

Stagione Lirica e Concertistica 2001

TEATRO

DONIZETTI



Ritratto di Gaetano Donizetti. Litografia di Kriehuber, pittore alla Corte di Vienna, 1842.
Bergamo, Museo Donizettiano.

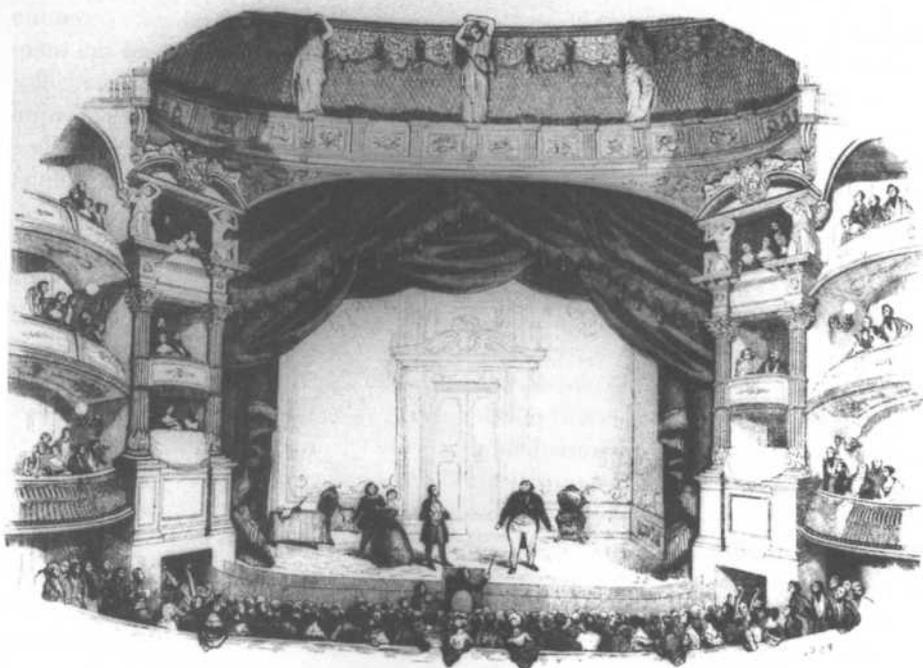
FRA "MODERNO" E "ANTICO":
L'EMBLEMATICO CASO DI DON PASQUALE

di
Francesco Bellotto

Se volessimo parlare di "evoluzione" nella produzione artistica di Gaetano Donizetti, uno dei più prolifici genî dell'Ottocento operistico italiano, saremmo costretti a pedanti *distinguo* o addirittura a giustificate contestazioni del meccanismo di giudizio che vorrebbe le opere dei primi anni necessariamente collocate in un piano estetico e culturale nettamente diverso da quello degli anni successivi. Quasi che fosse possibile – per Donizetti, come per qualsiasi artista – concatenare una serie di gradini (di *opere*) in positiva ascesa verso un assoluto, verso un traguardo di perfezione nel quale il Tempo sia gran sacerdote ed infallibile garanzia.

Già Carl Dahlhaus (*Fondamenti di storiografia musicale*, 1980) ammoniva sui rischi della storiografia. Spesso, chi considera la storia della musica come un ordinato e razionale concatenarsi di eventi narrabile, in realtà distoglie lo sguardo dall'oggetto principale dei suoi studi: se i nessi della "narrazione storica" sono di volta in volta eventi politici, o eventi sociali, o movimenti culturali, che spiegano genesi e caratteristiche di una determinata produzione, va da sé che l'arte finisce con l'essere un riflesso di *altro*, ed è quest'*altro* in certo senso, a giustificare l'esistenza del fenomeno artistico. Ebbene, *Don Pasquale* è solo l'ultimo esempio lampante di come l'atto creativo di un artista possa obbedire a motivazioni che apparentemente poco hanno a che fare con la ferrea "razionalità" del cammino progressivo. Anzi, *Don Pasquale* sembrerebbe essersi realizzato quasi "a dispetto" del contesto storico ed estetico in cui trovò a incastonarsi.

