

Une loge aux Italiens
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

DAL *SER MARCANTONIO* AL *DON PASQUALE*

Francesco Attardi Anselmo

Don Pasquale, andato in scena il 3 gennaio del 1843 al Théâtre-Italien di Parigi, è l'ultima della lunga e variegata serie di opere buffe di Gaetano Donizetti, e rappresenta il culmine della fase artistica e vitale del compositore bergamasco. Morto Bellini nel '35, Rossini inattivo ormai da anni, Giuseppe Verdi ancora ai primi passi, il nostro compositore poté godere, anche se non a lungo, del sospirato primato operistico, e Parigi in questo senso rappresentò il punto di arrivo, il sogno, il coronamento di una carriera. Stabilitosi nella capitale francese sin dal '38, Donizetti aveva consolidato la propria fama con la rappresentazione di svariati capolavori, tanto da suscitare le sciovinistiche irritazioni dei compositori locali, prime fra tutte quelle di Berlioz. [1]

Fu nel settembre del 1842 che il Teatro Italiano si sentì in dovere di commissionargli un'opera nuova, nel genere buffo tradizionale. Visto il poco tempo a disposizione, il Maestro pensò subito ad una vecchio libretto comico, il *Ser Marcantonio* di Angelo Anelli, musicato anni prima da Stefano Pavesi: il *remake* di una vicenda era all'ordine del giorno nei teatri d'opera e non presentava alcun rischio. [2] Per la stesura del libretto Donizetti si avvalse, tramite l'Accursi, della travagliata collaborazione di Giovanni Ruffini, letterato allora esule a Parigi. Ne nacque così l'opera comica più celebre del Maestro, un capolavoro che se da un lato risponde a stilemi e a un formulario risalente al secolo precedente, per altri versi è opera moderna, molto diversa dalle altre.

Il *Don Pasquale* è il risultato di un'enorme padronanza dei mezzi drammaturgico-musicali raggiunti dal Donizetti maturo e, benché scaturito come di getto dalla penna del Compositore, è frutto, in realtà, di



Giulia Grisi creatrice del ruolo di Norina
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

un travaglio creativo teso alla ricerca di un equilibrio perfetto fra testo e musica. I "dieci giorni di fatica" di cui parla Donizetti per la composizione di quest'opera [3] furono in realtà molti di più. La sola stesura del libretto richiese oltre un mese: in base al carteggio dello scrittore, dai primi del mese di ottobre al 7 di novembre del '42, periodo in cui il librettista versificava e Donizetti poneva rapidamente in musica. A ciò bisogna aggiungere ancora un mese e mezzo di rifacimenti, rimaneggiamenti e nuove stesure, che si conclusero a prove già iniziate, stando ai documenti, con il travagliatissimo rondò finale, la cabaletta di Malatesta e la romanza del tenore.

La figura del vecchio gabbato, con le sue fregole senili che immancabilmente cadono nel vuoto, era molto antica: il Barblan addirittura la riconduce alla maschera del Pappus, [4] personaggio dell'Atellana. Già nella commedia *Casina* di Plauto vi è questo personaggio archetipico, che troveremo poi nell'Aretino (*Il Marescalco)* e in Machiavelli (*Clizia)*. Shakespeare, prendendo spunto da questo modello, nell'*Enrico IV* e nelle *Allegre comari di Windsor*, crea la gaudente figura di Falstaff.
Ma il personaggio dell'anziano, così come giunge a noi nell'opera buffa, è eredità della Commedia dell'Arte: il vecchio vanamente innamorato era da burlare, perché amorale, e doveva essere perseguito per forza di cose con una beffa o un raggiro.
Due figure di maturi gentiluomini, Pantalone e Graziano, che per un loro capriccio amoroso perdevano del tutto di dignità, dalla commedia cinquecentesca trasmigrano dapprima nei Madrigali drammatici, quindi nell'Opera comica.
Nell'*Amphiparnaso* di Orazio Vecchi il vecchio Pantalone s'innamora, respinto, della cortigiana Hortensia, mentre nella *Pazzia senile* del Banchieri Pantalone, "mercante muranese", ama follemente Lauretta e al contempo offre la mano della propria figlia Doralice – promessa al giovane Fulvio – al vecchio dottor Graziano: alla fine, entrambi beffati, i vecchi devono rinunciare alle loro assurde pretese. Attraverso questi illustri precedenti musicali, si arriva alla commedia per musica, dove questo ruolo è tra i preferiti da librettisti e compositori. Se a Uberto nella *Serva padrona* tutto sommato va bene e può sposare la giovane Serpina,

