



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Gaetano Donizetti



Don
Pasquale



Consiglio di Amministrazione

presidente

Paolo Costa

consiglieri

Giancarlo Galan

Pierdomenico Gallo

Alfonso Malaguti

Angelo Montanaro

Armando Peres

Giorgio Pressburger

Giampaolo Vianello

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore musicale

Marcello Viotti

Collegio Revisori dei Conti

presidente

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Don Pasquale

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Don Pasquale

dramma buffo in tre atti di
Giovanni Ruffini

musica di
Gaetano Donizetti

Teatro Malibran

venerdì 19 aprile 2002 ore 20.30 turno A
domenica 21 aprile 2002 ore 15.30 turno B
martedì 23 aprile 2002 ore 20.30 turno D
venerdì 26 aprile 2002 ore 20.30 turno E
domenica 28 aprile 2002 ore 15.30 turno C



Giovanni Carnovali detto il Piccio (1804-1873). *Ritratto di Gaetano Donizetti*. Olio su tela, sec. XIX.
(Milano, collezione Cavallari).

Sommario

7	La locandina
11	Il libretto in <i>facsimile</i> della prima assoluta
89	<i>Don Pasquale</i> in breve a cura di Gianni Ruffin
93	Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
109	Struttura musicale dell'opera a cura di Carlida Steffan
113	Paolo Fabbri Una via donizettiana per l'opera comica
125	Giorgio Pagannone «Quel vecchione rimbambito»: conflitti generazionali in <i>Don Pasquale</i>
143	Marco Emanuele Fisiologia del matrimonio in musica: Lolita e Don Pasquale
166	<i>Don Pasquale</i> dall'Archivio storico della Fenice
175	Italo Nunziata Un <i>Don Pasquale</i> stile 'anni Trenta'
179	Gaetano Donizetti a cura di Mirko Schipilliti
185	Francesco Bellotto Bibliografia
193	Biografie a cura di Pierangelo Conte



Pasquale Grossi, bozzetto scenico per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro Malibran, aprile 2002.

La locandina

Don Pasquale

dramma buffo in tre atti di
Giovanni Ruffini

musica di
Gaetano Donizetti

Edizioni Ricordi, Milano

personaggi ed interpreti

Don Pasquale Enzo Capuano
Dottor Malatesta Franco Vassallo
Ernesto Massimo Giordano
Norina Maria Costanza Nocentini
Un Notaro Paolo Orecchia

solisti

soprano Mercedes Cerrato
mezzosoprano Gabriella Pellos
tenore Enrico Masiero
basso Emanuele Pedrini

maestro concertatore e direttore

Corrado Rovaris

regia

Italo Nunziata

scene e costumi

Pasquale Grossi

luci

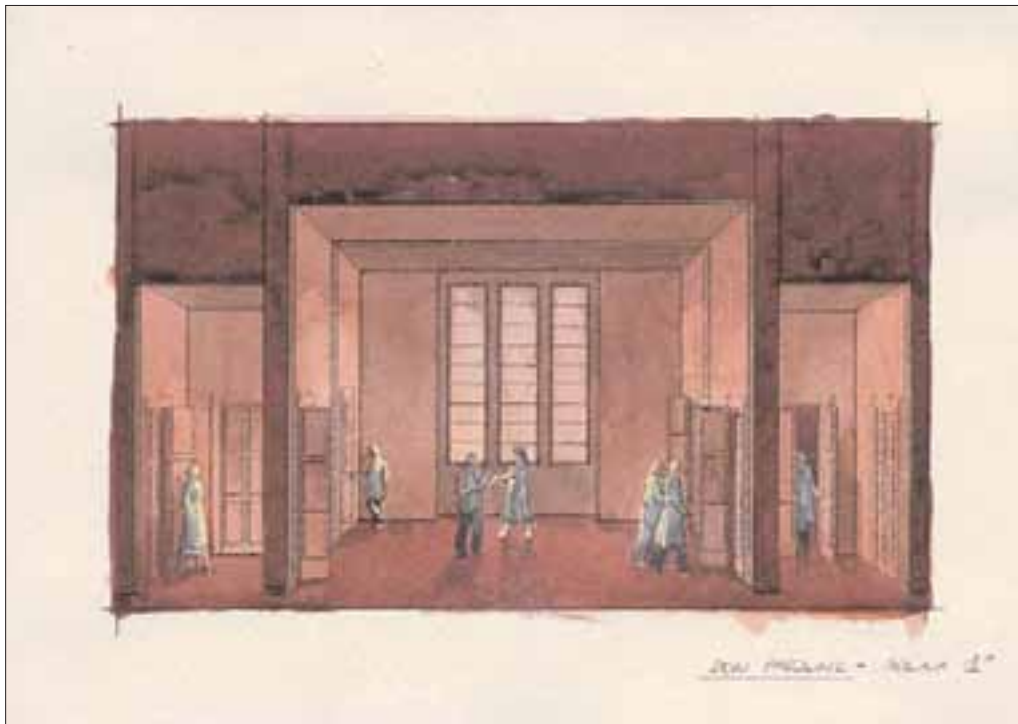
James Patrick Latronica

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

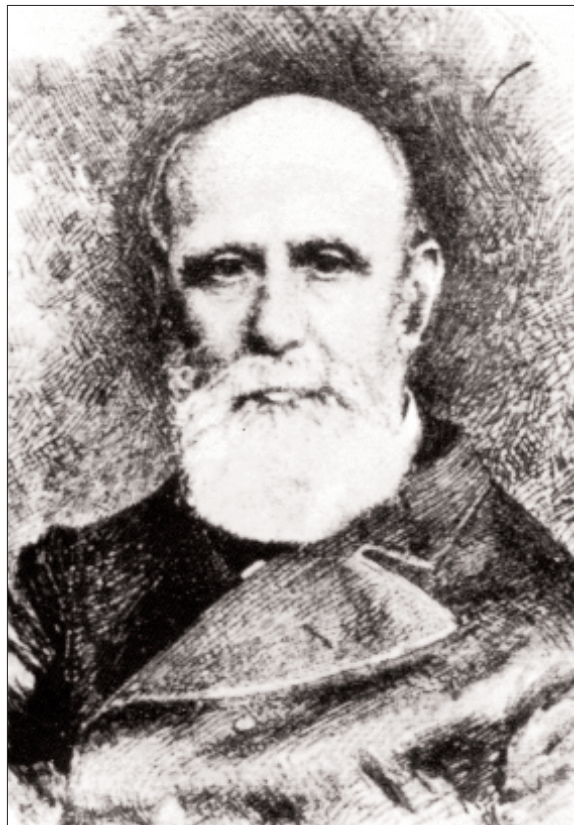
direttore del Coro Guillaume Tourniaire

nuovo allestimento

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>altro maestro del coro</i>	Alberto Malazzi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo, Raffaele Centurioni, Samuele Pala
<i>maestro alle luci</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>aiuto regia</i>	Elena Barbalich
<i>assistente costumista</i>	Tommaso Lagatolla
<i>capo macchinista</i>	Valter Marcanzin
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Maria Tramarollo
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene e attrezzeria</i>	Decorpan (Treviso)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Calzature Artistiche Sacchi (Firenze)
<i>parrucche</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>contributi video</i>	CineClassics
<i>realizzazione filmati</i>	Fabio Nunziata



Pasquale Grossi, bozzetto scenico per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro Malibran, aprile 2002.



Ritratto di Giovanni Ruffini, librettista di *Don Pasquale*.

DON PASQUALE



1847

DON PASQUALE

DRAMMA BUFFO IN TRE ATTI

Musica di maestro Gaetano Donizetti.

SS. D. Ferri e Luigi Verardi.

PARIGI

DAI TORCHJ DI LANGE LEVY E COMP.

16, via del Croissant.

—
1842

IL LIBRETTO

DON PASCAL

OPÉRA BOUFFE EN TROIS ACTES

Musique de **M. Gaétan Donizetti.**

Décors de MM. Ferri et Louis Verardi.



PARIS

IMPRIMERIE LANGE LÉVY ET COMP.

Rue du Croissant, 16.

—
1842

PERSONAGGI.

DON PASQUALE, vecchio celibatario, tagliato all' antica, economo, credulo, ostinato, buon uomo in fondo.

Dottor MALATESTA, uomo di ripiego, faceto, intraprendente, medico e amico di don Pasquale, e amicissimo di

ERNESTO, nipote di don Pasquale, giovine entusiasta, amante corrisposto di

NORINA, giovane vedova, natura subita, impaziente di contraddizione, ma schietta e affettuosa.

Un Notaro.

Coro di Servi e Cameriere, Maggiordomo, Modista, Parrucchiere, che non parlano.

L'azione si finge in Roma.

PERSONNAGES.

DON PASCAL, vieux célibataire de la vieille roche, économe, crédule, obstiné, bonhomme au fond.

Le docteur **MALATESTA**, homme de ressources, plaisant, entreprenant, médecin. ami de don Pascal, et très lié avec

ERNEST, neveu de don Pascal, jeune, enthousiaste, amant payé de retour de

NORINE, jeune veuve d'un caractère vif, peu endurante, mais franche et affectueuse.

Un Notaire.

Chœur de Valets et de soubrettes, Majordome, modiste, Coiffeur.

L'action se passe à Rome.

ATTO PRIMO.

Scena prima.

Sala in casa di don Pasquale, con porta in fondo d'entrata comune, e due porte laterali che guidano agli appartamenti interni.

DON PASQUALE *solo. Guarda con impazienza all'orologio.*

D. PAS. Son nov' ore; di ritorno
Il Dottore esser dovuta.

*Ascoltando Zitto... parmi... è fantasia,
Forse il vento che passò.
Che boccon di pillolina,
Nipotino, vi preparo!
Vò chiamarmi don Somaro
Se veder non ve la fo,
(Malatesta di dentro.) È permesso?*

PAS. Avanti, avanti.

Scena II.

(Entra il dottor Malatesta.)

D. PAS. *(con ansietà)* Dunque...?

DOT. Zitto, con prudenza.

D. PAS. Io mi strugge d'impazienza.
La sposina?

DOT. Si trovò.

D. PAS. Benedetto!

DOT. *(Che babbione!)*
Proprio quella checi vuole.
Ascoltate, in due parole
Il ritratto ve ne fo.

D. PAS. Son tutt' occhi, tutto orecchie,
Muto, attento a udir vi sto.

DOT. Bella siccome un angelo

PREMIER ACTE.

scène première.

Salon chez Don Pasquale.

DON PASCAL (*seul, regardant à sa montre.*)

D. PAS. Il est neuf heures; le docteur devrait être de retour... chut, on dirait... je rêve, c'est le bruit du vent. Ah! quelle pilule je vous prépare, monsieur mon neveu! qu'on me nomme *Don Baudet* si je ne vous en fais voir de belles.

(*Le docteur dans la coulisse.*) Peut-on entrer?

D. PAS. Entrez, entrez.

Scène II.

D. PASCAL, le docteur MALATESTA.

D. PAS. Eh bien...?

DOCT. Chut... de la prudence.

D. PAS. Je suis dévoré d'impatience, la jeune personne?

DOCT. Je l'ai trouvée.

D. PAS. Cher docteur!

DOCT. (Quel benêt!) Tout-à-fait ce qu'il vous faut, écoutez, voici son portrait en deux mots :

D. PAS. Je suis tout yeux, tout oreilles, je vous écoute avec la plus grande attention.

DOCT. Belle comme un ange égaré sur la terre,

8

In terra pellegrino,
 Fresca siccome il giglio
 Che s' apre in sul mattino,
 Occhio che parla e ride,
 Sguardo che i cor conquide,
 Chioma che vince l'ebano,
 Sorriso incantator.

- D. PAS. Sposa simile! oh giubilo!
 Non cape in petto il cor.
- DOT. Alma innocente e candida,
 Che se medesima ignora,
 Modestia impareggiabile,
 Dolcezza che innamora,
 Ai miseri pietosa,
 Gentil, buona, amorosa,
 Il ciel l'ha fatta nascere
 Per far beato un cor.
- D. PAS. Famiglia?
- DOT. Agiata, onesta.
- D. PAS. Casato?
- DOT. Malatesta.
- D. PAS. Sarà vostra parente?
- DOT. *(Con intenzione.)* Alla lontana un pò.
 È mia sorella.
- D. PAS. Oh gioja!
 Di più bramar non so.
 È quando di vederla,
 Quando mi fia concesso?
- DOT. Domani sul crepuscolo.
- D. PAS. Domani? Adesso, adesso.
 Per carità, Dottore!
- DOT. Frenate il vostro ardore,
 Quetatevi, calmatevi
 Fra poco qui verrà.
- D. PAS. *(con trasporto)* Do vero?
- DOT. Preparatevi,
 E ve la porto quà.
- D. PAS. Oh caro! *(lo abbraccia)*. Or tosto a prenderla.
- DOT. Ma udite...

9

fraîche comme le lis qui s'épanouit à la rosée du matin, des yeux qui parlent et sourient, un regard qui ravit les cœurs, des cheveux plus noirs que l'ébène, un souris enchanteur.

D. PAS. Une pareille femme ! Oh joie ! mon cœur s'épanouit.

DOCT. Ame innocente et pure, s'ignorant elle-même, modeste sans pareille, douceur enchanteresse, secourable aux malheureux, gracieuse, bonne, aimante, le ciel l'a fait naître pour charmer les cœurs.

D. PAS. Sa famille ?

DOCT. Aisée, honnête.

D. PAS. Ses parents ?

DOCT. Malatesta.

D. PAS. C'est une de vos parentes ?

DOCT. De loin, un peu... C'est ma sœur.

D. PAS. Quel bonheur ! Je n'en saurais souhaiter davantage, et la voir. Ah ! quand cela me sera-t-il permis ?

DOCT. Demain, vers le soir.

D. PAS. Demain, ah ! maintenant, maintenant, docteur, je vous supplie.

DOCT. Modérez votre ardeur, calmez-vous, calmez-vous, elle viendra tantôt.

D. PAS. Vraiment ?

DOCT. Soyez prêt et je vous l'amène ici.

D. PAS. Oh ! cher docteur... vite, courez...

DOCT. Mais, écoutez.

10

D. PAS. Non fiatate.
 DOT. Ma...
 D. PAS. Non c'è ma, volate.
 O casco morto quà.
 (*Gli tura la bocca, e lo spinge via.*)
 Un foco insolito
 Mi sento addosso
 Omai resistere
 Io più non posso,
 Dell' età vecchia
 Scordo i malanni,
 Mi sento giovine
 Come a vent anni.
 Deh! cara affrettati,
 Dolce sposina!
 Ecco di bamboli
 Mezza dozzina
 Veggo già nascere,
 Veggo già crescere,
 A me d'intorno
 Veggo scherzar.
 Son rinato. Or si parli al nipotino.
 A fare il cervellino.
 Veda che si guadagna. (*guarda nelle scene.*)
 Eccolo appunto!

Scena III.

ERNESTO *e detto.*

D. PAS. Giungete a tempo. Stavo
 Per mandarvi a chiamare. Favorite.
 ERN. Sono ai vostri comandi.
 D. PAS. Non vo' farvi un sermone,
 Vi domando un minuto d' attenzione.
 È vero o non è vero
 Che, saranno due mesi,
 Io v'offersi la man d'una zittella
 Nobile, ricca e bella?
 ERN. È vero.
 D. PAS. Promettendovi per giunta
 Un buon assegnamento, e alla mia morte
 Quanto possiedo?

11

D. PAS. Pas un mot...

DOCT. Mais...

D. PAS. Pas de *mais* ou je tombe mort sur le carreau.

Je sens en moi une ardeur inconnue, je n'y puis plus tenir, j'oublie les infirmités de la vieillesse, je me sens aussi jeune qu'à vingt ans. Viens, ah! viens vite, douce petite femme, je vois déjà une demi-douzaine de bambins naitre, grandir et jouer autour de moi. Je renais, parlons à mon neveu... Il verra ce que l'on gagne à faire la mauvaise tête. Le voici précisément.

Scène III.

ERNEST, le même.

D. PAS. Vous venez à propos, j'allais vous faire demander, permettez...

ERN. Je suis à vos ordres.

D. PAS. Je ne veux pas vous faire un sermon, je vous demande une minute d'attention. N'est-il pas vrai qu'il y a deux mois je vous offris la main d'une jeune personne, noble, riche, belle?

ERN. Cela est vrai.

D. PAS. Vous promettant en outre une bonne pension et après ma mort tout ce que je possède ?

12

ERN. È vero.

D. PAS. Minacciando,
In caso di rifiuto,
Diseredarvi, e a torvi ogni speranza,
Ammogliarmi, se è duopo?

ERN. È vero.

D. PAS. Or bene
La sposa che v' offerse or son tre mesi,
Ve l' offro ancor.

ERN. Non posso: amo Norina,
La mia fede è impegnata....

D. PAS. Sì con una spiantata
Con una vedovella civettina...

ERN. *(con calore)* Rispettate una giovine
Provera, ma onorata, e virtuosa.

D. PAS. Siete proprio deciso?

ERN. Irrevocabilmente.

D. PAS. Or ben, pensate
A trovarvi un alloggio
ERN. Così mi discacciate?

D. PAS. La vostra ostinatezza
D' ogni impegno mi sciogliè.
Fate di provvedervi. Io prendo moglie.

ERN. *(Nella massima sorpresa.)*
Prender moglie?

D. PAS. Sì signore.

ERN. Voi... ?

D. PAS. Quel desso in carne e in ossa.

ERN. Perdonate... lo stupore....
La sorpresa... *(oh questa è grossa!)*
Voi...?

D. PAS. *Con impazienza.* L' ho detto e lo ripeto
Io Pasquale da Corneto,
Possidente, qui presente,
Sano in corpo e sano in mente,
D' annunziarvi ho l' alto onore
Che mi vado ad ammogliar.

ERN. Voi scherzate,

D. PAS. Scherzo un corno.

ERN. Cela est vrai,

D. PAS. Menaçant, en cas de refus, de vous déshériter, et, pour vous ôter tout espoir, de me marier s'il y a lieu ?

ERN. Cela est vrai.

D. PAS. Or, la femme que je vous offrais il y a deux mois, je vous l'offre encore.

ERN. Je ne puis, j'aime Norine, ma foi est engagée.

D. PAS. Avec une femme sans dot, une petite veuve remplie de coquetterie.

ERN. Respectez une jeune femme pauvre, mais honorable et vertueuse.

D. PAS. Etes-vous bien décidé ?

ERN. Sans retour.

D. PAS. Alors, songez à vous trouver un logement.

ERN. Vous me chassez ainsi ?

D. PAS. Votre entêtement me dégage de toute promesse, arrangez-vous, je me marie.

ERN. Vous marier ?

D. PAS. Oui, monsieur.

ERN. Vous.... ?

D. PAS. Moi, moi-même, en chair et en os.

ERN. Excusez... ma stupeur... ma surprise (c'est trop fort), vous ?

D. PAS. Je l'ai dit, je le répète, moi, don Pascal de Corneto, propriétaire, ici présent, sain de corps et d'esprit, ai l'honneur de vous annoncer que je vais me marier.

ERN. Vous badinez ?

D. PAS. Non, parbleu, vous le verrez dès demain.

Lo vedrete al nuovo giorno.
Sono, è vero, stagionato,
Ma ben molto conservato,
E per forza e vigoria
Me ne sento da prestar.
Voi, signor, di casa mia
Preparatevi a sfrattar,

ERN. (Ci volea questa mania
I miei piani a rovesciar !)

Sogno soave e casto
Dè miei prim' anni, addio.
Se ambii ricchezze e fasto
Fu sol per te, ben mio,
Povero, abbandonato.
Caduto in basso stato,
Pria che vederti misera,
Cara, rinunzio a te.

D. PAS. Ma veh che originale!
Che tanghero ostinato!
Adesso, manco male
Si par capacitato.
Ben so dove gli duole
Ma è desso che lo vuole,
Altri che se medesimo
Egli incolpar non dè!

ERN. (*Dopo breve pausa.*) Due parole ancor di volo.

D. PAS. Son qui tutto ad ascoltarvi.

ERN. Ingannar si puote un solo :
Ben fareste a consigliarvi.
Il Dottore Malatesta
È persona grave, onesta.

D. PAS. L' ho per tale.

ERN. Consultatelo.

D. PAS. E' già bello e consultato.

ERN. Vi sconsiglia!

D. PAS. Anzi al contrario,
Mi felicità è incantato.

ERN. (*Colpitissimo.*) Come? come? oh questa poi...

D. PAS. (*Confidenzialmente.*) Anzi, a dirla qui fra noi,
La... capite?... la Zittella,
Ma... silenzio... è sua sorella.

15

Je suis mûr, il est vrai, mais très bien conservé, et quant à la force, à la vigueur, je m'en sers de reste. Vous, monsieur, préparez-vous à déguerpir de chez moi.

ERN. (Il fallait cette manie pour renverser tous mes plans.) Doux et chaste rêve de mes jeunes années, adieu ! Si je désirais la richesse et le luxe, ce n'était que pour toi, ma bien-aimée; pauvre, abandonné, tombé dans la misère, je renonce à toi plutôt que de te voir malheureuse.

D. PAS. Voyez l'original, quel rustre entêté ! Il semble pourtant convaincu maintenant ; je sais ce qui le blesse, mais il ne peut en accuser que lui-même.

ERN. Deux mots encore en passant.

D. PAS. Je suis tout prêt à vous écouter.

ERN. Un homme seul peut se tromper, vous feriez bien de prendre conseil, le docteur Malatesta est homme de sens et de probité.

D. PAS. Je le considère comme tel.

ERN. Consultez-le.

D. PAS. C'est fait, il est tout consulté.

ERN. Il vous dissuade !

D. PAS. Comment donc, au contraire, il me félicite, il est enchanté.

ERN. Quoi ! comment ? oh ! pour cela !...

D. PAS. Même, entre nous... vous... comprenez ? la jeune personne... mais motus !... est sa sœur.

16

ERN. (*Agitatissimo*) Sua Sorella!! che mai sento?
Del Dottore?

D. PAS. Del Dottor.

ERN. (Oh, che nero tradimento!
Ahi, Dottore senza cor!)
Mi fa il destin mendico,
Perdo colei che adoro,
In chi credevo amico
Discopro un traditor!
D'ogni conforto privo,
Misero! a che pur vivo?
Ah! non si dà martoro
Eguale al mio martor!

D. PAS. L'amico è bello e cotto,
In sasso par cambiato,
Non fiata, non fa motto,
L'affoga il crepacuor.
Si roda, gli sta bene,
Ha quel che gli conviene.
Impari lo sventato
A fare il bello umor.

(*Entrambi via.*)

Scena IV.

Stanza in casa di Norina.

Entra NORINA con un libro alla mano, leggendo:

NOR. « E tanto era in quel guardo
» Sapor di paradiso,
» Che il cavalier Ricciardo
» Tutto d'amor conquiso
» Al piè le cadde, e a lei
» Eterno amor giurò! »
So anch'io la virtù magica!
D'un guardo a tempo, e a loco,
So anch'io come si bruciano
I cori a lento foco,
D'un breve sorrisetto
Conosco anch'io l'effetto,
D'una furtiva lagrima,
D'un subito languor;
Conosco i mille modi

ERN. Sa sœur! mon Dieu! que me dites-vous là?
la sœur du docteur?

D. PAS. Du docteur.

ERN. (Oh! quelle noire trahison! ah! docteur sans cœur!) Le sort me réduit à la misère, je perds celle que j'adore, je découvre un traître en celui que je croyais mon ami! Privé de tout espoir, pourquoi survivre à mon malheur? Est-il un tourment égal à celui que j'endure!

D. PAS. (Mon homme est tout pénaud, on le dirait changé en pierre: il ne souffle ni ne bouge, le crève-cœur l'étouffe; qu'il se chagrine, c'est bien fait, il apprendra ainsi à faire la mauvaise tête.

(Ils sortent.)

scène IV.

Chambre chez Norina.

NORINA *entre un livre à la main; elle lit:*

NOR. « Son regard exhalait un céleste parfum, si suave, que le chevalier, épris d'amour, tomba à ses pieds lui jurant une foi éternelle. »

Je sais, moi aussi, la magique vertu d'un regard lancé à propos; je sais aussi comment on brûle les cœurs à petit feu; je connais, moi aussi, l'effet d'un rapide sourire, d'une larme cachée, d'une langueur subite; je connais les mille nuances des pièges amoureux, les mines, les artifices qui captivent un cœur. J'ai une tête bizarre, une nature de feu; j'aime à plaisanter, comme j'aime à briller; si le caprice me prend, je dépasse facilement les bornes, mais je ne tarde pas à changer en rire le plus grand courroux. Et le docteur ne revient pas! que c'est impatientant!

Dell' amoroze frodi,
 I vezzi, e l'arti facili
 Onde s'adesca un cor,
 Ho testa balzana,
 Son d'indol vivace,
 Scherzare mi piace,
 Mi piace brillar,
 Se vien la mattana
 Di rado sto al segno,
 Ma in riso lo sdegno
 Fo presto a cambiar.
 E il Dottor non si vede!
 Oh, che impazienza!
 Del romanzetto ordito
 A gabbar don Pasquale,
 Ond' ei toccommi in fretta,
 Poco o nulla ho capito, ed or l'aspetto...
Entra un servo, le porge una lettera, ed esce.
 NOR. *Guardando alla soprascritta.*
 La man d'Ernesto... io tremo
Legge da cenni di sorpresa, poi di costerna-
(zione)
 Oh! me meschina!

Scena V.

DOTTORE E DETTA.

DOT. *Con allegria.* Buone nuove, Norina,
 Il nostra stratagemma...
 NOR. *Con vivacità.* Me ne lavo le mani.
 DOT. Come? che fu?
 NOR. *Porgendogli la lettera.* Leggete.
 DOT. *Leggendo.* « Mia Norina, vi scrivo
 » Colla morte nel cor » Lo farem vivo.
 » Don Pasquale aggirato
 » Da quel furfante... Grazie!
 » Da quella faccia doppia del Dottore
 » Sposa una sua sorella,
 » Mi scaccia di sua casa,
 » Mi disereda in somma. Amor m'impone
 » Di rinunziare a voi.

je n'ai rien ou presque rien compris au petit roman ourdi pour tromper don Pascal, dont il m'a dit deux mots en toute hâte, et je l'attends...

(*Entre un domestique qui lui remet une lettre, regardant l'adresse :*) De la main d'Ernest, ... je tremble... (*Elle lit, donne des marques d'étonnement, puis de consternation.*) Oh! que je suis malheureuse!...

scène V.

LE DOCTEUR, LA MÈME.

LE DOC. (*gaiment.*) Bonnes nouvelles, Norina, notre stratagème....

NOR. (*vivement*) Je m'en lave les mains.

DOC. Comment, qu'y a-t-il?

NOR. (*lui remettant la lettre.*) Lisez!

DOC. (*lisant.*) « Ma Norina, je vous écris la mort » dans le cœur... (Nous lui rendrons la vie.) Don » Pascal, circonvenu par ce brigand (merci!), par » cette double face du docteur, épouse une de ses » sœurs; il me chasse de sa maison; en un mot, je » suis déshérité. L'amour me fait un devoir de renoncer à vous. Je quitte Rome aujourd'hui même » et bientôt l'Europe... Adieu! soyez heureuse, c'est

» Lascio Roma oggi stesso, e quanto prima
 » L'Europa. Addio. Siate felice. Questo
 » E' l'ardente mio voto. Il vostro Ernesto.»
 Le solite pazzie!

NOR. Ma s'egli parte!

DOT. Non partirà' v' accerto. In quattro salti
 Son da lui, della nostra
 Trama lo metto a giorno, ed ei rimane,
 E con tanto di cor.

NOR. Ma questa trama.

DOT. Si può saper qual sia?
 A punire il nipote
 Che oppone le sue voglie,
 Don Pasqual s' è deciso a prender moglie.
 NOR. Già' mel diceste.

DOT. Or ben, io suo Dottore,

» Usando l'ascendente
 » Che una felice cura
 » Mi diè su lui » ne lo sconsiglio, e invano.
 Vistolo così fermo nel proposto
 Cambio tattica, e tosto
 Nell' interesse vostro, e in quel d'Ernesto
 Mi pongo a secondarlo. Don Pasquale
 Sa ch'io tengo al convento una sorella,
 Vi fo passar per quella
 Egli non vi conosce — e vi presento
 Pria ch' altri mi prevenga;
 Vi vede e resta colto.

NOR. Va benissimo.

DOT. Caldo caldo vi sposa. Ho prevenuto
 Carlotta mio cugino
 Che farà da Notaro. Al resto poi
 Tocca pensare a voi.
 Lo fate disperar. Il vecchio impazza,
 L' abbiamo a discrezione...
 Allor...

NOR. Basta. Ho capito.

DOT. Va benone.

NOR. Pronta son; purch'io non manchi
 All' amor del caro bene,
 Farò imbrogli, farò scene,
 Mostrerò quel che so far.

21

» mon vœu le plus cher. Votre Ernest (les folies ac-
» coutumées)! »

NOR. Mais s'il part?

DOC. Il ne partira pas, j'en réponds : je vole chez
lui en deux bonds ; je le mets au courant de notre
trame, il demeure, et plus épris que jamais.

NOR. Mais cette trame la peut-on connaître?

DOC. Pour punir son neveu qui s'oppose à ses dé-
sirs, D. Pascal est décidé à se marier.

NOR. Vous m'en avez parlé.

DOC. Or, moi son médecin, profitant de l'ascendant
que m'a donné sur lui une cure heureuse, je l'en dis-
suade en vain : le voyant si résolu je change de tac-
tique, et aussitôt, dans votre intérêt et dans celui
d'Ernest, je me mets à le seconder. D. Pascal sait que
j'ai une sœur au couvent, je vous fais passer pour
elle, il ne vous connaît pas, je vous présente avant
que personne ne me prévienne, il vous voit, et le voi-
là brûlé.

NOR. C'est parfait.

DOC. Tout chaud, il vous épouse ; j'ai prévenu
Charlot, mon cousin, qui fera le notaire. Le reste
vous regarde. Vous le faites enrager ; le vicillard perd
la tête, nous le tenons à notre merci... alors...

NOR. Assez, j'ai compris.

DOC. C'est très bien.

NOR. Je suis prête, pourvu que je conserve l'amour
de mon bien-aimé, je ferai des intrigues, des scènes,
je montrerai mon savoir-faire.

- DOT. Voi sapete se d' Ernesto
 Sono amico, e ben gli voglio.
 Solo tende il nostro imbroglio
 Don Pasquale a corbellar.
- NOR. Siamo intesi. Or prendo impegno,
 DOT. Io la parte ecco v' insegno.
- NOR. Mi volete fiera, o mesta?
 DOT. Ma la parte non è questa.
- NOR. Ho da pianger, da gridar?
 DOT. State un poco ad ascoltar.
 Convien far la semplicetta.
- NOR. Posso in questo dar lezione.
Controffacendo. Mi vergogno, son zittetta.
 Grazie, serva, signor sì.
- DOT. Brava, brava, bricconcella!
 Va benissimo così.
- NOR. Collo torto.
 DOT. Bocca stretta.
- NOR. Mi vergogno.
 DOT. Oh benedèta!
 Va benissimo così.
- A DUE.
- Che bel gioco! quel che resta
 Or si vada }
 Or andate } a combinar.
- A quel vecchio affè la testa
 Questa volta ha da girar.
- NOR. Già l' idea del gran cimento
 Mi raddoppia l' ardimento,
 Già pensando alla vendetta
 Mi comincio a vendicar.
 Una voglia avara e cruda
 I miei voti invan contrasta.
 Io l' ho detto e tanto basta,
 La saprò, la vò spuntar.
- DOT. Poco pensa Don Pasquale
 Che boccon di temporale
 Si prepari in questo punto
 Sul suo oapo a rovinar.
 Urla e fischia la bufera.
 Vedo il lampo, il tuono ascolto,
 La saëtta fra non molto
 Sentiremo ad iscoppiar.

DOC. Vous savez si je suis l'ami d'Ernest, si je l'aime, toute notre intrigue tend à nous moquer de D. Pascal.

NOR. C'est entendu, je m'engage.

DOC. Je vais vous apprendre votre rôle.

NOR. Me voulez-vous fière ou triste ?

DOC. Ce n'est pas là votre rôle.

NOR. Faut-il pleurer, crier ?

DOC. Veuillez m'écouter ; il faut faire l'ingénue.

NOR. Je puis là-dessus donner des leçons.

DOC. Le cou penché, la bouche en cœur.

NOR. Voyons, essayons ces mines-là (*contrefaisant*). Je n'ose, je suis un enfant ; merci, votre servante ; oui, monsieur.

DOC. Très bien, petite rusée ! Cela va très bien ainsi.

NOR. Le cou penché.

DOC. La bouche en cœur.

NOR. Je n'ose.

DOC. C'est charmant, cela va très bien ainsi.

à 2.

Quel joli divertissement ! Allons combiner le reste ;
Allez

il faut, ma foi, que le vieillard en perde cette fois la tête.

NOR. Déjà l'idée du grand combat redouble ma hardiesse ; en songeant à la vengeance je commence à me venger ; c'est en vain qu'une avare et cruelle volonté contrecarre mes desirs, je l'ai dit, que cela suffise, j'en sortirai à mon honneur.

DOC. Le pauvre D. Pascal est loin de se douter de l'orage prêt à gronder sur sa tête ; la tempête hurle et siffle, je vois l'éclair, j'entends le roulement du tonnerre, la foudre va éclater à nos oreilles.

FIN DE L'ACTE PREMIER

ATTO SECONDO.

Scena prima.

Sala in casa di don Pasquale.

ERNESTO solo, *abbattutissimo*.

ERN. Povero Ernesto! « Oh come in un sol punto
» Mi veggio al colmo giunto
» D'ogni miseria! » Dallo Zio cacciato,
Da tutti abbandonato,
Mi restava un amico,
E un coperto nemico
Chiarisco in lui, che a danni miei congiura.
« Ah! meglio, o Malatesta,
» Io mertava da te! ma non è questa
» La mia più gran sventura. »
Perder Norina, oh Dio!
« Questo è il sommo dei mali! e con che core
» Offrirle un' esistenza,
» Meco unita, di pene, e d'indigenza?
» Ah no. » Ben feci a lei.
D'esprimere in un foglio i sensi miei.
Ora in altra contrada
I giorni grami a terminar si vada.
Cercherò lontana terra
Dove gemer sconosciuto.
Là vivrò col core in guerra
Deplorando il ben perduto;
Ma nè sorte a me nemica,
Nè frapposti i monti e il mar,
Ti potranno, o dolce amica,
Dal mio seno cancellar.
E se fia che ad altro oggetto
Tu rivolga un giorno il core
Se mai fia che un nuovo affetto

DEUXIÈME ACTE.

—

Scène première.

(*Salon chez Don Pascal.*)

ERNEST, seul.

ERN. Pauvre Ernest! oh! comme me voilà d'un seul coup au comble du malheur! Chassé par mon oncle, abandonné de tous, il me restait un ami, et je découvre en lui un ennemi caché, qui conjure ma perte. Ah! Malatesta, je méritais mieux de toi! Mais ce n'est pas là ma plus grande disgrâce. Perdre Norine, grand Dieu! voilà le plus grand des maux, et de quel cœur lui offrir de partager avec moi un avenir de souffrance et d'indigence? Ah jamais! j'ai bien fait de lui exprimer dans ma lettre mes sentimens; allons maintenant traîner en d'autres contrées ma misérable vie; je chercherai un pays éloigné pour y gémir inconnu; là je vivrai malheureux, regrettant, déplorant le bonheur perdu; mais ni le sort ennemi, ni les monts et les mers qui nous sépareront ne pourront, oh! douce amie, t'effacer de mon cœur. Et si jamais un autre objet peut faire palpiter ton cœur, si jamais un nouvel amour vient éteindre la première flamme, ne crains pas qu'un malheureux t'accuse d'être parjure.

26

Spegna in te l'antico ardore,
Non temer che un infelice
To spergiura accusi al ciel;
Se tu sei, ben mio, felice,
Morrà pago il tuo fedel.

*Guardando nelle scene. Ecco lo Zio; non vegga
Il turbamento mio; per or s'eviti (Esce).*

scena II.

DON PASQUALE *in gran gala seguito da un Servo.*

D. PAS. *(al Servo.)* Quando avrete introdotto
Il Dottor Malatesta e chi è con lui,
Ricordatevi bene,
Nessuno ha più da entrar; guai se lasciate
Romper la consegna. Adesso andate.
Per un uom sui settanta... *(Servo via.)*
(Zitto che non mi senta la sposina.)
Convien dir che son lesto e ben portante.
Con questo boccon poi
Di toilette... *(Si pavoneggia)* Alcun viene.
Eccoli. A te mi raccomando, Imene.

Scena III.

DOTTORE *conducendo per mano NORINA velata.*

DOT. Via da brava.

NOR. Reggo appena...

Tremo tutta...

DOT. V' innoltrate.

*Nell'atto che il Dottore fa innoltrar Norina accenna
colla mano a D. Pasquale di mettersi in disparte,
D. Pasquale si rincantuccia.*

NOR. Ah fratel! non mi lasciate.

DOT. Non temete.

NOR. Per pietà!

*Appena Norina è sul davanti del proscenio, il
Dottore corre a D. Pasquale.*

27

Si tu es heureuse, ton fidèle ami mourra satisfait.
(*Il regarde dans la coulisse.*) Voilà mon oncle, cachons
lui mon trouble ; évitons-le quant à présent.

(*Il sort.*)

Scène II.

DON PASCAL, en grande toilette, suivi d'un laquais.

D. PAS., au laquais. Quand vous aurez introduit le docteur Malatesta et la personne qui est avec lui, rappelez-vous que ma porte est fermée pour tout le monde. Malheur à vous si vous laissez enfreindre la consigne. Maintenant, allez (*le laquais sort*). Pour un homme qui frise les soixante-dix ans (chut ! que la petite femme n'entende pas), il faut convenir que je suis frais et dispos ; d'ailleurs avec ce petit bout de toilette (*il se pavane*). On vient, les voilà. Hymen ! je mets en toi ma confiance.

Scène III.

LE DOCTEUR *donnant la main à* NORINE *voilée*; DON PASCAL.

DOC. Allons, tenez-vous bien.

NOR. Je me soutiens à peine, je suis toute tremblante.

DOC. Avancez.

NOR. Oh ! mon frère, ne me quittez pas.

DOC. Ne craignez rien.

NOR. Je vous en supplie,

- DOT. Fresca uscita di convento,
Natural è il turbamento.
E per tempra un pò selvatica,
Mansuefarla a voi si sta.
- NOR. Ah fratello!
- DOT. Un sol momento
- NOR. Se qualcun venisse a un tratto!
(Sta a vedere, vecchio matto,
Ch' or ti servo come va.)
- D. PASQ. Mosse, voce, portamento
Tutto è in lei semplicità.
La dichiaro un gran portento
Se risponde la belta!
- NOR. Ah fratello!
- DOT. Non temete.
- NOR. A star sola mi fa male.
- DOT. Cara mia, sola non siete,
Ci son io, c'è don Pasquale...
- NOR. (con terrore.) Come? un uomo! Ah, me
meschina!
- Presto andiam, fuggiam di quà.
- D. PASQ. (Com' è cara e modestina
Nella sua semplicità!)
- DOT. (Quella scaltra malandrina
Impazzire lo farà.)
- DOT. à N. Non abbiate paura, è D. Pasquale
Padrone e amico mio,
Il re dei galantuomini.
(D. PASQUALE si confonde in inchini.
NORINA non lo guarda.)
- DOT. à N. Rispondete al saluto.
- NOR. (Fa la riverenza senza guardar D. Pasquale.)
Grazie, serva, signor.
- D. PASQ. (Che bella mano!)
- DOT. (E' già cotto a quest' ora.)
- NOR. (Oh, che baggiano!)
- (D. Pasquale dispone tre sedie; Siedono. Dottore nel
mezzo.)

DOC. à D. PAS. Son trouble se concoit, elle sort tout fraîchement du couvent, elle est naturellement un peu sauvage, c'est à vous de l'appivoiser.

NOR. Ah! mon frère.

DOC. Un seul instant.

NOR. Si quelqu'un survenait tout-à-coup (Oh! tu vas voir, vieux fou, comment je te vais servir).

D. PAS. Gestes, voix, allure, tout en elle est ingénu. Je la déclare un vrai prodige, si la beauté y répond.

NOR. Oh! mon frère.

DOC. Ne craignez rien.

NOR. Je souffre d'être seule.

DOC. Ma chère, vous n'êtes point seule, je suis là ainsi que D. Pascal.

NOR., *avec terreur.* Comment, un homme! je suis perdue; fuyons d'ici.

D. PAS. (Qu'elle est chère et modeste dans sa simplicité!)

DOC. (Cette fine matoise lui fera perdre la tête!)

DOC. à NOR. Ne craignez point, c'est D. Pascal, mon ami, le roi des honnêtes gens.

(D. Pascal se confond en révérences; Norine ne le regarde pas.)

DOC. à NOR. Répondez au salut.

NOR. (*Fait la révérence sans regarder D. Pascal.*) Votre servante; mille graces, monsieur!

D. PAS. (La jolie main!)

DOC. (Le voilà pris déjà.)

NOR. (Oh! quel oison!)

- DOT. à D. PASQUALE.) (Che ne dite?)
D. PASQ. (E' un incanto ; ma quel velo...)
- DOT. Non oseria, son certo,
A semblante scoperto
Parlare a un uom, Prima l'interrogate;
Vedete se nei gusti v' incontrate.
Poscia vedrem,
- D. PASQ. (Capisco. Andiam, coraggio.)
(A Norina) Posto ch' ho l' avvantaggio...
(S' imbrogli.) Anzi il signor fratello,....
Il Dottor Malatesta...
Cioè... volevo dir...
- DOT. (Perde la testa)
- A NOR. Rispondete.
- NOR. (facendo la riverenza) Son serva; mille grazie.
- D. P. à N. Volea dir ch' alla sera
La signora amerà la compagnia.
- NOR. Niente affatto. Al convento
Si stava sempre sole.
- D. PAS. Qualche volta a teatro?
- NOR. Non so che cosa sia, nè saper bramo.
- D. PAS. Sentimenti ch' io lodo,
Ma il tempo uopo è passarlo in qualche modo.
- NOR. Cucire, ricamar, far la calzetta,
Badare alla cucina,
Il tempo passa presto.
- DOT. (Ah malandrina!)
- D. PAS. (agitandosi sulla sedia) (Fa proprio al caso mio.)
- AL DOT. (Quel vel per carità!)
- DOT. à N. Cara Sofronia.
Rimovete quel velo.
- NOR. (vergognosa) Non oso... in faccia a un uom?
- DOT. Ve lo comando.
- NOR. Obbedisco, fratel, (Si toglie il velo.)
- D. PAS. (dopo averla guardata, levandosi a un tratto, e dando addietro come spaventato.)
Misericordia!
- DOT. (tenendogli dietro) Che fu? dite...
- D. PAS. Una bomba in mezzo al core.
(agitatissimo) Per carità, dottore,

DOC. à D. PAS. (Qu'en dites-vous ?)