Per Donizetti dovremmo chiederci come sia possibile considerare "evoluzionisticamente" ordinata una serie di titoli in cui, per esempio, *Adelia* (1841), col suo orientamento drammaturgico databile tranquillamente al gusto dei primi anni Trenta, segue *La favorite* (1840), partitura in cui l'autore infonde flagranti novità teatrali. E sarebbe pure un'impresa complicata definire "moderna" un'opera come *L'assedio di Calais* (1836), che sul palcoscenico del San Carlo di Napoli seguì d'un anno *Lucia di Lammermoor*. Per questi casi, evidentemente, il gioco di una storiografia donizettiana narrabile secondo categorie positive dell'accumulo di valori sembra fallire il suo compito valutativo, la sua *possibilità critica*.



Scena dell'opera *Don Pasquale* al Théâtre Italien tratta da "L'Illustration", 1843.
Parigi, Bibliothèque Nationale.

Il 3 gennaio 1843 al Théâtre-Italien si mette in scena per la prima volta un "Dramma buffo" in tre atti di Gaetano Donizetti. Era almeno dal 1832 che il compositore non si cimentava con opere giocose di ampie dimensioni: *Elisir* con i suoi Belcore e Dulcamara segna l'addio ai Don Gregorii, agli Olivi e Pasquali che ripetutamente avevano animato i primi tre lustri d'attività teatrale del bergamasco. In campo serio o semiserio – ed in un caso solo nel *comique* francese – si registra la quasi totalità di nuove commissioni nel decennio 1832-'42. Né riescono a controbilanciare tale prevalenza le brevi *Betty* e *Campanello*, del 1836, scritte per Napoli, città che coltivava gelosamente la sopravvivenza di un genere pressoché estinto altrove, la farsa. E si può aggiungere anche un altro particolare eloquente. Donizetti aveva utilizzato come fonte drammatica per *Elisir* un libretto di Eugène Scribe dal titolo *Le philtre*. Era un soggetto buffo inclinate al sentimentalismo, con non trascurabili *nuances* semiserie: la trattazione dei caratteri era piuttosto "nuova" per la sensibilità del pubblico milanese del 1832. Con *Don Pasquale*, dieci anni dopo, la scelta cade su Angelo Anelli e sul suo *Ser Marcantonio* scritto per Stefano Pavesi e rappresentato nel 1810 alla Scala di Milano. *Ser Marcantonio* possedeva invece esattamente tutto ciò che del comico era già ben noto e stravisto da decenni e decenni: quanti vecchi avari beffati da ragazze scaltrite e amorose, quanti finti matrimoni, quante finte lettere, quante agnizioni finali, quanti nipoti diseredati e infine ereditieri avevano calcato le scene prima di quel 1843? Il calcolo sarebbe arduo esercizio di enumerazione, e potrebbe risalire attraverso ai Rossini, ai Pavesi, ai Cimarosa, ai Paisiello Piccinni via via indietro ai Pergolesi Scarlatti passando per i comediografi Goldoni e Molière, con scenari della Commedia dell'arte per arrivare fino ai chiari modelli plautini... Ma il 1843 operistico era epoca oramai abissalmente distante da quelle storie, da quegli stili: esaurita l'onda lunga "rossiniana", in Italia solo i teatri di provincia commissionavano nuove opere buffe, mentre i maggiori compositori e impresari ritenevano il genere francamente *démodé*, affidando tutt'al più ad opere di repertorio (e *Ser Marcantonio* era fra queste) le declinazioni comiche delle varie stagioni di fiera o carnevale.

Qualche motivo "contestuale" utile a spiegare questo tuffo nel passato effettivamente c'era: il teatro degli italiani di Parigi, diretto da Jules Janin, inseriva in cartello con regolarità opere in lingua italiana di autori italiani e – in certo senso, essendo un teatro espressione di una comunità nazionale e culturale in paese straniero – aveva indirizzi di programmazione specializzati: in maniera conservatrice, proponeva perciò produzioni con peculiarità (vocali, drammaturgiche, stilistiche) tipiche della tradizione italiana; e il fenomeno continuò anche in periodi in cui tali peculiarità forse non esistevano più neppure nel paese d'origine o erano radicalmente mutate.

