# DONIZETTI STUDIES

2

2022

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Gli articoli pubblicati in «Donizetti Studies» sono sottoposti a revisione anonima.
*Donizetti Studies* adheres to a blind peer-reviewing policy.

Direttore / Editor
Federico Fornoni (Conservatorio di Novara)

Comitato scientifico / Editorial Board
Livio Aragona (Conservatorio di Brescia)
Francesco Bellotto (Conservatorio di Verona)
Paolo Fabbri (Università di Ferrara)
Anselm Gerhard (Universität Bern)
Francesco Izzo (University of Southampton)
Luca Zoppelli (Université de Fribourg)

Traduzioni / Translations
Richard Sadleir

Ringraziamenti / Acknowledgements
Biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana, Siena
Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Napoli

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per quanto riguarda fonti iconografiche non identificate.

The publisher is at full disposal of the copyright holders for any unidentified iconographic material.

Rivista annuale
Registrazione al Tribunale di Milano n. 114 del 24 maggio 2021

Grafica di copertina / Cover Design
akòmi

© 2022, Musicom.it, Milano
Via Giacomo Zanella, 41, I-20133, Milano
www.musicom.it

© 2022, il Saggiatore S.r.l., Milano
Via Melzo, 9, I-20129, Milano
www.ilsaggiatore.com

Tutti i diritti riservati / All rights reserved
ISSN 2785-0331 (Print)
ISSN 2785-4140 (Online)

# Indice / Contents

*Editoriale* 5
*A note from the editor* 7

SAGGI / ESSAYS

Livio Marcaletti
*Giovanni Simone Mayr e il «Messia» di Händel: un esempio di adattamento italiano del primo Ottocento* 11

Francesco Bellotto
*Un* folie-vaudeville *per la scena di Napoli. Nuove ricerche sul «Giovedì grasso»* 35

DOCUMENTI / DOCUMENTS

Diego Marchesi
*La famiglia materna di Gaetano Donizetti nei documenti degli archivi parrocchiali di Bergamo* 83

DONIZETTIANA

Federico Fornoni
*Avventure e lacrime di una Leonora polacca: «L'amor coniugale» di Mayr* 91

Raffaele Di Mauro
*Le canzoni napoletane di Donizetti: edizioni, datazioni, attribuzioni* 105

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

STRUMENTI BIBLIOGRAFICI / BIBLIOGRAPHIC RESOURCES

Giorgio Pagannone
*Carteggi rinnovati. Nuove luci sul primo periodo donizettiano* 131

Lorenzo Mattei
*Il cantante e la città: la Milano di Luigi Marchesi* 141

Federico Fornoni
*Giuseppe Donizetti: un mediatore culturale a Costantinopoli* 147

Collaboratori / Contributors 157

# Editoriale

Il presente numero di «Donizetti Studies» mostra un'importante novità editoriale, in virtù della collaborazione fra Musicom.it e il Saggiatore volta a garantire una distribuzione sempre più capillare. La seconda novità concerne il contenuto. Mantenendo le intenzioni avanzate nell'*Editoriale* del primo volume, l'indagine strettamente donizettiana viene ampliata al contesto e ad altri autori, a cominciare da Giovanni Simone Mayr. Il musicista bavarese è infatti al centro di questa pubblicazione tanto quanto il celebre allievo. Il saggio di apertura osserva la sua biblioteca musicale, occupandosi nello specifico di una serie di testimoni del *Messiah* di Händel. Si punta così l'attenzione sugli interessi culturali di Mayr, rilevando una volta di più la sua caratura intellettuale, che lo ha condotto a essere un punto di riferimento nell'Italia di primo Ottocento, al di là della produzione creativa. Il contributo successivo è invece un esercizio di compenetrazione fra ricerca ed esiti teatrali che poteva essere steso solo da un autore con competenze multiple: studioso, regista, operatore culturale. Non solo si mostra il percorso che ha condotto alla realizzazione scenica del *Giovedì grasso* in seguito a un lavoro filologico finalizzato alla ricostruzione della partitura, ma si offrono acute letture della drammaturgia musicale utili per le messinscene odierne. Un testo rivolto dunque a studiosi e storici, così come agli interpreti, con i quali il dialogo è troppo spesso latitante.

La parte documentaria ricostruisce l'albero genealogico della famiglia materna di Donizetti. Lo scavo negli archivi parrocchiali bergamaschi ha restituito i registri matrimoniali e battesimali in cui si rintracciano informazioni sui nonni del compositore e i loro figli. Si è così individuata la data di nascita della madre di Gaetano, Domenica Oliva, coincidente con la domenica delle Palme. Ciò ha consentito di spiegare il suo nome di battesimo.

In *Donizettiana* sono proposti un paio di articoli fruibili da un pubblico più vasto rispetto a quello degli specialisti, per via del taglio divulgativo. Il primo torna a Mayr con qualche riflessione sull'*Amor coniugale*, soggetto di grande fortuna nell'Europa di inizio Ottocento. Il secondo si occupa delle canzoni napoletane di Donizetti, argomento sporadicamente affrontato nella letteratura, giungendo a nuove ipotesi di datazione e contestualizzandole nel panorama editoriale partenopeo.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Infine, la sezione bibliografica offre tre ampie recensioni di volumi di recente pubblicazione e di argomenti diversi. Si comincia dai *Carteggi e documenti* relativi alla prima fase della parabola biografica e professionale donizettiana (1797-1830), lavoro di riferimento per la quantità di dati messi a disposizione. Si prosegue con una miscellanea relativa al castrato Luigi Marchesi e alla vita musicale milanese. Il cantante ebbe fra l'altro rapporti molto stretti con Mayr, che per lui compose diverse opere. Si termina con una coppia di libri che gettano nuova luce su Giuseppe Donizetti e che fanno emergere il ruolo di mediatore culturale da lui assunto durante i lunghi anni trascorsi a Costantinopoli.

Nel complesso questo secondo numero si configura quindi come un'indagine che, accanto al protagonista, coinvolge figure a lui vicine come il suo maestro e i suoi famigliari più stretti, tracciando un profilo del mondo 'attorno' a Donizetti.

Federico Fornoni

# A note from the editor

This issue of *Donizetti Studies* presents an important editorial innovation in the collaboration between Musicom.it and il Saggiatore, intended to ensure an increasingly widespread distribution. The second novelty concerns the content. Maintaining the intentions set out in the *Note* of the first volume, the close focus on the work of Donizetti is now extended to the context and other composers, starting with Giovanni Simone Mayr. The Bavarian musician is in fact at the center of this publication, quite as much as his famous pupil. The opening essay looks at his music library, dealing specifically with a series of sources of Händel's *Messiah*. This focuses attention on Mayr's cultural interests, once again bringing out his intellectual merits, which made him a point of reference in Italy in the early nineteenth century, quite apart from his creative output. The following contribution is an exercise of interpenetration between research and theatrical outcomes that could only have been written by an author with multiple skills: scholar, stage director and cultural operator. Not only does it reveal the path that led to the staging of *Il giovedì grasso* following a work aimed at reconstructing the score, but it offers acute readings of the musical dramaturgy that will be useful for productions today. Hence a text addressed to scholars and historians, as well as performers, with whom dialogue is all too often lacking.

The documentary section reconstructs the genealogical tree of Donizetti's maternal family. Research in the parish archives of Bergamo has brought to light the marriage and baptismal registers enabling us to trace information about the composer's grandparents and their children. In this way it has revealed the date of birth of Gaetano's mother, Domenica Oliva, on Palm Sunday, so making it possible to explain her baptismal name.

*Donizettiana* presents two articles that can be used by a broader public than that of specialists, because of their popular approach. The first returns to Mayr with some reflections on *L'amor coniugale*, a subject that proved very popular in Europe in the early nineteenth century. The second deals with Donizetti's Neapolitan songs, arriving at a new hypothetical dating and contextualizing them in the Neapolitan publishing scene.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Finally, the bibliography section offers three very full reviews of recently published volumes and a variety of topics. It begins with the *Carteggi e documenti*, records of the first phase of Donizetti's biographical and professional career (1797-1830), a reference work thanks to the amount of data made available. It continues with a miscellany related to the castrato Luigi Marchesi and musical life in Milan. The singer also had a very close relationship with Mayr, who composed various operas for him. It ends with a pair of books that shed new light on Giuseppe Donizetti and bring out the role he played as a cultural mediator during the long years spent in Constantinople.

On the whole, therefore, this second issue takes the form of an investigation that, alongside the protagonist, involves figures close to him such as his teacher and his closest family members, so tracing a profile of the world around Donizetti.

Federico Fornoni

SAGGI

ESSAYS

# ESTRATTO
# FRANCESCO BELLOTTO

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Francesco Bellotto

# Un *folie-vaudeville* per la scena di Napoli. Nuove ricerche sul *Giovedì grasso*

Nel 2016 e nel 2021 i teatri Comunale di Treviso e Le Muse di Ancona hanno messo in cartellone la farsa di Gaetano Donizetti *Il giovedì grasso*. Coinvolto come regista, mi misi alla ricerca di dati attendibili e visioni critiche aggiornate per decidere quale impostazione dare allo spettacolo. Studiando i materiali disponibili mi ero reso conto che sarebbe stato necessario avviare un complesso lavoro di ricontrollo del testo sulle fonti più antiche, anche per illuminare con maggior chiarezza le circostanze in cui la *pièce* vide la luce e circolò mentre l'autore era in vita. Perciò, con il supporto del teatro di Treviso,[1] ho ottenuto di istituire un gruppo di lavoro presso l'OperaStudio del Conservatorio di Venezia, sotto il coordinamento mio, di Maria Chiara Bertieri e di Franco Trinca (direttore musicale della produzione), che ha realizzato una prima trascrizione dall'autografo.[2] I lavori e gli studi non si sono arrestati in quello stadio e il percorso intrapreso ha dato come provvido esito finale una nuova edizione dell'opera, curata da Giovanni Sparano e Alvise Zambon: numerose osservazioni pubblicate nel presente articolo non sarebbero state possibili senza il loro lavoro. Vincenzo De Vivo, direttore artistico del teatro di Ancona, venuto a conoscenza dell'esistenza dei nuovi materiali, ne ha prodotto, nell'estate del 2021, il debutto in tempi moderni, contemplando anche tutte le pagine inedite nel frattempo riemerse.[3]

Ho dunque accolto con grande piacere l'invito a pubblicare il presente articolo con l'intento di riordinare e rendere disponibili i risultati di tale

1. Voglio qui ricordare con gratitudine il direttore artistico Gabriele Gandini e il presidente della Teatri spa Gianfranco Gagliardi.

2. I trascrittori erano gli allievi Carlo Emilio Tortarolo, Giovanni Sparano e Alvise Zambon. OperaStudio è la denominazione del progetto di produzione teatrale del Conservatorio di Venezia che ha permesso, tra il 2003 e il 2022, di realizzare oltre quaranta titoli inseriti nei cartelloni di fondazioni lirico sinfoniche, festival e teatri di tradizione.

3. Spettacolo di apertura della stagione lirica del Teatro delle Muse, 29 e 31 agosto 2021. Direttore: Sebastiano Rolli; Regia: Francesco Bellotto; Scena e luci Lucio Diana; Costumi Stefania Cempini e Lucio Diana. Interpreti: Nina, Carolina Lippo; Teodoro, Carmine Riccio; Camilla, Nutza Zakaidze; Sigismondo, Simone Alberghini; Ernesto di Rousignac, David Astorga; Stefanina, Chiara Notarnicola; Colonnello, Giorgi Manoshvili; Cola, Davide Bartolucci.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

cammino, sperando siano di utilità per la comunità degli studiosi e degli interpreti.

1. *«Mancano tutti li recitativi»*

Le farse napoletane erano lavori teatrali di consumo: di norma composte da un atto unico, pochi personaggi, ambientazioni scenograficamente agili, interventi del coro misurati o assenti. Venivano retribuite agli autori in misura ridotta rispetto ai titoli in più atti e vendute al pubblico a un costo inferiore.[4] La scarsa documentazione e l'insufficiente attenzione della stampa rispondono dunque alla gerarchia commerciale allora vigente. E così, nel 1829, in occasione delle prime recite del *Giovedì grasso*, non vennero pubblicate recensioni particolareggiate dell'opera e non fu stampato il libretto, due circostanze che oggi non consentono di verificare se la farsa al suo apparire avesse i dialoghi oppure i recitativi.[5] Anche la situazione generale delle fonti manoscritte lascia la questione aperta: tanto per cominciare l'autografo conservato a San Pietro a Majella (Rari 3.7.5.) contiene tutti i sette 'numeri' musicali della partitura (arie e pezzi d'insieme) ma è privo delle scene di collegamento e, nell'ultima pagina (c. 111*v*.), l'autore annota «mancano tutti li recitativi» (figura1). Mancano perché Donizetti non li compose[6] o perché li vergò su altri fogli, andati perduti? Né rassicura la terminologia usata da Donizetti: al tempo la definizione «recitativi» poteva essere adoperata anche per i dialoghi. Questo complesso di motivi ha spinto diversi studiosi a ipotizzare che il titolo fosse nato con i dialoghi (lo chiamerò *strato zero*), che successivamente avesse acquisito i recitativi in napoletano (*primo strato*) e che infine avesse ricevuto traduzione delle parti dialettali in italiano (*secondo strato*).[7] Tuttavia gli archivi non hanno mai restituito alcuna stesura dei dialoghi in prosa, mentre le fonti esaminate attestano

4. Una ricognizione complessiva della produzione farsesca di Donizetti, con l'individuazione delle principali caratteristiche drammaturgiche e formali, è in Annalisa Bini, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti*, in *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. Atti del Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 565-586.

5. La mancata pubblicazione dei primi libretti delle farse era prassi ricorrente, non solo nel Regno delle due Sicilie: sorte analoga è toccata a *Una follia*, *Il castello degli invalidi*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *I pazzi per progetto*, *La romanzesca e l'uomo nero*, *Il campanello* e *Betly*. Eccezione è il libretto della *Lettera anonima*, Napoli, Flautina, 1822.

6. Ciò confermerebbe indirettamente la protostruttura con dialoghi, di esclusiva pertinenza del poeta e perciò superflui nella stesura di una partitura musicale.

