I saggi che compongono questo volume si soffermano sul repertorio comico del musicista bergamasco, farsesco in particolare, indagandone le strategie drammaturgiche, la varietà degli esiti, gli elementi di continuità e di rottura con le consuetudini testuali e operistiche, senza tralasciare casi di studio dedicati a *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *I pazzi per progetto*, *Il campanello*, *Betty*, *La figlia del reggimento*. Non mancano riferimenti alla storia della ricezione di queste prove o a problemi di natura culturale, filologica e documentaria, testimoni della crucialità della figura del compositore e delle sue fitte relazioni con il contesto della capitale e del regno. Soprattutto emerge con forza la necessità di inserire le opere discusse nell'ambiente produttivo per cui sono state concepite, unita alla messa in risalto delle complesse contaminazioni fra generi teatrali da cui hanno tratto linfa. Sono i soli modi possibili per rendere leggibili questi testi che la storiografia ha faticato a inquadrare.

- Francesco Bellotto, *La messinscena bastarda: indizi e considerazioni sulle opere napoletane in un atto di Gaetano Donizetti*
- Federico Fornoni, *Drammaturgie urbane*
- Luca Zoppelli, «De' miei gorgheggi giudicherete». Topoi metaoperistici nella drammaturgia della farsa donizettiana
- Candida Billie Mantica, *Strategie donizettiane del comico tra parodie e autoimprestiti*
- Lucia Bottinelli – Paolo De Matteis, «Un melo granato gettare ti fa. Zum!»: Donizetti e i meccanismi del comico nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali*
- Emanuele d'Angelo, *Versi da farsa per il Donizetti napoletano. Libretti 'dimessi' e lo strano caso dei Pazzi per progetto*
- Paolo Fabbri, *Donizetti librettista*
- Giorgio Pagannone, «Già parmi d'essere padre beato»: l'amoroso speciale
- Ruben Vernazza, *Travestimenti in prosa e musica: La figlia del reggimento a Napoli negli anni Quaranta dell'Ottocento*
- Sara Amoresano – Lorenzo Corrado, *La ricezione della farsa donizettiana nella pubblicistica napoletana*
- Marco D'Acunzo – Giuseppe Franza – Marina Lucia, *La farsa nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" (1822–42)*

Per il testo completo rivolgersi all'editore <https://www.lim.it/it/saggi/6889-donizetti-il-comico-la-farsa-9788855434027.html>

Per ulteriori informazioni scrivere all'autore info@francescobellotto.it

DONIZETTI,
IL COMICO, LA FARSA

A CURA DI FRANCESCO COTTICELLI,
FEDERICO FORNONI E PAOLOGIOVANNI MAIONE

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

SOMMARIO

Introduzione VII

DONIZETTI, IL COMICO, LA FARSA

FRANCESCO BELLOTTO <i>La messinscena bastarda: indizi e considerazioni sulle opere napoletane in un atto di Gaetano Donizetti</i>	3
FEDERICO FORNONI <i>Drammaturgie urbane</i>	57
LUCA ZOPPELLI <i>«De' miei gorgheggi giudicherete». Topoi metaoperistici nella drammaturgia della farsa donizettiana</i>	87
CANDIDA BILLIE MANTICA <i>Strategie donizettiane del comico tra parodie e autoimprestiti</i>	97
LUCIA BOTTINELLI – PAOLO DE MATTEIS <i>«Un melo granato gettare ti fa. Zum!»: Donizetti e i meccanismi del comico nelle Convenienze ed inconvenienze teatrali</i>	133
EMANUELE D'ANGELO <i>Versi da farsa per il Donizetti napoletano. Libretti 'dimessi' e lo strano caso dei Pazzi per progetto</i>	147
PAOLO FABBRI <i>Donizetti librettista</i>	159
GIORGIO PAGANNONE <i>«Già parmi d'essere padre beato»: l'amoroso speciale</i>	173

RUBEN VERNAZZA	
<i>Travestimenti in prosa e musica: La figlia del reggimento a Napoli negli anni Quaranta dell'Ottocento</i>	197
SARA AMORESANO – LORENZO CORRADO	
<i>La ricezione della farsa donizettiana nella pubblicistica napoletana</i>	213
MARCO D'ACUNZO – GIUSEPPE FRANZA – MARINA LUCIA	
<i>La farsa nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" (1822–42)</i>	231
Indice dei nomi	281
Indice delle opere di Donizetti	291

INTRODUZIONE

È unanimemente riconosciuto che la stagione napoletana di Gaetano Donizetti ebbe una cifra distintiva all'interno della carriera del grande compositore: resta tuttavia ancora da approfondire l'influenza esercitata su di lui da un *milieu* teatrale che, nonostante le traversie della storia politica, economica e istituzionale, continuava ad alimentare una 'piazza' altamente competitiva nel panorama europeo. I sedici anni (1822–38) del proficuo soggiorno furono un periodo di grande operosità del musicista bergamasco: nella capitale del Regno delle Due Sicilie egli compose una cinquantina delle sue opere, di cui ventinove destinate ai teatri napoletani, senza enumerare cantate sceniche e azioni allegoriche, né considerando le molte partiture di altri autori adattate per le scene reali.