Altro elemento da tenere presente è che il pubblico della prima, trascinato



Ritratto del basso Luigi Lablache, primo interprete del personaggio Don Pasquale.
Litografia XIX secolo.
Bergamo, Museo Donizettiano.

da una compagnia di prim'ordine (Giulia Grisi, Mario, Antonio Tamburini e soprattutto lo straordinario Luigi Lablache), accolse con un vero trionfo *Don Pasquale*, mentre la critica – e fors'anche i responsabili della messinscena, almeno a giudicare dalle testimonianze – rimasero assai freddi se non addirittura ostili, salvo poi cambiare radicalmente idea al cospetto di un così dirompente successo di botteghino: "Fra tutte le opere italiane scritte espressamente per il teatro di Parigi, è *Don Pasquale* – e prima di questa *I puritani* – l'opera che ha ottenuto il più grande favore di pubblico" (E.-J. Delacluze, cit. in Annalisa Bini e Jeremy Commons, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, 1997, p. 1094).

In somma: gli "esperti", al cospetto della scelta passatista storsero il naso, forse intrappolati da quel pregiudizio evolucionista cui s'accennava in apertura. Lo stesso librettista, Giovanni Ruffini, giovane letterato mazziniano esule in Parigi, manifestò tutte le sue perplessità e le sue ritrosie nel collaborare ad un progetto che agli occhi di molti doveva apparire un po' *fou*: "provo il sentimento di una vera mortificazione, ogni qualvolta ritorno col pensiero o coll'occhio sulle prove che ho scritto" (lettera alla madre, 31 ottobre 1842, cit. in A. Lazari, *Giovanni Ruffini, Donizetti e il Don Pasquale*, 1915, p. 313). Il contrasto con Donizetti fu talmente acceso da indurre il poeta a ritirare il proprio nome da cartelloni ed edizioni: "Non ho messo il nome mio, s'intende, perché fatto con quella fretta e in un certo modo essendo stata paralizzata la mia libertà d'azione dal Maestro" (ibidem, p. 314). Il primo libretto fu pubblicato anonimo da Lange Levy; mentre nella prima stampa italiana (l'editore Ricordi aveva acquisito tutti i diritti ancor prima dell'andata in scena) comparve come autore un enigmatico "M. A.", acronimo che i più collegano a Michele Accursi, amico e agente del compositore a Parigi. Accursi aveva fatto il nome di Ruffini a Donizetti e al Teatro, e sempre a lui toccò di dirimere la perigliosa contrapposizione che si sviluppò nelle ultime fasi della stesura della partitura.

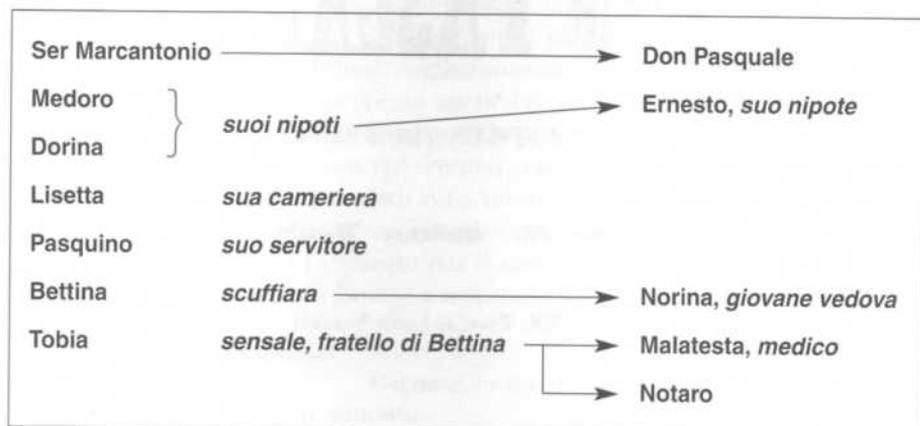
S'intuisce dunque come il musicista – forte di un'autorevolezza conquistata nei più grandi teatri del mondo – riuscisse per quell'occasione a tirar dritto per la strada prefigurata, realizzando un progetto il cui controllo ed ideazione erano da ascrivere interamente alla sua paternità. La critica è concorde addirittura nell'affermare che Donizetti scrisse di suo pugno diverse pagine del libretto. Esistono effettivamente numerose prove documentarie che confermano questa tesi. Ruffini era stato messo sotto contratto per "accomodare" il libro di Anelli, ma quel che alla fine ne risultò fu una totale riscrittura che salvò per sommi capi lo schema narrativo, mentre sconvolse struttura e caratteristiche generali della *pièce*. E il compito di Ruffini fu difficile anche per un altro motivo. Donizetti riusciva a lavorare con impressionante celerità pur dando il meglio di sé: la trascuratezza e la corrività non erano per lui proporzionali alla ristrettezza di