7. William Ashbrook, *Gaetano Donizetti. La vita*, Torino, EdT, 1986, p. 47; *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano-Roma, Skira - Accademia nazionale di Santa Cecilia, 1997, p. 191; Francesco Bellotto, *Per una riscoperta de «Il giovedì grasso»*, «Donizetti Society Newsletter», 130, 2017, pp. 5-9: 6.

unicamente la circolazione nella forma con recitativi. Dunque, sull'effettiva esistenza dello *strato zero* rimangono molti e ben fondati dubbi.[8]

Alla fine degli anni Venti dell'Ottocento, Donizetti non godeva ancora del primato che da lì a poco avrebbe raggiunto con titoli come *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda* o *Lucia di Lammermoor*. Residente a Napoli dal 1822, il compositore si era guadagnato in città – a prezzo di enormi fatiche e frustrazioni – un ruolo di assoluto rilievo nel sistema teatrale.[9] Nelle sale partenopee era forse il compositore più eseguito (il tirannico Barbaia arrivò a commissionargli fino a cinque titoli per anno, quasi sempre sottopagati) e assunse molteplici mansioni (tra le quali direttore musicale del Teatro Nuovo e docente del Regio Conservatorio di San Pietro a Majella; gli fu inoltre offerto il posto di direttore delle musiche dei Teatri Reali).[10]

Enumerando i trentatré lavori scenici scritti espressamente per Napoli, contiamo tredici fra opere serie e azioni tragico-sacre;[11] tre semiserie; tre drammi celebrativi in atto unico; quattro cantate allegoriche; due drammi giocosi e ben sette farse.[12] Tra l'altro, nella serie ordinata cronologicamente si nota come il 1832 sia una specie di spartiacque: da *Fausta* in poi i titoli sembrano diventare quasi esclusivamente seri, mentre il decennio precedente si caratterizza per una varietà maggiore. Segno, credo, del mutamento delle mode e dei gusti della corte durante il regno di Ferdinando II e della crescita generale nella considerazione del compositore.

---

8. Come puro esercizio speculativo, da *Dramaturg*, e per allargare le possibilità performative, segnalo che in occasione dell'allestimento di Treviso nel 2016 avevo realizzato un nuovo adattamento con dialoghi al posto dei recitativi. Il testo musicale dei 'numeri chiusi' in quell'occasione seguiva precisamente l'autografo donizettiano, mentre per la prosa avevo utilizzato come scheletro narrativo la successione dei recitativi, innestando su tale struttura le battute della commedia di Scribe. Questo tipo di lavoro è assimilabile al restauro di un affresco in cui le parti mancanti sono aggiunte partendo da fonti grafiche connesse, come cartoni o disegni preparatori. Cfr. Bellotto, *Per una riscoperta de «Il giovedì grasso»* cit., p. 7.

9. Per una corretta e disincantata valutazione del ruolo del compositore a Napoli si veda Luca Zoppelli, *Donizetti*, Milano, Il Saggiatore, 2022, in particolare il capitolo *«Mestiere infelicissimo»*, pp. 91-146.

10. Per un'attenta disamina delle relazioni fra il compositore e il mondo musicale napoletano, cfr. Paologiovanni Maione - Francesca Seller, *Gaetano Donizetti e le istituzioni napoletane*, in *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000, pp. 241-257.

11. Non senza un po' di arbitrio annetto al gruppo anche *Otto mesi in due ore* e *Il diluvio universale*.

12. Rimangono ambiguità nel conteggio. Ad esempio, *Francesca di Foix* viene definita anche «farsa» in «Teatri, arte e letteratura», 380, 30 giugno 1831, p. 151. Sul problema cfr. Annalisa Bini, *Donizetti, Napoli e le farse in un atto*, in *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Napoli, Electa, 1997, pp. 51-60: 54 e soprattutto Ead., *Esiti ottocenteschi* cit., p. 577.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Tabella 1
I lavori scenici napoletani[13]

| Titolo, data, luogo | Definizione e fonte | Tipologia |
|---|---|---|
| 1. *La zingara* (12.5.1822, Teatro Nuovo) | opera semiseria [GM] | con prosa |
| 2. *La lettera anonima* (29.6.1822, Teatro del Fondo) | farsa [GRDS] | con prosa |
| 3. *Alfredo il Grande* (2.7.1823, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 4. *Aristea* (30.5.1823, Teatro di San Carlo) | componimento melodrammatico [LIB] in un atto | |
| 5. *Il fortunato inganno* (3.9.1823, Teatro Nuovo) | dramma giocoso [LIB] | con prosa |
| 6. *Emilia di Liverpool* (28.7.1824, Teatro Nuovo) | dramma semi-serio per musica [LIB] | con prosa |
| 7. *I voti de' sudditi* (7.3.1825, Teatro di San Carlo) | azione pastorale melodrammatica [LIB] | |
| 8. *Elvida* (6.7.1826, Teatro di San Carlo) | dramma per musica in un atto [LIB] | |
| 9. *Otto mesi in due ore* (13.5.1827, Teatro Nuovo) | melo-dramma romantico in tre parti [LIB] | con prosa |
| 10. *Il borgomastro di Saardam* (19.8.1827, Teatro del Fondo) | melo-dramma giocoso [LIB] | con prosa |
| 11. *L'esule di Roma, ossia Il proscritto* (1.1.1828 ,Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 12. *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (21.11.1827, Teatro Nuovo) | farsa [GD1] | con prosa |
| 13. *Gianni da Calais* (2.8.1828, Teatro del Fondo) | melodramma semiserio [LIB] | |
| 14. *Il paria* (12.1.1829, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 15. *Il giovedì grasso* (26.2.1829, Teatro del Fondo) | farsa [GM] | con prosa [?] |

13. Nella seconda colonna, la sigla fra parentesi quadrate accanto alla definizione di genere indica la fonte da cui ho ricavato la formulazione: GM: «Gazzetta musicale di Milano», VI/8, 1847, *Prospetto cronologico delle opere di Donizetti*, pp. 62-64; GRDS: «Giornale del Regno delle due Sicilie», 155, 1 luglio 1822, p. 604; LIB: primo libretto; AUT: partitura autografa; GD1: *Gaetano Donizetti. Carteggi e documenti 1797-1830*, a cura di Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2018, n. 1827.11, p. 659; GD2: Ivi, n. 1830.6, p. 823; GD3: Guido Zavadini, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, n. 378, p. 558; RT: «Rivista teatrale», III/15, 1836, p. 5; P: «Il pirata. Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà», III/12, 11 agosto 1837, p. 52.

| | | |
|---|---|---|
| 16. *Elisabetta al castello di Kenilworth* (6.7.1829, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 17. *I pazzi per progetto* (6.2.1830, Teatro di San Carlo) | farsa [GD2] | con prosa |
| 18. *Il diluvio universale* (28.2.1830, Teatro di San Carlo) | azione tragico-sacra [LIB] | |
| 19. *Il ritorno desiderato* (31.7.1830, Teatro di San Carlo) | azione allegorico-melo-drammatica [LIB] in un atto | |
| 20. *Imelda de' Lambertazzi* (23.8.1830, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 21. *Francesca di Foix* (30.5.1831, Teatro di San Carlo) | melo-dramma in un atto [LIB] | |
| 22. *La romanzesca e l'uomo nero* (18.6.1831, Teatro del Fondo) | farsa [AUT] | probabilmente con prosa |
| 23. *Fausta* (12.1.1832, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 24. *Sancia di Castiglia* (4.11.1832, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 25. *Buondelmonte* (18.10.1834, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 26. *Lucia di Lammermoor* (26.9.1835, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 27. *Il campanello* (1.6.1836, Teatro Nuovo) | farsa [RT] | con prosa |
| 28. *Betly, o La capanna svizzera* (21.8.1836, Teatro Nuovo) | farsa [GD3] | con prosa |
| 29. *L'assedio di Calais* (19.11.1836, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |
| 30. *La preghiera di un popolo* (31.7.1837, Teatro di San Carlo) | inno [P] | |
| 31. *Roberto Devereux* (28.10.1837, Teatro di San Carlo) | tragedia lirica [LIB] | |
| 32. *Cantata pel faustissimo parto di S. M. la Regina delle due Sicilie* (2.8.1838, Teatro di San Carlo) | cantata [LIB] | |
| 33. *Caterina Cornaro* (18.1.1844, Teatro di San Carlo) | opera seria [GM] | |

A differenza del predecessore Rossini, Donizetti a Napoli – soprattutto nella prima fase della sua permanenza – lavorò dunque molto intensamente su soggetti da commedia, un coacervo drammatico che in città era coltivato in almeno sei varianti di genere: 1. dramma giocoso in più atti con dialoghi in prosa; 2. dramma giocoso in più atti con recitativi musicati; 3. farsa con dialoghi in prosa;

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

4. farsa con recitativi; 5. melodramma semiserio con dialoghi in prosa; 6. melodramma semiserio con recitativi.[14] L'importanza del genere *misto*, con la prosa, era tale da obbligare Donizetti (o i suoi collaboratori) ad aggiustamenti nel caso di riprese.[15] E così non pochi drammi giocosi e semiseri nati altrove con recitativi musicati, a Napoli acquisivano dialoghi parlati: avvenne, fra l'altro, con *Don Gregorio*, *Olivo e Pasquale*, *La regina di Golconda* e persino con *La figlia del reggimento*.[16] In ogni caso, come evidenzia la tabella 1, nel comico l'uso della prosa è ancora prevalente, evidente segnale del perdurare di quell'inclinazione 'franzosa' dei teatri istituzionalizzata e deliberatamente ricercata dalla corte borbonica proprio negli anni della gestione di Barbaia.[17] L'abilità camaleontica di Donizetti trasforma il vincolo in punto di forza: alcuni dei titoli napoletani con prosa erano – e sono – considerati veri e propri capolavori di genere. Resta da chiedersi se la preferenza generale dei teatri per questo tipo di forma autorizzi a ipotizzare la protostruttura con dialoghi nel caso del *Giovedì grasso*. L'esame della fortuna del titolo e della sua circolazione possono fornire nuove indicazioni utili all'indagine, pur senza sciogliere l'interrogativo di fondo.

## 2. *1829 e 1830: la nascita dell'opera*

Dopo aver dato alle scene senza troppa fortuna il fosco *Paria* (Teatro di San Carlo, 12 gennaio 1829) dalla tragedia di Casimir Delavigne, Donizetti ritornava alla commedia. Il 26 febbraio, giovedì grasso del carnevale 1829, al Teatro del Fondo si presentava un atto unico col titolo preso dal giorno festivo

14. L'ordinamento in sei varianti è mio, stilato sull'evidenza formale del repertorio napoletano praticato da Donizetti in quegli anni. Si tratta comunque di una classificazione di comodo piuttosto semplificata che aiuta a riordinare il *corpus* ma appiattisce le sfumature. Ad esempio, se il dramma giocoso o semiserio era in un atto con prosa non era materialmente distinguibile dalla farsa (i contemporanei definivano infatti *Il campanello* e *Betly* anche opere buffe in un atto, e i tedeschi, in maniera più coerente, chiamavano tutti i suoi lavori in un atto *Operetten*, seguendo un criterio quantitativo). *I pazzi per progetto* vengono classificati da Donizetti – con perfetta consapevolezza – «commedia», e poi «commedia ridotta in farsa» (*Gaetano Donizetti. Carteggi e documenti* cit., n. 1830.6, p. 823).

15. Sul portato, significato e storia delle forme operistiche napoletane con prosa, si veda Arnold Jacobshagen, *The origins of the «recitativi in prosa» in Neapolitan opera*, «Acta musicologica», lxxiv/2, 2002, pp. 107-128.

16. Come noto, nel febbraio 1840, nacque a Parigi in lingua francese in forma di *opéra comique* (dunque con dialoghi in prosa), fu trasformata nell'ottobre di quello stesso anno per la Scala in «Opera comica in due atti» (in italiano e con recitativi musicati), per debuttare, infine, a Napoli nell'estate del 1841 come «Commedia per musica in due atti», nuovamente modificata da Andrea Passaro con l'aggiunta di dialoghi recitati. Cfr. Claudio Toscani, *Introduzione storica*, in Gaetano Donizetti, *La fille du régiment*, edizione critica a cura di Claudio Toscani, Milano-Bergamo, Ricordi - Fondazione Teatro Donizetti, 2021.

17. Jacobshagen, *The origins of the «recitativi in prosa»* cit., p. 119.

in cui andò effettivamente in scena. Così Guglielmo Cottrau, in una lettera alla sorella: «Donizetti a aussi composé pour le Fondo un acte bouffe, *Giovedì Grasso*, où Lablache fait merveilles».[18] Dopo l'applaudita *première* al Fondo, Barbaia programmò nei giorni immediatamente successivi altre quattro repliche, spostandone tre sul palcoscenico del San Carlo.[19] Così risulta dalle cronologie. Ma il fatto che il titolo scompaia dopo il 3 marzo non dice tutto: come documentato da Annalisa Bini e Jeremy Commons,[20] la farsa fu riproposta l'anno dopo[21] e il «Giornale del Regno delle due Sicilie» del 13 maggio scrisse che «nel Carnovale dell'anno scorso erasi rappresentata tante volte». Quel «tante» contrasterebbe con le sole cinque recite attestate nel 1829 nei due Teatri Reali. Sappiamo però che le sale e le occasioni – pubbliche e private – in città erano molte di più: la piacevolezza, la breve durata, la semplicità scenografica lasciano plausibilmente immaginare una vita ulteriore (o parallela) del titolo, magari in combinata con programmi da festa danzante, forse in maschera, dato il soggetto.[22]

Si deve a Paolo Fabbri il reperimento nell'Archivio di Stato di Napoli del primo documento in cui si menziona il titolo del lavoro e si conferma senza equivoci l'identità del poeta:[23] è una lettera accompagnatoria in cui Domenico Barbaia presentava il libretto per l'approvazione da parte della censura al sovrintendente dei teatri, duca di Carignano.

> Mi affretto rimettere all'E. V. il libro della Farsa intitolata Il Giovedì Grasso ossia Il Nuovo Pourceaugnac, che servir deve per la Serata de' Signori Donizetti e Gilardoni.