Donizetti esordì a Napoli il 12 maggio 1822, all'indomani della partenza di Rossini, con *La zingara*, su libretto di Andrea Leone Tottola. Il debutto avvenne in una sala 'minore': il Teatro Nuovo fu chiamato a testare il valore del compositore 'forestiero' e a proporre all'esigente pubblico cittadino il nuovo artista. Nello stesso anno Donizetti si cimentò nell'anticamera del San Carlo, il Teatro del Fondo, con un'altra farsa, *La lettera anonima*, in un'ottica di avvicinamento al Massimo. Il grande salto si celebrò con la messinscena di *Alfredo il Grande*, che segnò l'avvio del suo sodalizio con il prestigioso teatro (pur dopo il componimento scenico pastorale *Aristea*).

L'affermazione professionale di Donizetti a Napoli fu comunque tutt'altro che immediata e indolore. Il compositore occupò a lungo uno spazio tutto sommato secondario e incerto nel panorama teatrale cittadino. I palcoscenici napoletani si rivelarono però officine di straordinarie esperienze drammaturgiche, tali da consentirgli di affinare sempre più il proprio magistero e di confrontarsi con tipologie di spettacolo assai variegata. Vi sono opere nelle quali egli stesso individuò quelle caratteristiche interlocutorie nel divenire del suo linguaggio. Esempio appare la disamina del valore delle proprie creazioni: Donizetti percepiva con lucidità la qualità delle sue opere, senza cadere in inutili trabocchetti. Nell'analizzare *Il paria* considerava quanto di innovativo fosse presente nella partitura e quanto si legasse a una tradizione formale di 'mestiere'. È disarmante notare lo smontaggio delle pagine, ma soprattutto è significativa la capacità di analizzare il proprio lavoro con una lente 'spietata', che gli permetteva anche di apprezzare senza riserve i suoi capi d'opera. *Lucia*

di *Lammermoor*, che rielaborava una vicenda già apparsa sulle scene musicali, venne salutata dall'autore come un concepimento della sua mente di indiscutibile rilievo. Ancora una volta il genio donizettiano faceva i conti con una creatività versatile che lo vide cimentarsi nei generi più diversi dando di sé un'immagine da artista innanzitutto inesauribile.

In questo lasso di tempo nacquero anche capolavori destinati ad altre 'piazze', quali Milano (*Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*), Firenze (*Parisina*), Parigi (*Marino Faliero*), Venezia (*Belisario*), ma a Napoli appaiono, oltre all'inarrivabile *Lucia*, *Maria Stuarda*, travestita da *Buondelmonte*, *Roberto Devereux* e tante altre pagine che compongono il cospicuo catalogo melodrammatico del musicista. Sono tutte opere che garantiscono una tenuta drammatica straordinaria e non c'è titolo che non abbia una condotta scenica altamente efficace, cifra di un magistero 'spettacolare' ravvisabile in qualsiasi cimento.

L'idillio con Napoli si infranse in seguito a due episodi che turbarono la vita del musicista. Il primo fu la morte dell'amata moglie Virginia, che lo gettò in uno stato di prostrazione infinito, l'altro è costituito dalle lunghe traversie legate alla mancata rappresentazione di *Poliuto*, segnate dal tragico suicidio del tenore Adolphe Nourrit e dall'impietosa sorveglianza della censura dei teatri. L'addio fu definitivo – anche la sua discesa in campo per assumere la direzione del Conservatorio di musica si rivelò fallimentare – ma è rimasta vivida la memoria che lasciò di sé nel giudizio dei napoletani, che da sempre lo hanno visto come autore altamente legato al proprio territorio.