tempi. Il poeta, invece (come capita alla maggior parte di tutti noi), stretto dalla fretta ed umiliato dallo *stress* di un ritmo di consegne forsennato e turbinoso, si sentì incapace e frustrato. Forse non si rese neppure esattamente conto che il ritmo di elaborazione d'un cervello come quello di Donizetti aveva una "frequenza di clock" (come direbbero gli informatici d'oggi) del tutto fuori dalla norma. Non era dunque il povero Ruffini ad essere un incapace: è che reggere le richieste di Donizetti, con i tempi di Donizetti, doveva essere una vera condanna. Il compositore lo sapeva, e perciò conservò amichevolezza e benevolenza verso Ruffini; in maniera analoga, dopo le prime recite il librettista riconobbe la lungimiranza del bergamasco, e conservò nei confronti del suo "aguzzino" rispetto e condiscendenza senza ombre.

La nostra curiosità potrebbe dunque appuntarsi su una serie di domande: perché in quel 1843 le qualità del lavoro di Donizetti non vennero recepite dagli esperti? Perché da centosessantanni si considera capolavoro un testo che al suo apparire creò un franco sconcerto persino fra i collaboratori più stretti? Perché si pensò semplicisticamente che il compositore si fosse adagiato su di un testo "vecchio stile" per confezionare un prodotto di bassa *routine*? Quali furono le caratteristiche sfuggite ai produttori che diventarono invece elementi di attrattiva per il pubblico?

Come già detto, lo schema narrativo della storia era assai antico, sia per la vicenda narrata sia per lo stile di accostamento delle scene. Paolo Fabbri, per primo, ha brillantemente dimostrato che pure Anelli era influenzato da un modello precedente: la commedia *L'Hypocondre, ou la femme qui ne parle point* (1733) di Jean Baptiste Rousseau, a sua volta "profonda rielaborazione di una precedente commedia inglese di Ben Jonson intitolata *Epicoene, or the silent Woman*", edita nel 1620 (ringrazio Paolo Fabbri per avermi permesso di leggere la sua relazione *Un Don Pasquale Rocò, Il Ser Marcantonio di Anelli e Pavesi*, presentata al Convegno Donizettiano di Venezia nel 1998, i cui atti sono in corso di pubblicazione a cura della Fondazione Donizetti). In Rousseau il nucleo fondamentale del soggetto è rappresentato da un vecchio ipocondriaco che sposa in finte nozze Androgine. Androgine si presenta come giovane vedova appena uscita di convento, talmente timida da essere pressoché muta. L'inganno è volto a strappare al padrone di casa il consenso al matrimonio fra il nipote Leandre e la sua innamorata Lucinde, senza che Leandre debba rinunciare alla sua parte di eredità. Risultato a cui si perviene, appunto, spaventando a morte il vecchio zio infilandogli in casa una moglie che dopo il contratto si rivela una loquacissima tiranna. Nella sostanza si tratta del medesimo schema che arriva – attraverso *Ser Marcantonio* – fino a *Don Pasquale*, anche se con alcune differenze attraverso le quali è possibile dire qualcosa di più preciso in merito all'atteggiamento del compositore nei confronti della storia narrata.

Una prima differenza si ha nella compagine dei personaggi. Rispetto al modello pavesiano in *Don Pasquale* si attua una riduzione drastica. Nel libretto di Anelli agiscono ben 7 personaggi (6 parti principali ed una secondaria: Pasquino), mentre in Donizetti se ne contano appena 4 (3 parti principali ed una secondaria: il Notaro). La logica di riduzione è sintetizzata nello schema qui pubblicato.