---

18. Lettera del 14 luglio 1829. *Gaetano Donizetti. Carteggi e documenti* cit., n. 1829.16, p. 790.

19. Uno schema di distribuzione alternata fra i due teatri venne adottato anche nel 1830, con *I pazzi per progetto*.

20. *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 190.

21. 10, 13, 19, 26 maggio al Fondo e poi in date imprecisate nella stagione estiva: cfr. John Black, *Donizetti's Operas in Naples, 1822-1848*, London, Donizetti Society, 1982, *Appendice*, n. 11.

22. Potrebbe esistere una testimonianza bibliografica involontaria di queste riprese 'fantasma'. Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, II, Napoli, Lorenzo Rocco, 1871, p. 2081, ricostruendo la cronologia della carriera di Lablache, così scrive: «Nel 12 gennajo 1829 cantò *Il Paria* dello stesso Donizetti e nella quaresima il *Saul* del maestro Vaccai ed il nuovo *Mosè* di Rossini. [...] Dopo la stagione di Parma ritornò in Napoli, e si riprodusse al Real Teatro del Fondo nella farsa *Il Giovedì Grasso*». Se non è un mero errore materiale, potrebbe trattarsi di una ripresa autunnale non documentata. Sui legami con il ballo, si veda più avanti la parte dedicata al Finale n. 7.

23. Paternità librettistica oggetto di antichi dubbi e attribuzioni errate già nell'Ottocento: Florimo la pensava di Donizetti e molta bibliografia la attribuiva a Tottola.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

> Siccome questa Farsa rappresentar si deve nella corrente stagione di Carnevale, perché adattissima, cosi prego l'E. V. di voler ordinare che sia subito spedita alla Revisione per essere approvata in tempo da potersi dare nel Carnevale.[24]

Era il 14 febbraio 1829. Lo spettacolo venne autorizzato il 23 febbraio.[25] Tre giorni dopo andò in scena alla presenza della regina e dei principi delle due Sicilie assieme al re di Baviera. Terminata la farsa, la corte e gli ospiti illustri si spostarono al San Carlo per prendere parte alla tradizionale «Gran Festa di Ballo».[26] Esiste un unico – laconico – accenno giornalistico al debutto:

> – *Napoli R. Teatro del Fondo*: [...] Negli ultimi giorni di carnevale fu eseguita in questo teatro una farsa nuova di Donizzetti il Giovedì Grasso che divertì molto, e Lablache ravvivò il suo uditorio soprattutto con un'aria in dialetto Napoletano.[27]

L'opera era stata pensata da Gilardoni e Donizetti per esaltare le caratteristiche di due eccezionali attori-cantanti dell'epoca: Luigi Lablache (Sigismondo, basso-baritono) e Giovanni Battista Rubini (Ernesto, tenore). Grazie a nuove informazioni, oggi possiamo ricostruire anche il resto della prima compagnia, correggendo qualche imprecisione tramandata in bibliografia: Adelaide Comelli Rubini, Nina; Maria Carraro, Camilla; Clementina Grassi, Stefanina;[28] Gaetano Arrigotti, Teodoro;[29] Giovanni Battista Campagnoli, il Colonnello; Giovanni Pace, Cola. Nella sua cronologia, Marinelli Roscioni sostiene che per le recite al San Carlo intervenne una compagnia parzialmente differente, col subentro sui ruoli di Nina e Teodoro di Elisa Sedlaceck e Gennarino Luzio.[30] I due artisti cantarono nella ripresa del 1830: ritengo dunque sia uno scambio di stagione e di personaggio.[31] Nell'autografo leggiamo effet-

24. *Gaetano Donizetti. Carteggi e documenti* cit., n. 1829.8, p. 772.

25. Ivi, pp. 105-106.

26. «Giornale del Regno delle due Sicilie», 48, 28 febbraio 1829, p. 192 e *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 192.

27. «Teatri, arte e letteratura», 260, 29 aprile 1829, pp. 38-39.

28. Non si tratta di Rosalinda Grossi, come riportato, ad esempio, in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 191 e in *Gaetano Donizetti. Carteggi e documenti* cit., p. 106: nell'autografo (figura 2) si legge «Grassi», e non Grossi. Le seconde donne della compagnia di Barbaia per quella stagione erano infatti Teresa Fabiani, Assunta Ricci, Francesca Cardini e – appunto – Clementina Grassi. Per l'elenco completo degli artisti scritturati cfr. «Teatri, arte e letteratura», 260, 9 aprile 1829, p. 37.

29. E non Giovanni Arrigotti.

30. Carlo Marinelli Roscioni, *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987, II, p. 211.

31. Non si trovano conferme per tali avvicendamenti nel 1829. Tra l'altro ne sfuggirebbe la *ratio*: la parte di Nina non è così lunga da giustificare giorni di riposo (al tempo, tra l'altro, non si contemplavano quasi mai, neppure per ruoli faticosissimi), mentre è accertato che il basso Luzio, nel 1830, cantò Ernesto, prima parte, e non Teodoro, secondo tenore.

tivamente il nome di Luzio, ma accanto al personaggio di Ernesto, sostituzione che fu effettuata non prima del 1830 (figura 2). Neppure Luigia Boccabadati, alla fine, fu davvero nel *cast*. Certo è che sia la Boccabadati sia la Sedlaceck erano alle dipendenze di Barbaia tra il 1829 e il 1830:

> Napoli – R. Teatro di S. Carlo li 10. Marzo – Dal primo giorno di Pasqua di Ressurezione fino a tutto il carnevale 1830 l'impresa farà eseguire N. 110. rappresentazioni e N. 6. feste di ballo. Nel corso dell'anno, oltre gli spettacoli di repertorio, l'impresa si obbliga di dare quattro opere nuove espressamente scritte per Napoli, due delle quali in due atti, e due di un solo atto, ed inoltre due opere di due atti ogniune nuove per Napoli; N. 6. balli grandi; cinque di 5. atti, ed uno di tre atti - Maestri compositori, Pacini e Donizzetti - Cantanti Adelaide Tosi, Luigia Boccabadati, Elisa Sedlacech, Maria Carraro (primo contralto) - tenori Giovanni David e Berardo Winter - Primi bassi Giovanni Battista Campagnoli, Michele Benedetti - altro primo tenore Giulio Mazza - Seconde donne - Teresa Fabiani, Assunta Ricci, Francesca Cardini, Clementina Grassi - Secondi tenori Gaetano Arrigotti, Gaetano Chizzola - Secondo basso Pasquale Metelli.[32]

E così pure nel 1830-1831:

> Reale Teatro di San Carlo di Napoli – Appalto di N. 120 recite (20 delle quali a doppio prezzo non escluse le sere di gala) per l'anno teatrale 1830 al 1831.
> Cantanti - Prime donne di primo rango Adelaide Tosi, Luigia Boccabadati - prime donne Elisa Sedlacech, De Vecchi, Tamburini Darbua e Galzerani; quest'ultima farà la sua prima comparsa nel teatro nella corrente primavera da prima donna o da primo musico - Primi tenori Berardo Winter, Mazza - Primo basso cantante Antonio Tamburini - Bassi Campagnoli e Benedetti - primo buffo comico Gennaro Luzio - Seconde donne Fabbiani, Ricci, Eden - Maestri compositori di musica Donizzetti, Coccia Raimondi, ed un allievo del Reale conservatorio di musica. [...] Resta in facoltà dell'appaltatore signor Barbaja di dare un congedo ad una delle due suindicate prime donne signore Tosi e Boccabadati a scielta della sopraintendenza.[33]

Una spiegazione verosimile di quanto erroneamente indicato da Donizetti (figura 2) è che l'avvicendamento con Boccabadati e Luzio (sono gli unici due nomi sottolineati nel manoscritto) fosse progettato fin dal 1829 in vista della ripresa del maggio 1830. Così come si previde dall'inizio anche l'intitolazione alternativa «Il Nuovo Pourcegnac [*sic*]» (sempre sottolineato) più consono a una stagione di primavera.[34] Nel 1830 il carnevale cadeva tra il 18 e il 23 feb-

32. «Teatri, arte e letteratura», 260, 29 aprile 1829, p. 37.

33. Ivi, 315, 8 aprile 1830, p. 58.

34. Titolo alternativo che è l'esatto ricalco del *vaudeville* di derivazione: *Le nouveau Pourceaugnac* di Scribe e Delestre-Poirson.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

braio, e in quella settimana al San Carlo e al Fondo furoreggiavano *I pazzi per progetto*.[35] *Il nuovo Pourcegnac* andò invece in scena dopo Pasqua, a partire dal 10 maggio:[36] al momento della stesura dell'autografo Donizetti indicava il cambiamento di Nina ed Ernesto perché già sapeva che a maggio 1830 i coniugi Rubini-Comelli sarebbero stati a Vienna. Ma l'esito finale fu più complicato: subentrò davvero Luzio come previsto, mentre Luigia Boccabadati non prese parte all'allestimento.[37] Fu anche necessario l'avvicendamento del *leading role*: Luigi Lablache, creatore di Sigismondo, dopo aver trionfato nel *Diluvio universale* e nel *Contestabile di Chester* di Pacini, lasciò Napoli il 3 aprile 1830 per intraprendere una lunga e fortunata *tournée* londinese.[38] Nel paniere di Barbaia, a quel punto, subentrò Antonio Tamburini con la moglie Marietta Gioia.

Tabella 2
Le due prime compagnie

| | 1829 | 1830 |
|---|---|---|
| Sigismondo | Luigi Lablache | Antonio Tamburini |
| Ernesto | Giovanni Battista Rubini | Gennarino Luzio |
| Nina | Adelaide Comelli Rubini | Elisa Sedlacek |
| Camilla | Maria Carraro | Marietta Gioia Tamburini |
| Stefanina | Clementina Grassi | Adelaide Eden |
| Teodoro | Gaetano Arrigotti | Gaetano Arrigotti |
| Colonnello | Giovanni Battista Campagnoli | Giovanni Battista Campagnoli |
| Cola | Giovanni Pace | Giovanni Pace |

35. Cfr. Black, *Donizetti's Operas in Naples* cit., p. 61 e *Appendice*, nn. 11-13.

36. In totale, nel 1830, sono documentate dieci recite al Fondo e una, nel 1831, al San Carlo: 10, 13, 19, 26 maggio; 2 giugno; 22 e 27 luglio; 11 agosto; 2 e 3 ottobre; 23 gennaio 1831. Cfr. Monica Brindicci - Franco Mancini, *Cronologia degli spettacoli (1822-1860)*, in *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento* cit., pp. 239-246: 243.

37. Lo conferma la cantante stessa. *Il giovedì grasso* non è incluso nell'elenco delle opere cantate per Barbaia pubblicato nello *Specchio dimostrativo di tutte le recite fatte dalla prima donna de' Reali Teatri Signora Luigia Boccabadati dal suo primo debuto fino al presente*, stampato a Napoli nell'ottobre 1831, cit. in Sergio Ragni, *Cronache musicali napoletane dall'epistolario di Donizetti*, in *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento* cit., pp. 19-50: 30. Il periodo 1829-1831, per Luigia Boccabadati, fu particolarmente difficile: rimangono alle cronache diversi episodi di assenza per malattia, cali improvvisi di voce (nei *Pazzi per progetto*) e vuoti di memoria (*Il diluvio universale*). Apprezzata e difesa dal compositore (ad esempio nel caso di *Imelda de' Lambertazzi* in cui l'impresario non la voleva: «Studi donizettiani», 4, 1988, p. 13), venne trascinata in giudizio da Barbaia per inadempienza. Cfr. «Teatri, arte e letteratura», 408, 12 gennaio 1832, pp. 162-164.

38. «I teatri. Giornale drammatico musicale e coreografico», 15, 24 aprile 1830, *Appendice*, p. cxxiv.

Le recensioni confermano nel 1830 la Sedlaceck e la Gioia, ma non specificano chi fra loro avesse interpretato Camilla e chi Nina. Le tessiture dei personaggi sono diverse: Camilla si spinge in una regione più grave. Nel 1829 Barbaia l'aveva affidata al primo contralto Carraro, che però nel 1830-1831 non era più nelle disponibilità dell'impresa. È dunque logico supporre che a Marietta Gioia Tamburini (contralto) fosse dato questo personaggio e che a Elisa Sedlaceck (soprano) spettasse il ruolo di Nina, scritto per la Comelli.[39] Per Stefanina, infine, ho ragionato per esclusione: come abbiamo visto,[40] nel 1830-1831, la Grassi era l'unica delle seconde donne a non essere più alle dipendenze di Barbaia dalla stagione precedente. Fu sostituita da Adelaide Eden: ipotizzo dunque che quest'ultima avesse surrogato la Grassi, ereditando pure i ruoli del suo repertorio, Stefanina compresa.

Persino nell'epistolario del compositore la farsa ha lasciato poche tracce, tutte dell'anno successivo al debutto. La prima lettera in cui Donizetti ne fa menzione è del 4 maggio 1830: «Ora fra giorni comincierò a scrivere l'altra cioè l'Imelda de' Lambertazzi; intanto riproduco il Giovedì Grasso che feci l'anno scorso».[41] Il documento è indirizzato al padre Andrea. E il 29 maggio, ancora al padre, il compositore ribadisce: «Ho ridato al fondo la mia Farsa del Giovedì Grasso, e sempre felicemente».[42] Rispetto al 1829, i cronisti sembrano decisamente più interessati, ma forse solo perché la notizia 'piccante' era che Barbaia aveva avuto l'improntitudine di impiegare un artista faentino per sostituire il più celebre e amato fra i bassi partenopei, vera gloria nazionale:

> si riprodusse nel Real Teatro del Fondo la nota farsa *il nuovo Pourceaugnac*, che nel carnevale dell'anno scorso erasi rappresentata tante volte con lode dello scrittore dello *spartito*, sig. Donizetti, e de' principali cantanti che la eseguirono. L'attenzione in questa circostanza era principalmente volta al sig. Tamburini, che imprendeva a mostrarsi con una parte già sostenuta nientemeno che da un Lablache e con tanto successo. Conoscevasi anticipatamente la grande abilità del sopraindicato artista, specialmente ne' caratteri comici briosi: ma questa novella pruova che se n'è avuta ha solennemente confirmato l'opinione ch'egli godeva. Ciò ha dimostrato che due valenti attori con diversità di mezzi possono ottenere il medesimo buon effetto purché sappiano ben giovarsene. Non ci dissimuliamo che la naturalezza del Lablache nell'aria in dialetto napoletano non rinvenivasi già nel sig. Tamburini; ma egli vi pose tanta arte da accostarvisi; nulla per altro potendo mai supplire alla nazionale pronunzia. Il pubblico ammirò questi lode-

39. Come al solito, la classificazione moderna sfugge alla realtà del tempo: in repertorio la Sedlaceck aveva anche parti che oggi definiremmo da mezzosoprano con gli acuti.