D. PAS. (C'est un enchantement, mais ce voile....)

DOC. Elle n'oserait certes parler à un homme le visage découvert. Questionnez-la d'abord, voyez si vos goûts se conviennent.

D. PAS. (J'entends; voyons, du courage.)

A NOR. Puisque j'ai l'avantage... que dis-je, monsieur votre frère, le docteur Malatesta... c'est-à-dire, je voulais dire....

DOC. Il perd la tête. (A NOR.) Répondez.

NOR. Je suis votre servante; mille graces.

D. PAS. Je voulais dire que le soir mademoiselle aime la société.

NOR. Pas du tout, au couvent nous étions toujours seules.

D. PAS. Quelquefois au théâtre?

NOR. Je ne sais ce que c'est, et ne veux point le savoir.

D. PAS. J'apprécie cette manière de voir, mais il faut pourtant passer le temps à quelque chose.

NOR. Coudre, broder, tricoter, veiller à la cuisine, le temps passe si vite.

DOC. (Ah! la rusée!)

D. PAS. (Elle fait tout-à-fait mon affaire.)

(Au docteur.) (Le voile, je vous en prie).

DOC. Chère Sophronie, écarter ce voile.

NOR. Je n'ose... devant un homme.

DOC. Je vous l'ordonne.

NOR. J'obéis à mon frère,

D. PAS. Ah grand Dieu!

DOC. Qu'avez-vous?... dits.

D. PAS. Une bombe au beau milieu du cœur! (Docteur, de grâce!) Demandez-lui si elle veut de moi

- Ditele se mi vuole,
Mi mancan le parole,
Sudo, aghiaccio, son morto.
- DOT. (Fate core.)
(Mi sembra ben disposta, ora le parlo.)
- A NOR. (piano) Sorellina mia cara,
Dite... vorreste?... in breve
Quel signore (accenna D. Pasquale) Vi piace?
- NOR. (Con un occhiata a D. Pasquale che si ringal-
luzza.)
A dirlo ho soggezione...
- DOT. Coraggio.
- NOR. (timidamente) Sì. (Sei pure il gran babbione!)
- DOT. (tornando a D. Pasquale) Consente. È vostra.
- D. PAS. (con trasporto) Oh giubilo!
Beato me!
- NOR. (Te n' avvedrai fra poco!)
- D. PAS. Or presto pel notaro.
- DOT. Per tutti i casi dabili
Ho tolto meco il mio ch' è in anticamera;
Or l'introduco. (esce.)
- D. PAS. Oh caro!
Quel dottor pensa a tutto.
- DOT. (rientrando col notaro,) Ecco il notaro.

scena IV.

NOTARO E DETTI.

D. PASQUALE E NORINA SEDUTI.

I servi dispongono in mezzo alla scena un tavolo coll' occor-
rente da scrivere. Sopra il tavolo sarà un campanello. Notaro
saluta siede e s'accinge a scrivere.

DOTTORE *in piedi, a destra del notaro come dettan-
dogli.*

- DOT. Fra da una parte et cetera
Sofronia Malatesta
Domiciliata et cetera
Con tutto quel che resta.

33

les paroles me manquent, je brûle, je gèle, je suis mort.

DOC. (Allons, du courage.) Elle me semble bien disposée (à *Rosine*), dite, chère petite sœur.... voudriez-vous...? en un mot, ce seigneur; vous plaît-il?

NOS. A vrai dire.... je crains....

DOC. Courage.

NOS. Oui (tu es un fier imbécile).

DOC. Elle consent, elle est à vous.

D. PAS. Oh bonheur!

NOS. (Tu t'en apercevras tantôt.)

D. PAS. Le notaire, bien vite.

DOC. A tout événement j'ai conduit le mien avec moi, il est dans l'antichambre, je vais l'introduire. (Il sort.)

D. PAS. Ce cher docteur, il pense à tout.

DOC. (*Rentrant avec le notaire.*) Voici le notaire.

Scène IV.

Les Mêmes, le Notaire.

DOC. (*Dictant.*) Entre... d'une part, etc., etc. Sophronic Malatesta, domiciliée, etc., etc., avec tout ce

E d'atra parte et cetera
 Pasquale da Corneto
 Coi titoli e le formole
 Secondo il consueto,
 Entramhi qui presenti,
 Volenti, e consenzienti
 Un matrimonio in regola
 A stringere si va.

D. PAS. (*Al notaro.*) Avete messo?

NOT.

Ho messo.

D. PAS. Sta ben. (*Va alla sinistra del notaro.*) Scrivete
 appresso. (*Come dettando.*)

Il qual prefato et cetera
 Di quanto egli possiede
 In mobili ed immobili,
 Dona tra i vivi e cede
 A titolo gratuito
 Alla suddetta et cetera
 Sua moglie diletteissima
 Fin d'ora la metà.

NOT.

Sta scritto.

D. PAS.

E intende ed ordina,

Che sia riconosciuta
 In questa casa e fuori
 Padrona ampia assoluta,
 E sia da tutti e singoli
 Di casa riverita,
 Servita, ed obbedita
 Con zelo e fedeltà.

DO. E NOR. (*A D. Pasquale.*) Rivela il vostro core
 Quest atto di bontà.

NOT. Steso è il contratto. Restano
 Le firme...

D. PAS. (*Sottoscrivendo con vivacità.*) Ecco la mia.

DOT. (*Conducendo Norina al tavolo con dolce violenza*)

Cara sorella, or via
 Si tratta di segnar.

NOT. Non vedo i testimoni,
 Un solo non può star.

Mentre Norina sta in atto di sottoscrivere, si sente la voce di Ernesto dalla porta d'ingresso. Norina lascia cadere la penna.

35

qui s'ensuit ; et d'autre part, etc., Pascal de Corneto avec ses titres et les formules d'usage, tous deux ici présents, voulant et consentant, il se contracte un mariage en règle.

D. PAS. Avez vous écrit ?

NOR. C'est fait.

D. PAS. Fort bien : écrivez à la suite. — Lequel susnommé etc., etc., par donation entre vifs, cède à titre gratuit la moitié de tout ce qu'il possède en biens, meubles et immeubles à la susdite dame etc., sa chère épouse.

NOR. C'est écrit.

D. PAS. Entendant et ordonnant qu'elle soit reconnue dans cette maison et ailleurs maîtresse entière et absolue, et qu'elle soit de tous et de chacun respectée, servie, obéie avec zèle et fidélité.

DOC. et NOR. Cet acte révèle la bonté de votre cœur.

NOR. Le contrat est rédigé, il ne manque que les signatures.

D. PAS. Voici la mienne.

DOC. Ma chère sœur, il s'agit de signer maintenant.

NOR. Je ne vois pas les témoins, un seul ne suffit pas.

(Pendant que Norine va signer, on entend la voix d'Ernest au dehors. Norine laisse tomber la plume.)

ERN. *di dentro.* Indietro, mascalzoni,
Indietro, io voglio entrar.
NOR. Ernesto! or veramente
Mi viene da tremar!
DOT. Ernesto! e non sa niente
Può tutto rovinar!

scena V.

ERNESTO E DETTI.

Ernesto senza badare agli altri va dritto a D. Pasquale.

ERN. *(a D. Pasquale con vivacità)*
Pria di partir, Signore,
Vengo per dirvi addio,
E come a un malfattore
Mi vien conteso entrar!

D. PAS. *(A Ernesto.)* S'era in faccende : giunto
Però voi siete in punto.
A fare il matrimonio
Mancava un testimonio.
(Volgendosi a Norina) Or venga la sposina.

ERN. *(Vedendola nel massimo stupore)*
(Che vedo? oh ciel! Norina!
Mi sembra di sognar!)
(Esplodendo.) Ma questo non può star,
Costei....
(Il Dottore che in questo frattempo si sarà interposto fra D. Pasquale e Ernesto, interrompe quest' ultimo.)

DOT. La sposa è quella.
(Con intenzione marcata.) Sofronia, mia sorella.

ERN. *(Con sorpresa crescente.)* Sofronia! Sua sorella!
Comincio ad impazzar!

DOT. *(Piano ad Ernesto.)* Per carità, sta zitto,
Ci vuoi precipitar.
(Piano a D. Pasquale.) Gli cuoce : compatitelo,
Lo vò capacitar.

(Prende Ernesto in disparte.) Figliuol, non farmi scene,
È tutto per tuo bene.

37

ERN. (Ernest dans la coulisse). Arrière, arrière, drôles, je veux entrer.

NOR. (Ernest! ah! je commence à trembler tout de bon.)

DOC. (Ernest! et il ne sait rien, il peut tout ruiner.)

scène V.

Les Mêmes, ERNEST.

ERN. (A D. Pascal.) Je viens, Monsieur, vous faire mes adieux avant de partir et l'on m'interdit l'entrée comme à un malfaiteur.

D. PAS. Nous étions en affaires; vous venez cependant à propos, il manquait un témoin au mariage, que Madame s'avance maintenant.

ERN. (Que vois-je, oh ciel! Norine, il me semble rêver...) mais c'est impossible... cette femme...

DOC. Cette dame est la mariée, Sophronie ma sœur.

ERN. Sophronie sa sœur!... c'est à en devenir fou.

DOC. (Silence, je t'en supplie, tu vas tout gâter.)

(A D. Pascal.) Pardonnez-lui, il lui en coûte, je vais le calmer.)

(A part à Ernest.) (Mon enfant, ne fais pas de

Se vuoi Norina perdere
 Non hai che a seguir:
 (Ernesto vorrebbe parlare.) Seconda la commedia,
 Sta cheto, e lascia far.
 (Volgendosi alla comitiva.) Questo contratto adunque
 Si vada ad ultimar.

Il Dottore conduce a sottoscrivere prima Norina poi Ernesto, quest' ultimo metà per amore metà per forza.

N. (Reunendo le mani degli sposi.) Siete marito e moglie.

D. PAS. Mi sento a liquefar.

NOR. } (Va il bello a cominciar.)
 DOT. }

Appena segnato il contratto Norina prende un contegno naturale, ardito senza impudenza, e pieno di disinvoltura.

D. PAS. (Facendo l'atto di volerla abbracciare.)
 Carina!

NOR. (Respingendolo con dolcezza.) Adagio un poco.
 Calmate quel gran foco.
 Si chiede pria licenza.

D. PAS. (Con sommissione.) Me l'accordate?

NOR. (Seccamente.)... No.
 (Qui il notaro si ritira inosservato.)

D. PAS. (Rimane mortificatissimo.)

ERN. (Ridendo.) Ah! ah!

D. PAS. (Con collera.) Che c'è da ridere,
 Signore impertinente?
 Partite immantinente,
 Via, fuor di casa....

NOR. (Con disprezzo) Oibò!
 Modi villani e rustici
 Che tollerar non so.

A Ernesto Restate (a D. Pasquale). Dottore!
 Apprender vi saprò.

D. PAS. (Consternato al Dottore.) Le maniere

DOT. (Come sopra.) Don Pasquale!

D. PAS. E' un'altra!

DOT. Son di sale!

D. PAS. Che vorrà dir?

DOT. Calmatevi,
 Sentire mi farò.

scène, tout est pour ton bien, si tu veux perdre Norine tu n'as qu'à continuer, mets-toi de la partie, sois calme et laisse faire.)

(*Se tournant vers la société.*) Terminons le contrat.
(*Ils signent.*)

NOR. Vous êtes mari et femme.

D. PAS. Je suis pâmé d'aise.

NOR. ET LE DOCT. (Le plus beau va commencer.)

(*A peine le contrat est-il signé, Norine reprend une contenance aisée, et dégagée sans hardiesse.*)

D. PAS. (Voulant l'embrasser.) Chère amie.

NOR. Doucement s'il vous plaît, calmez cette grande ardeur, on en demande la permission.

D. PAS. Me l'accordez-vous?

NOR. Non.

(*Ici le notaire sort inaperçu.*)

ERN. (*riant*) Ah! ah! ah!

D. PAS. Qu'avez-vous à rire, monsieur l'impertinent? partez incontinent, hors de chez moi!

NOR. Allons donc, ce sont là des manières de vilains de rustres que je ne puis tolérer. (*A Ernest*) Demeurez, D. Pascal, je saurai vous apprendre d'autres façons.

D. PAS. (Docteur.)

DOC. (D. Pascal.)

D. PAS. (C'est une autre femme.)

DOC. (Je suis atterré.)

D. PAS. (Que veut-elle dire?)

DOC. (Calmez-vous, ie vais me montrer.)

- DOT. } (In fede mia dal ridere
 NOR. } Frenarmi più non so.)
 NOR. (A D. Pasquale.) Un uom qual voi decrepito,
 Qual voi pesante e grasso
 Condur non può una giovine
 Decentemente a spasso.
 Bisogno ho d' un bracciere,
 (Accennando Ernesto.) Sarà mio cavaliere.
- D. PAS. (convivacita) Oh! questo poi, scusatemi,
 Oh questo esser non può.
- NOR. (Freddamente.) Perchè?
- D. PAS. (Risoluto.) Perchè nol voglio.
- NOR. (Con scherno.) Non lo volete?
- D. PAS. (Come sopra.) No.
- NOR. (Facendosi presso a D. Pasquale,
 con dolcezza affettata.
 Viscere mie, vi supplico
 Scordar quella parola.
 (Con enfasi crescente.) Voglio, per vostra regola,
 Voglio, lo dico io sola;
 Tutti obbedir qui devono,
 Io sola ho a comandar.
- DOT. Ecco il momento critico,
- ERN. Lo stretto da passar.
- D. PAS. Ma se...
- NOR. Non voglio repliche.
- D. PAS. Accennando Ernesto. Costui...
- NOR. (Instizzito.) Taci buffone.
- D. PAS. (fa per parlare.) Zitto; provato a prenderti
 Finora ho colle buone.
 (Facendoglisi presso con minaccia espressiva.)
 Saprà se tu mi stuzzichi
 Le mani adoperar,
 D. Pasquale da indietro atterrito.
- D. PAS. (Sogno...? veglio...? cos' è stato?
 Calci...? Schiaffi...? brava! bene!
 Buon per me che m' ha avvisato,
 Or vedrem che cosa viene!

DOC. ET NOR. (En vérité je ne puis m'empêcher de rire.)

NOR. (à *D. Pascal*) Un homme décrépité, lourd et gros comme vous ne peut décentement conduire une jeune femme à la promenade, il me faut un bras, monsieur sera mon cavalier.

D. PAS. Oh pour cela, pardou, il ne saurait en être ainsi.

NOR. Pourquoi ?

D. PAS. Parce que je ne veux pas.

NOR. Vous ne voulez pas ?

D. PAS. Non.

NOR. Mon ange, je vous en prie, oubliez ces mots-là : je veux pour votre règle, je veux, il n'y a que moi qui le dise. Tous ici doivent m'obéir, je commande seule ici.

DOC. ET ERN. (Voilà le moment critique, le pas difficile.)

D. PAS. Mais si...

NOR. Je n'aime pas les observations.

D. PAS. (*montrant Ernest*) Cet homme.

NOR. Taisez-vous, drôle. (*D. Pascal veut parler.*) Chat ! j'ai essayé de vous prendre par la douceur, ... je saurai, si vous me taquinaez, me servir de mes mains.

D. PAS. Est-ce un rêve ? ... suis-je bien éveillé, des coups... des soufflets ? bien, fort bien, je suis averti

- Che t'avesse, don Pasquale,
Su' due piedi ad ammazzar!
E' rimasto là impietrato,
Vegli, o sogni non sa bene.
- NOR.
ERN.
DOT.
DOT.
NOR.
ERN.
NOR.
NOR.
D. PAS.
DOT.
ERN.
NOR.
D. PAS.
DOT.
ERN.
NOR.
D. PAS.
DOT.
ERN.
NOR.
- Sembra un uomo fulminato,
Non ha sangue nelle vene.
- (A D. Pasquale.) Fate core D. Pasquale,
Non vi state a sgomentar.
- Or l' amico, manco male,
Si potrà capacitar.
- Or l' intrico, manco male,
Incomincio a indovinar.
- Norina va al tavolo, prende il campanello, e suona
con violenza. Entra un servo.
- Al servo. Riunita immantinente.
La servitù qui voglio. (Servo esce.)
- (Che vuol dalla mia gente?)
- (Or nasce un altro imbroglio.)
- (Entrano due servi e un maggiordomo.)
(Ridendo.) Trè in tutto! va benissimo,
C'è poco da contar.
A voi. (al maggiordomo.) Da quanto sembrami.
Voi siete il maggiordomo. (maggiordomo
s'inchina.)
- » Esperto nel servizio,
» Attivo, galantuomo,
S'intende. Vi commincio
La paga a raddoppiar.
(Maggiordomo si confunde in inchi.)
- Addio quei quattro ruspi,
Son bello e rovinato!
- Quel diavolo incarnato,
Tutte le va a cercar.
- (Al maggiordomo.)
Ora attendete agli ordini,
Che mi dispongo a dar.
Di servitù novella
Pensate a provvedermi;
Sia gente fresca e bella,

très heureusement; nous allons voir, D. Pascal qu'elle va tout simplement vous assommer.

NOR. ERN. DOC. Il est resté pétrifié, il ne sait s'il dort ou veille, on le croirait foudroyé, il n'a plus de sang dans les veines.

DOC. (*A D. Pascal.*) Prenez courage, D. Pascal, ne vous effrayez pas.

NOR. Nous pourrions du moins convaincre notre homme.

ERN. Je commence du moins à comprendre l'intrigue.

(*Norine agite violemment la sonnette, entre un domestique ; au domestique.*)

Qu'on fasse venir ici toute la domesticité. (*Le domestique sort.*)

D. PAS. (Que veut-elle à mes gens?)

DOC. (Voici un nouvel imbroglio.)

ERN.

(*Entrent deux valets et un majordome.*)

NOR. (en riant.) Trois valets en tout, c'est très bien, le compte n'est pas long à faire. Pour vous qui êtes, comme je vois, le majordome, fort sur le service, honnête et actif, je commence par doubler vos gages.

D. PAS. (Adieu mes quatre écus, je suis ruiné.)

DOC. (Ce diable incarné n'oublie rien.)

ERN.

NOS. (au majordome.) Maintenant écoutez les ordres que j'ai à vous donner : songez à me pourvoir de nouveaux serviteurs, que ce soit des gens frais et

Tale da farci onor.
 « Parmi che due dozzine
 » Potran bastar per or.

D. PAS. *A Norina con rabbia.*) Poi quando avrà finito...

NOR. Non ho finito ancor.

AL. MAG. Di legni un pajo sia
 Stasserà in scuderia,
 » Uno leggero e basso,
 » In quello andremo a spasso,
 » L'altro più greve e solido
 » Da viaggio servirà.
 Quanto ai cavalli poi,
 Lascio la scelta a voi.
 » Siano di razza inglese,
 » E non si hadi a spese.
 » Otto da tiro : due
 » Da sella e basterà.
 La casa è mal disposta,
 La vo rifar di posta,
 Sono anticaglie i mobili,
 Si denno rinnovar.
 Vi son mill' altre cose
 Urgenti, imperiose,
 Un parrucchier da scegliere,
 Un sarto, un giojelliere,
 Ma questo con più comodo
 Domani si può far.

D. PAS. *(con rabbia concentrata.)* Avete ancor finito?

NOR. *(Seccamente)* No. *(Al maggiordomo.)* Mi scordavo
 il meglio.

Farete che servito
 Sia per le quattro un pranzo
 Nel gran salon terreno
 Sarem cinquanta almeno,
 Fate le cose in regola,
 Non ci facciam burlar. *D' un cenno congèda
 il maggiordomo che parte coi servi.)*

DOT. *(guardando D. Pasquale)* (Il cielo si rannuvola,)

ERN. (Comincia a lampeggiar)

NOR. *(Volgendosi con calma a D. Pasquale.)*
 « Ecco finito.

45

beaux, capables de nous faire honneur; une vingtaine suffira pour le moment.

D. PAS. Quand vous aurez fini.

NOR. Je n'ai pas fini encore.

(Au majordome.) Que deux voitures soient ce soir dans les remises, l'une basse et légère pour la promenade, l'autre plus lourde et plus solide sera pour le voyage; quant aux chevaux, je vous en laisse le choix; qu'ils soient (pur sang), ne regardez pas à la dépense; huit de trait, deux de selle suffiront. La maison est mal distribuée, je veux la refaire; les meubles sont passés, qu'on les renouvelle. Il y a mille autres choses urgentes, un coiffeur à choisir, un tailleur, un bijoutier, mais ceci peut se faire demain à notre aise.

D. PAS. Aurez-vous bientôt fini?

NOR. Non, j'oubliais le plus intéressant, vous aurez soin qu'on nous serve à quatre heures au rez-de-chaussée dans le grand salon, nous serons cinquante au moins, faites bien les choses, qu'on n'aille pas se moquer de nous. (*D'un geste elle les congédie.*)

ERN., DOC. (Le ciel s'obscurcit, il commence à faire des éclairs.)

NOR. à D. PAS. J'ai fini.

D. PASQ. Grazie. »
Chi paga?

NOR. Oh bella! voi.

D. TASQ. A dirla qui fra noi
Non pago mica.

NOR. No?

D. PAS. (*riscaldato*) Sono o non son padrone?

NOR. (*con disprezzo*) Mi fate compassionne.
(*con forza*) Padrone o' u lo comando?

DOT. (*interponendosi a Norina*) Sorella...

NOR. Or or vi mando...
(*A D. Pasquale con... furia crescente*) Siete un villano,
un tanghero...

D. PAS. (*con dispetto*) È vero; v' ho sposato.

NOR. (*come sopra*) Un pazzo temerario...

DOT. (*A D. Pasquale che sbuffa*) Per carità, cognato.

NOR. Che presto alla ragione
Rimettere saprò.
(*D. Pasquale è fuori de se, vorrebbe e non puo parlare, la bile lo affoga.*)

D. PAS. Son tradito, calpestato,
Son di riso a tutti oggetto.
Quest' inferno anticipato
Non lo voglio sopportar.
Dalla rabbia e dal dispetto
Sto vicino a soffocar.

NOR & ERN. Or t' avvedi, core ingrato,
Che fu ingiusto il tuo sospetto.
Solo amor m' ha consigliato
Questa parte a recitar.
(*Accennando D. Pasquale.*)
Don Pasquale, poveretto!
È vicino ad affogar.

ER. a NOR. Sono, o cara, sincerato,
Momentaneo fu il sospetto.
Solo amor t' ha consigliato
Questa parte a recitar.
(*Accennando D. Pasquale.*)
Don Pasquale, poveretto!
E' vicino ad affogar.

47

D. PAS. Merci ! qui paie ?

NOR. Comment donc ! mais c'est vous.

D. PAS. A vous dire vrai, je ne paie pas.

NOR. Vous ne payez pas ?

D. PAS. Suis-je ou ne suis-je pas le maître ici ?

NOR. Vous me faites pitié ; le maître, où je commande ?

DOC. Ma sœur.

NOR. Je vais vous envoyer... vous êtes un vilain, un rustre...

D. PAS. C'est vrai, je vous ai épousée.

NOR. Un fou téméraire...

DOC. à D. PAS. Beaufrère, je vous conjure...

NOR. Que je saurai bien vite remettre à la raison.

(*Don Pascal, hors de lui, veut et ne peut parler, la bile l'étouffe.*)

D. PAS. Je suis trahi, vilipendé, sujet de risée pour tout le monde ; je ne veux souffrir cet enfer anticipé ; la rage et le dépit m'étouffent.

NOR. à ERN. Tu vois maintenant, cœur ingrat, l'injustice de tes soupçons, l'amour seul m'a fait accepter ce rôle. Le pauvre Don Pascal est près d'étouffer.

ERN. à NOR. Tout est éclairci, chère amie, l'amour seul t'a fait accepter ce rôle, le pauvre Don Pascal est près d'étouffer.

48

DOT. A D. PAS. Siete un poco riscaldato,
Don Pasquale, andate a letto.

A NORINA (*con rimprovero.*) Far soprusi a mio cognato!
Non lo voglio sopportar.
(*Agli inanti, coprendoli perché D. Pasquale
non li veda.*)
Ragazzacci, ma cospetto!
Non vi state a palesar.

FINE DELL' ATTO II.

ATTO TERZO.

Sala in casa di D. Pasquale come all' atto I e II. Sparsi sui tavoli, sulle sedie, per terra, articoli di abbigliamento femminile, abiti, cappelli, pelliccie, sciarpe, merletti, cartoni; etc.

D. Pasquale seduto nella massima costernazione davanti una tavola piena zeppa di liste e fatture; vari servi in attenzione. Dall' appartamento di D. Norina esce un parrucchiere con pettini, pomate, cipria, ferri da arricciare, etc., attraversa la scena, e via per la porta di mezzo.

Scena prima.

*Cameriera facendosi sulla porta dell' appartamento
di D. Norina ai servi.*

I diamanti presto, presto.

Un servo (*annunziando.*) La scuffiara.

2a. Cameriera (*come sopra.*) Venga avanti.
(*La scuffiara portante un monte di cartoni viene introdotta
nell' appartamento di D. Norina.*)

3a. Cameriera (*con pelliccia grande mazzo di fiori,
boccette d'odore che consegna a un servo.*)
in carrozza tutto questo.

4a. CAM. Il ventaglio, il velo, i guanti.

DOC. à D. PAS. Don Pascal, vous êtes un peu échauffé, allez vous mettre au lit. (à NORINE) je ne souffrirai point que l'on agisse mal envers mon beau-frère. (*Cherchant à cacher les amans à Don Pascal.*) Enfants, parbleu ! n'allez pas vous découvrir.

FIN DU DEUXIÈME ACTE.

TROISIÈME ACTE.

(Salon chez Don Pascal comme au 1^{er} et au 2^e acte. — On voit répandus sur les tables, les chaises, par terre des objets de toilette de femme, des robes, des chapeaux, des pelisses, schals, dentelles, cartons, etc.)

(Don Pascal, dans la consternation, devant un bureau couvert de notes, factures, etc. — Plusieurs domestiques.)

(Un coiffeur sort de l'appartement de Norine avec tout son attirail de peignes, pommades, fer à friser, etc. Il traverse le théâtre et sort par le milieu.)

Scène première.

1^{re} SOUB. (*sur la porte de Norine.*) Les diamans, vite.

LAQUAIS (*annonçant.*) La marchande de modes.

2^e SOUB. Qu'elle entre.

(*On introduit la marchande de modes qui porte un tas de cartons.*)

3^e SOUB. (*portant une pelisse, un gros bouquet, des flacons, qu'elle donne à un domestique.*) Tout ceci dans la voiture.

4^e SOUB. L'éventail, les gants, le voile de madame.

Sta. CAM. I cavalli sul momento
Ordinate d'attaccar.

D. PAS. Che maro! che stordimento!
E' una casa da impazzar.

A misura che le cameriere danno gli ordini di sopra, i servi eseguono in fretta. Ne nasce trambusto e confusione.

D. PAS. *esaminando le note.*
Vediamo : alla modista
Cento scudi. Obbligato! Al carrozziere.
Seicento. Poca robba!
Nove cento e cinquanta al gioielliere.
Per cavalli... *getta le note con stizza e si alza.*
Al demonio.

I cavalli, i mercanti, e il matrimonio!
pensa. Che cosa vorrà dir questa gran gala!
Escir sola a quest' ora
» Un primo dì di nozze
» E un atto così fuor d' ogni ragione
» Ch' Io marito e padrone
Debbo oppormi a ogni modo ed impedirlo.
Ma... si fa presto a dirlo.
Coei ha certi occhiacci,
Certo far da regina
« Che mi viene la pelle di gallina
» Solamente a pensarvi » Ah! don Pasquale
Chi te l' ha fatta far! Ad ogni modo
Vo provarmi. Se poi
Fallisce il tentativo... Eccola; a noi.

scena II.

NORINA E DETTO.

Norina entra correndo, e senza badare a D. Pasquale, fa per escire. E' vestita in grandissima gala, ventaglio in mano.

D. PAS. Dove corre in tanta fretta
Signorina, vorria dirmi?

NOR. E' una cosa presto detta,
Vò a teatro a divertirmi.

51

5^e SOUB. Les chevaux à l'instant.

D. PAS. Quelle grêle, quel bruit étourdissant, c'est à en devenir fou.

(Les valets exécutent en toute hâte les ordres des soubrettes : tumulte, confusion.)

D. PAS. Voyons, a la marchande de modes, cent écus; merci! au carrossier, six cents; c'est pour rien! neuf cent cinquante au bijoutier; achat de chevaux...*(Il jette les notes.)* Au diable... les chevaux, les marchands et le mariage!... Que signifient ces grands préparatifs, sortir seule à cette heure! un premier jour de noces, c'est un acte si insensé que je dois comme maître et comme mari m'y opposer de toutes façons et l'empêcher. Mais... c'est bientôt dit. Elle vous a certains yeux, certaines manières de reine qui me donnent la chair de poule rien que d'y songer. Ah! Don Pascal, qui t'a poussé là! En tout cas, essayons. Puis, si la tentative ne réussit pas... la voilà à nous deux!

scène II.

LE MÊME, NORINE.

(Norine entre en courant; elle est en grande toilette, l'éventail à la main; elle va sortir sans voir Don Pascal.)

D. PAS. Madame voudrait-elle me dire où elle va en si grande hâte?

NOR. Rien de plus facile, je vais au spectacle m'amuser.

- D. PAS. Ma il marito, con sua pace,
Non voler potria talvolta.
- NOR. Il marito vede e tace,
Quando parla, non s'ascolta.
- D. PAS. (*Con bile crescente.*) A non mettermi al cimento.
Per suo bene, la consiglio.
Vada in camera al momento.
Ella in casa resterà.
- NOR. (*Con aria di motteggio.*) A star cheto e non far scene
Per mia parte la scongiuro.
Vada a letto, dorma bene,
Poi doman si parlerà. *Va per uscire.*
- D. PAS. (*Interponendosi fra lei e la porta.*)
Non si sorte.
- NOR. (*Ironica.*) Veramente!!
- D. PAS. Sono stanco.
- NOR. Sono stufia.
- D. PAS. Civettella!
- NOR. (*Con gran calore.*) Impertinente,
Prendi su che ben ti sta! *gli dà uno schiaffo.*
- D. PAS. Ah!
E' finita, Don Pasquale,
Più non romperti la testa.
Il partito che ti resta,
E' d' andarti ad annegar.
- NOR. E' durezza la lezione,
Ma ci vuole a far l' effetto.
Or bisogna del progetto
La riuscita assicurar.)
- (*A. D. Pasquale.*) Parto dunque...
- D. PAS. Parta pure.
Ma non faccia più ritorno.
- NOR. Ci vedremo al nuovo giorno.
- D. PAS. Porta chiusa troverà.
- NOR. Via, caro sposino,
Non farmi il tiranno,
Sii dolce e bonino,

53

D. PAS. Je prendrai la liberté d'observer bien doucement que le mari pourrait parfois... ne pas vouloir...

NOR. Le mari regarde et se tait, quand il parle, on ne l'écoute pas.

D. PAS. Je vous conseille, madame, de ne pas me pousser à bout, dans votre intérêt, veuillez rentrer incontinent chez vous.

NOR. De mon côté, je vous prie de rester tranquille, de ne pas faire de scène; allez vous mettre au lit, dormez bien, nous causerons demain. (*Elle va pour sortir.*)

D. PAS. On ne passe pas!

NOR. En vérité!!

D. PAS. Je suis fatigué!

NOR. Je suis lasse!

D. PAS. Coquette!

NOR. Impertinent! voilà ce que tu mérites (*Elle lui donne un soufflet*).

D. PAS. Ah! c'en est fait D. Pascal, ne te romps pas la tête davantage; il ne te reste qu'une ressource, c'est d'aller te pendre.

NOR. (La leçon est un peu sévère, mais nécessaire à l'effet, maintenant assurons la réussite du projet.) Ainsi, je pars.

D. PAS. Partez, mais ne revenez plus.

NOR. Nous nous verrons demain.

D. PAS. Vous trouverez la porte close.

NOR. Allons, cher petit époux, ne faisons point le tyran; sois doux, sois honnête, pense à l'âge, va te

Rifletti all' età.
 Va a letto, bel nonno,
 Sia cheto il tuo sonno
 Per tempo a svegliarti
 La sposa verrà.

D. PAS. Divorzio! divorzio!
 Che letto che sposa
 Peggior consorzio
 Di questo non v' ha.
 Ah! povero sciocco!
 Se duri in cervello
 Con questo martello
 Miracol sarà. *Norina via.*

Nell' atto di partire. Norina lascia cadere una carta, D. Pasquale se ne avvede e la raccoglie.

D. PAS. Qualche nota di cuffie e di merletti
 Che la signora semina per casa.

(La spiega e legge.) » Adorata Sofronia. »

(Nella massima ansietà.) Ehi! Ehi! che affare è questo!

(Legge.) » Fra le nove e le dieci della sera
 » Sarò dietro al giardino,
 » Dalla parte che guarda a settentrione.
 » Per maggior precauzione
 » Fa se puoi d' introdurmi
 » Pel piccolo cancello. A noi ricetta
 » Daran sicuro l' ombre del boschetto.
 » Mi scordavo di dirti
 » Che annunzierò cantando il giunger mio,
 » Mi raccomando. Il tuo fedele. Addio. »

D. Pasquale fuori di se. Questo è troppo; costei
 Mi vuol morto arrabbiato!

Ah! non ne posso più perdo la testa!

(Scampanellando.) Si chiami Malatesta.

(Ai servi che entrano.) Correte dal Dottore,
 Ditegli che sto mal che venga tosto.
 (O crepare o finirla ad ogni costo!) *Esce.*

Scena III.

Entra CORO di servi e cameriere.

TUT. Che interminabile andi-rivieni!
 Non posso reggere rotte ho le reni,

coucher, grand papa, que ton sommeil sois paisible, ta petite femme viendra te réveiller de bon matin.

D. PAS. Je divorce! je divorce! que parlez-vous de lit, de femme, y a-t-il un plus cruel mariage? ah! pauvre niais, si ta tête résiste à tant de coups, ce sera un vrai miracle?

(Norine sort et laisse tomber une lettre que Don Pascal ramasse.)

D. PAS. Quelque facture de bonnets ou de dentelles, que Madame sème partout. *(Il lit.)* « Ma Sophronie » adorée, (Eh! eh! qu'est-ce que cela?) entre neuf et » dix heures du soir je serai derrière le jardin du » côté du nord; pour plus de précaution, cherche à » m'introduire par la porte secrète; les ombrages du » bosquet nous prêteront un abri sûr et commodé; » j'oubliais de te dire que j'annoncerai ma présence » en chantant. A toi, ton fidèle ami, adieu! » Ah! c'est trop fort, elle veut me faire mourir hydrophobe, je n'en puis plus, ma tête s'en va. *(Il sonne.)* Qu'on appelle Malatesta, courez chez le docteur, dites que je suis au plus mal, qu'il accoure ici *(il faut crever ou en finir à tout prix.)* *(Il sort.)*

Scène III.

CHOEUR DE VALETS ET DE SOUBRETTES

TOUS. Quel interminable va-et-vient, je n'y puis tenir, j'ai les reins brisés; tin tin par-ci, ton ton

Tin tin di quà, ton ton di là,
 In pace un attimo mai non si sta.
 Ma... casa buona montata in grande,
 Si spende, e spande, v'è da scialar.

DON. Finito il pranzo vi furon scene.
 NOM. Comincian presto. Contate un pò.
 DON. Dice il marito. » Restar conviene. »
 Dice la sposa « Sortire io vò. »
 Il vecchio sbuffa, segue baruffa.

UOM. Ma la sposina l' ha da spuntar.
 V' è un nipotino guasta-mestieri....

DON. Che tiene il vecchio sopra pensieri,
 UOM. La padroncina è tutta, foco.

DON. Par che il marito lo conti poco.

TUT. Zitto, prudenza, alcun qui viene;
 Si starà bene v' è da scialar. (*Escono.*)

scena IV.

DOTTORE, e ERNESTO, *sul limitare della porta.*

DOT. Siamo intesi,
 ERN. Sta bene. Ora in giardino
 Scendo a far la mia parte.

DOT. Mentr' io fo qui la mia.
 Soprattutto che il vecchio
 Non ti conosca!

ERN. Non temer.

DON. Appena.
 Venir ci senti....

ERN. Su il mantello e via.

DOT. Ottimamente.

ERN. A rivederci. (*Ernesto esce.*)

DOT. (*Avanzandosi.*) Questa
 Repentina chiamata
 Mi prova che il biglietto
 Del convegno notturno ha fatto effetto

par là , on ne reste pas un instant en repos; du reste bonne maison , bien montée, on dépense, on prodigue ; il y a de quoi faire bombance.

FEM. Après le dîner, il y eut des scènes.

HOM. Ils commencent vite, contez-nous ça.

FEM. Monsieur dit : il faut rester, madame répond : je veux sortir; le vieux s'emporte, et les voilà qui se battent.

HOM. Mais la petite dame en viendra à ses fins. Il y a par-là certain petit neveu gâte-métier...

FEM. Qui cause de l'inquiétude au bonhomme.

HOM. La petite femme est toute en feu.

FEM. Elle ne paraît pas faire grand cas du mari.

TOUS. Chut! de la prudence, on vient; par-là, nous serons bien; il y a de quoi faire bombance.

(Ils sortent.)

Scène IV.

DOCTEUR, ERNEST, *sur le seuil de la porte.*

DOC. C'est entendu.

ERN. C'est bien , je descends au jardin jouer mon rôle...

DOC. Tandis que je joue le mien ici ; surtout que le bonhomme ne te reconnaisse pas.

ERN. Sois sans crainte.

DOC. Dès que tu nous entends venir...

ERN. Vite mon manteau, et je me sauve.

DOC. Très bien.

ERN. Au revoir.

(Il sort.)

DOC. Cet appel inopiné me prouve que le billet du rendez-vous nocturne a produit son effet... Le voilà.

(*Guarda fra le scene.*) Eccolo!... com' è pallido, e dimesso!
 Non sembra più lo stesso...
 Me ne fa male il core....
 Ricomponiamoi un viso da Dottore.

Scena V.

D. PASQUALE *abbattutissimo s' innoltra lentamente.*

DOT. (*Andangogli incontro.*) D. Pasquale...

D. PAS. (*Con tristezza solenne.*) Cognato, in me vedete.
 Un morto che cammina.

DOT. Non mi fate
 Languir. Che fu? Parlate.

D. PAS. *Senza badargli e come parlando a se stesso.*
 Pensar che per un misero puntiglio.
 Mi son ridotto a questo!
 Mille Norine avessi dato a Ernesto!

DOT. (*Cosa buona a sapersi.*)
 Mi spiegherete alfin.

D. PAS. Mezza l'entrata
 D'un anno in cuffie e in nastri consumata!
 Ma questo è nulla.

DOT. E poi?

D. PAS. La signorina
 Vuol escire a teatro.
 M'oppongo colle buone,
 Non intende ragione, e son deriso.
 Comando... e della man mi dà sul viso.

DOT. Uno schiaffo!!

D. PAS. Uno schiaffo, si signore!
 Ma questo è nulla v'è di peggio ancora.
 Leggete.

(*Porge la lettera al dottore che legge dando segni di sorpresa crescente fino all' orrore.*)

DOT. Io son di sasso.

D. PAS. (*Riscaldandosi*) Corpo d'un satanasso,
 Voglio vendetta.

Comme il est pâle, abattu ! il est méconnaissable, il me fait peine ; reprenons un aspect doctoral.

Scène V.

LE MÊME, D. PASCAL.

DOC. Don Pascals

D. PAS. Vous voyez, beau-frère, en moi un mort qui chemine.

DOC. Ne me faites pas languir ; qu'y a-t-il ? parlez.

D. PAS. Quand je songe que pour un misérable entêtement j'en suis réduit là ; que n'ai-je donné à Ernest mille *Norinas* !

DOC. (C'est bon à savoir.) Expliquez-vous enfin.

D. PAS. (*montrant le désordre qui règne autour de lui*) La moitié de mon revenu, d'une année dépensée en bonnets, en rubans ; mais ce n'est rien que cela.

DOC. Ensuite.

D. PAS. Madame veut aller au spectacle, je m'y oppose avec douceur ; elle n'entend pas la raison ; je suis bafoué ; j'ordonne..... et l'on me frappe au visage.

DOC. Un soufflet.

D. PAS. Un soufflet, oui, monsieur ! Ce n'est rien encore, il y a pis que cela, lisez.

DOC. Je suis pétrifié.

D. PAS. Par Satan, il me faut une vengeance.

60

DOT. È giusto.

D. PAS. Assicurarla.

DOT. Sta in noi

D. PAS. Come?

DOT. Ascoltate.

D. PAS. Ho un mio ripiego ; ma sediam. (*Siedono.*)
Parlate.

DOT. Cheti cheti immantinente
Nel giardino discendiamo,
Prendo meco la mia gente,
Il boschetto circondiamo,
E la coppia sciagurata
A un mio cenno imprigionata
Senza perdere un momento
Conduciam dal podestà.

DOT. Che vi par del pensiero ?
Parlo schietto, non mi va.
Riflettete. La colpevole
M'è sorella, è moglie vostra.
Ah non stiamo l'onta nostra
Su pei tetti a divulgar.

a 2.

DOT. Espediente più a proposito
Procuriam d'imaginar.
Io direi... sentite un poco,
Noi due soli andiam sul loco,
Nel boschetto ci appostiamo,
A suo tempo ei mostriamo
E tra preghi, tra minaccie
D'avvertir l'autorità.
Ci facciam dai due promettere
Che la tresca ha fine là.
Don Pasquale che vi par ?

D. PAS. (*alzandosi*) Perdonate, non può star.
E'siffatto scioglimento
Poca pena al tradimento.
Vada fuor di casa mia,
Altri patti non vo' far.

a 2.

E'un affare delicato,
Vuol ben esser ponderato.
La prudenza col rigore
Qui bisogna conciliar.

61

DOC. C'est de toute justice.

D. PAS. Il dépend de nous de l'assurer.

DOC. Comment ?

D. PAS. Ecoutez, j'ai un moyen ; mais asseyons-nous.

DOC. Parlez.

D. PAS. Nous descendons tout doucement, tout doucement au jardin, je prends mes gens avec moi, nous cernons le bosquet, et sur un signe de moi on s'empare des deux coupables et, sans perdre un seul instant, on les conduit chez le commissaire ; que dites-vous de mon idée ?

DOC. Franchement, je ne suis pas de votre avis. Réfléchissez. La coupable est ma sœur et votre femme ; n'allons pas crier sur les toits notre déshonneur.

à 2

Tâchons de trouver un meilleur expédient.

DOC. Je dirais ; voyons un peu, nous allons nous deux seuls nous poster dans le bosquet, nous nous montrons à propos, et soit en priant, soit en menaçant d'avertir l'autorité, nous leur faisons promettre que l'intrigue s'arrêtera là.... Qu'en dites-vous, Don Pascal ?