In *Don Pasquale* abbiamo dunque una divaricazione rispetto a quello che si potrebbe definire uno "schema doppio": due congiunti (in *Ser Marcantonio* i fratelli Medoro e Dorina) che – grazie all'aiuto dei reciproci amanti (Bettina e Tobia) – riescono a vincere la resistenza di chi esercita su loro una qualche potestà e contrasterebbe le doppie nozze. È – con tutte le varianti possibili e immaginabili – la trama della *Finta semplice* (Mozart-Coltellini), de *Il matrimonio segreto* (Cimarosa-Bertati), oppure de *La scala di seta* (Rossini-Foppa). Lo "schema doppio", passando da Pavesi a Donizetti diventa invece "singolo", con una trama stile *Barbiere*: rimane un'unica coppia di amanti: un oppositore (Don Pasquale); un complice che progetta l'inganno infiltrandosi fra le linee nemiche (il dottor Malatesta). Avendo assegnato la funzione del complice a Malatesta, il ruolo viene spostato all'esterno della relazione amorosa: in *Ser Marcantonio* il macchinatore era Tobia, fratello di Bettina nonché innamorato di Dorina. Tobia aveva un motivo pratico ben preciso per ostacolare i bizzarri progetti matrimoniali del padrone di casa: sposare Dorina senza dover rinunciare alla dote. Una moglie di Marcantonio, e – chissà? – dei figli di quest'ultimo, avrebbero mandato in fumo qualsiasi pretesa di Dorina (e del fratello Medoro) sulle sostanze dello zio. Tobia non è nobile, è anzi un sensale, un mediatore cinico e senza remore. Si trova dunque a proprio agio nell'architettare l'inganno del finto matrimonio. A questo punto bisogna sottolineare nel libretto di *Don Pasquale* un'altra frattura con la tradizione: la figura del complice degli

DON PASCAL

OPÉRA BOUFFE EN TROIS ACTES

Musique de M. Gaétan Donizetti.

Décors de MM. Ferri et Louis Verardi.



PARIS

IMPRIMERIE LANGE LÉVY ET COMP.

Rue du Croissant, 16.

1843

Frontespizio del libretto a stampa della prima rappresentazione di *Don Pasquale* al Théâtre Italien, 1843. Parigi. Bibliothèque Nationale.

innamorati di norma apparteneva ad una classe sociale inferiore. Il Figaro di Beaumarchais credo possa essere assunto come modello archetipico per tale ruolo: il rappresentante di una classe umile (un servo) che affranca la propria condizione grazie alla capacità di guadagnare semplicemente usando intelligenza e scaltrezza. Ebbene, Malatesta non appartiene a questa genia. Innanzitutto è un dottore, ma ha poco a che fare con la tradizione buffa, non c'entra con quei medici depositari d'una ridicola loquela pseudo colta oppure con quei geniali ciarlatani pronti a gabbare magistralmente il prossimo. Proprio i Figaro, e con lui i vari barbieri, erano spesso anche i detentori dell'"arte chirurgica" (ad esempio in Rossini è Figaro a fare una finta diagnosi di "febbre scarlattina" a Don Bartolo, e questi sembra spaventarsi seriamente per il referto di Figaro). Ma Malatesta, invece, è un medico vero, un medico del 1843. E che Donizetti lo intendesse per tale è testimoniato in maniera evidente proprio dal taglio di una scena che Ruffini aveva preparato per il momento in cui Don Pasquale, dopo aver ricevuto lo schiaffo da Norina e trovato la lettera, incontra Malatesta:

- M. Don Pasquale?
 DP. Cognato, in me vedete
 Un morto che cammina.
 M. Avete infatti una gran brutta ciera.
 DP. Causa quella megera...
 M. Sentiamo il polso...
 DP. E ci vuol altro!
 M. È teso.
 DP. Vi dico...
 M. Le pupille
 Son molto dilatate.
 Il so del vostro mal. Parlate.
 Fosse mai codesto male
 Tifo o morbo petecchiale,
 Congestione cerebrale,
 Pneumonia, tabe dorsale,
 Nevralgia, mani, rachitide,
 Timpanitide, bronchitide?

La tirata di malanni in ottonari a rima baciata (evidenziato dalla parentesi graffa) era un *topos* donizettiano tipico dei falsi medici: fra tutti si ricordino Dulcamara (in *Elisir*) o la sua parodia, Enrico (nel *Campanello*). Il compositore procedette però in questo caso a cassare il lazzo metrico-musicale: ciò dimostra che il tratteggio psicologico di Malatesta era per Donizetti completamente diverso rispetto a quello immaginato da Ruffini. Nella gerarchia il Dottore non è sottoposto, ma pari grado rispetto a Don Pasquale; non è servo stipendiato, ma amico:

Soirée du 5 Juin

Don Pasquale

Opéra en 4 Actes de Maestro Donizelli

Don Pasquale	Signor Papini
Dottor Malafesa	Signor Ciampi-Cellay
Ernesto	Signor Loce
Un Notaro	Signor Bendi
Novina	M ^{me} Bertham