40. Cfr. nota 33.

41. *Gaetano Donizetti. Carteggi e documenti* cit., n. 1830.10, p. 836.

42. Ivi, n. 1830.11, p. 840.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

> volissimi sforzi, e gliene espresse il suo gradimento con applausi, e con chiamarlo fuori.[43]

La notizia viene ribattuta nel resto della penisola:

> Si è riprodotta sulle scene di Napoli la farsa il Giovedì Grasso del maestro Donizzetti - Un felicissimo incontro ha confermato quello che altra volta ebbe in quelli teatri - I cantanti applauditissimi in ispecial modo il Tamburini , e chiamati replicate volte sul proscenio.[44]

Gaetano Barbieri dalle colonne de «I teatri» aggiunge qualche dettaglio, dando la preziosa notizia che la farsa poteva essere effettivamente accoppiata con un ballo:

> NAPOLI – *Fondo* – Il nuovo Pourceaugnac, *musica non nuova* di Donizzetti. – Da diversi punti d'analogia tra i Giornali di quella Capitale e la Cronaca Teatrale della nostra Gazzetta Privilegiata, lo crediamo una medesima cosa col *Giovedì grasso* di cui in questa si parla al n. 154, 3 corrente.[45] Uno di tali punti è che la suddetta musica piace sempre. Vi si distinsero ed ebbero onore di chiamate sul proscenio *Marietta* e *Antonio Tamburini*. Il secondo in tal sera calcò un arringo nuovo per lui, e posto certo fuor dell'espettazione di chi leggerà tale notizia. Cantò con grande successo un'aria in dialetto napoletano già scritta per *Lablache* e da *Lablache* dianzi eseguita.
> Lo spettacolo comico musicale fu interpolato o seguito da un balletto assai grazioso di *Taglioni*, gli *Studenti in un giorno di vacanza*. Sembra che due di tali studenti fossero le sig. *Porta* e *Combi*, le quali ottennero applausi. È superfluo il dire che ne ottenne un grazioso passo a due della coppia *Brugnoli* e *Samengo*. Offersero belle speranze gli esordienti danzatori, la *De Lorenzo* e *Rosati*.[46]

Come spesso accade in quegli anni, la stampa estera riprende e mette in circolo le notizie pubblicate in Italia. Così recitano le colonne dell'«Allgemeine musikalische Zeitung»:

---

43. «Giornale del Regno delle due Sicilie», 108, 13 maggio 1830, p. 432. Pubblicata in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 193.

44. «Teatri, arte e letteratura», 322, 27 maggio 1830, p. 113. La notizia si legge praticamente identica nella «Gazzetta privilegiata di Milano», 154, 3 giugno 1830, p. 605: «Si è riprodotta sulle scene di Napoli la farsa il Giovedi Grasso del maestro Donizzetti. Un felicissimo incontro ha confermato quello che altra volta ebbe in quei teatri. I cantanti applauditissimi, in ispecial modo il Tamburini, furono chiamati replicate volte sul proscenio».

45. È l'articolo della «Gazzetta privilegiata» citato nella nota precedente.

46. *I teatri. Giornale drammatico musicale e coreografico. Parte prima del 1830*, Milano, Truffi, 1830, p. 338.

> Donizzettis verwichenen Karneval componirte Farsa: il Giovedi grosso (vielleicht dieselbe mit il nuovo Pourceaugnac) fand abermals eine gute Aufnahme; desgleichen Rossinis Barbiere di Siviglia (worin aber die Boccabadati nach einer Fodor wenig glänzte), und Moscas ältere Oper l'Impostore.[47]

Espressioni tradotte (compreso il titolo errato) per i lettori anglofoni di «The Harmonicon»:

> *Teatro Fondo*. – We have had a young and interesting debutante in the person of Clotilda Tosi, a younger sister of the well-known singer, Adelaide Tosi. She made her appearance in Raimondi's operetta, *L'infanzia accusatrice*, and obtained a favourable reception. The next piece given was Donizetti's farsa, Il *Giovedi grosso* (possibly only another title for *Il Nuovo Pourceaugnac*), which was well received, as was also Mosca's old opera, *L' Impostore*.[48]

Ma una sola recensione – pubblicata nel «Caffè del molo» – racconta pure l'altro 'scandalo' (in realtà per noi ben più rilevante): la migrazione della parte del tenore Rubini al basso buffo Luzio.

> *Fondo – Il Nuovo Pourceaugnac – Musica del M. Donizetti*. Questa musica piace sempre quando ritorna sui nostri teatri, ed ecco il suo elogio migliore. La signora Marietta Tamburini si distinse per le grazie del suo canto e de' suoi modi, ed a ragione ottenne dal Pubblico lusinghieri applausi. Davvero che il signor Tamburini si rese maggiore d'ogni aspettativa quando volle ripeterci l'aria scritta nel nostro dialetto, ed eseguita non ha gran tempo da Lablache. – Ma uno sforzo di cui poteva farsi a meno non sempre merita lode, e questo valoroso artista ha tanti mezzi per ottenere i pubblici suffragi, da non aver mai bisogno di andarli mendicando – Sarà meglio obbliare come la parte già sostenuta dal signor Rubini venne affidata al signor Luzio; e limitiamoci a sperare che mai più si veggano ripetute queste imperdonabili metamorfosi – Il Signor Campagnoli non mancò di zelo, e la signora Sedlaceh.[49]

La cosa strana è che nell'autografo non si trovano veri segni di revisione per altre riprese: la circostanza stupisce, soprattutto perché Gennarino Luzio aveva estensione ovviamente diversissima da quella di Rubini. La sua parte andava non solo 'puntata', ma riscritta. È possibile che Luzio, guitto da palcoscenico molto versatile, l'avesse cantata più o meno come l'aveva scritta Donizetti, improvvisandone estemporaneamente gli aggiustamenti. Alla fine

47. «Allgemeine musikalische Zeitung», 27, luglio 1830, col. 520.

48. «The Harmonicon», 1830, I, p. 440.

49. «Il caffè del molo», 23, 1830, p. 4. Pubblicata in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 193.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

dei conti Ernesto è un impostore: una voce contraffatta potrebbe avere una sua plausibilità drammatica. Né, più verosimilmente, possiamo escludere che Donizetti intervenisse direttamente sulle parti (o lo facesse fare ai copisti) durante la produzione. In ogni caso non sappiamo quali furono le differenze rispetto alla versione Rubini. Sappiamo però che le modifiche non riuscirono a mascherare efficacemente l'accrocco, almeno così parrebbe dal caustico giudizio del «Caffè del molo». A dispetto di quel giornale si tenga però presente che quando, nel 1833, il titolo venne nuovamente ripreso a Napoli (cfr. il paragrafo *1833 - Napoli*), Luzio si vide confermato come Ernesto. Del resto, facendo un discorso meramente pratico, non saprei qual torto dare a Barbaia: Donizetti scrisse per Ernesto una parte così vocalmente insidiosa che – senza un cantante 'alla Rubini' – si rischiava (e si rischia ancora oggi) l'insuccesso. La possibilità di risolvere con la recitazione caricata di un buffo è dunque una sirena quasi irresistibile, in assenza di un tenore acuto di rango eccellente. La medesima soluzione fu immaginata da Donizetti con *Deux hommes et une femme* nel 1839: quando progettò la trasformazione di quell'*opéra comique* in farsa, riscrisse la parte per tenore assegnandola a un baritono.[50]

Ma, tornando alla questione Tamburini, il giornalista giustamente si chiede perché avendo a disposizione un interprete 'non nazionale' Donizetti non avesse fatto la traduzione in italiano della parte di Sigismondo e Cola. Nondimeno, il problema doveva essere forse in agenda perché Barbaia, il 30 aprile 1830, si fece approvare dalla censura una «Aggiunta al melodramma intitolato Giovedì Grasso».[51] Non sappiamo esattamente qual fosse questa «Aggiunta» al libretto: l'autografo registra pochissimi cambiamenti di parole, atti per lo più a 'decarnevalizzare' la farsa.[52] Dai materiali manoscritti più antichi sono emersi essenzialmente solo questi *extra*: recitativo accompagnato «Quanto a mio danno qui s'è concertato», cantato da Ernesto prima del Duetto n. 5 con Nina; recitativo della scena xii, tra Ernesto e Stefanina, probabilmente sostitutivo del pertichino della cameriera posto come tempo di mezzo nel Duetto n. 5; cinque battute aggiuntive di recitativo nella scena xvii, tra «m'invitaste a tornar a spron battuto» (Colonnello) e «Il foglio è a nome mio» (Sigismondo); ultima battuta cantata da Ernesto prima del finale «Andiamo adunque | or che fausto ad ognun fu il

50. Francesco Bellotto, *Introduzione storica*, in Gaetano Donizetti, *Deux hommes et une femme*, edizione critica a cura di Paolo Rossini con la collaborazione di Francesco Bellotto, Milano-Bergamo, Ricordi - Fondazione Donizetti, 2010, p. xxi.

51. Napoli, Archivio di Stato, Teatri e spettacoli, fascio 38. La notizia si trova in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 192 ed è ripresa in *Gaetano Donizetti. Carteggi e documenti* cit., pp. 111 e 773.

52. Si tratta di leggere modifiche del libretto, come ad esempio nel finale: «Viva viva il Provinciale» al posto di «Viva viva il Carnevale».

giovedì grasso».[53] Probabile che qualcuno – o tutti – questi dettagli costituissero l'«Aggiunta» al libretto. Credo però che dovremmo collocare in quella fase di ripensamenti del 1830 anche un'interessante fonte musicale conservata alla Nazionale di Parigi in autografo. È la «Scène et air» intitolata dall'autore «Aria nel Giovedì Grasso che prego per riaverla Fù scritta per Tamburini» (MS-4052, figura 3). Si tratta del 'numero' che avrebbe dovuto rimpiazzare «Mo' che si' scopierto a ramma», n. 6 (ne tratterò nell'ultimo paragrafo).

3. *Dal 1832 al 1850: la diffusione del titolo*

L'opera circolò sicuramente fino al 1850.[54] Le riprese che hanno lasciato traccia risultano essere almeno cinque.[55]

1. *1832 - Venezia* La produzione è documentata attraverso un libretto manoscritto conservato nell'Archivio di Casa Ricordi (Libr00359). È la prima testimonianza dell'esportazione del titolo fuori dal Regno di Napoli. Riveste una certa importanza perché, almeno dal punto di vista del contenuto, attesterebbe la più antica versione conosciuta e completa dei recitativi musicati. Si tratta di un manoscritto piuttosto inaccurato realizzato dopo la metà dell'Ottocento, esito di un ramo di trasmissione indiretta della farsa: deriva certamente da un apografo – oggi irreperibile – di area veneta. La compagnia che troviamo trascritta in apertura (figura 4) è localizzabile in blocco a Venezia, al San Giovanni Grisostomo, nel carnevale 1832. Sparano e Zambon hanno trovato la prova dell'effettivo svolgimento dello spettacolo nella «Gazzetta privilegiata di Venezia» del 17 marzo: «*Teatro Gallo S. Benedetto*. Si rappresenta l'opera in musica *il Dottore Taccarella* – serata a beneficio del tenore Alberti e della signora Frassinetti. Domani: La farsa nuova *Il Giovedì grasso*».[56]

Strano che questa fonte veneziana usi il vernacolo per i ruoli di Sigismondo e Cola, esattamente come l'autografo: l'esperienza insegna che le copie di farse destinate a essere rappresentate fuori dal Regno delle due Sicilie venivano normalmente tradotte.[57] Ancor più la questione vale in questo caso, perché il buffo, Lorenzo Biondi, non risulterebbe essere napoletano.[58] La cosa

53. Tutto quanto in elenco è trascritto e segnalato per la prima volta in Gaetano Donizetti, *Il giovedì grasso ossia Il nuovo Pourceaugnac*, edizione a cura di Giovanni Sparano e Alvise Zambon, in corso di pubblicazione.

54. Brindicci-Mancini, *Cronologia degli spettacoli* cit., p. 243.

55. Giovanni Sparano - Alvise Zambon, *Introduzione storica*, in Donizetti, *Il giovedì grasso ossia Il nuovo Pourceaugnac* cit.

56. *Ibid*.

57. Si veda, per esempio, il caso descritto nel paragrafo *1840 - Cagliari*.

58. Lucchese, iniziò la carriera come tenore per diventare primo basso in alcune importanti produzioni italiane degli anni Trenta. Fu anche appaltatore e gestì compagnie teatrali assieme alla moglie Marietta. Dalla seconda metà degli anni Quaranta si firmò anche come *régisseur*,

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

è francamente poco comprensibile, anche se – come vedremo più avanti – Sigismondo ha nell'ipotesto molieriano un modello di personaggio effettivamente napoletano: conservare il vernacolo sarebbe, in quest'ottica, una scelta di coerenza 'realistica' da parte degli allestitori veneziani.

2. *1833 - Napoli* Le cronologie informano che il Teatro del Fondo ripropose la farsa per almeno quattro recite nel carnevale 1833, a partire dal 10 febbraio. L'intitolazione tornò a essere *Il giovedì grasso*. Anche in questo caso – e la faccenda è piuttosto sconsolante – non fu stampato alcun libretto. Esiste però una breve recensione:

> Il Giovedì Grasso, farsa del signor Donizetti è stata non ha guari riprodotta sulle scene del *Fondo.* Il successo ne è stato brillantissimo. Il pubblico alla fine di ogni pezzo proruppe in vivissimi applausi, e chiamate sul proscenio. La signora Raimbaux, ed il signor Luzio si distinsero, la prima per il suo canto, ed il secondo per le sue grazie comiche. Quello però che formò l'oggetto di comun delizia fu il sig. Lablache. Niun sapeva persuadersi, ch'egli fosse quello stesso, che nella sera precedente aveva sostenuta la parte di Ugo ne' *I Fidanzati*.[59]

Da queste poche righe si ricavano due considerazioni interessanti: a) Luzio continuò a sostenere imperterrito il ruolo di Ernesto, e il pubblico lo apprezzò; b) Lablache, tornato in patria,[60] reduce da altisonanti e nobili fatiche, non disdegnò di rindossare i panni di Sigismondo Futet, ruolo che evidentemente avvertiva come congeniale.