In occasione del duecentesimo anniversario dell'arrivo del musicista bergamasco a Napoli, il Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" ha promosso una serie di iniziative, tra cui un convegno in collaborazione con l'Università di Napoli "Federico II", di cui questo volume costituisce l'esito a stampa. I saggi che lo compongono si soffermano sul repertorio comico donizettiano, indagandone le strategie drammaturgiche, la varietà degli esiti, gli elementi di continuità e di rottura con le consuetudini testuali e operistiche, fino all'impegnativa e articolata impresa metateatrale delle *Convenienze ed inconvenienze teatrali*, culmine di una tradizione di riflessioni e disvelamenti dei meccanismi e dell'ambiente della scena. Non mancano riferimenti alla storia della ricezione di queste prove o a problemi di natura culturale, filologica e documentaria, testimoni della crucialità della figura del compositore e delle sue fitte relazioni con il contesto della capitale e del regno. Ai lettori spetta il compito di percorrere queste pagine alla scoperta dei nessi molteplici, degli echi, delle consonanze, anche delle contraddizioni di cui è disseminata la stagione donizettiana a Napoli vista attraverso un osservatorio particolare; siamo davvero grati a tutti gli studiosi che hanno accettato la sfida di addentrarsi in questa avventura.

Si spera che i contributi di questo volume possano restituire il quadro complesso della vita dello spettacolo a Napoli e in Italia nel primo Ottocento e, soprattutto, aprire nuove piste di ricerca per una fase che attende ancora di essere studiata al di là dei grandi interpreti e con un'attenzione alla ricca stratificazione di temi, motivi, generi, tale da suggerire tutt'altro che un'immagine di lenta decadenza dalle glorie di un recente passato.

Francesco Cotticelli
Federico Fornoni
Paologiovanni Maione

FRANCESCO BELLOTTO

LA MESSINSCENA BASTARDA:
INDIZI E CONSIDERAZIONI SULLE OPERE NAPOLETANE
IN UN ATTO DI GAETANO DONIZETTI

Rado cosa più bella di questo *Campanello*,
che è sicuramente nel suo genere un capolavoro,
il vero *vaudeville* italiano.¹

Il titolo del presente contributo si ispira a *La scène bâtarde*, una miscellanea di saggi curata nel 2004 da Philippe Bourdin e Gérard Loubinoux.² Quel volume è dedicato al teatro francese fra Illuminismo e Romanticismo e solleva alcuni nodi critici fondamentali per cercare di comprendere uno dei più complessi e ingovernabili fenomeni nella storia dello spettacolo: la proliferazione di titoli, generi e stili nella cosiddetta ‘epoca del *vaudeville*’. La pertinenza con l’argomento del convegno è stretta: negli anni della residenza artistica di Donizetti in Napoli (1822–38), Domenico Barbaia stava attuando e consolidando un modello produttivo e distributivo plasmato su imitazione del sistema spettacolare parigino.³ Come noto, Arnold Jacobshagen ha messo in fila le fonti normative grazie alle quali fu attuata tale riforma nel periodo compreso all’incirca tra i governi di Murat e Francesco I (1808–30).⁴ Il portato più rilevante del nuovo indirizzo fu senz’altro quello relativo al repertorio: e come immediato indicatore potrebbe essere sufficiente scorrere i titoli degli ipotesti nella tabella 1, dove

1. «La Fama. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», 92 25 novembre 1850, p. 368, recensione di una replica del *Campanello* al Teatro Carcano.

2. *La scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, a cura di Philippe Bourdin e Gérard Loubinoux, Presse universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2004.

3. Sulla complessità del lavoro svolto da Barbaia e sulle sue strategie culturali ed economiche cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE – FRANCESCA SELLER, *Domenico Barbaia a Napoli (1809–1840): meccanismi di gestione teatrale*, in *Gioachino Rossini 1792–1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25–28 giugno 1992*, a cura di Paolo Fabbri, Fondazione Rossini, Pesaro 1994, pp. 403–21.

4. ARNOLD JACOBSHAGEN, *The Origins of the ‘recitativi in prosa’ in Neapolitan Opera*, «Acta musicologica», LXXIV/2 2002, pp. 107–28.