Orchestre et Chœur du Théâtre Italien
sous la Direction de Maestro Muzi

M^{me} Bertham chante à la fin du 4^{ème} Acte
l'Estasi de Aedita

Imp. Cadart

Locandina di una rappresentazione di *Don Pasquale* al Théâtre Italien.
Parigi, Bibliothèque Nationale.

quando gli propone in moglie una sorella immaginaria, il vecchio (altrimenti sempre preoccupato da questioni di classe e soprattutto di censo) è esultante, l'accostamento dei cognomi Da Corneto-Malatesta risulta del tutto congruo rispetto alle aspettative sociali di don Pasquale. Ecco perciò che la *gag* della finta diagnosi avrebbe finito con lo svilire la dimensione nobile di Malatesta, mentre Donizetti è vigile, dall'inizio alla fine della *pièce*, affinché qualsiasi guitteria o irriverenza eccessiva non sfiori il personaggio. Insomma: è un traditore per secondare le aspirazioni di Ernesto, ma il tradimento viene perpetrato in guanti bianchi. Questa scelta del compositore crea un altro problema: far risaltare le vere motivazioni del dottore nell'architettare l'inganno, visto che sono scomparsi il danaro o la brama amorosa (moventi invece del Tobia di Pavesi). E credo che questa debba essere stata una preoccupazione costante per Donizetti. Si scrive infatti, nella disposizione dei personaggi del primo libretto stampato in Italia "Dottor Malatesta, uomo di ripiego, faceto, intraprendente, medico e amico di don Pasquale, e amicissimo di Ernesto". Si crea perciò una classifica: "amico" sì di don Pasquale, ma "amicissimo" di Ernesto: si spiega da subito da quale parte il personaggio sia schierato. E poi nel delicato momento del duetto con Norina, il dottore raccontando il suo piano quasi si giustifica: "Voi sapete se d'Ernesto / Sono amico, e ben gli voglio, / Solo tende il nostro imbroglio / Don Pasquale a Corbellar"; parafrasando: stai tranquilla perché non ho intenzioni recondite e chi ne farà le spese sarà don Pasquale. Tale precisazione non è superflua, anzi, vorrei dire che è indispensabile. Anche perché, mantenendoci oggettivamente legati ai dati di fatto, la storia che si snocciola sulla scena ha un'unica, vistosa, reticenza: la descrizione dei rapporti fra Ernesto e Malatesta. I due non s'incontrano mai da soli. La loro amicizia è lasciata all'immaginazione degli spettatori. Il progetto della beffa scaturisce interamente dalla fantasia di Malatesta: quel che il medico ha intenzione di fare, Ernesto lo apprende "dal vivo", capitando – come Edgardo in *Lucia* – proprio nel bel mezzo del matrimonio della sua fidanzata. In *Don Pasquale* non ne scaturisce alcun periglio, anzi, Ernesto su esortazione dell'amico sottoscrive come testimone l'atto "metà per amore, metà per forza", senza capir nulla finché Sofronia-Norina non si mette a bistrattare il neo-marito.

Ma devo confessare che la figura di Ernesto, nel suo complesso, appare ai nostri occhi sotto una luce tenue, un po' lontana e distaccata. Spesso Donizetti aveva riservato al ruolo di tenore amoroso psicologie deboli, perdenti (Nemorino in *Elisir*, Daniele in *Betty*, Beppe in *Rita*), ma accanto alla fragilità di carattere compariva sempre un sentimentalismo acceso che riscattava poeticamente la nullità del personaggio. Orbene, non c'è dubbio che Ernesto appartenga alla medesima categoria di giovani amanti frustrati, ma a differenza dei suoi colleghi, le melodie a lui assegnate suonano alle nostre orecchie meno intense. Sono melodie assolutamente meravigliose, come voleva la tradizione, ma è come se Donizetti avesse cer-

cato di tenere lontani gli spettatori da una eccessiva immedesimazione nelle sorti del personaggio. Si pensi alla musica che il compositore scrive per quella che avrebbe potuto essere (e non è) la cavatina del tenore: "Sogno soave e casto". Il giovane ha appreso di essere stato diseredato dallo zio; di conseguenza non può più aspirare a mantenere onorevolmente l'amata Norina, e decide di lasciarla: "Pria che vederti misera, o cara, rinunzio a te". La situazione sentimentale è delle più patetiche, e l'attacco farebbe presagire l'inizio di una vera, grande, cavatina sentimentale. L'idea musicale abbinata è un cantabile di grande suggestione



che viene enunciato una volta sola (melodia regolare di 8 battute) per essere immediatamente "rovinato" attraverso un'intromissione antifrasatica del vecchio zio.



