviamente esagerando per eccesso la lettura «Spicciate... son le sei meno un quarto». E noi, derubati del nostro tempo assieme allo speciale di Foria ci troviamo inghiottiti da un finale turbolento, rapido ed irreversibile.

Attraverso lo scorrere delle ore lo statuto della perfidia, l'acume della punta di diamante, viene rispettato in maniera crudele. Due personaggi sanno che la notte di Don Annibale non è andata secondo le previsioni: Enrico e ovviamente Serafina, che ha dormito da sola. Lo speciale non ha capito che Enrico è l'autore dei travestimenti; perciò non s'inquieta quando, nel salutarlo, il rivale auspica sarcasticamente che «Bella al par di questa notte / Sia la vita ognor per te». C'inquietiamo un poco noi, spettatori attenti alle durezza dei diamanti, per il comportamento di Serafina: dapprima la sposina intona un larghetto appassionato e dolente di commiato, «Da me lungi ancor vivendo». La scrittura non ha crepe, è ricca di nobile coloratura, potremmo giurare si tratti di un'apostrofe sentimentale sincera. Ma dopo che Enrico – orologio alla mano – si è rivolto a Don Annibale per canzonarlo, lei ha capito finalmente che se ha evitato la notte coll'anziano farmacista è merito del suo ex, e cinicamente (ben sapendo come sono andate in realtà le cose) si unisce alle parole di Enrico per augurare che «Bella al par di questa notte / Sia la vita ognor per te». La notte sarà stata bella per lei. Per il marito, certo, no. Il futuro del vecchio speciale sarà dunque tragicamente uguale?

Bibliografia di riferimento

Voce "Comédie", in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Parigi 1751-1772. La versione citata, tradotta da Adelinda Re, è tratta dalla collana *Collezione dell'enciclopedia*, volume *Il Teatro*, Milano, Motta, 1981

*Il Teatro moderno applaudito*, Venezia, Stella, 1796-1801. L'esemplare consultato è posseduto dalla Biblioteca Civica Angelo Mai con la segnatura Salone Loggia P-5

WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti: La vita. Le opere*, Torino, Edt, 1986 e 1987

ILARIA NARICI, "Il campanello": *genesi e storia di una farsa napoletana*, in *L'opera Teatrale di Gaetano Donizetti*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993

ILARIA NARICI, *Il Campanello*, Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, Milano, Ricordi-Fondazione Donizetti, 1994 (partitura), 1996 (spartito)

ANNALISI BINI e JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Gaetano Donizetti nella stampa coeva*, Milano-Roma, Skira-Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1997