e Don Geronio nel *Turco in Italia* di Rossini (1814) è costretto a sopportare i capricci della giovane moglie Fiorilla, che solo alla fine mette giudizio, agli altri va generalmente male: così al Don Ambrogio del Guglielmi (1762), [5] a Don Papirio del Tritto (1782), al Bey dell'*Italiana in Algeri* (1813), e va malissimo al più celebre di tutti: Don Bartolo. Risalendo per questa strada, arriviamo così al *Ser Marcantonio*, avo immediato di Don Pasquale.

L'opera di Anelli-Pavesi, di cui Luigi Lablache era stato l'interprete ideale, fu celebre nei teatri italiani fra gli anni Dieci e gli anni Trenta del secolo scorso, e uscì di repertorio nel successivo decennio, sotto l'imperversare dei titoli rossiniani e nel generale declino d'interesse verso l'opera buffa.

Il Pavesi [6] era tra gli operisti più stimati e celebri del periodo immediatamente precedente all'avvento di Rossini e, come sostiene William Ashbrook, Donizetti aveva conosciuto la sua musica negli anni di apprendistato con Mayr; "sebbene egli non abbia imitato consapevolmente Pavesi in *Don Pasquale*, quell'esperienza faceva parte della sua formazione". [7]

Stefano Pavesi, che ai tempi del *Don Pasquale* era ancora vivo e vegeto, e che morrà nel '50, due anni dopo il compositore bergamasco, non sembra aver fatto rimostranza alcuna per il "plagio" della sua opera, che del resto, a sua volta, lui ed Anelli avevano ricavato da una farsa di successo, *Dritto e rovescio, ovvero Una delle solite trasformazioni del mondo*, di Giuseppe Foppa, musicata da Francesco Gardi e andata in scena a Venezia durante il periodo dell'Ascensione del 1801 nel Teatro S. Benedetto.

È di indubbio interesse musicologico esaminare la continuità di queste tre opere e vedere quali ne siano le differenze e le innovazioni.

Diamo qui un prospetto con i dati essenziali relativi ai tre lavori:

OPERA	**Dritto e Rovescio**	**Ser Marcantonio**	**Don Pasquale**
Librettista	Giuseppe Foppa	Angelo Anelli	G. Ruffini - G. Donizetti
Compositore	Francesco Gardi	Stefano Pavesi	Gaetano Donizetti
Luogo della 1ª rappresentazione	Venezia, Teatro S. Benedetto	Milano, Teatro alla Scala	Parigi, Théâtre – Italien

Data	1801, periodo dell'Ascensione	Autunno 1810 (27 Settembre)	3 Gennaio 1843
Genere	Farsa in 1 atto	Dramma giocoso in 2 atti	Dramma buffo in 3 atti

Mettiamo ora a confronto i personaggi:

Dritto e rovescio	**Ser Marcantonio**	**Don Pasquale**
Il Barone, vecchio militare	Ser Marcantonio	Don Pasquale
Firmino, suo nipote e amante di Argentina	Medoro, nipote di Ser Marcantonio	Ernesto, nipote di Don Pasquale
	Dorina, nipote di Ser Marcantonio	
Argentina, orfana spiritosa	Bettina, scuffiara	Norina, giovane vedova
Giravolta, parrucchiere e confidente del Barone	Tobia, sensale, fratello di Bettina	Dottor Malatesta
Pierina, cameriera del Barone	Lisetta, cameriera di Marcantonio	
Garbino, servitore del Barone	Pasquino, servitore di Marcantonio	
Altri servitori	Cori di vecchi parenti e Amici di Marcantonio, di suonatori e cantanti, di falegnami, Muratori, Mercanti di Mode e Bijoutterie (*sic*)	Coro di servi e camerieri
Mimi	Comparse, come sopra	Maggiordomo, modista e parrucchiere, che non parlano
Un notaro	Tobia vestito da notaro	Un notaro
La scena si finge in Torino	Luogo dell'azione non precisato	L'azione si finge a Roma

Da questo raffronto notiamo subito che ai sette personaggi di *Dritto e Rovescio* e ai sette del *Ser Marcantonio* ne corrispondono solo cinque nel *Don Pasquale*. Se consideriamo inoltre la figura del notaro come una parte comprimaria ci accorgiamo che Donizetti gioca su soli quattro personaggi, anzi 3 + 1, in quanto Ernesto, dal punto di vista della vicenda, è figura quasi pleonastica. [8] Il Foppa, che possiamo a buon diritto considerare come l'ideatore della vicenda che arriva sino a *Don Pasquale*, era abile inventore di trame e buon librettista, e il libretto dell'Anelli è un'eccellente variazione sul tema: entrambi questi libretti sono anche più logici di quello di Ruffini-Donizetti. La figura di Ernesto, ad esempio, nel *Don Pasquale* appare assente dall'azione vera e propria, rispetto ai suoi predecessori, Firmino (*Dritto e Rovescio*) e Medoro (*Ser Marcantonio*). Il nipote di Don Pasquale non fa nulla per ottenere Norina e si piange addosso, anche quando sa già che la ragazza lo ama sinceramente. [9]

Rispetto a quello dell'Anelli, il libretto di Ruffini-Donizetti risulta essere più funzionale, e soprattutto più moderno: non osava, ad esempio, l'Anelli parlare di "divorzio". Nell'Italia dei primi anni dell'Ottocento, soprattutto a Roma dove è ambientata la vicenda, quella parola sarebbe suonata come una bestemmia e censurata.

Oltretutto nel libretto vi sono delle dettagliate e circostanziate didascalie che contengono in sé tutta una serie di prescrizioni registiche e che fanno del *Don Pasquale* una commedia di moderna teatralità, quasi cinematografica.

Intenzione di Donizetti nell'opera derivata, fu quella di snellire la vicenda scenica, riducendo il numero degli attori. L'opera poggia dunque, drammaturgicamente, su tre personaggi più uno (Ernesto), mentre l'intervento di un quinto elemento, il coro dei servi, viene concentrato esclusivamente nel 3° atto. Ma il chiacchiericcio viene attualizzato: non più le classiche scene settecentesche con l'intrigo e il pettegolezzo di servi astuti, ma una spettacolarizzazione "danzante" delle voci della servitù, che movimenta e rinnova il genere operistico, con una ventata di ritmi nuovi che travolgono il tranquillo *ménage "Ancien Régime"* di Don Pasquale.

L'altra operazione innovativa Donizetti la realizza nelle forme musicali: ai concertati col coro e tutti i personaggi in scena, ad esempio, sostituisce le

forme cameristiche, come quartetti e duetti. Elimina inoltre i recitativi secchi, sostituendo il cembalo, o fortepiano che fosse, con un accompagnamento degli archi: è in questi momenti che viene a crearsi uno stile "parlante" nuovo e teatralissimo, quella parola scenica che sarà uno degli obbiettivi del giovane Verdi nell'ambito del genere serio.

Ma vediamo più da vicino gli archetipi del capolavoro donizettiano.

Dritto e rovescio

La farsa del Foppa, presenta delle analogie per molti versi con la commedia *Epicene* di Ben Jonson, dalla quale Stefan Zweig e Richard Strauss ricaveranno, nel 1935, *La Donna silenziosa*.