3. *1835 - Varese* Si deve anche in questo caso al lavoro di Sparano e Zambon la scoperta che un *set* di materiali d'orchestra manoscritti, oggi conservati nella Bibliothèque nationale de France, fondo Malherbe (L-17818), sono indiziariamente databili alla metà degli anni Trenta e di provenienza lombarda: in annotazioni scherzose sulle parti di fagotto e violino compaiono accenni a tali «Bussola» e «Migliavacca», cognomi ricorrenti fra i professori d'orchestra nei teatri di Milano tra il 1833 e il 1836. Il primo viene anche definito dall'anonimo commentatore «Meneghino Peccenna», che tradizionalmente è il nome della maschera di Milano. Un Alessandro Migliavacca, in quegli anni, era primo violino nelle più importanti istituzioni teatrali di Milano. Un Giovanni Bussola (prima viola) e un Luigi Migliavacca (primo fagotto) compaiono insieme, nella primavera 1835, al Teatro Carcano nella *Pazza per amore* di Pietro Antonio Coppola. Ciò ha permesso di seguire una pista lombarda che

dapprima ad Amsterdam e poi a New York. Cfr. «Teatri, arte e letteratura», 1080, 17 ottobre 1844, p. 60.

59. L'accenno è all'opera di Pacini *Il contestabile di Chester*. In *Archivio di curiosità e novità interessanti e dilettevoli*, 16, Napoli, Trani, 1833, p. 60.

60. Per l'esattezza il 14 giugno 1832. «Teatri, arte e letteratura», 432, 1832, p. 154.

ha condotto a Varese, dove nel 1835 ritroviamo Maria Carraro, la creatrice del ruolo di Camilla,[61] ingaggiata per la stagione autunnale proprio per una *Pazza per amore* e per un'altra opera «da destinarsi»:

> Ho già detto a suo luogo, che l'autunno di Varese avrebbe con poche alterazioni la Compagnia stessa di canto e di ballo dell'estate di Como. Per quelli che qui attendono migliorato il tempo, onde recarsi a quell'amena villeggiatura, sarà nondimeno comodo il sapere quali artisti destinati siano colà al loro notturno divertimento, e perciò espongo qui la nota di tutto quel personale.
>
> Opera.
>
| | | |
|---|---|---|
| Signora | Marietta *Carraro* | Prima donna. |
| ” | Enrichetta *Scheggi* | Altra prima. |
| ” | Adelaide *Valentini* | Seconda donna. |
| Signor | Bartolommeo *De Gattis* | Primo tenore. |
| ” | Antonio *Picasso* | Secondo tenore. |
| ” | Luigi *Rigamonti* | Primo basso. |
| ” | Giacinto *Contestabili* | Secondo basso. |
| ” | Giuseppe *Scheggi* | Primo buffo. |

> Coristi N. 8, Statisti N. 16
>
> Opera prima: *La Pazza per amore*.
>
> Opera seconda da destinarsi.[62]

Alla fine, come seconda opera della stagione, l'impresa scelse proprio *Il giovedì grasso*:[63] verosimile ipotizzare un ruolo attivo della Carraro per una scelta di titolo così particolare. Mettendo insieme gli indizi si può ben immaginare che quel *set* di parti ora a Parigi fosse sui leggii di un'orchestra in cui figuravano esperti professori milanesi.

La farsa non ebbe buona accoglienza per l'inadeguatezza degli interpreti: dopo la prima recita il titolo fu sostituito da un balletto e dal *Barbiere di Siviglia* rossiniano. Francesco Regli, nel «Pirata», raccontò l'episodio intingendo la penna nel veleno:

> A Varese si è data un'opera, che per essere fuori affatto di stagione ebbe poca, anzi nessuna fortuna, *il Giovedì Grasso*, di Donizzetti. Ne' giorni carnevaleschi, ne' tempi della follia, lo stomaco è ben disposto, l'umore è piacevole, le esigenze son lievi, e tutto passa; ma fuori di là... ma quando la mente non è distratta e le

61. Acclamata nelle stagioni estiva e autunnale 1835 di Como, Varese e Novara: cfr. «Il pirata. Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà», 17, 28 agosto 1835, p. 68.

62. «Il censore universale dei teatri», 82, 14 ottobre 1835, p. 326.

63. Almeno inizialmente doveva essere un dittico donizettiano, assieme ai *Pazzi per progetto*: cfr. sempre «Il censore universale dei teatri» cit. nella nota precedente.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

> idee si trovano perfettamente al loro posto... Basta: si prova il portentoso *Barbiere di Rossini*.[64]

E neppure Luigi Prividali, a stagione conclusa, risparmiò strali:

> VARESE. Già da venti giorni è terminato il divertimento melodrammatico di queste scene, ma quale fosse il suo termine io non l'ho ancora detto: lo dirò adesso. Dopo la prima [*La pazza per amore*] si rappresentò qui per seconda opera una farsetta di Donizetti, da lui parecchi anni fa scritta a Napoli per festeggiare gli ultimi giorni del carnovale, e come burla di carnovale fu intitolata il *Giovedì grasso*. A Napoli ebbe essa il suo effetto: qui non lo ebbe, e perché? Perché questa farsa ha bisogno d'un valentissimo buffo, e il valentissimo buffo qui non esiste. A risarcire il Pubblico di questo piccolo inconveniente mise in iscena il coreografo sig. *Albini* il suo secondo ballo, i *Paggi del Duca di Vandòme*, che fu a tutti gratissimo [...]. Ma se tanto contenti erano quei dilettanti pel ballo, occorreva di contentarli anche coll'opera, ed a tale oggetto si ricorse al *Barbiere di Siviglia*. Questo capo-lavoro rossiniano però non può far miracoli da sé solo, ha bisogno di chi glieli faccia fare, ed a questo bisogno non si poteva compitamente provvedere a Varese. La *Carraro* sa cantare ed agire superiormente bene, dunque la *Carraro* è una buona Rosina; ottima figura fa e deve fare il tenore *De Gattis* nella parte di *Almaviva*; ma il Figaro, ma il D. Bartolo qual mai figura possono fare? Per questi due personaggi sono indispensabili straordinari mezzi naturali ed artifiziali, e quando mancano gli uni e gli altri il *Barbiere* non è più *Barbiere*, è un'opera come qualunque altra, che non ha un'esecuzione compita. Tra il buono ed il cattivo intanto si finirono le recite, e la compagnia partì per Novara.[65]

Al di là degli esiti artistici, la localizzazione a Varese di quel *set* di materiali, in relazione diretta con una delle prime interpreti, consente di dare nuova autorevolezza alla fonte. In effetti, come dicono Sparano e Zambon, quei materiali d'orchestra risultano d'importanza «fondamentale per una ricostruzione completa»: fanno «emergere elementi prima sconosciuti dell'opera, come un recitativo accompagnato affidato ad Ernesto», un recitativo assente in altre fonti (la scena XII) e oltretutto testimoniano la più antica e completa versione dell'opera in lingua italiana.[66]

4. *1840 - Cagliari* L'unico libretto stampato nell'Ottocento venne pubblicato nel Regno di Sardegna in occasione di un allestimento al Teatro Civico di

64. «Il pirata. Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà», 33, 23 ottobre 1835, p. 132.

65. «Il censore universale dei teatri», 94, 25 novembre 1835, p. 373.

66. Sparano-Zambon, *Introduzione storica* cit.

Cagliari,[67] dove fu proposto in accoppiata con *Betly*.[68] Nell'«Indicatore sardo» del 21 e 28 novembre 1840 si trovano gli annunci relativi all'allestimento.[69] Singolarmente classificato come farsa ad uso di *vaudeville* ha, come tutte le altre fonti ottocentesche, i recitativi; però attesta una traduzione del napoletano differente rispetto a quella di Varese del 1835, prova che questo libretto sarebbe l'esito di una linea di trasmissione diversa.

Tabella 3
La compagnia di Cagliari

| | |
|---|---|
| Sigismondo | Angelo Boccomini |
| Ernesto | Giovanni Battista Bertolassi |
| Nina | Annetta Cosatti |
| Camilla | Calista Biscottini |
| Stefanina | Virginia Reali |
| Teodoro | Antonio Michelini |
| Colonnello | Efisio Giuita |
| Cola | Vincenzo Cardella |

5. *1850 - Napoli* Le cronologie elencano quattro recite, tra il 6 e il 25 febbraio, nella stagione di carnevale 1850, al Teatro Nuovo.[70] Si tratta dell'ultima ripresa ottocentesca nota del titolo, e anche in questo caso pare che la compagnia non riuscisse ad allestirla degnamente:

> Napoli, 10 febbraio [...] L'altra sera su queste scene comparve la farsa di Donizetti intitolata: Giovedì Grasso. Dicesi che il chiaro maestro la componesse in pochissimi giorni; nulladimeno non manca dell'usata spontaneità, e precisamente nell'aria del buffo. Gli attori costretti a studiarla in tutta fretta, la eseguirono con molta incertezza, per cui l'unico batter di mani che s'intese fu nella citata aria che Cammerano cantò e agì per eccellenza.[71]

67. *Il giovedi grasso ossia, Il nuovo Pourcegnac: farsa all'uso vaudeville posta in musica da G. Donizetti Da rappresentarsi nel teatro Civico di Cagliari l'autunno del 1840*, Cagliari, Monteverde, 1840. Esemplare consultato: Cagliari, Biblioteca comunale generale e di studi sardi, MISC SARDA A 005.07.

68. Se ne discute per la prima volta in Bellotto, *Per una riscoperta de «Il giovedì grasso»* cit., p. 6.

69. Cfr. anche Franco Ruggieri, *Storia del Teatro Civico di Cagliari*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1993, pp. 102 e 244.

70. Brindicci-Mancini, *Cronologia degli spettacoli* cit., p. 243.

71. «Gazzetta musicale di Milano», 8, 24 febbraio 1850, p. 31.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

In ogni caso, questa produzione è estremamente interessante perché collegata a un'altra fonte preziosa per la ricostruzione del testo: un libretto manoscritto, con recitativi e in napoletano, appartenente alla collezione del conte Guido Chigi Saracini conservato nella Biblioteca dell'Accademia Chigiana di Siena.[72] A c. 1*v* (figura 5), la medesima grafia del manoscritto, ma con un inchiostro più sbiadito, aggiunge accanto ai personaggi i nomi degli interpreti, tutti alle dipendenze del Nuovo nelle stagioni del 1850: «[Giuseppe] Fioravanti,[73] [Zenobia] Papini, [Pasquale] Fischetti, [Alessandro] Bettini, [Leopoldo] Cammarano, [Carolina] Cetronè, [Marianna] Eboli, Valentino [Fioravanti]».[74] Come giustamente osservano Sparano e Zambon, «tra i libretti, è quello più ricco e preciso per quanto riguarda la punteggiatura e la scansione dei versi, contiene un più dettagliato apparato di didascalie e la scena in più tra Ernesto e Stefanina non presente negli altri libretti [la scena XII, presente invece nelle parti staccate di Parigi]».[75] La stretta corrispondenza con i 'numeri' dell'autografo, l'uso della lingua napoletana, che per ovvie e documentate ragioni è precedente alla versione in toscano, e la scena aggiunta confermano la linea di trasmissione diretta (come del resto la localizzazione presso i Teatri Reali rendeva probabile). Perciò, dal punto di vista del contenuto, può essere considerato il libretto più vicino a Napoli 1829-1830, nonostante la stesura materiale sia successiva a Cagliari (1840), Varese (1835) e – forse – Venezia (1832). Questa versione del libretto, innestata sull'autografo musicale, collazionato con copie di partiture conservate a Siena, Parigi, Napoli e, soprattutto, con le citate parti cavate per i cantanti, per il suggeritore e per l'orchestra della Bibliothèque nationale de France,[76] ha permesso a Sparano e Zambon la ricostruzione attendibile di un nuovo testo base completo della *pièce* con recitativi:[77] si tratta di quelli che abbiamo definito *primo* e *secondo strato*. I

72. *Il giovedì grasso o sia Il nuovo Pourceaugnac. Dramma giocoso per musica in un atto*, II, N. 25.

73. In compagnia al Nuovo c'erano anche Luigi (classificato come buffo napolitano) e Valentino Fioravanti (secondo tenore generico), mentre a Giuseppe venivano dati ruoli di primo basso toscano (si veda, per esempio, il giornale fiorentino «Il buongusto», 43, 18 giugno 1854, p. 175, che elenca la compagnia dell'appaltatore del Nuovo Antonio Musella).

74. Quest'ultimo era impiegato spesso come servitore in parti comiche di fianco: nel 1850 la critica lo lodò come Spiridione nel *Campanello*, sempre al Nuovo («Gazzetta musicale di Milano», 47, 28 aprile 1850, p. 70).

75. Sempre nella *Introduzione storica* alla nuova edizione dell'opera.

76. Tutte fonti a vario titolo significative, alcune delle quali mai censite o comunque non adeguatamente considerate in precedenza.

77. L'opera era stata riesumata a Siena, Teatro dei Rinnovati, nel 1959. Il materiale normalmente adoperato era quello dell'edizione a cura di Vito Frazzi, Firenze, Otos, pubblicata solo nel 1977.

curatori sono partiti dalla constatazione che le parole di raccordo all'inizio dei 'numeri' nell'autografo (le cosiddette chiamate), coeve ma non autografe, corrispondono precisamente a quelle di tutti i libretti più antichi (figura 6), mettendo in discussione una volta di più l'esistenza dello *strato zero*: tali concordanze dimostrano che la versione con i recitativi era stata sicuramente utilizzata in abbinamento con la musica dell'autografo, mentre per converso, nell'autografo, mancano 'chiamate' a dialoghi in prosa.