Il "parlato" di don Pasquale modifica il clima sognante ed etereo proposto da Ernesto, smorzando genialmente il flusso del *pathos* e conducendo l'azione al di fuori dell'alveo sentimentale. E neppure la grande Scena ed Aria "Povero Ernesto!" riesce a farci entrare completamente nei suoi panni: Donizetti, avendo stabilito di utilizzare proprio il momento di "Sogno soave e casto" per il duetto con don Pasquale, sposta la cavatina sentimentale dopo che il pubblico ha assistito al duetto fra Malatesta e Norina. Per questo motivo, gli spettatori *non possono* condividere il dolore di Ernesto, perché a differenza del giovane innamorato già sanno che Malatesta non è un traditore, e soprattutto già sanno che l'idea di cercar "lontana terra dove gemer sconosciuto" è priva di motivazioni reali e dunque non si realizzerà mai. Anche qui, grazie al lavoro fatto sulla struttura, Donizetti crea un distacco fra la vicenda del personaggio e il cuore degli spettatori. All'entrata in scena successiva, al momento del matrimonio, il gioco per Ernesto finalmente sarà svelato: in questo modo, fino alla fine del dramma i suoi interventi faranno parte dell'inganno, e persino la sua Serenata, seguita dal Notturmo "Tornami a dir che m'ami" servono a intrappolare il vecchio più che a espandere la dimensione patetica dei due amanti. Ma anche Norina, la grande *soubrette* che debutta lo spettacolo sceneggiato dal regista Malatesta, non fa mistero della sua appartenenza al mondo della concretezza, al mondo che ha rinunciato a compiacersi dei sentimenti. Questo ci racconta la giovane vedova al suo apparire in scena, al momento della cavatina, che la tra-

dizione comica voleva (come ad esempio capita con Rosina nel *Barbiere*) divisa in due parti. Nella prima il personaggio racconta il lato sentimentale del proprio carattere ("Quel guardo il cavaliere") nella seconda il lato scaltro e smaliato ("So anch'io la virtù magica"). Ebbene, tutto il testo della prima parte della cavatina non appartiene ai pensieri della ragazza, ma è il passo d'un libro che Norina sta leggendo. "Il cavalier Riccardo" con tutto il suo corredo di smancerie e patetismi *d'antan* è roba d'altri tempi, sciocchezze su cui fare una bella risata, letteratura da gettare via come si farebbe con un romanzetto rosa, ed in effetti la didascalia prescrive che Norina rida e getti il libro, per attaccare prontamente la cabaletta, ben più prosaica e sincera.

Quel che mi premeva sottolineare fin qui è che in maniera deliberata e "scientifica" Donizetti sembra aver operato sulla sua creazione per svestire la commedia di strati e strati di convenzioni ormai connaturate col genere giocoso. Elimina la classica ambientazione in costume, fra parrucconi rococò e gondoniane di velluto per vestire i suoi personaggi "alla borghese moderna" (A. Lazzari, cit., p. 414); elimina l'argomento sociale della contrapposizione fra servitori e padroni; elimina il rumore di trama caratteristico di molti intrecci giocosi sintetizzando il *Ser Marcantonio* attraverso pochi episodi fondamentali e le poche *dramatis personae* indispensabili; elimina il racconto delle passioni di Malatesta, Norina ed Ernesto.

Grazie a questo lavoro di pulizia radicale emerge unico, possente e statuario il ritratto psicologico di un personaggio: don Pasquale. Il vecchio "celibatario" possiede al completo la gamma di sentimenti che gli altri sembrano aver smarrito: è avaro, è geloso, è vanitoso, è afflitto da *tic* mimici, è maschilista, è soggetto a tardivi appetiti sessuali, desidera una progenie ad ogni costo, è ottusamente testardo nel negare ad Ernesto un'autonomia decisionale.