Protagonista è un Barone, vecchio militare mezzo sordo a causa dello "strepito delle bombe e dei cannoni", che però ha una sensibilità particolare ad ogni piccolo rumore: [10] in particolare non sopporta il suono del contrabbasso che l'importuno nipote, il giovane Firmino, promesso sposo di Argentina, gli ammannisce quotidianamente. Lo zio, taccagno ed egoista, vuol liberarsi dalla tutela del nipote, diseredando Firmino e maritandosi lui stesso.

Ma a mettere il giovane a parte del progetto dello zio ci pensa Giravolta, parrucchiere e factotum della città, per di più nelle grazie del Barone. Proprio a lui, anzi, questi ha affidato il compito di trovargli moglie. Tra Firmino – consapevole sin dall'inizio della beffa [11] – Giravolta ed Argentina e con la solidarietà dei servi, scatta subito il progetto per guastare la festa al vecchio: la stessa Argentina assumerà il ruolo di finta moglie. Benché un po' geloso per gli sviluppi che la vicenda potrebbe assumere, Firmino si presta di buon grado al complotto.

La Scena VI è quella della presentazione della ragazza al Barone. Argentina non è coperta da veli come Norina, ma parla in sordina facendo cenni d'approvazione e di modestia: la mentalità maschilista e militaresca del pretendente rifugge dalle donne ciarliere, e il vecchio si congratula per questo confortante lato del carattere. La ragazza è giovane e piacente e il Barone fa le sue *avances* matrimoniali.

La scena XI si svolge alla presenza del signor Tantalo, il notaio, davanti al quale si firmano gli accordi prematrimoniali: da essa – un classico dell'opera buffa – deriveranno gli esempi successivi. Nella scena dodi-

cesima assistiamo all'irruzione di Firmino che, al contrario di Ernesto in *Don Pasquale*, è pienamente consapevole del matrimonio truccato.
Mentre il Barone è in sollucchero per l'affare amoroso ("*Che sposa ! che boccone ! / Che quiete che avrò in casa !... oimè, che sento !*"), si sente all'interno un grandissimo fracasso. La sposa vuol rinnovare completamente l'appartamento e lo sta mettendo a soqquadro. A calmare l'esuberante Argentina s'intromette Firmino, mentre Giravolta simula indignazione. L'astuto parrucchiere finge di chiamare un suo fratello avvocato, il dottor Scorticapelle, per annullare il contratto. Ma il vecchio militare, cui piace la ragazza, è ancor disposto a sopportare tutto per poter possedere la "beltà " della fanciulla. Le pretese di Argentina sono però così esorbitanti [12] che il Barone, frastornato ("*Un forte martello / mi batte il cervello*", Scena XX), si decide a recedere dal contratto: Giravolta, assieme a Firmino e Garbino, tutti e tre nelle vesti di avvocato, in un esilarante *ensemble* improntato al latino maccheronico ("*Parli lei..., Utique, oibò*"), ha una trovata semplice ma geniale: quella di far apporre sul contratto, anziché il nome dello zio, quello del nipote. È così che si conclude questa gustosa farsa in un atto, progenitrice del *Don Pasquale*.

Ser Marcantonio

L'opera di Anelli-Pavesi, diversamente dal *Don Pasquale*, si presenta nei due atti classici dell'opera buffa. [13]
Nel primo atto Ser Marcantonio, anziano e avaro possidente, decide di prender moglie, nonostante abbia raggiunto i settant'anni. Ad apertura di sipario lo vediamo mettere a parte della sua decisione parenti ed amici. L'anziano gentiluomo vuol sposarsi per poter avere egli stesso un erede diretto, mettendo in allarme i nipoti, Medoro e Dorina, che vedrebbero così sfumare la cospicua eredità dello zio. Medoro vorrebbe sposare la piccante Bettina, di mestiere scuffiara, mentre Dorina è promessa sposa al fratello di Bettina, il sensale Tobia. Come accadrà in Donizetti con la figura dell'astuto Dottore, sarà proprio Tobia l'artefice del complotto che vanificherà le assurde velleità del vecchio Marcantonio. Come Malatesta fa la "lezione" a Norina, anche Tobia si reca dalla sorella Bettina, per istruirla sulla burla da farsi: nella scena IV dell'atto primo ("*Mi vien da*