Nel lavoro di ricontrollo sulle fonti una pletora di minuti segni musicali di dinamica, agogica, fraseggio, struttura e lettura si sono rivelati affatto differenti rispetto a quanto noto. Anche il libretto presenta molte novità, arricchito da correzioni, integrazioni di parti mancanti e didascalie sceniche. Si segnala qui almeno il cambiamento più vistoso: il cognome di Ernesto è inequivocabilmente Roufignac («Rufignac» nella partitura autografa a c. 2*v*), dal toponimo Rouffignac, non distante da Limoges, città di origine del personaggio, mentre la lezione nota Rousignac è conseguenza di una tradizione corrotta.

4. *Lo stile dell'opera*

Il soggetto su cui si basa il libretto deriva dal fortunatissimo *folie-vaudeville* in un atto di Eugène Scribe e Charles-Gaspard Delestre-Poirson dal titolo *Encore un Pourceaugnac*, andato in scena al Théâtre du Vaudeville di Parigi il 18 febbraio 1817[78] e immediatamente portato in *tournée* nelle principali 'piazze' di Francia (figura 7). Il sottogenere del *folie-vaudeville* in un atto si basava quasi sempre su meccanismi allusivi: eminenti personalità o la grande tradizione artistica francese usati come pretesto per intrecci in cui i modelli erano piegati a finalità comiche.[79] In questo caso, ovviamente, il bersaglio era il celeberrimo *Mr. de Pourceaugnac* di Molière, ampiamente diffuso, tradotto e allestito anche in Italia all'epoca di Donizetti. Come sostengono Sparano e Zambon, è del tutto probabile che Gilardoni avesse «tratto il libretto direttamente dall'o-

78. Rimaneggiato e ripreso al Gymnase il 28 settembre 1822 col titolo *Nouveau Pourceaugnac*.

79. È una delle più fortunate declinazioni del *vaudeville*, che negli anni di Scribe si esprimeva attraverso una moltitudine di 'specializzazioni' formali e narrative: *comédie-vaudeville mêlée de couplets*, *comédie-vaudeville*, *vaudeville anecdotique*, *folie-vaudeville*, *vaudeville episodique*, *tableau-vaudeville* ecc. «Les genres comiques doivent leur vitalité pendant la première moitié du XIXe siècle au développement prodigieux du vaudeville, de loin le genre le plus représenté (10 000 vaudevilles sont créés de 1806 à 1848 !). Le vaudeville peut être anecdotique et moralisateur [...]. Il aime à mettre en scène des faits d'actualité [...]. Le vaudeville peut aussi tendre vers la farce (" folie-vaudeville ") et côtoyer alors le genre, très en vogue, de la parodie». Jean Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Malakoff, Colin, 2021², cap. III, *La diffusion de la culture*. A proposito della complessa questione dei generi e della terminologia, cfr. *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, a cura di Philippe Bourdin e Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, in particolare *Les mots pour le dire*, pp. 113-218.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

riginale francese: le prime traduzioni stampate della *pièce* in italiano infatti risultano più tarde».[80] Il *vaudeville* viene condensato in sette 'numeri':
- n. 1 Introduzione (do maggiore): «E fia vero, amato bene» (Nina, Teodoro, Giulio, Camilla, Sigismondo e Stefanina);
- n. 2 Cavatina Rubini (do maggiore): «Servi, gente, non v'è alcuno?» (Ernesto);
- n. 3 Cavatina Colonello (mi♭ maggiore): «Taci! Il voglio, ed io comando» (Colonnello);
- n. 4 Terzetto (re maggiore): «Piano? E come mai potrei» (Sigismondo, Ernesto, Camilla [e Stefanina]);
- n. 5 Duetto (fa maggiore): «Che intesi, quali accenti?» (Nina, Ernesto);
- n. 6 Aria (mi♭ maggiore): «Mo' che si' scopierto a ramma» (Sigismondo [e Cola]);
- n. 7 Variazioni e Finale (mi♭ maggiore): «Or che ci annoda Imene» (Tutti).

La trama si fonda sul meccanismo del travestimento incrociato. Siamo in una residenza di campagna nei pressi di Parigi, dove è di stanza il reggimento sotto il comando del Colonnello Verseuil. Ernesto di Roufignac, un dragone di Limoges, arriva nei pressi di Parigi per conoscere Nina, giovane figlia nubile dell'amico Colonnello. Nel frattempo, il faceto Sigismondo Futet, ospite in casa Verseuil, si mette alla guida d'un gruppo di amici sciovinisti (n. 1): ha in mente di aiutare Nina – che non vuol sposare l'ignoto provinciale perché innamorata del giovane Teodoro – per evitarle il matrimonio combinato dal padre. È giovedì grasso: appena il Colonnello s'allontana, Sigismondo si maschera per beffare il pretendente, immaginandolo uno sciocco campagnolo, come quel Pourceaugnac protagonista della commedia andata in scena la sera prima nei teatri parigini. Indossa una toga da avvocato, assume il falso nome di Piquet e fa recitare alla spiritosissima moglie la parte di una donna sedotta e abbandonata. Il suo piano è di mettere in fuga Roufignac con la falsa accusa di esserne stato l'amante. Ma – a differenza del Pourceaugnac di Molière – il provinciale qui è una volpe astuta (n. 2): s'avvede dell'inganno e sta al gioco per sondare le reali intenzioni di Nina. Si traveste a propria volta da babbeo e – così – da vittima si trasforma in castigatore: racconta di essere *davvero* l'ex amante di Camilla (n. 5) e calunnia Nina insinuando che nasconda una relazione clandestina con tale Giulio, un amico di Teodoro (scena x). Facendo ingelosire Sigismondo e Teodoro, Ernesto riesce a mettere in conflitto fra loro i congiurati (n. 6). Il lieto fine è d'obbligo e, quando il Colonnello ritorna, il provinciale spiega tutto: ottiene addirittura che il padre burbero accordi la mano di Nina all'innamorato Teodoro (n. 7).

80. Sparano-Zambon, *Introduzione storica* cit.

Il genere di comicità messa in campo da Scribe e Delestre-Poirson è una classica *schola*, una lezione di filosofia applicata, ed è anche dichiaratamente metateatrale, perché è solo il cambio di costume, il travestimento dei personaggi, a educare un'accolita di presuntuosi – e con loro anche il pubblico in sala.

Il tracciato narrativo è elegantemente inverosimile, in perfetto accordo con la tradizione di comica leggerezza del *vaudeville*, e il libretto – una produzione di mestiere senza troppe pretese artistiche – acquista interesse e dimensionalità grazie a pagine musicali di notevole raffinatezza. La partitura di Donizetti è condotta con gran senso del teatro e pulizia formale. Dal punto di vista estetico, il compositore mi pare risolva brillantemente la questione nodale con la quale si misuravano i compositori dell'epoca: rendere possibile la convivenza di un'estetica appassionatamente belcantistica con la rapidità e il realismo necessari all'azione comica. Nel trattamento musicale dei personaggi, Donizetti comincia col creare una prima polarizzazione netta fra gli ambiti lirico e comico, spartendo in due zone principali la *tabula* dei caratteri.

Tabella 4
I caratteri musicali

| Lirici | | Comici | |
|---|---|---|---|
| 1 | Colonnello<br>Ernesto di Roufignac | 2 | Sigismondo Futet<br>Camilla |
| 3 | Nina<br>Teodoro | 4 | Stefanina<br>Cola |

Originariamente, nel *vaudeville* di Scribe e Delestre-Poirson, tutto si svolgeva in un campo militare nei pressi di Parigi ove era di stanza il reggimento. La rigida gerarchia della caserma disegnava verticalmente le relazioni fra i personaggi: al vertice il Colonnello e, a scendere, l'ufficiale Roufignac, il quartiermastro Sigismondo Futet, il luogotenente Teodoro, il sottoluogotenente Giulio ecc. Nel libretto della farsa il contesto viene imborghesito e mutato, con un'unica autorità di riferimento (il Colonnello) che si contrappone a un insieme di personaggi pari grado: la scena è ora in una ricca residenza di villeggiatura dove il Colonnello ospita la figlia con un gruppo di amici e rispettiva servitù. Donizetti dettaglia ulteriormente l'articolazione aggregando gli otto personaggi per coppie vocalmente affini. La prima coppia persegue il matrimonio combinato. È formata dal Colonnello, tipologia del capitano burbero, dalla vocalità seria e nobilmente cantabile, e da Ernesto, personaggio di rango, il moralizzatore arguto, dalla vocalità ornata e, come il Colonnello, estremamente nobile. La seconda coppia agisce attivamente per sabotare il matrimonio combinato. È formata da Sigismondo e Camilla, tipologia dei

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

furbi puniti, dalla vocalità buffa. La terza coppia vorrebbe agire, ma non riesce per timidezza. È formata da Nina e Teodoro, tipologia degli innamorati senza carattere, dalla vocalità legata e sentimentale. L'ultima coppia fornisce inconsapevolmente – per ingenuità e ignoranza – gli ingranaggi per il funzionamento del meccanismo. È formata da Stefanina e Cola, tipologia degli zanni ai quali sfuggono parole e azioni inopportune, dalla vocalità parlante da buffi caricati.

La distribuzione neoclassica tipica dei drammi giocosi con personaggi seri, buffi, semiseri e buffi caricati, nella partitura del *Giovedì grasso*, diventa perciò qualcosa di più raffinato, non applicandosi a una piramide sociale in senso stretto: serve a evidenziare la posizione dei singoli rispetto all'azione, mettendo così in primo piano un macchinoso intrico fatto di colpi di scena, lettere, inganni, travestimenti, doppi giochi. Inoltre, direi che la disposizione musicale a coppie risponde a una logica a ruoli, quasi da teatro capocomicale. Nel *Giovedì grasso* non si trova un'attenzione psicologica ai singoli comportamenti (come capiterà, per esempio, nell'*Elisir d'amore*), ma una visione collettiva, una 'psicologia del racconto' in cui i diversi ingranaggi convergono strategicamente all'attuazione filosofica della *schola*. In un progetto di questo genere, naturalmente, acquisiscono un valore emblematico i pezzi d'assieme: è in questi 'numeri' che il compositore rivela le sue abilità di drammaturgo. L'Introduzione n. 1 «E fia vero, amato bene» fonde le due anime estetiche del dramma: lirismo e comicità. S'apre il sipario e gli spettatori si trovano nel mezzo di un'azione già avviata. La prima parola del libretto è una congiunzione: «E fia vero». Si tratta di un *incipit* sentimentale di due innamorati un po' lamentosi (esempio 1).[81] Ma il clima *larmoyant* s'interrompe bruscamente e diventa comico al sopraggiungere dell'idea turbinosa del gaglioffo Sigismondo: «L'ho trovata! L'ho trovata! | Oh per bacco! È una pensata | che di meglio non si può» (esempio 2). Il 'brillante' progetto scatena l'enfatica esultanza dei complici nella stretta: Donizetti dispone un movimentato crescendo nel solco della tradizione rossiniana. Questo cambio di paradigma fra patetico e comico (esempi 1 e 2) può chiarire meglio il concetto di 'psicologia del racconto'. Il musicista vuole privilegiare il lato razionale della commedia e conseguentemente mette tra parentesi quello sentimentale. I due giovani amanti timidi appaiono come ragazzi un po' viziati da educare, piuttosto che vittime con cui solidarizzare. Prova indiretta ne sia che, fra i sette 'numeri', Donizetti non contempla un duetto d'amore. E non solo: il compositore fu inventore di pagine memorabili per primi tenori innamorati e dolenti. Nel *Giovedì grasso* la parte di Rubini è in assoluto la più virtuosi-

81. Il riferimento potrebbe correre alla magnifica e timida irresolutezza di Ernesto nel *Don Pasquale*.

stica e ornata, però il suo carattere non si applica a un amoroso sincero, ma a un ingannatore, un irresistibile saltimbanco a fin di bene. Certo, possiamo collegare Roufignac alla tradizione settecentesca dei tenori buffi italiani. Ma se pensiamo alle mode parigine di quegli anni, dobbiamo anche osservare che Rossini – partendo pure lui da un *vaudeville* di Scribe e Delestre-Poirson – nel 1828 aveva inventato per Nourrit un ruolo incredibile come quello di Ory. Era qualcosa nell'aria: un aspetto umoristico e dissacratorio del tenore/virtuoso in alternativa ai ben noti, tremendamente seriosi, eroi sentimentali del nuovo romanticismo. Nella Cavatina per Rubini n. 2 («Servi, gente!») una sontuosa vocalità viene impiegata a dispetto d'un pretesto librettistico inconsistente. Ernesto è l'unico a possedere un monologo vero e proprio. Si presenta al pubblico a scena vuota, determinato a scoprire se la promessa sposa nasconda qualche segreto. Per questa operazione di *intelligence* Ernesto confida nel proprio acume: «Ma ogni trama ed ogni gioco | saria nullo, saria vano, | per chi serba un talismano | pieno d'ottica virtù». L'«ottica virtù» – metafora francamente debolissima – è una specie di superpotere e ricorda da lontano quelle altre famose 'tenere occhiatine' e 'virtù magiche' che consentiranno ad Adina e Norina di investigare e governare con un solo sguardo l'animo umano. La forma è quella della classica cavatina in due tempi. Il secondo, ternario, ha funzione di cabaletta e si compone di quattro ripetizioni variate del tema (esempio 3).

La breve Cavatina del Colonnello n. 3 si sviluppa su una linea da basso cantabile d'*antan:* le canoniche due sezioni sono poco contrastanti e Donizetti disegna in questo modo un carattere semplificato, monodimensionale. Con i suoi ordini perentori e con le sue minacce – «Taci! Il voglio ed io comando», «Obbedisci al mio voler!», «Farò pentirti di tanto error!» – Verseuil rivendica l'appartenenza alla secolare schiatta dei capitani comici. Un personaggio di cartone. Diverso è il rilievo dato al Duetto Ernesto-Nina n. 5 («Che intesi, quali accenti!»), episodio di notevole impegno vocale che sospende liricamente l'incedere della commedia appena prima dello scioglimento finale. In questo caso mi sembra che l'intenzione di Gilardoni e Donizetti fosse quella di elevare la statura della coppia Rubini-Comelli. Ernesto rivela a Nina di essere perfettamente a conoscenza della congiura; Nina comprende che l'obiettivo finale di Ernesto potrà consentire la sua felicità sentimentale e dunque decide di assecondarne i piani. La scena aggiunta – il recitativo accompagnato «Quanto a mio danno qui s'è concertato» pubblicato per la prima volta da Sparano e Zambon – ricompone la struttura del 'numero' nella 'solita forma', più aggiornata e dinamica rispetto alle arie bipartite degli esempi precedenti: tempo d'attacco («Quanto a mio danno qui s'è concertato»), cantabile («Che intesi? Quali accenti!»), tempo di mezzo («Venite, signorina...»), stretta («Un raggio in quel detto»).