D. PAS. Pardonnez-moi, docteur, cela ne peut aller ainsi ; ce dénouement est trop doux pour la trahison infâme ; qu'elle sorte de chez moi, je ne veux pas d'autres conditions.

à 2.

C'est un cas bien délicat ; il faut y songer sérieusement ; il s'agit ici de concilier la rigueur et la prudence.

- DOT. *A un tratto : L' he trovata !*
- D. PAS. *Oh benedetto !*
- DOT. *Dite presto. Nel boschetto*
- Quatti quatti ci appostiamo,
Di là tutto udir possiamo.
S' è costante il tradimento,
Su' due pio' s' ha da cacciar.*
- D. PAS. *Son contento, va benone.*
- DOT. *Ma con patto e condizione
Che l' intento ad ottenere
M' accordiate di potere
Fare e dire a nome vostro
Tutto quello che mi par.*
- D. PAS. *Carta bianca vi concedo,
Fate pur quel che vi par.*
- Aspetta, aspetta
Cara sposina
La mia vendetta
Gia' s' avvicina,
Gia' gia' ti preme,
Gia' t' ha raggiunto,
Tutte in un punto
L' hai da scontar.
Vedrai se giovino
Raggiri e cabale,
Sorrisi teneri
Sospiri e l' agrime.
La mia rivincita
Mi voglio prendere,
Sei nella trappola
V' hai da restar.*
- DOT. *Il poverino
Sogna vendetta
Non sa il meschino
Quel che l' aspetta,
Invano freme,
Invano arrabbia,
E' chiuso in gabbia.
Non può scappar.
Invano accumula*

DOCT. J'y suis.

D. PAS. Bravo, voyons bien vite.

DOC. Nous nous postons tout doucement, tout doucement dans le bosquet, de là nous entendons tout, si la trahison est flagrante il faut la chasser à l'instant même.

D. PAS. Je suis satisfait, c'est fort bien.

DOC. Mais à la condition expresse que pour atteindre le but vous me donnez plein pouvoir de faire et dire en votre nom tout ce qui me plaira.

D. PAS. Je vous donne carte blanche, faites tout ce qui vous plaira. Attends, attends, ma petite femme, voilà ma vengeance qui s'approche, elle te presse, elle te joint et tu paies tout d'un seul coup, tu verras à quoi te serviront les détours, les intrigues, les sourires, les tendres soupirs, les pleurs, je vais prendre ma revanche ; tu as donné dans le panneau, tu y resteras.

DOC. Le pauvre homme rêve à la vengeance, il ne sait pas ce qui l'attend, en vain il frémit, il enrage, pris en cage il ne peut échapper. C'est en vain qu'il entasse des projets, des calculs, il ne se doute pas que

64

Progetti e calcoli:
 Non sa che fabbrica
 Castelli in aria;
 Non vede il semplice
 Che nella trappola
 Da se medesimo
 Si va a gettar. (*Escono insieme.*)

Scena VI.

ERNESTO e CORO *di dentro.*

Boschetto nel giardino attiguo alla casa da D. Pasquale a sinistra dello spettatore gradinata che dalla casa metti in giardino a dritta belvedere. Piccolo cancello in fondo.

Com' e' gentil — la notte a mezzo April !
 E' azzurro il ciel — la luna é senza vel :
 Tutto é languor — pace, mistero, amor.
 Ben mio, perchè — ancor non vieni a me ?
 Sembra che l'aura
 Formi sospiri e accenti,
 Del rio nel mormore
 Carezze e baci senti ;
 Il tuo fedel — si strugge di desir ;
 Nina crudel — mi vuoi veder morir !!
 Poi quando sarò morto, piangerai,
 Ma ritornarmi in vita non potrai.

CORO. (*di dentro.*)
 Poi quando sarà morto, piangerai,
 Ma ritornarlo in vita non potrai.

Norina esce con precauzione dalla parte del belvedere, e va ad aprire ad Ernesto, che si mostra dietro il cancello Ernesto e avvolto in un mantello che lascerà cadere.

A 2.

ERN. NOR. Tornami a dir che m' ami,
 Dimmi che mi^a tu sei ;
 Quando tuo ben mi chiami
 La vita addoppi in me.
 La voce tu asi cara

63

ce sont là châteaux en Espagne, il ne voit pas (le niais)
qu'il va se jeter lui-même dans le panneau. (*Ils sortent.*)

Scène VI.

(Bosquet dans le jardin attenant à la maison du D. Pascal
Un kiosque.)

ERNEST, *dans la coulisse.*

Que la nuit est belle à la moitié d'avril, le ciel est
bleu, la lune est sans voile, tout est langueur ; paix,
mystère, amour, pourquoi ne viens-tu pas, ma bien-
aimée; on dirait que la brise soupire, et le murmure
des ruisseaux ressemble au bruit des caresses et des
baisers; ton fidèle amant, Nina, est dévoré de desirs
brûlans; cruelle enfant, tu veux me voir mourir!!
puis quand je serai mort tu pleureras, mais tu ne sau-
rais me rendre à la vie.

CHOEUR (*dans la coulisse*). Puis quand il sera mort
tu pleureras, mais tu ne saurais le rendre à la vie.

A 2.

NOR. ERN. (*entrant du côté du kiosque.*) Redis, ah!
redis que tu m'aimes, que tu es à moi; quand
tu m'appelles ma bien-aimée, mon existence
mon bien-aimé,

5

Rinfranca il core oppresso :

Sicur^a a te dappresso ,

Tremo lontan da te.

(Si vedono D. Pasquale e il dottore muniti di lanterne sorde entrar pian piano nel cancello, si perdono dietro agli alberi per si comparire a suo tempo.)

NOR. *(Sommessamente.)* Sento rumor.

ERN. Son dessi...

NOR. Comincia l' ultim' atto.

ERN. Se perder ti dovessi!

NOR. Fa cor, t' affida in me.

(Mentre D. Pasquale e il dottore si compariscono Ernesto riprende il mantello, e si scorta alquanto da nonua nella direzione della casa di D. Pasquale.)

D. PAS. Eccoli; attenti ben...

DOT. Mi raccomando....

scena VII.

DON PASQUALE, DOTTORÈ E DETTI.

D. PAS. *(Sbarrando la lanterna in volto a Norina.)*
Alto là!

NOR. Ladri, ajuto!

D. PAS. à NOR. Zitto; ov'è il drudo?

NOR. Chi?

D. PAS. Colui che stava
Con voi qui amoreggiando.

NOR. *(con risentimento.)* Signor mio,
Mi merarviglio, qui non v'era alcuno.

DOT. *(Che faccia tosta!)*

D. PAS. Che mentir sfacciato!
Saprò ben io trovarlo.

(Don Pasquale e il dottore fanno indugini nel boschetto Ernesto entra pian piano in casa.)

est doublée, ta voix si chère ranime mon cœur. Tran-
quille auprès de toi, je tremble si tu t'éloignes.

*(On aperçoit le docteur et D. Pascal avec des
lanternes se glissant entre les arbres.)*

NOR. *(tout bas.)* J'entends du bruit.

ERN. Ce sont eux.

NOR. Le dernier acte commence.

ERN. Si j'allais te perdre.

NOR. Courage, et confiance en moi.

*(Quand le docteur reparaît Ernest reprend un manteau
et s'éloigne dans la direction de la maison.)*

D. PAS. Les voilà... Attention!

DOC. Je vous recommande...

Scène VII.

LES MÊMES, DON PASCAL, LE DOCTEUR.

D. PAS. Halte là!

NOR. Au voleur! au secours!

D. PAS. Chut, où est le galant?

NOR. Qui?

D. PAS. Celui qui était là à vous en conter.

NOR. Vous m'étonnez, monsieur, il n'y avait per-
sonne.

DOC. *(Prompte à la réplique.)*

D. PAS. Quel impudent mensonge! je saurai bien le
trouver.

*(D. Pascal et le docteur cherchent dans le bosquet.
Ernest entre doucement dans la maison.)*

- NOR. Vi ripeto
Che qui non v'era alcun che voi sognate.
- DOT. A quest'ora in giardin che fecevate?
- NOR. Stavo prendendo il fresco.
- D. PAS. Il fresco! *(con esplosione.)* Ah donna indegna,
Fuor di mia casa, o ch'io...
- NOR. Ehi, ehi, signor marito,
Su che tuon la prendete?
- D. PAS. Escite, o presto.
- NOR. Nemmen per sogno. E' casa mia, vi resto.
- D. PAS. Corpo di mille bombe!
- DOT. (Don Pasquale
Lasciate fare a me; solo badate
A non smentirmi; ho carta bianca...
E' inteso.)
- D. PAS. E' inteso.)
- NOR. (Il bello adesso viene!)
- DOT. (Stupor misto di sdegno,
attenta bene.)
Sorella, udite, io parlo
Per vostro ben; vorrei
Risparmiarvi uno sfregio.
- NOR. A me uno sfregio!
- DOT. (Benissimo.) Domani in questa casa.
Entra la nuova sposa...
- NOR. *(Come sopra.)* Un'altra donna!
A me simile ingiuria!
- DOT. (Ecco il momento di montare in furia.)
(D. Pasquale tien dietro al dialogo con grande interesse.)
- NOR. Sposa di chi?
- DOT. D'Ernesto, la Norina.
- NOR. *(Con disprezzo.)* Quella vedova scaltra, e
civettina!
- D. PAS. *(Al dottore)* Bravo dottore!
- DOT. Siamo.
- NOR. A cavallo.
- NOR. Coei qui a mio dispetto!

NOR. Je vous répète qu'il n'y avait personne ici, que vous rêvez.

DOC. Que faisiez-vous donc au jardin à pareille heure?

NOR. Je prenais le frais.

D. PAS. (éclatant). Le frais... Ah! femme indigne, sortez de chez moi, ou je...

NOR. Eh! eh! monsieur mon mari, sur quel ton le prenez-vous?

D. PAS. Sortez... dépêchons.

NOR. Je n'y songe seulement pas, cette maison m'appartient, j'y reste.

D. PAS. Par mille bombes!

DOC. (Don Pascal, laissez-moi faire, seulement gardez-vous de me démentir, j'ai carte blanche.)

D. PAS. (C'est convenu.)

NOR. (Voici le bouquet.)

DOC. (Stupeur mêlée d'indignation. Attention.)
Ma sœur, écoutez, je parle dans votre intérêt, je vous drAIS vous épargner un affront.

NOR. Un affront... à moi!

DOC. (Très bien.) Demain la nouvelle mariée entre en ce logis.

NOR. Une autre femme, à moi parçille injure!

DOC. (Voici le moment de se mettre en fureur.)

NOR. La femme de qui donc?

DOC. D'Ernest, Norine.

NOR. Cette veuve, coquette et rusée?

D. PAS. (Bravo, docteur.)

DOC. (Nous sommes à cheval.)

NOR. Cette femme ici malgré moi, Norine et moi

Norina ed io sotto l'istesso tetto!
(Con forza.) Giammai! piuttosto parto.
D. PAS. *(Ah! lo volesse il ciel!)*
NOR. *(Cambiando modo.)* Ma... piano un poco.
Se queste nozze poi fossero un gioco!
Vo' sincerarmi pria.
DOT. E' giusto. *(A D. Pasquale.)* *(Don Pasquale,*
non c'è via;
Qui bisogna sposar quei due davvero,
Se no costei non va.
D. PAS. Non mi par vero.)
DOT. *(Chiamando.)* Ehi! di casa, qualcuno,
Ernesto...

Scena ultima.

ERNESTO, e servi.

ERN. Eccomi.
DOT. A voi
Accorda Don Pasquale
La mano di Norina, e un annuo assegno
Di quattromilla scudi.
ERN. Ah! caro zio!
E fia ver?
DOT. *A D. Pasquale.* *(D' esitar non è piu' tempo,*
Dite di sì.)
NOR. M'oppongo.
D. PAS. Ed io consento
(A Ernesto.) Corri a prender Norina,
E d'unirvi io m'impegno in sul momento.
DOT. Senz' andar lungi la sposa è presta.
D. PAS. Come? spiegatevi...
DOT. Norina è questa.
D. PAS. Quella?... Norina...? che tradimento!!
Dunque Sofronia...
DOT. Dura in convento.
D. PAS. E il matrimonio...?
DOT. Fu un mio pensiero.
Stringervi in nodi di nullo effetto
Il modo a torvi di farne un vero.
E' chiaro il resto del romanzetto.
D. PAS. Ah briconissimi... *(Vero non parmi!*
Ciel ti ringrazio!) Così ingannarmi!
Meritereste....

sous le même toit, jamais... je m'en irais plutôt.

D. PAS. (Ah plût au ciel !)

NOR. Un instant, si c'était là un piège, une feinte ;
je veux m'assurer d'abord.

DOC. C'est juste (D. Pascal, il n'y a pas d'autre
moyen, il faut les marier tout de bon, sinon cette
femme ne s'en va pas.)

D. PAS. (Je n'ose croire à tant de bonheur.)

DOC. Eh ! de la maison, quelqu'un, Ernest.

Scène dernière.

LES MÊMES, ERNEST, VALETS.

ERN. Me voilà.

DOC. D. Pascal vous accorde la main de Norine
et une pension de 4,000 écus.

ERN. Ah ! cher oncle, est-il vrai ?

DOC. (*A D. Pascal.*) Il n'est plus temps d'hésiter
dites que vous y consentez.

NOR. Je m'oppose.

D. PAS. Et moi j'y consens, (*A Ernest*) Cours cher-
cher Norine, amène-la, et je vous marie à l'instant.

DOC. Sans aller plus loin la mariée est toute prête.

D. PAS. Comment ? expliquez-vous.

DOC. Voilà Norine.

D. PAS. C'est là Norine... quelle trahison, ainsi
Sophronie..

DOC. N'a pas quitté son couvent.

D. PAS. Et le mariage ?

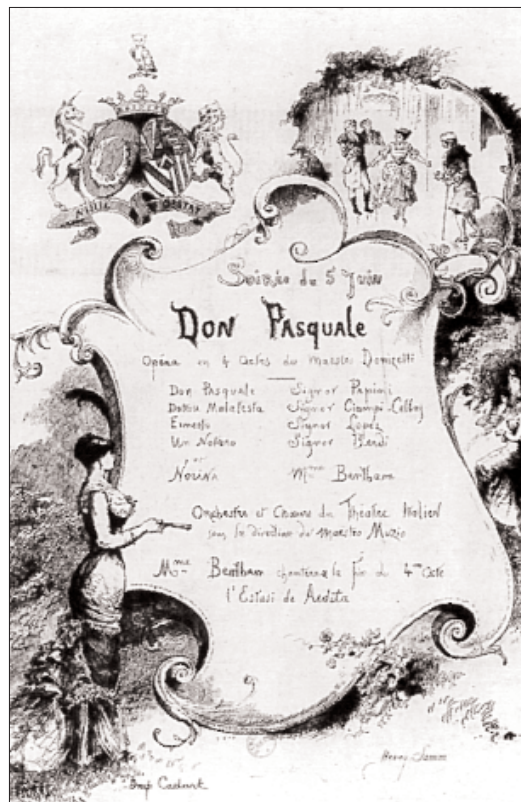
DOC. J'ai eu l'idée de vous engager dans un lien
sans effet pour vous empêcher d'en contracter un réel ;
le reste du petit roman est facile à comprendre.

D. PAS. Ah maîtres fripons !... (Je n'ose y croire en-
core ; je te remercie, grand Dieu !) Me tromper ainsi.
vous mériteriez.

DOT. Via siate buono.
 ERN. (*Inginocchiandosi.*) Deh! Zio, movetevi!
 NOR. (*Come sopra.*) Grazia, perdono!
 D. PAS.
 Tutto dimentico, siate felici,
 Com' io v' unisco v' unisca il Ciel!
 NOR. La moral di tutto questo
 E' assai facile trovar,
 Ve la dico presto presto
 Se vi piace d'ascoltar :
 Ben è scemo di cervello
 Chi s'ammoglia in vecchia età,
 Va a cercar col campanello
 Noje e doglie in quantità.
 D. PAS. La morale è molto bella
 Applicarla a me si sta,
 Sei pur fina o bricconcella
 M' hai servito come va.
 DOT. e ER. La morale è molto bella
 Don Pasqual l'applicherà,
 Quella cara bricconcella
 Lunga più di noi la sa.

DOC. Voyons... soyez bon.
 ERR. (*à genoux*) Mon oncle, laissez-vous toucher !..
 NON. Grâce... pardon...
 D. PAS. (*hésite un instant puis les embrasse*). J'oublie tout... soyez heureux... que le ciel vous unisse, comme je vous unis !...
 NOR. La morale de tout ceci est bien facile à trouver, et je vais vous la dire en peu de mots si vous voulez bien m'écouter ; il faut être bien privé de cervelle pour se marier quand on est vieux, c'est se donner bien du mal pour chercher des ennuis et des tracas.
 D. PAS. La morale est fort jolie et je puis me l'appliquer. Ah ! friponne, que tu es rusée ! Tu m'a servis comme je le méritais.
 DOC. ERN. La morale est fort jolie, Don Pascal en fera son affaire ; cette chère friponne en sait plus long que nous.

FIN.



Locandina per una delle rappresentazione di *Don Pasquale* al Théâtre Italien.
Disegno di Henry Somm (Parigi, Bibliothèque Nationale).



Léon Noël. Ritratto di Giulia Grisi, prima interprete di Norina al Théâtre Italien, 1843. Litografia.
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Ritratto di Luigi Lablache, primo interprete di Don Pasquale al Théâtre Italien, 1843. Litografia.
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Ritratto di Mario (pseudonimo di Giovanni Matteo de Candia), primo interprete di Ernesto al Théâtre Italien, 1843. Litografia (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Ritratto di Antonio Tamburini, primo interprete del Dottor Malatesta al Théâtre Italien, 1843.
Litografia (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Scena dalla prima rappresentazione assoluta di *Don Pasquale*. Parigi, Théâtre Italien, gennaio 1843.
La vignetta uscì sulle pagine del periodico «L'Illustration» il 5 aprile dello stesso anno.

DON PASQUALE IN BREVE

a cura di Gianni Ruffin

Ad una ricognizione panoramica sull'opera italiana fra Sette e Ottocento balza subito all'occhio la netta cesura categoriale riscontrabile tra i vari generi drammatici in musica: nei primi decenni del nuovo secolo il numero di rappresentazioni comiche si contrae drasticamente per cedere quasi totalmente il campo a drammi romantici 'seri'. Tra *La Cenerentola* di Rossini (1817) ed il *Falstaff* di Verdi (1893) pochissimi sono infatti i titoli buffi entrati stabilmente in repertorio, pur dopo grandi successi come *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (1792) e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini (1816).

Nel primo Ottocento buon favore arrise a una tipologia mista, la cosiddetta 'opera semiseria', che offriva momenti d'intenso *pathos* entro una trama d'impianto sentimentale e borghese a lieto fine. Nel solco della commedia musicale settecentesca rappresentata dalla *Cecchina* di Piccinni e dalla *Nina pazza per amore* di Paisiello, il genere semiserio definì un 'contenitore' intermedio fra i tipi serio e comico: ad esso, in qualche allestimento, fu ascritta appunto un'opera d'ardua classificazione come il *Don Giovanni* di Mozart. Tale categoria per certi versi ibrida, ma fortemente foriera di novità, annovera comunque, oltre alla menzionata *Cenerentola*, capolavori straordinari come *La gazza ladra* dello stesso Rossini (1817) e *La sonnambula* di Bellini (1831).

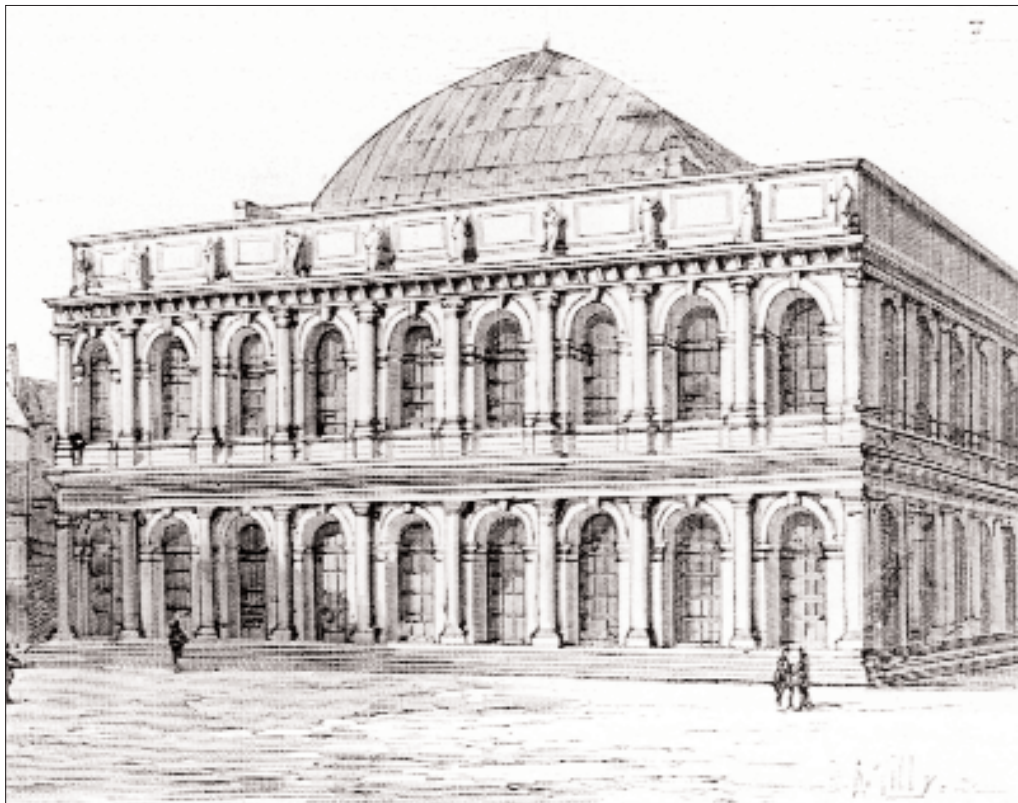
Totalmente diversa è invece la sorte dei titoli pienamente comici di questo periodo, di cui sopravvivono ancor oggi, con sporadici allestimenti, appena *Un giorno di regno* di Verdi (1840) e *Crispino e la comare* (1850) dei fratelli Ricci, oltre al *Don Pasquale* di Donizetti. A quest'opera sarebbe spettato un franco e duraturo successo dall'esordio fino ai nostri tempi: essa fu presentata al pubblico del parigino Théâtre Italien il 3 gennaio 1843 con un *cast* d'eccezione: Giulia Grisi (Norina), Giovanni Matteo de Candia, in arte Mario (Ernesto), Antonio Tamburini (Malatesta) e, nel ruolo eponimo, il grande Luigi Lablache – definito dal critico Henry Chorley, in occasione dell'applauditissima replica londinese dello stesso anno (29 giugno) «l'autentico genio comico del teatro d'opera».

L'accoglienza del *Don Pasquale* fu favorevolissima: Donizetti venne chiamato in prosenio alla fine del secondo e terzo atto; durante la rappresentazione vennero bissati l'adagio del finale secondo e la stretta del duetto notturno fra Norina ed Ernesto. Non stupisce che, dopo Parigi e prima ancora di Londra, l'opera sia stata presentata in un'altra sede prestigiosa come Vienna il 14 maggio 1843. Ciò non accadde solo per merito dei cantanti: in primo luogo va ricordata la felice inclinazione comica di Donizetti, testimoniata

dall'assidua dedizione al genere dimostrata dal suo catalogo – che annovera farse quali *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (1827) e *Il campanello* (1836), opere semiserie come *Elisir d'amore* (1832) e *Linda di Chamounix* (1842), opéra-comiques quali *La fille du régiment* (1840) e *Rita, ou Le mari battu* (1841), opere buffe come *L'ajo nell'imbarazzo* (1824) e *Gianni di Parigi* (1831).

Dell'assoluto agio e familiarità di Donizetti col genere comico è inoltre testimonianza non tanto la mitizzata – e di recente ridimensionata – notizia della composizione della partitura in soli undici giorni, quanto il tiranneggiamento inflitto al librettista Giovanni Ruffini. Esule mazziniano e personalità di rilievo nella cultura italiana del tempo (scrise due romanzi di successo, *Lorenzo Bernoni* e *Il dottor Antonio*), Ruffini rifiutò infine di apporre il suo nome sul libretto proprio a causa dei condizionamenti impostigli da Donizetti. Significativo è il contrasto sorto tra compositore e scrittore per l'*ensemble* conclusivo: Donizetti privilegiò la versione che il collaboratore riteneva meno riuscita perché aveva deciso di utilizzare in questa sede una melodia già da lui composta in precedenza. Forte della sua consumata esperienza, Donizetti volle insomma avocare a sé tutte le scelte (e naturalmente le responsabilità), tenendo in pochissimo conto il parere di Ruffini.

Il testo del *Don Pasquale* ricalca la trama del *Ser Marcantonio* di Angelo Anelli, messo in musica da Stefano Pavesi nel 1810: un'opera che Donizetti aveva avuto modo di studiare ai tempi in cui prendeva lezioni da Mayr. In essa si riscontrano i tipi tradizionali del teatro comico di questi anni: il vecchio avaro e libidinoso, la scaltra *soubrette*, il giovane innamorato, l'intrigante *factotum*. Tali personaggi 'giocosi' e grotteschi tipicamente comici assumono però una caratterizzazione più individuata e interiormente moderna di quanto la schematica trama potrebbe lasciar immaginare. Il compositore non solo emula i grandi modelli settecenteschi e rossiniani, ma anche ricerca possibilità formali innovative: infatti questo lavoro accoglie in più d'un momento suggestioni compositive variamente maturate, in ambito sia sentimentale sia serio.



La Salle Ventadour, una delle sedi del Théâtre Italien a Parigi, dove il 3 gennaio 1843 ebbe luogo la prima rappresentazione di *Don Pasquale*.



Pasquale Grossi. Figurini per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro Malibran, aprile 2002.

ARGOMENTO

Atto primo

Sala in casa di Don Pasquale

Don Pasquale – «vecchio celibatario, tagliato all’antica, economo, credulo, ostinato, buon uomo in fondo» – guarda con impazienza l’orologio. Egli attende nella sua bella casa la visita del dottor Malatesta – «uomo di ripiego, faceto, intraprendente, medico e amico di Don Pasquale» – ed è in collera con il nipote Ernesto – «giovane entusiasta» – che, innamorato di una giovane e povera vedova (Norina – «giovane vedova, natura sùbita, impaziente di contraddizioni, ma schietta e affettuosa» –), si rifiuta di sposare la ricca fanciulla propostagli dallo zio. Il vecchio scapolone, per castigare il nipote, ha deciso di diseredarlo e prendere moglie. Per la ricerca della sposina si è affidato ai consigli del dottor Malatesta che però, amico di Ernesto e Norina, sta per ordire una trama per condurre alla disperazione il vecchio ostinato e costringerlo a dare il suo assenso alle nozze dei due giovani. Il furbo dottore infatti annuncia esultante a Don Pasquale di aver trovato una perla di fanciulla, bella, buona e modesta (e, ciò che non guasta, ricca!) e per di più gli rivela che la impareggiabile sposina è sua sorella Sofronia, uscita fresca, fresca di convento. Don Pasquale è al colmo della felicità e dell’impazienza. Per prima cosa manda a chiamare il nipote, lo mette al corrente delle sue intenzioni e lo scaccia di casa. Ernesto si dispera perché vede crollare tutte le sue speranze: non può più offrire a Norina un avvenire sicuro e si sente tradito dal dottor Malatesta che riteneva un amico.

Sala in casa di Norina

Norina sta leggendo una storia d’amore mentre attende la visita di Malatesta: egli le ha vagamente accennato a un suo progetto per ridurre alla ragione il vecchio cocciuto. Un servo le consegna una lettera di Ernesto: il giovane, scacciato dallo zio, l’avverte, che sta per partire «con la morte nel cuore». Il dottor Malatesta la rassicura subito rivelandole il suo piano: ella prenderà il posto della sorella Sofronia e reciterà una commedia; conquisterà il vecchio con le sue astuzie, lo convincerà a sposarla (il matrimonio sarà celebrato per burla dal cugino Carlotta) e poi gli farà amaramente rimpiangere di averlo fatto e lo renderà disponibile a soddisfare le giuste aspirazioni di Ernesto. L’idea della burla e del travestimento piace subito a Norina che si prepara molto divertita a recitare la sua parte.

Atto secondo

Sala in casa di Don Pasquale

Ernesto sta preparandosi a partire per una «lontana terra». Don Pasquale, elegantissimo e tutto ringalluzzito, sta aspettando con impazienza la sposina. Ella giunge tremante e velata, sorretta dal dottor Malatesta che prega l'amico di avere tatto e pazienza: la fanciulla non è abituata a compagnie maschili, è molto timida, economica e silenziosa, una vera perla. Don Pasquale incantato dalle maniere della fanciulla, la prega di togliersi il velo e rimane folgorato dalla sua bellezza. Arretra, balbetta, suda e arde dalla fretta di sposarla. La falsa Sofronia accetta con grazia la sua proposta di matrimonio; viene subito introdotto il finto notaio e si stende il contratto di nozze nel quale Don Pasquale cede alla sposina la metà dei suoi beni e fa di lei la padrona assoluta della casa. Al momento di firmare ci si accorge che manca un testimone e giunge a proposito Ernesto, all'oscuro di tutto. Lo zio gli chiede di fare da testimone alle nozze. «Col massimo stupore» il giovane si accorge che la sposa è Norina, ma subito Malatesta trova il modo di informarlo in disparte della burla.

Dopo la firma del contratto di nozze Norina prende un atteggiamento «naturale, ardito, senza impudenza e pieno di disinvoltura»: per prima cosa respinge l'abbraccio del marito. La cosa piace molto ad Ernesto che finalmente ha capito, comincia a divertirsi e scoppia a ridere. Don Pasquale si offende e lo scaccia ma Sofronia decide di prendersi il giovane come cavaliere e avverte il marito che d'ora in avanti la parola 'voglio' la dirà lei sola e che, se non sarà ubbidita con le buone, ricorrerà alle maniere forti. Stupefatto e atterrito il vecchio rimane immobile, senza parole, e assiste impotente alle decisioni della giovane sposa: ella raddoppia la paga al maggiordomo, ordina di assumere un paio di dozzine di giovani servi, di acquistare due calessi, otto cavalli inglesi e due da sella e decide di cambiare tutto il mobilio e di scegliersi un parrucchiere, un sarto, e un gioielliere. Per ultimo ordina un banchetto di almeno una cinquantina di coperti per la sera. Don Pasquale, al limite del collasso, tenta di rifiutarsi ma viene offeso «con furia crescente» da Norina ormai scatenata nella divertentissima parte. Ernesto non ha più sospetti e i due innamorati si scambiano tenerezze, coperti da Malatesta che consiglia il vecchio amico di andarsene a letto e finge di rimproverare la sorella.

Atto terzo

Sala in casa di Don Pasquale

Nella casa vi è un continuo andirivieni di servi e bottegai e regna la più grande confusione: dappertutto sono sparsi abiti, cappelli, pellicce e il vecchio padrone siede costernato davanti a una montagna di fatture da pagare. Norina si presenta riccamente abbigliata e annuncia che sta per andare a teatro. Alle proteste del marito e al suo inutile tentativo di fermarla gli grida «impertinente» e gli dà uno schiaffo. Al colmo della disperazione il povero Don Pasquale si sente un uomo finito, Sofronia rincara la dose chiamandolo «bel nonno» e invitandolo ad andarsene a letto. Nell'atto di uscire lascia cadere una lettera che il marito raccoglie e legge: in essa uno sconosciuto fissa a Norina un appuntamento galante per quella sera, nel giardino. Costernato e ormai fuori di sé, Don Pasquale manda a chiamare Malatesta.

I servi si lamentano per il gran lavoro e spettegolano ironicamente sullo strano comportamento dei due freschi sposi. Il dottor Malatesta prende accordi con Ernesto per l'ultima scena della commedia e si prepara ad affrontare l'amico; Don Pasquale «abbattutissimo s'inoltra lentamente» e «con tristezza solenne» lo mette al corrente degli incredibili avvenimenti – i capricci, la villania e per ultimo l'infedeltà della moglie – chiedendo vendetta. Il dottore dapprima lo invita alla prudenza ma poi finge di solidarizzare con lui e propone di nascondersi nel giardino, sorprendere i fedifraghi e cacciare la sposa infedele, ma chiede che l'amico avvalli tutte le sue decisioni. Don Pasquale gli dà carta bianca e sta già pregustando la vendetta, mentre Malatesta osserva divertito fra sé che la sua trappola sta per scattare.

Giardino della casa di Don Pasquale

È notte. Ernesto, accompagnato da un piccolo coro, canta una serenata. Norina va cautamente ad aprire un cancelletto e lo fa entrare nel giardino. I due innamorati si abbracciano teneramente mentre Don Pasquale e Malatesta, muniti di lanterne cieche, si appostano silenziosamente per irrompere all'improvviso. Ernesto fa appena in tempo ad entrare «pian piano in casa» e Norina affronta il marito che vuole sapere il nome dell'uomo che era con lei. Alle sue proteste di innocenza Malatesta l'avverte che le conviene andarsene perché il giorno dopo la casa ospiterà la nuova sposa di Ernesto, Norina. La fanciulla finge un grande dispetto e dice che piuttosto di vivere sotto lo stesso tetto della nuova venuta preferisce andarsene. Però vuole essere certa che le nozze si facciano veramente. Si chiama subito Ernesto e Malatesta gli annuncia che lo zio gli accorda la mano di Norina e un assegno annuo di quattromila scudi. Don Pasquale ha fretta di celebrare le nuove nozze ma manca la sposa: Malatesta gli rivela che Sofronia e Norina sono la stessa persona e gli confessa di aver organizzato la commedia a fin di bene. I giovani chiedono perdono, il vecchio, felicissimo per lo scampato pericolo, si commuove e dà la sua benedizione. L'ultima parola è a Norina che trae la morale della storia: «Ben è scemo di cervello / chi s'ammoglia in vecchia età, / va a cercar col campanello / noje e doglie in quantità...». Tutti, anche il burlato, sono d'accordo.



Pasquale Grossi. Figurini per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro Malibran, aprile 2002.

ARGUMENT

Premier acte

Salle dans la maison de Don Pasquale

Don Pasquale – «un vieux célibataire, vieux jeu, économe, crédule, têtu, mais en fin de compte bon» – regarde impatientement l’heure. Il attend dans sa belle maison la visite du docteur Malatesta – «homme habile, facétieux, entreprenant, médecin et ami de Don Pasquale» – et il est en colère contre son neveu Ernesto – «jeune enthousiaste» – qui, amoureux d’une jeune et pauvre veuve (Norina – «nature enthousiaste, nature subite, impatiente et pleine de contradictions, mais franche et affectueuse»), refuse d’épouser la riche jeune fille que lui propose son oncle. Le vieux célibataire, pour punir son neveu, a décidé de le déshériter et de se marier. A la recherche d’une fiancée, il se fie aux conseils du docteur Malatesta; celui-ci est cependant l’ami d’Ernesto et de Norina, et va ourdir une trame destinée à conduire au désespoir le vieil obstiné en le contraignant à donner son consentement au mariage des deux jeunes héros. En effet, le malin docteur annonce d’un ton exultant à Don Pasquale qu’il a trouvé une jeune fille parfaite, belle, bonne et modeste (et, ce qui ne gâche rien, riche!); il lui révèle en outre que cette fiancée incomparable n’est autre que sa soeur, Sofronia, à peine sortie du couvent. Don Pasquale est au comble de la joie et de l’impatience. Il fait tout d’abord appeler son neveu, le met au courant de ses intentions et le chasse de chez lui. Ernesto est au comble du désespoir car il voit s’écrouler tous ses espoirs: il ne peut plus offrir à Norina un avenir sûr et se sent trahi par le docteur Malatesta, qu’il croyait être son ami.

Salle dans la maison de Norina

Norina lit une histoire d’amour en attendant la visite de Malatesta. Il lui a vaguement parlé d’un projet devant porter à la raison le vieil entêté. Mais Norina est inquiète, car une lettre d’Ernesto lui apprend qu’il doit partir, «1a mort au coeur». Le docteur Malatesta la rassure immédiatement en lui révélant son plan: elle prendra la place de sa soeur Sofronia et jouera la comédie; elle devra conquérir le vieillard par son astuce, le persuadera de l’épouser (un faux mariage sera célébré chez son cousin Carlotto); par la suite, elle lui fera amèrement regretter de s’être marié et lui fera comprendre qu’il doit satisfaire les justes aspirations d’Ernesto. L’idée de la plaisanterie et du déguisement plaît tout de suite à Norina, qui se prépare avec joie à jouer son rôle.

Deuxième acte

Salle dans la maison de Don Pasquale

Ernesto se prépare à partir «pour une terre lointaine». Don Pasquale, très élégant et rajeuni, attend avec impatience sa fiancée. Elle arrive, voilée et tremblante, soutenue par le docteur Malatesta, qui prie son ami de faire preuve de tact et de patience: la jeune fille n'est pas habituée à la compagnie des hommes, elle est très timide, économe et silencieuse, une vraie perle. Don Pasquale est conquis par les manières de la jeune fille; il la prie d'enlever son voile et est fulminé par sa beauté. Il recule, balbutie, transpire et brûle de se marier. La fausse Sofronia accepte avec grâce sa proposition de mariage; on fait entrer rapidement le faux notaire et l'on rédige le contrat de mariage dans lequel Don Pasquale cède à sa fiancée la moitié de ses biens et en fait la maîtresse absolue de sa maison. Au moment de signer, on s'aperçoit qu'il manque un témoin, et Ernesto arrive à point nommé, ignorant de l'affaire. Son oncle lui demande d'être son témoin de mariage. «Avec une immense surprise», le jeune homme s'aperçoit que la fiancée n'est autre que Norina, mais Malatesta réussit à l'informer rapidement de la plaisanterie. Tous signent le contrat de mariage et Norina prend tout de suite une attitude «naturelle, hardie, sans pudeur et pleine de désinvolture»: elle refuse tout d'abord que son mari l'embrasse, ce qui plaît beaucoup à Ernesto qui a finalement compris et commence à s'amuser. Ernesto éclate de rire et Don Pasquale, offensé, le chasse, mais Sofronia décide que le jeune homme sera son chevalier et avertit son mari que, désormais, elle seule pourra prononcer les mots 'je veux' et que, s'il n'obéit pas de bon gré, elle aura recours aux manières fortes. Stupéfait et atterré, le vieillard, paralysé, se tait et assiste impuissant aux décisions de la jeune fille: elle double le salaire du majordome, décide d'engager deux douzaines de jeunes valets, d'acheter deux calèches, huit chevaux anglais et deux chevaux de selle, de changer tout le mobilier, de choisir un coiffeur, un tailleur et un bijoutier. Pour finir, elle ordonne un banquet d'au moins cinquante couverts pour le soir. Don Pasquale manque de s'évanouir; il essaie de refuser, mais se fait incendier par Norina «de plus en plus furieuse», qui se déchaîne dans ce rôle extrêmement amusant. Ernesto n'a plus de doutes et les deux amoureux se laissent aller à la tendresse, couverts par Malatesta qui conseille à son vieil ami d'aller se coucher et fait semblant de gronder sa soeur.

Troisième acte

Salle dans la maison de Don Pasquale

La maison de Don Pasquale est en proie à un continuel va-et-vient de valets et de boutiquiers, la plus grande confusion règne: partout, des vêtements, des chapeaux, des fourrures; le vieux maître, consterné, est assis devant une montagne de factures à payer. Norina se présente, richement habillée, et annonce qu'elle va au théâtre. Son mari proteste et essaie inutilement de l'arrêter: elle le traite d'«impertinent» et le gifle. Au comble du désespoir, le pauvre Don Pasquale se sent fini, Sofronia l'appelle «beau grand-père» et l'invite à aller se coucher. En sortant, elle laisse tomber une lettre que son mari ramasse et lit: un inconnu fixe à Norina un rendez-vous galant pour le soir même, dans le jardin. Consterné et hors de lui, Don Pasquale fait appeler Malatesta. Les valets se plaignent de l'excès de travail et commentent ironiquement l'étrange comportement des deux nou-

veaux époux. Le docteur Malatesta prépare avec Ernesto la dernière scène de la comédie et se prépare à affronter son ami; Don Pasquale, «très abbattu» et «avec une tristesse solennelle», le met au courant de ces faits incroyables – les caprices, la grossièreté et enfin l'infidélité de sa femme – et demande vengeance. Le docteur l'invite d'abord à la prudence mais feint ensuite de s'allier avec lui et lui propose de se cacher dans le jardin, de surprendre les traîtres et de chasser l'épouse infidèle; mais il demande à son ami de respecter toutes ses décisions. Don Pasquale lui donne carte blanche et jouit de sa vengeance prochaine, tandis que Malatesta voit le piège se refermer.

Jardin de la maison de Don Pasquale

C'est la nuit. Ernesto, accompagné d'un petit chœur, chante une sérénade. Norina ouvre doucement un petit portail et le fait entrer dans le jardin. Les deux amoureux s'embrassent tendrement tandis que Don Pasquale et Malatesta, munis de lanternes sombres, se cachent silencieusement pour intervenir à l'improviste. Ernesto réussit à entrer doucement dans la maison et Norina affronte Don Pasquale qui veut connaître le nom de l'homme qui était avec elle. Elle plaide son innocence et Malatesta l'avertit qu'elle ferait mieux de s'en aller car, le lendemain, la nouvelle épouse d'Ernesto doit arriver. La jeune fille feint d'être vexée et réplique qu'elle préfère s'en aller plutôt que de vivre sous le même toit que la nouvelle venue. Elle veut cependant être sûre que les noces auront véritablement lieu. On appelle Ernesto et Malatesta lui annonce que son oncle lui accorde la main de Norina ainsi qu'une rente annuelle de quatre mille écus. Don Pasquale a hâte de célébrer les nouvelles noces, mais la fiancée n'est pas là: Malatesta lui révèle que Sofronia et Norina ne sont qu'une même personne et avoue avoir organisé cette comédie pour le bien de tous. Les jeunes gens demandent pardon, le vieillard, au comble de la joie pour avoir éloigné le danger, s'émeut et donne sa bénédiction. Norina conclut en tirant la morale de l'histoire: «Bien idiot est celui qui se marie à un âge tardif, il va à l'encontre d'ennuis et de douleurs à n'en plus finir...». Tous, y-compris Don Pasquale, sont d'accord.



Pasquale Grossi. Figurini per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro Malibran, aprile 2002.