si osserva che ben otto farse di Donizetti,⁵ su un totale di undici, seguirebbero direttamente o indirettamente modelli derivati dalla drammaturgia francese. Eppure, il discorso diventa ben più articolato e complesso se consideriamo la progressa tradizione teatrale della città: ad esempio, pensare che a Napoli solo dopo la riforma di Longchamps-Barbaia s'imprendesse a coltivare il cosiddetto teatro 'misto' di musica e prosa, è far torto ad almeno tre secoli di storia teatrale. Senza addentrarci troppo per sentieri che svierebbero dal tema, è però importante ricordare che i drammi misti importati dalla Francia nel primo Ottocento avevano trovato naturale linfa in un sistema che a Napoli aveva prodotto schiatte di comici illustri, famosi cantanti-attori, compagnie, musicisti, autori di scenari, commediografi, praticanti insomma di forme spettacolari in cui prosa, canto e musica strumentale già convivevano regolarmente sui palcoscenici da qualche secolo. In città, gli spettacoli caratterizzati da forme 'pure' (di parola o di musica che fossero) erano solo una parte dell'offerta. La precisazione consente, ad esempio, di ricordare perché, nel teatro comico e semiserio napoletano del secolo XIX, maschere, zanni e buffi caricati usassero la lingua napoletana in alternanza a quella toscana. Anche quando le farse erano ricalchi di ipotesti stranieri.⁶ Si tratta, ad ogni evidenza, della persistenza di ben più antiche pratiche.⁷ Non si propone qui, ovviamente, una rilettura del dato in chiave localistica, ma semmai della attenzione verso una complessità che altrimenti rischierebbe di essere sottovalutata.

In bibliografia, questo tipo di repertorio è normalmente studiato secondo una logica 'verticale'. Verticale 'formale', per cominciare: i generi minori, brevi, semplificati, d'occasione, spesso imbastarditi (i *vaudevilles*, le cantate celebrative, le farse, i drammi semiseri) vengono intesi come ombre sbiadite e corrotte di più nobili forme, che occupano un livello estetico asseritamente superiore. Oppure verticale 'cronologica': Donizetti prima maniera (con la tipica aggettivazione di 'minore') viene sorpassato dal Donizetti 'maggiore', prossimo a noi nella linea temporale e dunque vicino alla 'modernità'.⁸ Oppu-

5. *Una follia, La lettera anonima, Il giovedì grasso, I pazzi per progetto, Francesca di Foix, Il campanello, Betty, Deux hommes et une femme.*

6. Nello specifico donizettiano *Il giovedì grasso, I pazzi per progetto e Il campanello.*

7. Anche se, come logico, la gran parte di tali fenomeni riguardava il teatro 'all'improvviso' (come avrebbe detto il Perrucci) e dunque raramente documentata attraverso testi formalizzati e fonti primarie. Sul tema e in generale sugli antenati della farsa musicale napoletana, si legga *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Paologiovanni Maione e Alessandro Lattanzi, Turchini, Napoli 2003, in particolare l'articolo di DANIEL BRANDENBURG, *Il «Pulcinella vendicato» e la tradizione degli atti unici napoletani*, pp. 379–88.

8. Dando dunque corpo a categorie critiche obsolete come quelle di un Donizetti che discenderebbe dai lombi di Rossini anticipando i fasti di Verdi.

re verticale ‘geografica’: la drammaturgia francese scendendo al sud viene imitata in un *decrecendo* di qualità a seconda della fedeltà ai modelli o del ridotto *glamour* della ‘piazza’ derivata. Un tale atteggiamento approda inevitabilmente ai pregiudizi di cui la storia critica è costellata. Già ai tempi di Marmontel:

Un *drame* qui ne tend ni à instruire ni à corriger, est à l’égard de la tragédie, ce que la *farce* est à l’égard de la bonne comédie. Telle farce divertit plus la multitude que le *Tartufe* ou le *Misanthrope* ; tel *drame* aussi l’émeut plus vivement que *Cinna*, *Athalie* et *Zaïre* elle-même : mais enfin, après avoir ri deux cents ans au spectacle de la *farce*, et pleuré à celui du *drame*, qu’aurons-nous appris de nouveau ? *Quæ est autem in hominibus tanta perversitas, ut, inventis frugibus, glande evescantur ?*⁹

Ai quali potremmo accostare per analogia il parere *tranchant* sulla farsa musicale di un sensibile studioso italiano come Carlo Ritorni, ben più vicino, per epoca e cultura, alla produzione donizettiana: «Diedi già un cenno nel secondo libro dell’ingrata mescolanza di prosa e musica nelle opere. L’ordine mi fa qui nominare il *Vaudeville*. Ma perché ne dimostrai altra volta l’incongruenza non insisterò qui sopra un genere di cui fortunatamente siamo privi». ¹⁰ Naturale conseguenza è che si fatica a reperire uno strumentario critico che aiuti a descrivere con oggettività una pur consistente parte del catalogo donizettiano. ¹¹

Il presente studio si concentra dunque, a campione, senza alcuna pretesa di sistematicità o completezza, in tre ambiti: 1. nel rapporto con le forme, per cominciare: quali peculiarità, quali architetture e stilemi caratterizzano i titoli scenici napoletani in un atto, osservati per una volta isolatamente, evitando cioè il raffronto diretto coi generi considerati egemoni (opere comiche ed

9. Così, a proposito del *drame*, JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Éléments de littérature*, Rochelle, Paris 1787, vol. III, p. 29.

10. CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d’ogni poema e d’ogni opera appartenente alla musica*, Pirola, Milano 1841, p. 213.

11. Fanno eccezione e sono ancor oggi di fondamentale rilevanza in tale prospettiva gli studi di ANNALISA BINI, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti*, in *Gioachino Rossini 1792–1992*, pp. 565–85 e *Donizetti, Napoli e le farse in un atto*, in *Donizetti e i teatri napoletani nell’Ottocento*, a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Electa, Napoli 1997, pp. 51–60; *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Accademia nazionale di Santa Cecilia–Skira, Roma–Milano 1997; le singole edizioni critiche Ricordi – Fondazione Donizetti delle farse ad oggi edite (*Il campanello*, *Deux hommes et une femme*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Betty*), e in ultimo la monografia di LUCA ZOPPELLI, *Donizetti*, il Saggiatore, Milano 2022, che rappresenta un deciso cambio di direzione: l’impostazione critica generale del lavoro risponde all’esigenza di un rinnovato metodo d’approccio all’*opus* del compositore di Bergamo, in molti casi ribaltando giudizi e ordinamenti consolidati.

eroiche in più atti, drammi tragico-sacri, ecc.); 2. nel rapporto con la recezione diretta: vale a dire la relazione con la contemporaneità; 3. nel rapporto col sistema produttivo circostante: come l'organizzazione, le condizioni e la vita teatrale di Napoli potevano influire attivamente sulle caratteristiche di queste composizioni.

1. LE FORME

Come noto, esiste un problema di terminologia e consistenza. Donizetti nel 1841 dichiara d'aver realizzato dodici farse: «Alle opere aggiungi: *La Pia, Maria Padilla, Il Duca D'Alba*; alle farse: *Il Castello degli Invalidi e Rita*; la prima a Palermo, la seconda a momenti al Teatro Nuovo (fra giorni ti dirò il titolo di quella di Vienna), Raccolta di romanze, duetti, ecc. Così avrai quarantotto opere, dodici farse (senza Vienna) oltre le cantate».¹² Non abbiamo ragione di dubitare della veridicità dell'affermazione del compositore; eppure, pur considerando il catalogo completo della sua produzione, non si arriva al numero di dodici.¹³ Vero è che alcuni di questi lavori sono definiti, persino da Donizetti, talvolta 'farsa', talvolta no.¹⁴ Occorre dunque prima di tutto ragionare su cosa possa essere considerato farsa. Nelle due tabelle qui pubblicate¹⁵ vengono disposti sinotticamente diciannove lavori scenici in un atto.¹⁶

12. Lettera del 24 ottobre 1841 pubblicata in GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita-Musiche-Epistolario*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1948, n. 378, p. 558.

13. Sulla questione, cfr. BINI, *Esiti ottocenteschi della farsa in Rossini e Donizetti*, pp. 573-4.

14. Essendo tali definizioni relative oltretutto a lavori molto differenti fra loro (ad esempio: non immediato per noi pensare a *Francesca di Foix* come a una farsa, oppure a *Betty* come a una farsa accomunabile al *Campanello*, oppure ai *Pazzi per progetto* come a una commedia più che a una farsa). Si noti inoltre che, proprio a riguardo delle farse, le fonti giornalistiche, quelle bibliografiche e soprattutto le fonti primarie (a stampa o manoscritte) adottano totale disinvoltura terminologica: farsa, farsetta, farsa in un atto, commedia ridotta in farsa, melodramma in un atto, per non parlare delle fonti straniere. Ad esempio, i tedeschi ben più pragmaticamente adottano un criterio quantitativo: per l'«Allgemeine musikalische Zeitung» i lavori in un atto sono indistintamente *Operetten*.

15. Cfr. Appendice. Come detto, l'elencazione non mira né alla completezza né all'uniformità per categorie: anzi, approfittando della ricerca si è cercato semmai di evidenziare la disparità, per far emergere strumenti potenzialmente utili. In poche parole, anziché ricondurre deduttivamente i diciannove titoli a un plausibile schema formale preordinato, a una grammatica preesistente, si sono semplicemente elencate alcune caratteristiche. La prospettiva delle tavole non è dunque da intendersi come *normativa*, ma più pragmaticamente come *descrittiva*.

16. Tutti napoletani tranne *Una follia, Il castello degli invalidi e Deux hommes et une femme*. I primi due sono andati perduti, mentre l'ultimo è titolo nato in francese e che Donizetti progettava di tradurre come 'farsa' per rappresentarlo al Fondo di Napoli: per questa