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Il Terzetto n. 4 «Piano... piano!» è ancor più interessante: qui si vede come Donizetti alla fine degli anni Venti avesse messo a punto una tecnica compositiva talmente plastica da poter incorporare al suo interno azioni, mutamenti, climi cangianti e colpi di scena che avrebbero avuto normalmente sede 'naturale' nei recitativi. È un vero e proprio grande terzetto d'azione, dall'architettura composita. Il 'numero' ha come tonalità d'impianto un solare re maggiore e comincia con il dialogo Ernesto-Sigismondo (bb. 1-56). I due personaggi sono travestiti e fingono di riconoscersi: Sigismondo guida il discorso alternando due idee a contrasto (esempio 4), la prima in stile sillabato (A: Sigismondo racconta, inventandosi un passato inesistente) la seconda in stile legato (B: i due fingono di reagire emotivamente rievocando memorie mai vissute con espressioni comicamente false, esageratamente caricate). Dopo la finta agnizione il complotto di Sigismondo procede (bb. 56-75): con una scelta paradossalmente accostabile a quella che ritroveremo nel celebre finale II di *Lucia di Lammermoor* (C: Enrico «Se in lei soverchia è la mestizia»), un disegno melodico degli archi nervoso e caratteristico (D) sostiene una serie di menzogne in dominante, mentre s'avvicina la *καταστροφή* (esempio 5). Il duetto diventa terzetto (bb. 75-156). L'arrivo di Camilla è costruito come si trattasse di un colpo di scena da opera seria: sentiamo la voce fuori campo che prepara, anche armonicamente, la nuova situazione, mentre Ernesto e Sigismondo commentano. Fra le bb. 90 e 123 – siamo ora in fa maggiore – Camilla recita la parte della donna abbandonata che reclama riparazione. Senza preavviso però, alla b. 124, l'orchestra torna in dominante ed Ernesto ruba a Sigismondo il tema della menzogna (D): ora è lui che ha preso in mano il gioco. Finisce col calare il suo *poker* di carte una dopo l'altra (b. 148), toccando in progressione ascendente tutti e quattro gli indizi che prima ha disseminato per provocare la gelosia di Sigismondo (esempio 6).[82] La partita di Ernesto è conclusa vittoriosamente (bb. 157-250). La stretta del terzetto torna al re maggiore d'impianto, ma ormai i tre personaggi proseguono in direzioni divergenti: Ernesto molesta Camilla, che tenta di sottrarsi e intanto prova a giustificarsi con il furente Sigismondo, definitivamente persuaso del tradimento della moglie. Anche nel caso di questo 'numero' si potrebbe identificare una zona *di mezzo* (bb. 75-156) e una struttura generica in quattro tempi. Ma le sezioni sono talmente connesse, articolate e fluide (basti pensare al riutilizzo di D in funzione di reminiscenza) da diventare scarsamente avvertibili, a tutto vantaggio di un decorso rapido e ininterrotto.

Accanto a questi strumenti della nuova teatralità, Donizetti non disdegna di far ricorso alla più consolidata tradizione locale: il n. 6 «Mo' che si' sco-

82. Luca Zoppelli parla giustamente di «finte memorie erotiche» (Zoppelli, *Donizetti* cit., p. 178).

pierto a ramma» è un vero tributo alla migliore *bouffonnerie* napoletana. La struttura bipartita dell'aria asseconda l'azione: la prima parte (Allegretto, 6/8, tempo di tarantella) ospita l'interrogatorio del servitore; la seconda (Allegro vivace, 3/4) è un catalogo di improperi e minacce contro il povero Cola che non confessa. Nella prima parte Lablache aveva modo di dar sfoggio di abilità attoriale con una tavolozza cangiante di effetti, come la finta calma (esempio 7) oppure la rabbia trattenuta (esempio 8), per arrivare al *climax*, la seconda sezione (esplosione dell'ira fisica), in cui poteva snocciolare i suoi famosi sillabati (esempio 9).

Ho accennato, nel caso delle trame dei *vaudevilles* (e dunque anche di queste farse), all'elegante inverosimiglianza che scombina l'ordine logico delle cose: argomentando con un anacronismo si tratta né più né meno del meccanismo del *topsy-turvy* di Gilbert e Sullivan. Ebbene, anche se l'opera era destinata alla scena di Napoli dobbiamo legittimamente chiederci perché Gilardoni e Donizetti abbiano catapultato due personaggi da *vascio* napoletano nella raffinata e borghesissima campagna parigina. Voglio però osservare che pure nel *Pourceaugnac* di Molière (ma non nel *Nouveau Pourceaugnac* di Scribe) capitava la stessa cosa: il personaggio corrispondente a Sigismondo, Sbrigani, «homme d'intrigue», era napoletano come napoletani sono Sigismondo e Cola.[83] Intesa in questo senso, si tratterebbe dunque di una citazione erudita che consentirebbe di giustificare genialmente l'assurdo *switch* linguistico dei buffi, tipica 'convenienza teatrale' praticata in quella 'piazza'.

L'opera chiude con il n. 7, introdotto da uno stupefacente quanto breve Maestoso di Nina: «Or che ci annoda Imene». Una ventina di battute conducono senza preavviso gli spettatori in un terreno mai praticato nel resto della partitura. È un'incrinatura, un soffio, che, come capita nei migliori finali mozartiani, ricorda *in extremis* che il teatro non può essere solo un gioco cinico fra ingranaggi senza vita: nella voce dei cantanti avvertiamo improvvisamente il palpito, l'anima, le emozioni di quelle marionette così obbedienti e poetiche.

Donizetti, dopo questa pagina un po' straniante, si lancia in un Allegro realizzato in forma di *vaudeville-final*.[84] Si tratta di una serie di *couplets* cantati a turno dai solisti e intervallati da un *refrain* ballabile in 2/4, ripetuto in coro da tutti i personaggi in scena. Quello del finale ritornellato, possibilmente con la compagnia che si lancia in un coro o in un ballo di festeggiamento, è un *topos* che ricorre nelle farse, anche in quelle di prosa. Nel 1975, quando De Filippo

83. Lascia pensare che un altro Sbrigani, con il nome di battesimo di Gaspare, ma sempre nel ruolo di intrigante, comparirà nel *vaudeville* di Vaëz-Donizetti del 1839 intitolato *Deux hommes et une femme*.

84. Sparano-Zambon, *Introduzione storica* cit.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

diresse magistralmente e registrò per la Rai tre titoli di Eduardo Scarpetta,[85] in *Lu curaggio de nu pumpiero napulitano* commissionò a Nino Rota, oltre alle musiche per l'*entrée*, anche un valzer da eseguire al posto della *licenza*, l'antichissima formula retorica di *captatio benevolentiae* rivolta direttamente dal capocomico al pubblico. Già nel 1997 Annalisa Bini segnalava il ricorso ai ritmi di danza come elemento caratteristico delle farse donizettiane:[86] i sipari della *Lettera anonima*, del *Campanello* e di *Deux hommes et une femme* calano a tempo di valzer. Nel *Giovedì grasso* ci sono anche altri richiami a coreografie di sala: la stretta del n. 1 ha tempo di 'galoppa', la cabaletta del n. 2 di valzer, il 6/8 del n. 6 è una tarantella. Quale valore attribuire a tali scelte? Sicuramente il compositore sapeva di avere in platea molti cultori dell'arte coreografica: come visto, le farse erano spesso distribuite assieme a balli o addirittura a feste danzanti (anche in maschera, durante il carnevale). Ma soprattutto credo che la farsa – molto più di altri generi teatrali – prevedesse quasi per statuto continui riferimenti alla vita sociale, alle mode e alle cronache. Ecco perché le farse di Donizetti riservano spesso interessanti *trouvailles* in termini di citazioni, parodie, doppi sensi, allusioni ai suoi tempi. I ritmi delle danze *à la page* sono, in questo senso, una sorta di scenografia naturale, un ambiente sonoro conforme a quello degli spettatori. Lo abbiamo detto: stiamo parlando di spettacoli di consumo, legati al *nunc* dei teatri napoletani del 1829. Si legge in qualche repertorio che il *folie-vaudeville* di Scribe e Delestre-Poirson *Encore un Pourceaugnac* sarebbe ambientato nel secolo xvii, epoca della commedia di Molière. Né gli autori francesi né quelli italiani specificano esattamente l'epoca di svolgimento della *pièce*, ma la notizia non risponde al vero: lo dimostra la precisa descrizione della società parigina contemporanea. Per esempio, se consideriamo due incisioni stampate in Francia a ridosso della prima rappresentazione della commedia (1817), vediamo per i personaggi maschili l'uso di costumi databili all'incirca a inizio secolo (feluca, *redingote*, calzoni abbottonati sotto il ginocchio, stivali alla Werther, tessuti a righe, *cravat* al mento). Ma con divise militari usate dagli Ussari precisamente negli anni in cui la commedia venne data alle scene la prima volta (figure 8 e 9). Analogamente, un bell'acquerello ritrae l'ultima scena della *pièce* secondo il gusto del 1819-1820 (figura 10).[87] I costumi femminili sono in stile impero secondo la moda di Parigi, mentre le divise dell'esercito

85. Il ciclo scarpettiano, fortunatamente disponibile nel portale www.raiplay.it, comprende *Lu curaggio de nu pumpiero napulitano*, *Li nepute de lu sinneco*, *Na santarella* assieme a *'O tuono 'e marzo* di Vincenzo, il figlio di Eduardo Scarpetta.

86. Bini, *Donizetti, Napoli e le farse in un atto* cit., p. 56.

87. Datazione tratta dal catalogo della galleria Sphinx Fine Art: *Views of Russia & Russian Works on Paper*, a cura di Roy Bolton, London, Sphinx Fine Art, 2010, p. 136.

sono qui di ispirazione russa: questo spettacolo andò infatti in scena a San Pietroburgo, subendo le influenze figurative del luogo. Esiste pure la rarissima possibilità – grazie a un figurino conservato nella Biblioteca nazionale di Napoli (L.P. Quarta Sala D 028.11) – di un confronto diretto con i costumi napoletani della farsa (figura 11). Un decennio dopo, Lablache-Sigismondo indossa la *redingote*, un raffinato *gilet* monopetto, l'immancabile *cravat*, la catena d'oro e una camicia impreziosita da bottoni tempestati. I calzoni, attillatissimi e sopra la caviglia, sono all'ultima moda. Lablache, nel 1829, è vestito come i suoi spettatori: il confronto fra le fonti iconografiche prova che il contesto scenografico era mutevole e andava slittando progressivamente per assecondare il mondo (geografico e cronologico) del pubblico. Tanto che la commedia, in un'illustrazione del 1854, sembra evocare addirittura una Parigi in stile Marguerite Gautier (figura 12).

## 5. *«Porre in opera il bastone»*

Espressione flagrante della propensione alla contemporaneità è l'inedita «Scène et air» della Bibliothèque nationale de France, intitolata dall'autore «Aria nel Giovedì Grasso» (figura 3). Si inserisce drammaturgicamente al posto del n. 6. Come segnalano Sparano e Zambon, «la partitura risulta incompleta perché il manoscritto si conclude su un passaggio in dominante».[88]

Tabella 5
Le due versioni del n. 6.

| Parigi (versione Tamburini, 1830) | Napoli (versione Lablache, 1829) |
|---|---|
| Moderato | Moderato |
| Sigismondo | Sigismondo |
| Porre in opera il bastone,<br>confinarla un mese in letto?<br>La sarebbe una lezione,<br>un sciocchissimo dispetto...<br>dar di pane agl'impostori<br>che si chiamano dottori?<br>Quella classe che, si sa,<br>più affamata diventò:<br>dacché uscito fu Le Roy<br>fin le bestie risanò!<br>Non sta bene, signor no,<br>se la chiudo in un ritiro<br>ne ricavo un peggior frutto:<br>e qual battola, un vampiro<br>che s'infilza dappertutto, | Mo' che si' scopierto a ramma,<br>a quatt' uocchie e nfra de nuje<br>m'haje da di' pe lloro duje<br>tutto chelle che nce sta.<br>Cola, Co', non fà zimeo,<br>non te jì ncampanianno<br>ca 'nterzetto e contrabbanno<br>te si fatto scommoglià.<br>Cola, Co', m'haje da di'<br>mo che nce stà.<br>Viene ccà. Vanne dicenno<br>che boleva chill'amico.<br>Da quant'ha che chisto ntrico<br>se spassava a concertà?<br>Cola, Co', vi' ca si sferro, |

88. Sparano-Zambon, *Introduzione storica* cit.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

ed a forza di denaro
addormenta il portinaro.
Giove..., è cosa che si sa,
quando in oro si cangiò
alla barba del papà
quella tale addormentò.
Non conviene, signor no,
non va bene, signor no.
La rimando al suo paese...
si divertono a mie spese
resto in casa ma, diviso...
me la fanno allor sul naso
oh che imbroglio per mia fè.
Che imbarazzo ohimè, ohimè.
In un ritiro...
no, col bastone...
no, al suo paese...
no, in casa diviso...

Allegro vivace

Oh sesso instabile
ti conoscea
delle tue lagrime
me la ridea
non c'eran trappole
che non vincea
nella più libera
mia verde età.
E come un asino
mi son scordato,
proprio da asino
mi son scordato,
che il celibato
fa singolare
e l'ammogliato
fa pluralità.
bastone... no,
ritiro... no,
in casa... no,
oh che imbarazzo,
ohimè! Ohimè!

si me vota lo cerviello,
de sta pelle no cappiello
io ne faccio addeventà.
Cola, Co', no cappiello
nce fo addeventà.
Nfra moglierema e monzù
che nce passa, lo saje tu?