SYNOPSIS

Act One

A room of Don Pasquale's house

Don Pasquale – «an elderly bachelor of the old school, thrifty, gullible and stubborn but at heart a good sort» – is impatiently watching the clock. Dr. Malatesta –«Pasquale's friend and physician, sharpwitted, humorous and enterprising» – is due to visit him in his fine home. Pasquale is annoyed with his nephew Ernesto – «an eager young man» – who has fallen in love with an impecunious young widow, Norina («high spirited, headstrong, full of contradictions, but sincere and warm-hearted») and refuses to marry the wealthy girl his uncle has selected for him. In order to punish his nephew, the old bachelor has determined to cut him off without a penny and to take a wife for himself. He is counting on Dr. Malatesta to find him a bride – but Malatesta, a friend to both Ernesto and Norina – is concocting a scheme that will drive the obstinate old man to distraction and force him to agree to the young lovers' marriage. The crafty physician tells Pasquale that he has found a treasure of a bride – beautiful, docile and modest (and rich into the bargain!). Moreover, she is none other than his own sister, Sofronia, fresh from the convent. Pasquale is delirious with joy and impatience. He loses no time in sending for his nephew, informing him of his intentions and ordering him out of the house. Fearing that he can no longer offer Norina a secure future, Ernesto's hopes are dashed, and he feels betrayed by Malatesta, whom he had believed to be a friend.

A room of Norina's house

Norina is reading a love story whilst waiting for Malatesta, who has vaguely hinted at his plans to make the stubborn old man see reason. Nevertheless, she is distressed to read a letter from Ernesto in which he tells her that he is about to leave, «with death in his heart». Malatesta reassures her, explaining his scheme: Norina is to practice a little playacting, passing herself off as his sister Sofronia. After luring the old man into marriage (the mock ceremony to be performed by her cousin Carlotto) she will make him regret his action so bitterly that he will be only too willing to agree to Ernesto's requests. Norina is delighted at the prospect of acting out this farce, and gleefully prepares to play her role.

Act Two

A room of Don Pasquale's house

Ernesto prepares to depart for a «distant land». Don Pasquale, elegantly attired and strutting about with renewed vigour, impatiently awaits his bride. Norina, veiled and trembling, arrives on the arm of Malatesta who begs his friend to be tactful and patient since the young girl is unaccustomed to male company; shy, quiet and frugal in her tastes, she is a veritable pearl. Pasquale, captivated by the girl's manners, implores her to remove her veil, and when she does so he is mesmerised by her beauty. He draws back, stammering and perspiring and burning with desire to wed her at once. The false Sofronia graciously accepts his marriage proposal. The bogus notary is produced without delay and a marriage contract is drawn up in which Pasquale agrees to make over half his property to his wife and to make her sole mistress of his house. Just when another witness is needed Ernesto – unaware of the plot – appears on the scene. His uncle asks him to act as a witness to his marriage. Thunderstruck, the young man realizes that Norina is the bride, but Malatesta discreetly informs him that the wedding is a hoax. As soon as the contract is signed, Norina's manner becomes «natural' bold, impudent and self-possessed». First of all she refuses her husband's embrace (much to the relief of Ernesto, who has finally understood the ruse and is beginning to enjoy himself). When he hears Ernesto laughing, Pasquale takes offence and attempts to turn him out of the house.

'Sofronia', however, decides that she will have the young man as her squire and warns her husband that from now on she alone will be giving the orders, and woe betide anyone who dares disobey them.

Stunned and alarmed, the old man is left standing speechless. She doubles the butler's salary, insists that a dozen more young servants be taken on and demands two coaches, eight English horses and two riding horses. She also requires new furnishings, a hairdresser, dressmaker and jeweller. Finally, she orders a banquet for at least fifty guests for that same evening. Pasquale, on the verge of collapsing, attempts to intervene, but is rewarded only with the stinging retorts of the «increasingly irate» Norina – who by now is thoroughly enjoying her role. Ernesto's suspicions have finally disappeared and, concealed by Malatesta, the young lovers enjoy a romantic interlude. The doctor advises his old friend to go to bed and pretends to reprimand his sister.

Act Three

A room of Don Pasquale's house

Servants and tradesmen are bustling about Pasquale's house, which is now in a state of utter chaos. Dresses, hats and furs are strewn everywhere and the old man is sitting dismally behind a pile of bills. Norina enters, lavishly dressed, and announces that she is going to the theatre. Her husband tries in vain to stop her and when he accuses her of insolence, she slaps him. By this time poor Don Pasquale is a broken man, and 'Sofronia' provokes him even further by calling him a «nice old grandpa» and suggesting that he goes to bed. She leaves, dropping a letter which her husband picks up and reads: it is from an unknown lover, fixing an assignation with Norina in the garden that evening. Pasquale can take no more, and sends for Malatesta.

The servants complain that they are overworked, and gossip mercilessly about the newlyweds' curious behaviour. Malatesta and Ernesto discuss the final scene of their drama and prepare to confront Pasquale, who «dejectedly and slowly approaches». In a state of «sublime misery» he tells Malatesta about the extraordinary turn of events – his wife's whims and insults and, as the last straw, her infidelity – and demands revenge. At first, the doctor advises him to act prudently, but then he pretends to be in agreement with Pasquale. He will hide in the garden, expose the treacherous couple and banish the faithless bride. Malatesta insists, however, that Pasquale backs up all his decisions. Pasquale, who is already savouring the sweet taste of revenge, gives him carte blanche, whilst Malatesta rubs his hands with delight that the trap is about to be sprung.

The garden of Don Pasquale's house

Ernesto, accompanied by a small chorus, serenades his beloved. Norina cautiously opens the gate to let him into the garden. As the lovers tenderly embrace, Pasquale and Malatesta, bearing dark lanterns, silently draw near in order to surprise them. Ernesto just manages to «slip quietly into the house» and Norina confronts Pasquale, who demands to know the name of the man she was with. When she protests her innocence Malatesta advises her to leave since, he says, Ernesto's bride will be arriving on the following day. The girl pretends to lose her temper, saying that she prefers to leave than to live under the same roof as the new arrival. Nevertheless, she wants to be quite sure that the wedding will take place. Ernesto is called and Malatesta tells him that his uncle has agreed to his marriage with Norina, promising him a yearly allowance of four thousand scudos. Pasquale wishes the wedding to be celebrated as soon as possible, but there is no sign of the bride. Malatesta breaks the news to him that Sofronia and Norina are one and the same person, admitting that he was responsible for arranging the whole scheme. The young lovers apologize to the old man who, relieved at being out of danger, is sufficiently moved to give them his blessing. The last word goes to Norina, who draws the moral of the story: «Only a fool marries late in life: for it is clear for all to see that in so doing he can only expect sorrow and pain». Everyone – including the victim of the prank – is in full agreement.



Pasquale Grossi. Figurini per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro Malibran, aprile 2002.

HANDLUNG

Erster Akt

Im Haus von Don Pasquale

Don Pasquale, »eingefleischter Junggeselle vom alten Schlag, sparsam, gläubig, dickköpfig und im Grunde ein guter Mann«, schaut ungeduldig auf die Uhr. Er erwartet in seinem schönen Hause den Besuch des Doktor Malatesta, ein »witziger, unternehmungslustiger Mensch für den Notfall«, Arzt und Freund Don Pasquales. Dieser ist wütend auf seinen Neffen Ernesto – »einen jungen Schwärmer« –, der in eine junge, arme Witwe verliebt ist (Norina, »Schwärmernatur, leidendes Wesen, vor lauter Widersprüchen unduldsam, jedoch geradlinig und liebevoll«), und deshalb nicht das von seinem Onkel für ihn ausgesuchte reiche Mädchen heiraten will. Um seinen Neffen zu bestrafen, hat der alte Junggeselle beschlossen zu heiraten und ihn zu enterben. Für die Brautschau hat er sich dem Rat des Doktor Malatesta anvertraut, der jedoch aufgrund seiner Freundschaft zu Ernesto und Norina eine Geschichte inszeniert, die den alten Dickkopf zur Verzweiflung treiben soll und seine Zustimmung zur Heirat der beiden jungen Leute erzwingen soll. Tatsächlich berichtet der schlaue Doktor Don Pasquale triumphierend, er habe eine Perle von einem hübschen Mädchen gefunden, gut und bescheiden (und noch dazu reich!), und ausserdem teilt er ihm mit, dass die unvergleichliche Braut seine Schwester Sofronia ist, die gerade aus dem Kloster gekommen ist. Don Pasquale schäumt über vor Glück und Ungeduld. Als erstes lässt er seinen Neffen rufen, setzt ihn von seinem Vorhaben in Kenntnis und weist ihn aus seinem Hause. Ernesto ist verzweifelt, denn er sieht alle seine Hoffnungen schwinden: er kann Norina keine gesicherte Zukunft bieten, und fühlt sich von Doktor Malatesta verraten, den er für einen Freund hielt.

Im Haus von Norina

Norina liest eine Liebesgeschichte, während sie auf Malatestas Besuch wartet: er hat ihr vage Andeutungen gemacht, wie er den alten Querkopf zur Vernunft bringen will. Aber Norina ist voller Sorge, weil sie aus einem Brief von Ernesto erfahren hat, dass er »zu Tode getroffen« kurz vor der Abreise steht. Doktor Malatesta beruhigt sie sofort, indem er ihr seinen Plan enthüllt: sie wird den Platz seiner Schwester Sofronia einnehmen und eine Komödie spielen: sie wird den Alten mit ihren Ränken überzeugen und ihn dazu

bringen, sie zu heiraten (die Ehe wird zum Spass vom Vetter Carlotto geschlossen), wonach sie ihn die Heirat bitter bereuen lassen wird, und er so den Wünschen von Ernesto entsprechen wird. Der lustige Einfall und die Verkleidung gefallen Norina sofort, und äusserst belustigt bereitet sie sich auf die Schauspielerei vor.

Zweiter Akt

Im Haus von Don Pasquale

Ernesto bereitet sich auf seine Abreise »in die Ferne« vor. Ein sehr eleganter und eitel gewordener Don Pasquale wartet voller Ungeduld auf die Braut. Gestützt von Doktor Malatesta kommt sie an, zitternd und verschleiert, und er bittet den Freund, taktvoll und geduldig zu sein: das junge Mädchen ist nicht an männliche Gesellschaft gewöhnt, sie ist sehr schüchtern, sparsam und ruhig, eben eine wahre Perle.

Don Pasquale ist vom Betragen des Mädchens entzückt, und bittet, es möge seinen Schleier abnehmen. Er ist wie erschlagen von ihrer Schönheit, weicht zurück, stottert, schwitzt und hat den brennenden Wunsch, zu heiraten. Die falsche Sofronia nimmt seinen Heiratsantrag huldvoll an; umgehend wird der falsche Notar hereingeführt, und der Ehevertrag aufgesetzt, mit dem Don Pasquale der Braut die Hälfte seines Besitzes überträgt, und sie zur absoluten Herrin im Hause macht. Als unterschrieben werden soll, fehlt ein Zeuge, und zufällig erscheint Ernesto, der von nichts weiss. »Zu seinem grössten Erstaunen« sieht er, dass die Braut Norina ist, aber Malatesta gelingt es, ihn sofort zur Seite zu nehmen, und über den Scherz zu informieren. Alle unterschreiben den Ehevertrag, und auf einmal wird Norina »natürlich, dreist, ohne Scham und ganz selbstsicher«: Als erstes stösst sie den Ehemann zurück, und das gefällt Ernesto sehr, der endlich alles begriffen hat, und anfängt, sich zu amüsieren. Als Ernesto loslacht, weist Don Pasquale ihn beleidigt aus dem Haus, aber Sofronia beschliesst, sich den jungen Mann als Kavalier zu nehmen. Ihrem Mann teilt sie mit, dass sie als Einzige ab sofort 'ich will' sagen wird, und wenn ihr nicht umgehend Folge geleistet wird, kann sie auch grob werden. Der Alte ist erschüttert, erstaunt, unbeweglich, sprachlos, und sieht den Entscheidungen seiner jungen Frau untätig zu: sie gibt dem Hausmeister doppelten Lohn, lässt ein paar Dutzend junge Diener einstellen, zwei Kaleschen kaufen, acht englische Pferde und zwei Reitpferde, sie beschliesst, das gesamte Mobiliar auszuwechseln, und sucht sich einen Friseur, einen Schneider und einen Juwelier aus. Schliesslich bestellt sie noch ein Bankett für mindestens fünfzig Personen für den Abend. Don Pasquale steht am Rande eines Zusammenbruchs, will sich weigern, wird aber von Norina, die jetzt ganz in ihrer lustigen Rolle aufgeht, »in einem Wutausbruch« beleidigt. Ernestos Zweifel sind beseitigt, und die beiden Verliebten tauschen Zärtlichkeiten aus; Malatesta deckt ihnen den Rücken, tut so, als ob er seiner Schwester Vorwürfe machen würde, und rät seinem alten Freund, ins Bett zu gehen.

Dritter Akt

Im Haus von Don Pasquale

Im Haus von Don Pasquale herrscht ein heilloses Durcheinander, Diener und Geschäftsleute gehen ein und aus: überall liegen Kleider herum, Hüte, Pelzmäntel, und

der alte Hausherr sitzt fassungslos vor einem Berg fälliger Rechnungen. Norina erscheint in eleganter Kleidung, und teilt mit, sie ginge jetzt ins Theater. Als ihr Mann einen nutzlosen Versuch macht, sie aufzuhalten, schreit sie ihn an »frecher Kerl« und gibt ihm eine Ohrfeige. Als der arme Don Pasquale auf dem Gipfel der Verzweiflung und total fertig ist, wirft Sofronia ihm noch an den Kopf »Grossväterchen« und rät ihm, ins Bett zu gehen. Beim Hinausgehen lässt sie einen Brief fallen, den ihr Mann aufhebt und liest: in dem Brief trifft ein Unbekannter eine Verabredung für den gleichen Abend im Garten mit Norina. Don Pasquale ist fassungslos und ausser sich, und lässt Malatesta holen.

Die Diener beklagen sich über die viele Arbeit, und lästern voller Ironie über das merkwürdige Verhalten der beiden Jungverheirateten. Doktor Malatesta bespricht mit Ernesto den letzten Akt der Komödie, und bereitet sich auf das Zusammentreffen mit seinem Freund vor: Ein »total niedergeschlagener« Don Pasquale kommt ihm langsam entgegen, und »mit unendlicher Betrübniß« setzt er ihn von den unglaublichen Ereignissen in Kenntnis – die Launen, die Gemeinheit und schliesslich die Untreue seiner Frau – müssen gerächt werden. Zunächst rät der Doktor ihm zur Vorsicht, aber dann geht er zum Schein auf ihn ein, und schlägt vor, sich im Garten zu verstecken, die Treulosen zu überraschen und die Ehebrecherin hinauszwerfen; er bittet den Freund jedoch, alle seine Entscheidungen zu unterstützen. Don Pasquale gibt ihm freie Hand, und sieht die Rache schon geglückt, während Malatesta amüsiert daran denkt, dass seine Felle bald zuschnappt.

Im Garten von Don Pasquale

Es ist Nacht. Ernesto singt eine Serenade, von einem kleinen Chor begleitet. Norina geht vorsichtig ein kleines Törchen aufmachen, und lässt ihn in den Garten hinein. Die beiden Verliebten umarmen sich zärtlich, während Don Pasquale und Malatesta sich leise mit Blendlaternen verstecken, um plötzlich aufzutreten. Ernesto gelangt gerade »ganz leise ins Haus« und Norina tritt Don Pasquale entgegen, der den Namen des Mannes wissen will, mit dem sie zusammen war. Als sie ihre Unschuld beteuert, teilt Malatesta ihr mit, sie solle sich lieber entfernen, denn am folgenden Tag ziehe die neue Braut von Ernesto, Norina, ein. Das Mädchen tut sehr verärgert, und sagt sie ziehe vor auszuziehen, als mit der Neuen unter einem Dach zu leben. Aber sie will sicher sein, dass die Heirat wirklich stattfindet. Ernesto wird gerufen, und Malatesta teilt ihm mit, dass sein Onkel der Heirat mit Norina zustimmt und ihm einen jährlichen Scheck über viertausend Scuden gewährt. Don Pasquale will die neue Hochzeit so schnell wie möglich feiern, aber es fehlt die Braut: Malatesta klärt ihn darüber auf, dass Sofronia und Norina die gleiche Person sind, und dass er die Komödie nur für einen guten Zweck inszeniert hat. Die jungen Leute bitten um Verzeihung, der Alte ist gerührt und gibt ihnen seinen Segen, übergücklich darüber, dass er der Gefahr entronnen ist. Das letzte Wort hat Norina mit der Moral der Geschichte: »Wer im Alter heiratet, der hat kein Hirn im Kopf, er ist nur auf der Suche nach Ärger und Verdruss«... Alle, auch der Verspottete, sind damit einig.



Frontespizio della riduzione per canto e pianoforte di *Don Pasquale*, edita a Milano da Giovanni Ricordi nel 1843 (Parma, Istituto di studi verdiani).

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA*

a cura di Carlida Steffan

Orchestra: flauto I, flauto II e ottavino, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani, gran cassa, archi. Sul palco: 2 chitarre, tamburello basco.

Sinfonia

Allegro – Andante mosso – Poco più – Moderato – Più allegro – Più stretto – 1. Tempo – Poco più – Più allegro (C – 6/8 – C, Re maggiore – Fa maggiore – La maggiore – Re maggiore)

Atto primo

SCENE I – II

n. 1 Introduzione (Don Pasquale, Dottore)

«Son nov'ore: di ritorno»; *Moderato* (C, Do maggiore)

«Benedetto! – (Che babbione!)»; *Allegro moderato*

«Bella siccome un angelo»; *Larghetto cantabile – Poco più – 1. Tempo* (3/4, Re bemolle maggiore)

«Famiglia? – Agiata, onesta»; *Moderato – Allegro – Lento – Vivace* (3/4 – C, ⇒ Do)

«Un foco insolito»; *Vivace – Più mosso* (3/8)

SCENE II – III

n. 2 Recitativo e Duetto (Don Pasquale, Ernesto)

«Son rinato. Or si parli al nipotino»; *Recitativo – Andantino* (C)

«Prender moglie! – Sì, signore»; *Moderato* (C, Mi bemolle maggiore)

«Sogno soave e casto»; *Cantabile* (2/4, La bemolle maggiore)

«Due parole ancor di volo»; *Allegro moderato – Allegro* (C, Do maggiore ⇒)

* Per redigere la struttura musicale dell'opera ci siamo basati sulla partitura d'orchestra di *Don Pasquale* (nuova ed. riveduta e corretta), Milano, Ricordi, rist. 1971 (P.R. 36), in cui la lezione testuale è talora divergente rispetto a quella del libretto della prima.

«Mi fa il destin mendico»; *Allegro moderato – Più mosso – 1. Tempo – Più mosso* (Mi bemolle maggiore)

SCENA IV

n. 3 Cavatina (Norina)

«Quel guardo il cavaliere»; *Andante* (6/8, Sol maggiore)

«So anch'io la virtù magica»; *Allegretto – Più mosso – Poco più* (2/4, Si bemolle maggiore)

SCENE IV – V

n. 4 Recitativo e Duetto Finale I (Norina, Dottore)

«E il Dottor non si vede! / Oh che impazienza!» *Recitativo* (C)

«Pronta io son, pur ch'io non manchi»; *Maestoso* (C, Fa maggiore)

«Vado corro, al gran cimento»; *Allegro – Poco più – 1. Tempo – Pochissimo ritenuto*

Atto secondo

SCENA I

n. 5 Preludio ed Aria (Ernesto)

Maestoso (C, Do minore)

«Povero Ernesto! Dallo zio scacciato»; *Recitativo*

«Cercherò lontana terra»; *Larghetto* (Fa minore)

«E se fia che ad altro oggetto»; *Moderato – Poco meno* (Re bemolle maggiore)

SCENE II – III

n. 6 Scena e Terzetto (Don Pasquale, Dottore, Norina)

«Quando avrete introdotto»; *Allegro mosso – Recitativo – Allegretto* (C)

«Via, da brava. – Reggo appena...», Dottore, Norina, Don Pasquale; *Larghetto – Più allegro – 1. Tempo* (Mi maggiore)

SCENE III – V

n. 7 Recitativo e Quartetto – Finale II (Dottore, Norina, Don Pasquale, Notaro, Ernesto)

«Non abbiate paura, è Don Pasquale»; *Recitativo – Moderato – Allegro – Andante* (C, ⇒)

«Fra da una parte etcetera»; *Moderato* (12/8, Do maggiore)

«Indietro, mascalzoni»; *Allegro – Poco meno* (C, La maggiore ⇒)

«Ah, figliol, non mi far scene»; *Moderato mosso* (Do maggiore)

«Siete marito e moglie»; *Andante – Moderato mosso* (6/8, ⇒ Fa maggiore)

«(È rimasto là impietrato)»; *Andante – Poco più* (C, Mi maggiore)

«Riunita immantinente»; *Allegro moderato – Poco più* (Mi maggiore ⇒)

«Son tradito, beffeggiato»; *Vivace* (♯, Re maggiore)

Atto terzo

SCENA I

n. 8 Coro d'introduzione (Don Pasquale, Coro)
 «I diamanti, presto presto»; *Allegro* (C, Re maggiore)

SCENE I – II

n. 9 Recitativo e Duetto (Don Pasquale, Norina)
 «Vediamo: alla modista»; *Recitativo – Allegro – Andante – Allegro*
 «Signorina, in tanta fretta»; *Allegro – Meno mosso – Più allegro – Poco più* (C, La maggiore – Do maggiore)
 «(È finita, Don Pasquale)»; *Larghetto – Poco più* (6/8, La minore – Do maggiore)
 «Parto adunque ...– Parta pure»; *Allegro* (C, ⇒)
 «Via caro sposino»; *Vivace, ma non troppo – Poco più* (3/8, Do maggiore)

SCENE II – III

n. 10 Recitativo e Coro (Don Pasquale, Coro di servi e camerieri)
 «Qualche nota di cuffie e di merletti»; *Recitativo – Allegro* (C)
 «Che interminabile andirivieni»; *Allegro vivace – Tempo di Valzer* (C – 3/8, La maggiore)

SCENA IV – V

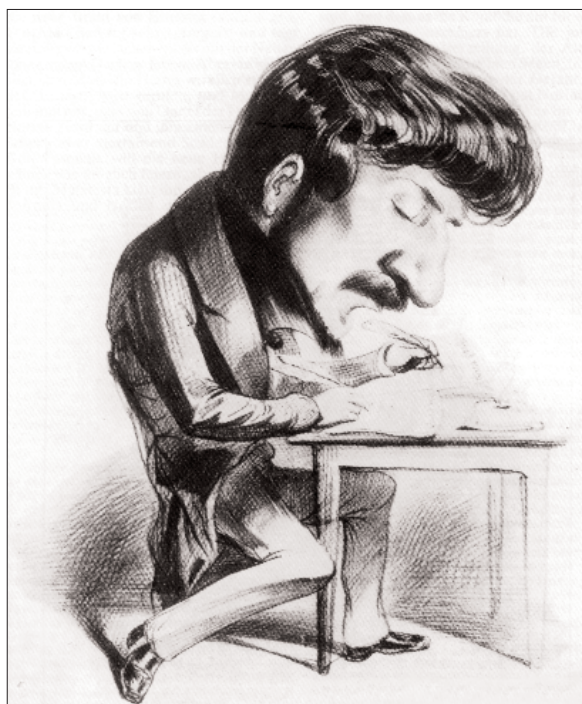
n. 11 Recitativo e Duetto (Dottore, Ernesto, Don Pasquale)
 «Siamo intesi. – Sta bene. Ora in giardino»; *Recitativo – Andante – Recitativo* (C)
 «Cheti, cheti, immantinate»; *Moderato – Poco più – Moderato – I. Tempo, Mosso* (C – 12/8, Fa maggiore – Re bemolle maggiore)
 «(Aspetta, aspetta)»; *Moderato mosso – Poco più* (6/8, Fa maggiore)

SCENA VI

n. 12 Serenata e Notturmo (Ernesto, Coro, Norina)
 «Com'è gentil la notte a mezzo April!»; *Andante mosso – Pochissimo più mosso – I. Tempo* (6/8, La maggiore)
 «Tornami a dir che m'ami»; *Larghetto* (9/8, La maggiore)

SCENE VI – VII – SCENA ULTIMA

n. 13 Scena e Rondò Finale III (Ernesto, Norina, Don Pasquale, Dottore)
 «Eccoli! Attenti ben... – Mi raccomando»; *Recitativo – Allegro moderato – Vivace – Allegro* (C)
 «Senz'andar lungi la sposa è presta»; *Moderato mosso* (Sol maggiore ⇒)
 «Bravo, bravo, Don Pasquale!»; *Allegretto moderato* (6/8, Si bemolle maggiore)



Caricatura di Donizetti. Litografia riprodotta nel giornale «Le chiarivari»

Paolo Fabbri

UNA VIA DONIZETTIANA
PER L'OPERA COMICA

«Dramma buffo / Opéra bouffe» in tre atti è definito *Don Pasquale* nel libretto bilingue che la stamperia di Rue du Croissant a Parigi – Lange Lévy et Comp. – pubblicava a fine 1842 per conto del Théâtre Italien in vista della ‘prima’ da tenersi al principio del nuovo anno (il 3 gennaio 1843). Nel giro di un biennio il pubblico parigino aveva assistito alla locale *première* – con modifiche – della recentissima *Linda di Chamounix* (1842: scritta per Vienna) e al debutto assoluto di *La fille du régiment* (1840): il nuovo titolo avrebbe così potuto completare idealmente una di quelle trilogie che spesso il mondo dei teatri ama inventarsi, a dispetto delle effettive intenzioni d’autore (e dell’egemonia del sistema decimale). A voler essere onesti, la terna sarebbe nominalmente proprio eterogenea: «dramma buffo» quello del 1843, «melodramma semiserio» il precedente del 1842, addirittura «opéra comique» il titolo del 1840. Il che voleva dire lingue diverse (italiano, francese) e differenti codici di comunicazione (solo cantato nelle opere italiane, il cantato che si alterna al parlato nell’altra), contesti teatrali e culturali non omogenei, divergenti direttrici di poetica, scelte stilistiche e musicali conseguentemente divaricate.

Qual era, allora, l’ultima volta che Donizetti aveva affrontato l’opera comica? Se si parlasse in generale, e in senso lato, della Categoria del Comico, allora il campo d’osservazione dovrebbe necessariamente risultare ben più esteso: fino al punto da invadere i territori dell’opera seria, per un autore come Donizetti che ben prima di Verdi fu interessato alle commistioni tra i generi (*Torquato Tasso* e soprattutto *Lucrezia Borgia*, entrambi del 1833). Ma tenendo fiscalmente l’occhio alle definizioni classificatorie, per trovare un immediato antecedente omogeneo a *Don Pasquale* nel catalogo operistico donizettiano bisogna andare su su fino all’*Elisir d’amore*, «melodramma giocoso» in due atti tenuto a battesimo a Milano nel 1832 (per quanto presentato sempre lì nel 1839, *Gianni di Parigi* in realtà risaliva al 1831). Gli anni intermedi sono infatti dominati dall’opera seria o addirittura tragica. Dei venti titoli dal *Diluvio universale* del 1830 al vietato *Poliuto* del 1838, ben quindici hanno «tragedia» o «tragico» nella specificazione di genere sul frontespizio del relativo libretto. In mezzo, ci sono sì eccezioni buffe, ma decisamente virate sul semiserio lagrimevole (*Il furioso all’isola di San Domingo*, Roma 1833) o sulla svelta e disinvolta comicità della farsa in un atto (*Il campanello* e *Betty*, entrambe Napoli 1836).

Differente il discorso andando a ritroso nel decennio degli esordî: gli anni Venti per Donizetti significano tanti diversi tavoli su cui puntare, compreso ovviamente quello del-

l'opera comica. A rappresentarlo, possono servire *L'ajo nell'imbarazzo* (Roma, 1824: modificato nel 1826 per Napoli, e presentato come *Don Gregorio*) e *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (Milano, 1831: rifacimento in due atti della farsa in un atto *Le convenienze teatrali*, Napoli 1827): ma meglio il primo del secondo, essendo quest'ultimo troppo connotato e inserito in quel sottogenere dell'opera sull'opera – il metamelodramma – che vantava una propria, specifica tradizione e suoi caratteri.

Un po' i compositori ambivano al livello più prestigioso (e remunerativo), come già mostrava la duplice carriera di Rossini, italiana e francese; un po' il gusto che per comodità potrei dire 'romantico' inclinava ai soggetti cupi e financo truci (il catalogo di Bellini, e quello di Donizetti negli anni Trenta sono lì a documentarlo: senza dimenticare il Verdi imminente): insomma, i tempi per il genere comico si facevano più grami. Di fatto, dopo *Don Pasquale* nel settore ebbero fama ad esempio *I falsi monetari* (Torino 1844) di Lauro Rossi (1812-1885), *Don Bucefalo* (Milano 1847) di Antonio Cagnoni (1828-1896), *Crispino e la comare* (Venezia 1850) di Federico (1809-1877) e Luigi Ricci (1805-1859), *Il carnevale di Venezia* (Napoli 1851) di Errico Petrella (1813-1877). Coi quali titoli si può dire doppiato il capo che di lì in avanti renderà sempre meno visibili i porti di partenza della tradizione comica italiana.

Tornando a Donizetti, dunque la prima tappa significativa sulla via che porterà a *Don Pasquale* si concreta nell'*Ajo nell'imbarazzo* di quasi vent'anni prima. A designarlo come rossiniano certo non si sbaglia: forme e formule sono quelle, a quel gran fiume attinge lo stile, e il linguaggio che parla è il medesimo. Bisogna però intendersi. Il rossinismo cui si allude non è infatti quello dei capolavori maturi, dal *Barbiere* a *Cenerentola* (volendo, a *Matilde di Sbabran*), e neppure quello dell'*Italiana in Algeri* coi suoi congegni serrati e travolgenti fino al delirio. Piuttosto, si direbbe, è il Rossini delle farse, e in specie di quelle meno sesquipedali: propenso alla commedia di costume e d'intrigo, con partiture briose ma non prodighe di un lusso che giunge allo sfarzo, sapide per singoli tocchi di spirito ma non ancora protese alla ricerca di grandi effetti, di prospettive bizzarramente inconsuete, d'impalcature strutturali dall'ampio e inatteso respiro.

Tutto sommato, dunque non era tanto l'eredità dell'ultimo Rossini ad essere raccolta, quanto piuttosto la sua lezione degli esordî, con l'innesto sulla tradizione comica tardo-na-poletana affrontato col piglio e la spavalda disinvoltura di chi era destinato a rinsanguarla e rimetterla a nuovo, consolidandone al contempo la morfologia in architetture più compatte e uniformi. Del resto, la commedia di Giovanni Giraud dallo stesso titolo (Roma, Valle 1807) che sta alla base del libretto poco si prestava ad una lettura in direzione buffonesca. È vero che portava in scena l'ennesima «inutil precauzione» domestica (il padre-tiranno che vessa ottusamente i figli), ma mettendovi al centro toni d'inconsueta polemica culturale e sociale, con ambigua scabrosità (il matrimonio segreto che copre pudicamente una relazione evidentemente pre-matrimoniale, e relativa nascita di un pargolo; l'anziano istitutore sospettato d'intrattenere rapporti erotici clandestini) e perfino con punte d'inattesa violenza (seppure solo per un attimo, e per finta, la madre mima l'infanticidio: e questo senza essere Medea, né comunque un'eroina tragica).

Meno di dieci anni dopo (Milano, maggio 1832), *Elisir d'amore* nasceva in tutta fretta traducendo notoriamente per la lingua e le scene italiane un recentissimo successo di Scribe e Auber, l'opéra in due atti *Le philtre* andato in scena all'Académie royale de musique di Parigi – *vulgo*: Opéra – appena undici mesi prima (a metà giugno 1831). Del rossinismo maturo, questo nuovo «melodramma giocoso» di Romani e Donizetti condivide la

contaminazione col genere sentimentale e semiserio (qui acuita dall'ambientazione rustica così consueta a quest'ultimo), e situazioni quali la grande 'tirata' del buffo (la sortita di Dulcamara), opportunamente esasperata ed incline all'eccesso, o la tronfia auto-presentazione di Belcore, i cui forbiti sproloqui da opera seria (un'aria di similitudine alla *Metastasio*) lo qualificano impostore della stessa risma di Dandini in *Cenerentola*: ma niente altro. Men che meno vi ritroviamo la vastità di concezione e d'impianto, e la tensione stilistica, con le quali Rossini puntava ad un Sublime comico sempre più astratto e ideale, i cui protagonisti funzionano piuttosto da ingranaggi di congegni sonori d'implacabile, trascinante energia musicale.

Al contrario, la vicenda sceneggiata da Scribe puntava ad umanizzare i personaggi: e ancor di più la versione che ne diedero Romani e Donizetti. Un abisso sociale e culturale divide Térézine/Adina dal suo spasimante Guillaume/Nemorino: lei benestante e soprattutto emancipata, alla guida di una tenuta agricola («fermière»), lui povero «garçon de ferme / coltivatore»; lei che sa di lettere e gli usi del mondo, lui «giovine semplice» e analfabeta, pronto a bersi ogni parola di un libro o di chi parla come un libro stampato. Ma a separarli è soprattutto un'autentica voragine psicologica: «coquette/capricciosa», lei è una *Mirandolina* che spezia un goldoniano *morbin* col sadismo proprio di una «belle dame sans merci», lui un sentimentale, un Nemorino dei languori senza cultura né malizia; tanto lei è calcolatrice, civettuola e frigida, quanto lui è scoperto in modo disarmante nei suoi affetti, vero e proprio ruolo 'ingenuo' che nulla nasconde. Sul pedale del sentimento, Romani e Donizetti spinsero molto più di Scribe e Auber: il dongiovannismo di Térézine è presentato senza repliche (nell'*air* «La coquetterie», 1.3), quello di Adina viene subito confutato dall'appassionata dedizione amorosa di Nemorino (il duetto «Chiedi all'aura lusinghiera»); non c'è traccia della pateticissima allocuzione del tenore («Adina, credimi, te ne scongiuro...») nel Final 1^{er} di Scribe; per non dire di «Una furtiva lagrima», non solo non prevista da Scribe, ma stavolta nemmeno da Romani, in quanto voluta fortemente da Donizetti. Ce lo racconta la vedova del poeta, Emilia Branca, nel suo monumento bibliografico dedicato al marito (1882):

tutto procedette rapidamente e pienamente d'accordo fra Poeta e Maestro, fino alla scena ottava dell'atto secondo; ma qui il Donizetti volle introdurre una romanza per tenore, a fine di usufruire una musica da camera, che conservava nel portafogli, della quale era innamorato. Donizetti aveva di sì strane passioncelle; talvolta odiava la propria musica, e talvolta l'adorava. Romani in sulle prime ricusò dicendo: «Credilo, una romanza in quel posto raffredda la situazione! Che c'entra quel semplicione villano, che viene lì a fare una piagnucolata patetica, quando tutto deve essere festività e gaiezza?» Ma tuttavia Donizetti insisté tanto finché ebbe la poesia: «Una furtiva lagrima [...]».

Però s'accorse più tardi, pel tacito giudizio del pubblico, che, malgrado la bellezza della musica, anche questa volta il Poeta aveva ragione. Il secondo atto dell'Opera non fu applaudito come il primo, perché apparso meno brioso, e, come dicevano i critici, deboluccio.

Una volta di più, onore al senso profondo del teatro qui dimostrato da Donizetti. La «furtiva lagrima» che Nemorino ha notato negli occhi di Adina ne dichiara infatti il disgelo: stanno svaporando miracolosamente le algide gratificazioni del cicisbeismo, il gusto cinico dei cuori sterilmente infranti, le galanterie erotiche godute e inflitte con calcolata ragioneria. Per amore Adina ora soffre, e sente pena della sofferenza altrui. Non ci fosse la



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta di *Ser Marcantonio* firmato da Angelo Anelli e messo in musica da Stefano Pavesi. Milano, Teatro alla Scala, 26 settembre 1810. (Milano, Museo teatrale alla Scala).

romanza di Nemorino, la sua metamorfosi si compirebbe alla chetichella tra le pieghe della stretta di un quartetto («Dell'elisir mirabile»), per poi uscire allo scoperto nel duetto fra Adina e Dulcamara («Quanto amore! Ed io, spietata»), e compiersi nell'aria di lei («Prendi: per me sei libero»). Non solo Nemorino ci segnala la peripezia in corso, ma individua ed enfatizza – proprio lui, l'«idiotia»! – il vero nodo psicologico della vicenda, in un certo senso contribuendo a scioglierlo. Pur nella sua stroficità (e a dispetto del vezzo metastasiano cui Romani ricorre per suggellarla, col settenario che si prolunga a sorpresa in endecasillabo: «Che più cercando io vò? / M'ama, lo vedo»), quella romanza costituisce infatti un significativo *tour de force* melodico a lunga gittata. Essa si tende inizialmente per sedici battute quasi senza riprese interne, in progressiva intensificazione. Ai segmenti brevi («Una furtiva lagrima...», «Che più cercando io vò?»), infatti, ne succedono via via di lunghi («quelle festose giovani / invidiar sembrò», «M'ama lo vedo»), mentre si stringono i tempi della collaborazione tra voce e orchestra (dai minimi echi strumentali dell'inizio, utili a far quadrare il disegno di un canto su tre soli accenti, per giungere dopo la prima quartina all'imitazione stretta, compressa, senza soluzione di continuità), toccando infine l'apice dinamica con l'approdo alla relativa tonalità maggiore (Re bemolle) al momento della dichiarazione tanto agognata: «M'ama, lo vedo». A quel punto («Cielo, si può morir; / di più non chiedo»), la seconda strofe virerà invece dal minore al maggiore (Si bemolle), ma col medesimo effetto di acme finalmente raggiunta. La *climax* formale corrisponde in pieno a quella drammaturgica: da qui in avanti la strada verso la soluzione sarà tutta in discesa, quasi che quella fusione lirica al calor bianco, effettuata da Nemorino sotto i nostri occhi, avesse liquefatto le difese psicologiche in cui era catafratta Adina. Donizetti/Nemorino ha distillato lui pure il suo *philtre* ammaliante, che incanta a distanza come in un rito magico.

Non meno rilevanti – anche se per ragioni diverse – risultano i profili formali di altri 'numeri' di quest'opera. Già lo mostra l'introduzione, inconsuetamente affollata di ben tre assoli (e consecutivi!) di prime parti, che sfilano uno dopo l'altro presentando in sequenza serrata quasi l'intero quartetto principale. Il duetto seguente Adina-Nemorino («Chiedi all'aura lusinghiera») difetta di una delle sezioni canoniche (il tempo d'attacco o il cantabile, a scelta). Poche pagine dopo, quello tra Nemorino e Dulcamara («Voglio dire... lo stupendo») alterna uno stacco di colloquiale *nonchalance* con uno spunto cabalettistico («Obbligato, ah sì, obbligato!») in uno schema davvero singolare quasi di ballata, da cui prenderà infine le mosse la cabaletta vera e propria («Va, mortale avventurato»), col canto tenorile che si libra a distesa sulla sillabazione a mitraglia del basso buffo. Nell'atto secondo il duetto tra Dulcamara e Adina («Quanto amore! Ed io, spietata») ha proporzioni ben sbilanciate al suo interno: tempo d'attacco striminzito, cantabile che procede a *couplets* ben contrastati, un tempo di mezzo degno della prima posizione, una cabaletta svelta (con ripresa abbreviata). Possiamo aggiungere la tinta *boulevardier* delle strofe iniziali di Adina («Della crudele Isotta») intercalate dal *refrain* corale, o la «barcarola» dialogata eseguita alla festa nuziale, su di un motivetto che Donizetti aveva buttato giù per una piccante canzonetta meneghina di Carlo Porta (è ancora la Branca a segnalarlo).

Insomma, sono numerosi gli elementi che fanno dell'*Elisir d'amore* un prodotto notevolmente eccentrico rispetto alla tradizione comica italiana, o che addirittura lo collocano già al di là di quei confini. Con *Don Pasquale* Donizetti ratificherà quelle scelte, rendendole più esplicite e perentorie: non elevando il monumento estremo a tale tradizione, ma piuttosto pilotandola in mare aperto dopo la prova non meno innovativa del 1832.

Una prima possibilità di misurare il tragitto percorso lo offre il trattamento del soggetto. Sotto *Don Pasquale* si celava infatti il *Ser Marcantonio* di Angelo Anelli (1761-1820), messo in musica da Stefano Pavesi (1779-1850) e andato in scena a Milano, alla Scala, nell'autunno del 1810. «Poscia entro in ripetizione con un'opera nuova buffa [...] titolo: Don Pasquale. È il vecchio Marcantonio (non dirlo questo)»: così da Parigi Donizetti scriveva a Roma, al cognato Antonio Vasselli, il 12 novembre 1842. Una settimana dopo (20 novembre) gli ribadiva, sempre con obbligo di segretezza: «Nella vegnente settimana entro in prova col *Sor D. Pasquale*. [...] Gli è un soggetto antico, che tu pure conosci benone... *Marcantonio*. Ma non dirlo a persona...». (E a cose fatte, il 13 gennaio 1843 Giovanni Ricordi partecipava a Simone Mayr, maestro e benefattore di Donizetti, il nuovo successo parigino dell'antico allievo «colla sua opera buffa intitolata D.ⁿ Pasquale, soggetto identico con quello del *Ser Marcantonio*»).

Tanto mistero si spiega forse con l'imbarazzo di dover riconoscere un debito che allora si presenta assai circostanziato: per quanto trattato in modo assai diverso in *Don Pasquale*, il vecchio soggetto non solo trapelava vistosamente sotto le nuove spoglie, ma ne affioravano perfino frammenti di versificazione. Perdipiù, anche se risalente a oltre trent'anni prima, *Ser Marcantonio* non era affatto uscita di repertorio. Fin dal debutto, nel 1810, il successo era stato di quelli memorabili: cinquantaquattro recite. Negli anni seguenti si contano quasi una cinquantina di allestimenti diversi, localizzati perlopiù tra il 1810 e il 1831 (e corroborati anche dalla relativa ricchezza di fonti superstiti). Una ripresa torinese della primavera 1839 diede a Felice Romani il pretesto per polemizzare, sulle colonne della «Gazzetta piemontese», contro usi e costumi – non solo musicali – dei tempi presenti, lodando l'aurea semplicità della scrittura di Pavesi.

Ai tempi che corrono ci vuole un gran coraggio a presentarsi in tutta l'antica sua semplicità, quasi una satira della ricercatezza moderna! Alle perpetue contraddanze dei Ricci e alle barbariche suonate d'oltremonte, succedere la schietta melopea del Pavesi e le soavi melodie italiane! alla bizzarria la ragione, al falso il vero, alla storpiatura la naturalezza, allo strepito il canto!... Sarebbe lo stesso che offerire una Vergine di Raffaello agli estimatori delle odierne Marie Stuarde, una canzone del Petrarca ai devoti del Byron, una proposizione limpida e chiara agli amatori del misticismo germanico. Ci vuole un bel coraggio davvero! Per rappresentare il *Ser Marc'Antonio* sarebbe mestieri risuscitare gli attori e i cantanti di prima; converrebbe far rinascere le Gafforini e le Marcolini, i Degrecis e i Barilli, i Viganoni ed i Bianchi di un tempo; bisognerebbe non avere le orecchie sì dolcemente scosse dalle trombe e dai timpani, e accontentarsi delle voci non sopraffatte dagli stromenti; sarebbe d'uopo, in una parola, far retrocedere gli uditori di un mezzo secolo circa. E che importa a noi, creature del progresso, che la musica esprima la parola, che s'informi delle passioni, che scenda al cuore e lo mova, purché ci diverta, ci lusinghi l'orecchio, e ci faccia saltare sopra i sedili? Che importa a noi che quel cantante distuoni, purché gridi forte? che quell'attore sia esagerato, purché si dimeni pel palco? che tradisca il carattere del personaggio, purché trilli e gorgheggi?