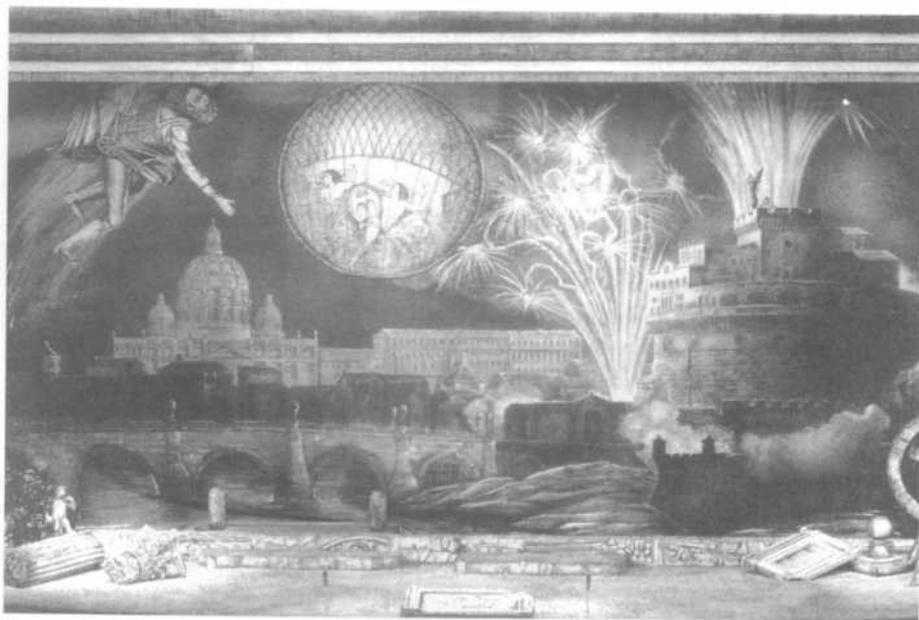
Ma non ritengo che la straordinarietà del lavoro consista semplicemente nell'aver creato una specie di "monodramma" tutto focalizzato attorno ad un personaggio: questo era un espediente che Donizetti utilizzava almeno dai tempi di *Elisir d'amore* o *Lucia*. La cosa stupefacente è che la musica acquista un'autentica valenza sentimentale in un momento unico, dopo lo schiaffo di Norina ("È finita don Pasquale"); lì Donizetti finalmente chiama il pubblico all'immedesimazione in qualcuno dei suoi personaggi. Ma questo qualcuno è don Pasquale, l'oppositore, il nemico dell'amore fra Ernesto e Norina; quale opera giocosa prima di *Don Pasquale* ha mai chiesto al pubblico di soffrire, patire e vedere la vicenda con gli occhi del "cattivo" di turno, si chiami Bartolo, Marcantonio, Magnifico, Geronimo o Giovanni Tenorio?

Don Pasquale non è solo l'erede di un'antichissima schiatta teatrale di vecchi tutori, di Pantaloni innamorati, è anche un personaggio che ha dimenticato che per suscitare il riso deve mantenere una certa distanza dal suo pubblico.

Tutto questo ci viene raccontato da Donizetti rispondendo ad una richiesta del Théâtre-Italien che chiedeva un'opera all'antica. Cosa che effettivamente Donizetti fa, lavorando dall'interno di una storia vecchia, utilizzando personaggi decrepiti e proponendo forme musicali (cavatine, duetti, finali) ormai in disuso.

Vecchie matite per un disegno nuovo.

Ritorno dunque all'interrogativo retorico d'apertura: si tratta di un'opera "antiquaria", come proverebbe l'evidenza della sua forma così classica, o "moderna", come dimostrerebbe invece il taglio di molte scelte contenutistiche? È "moderno" don Pasquale che infila una ridicola parrucca ed una consueta giacca goldoniana ("Con questo boccon poi di *toilette*") e poi ci fa capire le più intime ragioni del suo agire e sentire? Allora i termini più corretti della domanda, forse dovrebbero essere questi: cosa c'entra con la "modernità" o l'"antichità" un ritratto – lo penso con convinzione – di dimensione addirittura shakespeariana? Odiamo forse Falstaff e don Pasquale per la loro comica lussuria? Ce ne sentiamo lontani, distaccati? Ne giudichiamo l'agire? Non sono cresciute queste due figure dalla stessa terra, nel medesimo campo? E se questo campo sia coltivato dal Tempo piuttosto che dal Genio è una decisione che lascio volentieri prendere a chi ha avuto la pazienza di leggere queste pedanti righe fin qui.



Bozzetto di Eugenio Guglieminetti per *Don Pasquale*.
Stagione Lirica 2001.