Cola
Io gnornò... ma gnornò.

Sigismondo
Oje Cola, Co'...
non me fa sbertecellà.
Chesta lettera pecché
isso dette mmano a te?

Cola
Isso...? Ajebò!
Quacche sbaglio ca nce stà.

Sigismondo (*in prosa*)
Cè sbaglio? Cè sbaglio?

Allegro vivace

Ah brutta smorfia,
faccia d'arpia!
Brutta cestunia
da massaria!
Co chesta mutria
lo bò negà?
Ma co li paccari,
li sordeglini,
ma co li ponia
dint' a li rine
m'avraje da dicere
la verità.
Ah ca lo fronte
non è maje sano
si tiene ncasa
quacche decano,
ca pe na veppetta,
pe no carrino
te fa martino
addeventà.

I curatori chiariscono però che il brano è interamente eseguibile: la prima parte (Moderato) ha versi nuovi e musica nuova; la seconda (Allegro vivace) utilizza versi nuovi ma reimpiega idee musicali della prima versione. Perciò, sovrapponendo i versi in italiano alla musica del n. 6 originario, in napoletano, è possibile ricostruire la ripetizione dell'Allegro vivace nella sua completezza. Si tratta, in ogni caso, di una composizione realizzata con mestiere e stilata in gran fretta: riprova ne sia pure la qualità librettistica macchinosa e di non immediata intelligibilità.[89]

Il lazzo comico evocato nel 1829 da Lablache era una rabbiosa e un po' manesca reazione di Sigismondo nei confronti di Cola, servo creduto infedele. Napoletano è il verso, napoletana la situazione (Cola è palesemente una declinazione dei Pulcinella) e, come detto, napoletana è persino la musica che evoca sfacciatamente una tarantella.[90] Nella versione per Tamburini, il soggetto dell'aria è invece la classica misoginia, con conseguente catalogo di punizioni immaginate per la fedifraga: il bastone, la reclusione, l'allontanamento, la cura dei medici.[91] Ed è qui che il libretto trova ispirazione dalle cronache: emerge dai versi l'allusione al 'rimedio' inventato dal medico parigino Louis Le Roy-Pelgas che, a metà degli anni Venti, aveva conquistato le farmacie del mondo occidentale. Si trattava – pare – d'un blando lassativo, venduto senza scrupoli come panacea universale. I medici disonesti si arricchivano e gli ipocondriaci si credevano risanati. Ne sortì uno scandalo, anche giudiziario, che occupò per più di un lustro le colonne delle gazzette europee.

89. Sparano e Zambon ipotizzano tra l'altro che l'autore dei versi potesse essere lo stesso compositore.

90. Cfr. Ragni, *Cronache musicali napoletane* cit., p. 27.

91. Del resto, dobbiamo ricordare che anche nella commedia di Molière e nel *vaudeville* di Scribe i medici (veri o falsi che fossero) avevano un ruolo importante nello scioglimento: ruolo che nel libretto di Gilardoni scompare totalmente e che sembra essere reintrodotto in quest'aria.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Figura 1
*Il giovedì grasso*, partitura autografa, I-Nc, Rari 3.7.5., annotazione autografa, c. 111*v*.

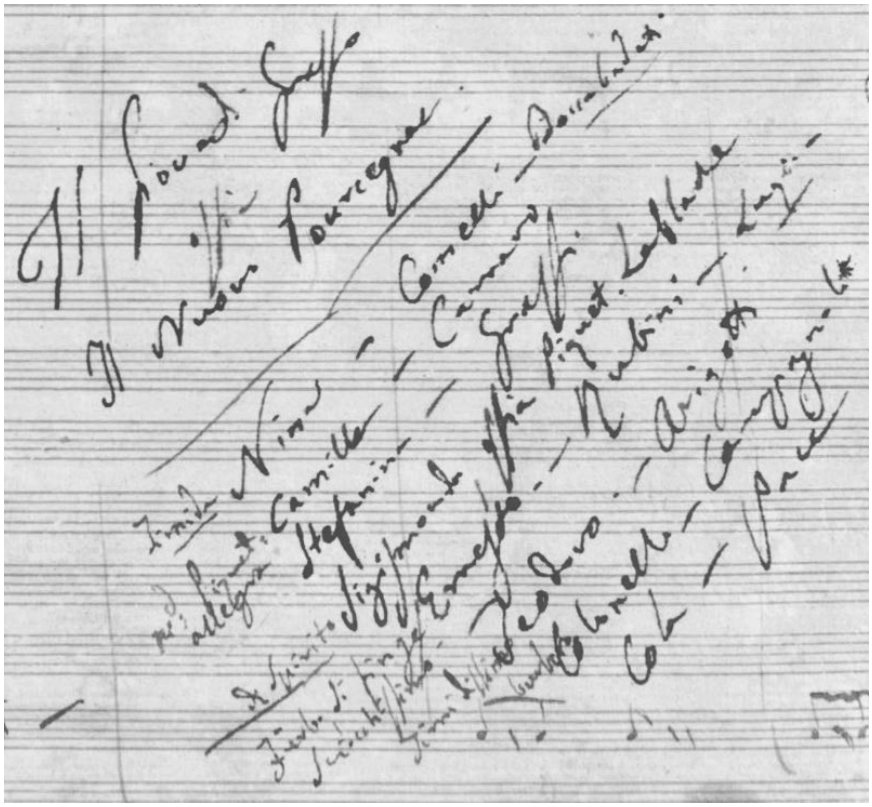


Figura 2
*Il giovedì grasso*, partitura autografa, I-Nc, Rari 3.7.5., annotazione autografa relativa alla compagnia, c. 3*r*.

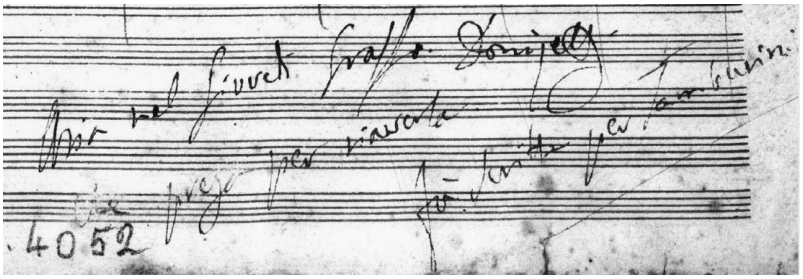



Figura 3
Aria «Porre in opera il bastone» per *Il giovedì grasso*, partitura autografa, F-Pn, MS-4052, annotazione autografa, c. 1*r*.

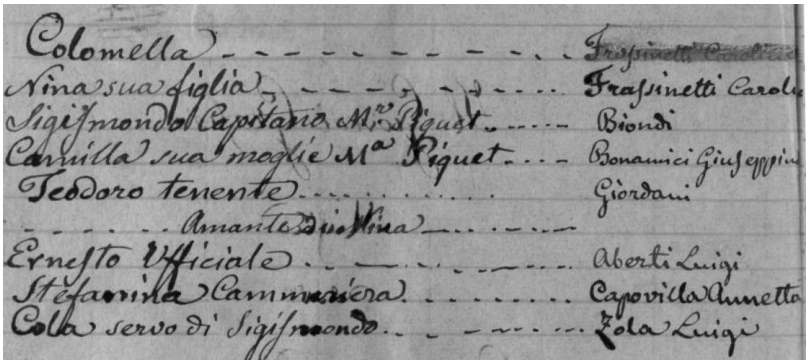



Figura 4
*Il giovedì grasso*, libretto manoscritto, I-Mr, Libr00359, elenco dei personaggi e degli interpreti.

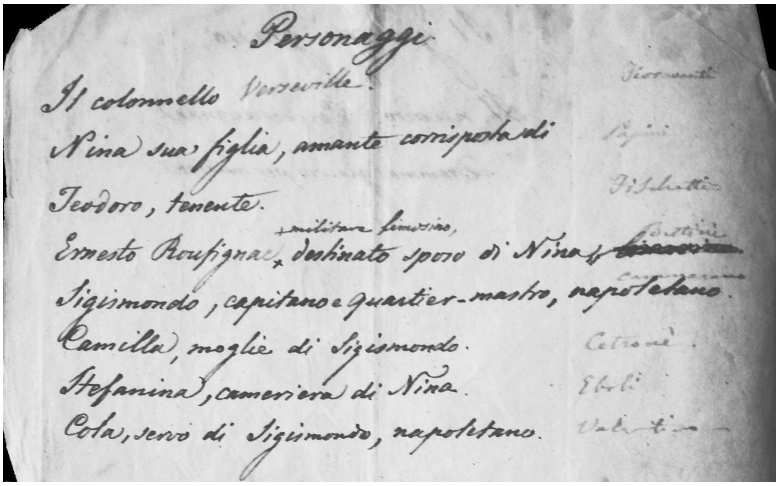



Figura 5
*Il giovedì grasso*, libretto manoscritto, I-Sac, II, N. 25, c. 1*v*.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Figura 6
Esempi di corrispondenza fra 'chiamate' della partitura autografa (a sinistra) ed *explicit* dei recitativi nel libretto Napoli, 1850 (a destra).

Les Artistes réunis du Théâtre du Vaudeville de Paris,

*Donneront aujourd'hui Dimanche 3 Août 1817,*

LE COMTE ORY,

Comédie-Anecdotique en un acte de MM. . . . ; suivie de

ENCORE UN POURCEAUGNAC,

Folie-Vaudeville en un acte de MM. ***. Le Spectacle commencera par

LA MORT ET LE BUCHERON,

Parade en un acte de MM. . . . .

*Les Enfans au-dessous de sept ans paieront demi-place.*

S'adresser, pour la location des Loges, à M. EDOUARD, au Théâtre, depuis dix heures du matin jusqu'à deux heures.

| LA MORT ET LE BUCHERON. | LE COMTE ORY. | ENCORE UN POURCEAUGNAC. |
|---|---|---|
| MM. Laporte, père et fils, Edouard, Guénée et Thuillier; Mesd. Gontier et Virginie. | MM. Gontier et Guénée; Mesd. Gontier, Lucie et Virginie. | MM. Gontier, Laporte, Edouard, Guénée, Thuillier et Laporte fils; Mesd. Lucie, Gontier et Virginie. |

Figura 7
Avviso teatrale delle prime riprese del *vaudeville Encore un Pourceaugnac*, Orléans, 3 agosto 1817.

Figura 8
*Encore un Pourceaugnac, vaudeville de Scribe et Delestre-Poirson : costumes de Gontier (Ernest de Roufignac) et Philippe (Fûtet) / dessinés et gravés par Dubois*, Paris, Martinet, 1817, F-Pn, département Arts du spectacle, ASP 4-ICO COS-1 (5,459).

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Figura 9
*Théâtre complète de M. Eugène Scribe, ornée d'une vignette pour chaque pièce*, Paris, André, 1834, I, p. 96.

Nella pagina seguente:

Figura 10
Acquerello pubblicato nel catalogo *Views of Russia & Russian Works on Paper*, a cura di Roy Bolton, London, Sphinx Fine Art, 2010, p. 136.

Figura 11
Figurino per *Il giovedì grasso*, I-Nn, L.P. Quarta Sala D 028.11.

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

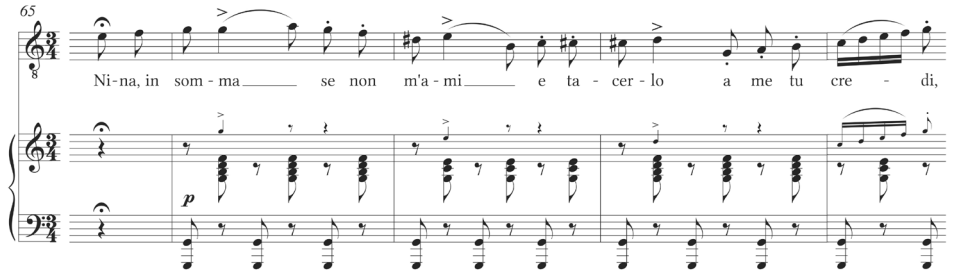
Figura 12
*Œuvres illustrées de M. Eugène Scribe*, VI, Paris, Vialat, 1854, p. 265.

Esempio 1

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Esempio 2

Esempio 3



Esempio 4

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Esempio 5

C
Moderato
36
p
ENRICO
(in disparte ad Arturo)
Se in lei so-ver - chia è la me-sti - zia,
D
p
61
Ernesto
Già son cer-to che tu an - co-ra guar-di e ser-bi il ce-li - ba-to.

Esempio 6

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

Esempio 7

Allegretto
Sigismondo
Nfra mo - glie - re - ma
[staccato]
84
e mon - zù che nce pas - sa,
88
lo saje tu? Oje Co - la, Co'...
Cola
Io gnor - nò...
fp
cresc.
f

Esempio 8

Esempio 9

© 2022, Musicom.it - il Saggiatore
All rights reserved

*Abstract*

The essay concerns *Il giovedì grasso* or *Il nuovo Porceaugnac*, a one-act farce by Gaetano Donizetti to a libretto by Domenico Gilardoni staged for the first time at the Teatro del Fondo in Naples in February 1829. The first part of the study analyzes the value and content of the surviving sources of the music and the libretto, seeking elements to establish whether the work in its original form had spoken dialogues or musical recitatives. The detailed picture of the testimonial situation of the work and its dissemination in the nineteenth century does not enable us to definitively resolve the doubts. However, the course of study—which draws on a new edition of the text—makes it possible to reorder and assess the records and circumstances, partly unpublished, which had previously not been related to each other: the first companies, the circulation of the piece, the press reviews, textual variants and formulas of distribution between 1829 and 1855. The second part presents a rapid stylistic and formal analysis of the work, focusing on the dialectical relationship between the strictly vocal, bel canto element and the dramaturgical strategy. The article concludes by using iconographic testimonies to show how this type of farce (a sort of Neapolitan interpretation of the popular Parisian *vaudevilles*) was based on a style of staging closely bound up with the characters, milieus and society contemporary with the audience. Even the original aria added for Tamburini does not escape from this rule, explicitly citing a famous case of charlatanry taken directly from the gazettes of those years.