– E perché dunque l'impresario ha voluto scegliere questa anticaglia di *Ser Marcantonio*?

– Puritani del progresso, perdonategli. Egli ha inteso di farvi uno scherzo: ha voluto seguire i capricci e le bizzarrie della moda, che governa come vuole questi anni benedetti in cui viviamo. Non riconduce ella le antiche usanze? non riveste i menti delle barbe del medio evo? non acconcia le teste alla *renaissance*? non prepone il gotico al greco e al ro-



Giulia Grisi, Luigi Lablache, Mario (pseudonimo di Giovanni Matteo de Candia) e Luciano Fornasari interpreti di *Don Pasquale* (III.6). Londra, Covent Garden, 1843. Incisione.

mano? non fabbrica i mobili e gli utensili alla *rococò*? *Ser Marcantonio* pertanto vi è dato come un'immagine del secolo scorso, come la rappresentanza di un'antica fattura, come il *rococò* della musica e della poesia. E qualcuno di voi, se non erro, lo accolse come una vecchia memoria, lo che vuol dir quasi, come una novità. Infatti gli scrittori di drammi buffi, qual era l'Anelli, autore del *Ser Marcantonio*, sono spariti dalla superficie della terra teatrale: ai tempi di lui badavasi ancora alla lingua ed al verso convenienti al genere comico; e il melodramma giocoso, a malgrado dei difetti indivisibili dell'architettura del componimento, era una satira dei costumi d'allora, felicemente cancellati dai costumi d'adesso. Povero Anelli! come interessarsi ai caratteri del suo dramma, ora che quei caratteri più non esistono? dove più ritrovare un vecchio rimbambito, che deliri d'amore? Una giovane furba che si prenda gioco di un amante abbindolato da lei? un intrigante che si finga amico e benevolo per raggirare maggiormente il buon uomo che in lui si fida? nipoti insensati che per un capriccio di amore tengano mano a spogliare gli zii?

Per quanto anche ad altri suoi titoli non fosse affatto mancato il successo, *Ser Marcantonio* fu l'unica opera di Pavesi a non essere travolta dalla valanga rossiniana. Data la frequenza con cui essa apparve su questo o quel palcoscenico fino a tutti gli anni Venti dell'Ottocento, si può ipotizzare una conoscenza diretta di tale titolo da parte di Donizetti. A dire il vero, il compositore ne sfiorò addirittura una tarda ripresa, a Vienna, nell'estate-autunno 1842: dunque, poco prima che gli venisse l'idea di un suo aggiornato rifacimento. *Ser Marcantonio* venne infatti riproposto allo Hoftheater a partire dal 28 agosto, con repliche per tutto autunno. Donizetti aveva lasciato Vienna quasi due mesi prima (il 9 luglio annunciava per due giorni dopo la sua partenza in treno per Parigi), e dunque non poté assistere a nessuna di quelle recite. È però pensabile che fosse a conoscenza del cartellone di una stagione così vicina, o addirittura che le sue prove fossero già iniziate. Certo è che, ancora nel 1842, il vecchio *Ser Marcantonio* di Pavesi era sì un'opera di più di trent'anni prima, e però nient'affatto morta e sepolta: come del resto l'ironico elzeviro di Romani nel 1839 faceva intendere.

Il tipo del vecchio amoroso era stato a suo tempo portato in scena nella commedia omonima di Donato Giannotti (scritta tra il 1533 e il 1536), che a ritroso rimandava al *Mercator* plautino: e nel Cinque-Seicento la maschera del Magnifico ne aveva mantenuto i tratti fondamentali. Più che da tale tradizione, al professor Anelli l'idea del soggetto forse provenne da un più recente modello, vale a dire *L'hypocondre, ou La femme qui ne parle point*, commedia del 1733 di Jean-Baptiste Rousseau (1670-1741), già servita come base per libretti d'opera (il «melodramma buffo» di Carlo Defranceschi *Angiolina, o sia Il matrimonio per susurro*, musicato da Salieri e presentata Vienna nell'autunno 1800; la farsa di Giuseppe Foppa *Dritto e rovescio*, data a Venezia per l'Ascensione 1801 con musica di Gardi). Si trattava di una profonda rielaborazione di una precedente commedia inglese di Ben Jonson intitolata *Epicoene, or The Silent Woman*, rappresentata nel 1609. Oltre un secolo dopo, un gentiluomo inglese (un certo «Mr. D.») l'aveva tradotta in francese e sottoposta a Rousseau perché la mettesse in versi: il che era avvenuto, ma con notevoli modifiche dell'impianto generale, in modo da renderla consona ai gusti del tempo. Nonostante ciò, «M[onsieur] D. L.» cui Rousseau l'aveva inviata perché l'avviasse al palcoscenico della Comédie, la respinse. La commedia ebbe il suo debutto postumo solo nel 1761, a Bruxelles, dove Rousseau era morto: già nel 1751 comunque era stata diffusa almeno a stampa.

La vicenda la si può riassumere avvalendosi di un passo della lettera con cui Rousseau, il primo marzo 1734, replicava alle censure di «M. D. L.»: «il s'agit d'empêcher un vieux fou de faire un sot mariage, et de frustrer un héritier légitime de sa succession». Il vecchio che vuol prender moglie è il barone Morose, un ipocondriaco che detesta suoni e rumori a causa di un trauma giovanile (o per pura misantropia). Il compito di procurargli la promessa sposa è stato da lui affidato al barbiere tutt'fare Cigale, cui Leandre ha presentato una giovane vedova uscita di convento e pressoché muta, Androgine. Leandre è l'unico nipote di Morose: se questi avesse eredi più diretti (ad esempio, un figlio), sarebbe destinato a perdere l'eredità dello zio, e con essa la possibilità di sposare l'amata Lucinde. Morose è entusiasta di una donna tanto taciturna e di nessuna pretesa. Appena concluso il contratto nuziale, Androgine però si rivela più eloquente di un avvocato, e scintillante come una *precieuse*: tutto ciò, insieme ai progetti di spese minacciati, faranno quasi impazzire il povero Morose, disposto a tutto pur di sbarazzarsene. In questo lo aiuteranno il nipote, ed Eutrapel: il primo ne avrà in cambio il consenso a sposare l'amata Lucinde; l'altro riuscirà a unire sua sorella Clarice col di lei giovane innamorato. Quest'ultimo altri non è che Androgine, mascheratosi da donna su consiglio di Leandre per far passare a Morose l'estro di sposarsi per davvero.

Nelle sue linee generali, la vicenda di *Ser Marcantonio* ripercorre sostanzialmente quella di *L'hypocondre*, ma: allontanandosene nella minuta condotta e negli espedienti, facendo confluire in un unico personaggio-motore (Tobia) quello che invece è distribuito in più d'uno (Cigale, Eutrapel, Leandre), e ovviamente rifiutando l'ambiguità erotica del travestito (addirittura corteggiato da due bellimbusti guasconi, in scene che Anelli trascura) tipica del teatro cinque-secentesco, che Rousseau aveva ereditato direttamente dalla sua fonte.

Nel passaggio da *Ser Marcantonio* a *Don Pasquale*, il lavoro librettistico di Ruffini e Donizetti tenne conto in generale e – spesso – anche in dettaglio, di quanto Anelli aveva fatto. Nel complesso, il soggetto è identico: un vecchio che decide inopinatamente di ammogliarsi, la burla esemplare del falso matrimonio con una finta semplice che si rivelerà dispotica e irrefrenabilmente vitale appena siglato il patto nuziale, i tentativi del marito pentito per sbarazzarsene. Sono però significative le differenze. Mi limito a sottolineare:

- a. la riduzione d'organico: Marcantonio ha due nipoti, maschio e femmina, innamorati di un'analoga coppia di fratello e sorella: un paio di servi completano il *cast*. Donizetti e Ruffini restringono ad una sorta di cameristico quartetto vocale i protagonisti, eliminando la nipote femmina e gli aiutanti.
- b. la modifica delle relazioni reciproche: l'ideatore della beffa (Malatesta) e l'esecutrice principale (Norina) non hanno rapporti di parentela, né il primo ha interessi personali in giuoco, mentre in Anelli essi erano rispettivamente fratello e sorella, ed entrambi motivati da questioni ideali (d'amore) e dai loro presupposti pratici (un'eredità mancata che minaccia di vanificare la dote, e dunque gli auspici matrimonî).
- c. il ritocco di caratteri e funzioni: in *Ser Marcantonio* Tobia e Bettina operano come poi faranno Malatesta e Norina, ma con differenti tratti psicologici (di Tobia si è detto; quanto alle due protagoniste, se ne confrontino le sortite). La beffa di Anelli, poi, prevede l'intervento di personaggi travestiti, ed è ben più spietata: Bettina infatti punisce anche economicamente Marcantonio riducendolo sul lastrico.



Frontespizio dell'edizione staccata della Serenata di Ernesto tratta da *Don Pasquale* (III.6).
Incisione da un disegno di Celestin Nanteuil.

Il libretto di Anelli, insomma, mette in scena una trama burlesca tipica dell'opera comica tardo-settecentesca: intrighi, buffonerie, mascheramenti e finte identità (Tobia [il futuro Malatesta] che si traveste da Notaio, il servo di Marcantonio che si spaccia per Giudice). Anche la crudeltà della beffa, o le maliziose allusioni nell'atto primo alla vigoria fisica di quel pezzo di Marcantonio, affondano le loro radici nel mondo letterario e teatrale dello scorcio ultimo del Settecento. Ruffini e Donizetti se ne sbarazzano, dando alla vicenda una verosimiglianza ed una sfaccettata finezza psicologica che l'originale, più interessato al meccanismo che ai suoi protagonisti, non poteva avere.



Scena dalla rappresentazione di *Don Pasquale* (III.6). Londra, Her Majesty's Theatre, 29 giugno 1843.

Giorgio Pagannone
«QUEL VECCHIONE RIMBAMBITO»:
CONFLITTI GENERAZIONALI IN *DON PASQUALE*

1. *Don Pasquale* poteva essere un'opera buffa perfetta. Il soggetto è uno dei più classici del genere: il babbione buggerato. Eppure non è un'opera buffa, o meglio è qualcosa di più di un'opera buffa. È una riflessione lucida, disincantata, spietata sulla vecchiaia e sul contrasto generazionale. Il mito dell'eterna giovinezza, il desiderio di ringiovanire (sposare una donna giovane, fare tanti figli) del protagonista si schianta miseramente contro la sberla di Norina nel terzo atto. Un atto estremo, inusitato, che colpì profondamente il pubblico, ma necessario, quasi terapeutico.¹ È come un risveglio – amaro e un tantino sinistro – da un sogno. Lo schiaffo (assente nella fonte, *Ser Marcantonio* di Anelli-Pavesi) è il sintomo di una forzatura, di una frattura interna al genere comico, e determina un ribaltamento dei valori in gioco. Se stiamo al dualismo pirandelliano tra *comicità* ('percezione' del contrario) e *umorismo* ('sentimento' del contrario), *Don Pasquale* è un'opera decisamente umoristica, non comica. Il richiamo a Pirandello non è casuale: c'è una stretta analogia tra la celebre 'vecchina' e l'arzilla *Don Pasquale*; giova citare l'intero passo nel quale Pirandello definisce l'umorismo:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico.²

¹ Non è l'unico ceffone nella storia dell'opera: anche Susanna picchia Figaro (*Le nozze di Figaro*, IV.11); ma si tratta, lo dice Figaro stesso, di «schiaffi graziosissimi», lontani mille miglia da quello di Norina.

² LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti, 1994, p. 116 (ed. originale. *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908; seconda edizione riveduta, Firenze, Battistelli, 1920).

Ecco di rimando una descrizione del primo *Don Pasquale* parigino, relativa al suo incontro con la finta sposina:

Per ricevere questo angelo di giovinezza e bellezza, Don Pasquale si è agghindato nel più stravagante dei modi: sul suo capo troneggia una superba parrucca rosso mogano arricciata sino all'inverosimile; una marsina verde dai bottoni d'oro cesellati, le cui falde non riescono a unirsi a causa dell'enorme rotondità del ventre, gli conferisce l'aspetto d'un mostruoso scarabeo che vorrebbe invano aprire le ali per spiccare il volo. Con l'atteggiamento più galante, gli occhi sgranati, la bocca a mo' di cuore, avanza per afferrare la mano della ragazza, la quale getta un grido di spavento come morsa da una vipera.³

Niente di più ridicolo di un vecchio impomatato che gioca a fare il cascamoto (tema sempre attuale). Eppure, man mano che lo scherzo ai danni di Don Pasquale si fa pesante, la comicità comincia a tramutarsi in umorismo. Lo schiaffo di Norina è l'atto culminante del processo, la peripezia che capovolge definitivamente la prospettiva e fa scattare il 'sentimento del contrario'. Il ceffone serve proprio a spazzare via il filtro, a colmare il distacco che di solito separa lo spettatore dalla vicenda rappresentata, la comicità dall'umorismo. Si finisce quindi per solidarizzare con la vittima, non coi carnefici; lo spettatore viene indotto alla compassione, viene coinvolto emotivamente. E l'emozione, come afferma Bergson, è «il maggiore nemico del riso».⁴ Il pubblico dell'epoca ebbe una reazione di sconcerto alla scena dello schiaffo. Bastino un paio di giudizi espressi in riviste francesi all'indomani della prima parigina dell'opera (Théâtre Italien, 3 gennaio 1843) per saggiare l'umore generale:

Uno schiaffo! Uno schiaffo a un vecchio, se pure assestato dalla più leggiadra e graziosa mano femminile, nondimeno è cosa di per sé molto poco comica. Così, il compositore ha messo delle lacrime serie, vere, negli accenti di disperazione del marito sì oltraggiato.⁵

Mi sembra che la bella vedova qui manchi completamente di buon gusto e di misura. Ella chiama suo marito 'buffone': passi pure ciò; ma degli schiaffi a un uomo di settant'anni! Davvero gli schiaffi sono di troppo, Madame.⁶

L'effetto umoristico di immedesimazione viene peraltro favorito dall'ambientazione moderna dell'opera, voluta, a quanto pare, proprio da Donizetti.⁷ La soluzione

³ Il passo è tratto da WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986, p. 160. Il testo originale in francese si trova nella rivista «La Presse» del 9 gennaio 1843 ed è firmato da Théophile Gautier. Lo si può leggere anche nel volume *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Skira, 1997, p. 1119 (da qui: BINI-COMMONS). Tutte le recensioni citate in questo saggio, salvo diversa indicazione, sono tratte da questo volume. Le traduzioni dal francese sono di chi scrive.

⁴ HENRI BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari, Laterza, 1982, p. 5 (ed. originale: *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900). Sulla teoria di Bergson si diffonde FRANCESCO ANSELMO ATTARDI, «Don Pasquale» di Gaetano Donizetti, Milano, Mursia, 1998, pp. 93-96.

⁵ «Le Moniteur Universel», 10 gennaio 1843 (BINI-COMMONS, p. 1139 sg.).

⁶ «Le National», 10 gennaio 1843 (BINI-COMMONS, p. 1136).

⁷ È quanto afferma PIERO RATTALINO (*Il processo compositivo nel «Don Pasquale» di Donizetti*, «Nuova rivista musicale italiana», IV, 1970, pp. 51-68; 263-280; 263), sulla base dell'epistolario Ruffini spulciato da ALFONSO LAZZARI, *Giovanni Ruffini, Gaetano Donizetti e il «Don Pasquale»*, «Rassegna nazionale», XXXVII, vol. CCV, 1 e 16 ottobre 1915.

era necessaria alla drammaturgia dell'opera, ma fu osteggiata dalla critica, nonché dagli stessi cantanti.⁸

Insomma: Donizetti, scegliendo un soggetto arcinoto, spiazza le attese del pubblico. Non lo trasporta in un immaginario e gioioso mondo di maschere, ma lo catapulta nel 'reale'; o meglio, gliene fornisce un'immagine deformata dall'umorismo, intrisa di malinconia e di «ilare rassegnazione».⁹ Le prospettive e gli equilibri del genere comico vengono così ribaltati. Come afferma un recensore parigino, «il colore drammatico di *Don Pasquale* è di una 'buffoneria' piuttosto triste».¹⁰

2. Come si esprime in musica tutto ciò?

Iniziamo proprio dalla scena dello schiaffo: Don Pasquale è tramortito, è sull'orlo di una crisi di pianto. Non può, non riesce proprio a cantare. L'orchestra allora intona in sua vece un motivo dolente, mentre egli si limita a barbugliare qualche parola fra sé e sé:

esempio 1. III, 4, p. 360.¹¹

4 Larghetto

Don Pasquale (da solo, quasi piangendo)

(È fi-ni-ta, don Pasquale, è fini-ta, don Pasquale)

⁸ Bastino un paio di recensioni ad illustrare lo sconcerto del pubblico nel vedere personaggi in carne ed ossa, e non le solite marionette o maschere: «Questi abiti [moderni] segnalano allo spettatore che lo si pone di fronte alla vita reale ed attuale; in questo modo si fa fatica a rendersi partecipe del complotto di un medico, di un nipote e di una giovane vedova, disposti ad infliggere ogni sorta di umiliazioni a un vecchio impazzito, ma brav'uomo in fondo, che ha la fantasia di prender moglie» («Le Journal des Débats», 6 gennaio 1843; BINI-COMMONS, p. 1109); «Ci rammarichiamo soltanto che l'azione si svolga nella nostra epoca; sarebbe più opportuno che *pièces* di questo tipo non avessero alcuna data e si svolgessero in un mondo immaginario [...] a nostro avviso, il solo torto che si possa rimproverare al Don Pasquale di Lablache è di essere troppo reale» («Revue des Deux Mondes», 1843; BINI-COMMONS, p. 1146).

⁹ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, Torino, EDT, 1988, pp. 79-150: 150. Sul pensiero di Dahlhaus sull'opera torneremo in conclusione.

¹⁰ «Revue et Gazette Musicale de Paris», 8 gennaio 1843 (BINI-COMMONS, p. 1116). Gavazzeni – e siamo nel Novecento – è ancora più perentorio: «*Don Pasquale* non è un'opera comica, è un dramma profondamente malinconico» (GIANANDREA GAVAZZENI, *Il sipario rosso*, Torino, Einaudi, 1992, p. 111). La testimonianza di Gavazzeni è interessante perché è quella di un addetto ai lavori, di un direttore che tenta di sovvertire sul campo (si tratta di una nota di diario relativa ad una rappresentazione napoletana degli anni '50) una cattiva tradizione interpretativa, che tendeva ad accentuare i toni farseschi dell'opera.

¹¹ Gli esempi musicali sono tratti dalla partitura d'orchestra (GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, Milano, Ricordi, s.a. [rist. 1971], P. R. 36), il luogo viene citato con l'indicazione di atto, la cifra di richiamo e il numero di battute che la precedono o seguono, e il numero di pagina.

Si può interpretare il motivo in chiave realistica: l'orchestra 'sonorizza' il lamento di Don Pasquale. Non solo, la battuta vuota tra una ripresa e l'altra delle singole frasi, che peraltro girano su se stesse, dà un'andatura stentata, di cinque in cinque battute (invece che di quattro in quattro): è come l'immagine di un vecchio che si trascina con un bastone, cui è costretto ad appoggiarsi tra un passo (una frase) e l'altro. L'umorismo donizettiano è doppiamente amaro, perché non solo Don Pasquale è incapace di cantare in proprio e viene soccorso dall'orchestra, ma la stessa melodia orchestrale, a sua volta, è incapace di un passo regolare e 'si appoggia' al parlato di Don Pasquale.

C'è a mio avviso un chiaro segno di auto-referenzialità in tutto ciò: Donizetti (che, ricordiamolo, all'epoca non era più giovanissimo, e anzi stava ormai per imboccare la strada della malattia e della fine) sembra quasi solidarizzare con Don Pasquale, nel momento stesso in cui lo rende consapevole della sua debolezza, della sua sconfitta («È finita, Don Pasquale»), sembra suggerire, rassegnato, il compositore). È l'impotenza di un vecchio vista e sentita da un 'vecchio' (diciamo da un uomo piuttosto maturo, avanti con gli anni), non da un 'giovane' (la differenza col *Barbiere di Siviglia* è palmare).¹²

E dopo? Succede che Norina rompe gli indugi, e canta la sua bella melodia solare in maggiore, completa, regolare, mentre Don Pasquale contrappunta con uno sciatto sillabato. Il contrasto è stridente, insanabile. È il conflitto generazionale di cui si accenna nel titolo, che si misura soprattutto dalla capacità o incapacità di cantare. Norina infligge un ulteriore smacco a Don Pasquale (ma questo lo coglie lo spettatore, perché ella canta fra sé); è come se gli dicesse, implicitamente: «ti faccio vedere io come si canta, vecchio rimbambito».¹³

3. Il conflitto generazionale è insito nel *Don Pasquale*.¹⁴ Lo stesso libretto ci dice che Don Pasquale è un «vecchio celibatario, tagliato all'antica», Norina una «giovane vedova», Ernesto «giovine entusiasta». Malatesta non ha appellativi anagrafici, ma caratteristiche tali («uomo di ripiego, faceto, intraprendente») da escludere che sia troppo avanti con gli anni: è facile immaginare che sia più vicino alla generazione dei due giovani, che non a quella di Don

¹² L'identificazione di Donizetti in Don Pasquale è stata già suggerita da Barblan, sulla base di precise circostanze biografiche (l'interesse di Donizetti per una delle giovani figlie del marchese Sterlich, risalente all'estate 1842, quando egli si trovava a Napoli): «la documentazione più significativa di questo amore impossibile (per Caterina o per Giovanna?) mi sembra di poterla scorgere nel *Don Pasquale* che Donizetti compose a Parigi fra l'ottobre e il dicembre successivi all'incontro di Napoli. Quello che sempre più mi ha colpito nel *Don Pasquale* è non tanto il ritorno di Donizetti al taglio dell'opera napoletana dopo le esperienze francesizzanti, quanto la profonda e sofferta umanità dei protagonisti che lo distacca da tutte le opere buffe precedenti e ne fa l'annunciatore della triste solitudine del futuro *Falstaff*. Direi che nel lamento: "È finita, Don Pasquale", mi sembra scorgere un tocco autobiografico dei Donizetti quarantacinquenne, disperatamente stanco, con la famiglia distrutta e la casa deserta, che per primo trovò il coraggio di sorridere di se stesso pensandosi a fianco di una delle due aristocratiche giovanette che lo avevano accolto e ammirato a Napoli: e avevano anche gradito le sue musiche e i suoi fiori» (GUGLIELMO BARBLAN, *Donizetti a Napoli*, «Rassegna musicale Curci», XXI/2, 1968, pp. 81-87: 87).

¹³ Alcuni hanno interpretato la melodia di Norina come un accenno di compassione, di pietà per il vecchio (cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987, p. 249). Si tratta comunque di compassione sospetta, divertita, beffarda: è come se Norina facesse uno sgambetto a Don Pasquale, e poi lo aiutasse a rialzarsi, tra mille scuse.

¹⁴ Anche Ashbrook evidenzia questo aspetto (a scapito della satira sociale, che egli ritiene invece marginale): «*Don Pasquale* gioca sul contrasto fra mentalità moderne e antiquate della borghesia urbana» (*Ibid.*, p. 246). Rattalino, da par suo, conferma questa lettura, ed insiste sulla differenza d'approccio tra librettista e compositore: «La preoccupazione finanziaria è certamente una componente dello stato d'animo di Don Pasquale anche nell'opera [...] ma, al contrario che nel libretto, non è la componente principale: la paura prima di Don Pasquale è di perdere il dominio sugli altri» (RATTALINO, *Il processo compositivo* cit., p. 266).

Pasquale. Egli peraltro chiama ripetutamente «vecchio» (I.5; III.4) Don Pasquale. Norina da par suo aggiunge epiteti meno generosi: «vecchione rimbambito» (I.5), «baggiano», «gran babbione» (II.3), «uom decrepito, pesante e grasso», «buffone» (II.5), «bel nonno» (III.2).

Questo conflitto, che musicalmente si evidenzia nella capacità o meno di cantare, ci offre una chiave di lettura fondamentale. Quest'opera è intrisa di lirismo, di cantabilità. Che sia impostura (Malatesta, «Bella siccome un angelo», atto I), finzione (Norina, «Quel guardo il cavaliere», atto I), sfogo emotivo (Ernesto, «Sogno soave e casto», atto I; «Cercherò lontana terra», atto II) tutti cantano, tranne Don Pasquale (che anzi è talvolta costretto a fare da spettatore). Questi si esprime di norma o col sillabato buffo, o col semplice parlato. Il canto, oltre ad essere una prova fisica, ardua per un vecchio, ha la capacità di bloccare momentaneamente lo scorrere del tempo, di imporre anzi un *proprio* tempo, più disteso di quello cronometrico; in breve, è un atto di libertà, *soggettivo*. Il parlato asseconda lo scorrere del tempo, il veloce sillabato (vedi ad esempio la cabaletta del duetto con Malatesta, atto III) lo precipita. In entrambi i casi, si evidenzia un rapporto *oggettivo*, meccanico, subordinato, col tempo.

I due sistemi, canto e parlato, vengono spesso in contrasto; la dissociazione, la polifonia ritmica che ne deriva è la rappresentazione stessa di un non-dialogo, di un'incomunicabilità di fondo. Abbiamo già visto il caso del duetto Norina-Don Pasquale. Aggiungiamo l'adagio del duetto Ernesto-Don Pasquale nell'atto I («Sogno soave e casto»), e lo stupendo largo concertato (quartetto) nel finale dell'atto II («È rimasto là impietrato»): un pezzo che all'epoca fu giudicato quasi all'unanimità il migliore dell'opera. (Ma potremmo risalire fino all'inizio dell'opera, dove si crea un effetto ironico dal contrasto tra il motivo cantabile dell'orchestra e il piatto declamato di Don Pasquale – «Son nov'ore»; il vecchio controlla nervosamente l'ora, del tutto assorbito dal 'tempo cronometrico'.)

Nel largo del finale secondo Don Pasquale è addirittura solo contro tutti, e viene inondato dal canto degli altri personaggi, fino quasi ad «affogare». La prima frase esprime già al massimo grado il dissidio, con il canto largo dei tre contrapposto ai balbettii di Don Pasquale:

esempio 2a. II, 21, pp. 280-281.

21 Andante

Norina
(Ve - gli, o so - gni non sa be - ne.)

Ernesto
(Ve - gli, o so - gni non sa be - ne.)

Dottore
(È ri - ma - sto là im - pie - tra - to.)

Don Pasquale
Sogno? veglio? cos'è sta - to? sogno?

Nella ripetizione della melodia accade qualcosa di nuovo: Don Pasquale prova ad unirsi al canto generale, ad entrare in simpatia e in sintonia con il resto dell'allegra compagnia. Il tentativo fallisce però sul nascere, perché la musica, quasi infastidita da questa intrusione, vira, modula, si avvia velocemente alla conclusione, senza dare ulteriore spazio al canto:

esempio 2b. II, 16 dopo 21, pp. 284-285.

Norina *p*
or l'a - mi - co, man - co ma - le, si po - trà - capa - ci tar,

Ernesto *p*
or l'in - tri - co, man - co ma - le, in - co - min - cio,

Dottore *p*
via co - rag - gio, Don - Pa - squa - le, co - rag - - - - gio,

Don Pasquale *p*
ba - da be - ne, Don - Pa - squa - le, ba - da be - ne, ba - da ben,

MI: V⁷ I ii
fa #: V⁹ i

Le distanze vengono peraltro ristabilite nella coda, dove Don Pasquale torna a sillabare meccanicamente il testo, seppur con qualche svolazzo:

esempio 2c. *Don Pasquale*, II, 12 prima di 22, pp. 288-289.

Don Pasquale

ba - da ben, ba - da ben, ba - da ben, Don Pa - squa - le, è u - na don - na a far tre -

- mar, ba - da ben, ba - da ben, ba - da ben, ch'è una don - na a far, a far tremar a far tremar,

Si tratta dunque di un punto chiave della vicenda, perché Don Pasquale realizza di aver perso il controllo della situazione, il dominio sugli altri (su Norina, che credeva una moglie ingenua e sottomessa; su Ernesto, che credeva di buggerare e che invece ora gli ride in faccia; su Malatesta, che credeva suo amico e complice).

Lo sfogo della stretta successiva («Son tradito») tenta di riaffermare questo dominio: «fuori di sé» dalla rabbia (ma la partitura autografa reca la didascalia «scoppia»), egli attacca un motivo velocissimo, uno scioglilingua di rara difficoltà declamatoria:

esempio 3. *Don Pasquale*, II, 1 prima di 25, pp. 307-308.

Vivace
Don Pasquale

Son tra - di - to, son tra - di - to, son tra - di - to, bef - feg - gia - to, bef - feg - gia - to,

È come se Don Pasquale, fallita la prova della cantabilità, del rallentamento del tempo, tentasse la via opposta, quella dell'estrema accelerazione, ai limiti delle facoltà umane. L'effetto è comico, perché l'arditezza esecutiva stride con la tarda età del protagonista. A questo punto Don Pasquale è come un pugile suonato che, in un ultimo tentativo di reazione, comincia a dare pugni in aria nella speranza (vana) di cogliere il bersaglio. La musica che viene dopo, con le frasi che si susseguono ad incastro, secondo il congegno iterativo tipico del 'crescendo rossiniano', suona come ulteriore beffa.

Il congegno iterativo è infatti un «esilarante girotondo sonoro»,¹⁵ un caos organizzato, una fragorosa sospensione del discorso, una paralisi della dimensione mimetica del dramma. È un meccanismo che nell'opera buffa spesso scatta in situazioni parossistiche, che sospendono il dramma e lo proiettano in un turbinio sonoro. È la risposta più beffarda che i tre in combutta tra loro (e con essi il gran burattinaio, Donizetti) potessero dare alla tirata di Don Pasquale, perché è una non-risposta, una solenne canzonatura dello sfogo plateale del vecchio. Se siamo al libretto, Malatesta cerca di consolare Don Pasquale, Norina ed Ernesto dialogano fra loro, e si scambiano per la prima volta parole d'affetto: ma chi è in grado di cogliere le parole in una simile girandola sonora? Ciò che conta è che essi replicano *con* e *nel* crescendo, e che questo infernale meccanismo, al secondo giro, finisce per fagocitare anche Don Pasquale. L'ira del vecchio viene così neutralizzata, con salace ironia.

Qui il comico raggiunge il punto più alto, ed è tanto più necessario quanto più fa risaltare, per contrasto, il momento amaro dello schiaffo, del definitivo risveglio nel terzo atto.

4. Se il tema del conflitto generazionale isola Don Pasquale nei confronti degli altri personaggi, una lettura trasversale, condotta in base ad un altro concetto-chiave della comicità, la 'rigidità', vede invece Don Pasquale e il nipote Ernesto contrapposti a Norina e Malatesta. Secondo Bergson, il meccanismo della comicità scatta in presenza di una 'rigi-

¹⁵ Il meccanismo è egregiamente descritto ed analizzato da LORENZO BIANCONI, «*Confusi e stupidi*»: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in *Gioachino Rossini (1792-1992). Il testo e la scena*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 129-161.



Cham (Amédée-Charles-Henri de Noé). Luigi Lablache ritratto davanti alla locadina del Théâtre Italien. Caricatura apparsa nel periodico «L'Illustration» del 14 ottobre 1848.

dità' nel personaggio comico, ove la vita (e il buon senso) richiederebbero un comportamento flessibile e adattabile. Il personaggio, con il suo agire in modo meccanico e inconscio, o in ogni caso non naturale, entra in contrasto con la società (qui, con gli altri personaggi), che lo 'punisce' con il riso.¹⁶

Non c'è dubbio che sia Don Pasquale sia, a suo modo, Ernesto siano personaggi rigidi, poco flessibili, al confronto di Norina e Malatesta, che invece hanno una camaleontica capacità di metamorfosi e di adattamento. È uno scontro tra mentalità profondamente diverse, uno scontro che pone Ernesto – geneticamente, se non anagraficamente – più vicino a Don Pasquale che ai suoi complici.

Consideriamo innanzitutto la musica. Di Don Pasquale abbiamo già evidenziato l'incapacità di cantare; è peraltro significativo che, negli unici due luoghi in cui egli potrebbe intonare una melodia degna di questo nome, le cabalette nei duetti con Malatesta (atto I, «Un foco insolito»; atto III, «Aspetta, aspetta / cara sposina»), si lasci imbrigliare nella rigida, meccanica reiterazione di uno stesso modulo ritmico-musicale (tecnicamente, si tratta di *isoritmia*):¹⁷

esempio 4. A: I, 1 prima di 18, p. 61; B: III, 22, p. 440.

A **Vivace**
Don Pasquale

Un fo-co in - so - li - to mi sen - to ad - dos - so,

B **Moderato mosso**
Don Pasquale

(A spet-ta a - spet - ta, ca - ra - spo - si - na:

La rigidità è peraltro accentuata dalla ricorrenza motivica a distanza: Don Pasquale, nonostante le vicissitudini trascorse, nel terzo atto è incapace di cantare in modo diverso, di assumere un comportamento flessibile. La sua rigidità genera il riso (umoristicamente, il sorriso) perché contrasta con il 'flusso' (l'*élan*) impetuoso degli avvenimenti.

¹⁶ «È comico qualunque individuo che segua automaticamente il suo cammino, senza darsi pensiero di prendere contatto con gli altri. Il riso è là per correggere la sua distrazione e per svegliarlo dal suo sogno [...] Sempre un po' umiliante per colui che ne è l'oggetto, il riso è veramente una specie di castigo sociale» (BERGSON, *Il riso* cit., p. 89).

¹⁷ Sui rapporti tra verso e musica, cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986. La melodia di «Un foco insolito» non è originale: Don Pasquale la 'prende in prestito' da un giovane amoroso (cfr. *Gianni di Parigi*, «Tutto qui spiri – gioia e allegria», cavatina di Gianni, atto I). (N.B. la melodia è tratta dalla versione originale di *Gianni di Parigi*, attestata dall'autografo; nello spartito Ricordi del 1844 la melodia di Gianni appare del tutto diversa; essa fu cambiata «per scongiurare qualsiasi sospetto di autocitazione»; cfr. PHILIP GOSSETT, *Introduzione a GAETANO DONIZETTI, Don Pasquale. Facsimile dell'autografo*, Milano-Roma, Ricordi-Accademia di Santa Cecilia, 1999, pp. 24-25).

La rigidità di Ernesto deriva al contrario dall'incapacità di esprimersi 'al di fuori' del canto, dalla monotonia lirica. È un personaggio un po' fuori dal tempo e dalla realtà, insegue ostinatamente sogni e «aspirazioni eroiche frustrate»¹⁸ («che tanghero ostinato», commenta salacemente – e con inconsapevole autoironia – Don Pasquale nell'adagio del duetto dell'atto I). Il suo giovanile ardore suona puro, incontaminato, ma un po' vuoto, e la sua costante introversione è il sintomo dell'incapacità di reagire e di incidere sulla realtà.¹⁹

Un imbecille, insomma. Ernesto *subisce* passivamente la decisione dello zio di diseredarlo e, in un certo senso, *subisce* anche la burla ordita da Norina-Malatesta.²⁰ Egli entra in ballo solo a cose fatte, e il suo contributo, in sostanza, si risolve nell'unica cosa che sa fare, cantare appunto (si veda la serenata, e il successivo «notturno» con Norina, nella scena del giardino, atto III).

Molti critici dell'epoca trovarono il personaggio di Ernesto scialbo, insignificante. A mio avviso, si tratta di un effetto calcolato da parte di Donizetti, per far meglio risaltare il contrasto tra Ernesto e Norina. Che non sia (e non sarà) propriamente un idillio, tra i due, lo si comprende fin da subito, dall'*ouverture*. La quale, come osservò giustamente un recensore,

riassume felicemente l'opera. L'adagio [*i.e. Andante mosso*] rappresenta l'amore spontaneo [*naïf*] e passionale; l'allegro [*i.e. moderato*] la sottigliezza e l'astuzia: alleanza rara e però necessaria all'opera buffa, se si vuole rendere la musica varia, e il dramma interessante.²¹

L'*ouverture* si compone di due motivi principali, tratti dall'opera. Inizia infatti con il tenero motivo della serenata di Ernesto (al violoncello), quindi prosegue con il motivo civettuolo della cabaletta di Norina («So anch'io la virtù magica»). Dunque, *lui* incarna l'autenticità, *lei* la finzione; *lui* il sentimento, *lei* la frivolezza, *lui* l'amore puro, *lei* l'amore interessato. Se si vuole, l'*ouverture* fa le veci del duetto che non c'è, quello tra Norina ed Ernesto, marcando la distanza, l'incompatibilità morale tra i due. Fissa in maniera diretta un conflitto che nell'opera viene solo adombrato, suggerito, ma mai affrontato e sviluppato.²²

¹⁸ RATTALINO, *Il processo compositivo* cit., p. 57.

¹⁹ Nell'aria del secondo atto («Cercherò lontana terra») Donizetti aveva inizialmente previsto l'uso dell'arpa, che avrebbe accentuato – forse troppo – il carattere elegiaco di Ernesto (*Ibid.*, p. 57 sg.). L'uso della tromba sembra invece un ripensamento, un'idea successiva alla prima stesura. Secondo Rattalino, la tromba – «una tromba che non squilla più, ma che, grazie alla recente adozione dei pistoni, può dolorosamente cantare» – incarna perfettamente le «aspirazioni eroiche frustrate» di Ernesto (*Ibid.*). L'assolo di tromba potrebbe però alludere anche alla partenza imminente di Ernesto: un'allusione fonica abbastanza esplicita alla cornetta del postiglione, all'idea cioè dell'esule che fa le valigie, monta in carrozza e se ne va solingo. Una tromba carica di malinconia romantica, di dolente nostalgia (ringrazio Lorenzo Bianconi per avermi confidato questa suggestiva interpretazione).

²⁰ Non a caso Malatesta 'dimentica' di avvisare Ernesto del raggio ai danni dello zio. Si tratta di un *lapsus* rivelatore. Se il Dottore avesse davvero pensato che Ernesto rappresentava un potenziale pericolo per la riuscita della burla, lo avrebbe senz'altro informato. Non lo fa perché lo reputa innocuo; e infatti, quando Ernesto irrompe inopinatamente in casa di Don Pasquale, bastano due parole dette di soppiatto per rabbonirlo.

²¹ «La France Musicale», 8 gennaio 1843 (BINI-COMMONS, p. 1114).

²² Non fa testo il breve, tenero notturno nel terzo atto, dove Ernesto e Norina cantano 'a due', ma in funzione della burla ('fingono' di essere amanti). Essi sanno che Don Pasquale li sta ascoltando; la loro melodia suona antiquata, inautentica. Il fatto che questo brano derivi dal duettino iniziale di *Caterina Cornaro* – «Tu l'amor mio, tu l'iride» – non deve trarre in inganno. Il confronto tra i due pezzi evidenzia più le differenze che le analogie. Innanzitutto, bisogna considerare che in *Caterina Cornaro* il duettino si situa proprio all'inizio del dramma, dove

5. *Don Pasquale* è anche una satira, una rappresentazione caricaturale del matrimonio, fatta dal punto di vista dell'uomo che ne subisce le infauste conseguenze. Riportiamo a questo proposito l'osservazione arguta di Théophile Gautier, la più bella penna del giornalismo teatrale parigino dell'epoca:

Quanto a noi, se fossimo nei panni del nipote [Ernesto], saremmo un po' preoccupati per la verità con la quale Norina recita la parte di giovane donna spendacciona, irascibile, che dà gli appuntamenti dietro il giardino.²³

Dunque: un pessimo affare (o, per dirla con Don Pasquale, un «pessimo consorzio»). Anche per Ernesto.²⁴

Che Norina sia il personaggio dominante, lo dimostra la struttura stessa dell'opera: a lei sola è concesso il privilegio di presentarsi, nel primo atto, con una cavatina (mentre gli altri si ripartiscono, più o meno equamente, dei duetti). A lei è affidato il rondò finale con la morale, al quale gli altri oppongono un mero pertichino di elogio-sottomissione («Quella cara bricconcella / lunga più di noi la sa», commentano Malatesta ed Ernesto; «Sei pur fina, o bricconcella, / m'hai servito come va», ammette rassegnato Don Pasquale).

Come abbiamo già osservato, l'intreccio amoroso è inesistente; la mancanza dell'idillio sentimentale (un idillio impossibile) mette in risalto la civetteria di Norina, e il carattere tragicomico della burla. I due amorosi (Norina ed Ernesto) non cantano un vero duetto. Norina non spende nemmeno una parola affettuosa per Ernesto nella cavatina, dove ella è sola e non sa ancora quasi nulla del raggio ordito da Malatesta: anzi, nell'adagio («Quel guardo il cavaliere») si prende gioco del sentimento amoroso (e dell'uomo

prelude ad un matrimonio imminente (inopinatamente interrotto), mentre in *Don Pasquale* alla fine, dopo che Norina ne ha combinate di tutti i colori, e dopo che lo spettatore ha potuto constatare l'abissale differenza fra i due amanti. Poi, la musica. In *Caterina Cornaro* solo la 'mossa' è quasi identica; il pezzo si snoda poi in modo del tutto diverso: modula alla dominante a conclusione del periodo iniziale, fa le sue belle (e peregrine) modulazioni nella frase di mezzo, espande la forma dopo la ripresa con una nuova frase di mezzo / frase di chiusura. Si ha davvero l'impressione che gli amanti vogliano prolungare l'estasi all'infinito. In *Don Pasquale*, invece, il pezzo è più quadrato, tonalmente stabile (non si schiada dal La maggiore); i due tentativi di modulazione nella coda – i trilli di Norina sulla parola «tremo» – stridono con l'eufonia del resto del brano. Questa è, a mio avviso, la spia, la 'nota stonata' (guarda caso, di Norina) che rivela il carattere fittizio del brano (lei, se non lui, 'gioca' a fare l'amante, non coglie l'attimo per tubare realmente con il moroso). Altra considerazione. Il notturno era inizialmente più lungo di ben venticinque battute. Donizetti aveva previsto, dopo la melodia principale, *a*) un breve battibecco tra Norina (più risoluta) ed Ernesto (timoroso sull'esito della burla), *b*) una ripresa finale del tema e *c*) cadenze 'a due' prolungate (cfr. GOSSETT, *Introduzione* cit., pp. 31-34). Rattalino afferma che il dialogo tra i due avrebbe introdotto «un elemento nuovo, un nuovo rapporto tra Norina ed Ernesto, non ancora prospettato in precedenza e che non potrebbe più essere sviluppato» (*Il processo compositivo* cit., p. 273). Sono convinto del contrario: Donizetti espunge un motivo drammatico superfluo. Lo spettatore è in grado di intuire benissimo la natura del rapporto tra Norina ed Ernesto, non c'è bisogno che venga ostentata in un dialogo. Quanto al taglio drastico delle cadenze finali, mi ricollego a quanto detto prima: il duettino deve essere breve non solo per snellire l'azione scenica, ma anche per dare l'impressione di una recita, piuttosto che di un reale amoreggiamento (d'altronde, basta poco per abbindolare Don Pasquale).

²³ «La Presse», 9 gennaio 1843 (BINI-COMMONS, p. 1120). Si tratta dello stesso articolo citato all'inizio, laddove l'autore descrive la parrucca rossa, la marsina verde e la bocca a mo' di cuore di Don Pasquale (vedi nota 3).

²⁴ Non va sottovalutato il fatto che Norina è una «giovane vedova». Possiamo immaginare che sia anche più grande di Ernesto (seppure di poco). Lo squilibrio tra Norina ed Ernesto deriva anche da lì: Norina è donna giovane ma navigata; Ernesto sarebbe probabilmente destinato a diventare il clone dello zio – un vecchio scapalone – se non fosse accalappiato, stregato, da questa 'vedova allegra'. I timori, i dubbi dello zio Pasquale sulla sbandata amorosa del nipote non sono dunque del tutto infondati. Possiamo addirittura pensare la burla del finto matrimonio come l'immagine, iperbolica sì ma verosimile, di quel che sarà. Tra Norina ed Ernesto.

in genere), leggendo il racconto di un cavaliere che resta fulminato dallo sguardo di una donna (inevitabile il confronto con Rosina del *Barbiere*, che in «Una voce poco fa» dichiara invece di essere stata «ferita» nel cuore da Lindoro). La cabaletta («So anch'io la virtù magica») è un'ulteriore conferma della natura scaltra di Norina (che non disdegna espressioni forti come «Conosco i mille modi / dell'amorose frodi»). Questa melodia, tutta frizzi e lazzi, diventa la sigla, il ritratto stesso di Norina (vedi *ouverture*).

Una vera maliarda, dunque. (Se Rosina era sia *docile* che *vipera*, in Norina l'ambivalenza non si coglie affatto: predomina decisamente la *vipera*.) Ella non esprime alcun sentimento autentico, nemmeno a sé stessa; è un personaggio che fa della finzione una ragione di vita, un'arma di seduzione e di dominio.

Il resto dell'opera è, per Norina, la naturale conseguenza della filosofia espressa nella cavatina: prove di recitazione con Malatesta (duetto, atto I); recitazione con minaccia di schiaffo nell'atto II (terzetto e quartetto); recitazione con schiaffo (duetto con Don Pasquale, atto III).

Il duetto con Malatesta, ossia con l'uomo più 'forte' del gruppo, suo alleato, conferma la posizione di dominio di Norina.²⁵ Si tratta di un duetto senza la sezione lenta centrale: un lungo 'tempo d'attacco', dove ha luogo la prova di recitazione («Pronta son, purch'io non manchi», *Maestoso*), conduce direttamente alla cabaletta («Vado, corro al gran cimento», *Allegro*). Ebbene: dall'inizio alla fine Norina tiene testa al Dottore, è lei che regge e conduce l'allegra conversazione. *Lei* dà inizio al duetto, con una melodia incalzante («Farò imbrogli, farò scene»), che Malatesta ripete alla lettera («Solo tende il nostro imbroglio»); *lei* conduce la successiva scena della prova («Mi volete fiera?»), in modo così pressante da lasciare ben poco spazio all'iniziativa di Malatesta (che pure dovrebbe impartirle la lezione). Il dottore prova a darle qualche consiglio («Convien far la semplicità»), ma Norina oppone sfacciatamente la sua «natura sùbita, impaziente di contraddizione» (così viene descritto il personaggio), con una battuta peraltro assente nel libretto, che segna la regressione dialogica di Malatesta, costretto ad assecondare supinamente la ragazza:

esempio 5. I, 15 dopo 35, pp. 159-160.

Norina (contraffacendosi)

Or proviam quest'altra azione

Mi ver-go-gno ...

Dottore

Collo torto, bocca stretta,

Or proviam quest'altra azione.

²⁵ Anche il duetto tra Figaro e Rosina nel *Barbiere* segna la netta vittoria della prima donna sul baritono: ma le modalità (e le proporzioni) sono ben diverse: Figaro ha perlomeno la *chance* di rifugiarsi nell'*a parte*, dove commenta salacemente le virtù di Rosina; Malatesta è invece perennemente succube di Norina, ne è l'ombra, l'eco canora.

²⁶ Onore anche alla prima interprete di Norina, Giulia Grisi, che seppe dare al pezzo il giusto colore: «Nel finale [*scil.* nella cabaletta] del duetto, la signorina Grisi [*i.e.* Norina] lancia due scale ascendenti in modo meraviglioso; ella trascina il pubblico con l'energia, la nettezza del tratto; è come un pianoforte dal suono metallico suonato da Liszt o da Thalberg» («Le Moniteur Universel», 10 gennaio 1843; BINI-COMMONS, p. 1139).



Marcelin (Émile Planat). Caricatura di Mario (pseudonimo di Giovanni Matteo de Candia), interprete di Ernesto nel *Don Pasquale* al Théâtre Italien. Litografia riprodotta sul periodico «L'Illustration» del 9 gennaio 1858.

La cabaletta conclusiva suggella questo dominio: è di nuovo Norina che attacca, con una frase di slancio di inaudita violenza, più adatta ad un eroe guerriero che ad una giovane vedova.²⁶

esempio 6a. I, 36, p. 166.

36 Allegro

Norina

Va - do, cor - ro, si, va - do, cor - ro al gra ci - men - to

Attacco 'forte', in battere, vigorose distorsioni accentuative («vaaa-dò, cooor-rò»), dilatazione metrica (quattro battute per un verso, invece di due), acuti taglienti, notevole ampiezza di registro²⁷ sono i tratti della grinta e dell'autorevolezza di Norina. (Il motivo si ripresenterà, emblematicamente, nell'atto II, alle parole «Voglio, per vostra regola / voglio, lo dico io sola»; è dunque un motivo strettamente legato al desiderio di comando di Norina.)

Malatesta deve inchinarsi a tanto strapotere: il suo attacco è 'piano', in levare, docile, meccanico (i suoi controaccenti – vedi «ci-meeen-tò» – sono solo una pallida eco di quelli di Norina):

esempio 6b. I, 7 dopo 36, pp. 166-167.

Dottore *p*

si; cor - ria - mo, si, cor - riam al gran ci - men - to,

Il Dottore prova insomma a smorzare i toni fin troppo trionfalistici di Norina, ma è costretto a cedere, e ad assecondarla: nella ripresa della cabaletta si unisce infatti al motivo stentoreo di lei.²⁸

6. *Don Pasquale* è un'opera complessa, offre molteplici chiavi di lettura. Un'opera nella quale Donizetti riesce a tenersi miracolosamente in bilico tra comicità e umorismo, senza

²⁷ Nella frase successiva Norina tocca il Do sopra il rigo: abbiamo dunque un'estensione di ben due ottave.

²⁸ La composizione di questa cabaletta fu molto travagliata; solo dopo ripetuti tentativi Donizetti pervenne alla versione definitiva (cfr. RATTALINO, *Il processo compositivo* cit., p. 65 sg., e soprattutto GOSSETT, *Introduzione* cit., pp. 37-45). Le precedenti stesure prevedevano una stretta somiglianza tra l'attacco di Norina e la replica del Dottore. La soluzione definitiva evidenzia invece il contrasto tra i due (contrasto sanato, a *pro* di Norina, nella ripetizione della cabaletta). Rattalino, per giustificare la tesi dell'estraneità di Malatesta all'«entusiasmo ingenuo di Norina», afferma che il raddoppio del Dottore nella ripetizione della cabaletta è «in funzione strettamente tecnica», serve cioè ad «ispessire timbricamente la parte di Norina» (*Ibid.*, p. 68, nota 7). A mio avviso c'è invece una ragione drammatica: il Dottore si rende conto che non può avere ragione di Norina e decide di assecondarla (che sia un entusiasmo finto, non spontaneo, è evidente, ma lo è anche da parte di Norina; questa gioca a fare la spavalda, forza i toni; il Dottore dapprima tentenna, poi cede e sta al gioco).

indulgere quasi mai alla farsa. *Don Pasquale* è una commedia borghese dove le prospettive, i punti di vista slittano di continuo. È una commedia di conflitti (generazionali, caratteriali, culturali), di conflitti omnidirezionali, che finiscono per coinvolgere tutti i personaggi, isolandoli l'uno dall'altro. È, in definitiva, una commedia dell'incomunicabilità e della solitudine, che paradossalmente si fonda proprio sulla forma che dovrebbe favorire il dialogo, la relazione interpersonale, il duetto (alla fine se ne contano ben cinque, escluso il breve notturno tra Ernesto e Norina; di questi, nessuno, nemmeno quello tra Norina e Malatesta, prevede l'accordo tra le parti; piuttosto vengono acuite le contrapposizioni).²⁹

Concludo citando il pensiero di Dahlhaus sull'opera:

L'atto I del *Don Pasquale*, tolta la cavatina di Norina, consiste di tre grandi duetti (Dottore/Don Pasquale, Ernesto/Don Pasquale, Norina/Dottore), tutti costruiti sullo schema consueto cantabile / cabaletta. La disposizione dei numeri è né più né meno convenzionale della loro forma. Lo schema – identico a quello in uso nell'opera seria – viene sottoposto a forzatura parodistica (il cantabile del Dottore, «Bella siccome un angelo», non è espressione autentica ma simulata, strumentale all'intrigo; lo sfogo sentimentale di Ernesto, «Sogno soave e casto», viene contrappuntato dal sardonico parlando di Don Pasquale; il Maestoso di Norina, «Pronta io son, pur ch'io non manchi», è impostura bella e buona), senza con ciò subire distorsioni nella sua funzione di telaio portante della forma musicale. Proprio l'«improprietà» della musica viene a dire ch'essa, come fattore costitutivo del dramma musicale, non si identifica in nessuna delle posizioni contenute nella *pièce*: non, è ovvio, nella cieca vanità di Don Pasquale, non nel sentimentalismo di Ernesto, non nelle macchinazioni del Dottor Malatesta. È dunque la flaubertiana *impassibilité* della musica a procurare l'ilarità sospesa, volatile, d'una commedia ormai destituita da un pezzo di intenti critico-sociali: un'ilarità con un retrogusto di rassegnazione.³⁰

Aggiungo una breve riflessione. Lo schema cantabile/cabaletta³¹ è a mio avviso anche un *test*, una cartina di tornasole che mette a nudo forze e debolezze dei personaggi. In sostanza, solo Norina è perfettamente in grado di adattarsi allo schema, di padroneggiarlo, di sbeffeggiarlo per giunta: la cavatina è infatti una parodia del cantabile (potremmo dire, del sentimentalismo 'alla Ernesto'). Le finte languidezze della sezione lenta vengono infatti spazzate via da una sonora risata («ride e getta il libro», recita la didascalia in par-

²⁹ La quasi assenza del coro rafforza il tono intimo dell'opera. Peraltro, Ashbrook ci informa che «la partecipazione del coro [...] sembra essere stata decisa quando la composizione era quasi ultimata» (WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere* cit., p. 246). Una sorta di appendice, dunque. Eppure, l'unico brano corale compiuto («Che interminabile – andirivieni») non è inutile né privo d'interesse, poiché rende la satira del matrimonio ancor più mordace, illuminandone i risvolti socio-economici. La folla pettegola di servitori che occupa, invade la casa con l'intento di approfittare del lusso e di dissanguare l'economia domestica è l'immagine più efficace dell'attacco alla proprietà privata di Don Pasquale, di una minaccia economica incombente e distruttiva. Il danno *dopo* la beffa (lo schiaffo di Norina).

³⁰ DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana* cit., p. 150.

³¹ Si tratta di una semplificazione della 'solita forma' (cfr. HAROLD POWERS, «La solita forma» and «the Uses of Convention», «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90), che prevede in realtà – dopo la scena in recitativo – tre tempi per le arie (adagio, o cantabile / tempo di mezzo / cabaletta) e quattro per i duetti (tempo d'attacco / adagio / tempo di mezzo / cabaletta). Quanto al duetto tra Norina e il Dottore, Dahlhaus incorre in un'imprecisione: non del cantabile si tratta, ma del tempo d'attacco (il duetto non ha un cantabile, una parentesi lirica; è dialogato da cima a fondo).

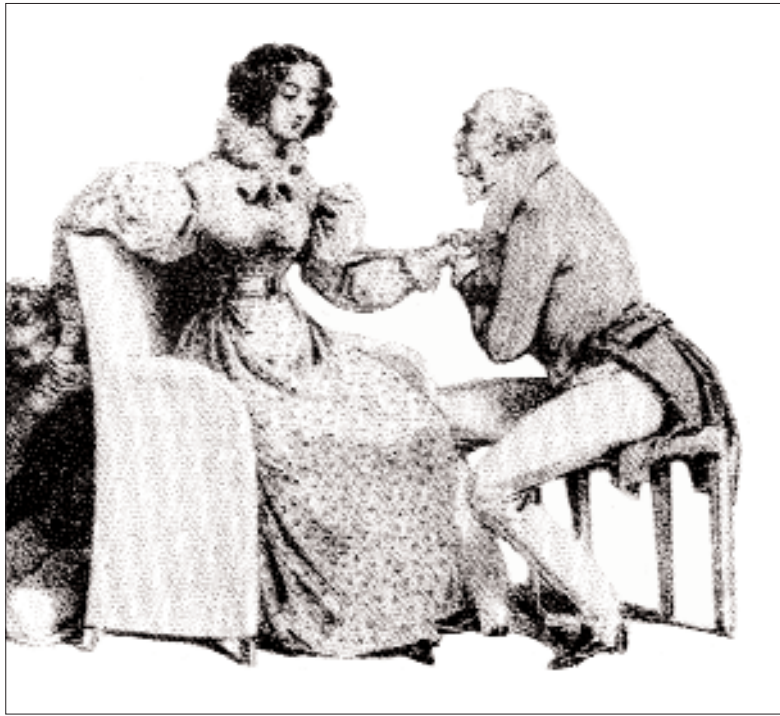
titura) e dalla cabaletta brillante. In tal senso, la cavatina di Norina è uno sberleffo – indiretto, a distanza – alla stessa aria di Ernesto, la quale è costruita sì allo stesso modo – cantabile e cabaletta in successione immediata, senza tempo di mezzo –, ma pecca di uniformità. Non ha al suo interno il mutamento di tono e di stile che ci si aspetterebbe da un'aria doppia: potremmo definirla un cantabile allargato.³² Il canto di Ernesto è dolorosamente autentico, ma monocorde. Lo schema dell'aria doppia mal si concilia con la staticità, la 'rigidità' del personaggio; l'«improprietà» della forma evidenzia un difetto, un limite di Ernesto.

Quanto a Don Pasquale, è evidente che lo schema funge da cartina di tornasole: nel duetto con Norina (terzo atto) la 'solita forma' esige implacabilmente il cantabile. È il turno del vecchio, che non ce la fa. Commovente. La sberla di Norina è una rivelazione: non tanto *impedisce* al vecchio di cantare, quanto piuttosto gli *mostra* la sua incapacità di cantare. Don Pasquale *sente* per la prima volta il peso degli anni. È il momento della verità, il classico nodo che viene al pettine. L'«impassibilità» di Donizetti vacilla, il baratro della senilità incombente genera un brivido di simpatia: «È finita, Gaetano».

³² Si noti che in origine Donizetti aveva previsto una 'romanza', cioè un'aria in un solo tempo, con cambio di modo (da Fa minore a Fa maggiore) tra la prima e la seconda strofa (cfr. GOSSETT, *Introduzione* cit., pp. 36-37). La soluzione sarebbe stata sicuramente più 'propria', più adatta al contenuto del brano ed al carattere di Ernesto. L'aggiunta della cabaletta fu forse una concessione al tenore (che poteva così disporre di un'aria doppia, come il soprano). Si rivela in ogni caso 'impropria': il tenore non 'può', non 'sa' cantare una vera cabaletta. Ne deriva un paradosso formale: un'aria doppia trattata a mo' di romanza.



Caricatura di Luigi Lablache, primo interprete di Don Pasquale. Incisione di Celestin Nanteuil.



Don Pasquale e Norina in una vignetta francese dell'epoca.

Marco Emanuele

FISIOLOGIA DEL MATRIMONIO IN MUSICA:
LOLITA E DON PASQUALE

A mia nonna, Angelina ...

1. Maschile e femminile, vecchio e giovane sono categorie che plasmano la percezione dei rapporti sociali e la vita di relazione; categorie che sempre più spesso, francamente, generano imbarazzo: possiamo farne a meno? Tanto più che le prime sono costruzioni sociali e culturali, e le seconde sono orientate sul tempo, che forse non esiste. Meno male che l'opposizione fra giovani e vecchi fa parte di un sistema letterario, mentre nella realtà dell'amore i gusti sono vari, come ben sanno i cultori del sesso virtuale o gli inserzionisti furiosi, alle prese con un mondo di *daddies* e *mature women* che si districano compiacenti fra le mille richieste dei *sons*.

Perché nel canone letterario vige un sistema oppositivo così feroce? La letteratura è un modo per risolvere i problemi presenti nella società, di cui fornisce non uno specchio attendibile ma una visione distorta, proiettata in avanti o nel passato, comunque alternativa. Nella repubblica romana, la guerra delle età nelle commedie plautine è la contropartita del potere tirannico del *paterfamilias*.¹ Il motivo della competizione negli affari di sesso si lega a quello della rivalità economica: un vecchio innamorato è un vecchio da spennare, col consenso del gruppo. Alla libidine si lega l'avarizia, altro esecrabile peccato. «Onnipotente, il vecchio è detestato. In parecchie famiglie si aspetta la sua morte con impazienza, perché essa sarà una liberazione per tutti i suoi».² Truffare il vecchio è un modo per farlo morire simbolicamente, quando è ancora in vita.

L'odio per la vecchiaia risorge al tramonto del Medioevo, quando la percentuale degli anziani aumenta nella popolazione: la peste li risparmia.³ Il conflitto è anche rivalità nel mercato del matrimonio, in quanto all'inizio dell'età moderna le ragazze da marito scarseggiano e l'età media del primo matrimonio si abbassa. Ritornano la satira sui vecchi in

¹ GEORGES MINOIS, *Storia della vecchiaia dall'antichità al Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988, p. 105 sg.

² *Ibid.*, p. 107.

³ «Le devastazioni selettive della peste ebbero anche come conseguenza di rafforzare il potere politico ed economico degli uomini anziani. Il padre risparmiato dall'epidemia resterà più a lungo alla testa dei suoi affari che talvolta trasmetterà direttamente al nipote. Il tempo gli permetterà di accumulare un capitale più notevole e di monopolizzare più di prima il potere decisionale, il che comporterà in certe città dei seri conflitti tra generazioni» (*Ibid.*, p. 252).

amore e il compianto della giovane malmaritata: «pensate come lei, che è giovane, tenera, che ha un alito gradevole può sopportare il vecchio che tossisce, scaracchia e si lamenta in continuazione per tutta la notte: c'è da meravigliarsi se non s'ammazza».⁴

Alla spiegazione d'ordine economico sociale, del vecchio che detiene il potere ed è messo alla berlina in teatro, si aggiunge quella antropologica. Bachtin, quando esamina le forme e le immagini della festa popolare presenti in Rabelais, scrive che il *topos* del vecchio beffato, se non proprio coperto di botte, è veicolo di un contenuto che si può sintetizzare così: l'inverno, l'anno passato, il re detronizzato se ne vanno; la derisione fa parte del rinnovarsi della vita. Il marito riceve le corna: alla sua destituzione fa riscontro un nuovo atto di concepimento con un giovane; il marito cornuto è il re detronizzato dell'anno passato, dell'inverno in fuga: «gli è tolto l'abito, è bastonato e messo in ridicolo»,⁵ come Falstaff alla fine delle burle.

L'opera comica ottocentesca riscrive il rito popolare, traducendolo per il mondo borghese: la festa diventa la temporanea assenza di regole, il sovvertimento momentaneo di valori celebrato nel finale d'atto. Nel *Don Pasquale* il mondo alla rovescia viene relegato alla scena claustrofobica della servitù che invade la casa e lo spazio acustico spettegolandosi senza remore. Più marcatamente carnevalesca era la scena della promessa di matrimonio nella fonte del libretto, il *Ser Marcantonio*. Lì il protagonista vedeva piombare in casa un gruppo di estranei, venuti a festeggiare la cerimonia (I.ultima):

Coro di Cantanti, e Suonatori [...]

CORO

Viva, viva gli sposi amorosi.

GLI ATTORI

Qual romor!... che si vuol? che si fa?

CORO

Uno sposo canuto, e gottoso

Faccia amor, che diventi Pappà.

MARCANTONIO

Qual demonio costoro qui porta?

LISSETTA, DORINA

Del giardino sforzando la porta

Son venuti a che far non si sa.⁶

Sembra il riflesso di una manifestazione popolare poco simpatica, la *scampanata*, *matinà* o *bussarello*, che ancora nei primi anni del Novecento si praticava per contestare i ma-

⁴ Lo scrive il vescovo Gilles Bellemère ne *Les quinze joies de mariage* (cit. in *Ibid.*, p. 245). D'altronde, «Gran piacer sono i sponsali / quando i sposi sono uguali; / ma un vecchiccio a una ragazza / maritare è crudeltà. / Se la sposa non impazza / per lo meno creperà», si ascolta appena alzato il sipario nel *Don Procopio* di Carlo Cambiaggio (Torino, Teatro Carignano 1844).

⁵ MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1995 (ed. originale: Moskva, Izd. Chud. Lit., 1965), p. 237.

⁶ Se non altrimenti indicato, le citazioni sono tratte da *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica*, a cura di Piero Mioli, Roma, Newton & Compton, 2001.

trimoni tra anziani o tra persone con marcata differenza d'età.⁷ Anche il coro dei domestici nell'opera donizettiana, con le sue onomatopее e i commenti pieni di impertinenza, è un coro nuziale rovesciato, una *scampanata* allestita in salotto.

2. L'amore dei giovani contrastato dai vecchi non è però il solo tema su cui si costruisce la drammaturgia di *Don Pasquale*. Librettista e compositore imbastiscono un discorso che ruota sul concetto di coppia. L'opera è il luogo di un incontro deluso, fra maschile e femminile. Un incontro immaginato, premeditato, temuto.

Il discorso si dipana a suon di valzer. A furia di valzer. Il punto di partenza è costituito dal personaggio maschile colto nell'atto di formulare un desiderio: egli immagina quale sarà il futuro con la sua sposa («Un foco insolito» I.2), brucia i tempi, anticipa la sua vita a ritmo di valzer e scalza il suo *partner*, Malatesta, dalla stretta del duetto. Il suo slancio iniziale è destinato a infrangersi una prima volta durante la cerimonia del matrimonio civile, e una seconda, irreparabile, nel corso del duetto con Sofronia/Norina nel terz'atto: è questo uno dei luoghi in cui la riscrittura di Donizetti e Ruffini è più distante dalla fonte di Anelli, nella quale il duetto degli sposi aveva un colorito smaccatamente farsesco.⁸ La presa di coscienza successiva all'episodio dello schiaffo viene sottolineata da un secondo valzer, cantato da Sofronia, che sottrae al marito la possibilità di intervenire in modo costruttivo nello svolgimento del turbine melodico («Via, caro sposino», III.2), proprio come in precedenza aveva fatto Don Pasquale col suo interlocutore. Due episodi in parallelo che cadono nel medesimo punto del pezzo chiuso, la stretta: ogni volta un personaggio soffia via all'altro la possibilità di cantare. I luoghi si confrontano e si oppongono ai capi estremi dell'opera: due vortici musicali risucchiano i personaggi.

È in epoca rivoluzionaria che si esprime l'associazione di stampo romantico fra il valzer e l'idea di 'buon selvaggio':⁹ l'idea della liberazione del desiderio, che prevarica sulle leggi sociali, si identifica nella danza diffusa in Europa dagli eserciti di Napoleone. La liberazione dell'individuo dalle strutture gerarchiche della società feudale si diffonde contemporaneamente alla danza rivoluzionaria: «il valzer liberava i ballerini dagli obblighi gerarchici e dai doveri connessi alla loro posizione sociale. I ballerini erano tutti simili, uguali, liberi di spostarsi a loro piacimento nella sala da ballo».¹⁰ Sala che diventa un salotto nel *Don Pasquale*, quando il protagonista comunica il suo progetto 'rivoluzionario', che infrange le regole della convenienza («Un foco insolito»). Invece nel valzer di Sofronia la sala da ballo è un luogo mentale, suggerito non dai versi, di senso opposto («Via, caro sposino»), bensì dalla scelta del tempo di valzer, con la quale si allude alle possibilità di incontro e di scambio di *partner* che la donna potrà sperimentare a teatro, in piena libertà.

La scelta di una forma musicale di grande successo nelle sale viennesi, sembra consapevole, tanto più che Donizetti costruisce la partitura inanellando un valzer dietro

⁷ Cfr. PAOLO SORCINELLI, *Storia e sessualità. Casi di vita, regole e trasgressioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 145-6.

⁸ Bettina costringe Marcantonio a indossare un «abito da Cicisbeo» (II.4).

⁹ Cfr. RÉMI HESS, *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Torino, Einaudi, 1993 (ed. originale: Paris, Métailié, 1989), p. 304.

¹⁰ *Ibid.*



Luigi Lablache e Madame de Lagrange interpreti di *Don Pasquale*.
Londra, Her Majesty's Theatre, 1852 (Londra, Victoria & Albert Museum).

l'altro.¹¹ I valzer si rovesciano a catena nell'opera, e uno la chiude col suggello di un'amarra morale: più di quanto comunicano le parole, il significato del numero finale è che Norina assume la guida del canto, è lei che *conduce*.¹² Oltre alla logica conclusione danzante, 'abbandonarsi alla danza' diventa il messaggio nascosto negli altri numeri. Uno o più personaggi dimenticano – temporaneamente, carnevalescamente – le convenzioni: quelle dell'età, nel primo esempio («Un foco insolito»), quelle del rispetto per il vincolo matrimoniale («Via, caro sposino»), quelle dei servitori nei confronti dei padroni («Quel nipotino guasta mestieri», III.3), infine le regole di galateo, che non vorrebbero che due signori, uno attempato e l'altro medico, tramino di giocare a nascondino in piena notte («Aspetta, aspetta», III.5).

La storia che si snoda a suon di valzer possiamo raccontarla così. Don Pasquale esprime l'intenzione di ricominciare a ballare, vuole gettarsi nella danza di coppia con la *partner* costruita mentalmente in base alle parole dell'amico che gliela descrive. In seguito viene escluso dalla danza: ciò è sottolineato dal vortice di note del valzer di Sofronia, ancor più lesivo della sua dignità rispetto all'atto concreto dello schiaffo sfuggito alla sposa: proprio un «turbino indecente»,¹³ rappresentazione musicale allusiva di un incontro mancato. Il fatto di provare piacere ballando in coppia è condizionato dalla possibilità di trovare accordo, entrare in sintonia con una serie di fattori, «creare assieme una sorta di *auctoritas* che gioca con la forza di gravità e con l'equilibrio»,¹⁴ possibilità esclusa a priori, anche per fattori di 'peso', da Sofronia: «Un uom qual voi decrepito, / qual voi pesante e grasso, / *condur* non può una giovine / decentemente a spasso». Escluso dalla stretta che dovrebbe competergli insieme a Sofronia, Don Pasquale viene idealmente allontanato dal rituale della coppia che rappresenta se stessa davanti agli altri (il valzer è il matrimonio); altrettanto idealmente si vendica, sempre a suon di valzer, macchinando l'agguato alla sposa fedifraga. Per fare questo trova un altro *partner*, maschile, falsamente compiacente, col quale l'accordo è pressoché perfetto: si canta all'unisono, nessuno scalza l'altro, si arriva insieme alla cadenza. Scaricato dalla sua dama, sposata per ripicca, il protagonista reagisce trovandosi un altro compagno, raggiungendo finalmente un accordo nella feroce mitragliata dei sillabati misogini, sui quali turbinano un valzer frenetico. Solo così nasce l'intesa: un momento di pura fisicità, di dissociazione fra il suono e il senso delle parole. In partitura, è anche l'unico momento di allegria sfrenata.

3. Donizetti sceglie il tempo di valzer (la coppia a distanza ravvicinata, via le convenzioni dell'etichetta) anche per alludere a un argomento bandito o ben dissimulato dai libretti ottocenteschi: l'incontro mancato è quello sessuale. L'esclusione è quella dal letto nuziale, dalla prima notte d'amore. Il tema, a livello di farsa, era già stato affrontato nel *Campanello*, in cui il maturo Don Annibale non riesce a trascorrere la prima, brevissima, notte

¹¹ La sua insistenza sarà seguita da Verdi nella *Traviata* e dai fratelli Ricci per *Crispino e la comare* (1850), opera nella quale un personaggio (la svampita Annetta) non può nemmeno cantare se non in tempo di valzer.

¹² Nel numero finale delle opere comiche di metà Ottocento il valzer è quasi d'obbligo. Sembra una sorta di musica in scena, una citazione di genere: al momento del congedo è alla prima donna che spetta condurre le danze, guidare il gioco vocale.

¹³ HESS, *Il valzer* cit., p. 154.

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

con la sposa.¹⁵ Rispetto alla fonte di Anelli, il libretto di Ruffini non sottolinea il fatto che le nozze vere e proprie devono ancora compiersi.¹⁶ Don Pasquale considera Sofronia come moglie effettiva e non si capacita che voglia uscire di casa «un primo dì di nozze» (III.1), anche se nella stretta del duetto le rinfaccia (in partitura, non nel libretto): «Non sono marito. Non son vostro nonno». Nel titolo stesso,¹⁷ alcuni libretti collegati a quello di Anelli non mancano di rilevare, anche per una necessaria *pruderie*, il fatto che l'azione si svolge in un solo giorno, e non c'è il pericolo che il matrimonio sia consumato.

Nella consuetudine ottocentesca, il pericolo c'era. Il contratto civile, steso davanti ad un notaio con due testimoni per ciascuno, poteva già costituire il matrimonio: nel complesso la celebrazione delle nozze «si configurava come un insieme di eventi, disposti nel tempo intorno ad alcune procedure fondamentali, in cui all'autorità religiosa si affiancavano presenze laiche».¹⁸ La cerimonia pubblica non era requisito fondamentale. Don Pasquale e Sofronia, quindi, agiscono come persone effettivamente sposate, in attesa della notte di nozze che sarà caratterizzata dall'esclusione e dall'assenza: uno a letto, l'altra a teatro a divertirsi. Inoltre, la mancata sottolineatura della continuità degli eventi, che era al centro della preoccupazione di Anelli, e la frattura che esplode fra il secondo e il terzo atto, al momento dell'invasione fisica e sonora di persone e oggetti nel salotto del protagonista, fanno sì che si crei una percezione di tempo allargato. Nell'opera di Donizetti si ha la sensazione trovarsi nel bel mezzo della burrascosa vita quotidiana di una coppia sposata da qualche tempo. Uno spaccato di vita matrimoniale:

Sala in casa di Don Pasquale come nell'atto I e II. Sparsi sui tavoli, sulle sedie, per terra, articoli di abbigliamento femminile, abiti, cappelli, pellicce, sciarpe, merletti, cartoni, ecc.

Scena prima

Don Pasquale seduto nella massima costernazione davanti una tavola piena zeppa di liste e fatture; vari servi in attenzione. Dall'appartamento di donna Norina esce un parrucchiere con pettini, pomate, cipria, ferri da arricciare...

Nel rappresentare l'invasione di persone e cose subita dalla casa, sintomo di un mutamento di rapporti di forza al suo interno, la vicenda diventa il pretesto per un discorso sul matrimonio in genere, e attinge da temi comuni soprattutto alla letteratura misogina. I tre temi messi in gioco sono la costruzione dell'immagine femminile, la distruzione improvvisa di quell'immagine (che possiamo chiamare 'mutazione della sposa'), la perdita di potere del marito, che si attua mediante l'invasione fisica degli spazi maschili da parte di oggetti che caratterizzano il femminile (potremmo chiamarlo il motivo dell' 'accumulo'). Affiorano incubi maschili di lunga data.

L'idea della mutazione improvvisa della donna appena sposata affonda nella letteratura misogina medievale, tanto che nell'opera più violenta scritta da Boccaccio contro le donne si trova *in nuce* la scena del *Don Pasquale*. Nel *Corbaccio* si racconta di un sogno oc-

¹⁵ Sembra quasi un'autocitazione la morale sciorinata da Norina: «Ben è scemo di cervello / chi s'ammoglia in vecchia età: / va a cercar col *campanello* / noje e doglie in quantità» (III.ultima).

¹⁶ «Pretende che a momenti / si facciano le nozze», dice invece Pasquino nel libretto di Anelli; gli risponde Li-setta: «E come fosse / già vostra moglie a tutti noi comanda» (II.2).

¹⁷ *Il divorzio senza matrimonio ossia la donna che non parla*, oppure *Matrimonio e divorzio in un sol giorno*.

¹⁸ MARGHERITA PELAJA, *Matrimonio e sessualità a Roma nell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1994, pp. 13-14.



Gaetano Donizetti, da poco dimesso dalla casa di cura di Ivry, in compagnia del nipote Andrea.
Dagherrotipo, 3 agosto 1847 (Bergamo, Museo Donizettiano).

corso al narratore, maturo negli anni, impegnato nello studio della filosofia, deluso da un'esperienza amorosa. L'incubo inizia con il «porcile di Venere», una selva labirintica popolata da bestie: i soliti seguaci dell'amore carnale. A far da guida, come Virgilio nella selva di Dante, un vecchio, il marito della donna di cui il protagonista si era invaghito ricevendone scorno. Il vecchio inizia a rimproverarlo poiché l'amore si addice ai giovani e non agli uomini maturi, tanto più se studiosi, poi recita un vero e proprio trattato contro le donne. La sua voce assume toni didascalici («La femmina è animale imperfetto, passionato da mille passioni spiacevoli e abbominevoli...»)¹⁹ quando inizia una specie di *Ars amandi* al rovescio. Vengono passati in rassegna i difetti delle donne, che mettono in atto mille inganni per sembrare attraenti, costruiscono la propria immagine mediante cosmesi e acconciatura,²⁰ dedicano tutti i loro sforzi, fingendosi remissive, a farsi comprare capi d'abbigliamento sontuosi: i mariti non si accorgono che sono tutte «armi a combattere la sua signoria e a vincerla». Una volta ottenuto questo, «poi che le loro persone e le loro camere, non altramenti che le reine abbino, veggiono ornate e i miseri mariti allacciati, subito dall'essere serve divenute compagne, con ogni studio la signoria s'ingegnano d'occupare.» È il momento della mutazione, che coincide con il possesso dello spazio domestico, che viene letteralmente invaso:

Come essa da questo fiere nelle case divengano, i miseri mariti il sanno, che 'l pruovano: esse, sì come rapide e fameliche lupe, venute ad occupare i patrimoni, i beni e le ricchezze de' mariti, or qua or là discorrendo, in continui romori co' servi, colle fanti, co' fattori, co' fratelli e figliuoli de' mariti medesimi stanno, sé tenere riguardatrici di quelli, dove esser sole dissipatrici desiderano d'essere...

Le donne parlano troppo, sono lussuose, hanno mille fobie, tradiscono i mariti, sono preda di un'ira apocalittica,²¹ tanto avida da voler sposare un vecchio bavoso,²² volubili, presuntuose e pettegole. Il defunto marito narra la commedia della propria vita, che inizia con la mutazione della nuova sposa, da colomba in serpente:

¹⁹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Corbaccio*, a cura di Piergiorgio Ricci, Torino, Einaudi, 1977: citazioni alle pp. 30-50 *passim*.

²⁰ «Esse, di malizia abbondanti, la qual mai non suppli, anzi sempre accrebbe difetto, considerata la loro bassa e infima condizione, con quella ogni sollecitudine pongono a farsi maggiori. E primieramente alla libertà degli uomini tendono lacciuoli, sé, oltre a quello che la natura ha loro di bellezza o d'apparenza prestato, con mille unguenti e colori dipignendo; e or con solfo e quando con acque lavorate e spessissimamente co' raggi del sole i capelli, neri dalla cotenna prodotti, simiglianti a fila d'oro fanno le più divenire; e quelli, ora in treccia di dietro alle reni, ora sparti su per li omeri, e ora alla testa ravnati, secondo che più vaghe parer credono, compongono...»

²¹ «Ma, sì come animale a ciò inchinevole, subitamente in sì fervente ira discorrono che le tigri, i leoni, i serpenti hanno più d'umanità, adirati, che non hanno le femine; le quali, chente che la cagione si sia, per la quale in ira accese si sieno, subitamente a' veleni, al fuoco e al ferro corrono. Quivi non amico, non parente, non fratello, non padre, non marito, non alcuno de' suoi amanti è risparmiato; e più sarebbe allora caro a ciascuna tutto 'l mondo, il cielo, Id-dio e ciò ch'è di sopra e di sotto universalmente ad un'ora poter confondere, guastare e tornare a nulla che, ad animo riposato, potere cento bagascioni al suo piacere adoperare.»

²² «Niuno vecchio bavoso, a cui colino gli occhi e triemino le mani e 'l capo, sarà, cui elle per marito rifiutino, solamente che ricco il sentano; certissime infra poco tempo di rimanere vedove e che costui nel nido non dee loro soddisfare. Né si vergognano le membra, i capelli e 'l viso, con cotanto studio fatti belli, le corone, le ghirlande leggiadre, i velluti, i drappi ad oro, e tanti ornamenti, tanti vezzi, tante ciance, tanta morbidezza sottomettere, porgere e lasciare trattare alle mani paraletiche, alla bocca sdentata e bavosa e fetida, ch'è molto peggio, di colui cui elle credono poter rubare.»

essendo io per morte abbandonato da quella che prima a me era venuta, e di cui molto meno mi potea scontentare che di questa, non so se per lo mio peccato o per celeste forza che 'l si facesse, avvenne che, essendo e volere e piacere de' miei amici e parenti, a costei, mal da me conosciuta, fui ricongiunto. La qual, già d'altro marito essendo stata moglie e assai bene l'arte dello 'ngannare avendo appresa, non partendosi dal loro universal costume, in guisa d'una mansueta e semplice colomba entrò nelle case mie; e, acciò che io ogni particolarità raccontando non vada, ella non vide prima tempo alle occulte insidie, e forse lungamente serbate, poter scoprire, ch'ella, di colomba, subitamente divenne serpente; di che io m'avvidi la mia mansuetudine, troppo rimessamente usata, essere d'ogni mio male certissima cagione. [...] Costei adunque, donna divenuta del tutto e di me e delle mie cose, non secondo che la ragione darebbe, al mio stato avendo rispetto, ma come il suo appetito disordinato richiedea, prima nel modo del vivere e nella quantità il suo ordine puose; e il simigliante fece ne' suoi vestimenti, non quelli ch'io le facea, ma quelli che le piacevano faccendosi; ed a qualunque d'alcuna mia possessione avea il governo, essa convenia che la ragione rivedesse e' frutti prendesse e distribuisse secondo il piacer suo...

La mutazione è anche fisica: la donna vuole diventare bella soda, «paffuta e naticuta» e inizia a mangiare in modo straordinario: inghiotte ogni sorta di cibo, che vuole servito non in un piatto ma in un catino, «a guisa del porco». Accanto al motivo della trasformazione fisica, compare quello della costruzione della bellezza, culminante nella descrizione espressionistica dei sordidi impiastri usati per la cosmesi: la casa diventa un laboratorio pieno di ampole e alambicchi, in cui si sperimentano i prodotti più strani ed esotici; il loro elenco è funzionale all'effetto di privazione dello spazio vitale: ogni angolo della frase è riempito dall'accumulo. Dunque la bellezza è costruzione: lo sa il marito che vede la moglie al mattino, quando si alza dal letto «col viso verde, giallo, maltinto d'un colore di fumo di pantano», «tutta cascante».

4. È un vecchio incubo maschile, la metamorfosi improvvisa. Sposarsi e accorgersi subito dopo che nel proprio letto c'è una persona completamente diversa da quella che si era immaginata, è un timore che ritorna nell'era dei matrimoni borghesi e misti:

Tu sposi una bella ragazza e imbruttisce; sposi una giovane piena di salute e diventa malaticcia; la credi appassionata, ed è frigida; oppure, in apparenza è fredda, ma in realtà è così passionale che o ti uccide o ti disonora. A volte, la creatura più mite si rivela come minimo litigiosa, e le litigiose non diventano mai indulgenti; altre volte la ragazza che abbiamo ritenuta semplicità e debole mostra contro di noi una volontà di ferro, uno spirito diabolico. Sono stanco del matrimonio.²³

²³ Lo dice il personaggio negativo del marito, in uno dei pochi momenti in cui il suo punto di vista viene messo a fuoco, ne *La femme de trente ans* di Balzac. Pubblicato nell'anno in cui si rappresenta *Don Pasquale*, il romanzo sembra una riscrittura in chiave femminile della *Fisiologia del matrimonio*. Nel romanzo, come più tardi ne *La felicità domestica* di Tolstoj, il matrimonio è il luogo della perdita dell'amore, del venir meno della magia, del crollo della costruzione personale dell'oggetto amato. Muta lo sguardo della donna verso l'uomo. È sufficiente una notte, per la protagonista: «Eri giovane e bella, spensierata se non felice; un marito ti renderà, in pochi giorni, come sono diventata io, brutta, sofferente e vecchia. [...] In pochi attimi la gioventù è diventata una specie di sogno. [...] Rimasta sola, la se-



Adelina Patti nel ruolo di Norina (Londra, Archivio del Covent Garden).

Forse proprio perché il mondo si restringe al salotto di casa e agli spazi limitati, controllati dalla morale borghese, il tema del matrimonio come inferno è ben sviluppato nella letteratura dell'Ottocento.²⁴ I motivi dell'invasione degli spazi maschili, della mutazione della sposa, della costruzione della sua figura, vengono riproposti e sviluppati con accanimento da Carlo Dossi nella *Desinenza in A*.²⁵ La vicenda del matrimonio di interesse della ragazza giovane con un vecchio ricco è presentata in tre scene consecutive del primo atto: *Amore di madre* e *Gioje del matrimonio* (prima e seconda «portata»). La struttura del testo è aperta e ricca di richiami interni: l'episodio del matrimonio di Eugenia col barone Caprara è anticipato ad inizio d'atto, nella prima scena (*Le due pupattole*), che descrive i preparativi per un ballo nel palazzo della contessa Tullia «(c'è anche un marito, ma conta per vetro rotto)».²⁶ Preparativi che determinano l'accumulo di oggetti e l'invasione di persone nella casa, con senso di soffocamento da parte del marito imbecille:

Tapezzieri e pittori, lampadai e fioristi, avevano invaso il palazzo sloggiondolo quasi i padroni. D'ogni parte un traurtarsi, un sorvegliare a chi sorvegliava, un comandare controcomandi, un affannarsi a conchiudere nulla o peggio; là, il lamento di un mobile grave che non voleva mutar domicilio compromettendo la sua emèrita età, o lo squillo di grandine cristallina da un lampadario commosso; qua, gli accordi di un pianoforte o la scordatura improvvisa di un servizio di Sévres...

Per farne un *budoir* la moglie ha invaso lo studio dell'adiposo padrone, il conte Gonzalo, che non può far altro che raccogliere i suoi scartafacci e traslocare, «colla penna all'orecchio, il calamajo in saccoccia e due messali sotto le ascelle», in uno stanzone remoto, non riscaldato, per limare un'ottava del suo poema «tra il didascàlico e il rompicàtole», che tratta della pace domestica. Invece della descrizione della donna, Dossi mette a fuoco gli oggetti che la costruiscono; l'attenzione al variopinto armamentario della moda femminile tradisce attrazione e invidia da parte dello sguardo maschile velato dalla misoginia di maniera:

Diamo adesso un'occhiata alla guardaroba. ¡Vatti a nascònder, Babele! Armadi e tiretti, scatononi e ceste, tutto è aperto, scoperto; è un guazzabuglio, una arlecchineria di fogge e colori, di sottanini e gonne, di sbuffi e volanti, di bindella e cervelli ... dico cioè cappellini. Pottrei, fossi maligno, osservare che la padrona, a pezzi e a pezzetti, c'è tutta.

ra, nella camera in cui ero stata accompagnata con tanta solennità, meditai qualche birichinata per incuriosire Victor; e, mentre aspettavo che venisse, avevo il batticuore come mi succedeva tanto tempo fa [...]. Nel momento in cui mio marito entrò, e mi cercò, il riso soffocato che uscì dalle lenzuola sotto cui mi ero nascosta fu l'ultimo scoppio di quella serena allegria che animava i nostri giochi infantili» (HONORÉ DE BALZAC, *La trentenne*, trad. di M. Cristallo, Milano, Frassinelli, 1995, p. 29).

²⁴ Aristocrazie e classi popolari hanno spesso vissuto una libertà maggiore, riguardo alla morale sessuale: per la classe aristocratica matrimonio non significava necessariamente condivisione degli stessi spazi; la conoscenza anche sessuale fra gli sposi prima del matrimonio veniva tacitamente ammessa nella cultura contadina. Cfr. SORCINELLI, *Storia e sessualità* cit., p. 101 sg, e LAWRENCE STONE, *La sessualità nella storia*, Bari, Laterza, 1995, pp. 19-20.

²⁵ La sua prima stesura è iniziata nel 1876.

²⁶ Cito dall'edizione Garzanti, Milano, 1996.

«A pezzi e a pezzetti»... Anche quando si leva il sipario per l'ultimo atto del *Don Pasquale* Sofronia, a pezzi e a pezzetti, c'è tutta, in quegli «articoli di abbigliamento femminile, abiti, cappelli, pellicce, sciarpe, merletti, cartoni».

Il tema dell'invasione, connesso con quello della mutazione della sposa, si ritrova nell'episodio del matrimonio fra Eugenia e il barone. «Presenta prima la zampa guantata; metterai poi fuori le unghie», aveva consigliato la madre nella sua lezione di comportamento e seduzione. All'inizio della scena ottava (*Gioje del matrimonio*), la mutazione di Eugenia è già avvenuta: il barone è solo, in attesa della moglie, di notte, in una ricca stanza da letto, l'orologio che incombe. Nella casa regna il gelo e la scena sembra una riscrittura degradata e grottesca del monologo verdiano di Filippo II: «Il freddo lo guadagnava. ¡Gelare con una moglie per casa a 35 Réaumur, è pur duro!». ²⁷ È passato un anno dal matrimonio. Il barone, scuro in viso, celibe in un letto matrimoniale, scansato dagli amici, male obbedito dai servi, passa in rassegna le doti portate dalla moglie: pudore, economia, ordine.

Casa Caprara non era più casa; era un caffè, un bivacco, in cui si dava la posta una baronessa di gente, amica della signora, ma che egli, il padrone, non conosceva nemmeno di nome, né conoscèvalo essa, anzi lo urtava e gli camminava sui calli, senza pur chiedergli scusa. [...] Ma, già, la sposa avèa detto «¡aria! ¡aria! ¡io voglio viver nel nuovo, io!» e senza attènder risposta, gli avèa tutto cangiato, mòbili e amici. [...] Sempre giù la tovaglia, sempre il gòmito alzato. I balli tenévano dietro ai concerti, ai balli le scampagnate. [...] Ei non avèa fatt'altro che aprire l'uscio agli amanti, se pure.

Sesso con la moglie, nemmeno a parlarne. «Travedùtala a pena, tra il chiaro e il bujo, la prima notte, conjugal nausea, emicranie, quattro lune ogni mese, gliel'avèano tosto rapita. [...] E, almeno avesse potuto dimenticarla del tutto, ma no! Il registro dei conti non permettèvagli manco cotesta disperatissima consolazione.».

5. Il melodramma comico, forte dell'esempio delle commedie di Goldoni, è stato per lungo tempo una roccaforte della misoginia tradizionale. Ha rappresentato spesso la guerra domestica e così ha tracciato le coordinate per una 'fisiologia del matrimonio' in musica. Il prototipo della moglie bisbetica è la manesca, «spiritata» donna Rosa, novella Xantippe del *Socrate immaginario* di Giambattista Lorenzi, che nei confronti del marito paziente esprime il desiderio di «disossarlo», appena si alza il sipario. Subito dopo «*affetta di piangere*»; il cambiamento d'umore è improvviso, come repentino è il ritorno all'ira:

Dunque ridotta, oh Dio!
 Son oggi ad un tal segno
 che il tenero amor mio,
 che il mio severo sdegno
 in quel tuo cor tiranno

²⁷ Pirandello aveva forse in mente questo episodio per l'attacco della seconda parte de *I vecchi e i giovani*, che presenta Francesco D'Atri, garibaldino e poi ministro del governo, sposato a «ses-san-ta-set-te anni sonati»: la crisi del suo matrimonio si accompagna alle meditazioni sulla corruzione politica, la «bancarotta del patriottismo».

non hanno più valor?
 L'abbiano almeno queste
 lagrime di dolor. (*affetta di piangere*)
 [...]
 Ah bricconaccio, mi oltraggi ancora?
 Gli occhi dal capo vo' trarti fuori:
 quegli occhi perfidi mangiar mi vo'.²⁸

Alternare le lacrime alle redini, il languore allo sdegno, è una carta femminile che ben si attaglia all'espressione musicale: muta il tempo, muta lo stile del canto, la coloratura di grazia si volge in quella di forza. Ritroviamo finta debolezza e scoppi di imperiosità nella protagonista dell'*Italiana in Algeri*, in un momento (finale primo) che sembra ben presente, lo vedremo, agli autori del *Don Pasquale*. Anche Fiorilla, moglie assetata di vita dell'attentato Don Geronio del *Turco in Italia*, irretisce il marito col pianto («No, mia vita, mio tesoro; / se vi adoro ognun lo sa...», «*fingendo dolore*» I.14), salvo poi riprendere il controllo della situazione e il comando sul proprio consorte («Ed osate minacciarmi!»), ridotto al silenzio – che in musica equivale a un secco, inebetito sillabato –, mentre lei canta al pubblico la morale («Con marito di tal fatta / ecco qui come si fa»). Anche se Geronio e Fiorilla sembrano i diretti antecedenti della coppia, disomogenea e in crisi, del *Don Pasquale*, è necessario notare che il momento della finta commozione viene abilmente tralasciato nel testo di Ruffini e Donizetti. Un accenno, ma pieno di cinica ironia, se ne ha in un passo del finale secondo, quando Sofronia minaccia il marito «*con dolcezza affettata*», ma del tutto assente, nella resa musicale donizettiana, è il colorito sensuale della melodia costruita da Rossini per Fiorilla, che si incagliava in un momento ipnotico, allucinatorio, in cui era evidente uno dei principali significati della coloritura rossiniana: il richiamo dei sensi, il chiodo fisso dell'eroticismo con cui la donna tiene a bada il marito rendendolo innocuo.

esempio 1. A: *Don Pasquale*, II, 20, p. 275; B: *Il turco in Italia*, I, 9 prima di 81, p. 380.²⁹

A

Norina

I - do - lo mio, vi sup - pli - co, scor - dar que - sta pa - ro - - la:

B

Fiorilla

No; mia vi - ta, mio te - so - ro, se vi a - do - ro o - gnun lo sa.

²⁸ Trascrivo da *Il grande libro dell'opera lirica*, cit.

²⁹ Gli esempi musicali dal *Don Pasquale* sono tratti dalla partitura d'orchestra (GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, Milano, Ricordi, s.a. [rist. 1971], P. R. 36), il luogo viene citato con l'indicazione di atto, la cifra di richiamo e il numero di battute che la precedono o seguono, e il numero di pagina. L'esempio 1B viene da GIOACHINO ROSSINI, *Il turco in Italia*, a cura di Margaret Bent, Pesaro, Fondazione Rossini, 1988.

Ogni accenno alla sensualità della donna, e al fatto che il marito anziano è soggiogato dal suo fascino, è disperatamente cancellato dall'opera donizettiana, nella quale Don Pasquale non prova nulla di fisico per la sposa, a parte una vaga, caricaturale eccitazione quando il dottore fa il ritratto della sorella («Per carità dottore!», I.2); il momento si ripete nel corso della scena di nozze («Per carità, dottore, / ditele se mi vuole...», II.3): i due luoghi si rincorrono a distanza con una citazione interna alla partitura. Entrambi sono causati dal richiamo ad una figura posticcia: la donna angelo inventata da Malatesta. Al di fuori di questo, nessun accenno alla fisicità. Insomma, un Don Pasquale frigido accanto a una Norina totalmente priva di *sex appeal*: si glissa convinti sulla prima notte di nozze, non si accenna minimamente al desiderio fisico di Don Pasquale.³⁰

6. Nei pressi della conclusione del *Socrate immaginario*, Rosa spiega al marito in cosa consiste la filosofia moderna, «che oggi il gran mondo così ben governa»: «... mangiare, divertirsi e non far niente» (III.8).

ROSA
 In tre punti consiste
 Tutto il sistema. Primo: se tu vedi,
 Fingi di non vedere.
 Secondo: se tu senti,
 Fingi di non sentire.
 E terzo: quando mai
 Risentir ti volessi,
 Fa come lingua in bocca non avessi.
 [...]
 Mi vedi corteggiata in una stanza
 Da due cascanti o tre?
 Senza badare né a me né agli cascanti,
 Cantando sottovoce,
 O te ne torni indietro, o tiri avanti.

Anche se poi la lezione viene ritrattata dalla stessa Rosa, che ammette di avere scherzato e chiarisce a Don Tamaro quale sia la vera saggezza (badare alla famiglia), la filosofia del marito noncurante viene sillabata nella cerimonia della promozione di Mustafà a «Pappataci», nell'*Italiana in Algeri* («Di vedere e non veder, / di sentire e non sentir, / per mangiare e per goder / di lasciare e far e dir», II.12). Depurata del tono grottesco e del ri-

³⁰ Forse il desiderio è assente, e allora Don Pasquale ricorda il protagonista del *Marescalco* di Aretino. Forse è la solita censura collettiva dei libretti comici di metà Ottocento, più castigati rispetto alle relative fonti di inizio secolo: un libretto del *Ser Marcantonio* di Pavesi, stampato per il Teatro Carignano di Torino nel 1811, non si lasciava sfuggire l'occasione per presentare un protagonista che si interroga, prima euforico e poi preoccupato, sulle sue capacità di «accontentar» in tutto la sposa: «Maritarsi ponderiamo, / prender moglie riflettiamo / la distanza dell'età. / La Bettina ha vent' un anno / Marcantonio sessantotto, / questo è un salto che di botto / fa passar la volontà. / Non son tocco, né acciancato, / son robusto e ben piantato, / ma vediamo se la sposa / posso in tutto accontentar. / [...] Nel passeggio sono bravo, / nella danza sono dotto, / ma l'affar del sessant'otto / chi sa dirmi come andrà» (I.9).

chiamo alle gioie della gola, la medesima filosofia viene espressa dalla novella sposa Sofronia, che ribatte con assoluta naturalezza a Don Pasquale: «Il marito vede e tace: / quando parla non s'ascolta.».

Accanto al *Ser Marcantonio*, conviene dunque considerare come fonte del *Don Pasquale* anche il libretto dell'*Italiana in Algeri*, sempre di Anelli. Che gli autori lo avessero ben presente è chiaro soprattutto nel corso delle 'stazioni' che formano il finale d'atto:

ERNESTO
Pria di partir, signore,
vengo per dirvi addio,
[...]

(Che vedo? oh ciel! Norina!
Mi sembra di sognar!)
[...]

NORINA (*con disprezzo*)
Oibò!
Modi villani e rustici
che tollerar non so.
(*ad Ernesto*) Restate.
(*a Don Pasquale*) Dottore!
Apprender vi saprò.
[...]
Bisogno ho d'un bracciere.
(*accennando ad Ernesto*)
Sarà mio cavaliere.

DON PASQUALE (*con vivacità*)
Oh! questo poi, scusatemi,
oh questo esser non può.
(*Don Pasquale, II.5*)

ELVIRA, ZULMA, LINDORO
Pria di dividerci da voi, signore,
veniamo a esprimervi il nostro core,
che sempre memore di voi sarà.

ISABELLA
(Oh ciel!)

LINDORO
(Che miro!)

ISABELLA
(Sogno?)

LINDORO
[...]
(Deliro?)

ISABELLA
Col discacciar la moglie
da me sperate amore?
Questi costumi barbari
io vi farò cangiar.
[...]
Resti colui mio schiavo.

MUSTAFÀ
Ma questo non può star.
(*L'italiana in Algeri, I.ultima*)

Un'eco musicale nascosta suggella il richiamo intertestuale: naturalmente è affidata a Sofronia, imperiosa come Isabella, ma il luogo in cui cade è differito rispetto all'originale (qui la moglie appena sposata impartisce ordini alla servitù):

esempio 2. A: *Don Pasquale*, II, 5 prima di 24, pp. 300-301; B: *L'italiana in Algeri*, I, 73, p. 250³¹

A

Norina



B

Isabella



L'opera rossiniana costituisce un modello del *Don Pasquale* perché presenta un personaggio femminile che rovescia i rapporti di forza consueti. Come Sofronia, anche Isabella si atteggia a nuova moglie di Mustafà, per il quale è appena stata catturata, e la sua mutazione avviene nel giro di poche battute, quando incontra inaspettatamente Lindoro.

La mutazione è quindi il cardine drammaturgico e musicale delle opere che rappresentano lo scontro dei sessi. Il personaggio femminile è quello cui compete la metamorfosi, proprio perché la voce femminile, particolarmente quella del soprano, è atta a plasmare la finzione, a declinarla nei modi del canto: è una voce istituzionalmente finta. La possibilità di passare rapidamente da un codice stilistico ad un altro è un elemento che identifica il femminile nel genere buffo. Per la sua *Italiana* esperta di vita, maestra di finzioni, intrepida e smaliziata nell'arte di reggere il mondo conversando, come la Sanseverina di Stendhal, Rossini sfrutta a fondo la capacità di larga escursione stilistica per la voce femminile. Tale caratteristica nell'opera di Donizetti viene sfruttata in senso drammaturgico, è pretesto dell'intreccio, coincide con l'azione scenica, in quanto Norina *diventa* un altro personaggio, consapevole della propria bravura di trasformista. Una doppia metamorfosi: Norina diventa Sofronia, Sofronia inizia ad agire come una colomba e si muta in serpente. Sofronia è una donna posticcia, creata ad arte dalle parole di Malatesta secondo i canoni della figura femminile concepiti dallo sguardo maschile («Bella siccome un angelo», I.2): proprio per questo la sua mutazione può avvenire improvvisamente, in una scena di metateatro, provata in precedenza da Norina e Malatesta. Norina dunque incarna la capacità di metamorfosi vocale che è prerogativa della voce femminile nell'opera comica, mentre più rigidi e a senso unico sono i movimenti scenici e vocali assegnati ai personaggi maschili: Malatesta retorico e spigliato, legnoso come Figaro, ultima decantazione dell'attivismo borghese ormai stagnante e come rimpicciolito dalla dimensione domestica del-

³¹ La cit. dell'esempio 2B viene da GIOACHINO ROSSINI, *L'italiana in Algeri*, a cura di Azio Corghi, Pesaro, Fondazione Rossini, 1981.

l'opera; Don Pasquale incapace di profferire melodia compiuta, sillabante come Don Bartolo; il suo contrario, Ernesto, tutto volto al sentimentale, in una borghese ripartizione dei fatiche: a te il languido, a te il sentimentale, a te lo spumeggiante. A lei, però, tutto.

7. Occhi maschili indagano di continuo il femminile. I motivi della costruzione, dell'accumulo e della mutazione accompagnano anche le narrazioni del Novecento. Quando i protagonisti sono un uomo maturo e una giovane donna, questo sembra il pretesto per svolgere un discorso sull'immaginazione maschile che si crea i propri fantasmi e li definisce meglio valutandoli nella distanza anagrafica. La differenza di età come una maschera, quindi. La distanza fra i componenti della coppia radicalizza alcuni caratteri insiti nel rapporto stesso, visto dallo sguardo maschile. Uno sguardo preoccupato, che si interroga sulla realtà della *partner*. Uno sguardo affascinato dalle capacità metamorfiche del femminile.

Anche il professor Unrat, protagonista del romanzo di Heinrich Mann, sperimenta la mutazione dell'oggetto del desiderio, che ora avviene *dentro* il soggetto: la cantante Rosa Fröhlich diventa un'altra rispetto a quella che il professore si immaginava, quando la sua proiezione mentale si concretizza nella figura illuminata dalle luci del palcoscenico. Spintosi nei sobborghi del porto per cogliere di sorpresa gli allievi più odiati (fra i quali l'aristocratico Lohmann che sta a Rosa come il conte Almaviva sta a Rosina), Unrat assiste alla costruzione della cantante: il camerino di Rosa è il luogo dove si compie il complesso lavoro di vestizione e trucco, cui partecipa irretito. Il suo sguardo è colpito dal ciarpame ammucchiato, dalle calze, dai busti, dagli indumenti femminili. Anche qui accumulo e invasione, ma la loro lettura è di senso opposto e svela il fascino che esercitano gli oggetti del femminile. La scena della vestizione è una scena di seduzione abbassata, divenuta volgare: Unrat si ritrova in mano i calzoncini di Rosa e assiste alla sua *toilette*. «Ed ora, rimpicciolire la bocca! – disse lei».³² Rosa nasce sotto gli occhi del suo futuro protettore, incantato dal momento in cui ha potuto gettare gli occhi «nella cucina in cui si preparano bellezza, piacere, anima».

Che la mutazione avvenga all'interno dello sguardo maschile, sembra una trovata delle narrazioni novecentesche. L'incubo della mutazione femminile, prospettato da occhi misogini, si chiarisce con geniale intuizione come una mutazione interna, inerente il soggetto, nel romanzo di Nabokov, *Lolita*. Mutazione significa che cambia lo sguardo, non l'oggetto. Lo suggerisce un episodio secondario, nella sezione che è un lungo giro di prova, un lento avvicinamento alla narrazione centrale: il racconto della vita di Humbert prima dell'incontro con la ninfetta. Egli si sposa con una finta-bambina, che rivela la sua vera natura subito dopo le nozze. In realtà è lo sguardo maschile che si trasforma una volta raggiunto l'oggetto, nel momento in cui si libera dall'illusione che la moglie di ripiego possa costituire una valida alternativa alle adolescenti. Il marito qui si disillude in fretta e si trova «sul gobbo, gonfia, popputa, corta di gamba» una donna che «zampetta» dietro di lui: un'altra delle mogli naticute e ciarliere che discendono dal *Corbaccio*, una donna an-

³² HEINRICH MANN, *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*, ed. it. come *L'angelo azzurro. Sesso e perdita*, trad. di B. Maffi, Milano, Rizzoli, 1995 (ed. originale: München, Langen, 1905), p. 99.

gelo in negativo. La metamorfosi trova il suo compimento quando la donna lo tradisce apertamente. Moglie, marito e amante si ritrovano a un tavolo da caffè per risolvere la questione e lei si rivela improvvisamente loquacissima: era silenziosa, ora è un'instancabile parlatrice, capace anche di maneggiare i vocaboli slavi del suo innamorato.³³ Lo sguardo di Humbert troverà modo di caricarsi dei toni della misoginia tradizionale anche nei confronti della stessa Lolita, quando registra la sua trasformazione improvvisa: come una farfalla che ritorna bozzolo, l'adolescente amata quale epifania del divino si trova ridotta a insignificante liceale. Humbert se ne accorge di colpo e ne risultano due pagine fitte di rimandi al passato: una descrizione bilanciata, nella quale fanno capolino, come presenza orrorifica degna dei toni del *Corbaccio*, i cosmetici. Cambia lo sguardo: «Quello era certo un mito infranto. [...] Spazzata via la nebbia d'ogni lussuria, non rimaneva altro che quella spaventevole lucidità». La trasformazione del soggetto è la conquista della lucidità. Il sentimento della passione è un incanto voluto, programmato dal soggetto, che finisce altrettanto programmaticamente col riconoscere la delusione, e ne registra la descrizione rovesciata piena di livore:

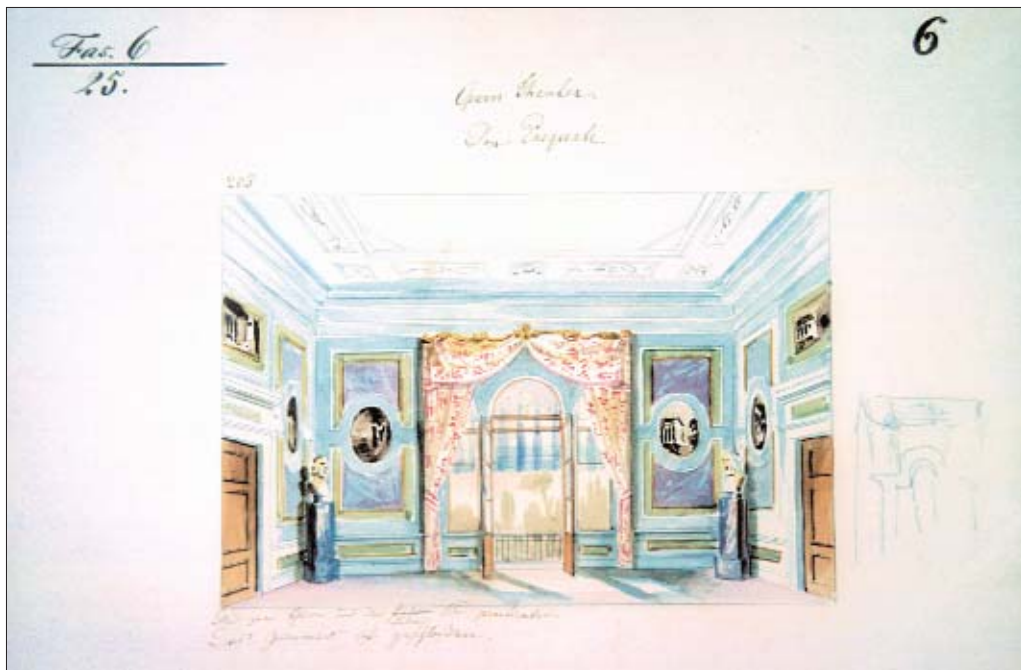
La sua carnagione era ormai quella di una qualsiasi, volgare, sciatta liceale che divide i cosmetici con le amiche, spalmandoseli sulla faccia non lavata, le dita luride, senza curarsi di quale sozzo tegumento, di quale epidermide pustolosa venga in contatto con la sua pelle. Era così adorabile, una volta, quella sua liscia, rosea tenerezza...³⁴

³³ Poche righe prima, nel romanzo, Humbert aveva chiamato «baba» la moglie bambina trasformata dopo il matrimonio (VLADIMIR NABOKOV, *Lolita*, trad. di G. Arborio Mella, Milano, Adelphi, 1993 [ed. originale: New York, Putnam, 1955], p. 39): Nabokov forse ha in mente lo spaccato di vita matrimoniale che apre una scena di *The Rake's Progress* (II.3). D'altra parte anche Baba la Turca è una donna metamorfizzata: è l'incarnazione della donna-uomo, la donna costruita ben nota allo sguardo maschile, che immancabilmente assiepa la casa di oggetti incredibili («Stessa stanza della prima scena dell'atto secondo. Ma questa volta ingombra d'ogni immaginabile cianfrusaglia: uccelli e animali impagliati, teche di minerali, porcellane, vetrerie ecc.») e trascorre con scatto improvviso dal registro del languore («Come, sweet, come») a quello tragico dell'aria di furia («Scorned! Abused! Neglected! Baited!») – cito la didascalia nella traduzione di Antonio Cirignano pubblicata in IGOR STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, Torino, Teatro Regio, 1999, «I libretti»).

³⁴ NABOKOV, *Lolita* cit., pp. 255-6.



Marcelin (Émile Planat). Caricatura nel periodico «L'Illustration» del 23 novembre 1850.



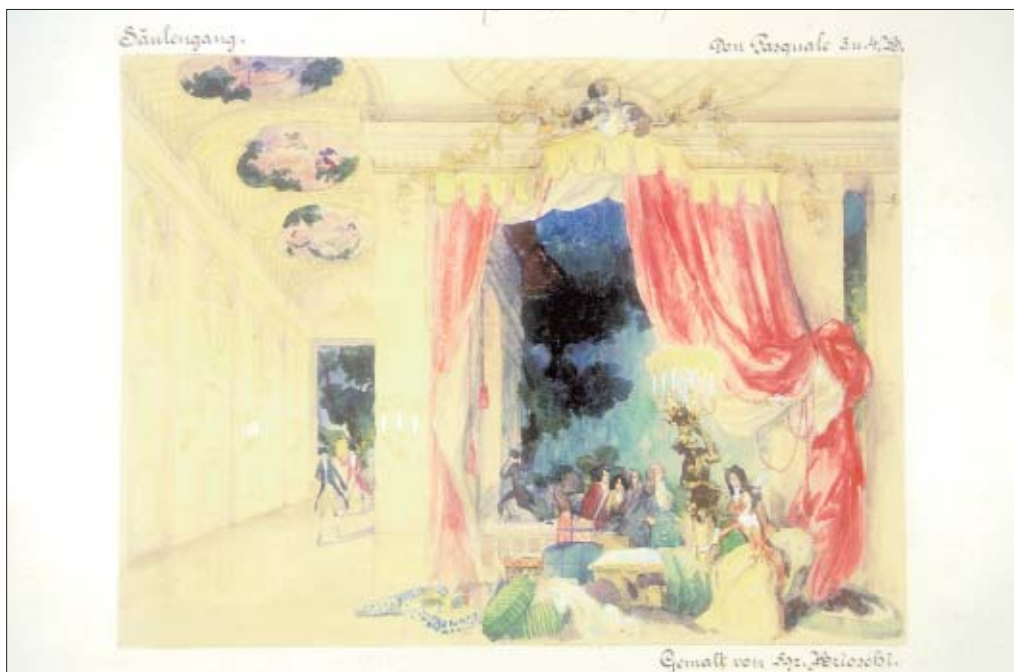
Giuseppe Brioschi (1802-1854). Bozzetto scenico per *Don Pasquale* (I.1).
Vienna, Teatro di Porta Carinzia, 1843. Disegno acquarellato (Vienna, Österreichisches Theater Museum).



Giuseppe Brioschi (1802-1854). Bozzetto scenico per *Don Pasquale* (I.4).
Vienna, Teatro di Porta Carinzia, 1843. Disegno acquarellato (Vienna, Österreichisches Theater Museum).



Antonio Brioschi (1855-1920). Bozzetto scenico per *Don Pasquale* (I.1).
Vienna, Teatro dell'Opera, 1901. Disegno acquarellato (Vienna, Österreichisches Theater Museum).



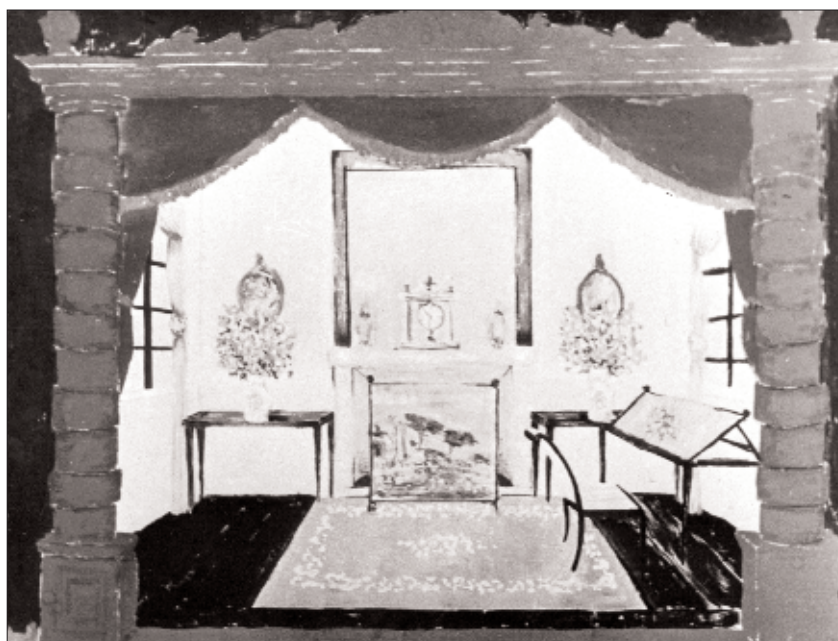
Antonio Brioschi (1855-1920). Bozzetto scenico per *Don Pasquale* (III.1).
Vienna, Teatro dell'Opera, 1901. Disegno acquarellato (Vienna, Österreichisches Theater Museum).



Venezia, Teatro La Fenice, 1943 (Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Bice Brichetto. Bozzetti scenici per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro La Fenice, 1968
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



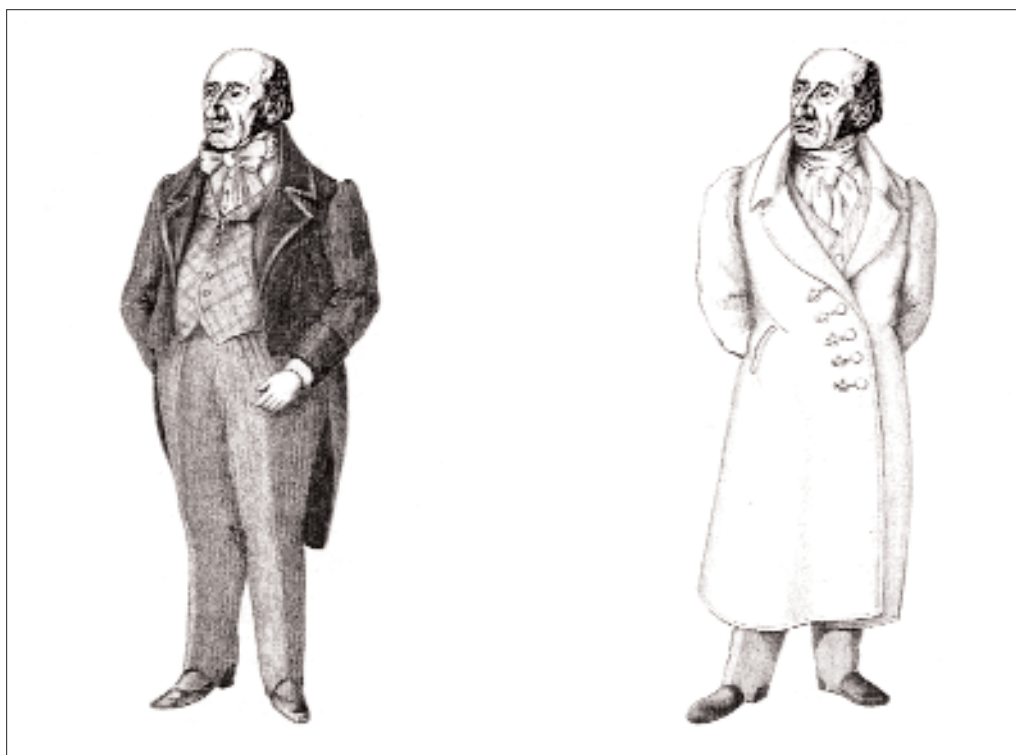
Bice Brichetto. Bozzetti scenici per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro La Fenice, 1968
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



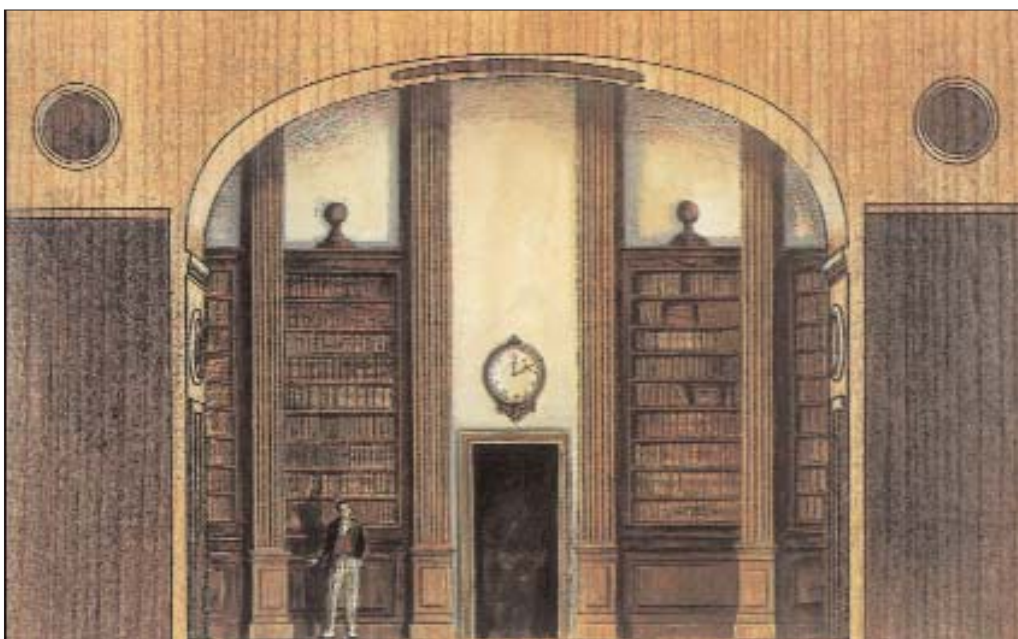
Scene e costumi di Bice Brichetto. Regia di Sandro Bolchi. Venezia, Teatro La Fenice, 1968
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Lauro Crisman. Bozzetti per i costumi di Norina. Venezia, Teatro La Fenice, carnevale 1990.
Il personaggio – come si vede dal figurino – ha il volto dell'interprete Barbara Hendricks.
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Lauro Crisman. Bozzetti per i costumi di Don Pasquale. Venezia, Teatro La Fenice, carnevale 1990.
Il personaggio – come si vede dal figurino – ha il volto dell'interprete Enzo Dara.
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Lauro Crisman. Bozzetti scenici per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro La Fenice, carnevale 1990 (Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Scene e costumi di Lauro Crisman. Regia di Patrizia Gracis. Venezia, Teatro La Fenice, 1990
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Pasquale Grossi, bozzetto scenico per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro Malibran, aprile 2002.

Italo Nunziata

UN DON PASQUALE STILE 'ANNI TRENTA'

La vicenda del *Don Pasquale* di Donizetti costituisce nella sua ambientazione tipicamente borghese un prototipo che dal 1840 ha una sua immutata attualità e che è stato riproposto in seguito da generi e linguaggi espressivi diversi dall'opera lirica (teatro, cinema, ecc.).

La formula tardo-ottocentesca della «commedia degli equivoci» di Feydeau, gli intrecci delle sceneggiature del complesso fenomeno della «commedia italiana» nel cinema sonoro degli anni Trenta, al di là di una valutazione o di un giudizio estetico e qualitativo, trovano la loro forza nella rappresentazione dell'immaginario collettivo di una società medio-piccolo borghese di cui interpretano le aspirazioni e i sogni più diffusi.

Nel cinema degli anni Trenta vivono costanti correlazioni e interscambi di idee non solo con la filmografia degli altri paesi europei, ma anche con il cinema di Hollywood. Carattere peculiare delle sceneggiature cinematografiche di questo periodo è una trama *mélo* con momenti pieni di vitalità alternati ad altri intrisi di sentimenti delicati, al cui centro domina una canzone. La «canzone dell'amore», inserita più volte in varie sequenze dell'omonimo film, rende il motivo talmente familiare allo spettatore che, in quell'epoca, non c'è persona che non la canticchi in Italia e in Europa. Addirittura celebri cantanti d'opera, come Beniamino Gigli e Tito Schipa, ne fanno il proprio cavallo di battaglia.

La diffusione di questo nuovo genere espressivo del cinema sonoro deve in parte quindi il suo ampio riscontro positivo alla tradizione melodico-operistica di arie e motivi così popolari nel secolo precedente. Inoltre l'ambientazione di queste 'commedie con canzoni' si avvale di soluzioni di scenografia e arredamento improntata su modelli europei, alla ricerca di uno spazio ideale comune indifferente a qualsiasi confine ideologico.

Mi è sembrato quindi interessante e coerente far rivivere la vicenda di Don Pasquale negli anni Trenta del Novecento, periodo nel quale il clima sociale presenta curiose analogie con quello dell'ambientazione ottocentesca della trama del libretto. La possibilità inoltre di mescolare diversi stili e linguaggi mi ha dato occasione di sfrondate l'opera da una serie di *clichés*, forse ormai lontani dalla nostra sensibilità. La freschezza e l'ingenuità di alcuni momenti della trama possono essere forse esaltati con la citazione di scene ispirate ad una stagione del cinema italiano cui si guarda sempre con

affetto nostalgico. Come non associare il personaggio di Ernesto alla figura dell'innamorato interpretato da Vittorio De Sica in film come *Gli uomini che mascalzoni* o *Il conte Max*? E come non riconoscere in Norina l'Elsa Merlini della *Segretaria privata*, una delle tante 'cenerentole' degli anni Trenta che non attende inerte il proprio destino e che corona il sogno di sposare il proprio direttore?

Un omaggio dunque all'opera lirica e al cinema, lasciandosi condurre ancora una volta dal gioco leggero della trama e dalla voglia di divertire e di divertirsi.



Pasquale Grossi. Figurino per *Don Pasquale*. Venezia, Teatro Malibran, aprile 2002.



Ritratto di Gaetano Donizetti attorno al 1842. Litografia di Josef Kriehuber.

GAETANO DONIZETTI

a cura di Mirko Schipilliti

La musica non è che una declamazione accentata da suoni e perciò ogni compositore deve intuire e far sorgere un canto dall'accento della declamazione delle parole. Chiunque in questo non riesca o non sia felice, non comporrà che musica muta di sentimento.

GAETANO DONIZETTI

1797

Domenico Gaetano Maria Donizetti nasce, quintogenito, il 29 novembre a Borgo Canale nella periferia di Bergamo da una famiglia poverissima: è figlio di Andrea (1786-1835), lavoratore tessile poi portiere al Monte dei Pegni, e di Domenica Nava (1786-1836), ricamatrice. Tra i fratelli, Giuseppe (1788-1856) fu flautista di banda e nel 1831 fondò la prima scuola di musica occidentale a Costantinopoli.

1806

Viene ammesso alle «lezioni caritatevoli» che si tengono nella scuola diretta dal compositore Johann Simon Mayr, presso la cappella musicale di Santa Maria Maggiore: con lui studia canto, pianoforte e teoria musicale.

1815

Nonostante le preferenze del padre per la giurisprudenza, grazie a Mayr prosegue gli studi con Stanislao Mattei (già maestro di Rossini) al Liceo musicale di Bologna fino al 1817, dove perfeziona la conoscenza del contrappunto.

1816

La prima delle settanta opere di Donizetti è l'atto unico *Il Pigmaliione* (rappresentato postumo nel 1960), oltre a molta musica strumentale (una ventina di sinfonie fino al 1837 e numerosi quartetti per archi, che «giovarono tanto per risparmiare la fantasia e condurre un pezzo con poche idee»). L'anno seguente scriverà *l'Olimpiade* e *L'ira di Achille*, incomplete e anch'esse ineseguite.

1818

Conclusi gli studi, ricerca commissioni per opere nuove. Non accetta un invito ad insegnare presso nobili famiglie di Ancona, ma si accorda per comporre un'opera al Teatro San Luca di Venezia. Nella città lagunare in novembre va in scena *Enrico di Borgogna* su libretto dell'amico Bartolomeo Merelli, futuro impresario alla Scala di Milano. Al San Luca debutta anche la farsa *Una follia*, seguita l'anno dopo da *Pietro il grande, czar delle Russie* al Teatro San Samuele.

1822

Il primo grande successo è *Zoraide di Granata*, al Teatro Argentina di Roma, che lo mette in luce nel mondo dell'opera. Stipula un contratto con l'impresario Domenico Barbaja sia come autore di opere nuove per i teatri napoletani (il primo lavoro per il San Carlo sarà *Alfredo il grande*, nel 1823), sia come direttore di composizioni altrui. A Napoli vengono applaudite *La zingara* al Teatro Nuovo e la farsa *La lettera anonima* al Teatro del Fondo. Segue il debutto alla Scala con *Chiara e Serafina, o Il pirata*, su libretto di Felice Romani, ma senza riscuotere molto successo. Papa Pio VII gli assegna l'onorificenza dello Speron d'oro.

1824

Al Teatro Valle di Roma si rappresenta il melodramma giocoso *L'ajo nell'imbarazzo* (più tardi rielaborata per Napoli con la parte del buffo in dialetto). Al Teatro Nuovo debutta *Emilia di Liverpool*.

1825

Chiusi i teatri romani per l'anno santo e quelli napoletani la morte di Ferdinando I, Donizetti viene fortunatamente nominato «maestro di cappella, direttore della musica e compositore delle opere» al Teatro Carolino di Palermo, carica che mantiene fino al 1826. Per questo teatro compone *Alabor in Granata* e vi fa rappresentare opere di Rossini, Cimarosa, Paisiello, Spontini.

1826

Dopo la prima di *Elvida* al Teatro San Carlo di Napoli, compone di propria iniziativa *Gabriella di Vergy*, rielaborata nel 1838 e rappresentata postuma solo nel 1869. A Napoli incontra Bellini.

1827

Un nuovo contratto con Barbaja stabilisce la realizzazione di dodici opere in tre anni. Vanno in scena *Il borgomastro di Saardam* alla Scala, *Olivo e Pasquale* al Valle di Roma, *Otto mesi in due ore* e la satira di successo *Le convenienze teatrali* (su libretto proprio, poi ampliata in *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*) al Teatro Nuovo.

1828

A Rimini sposa Virginia Vasselli (1808-1837), figlia di un giureconsulto pontificio. *L'esule di Roma* al San Carlo è il successo più importante finora ottenuto, circola in tutta Italia e viene ammirata da Rossini. Vengono rappresentate anche *Alina regina di Golconda* al Carlo Felice di Genova e *Gianni di Calais* al Fondo di Napoli. Sono dell'anno successivo *Il paria* al San Carlo e *Il giovedì grasso* ancora al Fondo di Napoli.

1830

Anna Bolena, prima piena affermazione del Donizetti maturo, trionfa al Teatro Carcano di Milano, avviando una felicissima carriera internazionale. Fino al 1832 Donizetti sarà impegnato nella stesura di *Gianni di Parigi*, *Francesca di Foix*, *La romanziera e l'uomo nero*.

1832

Fausta viene applaudita al San Carlo. A causa delle forti limitazioni artistiche rescinde il contratto con i teatri napoletani, ma *Ugo conte di Parigi* è un fiasco alla Scala. Al Teatro della Cannobbiana, sempre a Milano, debutta *l'Elisir d'amore*, che segna la decisiva affermazione di Donizetti in ambiente milanese. Al San Carlo va in scena *Sancia di Castiglia*.

1833

A Firenze debutta *Parisina*, a Roma *Il furioso all'isola di San Domingo* (dato per tutta la stagione di carnevale e replicato alla Scala per trentasei sere) e *Torquato Tasso* (soggetto meditato da tempo), mentre alla Scala trionfa *Lucrezia Borgia* (trentaquattro recite) dall'omonima tragedia di Hugo. Non ottiene il posto di maestro di cappella a Novara, assegnato invece a Mercadante.

1834

Dopo più di un anno d'assenza torna a Napoli con la moglie, dove è nominato insegnante di contrappunto e composizione al Real Collegio. Al San Carlo va in scena *Maria Stuarda*, tratta da Schiller. *Gemma di Vergy* è allestita alla Scala.

1835

Si reca a Parigi su invito di Rossini, che fa rappresentare al Théâtre Italien *Marin Faliero* (successivamente lodata da Mazzini insieme ad *Anna Bolena* nella sua *Filosofia della musica* del 1847). Nella capitale francese ha modo di conoscere il grand opéra e di sfruttare il buon livello delle orchestre. Al San Carlo trionfa *Lucia di Lammermoor*. In occasione della morte di Bellini, Donizetti compone una romanza (*Lamento per la morte di Bellini*) e una Messa di requiem, seguite da una sinfonia su temi del collega.

1836

Belisario è un successo al Teatro La Fenice di Venezia (dove tornerà nel 1838 per *Maria di Rudenz*, a inaugurare il nuovo edificio ricostruito dopo l'incendio), mentre a Napoli sono rappresentati *Il campanello* e *Betty* al Nuovo, *L'assedio di Calais* al San Carlo. Riceve la Legion d'Onore. Viene pubblicata la raccolta d'arie *Nuits d'été à Pausilippe*.

1837

Pia de' Tolomei debutta al Teatro Apollo di Venezia. Aspira alla direzione del Real Collegio di Napoli dopo la morte di Zingarelli, ma gli sarà preferito ancora una volta Mercadante. Gli viene negata anche la direzione del Conservatorio di Milano. La morte della moglie lo getta in una profonda afflizione. Al San Carlo debutta *Roberto Devereux*. Esce la raccolta d'arie *Soirées d'automne*.

1840

Trasferitosi a Parigi dal 1838, debutta all'Opéra-comique con *La fille du régiment*, seguita

al Théâtre de l'Opéra da *Les martyrs*, derivata dal *Poliuto*, composto nel 1838 ma proibito dalla censura borbonica. I consensi in Francia sono crescenti, ma non gli risparmiano gli attacchi di Berlioz. Raggiunge un notevole benessere economico, che sommato ai primi disturbi di salute lo fa meditare su un «amaro addio al teatro». *La favorite* all'Opéra (adattamento dell'*Ange de Nisida* composta un anno prima) è un altro felice successo. Merelli gli commissiona due opere, per Milano e Vienna, e gli offre la direzione della stagione italiana nella capitale austriaca.

1841

È al Teatro Apollo di Roma per la prima di *Adelia*, senza successo. Commissionata da Merelli, *Maria Padilla* va in scena alla Scala.

1842

Assiste al *Nabucco* alla Scala. A Bologna dirige lo *Stabat Mater* di Rossini: è presente Verdi. Recatosi a Vienna, vi dirige ancora lo *Stabat Mater* e *Linda di Chamounix*, sua creazione per il Teatro di Porta Carinzia, cui aveva lavorato assiduamente nei mesi precedenti. Il nuovo successo gli vale il posto di «maestro di cappella e di camera» e di compositore di corte, per sei mesi all'anno. Compone *Caterina Cornaro* (andrà in scena al San Carlo nel 1844).

1843

Il 3 gennaio *Don Pasquale*, ultimo lavoro buffo, debutta al Théâtre Italien, a Vienna dirige *Nabucco*, *Il barbiere di Siviglia* e la sua *Maria di Rohan*, accolta con grande entusiasmo. All'Opéra *Dom Sébastien*, ultima partitura operistica, non ottiene molti consensi, mentre a Vienna è un trionfo. Le condizioni di salute si aggravano, segnate dai sintomi di una probabile neurosifilide, con amnesie, vertigini, difficoltà di concentrazione, forti cefalee, instabilità posturale, alterazioni dell'umore in evoluzione verso la demenza.

1845

La malattia si acuisce definitivamente: a partire dal 1846 il nipote Andrea, incapace di provvedere a cure adeguate, decide di ricoverare Donizetti nella casa di cura d'Ivry per malati psichiatrici. La procedura, sostenuta da un decreto del prefetto di polizia, si rivelerà come ingiusta segregazione per diciassette mesi per il compositore, ancora in grado di comprendere la propria condizione, come testimoniano alcune sue lettere.

1848

Dopo polemiche, faticose vicende burocratiche e la mediazione di personalità politiche, Donizetti è rimpatriato. A Bergamo dall'ottobre 1847 vive nella residenza della nobile Rosa Rota-Basoni Scotti, amica e sostenitrice, dove muore l'8 aprile, ormai demente e paralizzato. L'11 aprile riceve imponenti onoranze funebri davanti a più di quattromila persone ed è inumato nel cimitero di Valtesse nella cappella della famiglia Pezzoli.



Locandina per le «Onoranze centenarie a Gaetano Donizetti» (1797-1897).



Gaetano Donizetti. Stampa litografica.

Francesco Bellotto
BIBLIOGRAFIA

La produzione bibliografica legata alla figura e all'opera di Gaetano Donizetti è estremamente ampia e di complessa delimitazione. Segno evidente, quest'ultimo, della profonda suggestione esercitata dall'opera del compositore sulle generazioni di ascoltatori e studiosi fra Otto e Novecento. Eppure, osservando le date di stampa, possiamo renderci conto immediatamente di un fenomeno vistoso: la gran parte delle iniziative editoriali donizettiane sono state avviate e realizzate a partire dall'ultimo cinquantennio del Novecento. Non solo: tali iniziative hanno letteralmente rovesciato l'assetto critico che la bibliografia musicale ci aveva consegnato all'indomani della morte del compositore.

Infatti, al contrario di molti 'eroi romantici' (reietti in vita e santificati dopo il trapasso), Gaetano Donizetti divenne una specie di autore maledetto dopo la morte, avvenuta nel 1848. I motivi erano tanti, e anche di ordine diverso. Di natura politica, tanto per cominciare: la corte borbonica e quella asburgica furono tra i committenti più interessati ad ordinare opere nuove del bergamasco. Nei cartelloni teatrali fra 1821 e 1835 le opere di Donizetti, insieme a quelle di Bellini, rimpiazzarono gradualmente i titoli rossiniani, acquisendo la supremazia assoluta dopo la morte del catanese nelle piazze europee più prestigiose: Napoli, Roma, Venezia, Milano, Parigi e Vienna. Il potere cominciò a ricompensarlo: divenne Accademico di Francia e addirittura Maestro di corte e di camera dell'imperatore d'Austria (con nomina del 3 luglio 1842). Per l'Italia, sotto il giogo austriaco, quest'ultimo incarico in particolare rappresentò un tradimento bello e buono; quel 'sanguinario' del principe di Metternich, inoltre, ebbe modo di dichiararsi pubblicamente amico ed estimatore del bergamasco, cosa che esacerbò ulteriormente l'animo dei connazionali di Donizetti. D'altra parte è pur vero che il compositore – nonostante alcune amicizie risorgimentali e la patente 'patriottica' rilasciatagli da Mazzini nella sua *Filosofia della musica* – non diede mai segno di una esplicita vicinanza al movimento indipendentista. E così nel 1842, mentre a Vienna Donizetti diventava l'operista più importante nella corte degli Asburgo, a Milano, cuore del Lombardo-Veneto, un giovane compositore italiano consegnava al pubblico della Scala un *Nabuccodonosor*: da quel momento i risorgimentali ebbero buon gioco ad identificare in Giuseppe Verdi quella figura di compositore nazionale che potesse efficacemente contrastare e cancellare la fama del Donizetti austriacante.

E non c'era solo la politica: a Parigi e a Vienna infatti la situazione non era migliore. Come dimenticare le invidiose prese di posizione pubbliche di Berlioz che assisteva – impotente – alla colonizzazione dei principali teatri di Francia per mano d'uno straniero? Come tacere poi il livore di Schumann e di Assmayer che, rivendicando dalla corte di Vienna maggiori onori ed attenzione, contestavano l'eccessiva fortuna di Donizetti nei paesi di lingua tedesca?

Aggiungiamo infine a questo quadro l'ultimo capitolo della vita di Donizetti: una 'scandalosa' malattia di origine sessuale (una sifilide devastante); la demenza che ne conseguì; l'internamento nel manicomio; un'agonia umiliante ed esibita senza protezione; il modo ignobile in cui parenti e amici specularono su fama e patrimonio del Maestro... Con questo formidabile miscuglio d'ingredienti si confezionò una ricetta perfetta per un *affaire Donizetti* che trovò posto su tutte le peggiori gazzette scandalistiche europee, e che influì non poco sul buon nome del Maestro.

In poche parole, dopo il 1845 (anno dell'internamento), le opere di Donizetti rimasero sul campo di battaglia ad affrontare – senza il loro generale – una formidabile alleanza nemica... E così avvenne che la gran parte del repertorio donizettiano scomparisse gradualmente dai cartelloni, pur con l'eccezione di una manciata di titoli dalla vitalità onestamente insopprimibile (*Elisir*, *Lucia*, *Favorite*, *Fille du régiment*, *Don Pasquale*). E così pure avvenne che – tranne per alcuni, non insignificanti, bagliori¹ – un certo ostracismo calasse anche sul mondo degli studi e delle edizioni donizettiane.

A motivi di ordine celebrativo si dovranno i primi tentativi di disamina dell'enorme *opus* donizettiano: nel 1897, a cent'anni dalla nascita del compositore, un comitato congiunto tra Bergamo, Napoli, Parigi e Vienna organizzò una mostra che – con la forza dell'evidenza – cominciò a rivelare dimensioni ed importanza della produzione donizettiana.²

¹ Il primo contributo è di FRANCESCO REGLI, *Gaetano Donizetti e le sue opere*, Torino, Fory e Dalmazzo, pubblicato nel 1850, all'indomani della scomparsa del compositore. Nel segno di un contenimento del fenomeno donizettiano nella tradizione italiana è il saggio *Donizetti et l'école italienne depuis Rossini* di PAUL SCUDO (pubblicato in ID., *Critique et littérature musicales*, Parigi, Lecou, 1850). Notizie di prima mano vennero raccontate dall'amico napoletano TEODORO GHEZZI, *Ricordi su Donizetti*, «Omnibus», IV, 7 marzo 1860. Conservano inoltre una certa importanza storica anche per il lettore moderno: FILIPPO CICONETTI, *Vita di Gaetano Donizetti*, Roma, Tipografia Tiberina, 1864; ANTONIO BELOTTI, *Donizetti e i suoi contemporanei*, Bergamo, Pagnoncelli, 1866; la voce *Donizetti Gaetano* della *Biographie universelle des musiciens* di FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, Parigi, 1874. Alcuni conterranei si adoperarono per rendere disponibili notizie e materiali inediti; il primo fu il grande impresario BARTOLOMEO MERELLI, con i suoi *Cenni biografici di Gaetano Donizetti raccolti da un vecchio dilettante di buona memoria*, Bergamo, Civelli, 1874; seguì MARCO BONESI, *Cenni biografici su Gaetano Donizetti* (rimasto manoscritto e pubblicato nella rivista «Bergomum» solamente nel 1946); FILIPPO ALBORGHETTI e MICHELANGELO GALLI, *Gaetano Donizetti e G. Simone Mayr: notizie e documenti*, Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875; PIETRO COMINAZZI, *Scorsa attraverso le opere musicali di Gaetano Donizetti: reminiscenze*, «La Fama», 35-40, 1875. Uno dei volumi più interessanti di questa prima stagione bibliografica è di EDOARDO CLEMENTE VERZINO, che nel suo *Contributo ad una biografia di Gaetano Donizetti*, Bergamo, Carnazzi, 1896, riporta dati e notizie ancora oggi valide per ricostruire le circostanze biografiche della vita del compositore.

² *Catalogo Generale della Mostra Donizettiana*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897; *Mostra Donizettiana. Catalogo del R. Conservatorio di Musica di Napoli*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897; *Katalog der Donizetti-Ausstellung (Ausstellung der für die Centenarfeier in Bergamo bestimmten österr. Objecte)*, Vienna, 1897; CHARLES-THÉODORE MALHERBE, *Centenaire de Gaetano Donizetti: catalogue bibliographique de la section française à l'exposition de Bergame*, Parigi, 1897; *Gaetano Donizetti: numero unico nel primo centenario della sua nascita 1797-1897*, Bergamo, Arti Grafiche, 1897 (contiene, fra l'altro: PARMENIO BETTOLI, *Le opere di Gaetano Donizetti: errori e lacune*; ARTHUR POUGIN, *Les opéras de Donizetti en France*, CORRADO RICCI, *Donizetti a Bologna*). Il problema delle fonti era ufficialmente aperto, e in quello scorcio di mesi vennero alla luce altri elenchi e repertori: GIUSEPPE ALBINATI, *Prospetto cronologico delle opere di Donizetti*, «Rivista musicale italiana», 1897; ADOLFO CALZADO, *Donizetti e l'opera italiana in Spagna*, Parigi, Chaix, 1897; EDOARDO CLEMENTE VERZINO, *Le opere di Gaetano Donizetti: contributo alla loro storia*, Bergamo, Carnazzi, 1897.

A seguito di quell'evento si pubblicarono altri contributi biografico-critici³ e si fondò in Bergamo, grazie al lascito dei conti Basoni-Scotti, il Museo donizettiano, attivo dal 1906 e a tutt'oggi aperto al pubblico.⁴ L'ondata bibliografica si spinse anche nel nuovo secolo, con una certa rilevanza numerica nelle uscite, pure senza produrre reali progressi nelle conoscenze scientifiche.⁵

Occorre arrivare al 1948, il centenario della morte del compositore, per trovare nuovi, decisivi, passi in avanti nella bibliografia donizettiana. In particolare, si deve all'infaticabile lavoro di un oboista parmense trapiantato a Bergamo, Guido Zavadini (1868-1958), la rinascita degli studi donizettiani, o meglio, la nascita di una vera storiografia – interamente basata su fonti documentarie – applicata al compositore di Bergamo. Zavadini fu assunto come ispettore segretario e bibliotecario dell'Istituto musicale di Bergamo, diventando ben presto anche l'anima del Museo donizettiano. Ordinando e implementando le collezioni di fonti raccolse notizie e documenti che trovarono esito nel suo *Donizetti: vita, musiche ed epistolario*.⁶ Il catalogo delle musiche, il percorso biografico interamente ricostruito e soprattutto un'imponente collezione di lettere inedite hanno consegnato al pubblico un ritratto del compositore del tutto nuovo, per certi versi sorprendente. Prima del 1948 non era infrequente trovare chi accusasse Donizetti di superficialità, rozzezza e addirittura ignoranza:⁷ il lavoro di Zavadini ha rivelato invece la personalità limpida e solare di un artista eclettico, vivace e colto. *Vita, musiche ed epistolario* ha fatto il giro del mondo, ha letteralmente capovolto i pregiudizi critici ed estetici che gravavano sull'opera di Donizetti ed ha gettato le basi per la nascita di nuove generazioni di studiosi.

In Italia il primo a fare tesoro degli orientamenti sviluppatasi nel 'laboratorio bergamasco' degli anni Quaranta fu Guglielmo Barblan, che durante la sua carriera produsse numerosi e pregevoli studi di carattere storico e critico.⁸ Insomma: gettati i semi si raccolgono i primi risultati. Fra gli anni Cinquanta e Sessanta si affinano gli strumenti di ricerca: si fonda a Bergamo il Centro di studi donizettiani e l'epistolario di Zavadini può arricchirsi di quattro volumi di aggiornamento con lettere inedite e saggi di corredo.⁹ Inoltre

³ IPPOLITO VALETTA, *Donizetti*, Roma, 1897; ANNIBALE GABRIELLI, *Gaetano Donizetti. Biografia*, Roma-Torino, Roux-Viarengo, 1904; ALBERTO CAMETTI, *Donizetti a Roma*, Torino, Bocca, 1907; le pagine dedicate a Donizetti da ARTHUR POUGIN, *Musiciens du 19. siècle*, Parigi, Librairie Fischbacher, 1911.

⁴ Il catalogo a stampa è pubblicato in VALERIANO SACCHIERO, *Il Museo Donizettiano a Bergamo*, Bergamo, 1970.

⁵ CIRO CAVERSAZZI, *Gaetano Donizetti, la casa dove nacque, la famiglia, l'inizio della malattia*, Bergamo, Arti Grafiche, 1924; GAETANO BONETTI, *Gaetano Donizetti*, Napoli, 1926; CARLO SCHMIDL, *Donizetti Gaetano*, in *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1926; GIULIANO DONATI-PETTENI, *G. Donizetti*, Milano, Treves, 1930; GIANANDREA GAVAZZENI, *Gaetano Donizetti: vita e musiche*, Milano, Bocca, 1937 (libro che suscitò grandi polemiche per alcune posizioni giudicate 'antidonizettiane', visione ampiamente e ripetutamente modificata dall'autore negli anni successivi); ANGELO GEDDO, *Donizetti*, Bergamo, Orobiche, 1938, GINO MONALDI, *Gaetano Donizetti*, Torino, 1938; ARNALDO FRACCAROLI, *Donizetti*, Milano, Mondadori, 1944.

⁶ GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti: vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948; libro che era stato preceduto da ID., *Gaetano Donizetti, vicende della sua vita e catalogo delle sue musiche su documenti inediti*, Bergamo, Arti Grafiche, 1941.

⁷ E tali pregiudizi talvolta sono sopravvissuti negli scritti – pur ampiamente successivi al 1948 – di autorevoli (e dunque influenti) firme. L'esempio sicuramente più famoso in tal senso è rappresentato da Massimo Mila.

⁸ Inaugura la serie il libro GUGLIELMO BARBLAN, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948; ripetutamente arricchito nel corso dell'operosa vita del musicologo, sino ad arrivare all'ultima, postuma, versione: GUGLIELMO BARBLAN, BRUNO ZANOLINI, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Liguria Assicurazioni, 1983.

⁹ Si tratta dei quattro numeri degli *Studi donizettiani* (Bergamo 1962, 1972, 1978 e 1988) voluti e coordinati da Frank Walker e Guglielmo Barblan.

cominciano ad affacciarsi alla ribalta alcuni autori¹⁰ che diventeranno i principali attori nella stagione della fortuna critica del compositore: si fa strada il composito movimento che passerà alla storia come *Donizetti Renaissance*. In Italia comincia il recupero sistematico di opere dimenticate; in Inghilterra dal 1974 la Donizetti Society di Londra è attivamente presente nel panorama bibliografico¹¹ e gli Stati Uniti sono la patria del più importante fra gli studiosi moderni, William Ashbrook.¹² Questo autore rappresenta per i donizettiani ciò che rappresenta Julian Budden per i verdiani: il suo *Donizetti. La vita. Le opere*,¹³ è ancora oggi il testo fondamentale ed imprescindibile per chiunque (specialista o semplice appassionato) voglia conoscere la figura e l'opera del compositore di Bergamo.

Nel 1975 viene organizzato a Bergamo un grande convegno internazionale di studi. La manifestazione segna a tutti gli effetti l'ingresso di Donizetti nella musicologia internazionale accademica. Da quel preciso momento, la critica e la storiografia subiscono una decisa accelerata sia nella quantità sia nella qualità degli studi; e così alle monografie 'generaliste'¹⁴ fa da sfondo costante una variatissima costellazione di saggi pubblicati singolarmente o in volumi collettivi,¹⁵ che ha trovato nelle celebrazioni del 1997 e 1998 un momento di grande fioritura.¹⁶

Se il risveglio della critica e della storiografia è stato tardivo, la filologia musicale ha fatto anche peggio: le edizioni delle opere donizettiane pubblicate fino all'inizio degli anni Ottanta del Novecento erano generalmente improntate ad uno scarso rispetto delle fonti. Era argomento ricorrente la denuncia di frettolosità, imprecisione ed incompletezza delle fonti autografe. Ed era altrettanto ricorrente trovare curatori di edizioni frettolosi, imprecisi e superficiali. Una prima inversione di tendenza si ha con l'uscita, nel 1984, di una monografia dello statunitense Philip Gossett interamente dedicata ad *Anna Bolena*.¹⁷ I più aggiornati strumenti della filologia musicale venivano finalmente utilizzati per indagare la complessità del processo compositivo di Donizetti, con un atteggiamento di reale

¹⁰ FRANCA CELLA, *L'opera di Donizetti nella cultura europea*, Milano, 1964; HERBERT WEINSTOCK, *Donizetti and the World of the Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, Londra, Mathuen, 1964.

¹¹ Con le «Newsletter» periodiche e soprattutto con i suoi sette «Journal» (1974, 1975, 1977, 1980, 1984, 1988, 2002).

¹² La prima sua uscita è WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti*, Londra, Cassel, 1965.

¹³ Versione più ricca e completa di quella inglese, stampata a Cambridge nel 1982: WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986; WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987. I due volumi sono a cura di Fulvio Stefano Lo Presti.

¹⁴ Fra le opere di argomento più generale ricordiamo almeno due esempi di intelligente divulgazione: PIERO MIOLI, *Donizetti: 70 melodrammi*, Torino, EDA, 1988 e SAMY FAYAD, *Vita di Donizetti*, Milano, Camunia, 1995. Da prendere in importante considerazione è inoltre la voce dedicata a Donizetti da Mary Ann Smart nel *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 2001²; VII pp. 471-497.

¹⁵ Ad aprire il filone delle collezioni di studi sono ovviamente gli *Atti del primo convegno internazionale di studi donizettiani, Bergamo 22-28 settembre 1975*, a cura di Pier Alberto Cattaneo, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo, 1983; seguiti da *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1983, e da *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti: atti del convegno internazionale di studio, Bergamo 17-20 settembre 1992*, a cura di Francesco Belotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993.

¹⁶ *Studi su Gaetano Donizetti nel bicentenario della nascita (1797-1997)*, a cura di Marcello Eynard, Bergamo, Secomandi, 1997; *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Napoli, Electa, 1997; *Donizetti, Napoli, l'Europa*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2000; *Donizetti, Parigi e Vienna: convegno internazionale: Roma, 19-20 marzo 1998*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000; *Il teatro di Donizetti. Atti dei convegni delle Celebrazioni. 1. La vocalità e i cantanti*, a cura di Francesco Belotto e Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001.

¹⁷ PHILIP GOSSETT, *Anna Bolena and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, Oxford, Clarendon, 1984.

attenzione nei confronti delle sue testimonianze manoscritte. Ma l'impresa editoriale che ha più profondamente inciso sulla riconsiderazione del repertorio è l'Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti.¹⁸ Diretta da Gabriele Dotto e Roger Parker, ha definitivamente spazzato il campo dall'ultimo, grave, pregiudizio: non è vero che il sistema espressivo della scrittura di Donizetti fosse insufficiente o mediocre: è in realtà il nostro sistema percettivo ad avere bisogno di strumenti e modelli di riferimento attendibili.¹⁹ Dal 2001, per riconoscimento del Ministero per i beni culturali, l'Edizione critica ha assunto la dignità di Edizione nazionale.

Nell'elenco di cataloghi, miscellanee, strenne e monografie stampate tra 1997 e 1998 – i due anni delle celebrazioni – si trova anche uno studio importantissimo, sicuramente il contributo storiografico più significativo uscito dopo quello di Ashbrook: la raccolta delle recensioni delle prime rappresentazioni delle opere di Donizetti curata da Annalisa Bini e Jeremy Commons.²⁰ In questa monumentale opera si rendono note molte informazioni inedite e si traccia un panorama critico fondamentale per comprendere la ricezione e la tradizione dei melodrammi donizettiani.

Per completare questo rapido *excursus* bibliografico, bisogna poi segnalare che un Istituto culturale operativo dal 1997 a Bergamo, la Fondazione Donizetti diretta da Paolo Fabbri, sta occupandosi sistematicamente di ricerca e studio sull'opera e sulla figura del compositore. Le pubblicazioni della Fondazione si muovono verso disparati ambiti d'indagine: il catalogo,²¹ l'aggiornamento dell'epistolario,²² la storiografia,²³ la librettistica.²⁴

Concludiamo con una postilla bibliografica sul *Don Pasquale*. La celebre opera di Donizetti ha ispirato numerosi studi.²⁵ Il primo problema affrontato dagli esperti è stato quello di provare la definitiva attribuzione del libretto a Giovanni Ruffini, in opposizione a quel «M. A.», attestato dalle prime edizioni.²⁶ Ha suscitato la curiosità degli studiosi an-

¹⁸ I titoli ad oggi pubblicati sono *Maria Stuarda, Il campanello, La favorite, Poliuto*. Le introduzioni storiche ai singoli volumi sono studi fondamentali per conoscere i più recenti orientamenti storico-critici legati alle singole opere.

¹⁹ Per i riferimenti teorici generali dell'edizione, si legga ROGER PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Post-modern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti* cit., pp. 57-68.

²⁰ *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Skira, 1997.

²¹ È stato pubblicato il catalogo descrittivo degli autografi conservati nell'Archivio Storico Ricordi: *Donizetti a Casa Ricordi – gli autografi teatrali*; a cura di Alessandra Campana, Emanuele Senici e Mary Ann Smart, Bergamo, Fondazione Donizetti, 1998. Ma per la catalogazione complessiva lo strumento ad oggi più utile (anche se avrebbe bisogno di una sostanziosa revisione) è rappresentato dal lavoro di LUIGI INZAGHI, *Catalogo generale delle opere di Donizetti*, in *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1983.

²² È prevista per quest'anno l'uscita del primo numero dei *Quaderni della Fondazione Donizetti*, interamente dedicato a nuove lettere, notizie e documenti.

²³ Stampata la biografia storica del maestro di Donizetti: GIROLAMO CALVI, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di Pierangelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000.

²⁴ Esiste un repertorio di libretti molto utile per conoscere il *plot* delle singole opere donizettiane, ma non utilizzabile a fini scientifici, dal momento che il lettore non è messo in grado di comprendere a quali rappresentazioni corrispondono i libretti pubblicati: *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993. È inoltre in preparazione, a cura di Luigi Ferrara degli Uberti e Silvia Urbani, il catalogo dei libretti donizettiani presenti nel Fondo Rolandi della Fondazione Cini, edito dalla Fondazione Donizetti.

²⁵ Esiste, ad esempio, un libro interamente dedicato all'opera, ben documentato: FRANCESCO ANSELMO ATTARDI, «*Don Pasquale*» di Gaetano Donizetti, Milano, Mursia, 1998 («Invito all'opera»).

²⁶ La questione è stata chiarita da ALFONSO LAZZARI, *Giovanni Ruffini, Gaetano Donizetti e il Don Pasquale (da documenti inediti)*, «La rassegna musicale» XXXVI, vol. CCV, 1915 (ripubblicato in *Dentro Donizetti*, a cura di Dario della Porta, Bergamo, Bolis, 1983). Ritornano sull'argomento GIOVANNI RUFFINI, *I fratelli Ruffini: lettere di Giovanni*

che la questione dei modelli drammaturgici e letterari dell'opera;²⁷ a questo proposito gli esiti di ricerca più innovativi sono stati ultimamente raggiunti da Paolo Fabbri.²⁸ Per quanto attiene la critica e la drammaturgia, terreno sul quale si sono misurati i massimi specialisti, si deve segnalare l'articolo di Piero Rattalino dedicato al processo compositivo dell'opera²⁹ e soprattutto il recente, ampio, saggio di Philip Gossett premesso al facsimile dell'autografo:³⁰ è lo studio più completo ed interessante dedicato interamente a *Don Pasquale*, altissimo punto di arrivo – e dunque indiscutibile punto di partenza – di un'infinita catena bibliografica...

e Agostino Ruffini alla madre dall'esilio francese e svizzero (1833-1835), a cura di Arturo Codignola, Genova, Società ligure di storia patria, 1925; FRANK WALKER, *The Librettist of «Don Pasquale»* «Monthly Musical Record», LXXXVIII, 1958; PIETRO BERRI, *Il librettista del «Don Pasquale» leggende, ingiustizie, plagi*, «La Scala», CX, 1959; JOHN ALLITT, *Don Pasquale*, «The Donizetti Society Journal», II, 1975.

²⁷ A questo proposito si citi almeno CHARLES CRONIN, *Stefano Pavesi's Ser Marcantonio and Donizetti's Don Pasquale*, «The Opera Quarterly», XI/2, 1995.

²⁸ Un saggio con le sue conclusioni verrà pubblicato a breve dalla Fondazione Donizetti negli Atti del convegno sulle opere di Gaetano Donizetti organizzato a Venezia dalla Fondazione Teatro La Fenice nel 1997.

²⁹ PIERO RATTALINO, *Il processo compositivo nel «Don Pasquale» di Donizetti*, «Nuova rivista musicale italiana», IV, 1970, pp. 51-68; 263-280.

³⁰ GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale. Facsimile dell'autografo*, Milano-Roma, Ricordi-Accademia di Santa Cecilia, 1999.



Mon portrait fait par moi même. Autocaricatura di Gaetano Donizetti datata 1841.



Corrado Rovaris.

BIOGRAFIE

a cura di Pierangelo Conte

CORRADO ROVARIS

Assistente del maestro del coro del Teatro alla Scala dal 1992 al 1996, ha iniziato la carriera col repertorio barocco, per poi affrontare Mozart, Haydn, Mysliveček, Paisiello, Donizetti, Rossini, Bizet. Ha presenziato nei cartelloni di importanti istituzioni teatrali e concertistiche: basti ricordare *Tamerlano* al Regio di Torino, *Don Giovanni* a Colonia (una produzione che in seguito è stata presentata in tournée in Francia ed in Italia), *Apollo e Dafne* a Cremona, *Il signor Bruschino* e *l'Otello* rossiniano al ROF. Regolarmente impegnato sul podio di numerose orchestre in Italia ed all'estero, nella stagione 1998-1999 Corrado Rovaris ha diretto *Il turco in Italia* a Parma, *La serva padrona* a Firenze, *Il barbiere di Siviglia* a Cagliari, *Dido and Aeneas* all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Nella stagione successiva è tornato a Verona per *Don Giovanni*, ha debuttato all'Opera Company di Philadelphia nelle *Nozze di Figaro*, ha diretto *La cambiale di matrimonio* all'Opéra di Lione, *Luisa Miller* e *Rigoletto* a Losanna, *Il barbiere* a Francoforte e infine *Il signor Bruschino* alla Scala. La scorsa stagione, dopo *Il barbiere* a Torino ed *Elisir d'amore* a Reggio Emilia, ha ottenuto uno strepitoso successo con *Luisa Miller* a Losanna e con *La gazetta* al Garsington Opera Festival. Recentemente ha diretto *Così fan tutte* nei teatri di Trento, Rovigo, Bolzano, *Il barbiere* a Bologna ed *Un giorno di regno* alla Scala.

ITALO NUNZIATA

Inizia giovanissimo a lavorare in teatro come attore ed assistente alla regia. A ventiquattro anni firma la sua prima regia lirica, *Così fan tutte* per il Teatro Petruzzelli di Bari. A questo brillante e precoce esordio fanno seguito numerosi altri impegni come regista in importanti teatri lirici italiani e stranieri. Tra questi ricordiamo *La pietra di paragone* a Catania (1988), *Aida* ad Ankara (1992), *L'Aretusa* di Vitali e *La Cenerentola* a Roma (1992), *Rigoletto* a Treviso e a Rovigo (1993), *I puritani* a Catania (1994), *Un ballo in maschera* a Treviso, a Ravenna e a Modena (1994), *Simon Boccanegra* e *Maria Stuarda* a Roma (1996 e 1997). Ha ottenuto grandi successi nella primavera del 1999 con un'importante edizione di *Aida* in Giappone e nel 2001 con *La sonnambula* a Napoli. Ha partecipato alla prima esecuzione in epoca moderna dell'opera *Gina* di Cilea in occasione del cinquantenario della scomparsa del compositore calabrese, data al Teatro Rendano di

Cosenza: l'opera è stata coprodotta dal Teatro dell'Opera di Roma, sede in cui andrà in scena il novembre prossimo. Il suo lavoro registico, caratterizzato dalla messa in scena di opere in prima esecuzione moderna del repertorio settecentesco e del primo Ottocento, ha ottenuto numerosi riconoscimenti, tra cui il premio «Abbiati» conferito per il dittico schubertiano *Die Zwillingbrüder* e *Der vierjährige Posten*, rappresentato a Cosenza nel 1997. Avvalendosi dei suoi studi nel settore della danza, ha inoltre collaborato alla stesura di soggetti per alcune importanti produzioni di balletto. Nunziata si dedica anche ad un'intensa attività didattica per la formazione dei cantanti, mirata in particolare all'approfondimento del rapporto tra musica e gestualità. Da sei anni è direttore artistico del Teatro Rendano, dove programma la stagione lirica, di prosa, di danza e di teatro per ragazzi.

PASQUALE GROSSI

Nel corso di un lungo percorso artistico internazionale Pasquale Grossi ha stretto una feconda relazione con il Teatro La Fenice, che negli anni si è concretizzata in importanti produzioni. Grossi ha infatti firmato scene e costumi per *Szenen aus Goethes Faust* di Schumann, *Orlando*, *La finta pazza* di Saccati, *Cailles en sarcophage* di Sciarrino, *Il barbiere di Siviglia* ed ha collaborato con registi quali Puecher, Flach, Marini, Tiezzi. Tra le sue recenti creazioni – oltre a *Gina* di Cilea, curato registicamente da Nunziata, per la quale ha realizzato le scene – ricordiamo *Gianni Schicchi* e *La brocca rotta* di Testi nelle produzioni del Comunale di Bologna, *Carmen* a Cagliari, *Un ballo in maschera* per la regia di Fassini, *Lucia di Lammermoor* per la regia di Brockhaus, *Il barbiere di Siviglia* e *Il campiello* a Tokyo.

ENZO CAPUANO

Inizia la carriera artistica prima come cantautore e successivamente come autore comico. La predilezione per la musica a programma lo porta presto a comporre colonne sonore per vari spettacoli, cortometraggi, cartoni animati, nonché musiche-guida per la musicoterapia e la psicodinamica. Dopo essersi diplomato in musica elettronica e in canto al Conservatorio di Milano, incontra Maria Luisa Cioni con la quale si perfeziona; nel 1989 intraprende definitivamente la carriera di cantante lirico. Da allora ha cantato a Pesaro nella *Gazza ladra*, alla Scala in *Bobème* (con Gavazzeni), nei *Vespri siciliani*, in *Lodoïska* di Cherubini (entrambe con Muti) e *Arabella* di Strauss (con Sawallisch), a Parma, Bordeaux e Napoli in *Luisa Miller*, a Trieste nei *Puritani* ed in *Lucia di Lammermoor* sotto la bacchetta di Oren. Recentemente è stata salutata con grandi acclamazioni la sua interpretazione del ruolo di Bonafede nel *Mondo della luna* di Haydn andato in scena alla Staatsoper di Berlino e diretto da Jacobs.

MASSIMO GIORDANO

Vincitore a Spoleto nel 1997, ha debuttato nella *Clemenza di Tito*, nella *Traviata*, in *Don Pasquale* a Trieste, in *Candide* di Bernstein, nel *Werther* di Massenet. Dopo esser stato Rodolfo in *tournee* con il progetto «Opera giovani in Europa», nel corso delle ultime stagioni ha cantato *Siberia* di Giordano e *Faust* al Festival di Wexford, *Roméo et Juliette* di Gounod a Parma, *Falstaff* a Modena, Reggio Emilia, Dresda, a Berlino e a Salisburgo (anche con Abbado e Maazel), *Le jongleur de Notre-Dame* di Massenet a Roma, *Werther* a Zurigo e a Tolosa, *Die Fledermaus* a Trieste, *La rondine* a Roma, *Elisir d'amore* a Reggio

Emilia, *Un giorno di regno* alla Scala con Rovaris, la *Messa da requiem* a Roma e al Concertgebouw di Amsterdam con Chailly. Più recentemente ha impersonato il Duca di Mantova a Venezia, Oronte nei *Lombardi alla prima crociata* nei teatri del Circuito lombardo, Alfredo a Tokyo e Rinuccio in *Gianni Schicchi* a Roma.

FRANCO VASSALLO

Messosi in luce nel 1984 con la vittoria all'As.Li.Co., ha vestito i panni di Figaro nel rossiniano *Barbiere* e di Enrico nella *Lucia di Lammermoor* alla Fenice, di Lescaut a Brescia, Modena, Cremona, Piacenza. Vincitore del Concorso di Budapest ha debuttato in *Falstaff* ed in *Madama Butterfly* a Verona. Dopo aver cantato nuovamente nel *Barbiere*, in *Don Pasquale* a Sanremo, nella *Traviata*, in *Rigoletto* a Lugano, ritorna a Venezia per *La gazza ladra*. In seguito si esibisce in *Elisir d'amore*, nella *Bobème* e nel *Don Carlo* a Palm Beach, nell'*Aida* al Cairo, nel *Trovatore* a Catania, quindi interpreta Sharpless a Milano e a Parma e prende parte a nuove produzioni della *Bobème* a Savona, del *Barbiere* a Cosenza e di *Attila* a Sassari.

MARIA COSTANZA NOCENTINI

Ha calcato i principali palcoscenici europei ed americani proponendosi in un vasto repertorio concertistico, che l'ha portata a collaborare con gli *ensembles* «Europa galante» e «Concerto italiano», ed operistico, dove si è prodotta in *Die Zauberflöte*, *La sonnambula*, *Werther*, *Elisir d'amore*, *Cenerentola*, *Semele* di Händel, *La gazza ladra*, *Apollo e Dafne*, *Rinaldo*, *L'isola disabitata* di Jommelli, *Orfeo ed Euridice* con Franz Brüggen. Nel 1996 e nel 1997 ha cantato nell'*Armide* e nelle *Nozze di Figaro* alla Scala sotto la direzione di Muti; nel 1998 ha interpretato Pamina alla Scala, ha debuttato al Festival di Salisburgo nel *Don Carlo* (Tebaldo) diretto da Lorin Maazel ed ha inaugurato la stagione sinfonica dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia con l'*Egmont* diretto da Chung. Recentemente, dopo aver ripreso *Armide* alla Scala, ha tenuto concerti con l'Europa Galante, ha cantato nella *Bobème* a Santiago e a Vienna, in *Falstaff*, in *Didone e Enea* all'Accademia di Santa Cecilia, nelle *Szenen aus Goethes Faust* con Tate a Roma, in *Elisir d'amore* alla Scala, nelle *Nozze di Figaro* al Glyndebourne Festival.

PAOLO ORECCHIA

Ha debuttato nel 1986 il ruolo di Malatesta nel *Don Pasquale*: questa è stata la prima tappa di una carriera che lo ha portato ad esibirsi nei principali teatri italiani (ricordiamo *Fedora* e *La fanciulla del West* alla Scala, *Parsifal* al San Carlo e *Bobème*, *La traviata* e *Madama Butterfly* a Venezia). Dopo esser stato nuovamente Malatesta sotto la direzione di Roberto Abbado, in questi ultimi anni il baritono romano ha cantato *Tosca* e *Manon Lescaut* a Palermo, *Werther*, *Rigoletto*, *Macbeth* a Genova, *Carmen* a Venezia e a Macerata, *La sonnambula* e *Fedora* a Torino, *Andrea Chénier* a Catania, *Boris Godunov*, *Il barbiere* e *Un ballo in maschera* a Roma, *La traviata* a Trieste, a Torino ed in *tournee* in Giappone con La Fenice.

AREA ARTISTICA

direttore musicale MARCELLO VIOTTI

direttore della programmazione artistica FORTUNATO ORTOMBINA

responsabile dei servizi musicali
SANDRA PIRRUCCIO

direttore musicale di palcoscenico
GIUSEPPE MAROTTA *

MAESTRI COLLABORATORI

Stefano Gibellato * Silvano Zabeo ♦ Raffaele Centurioni ♦ Samuele Pala ♦ Maria Cristina Vavolo ♦
maestro rammentatore Pierpaolo Gastaldello ♦

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Gisella Curtolo
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron

Viola

Alessandro Ghè • ♦
Gualtiero Tambè • ♦
Alfredo Zamarra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Luigi Puxeddu • ♦
Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Massimo Frison
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo la Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Claudio Cavallini ♦

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati ♦

Arpa

Brunilde Bonelli • ♦

Chitarre

Andrea Menafra ♦
Rossella Perrone ♦

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti

♦ a termine

* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GUILLAUME TOURNIAIRE

altro maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Tosca Bozzato ◆

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Paola Rossi
Claudia Clarich ◆
Orietta Posocco ◆
Nausica Rossi ◆
Cecilia Tempesta ◆

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ◆
Luigi Podda ◆
Antonio Scarbaci ◆
Bo Schunnesson ◆

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◆ a termine

Edizioni del Teatro La Fenice Direzione Marketing, settore Stampa e comunicazione

Responsabile musicologico ed editoriale
Michele Girardi

Coordinamento redazionale: Maria Giovanna Miggiani; ricerche iconografiche: Maria
Teresa Muraro, Carlida Steffan; hanno collaborato: Pierangelo Conte (redazione),
Giorgio Tommasi (grafica)

Pubblicità
A.P.
Ve.Net