ridere / se dir mi sento"), troviamo Bettina nella sua bottega di modista che, mentre guarnisce un cappellino, si presenta con una cavatina degna di una moderna *soubrette*: donna indipendente, focosa, che aspira ad un amore concreto:

BETTINA
Mi vien da ridere - se dir mi sento
Col suon più languido del sentimento:
Bettina, io spasimo - di amor per te
Io che per indole - son tutta foco,
Sì fredde chiacchiere - le conto poco.
Vo' un cor, che stabile - mi serbi fe'.

Mentre Pavesi mette in musica questa cavatina tripartita (A-B-A') in uno stile mutuato dall'opera seria, nonostante la frivolezza del testo e del personaggio, Donizetti trasformerà ed articolerà tale presentazione in due atteggiamenti opposti: la cavatina vera e propria, nello stile serio, con la lettura del romanzo cavalleresco ("Quel guardo il cavaliere"), cui segue la contrapposizione realistica e "buffa", con la celeberrima cabaletta:

NORINA
"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..."

Tobia spiega alla sorella il pericolo che incombe sui loro progetti matrimoniali: Medoro e Dorina, i loro rispettivi promessi sposi, saranno diseredati a causa del capriccio senile dello zio Marcantonio che vuol ammogliarsi. Tobia, da abile sensale espone il suo progetto, istruendo la sorella sul da farsi: sarà proprio lei, giovane e carina, ad essere proposta in moglie al vecchio spilorcio. Nella seconda parte di questa scena ci troviamo di fronte al brano che più direttamente ispirerà il *Don Pasquale*: la lezione di Tobia a Bettina, da cui Donizetti e Ruffini trarranno il Finale I dell'Opera. Notevole è la somiglianza e alcune frasi

vengono riportate tali e quali.
Affinché risulti più chiaro il raffronto fra l'originale e il testo derivato disporremo il testo del *Ser Marcantonio* sulla colonna di sinistra e quello corrispondente del *Don Pasquale* sulla colonna di destra.

BETTINA
"Farò imbrogli, farò scene;
Già tu sai, se ne so far".

NORINA
"Farò imbrogli, farò scene,
So ben io quel ch'ho da far"

E così il resto del duetto:

TOBIA
La tua parte ora t'insegno.

BETTINA
Mi vuoi fiera?...
mi vuoi mesta?...

Deggio piangere, o gridar?

TOBIA
La tua parte non è questa.
Stammi un poco ad ascoltar.
Hai da far la semplicetta

BETTINA
Posso in questo dar lezione

TOBIA
Collo torto... bocca stretta.

DOTTORE
Io la parte ecco v'insegno.
NORINA
Mi volete fiera?
DOTTORE
No.
NORINA
Mi volete mesta?
DOTTORE
No, la parte non è questa.
NORINA
Ho da piangere?
DOTTORE
No.
NORINA
Gridare?
DOTTORE
No, la parte non è questa,
State un poco ad ascoltar.
Convien far la semplicetta.

BETTINA
Proviam dunque quest'azione.
Ho vergogna... son zitella...
Serva... grazie... signor sì

TOBIA
Brava: brava: mia sorella
Va benissimo così

NORINA
Posso in questo dar lezione.
DOTTORE
Collo torto, bocca stretta.
NORINA e DOTTORE
Or proviam quest'altra azione.
NORINA (con affettatura)
Mi vergogno... son zitella...

DOTTORE
Brava, brava, bricconcella!
Va benissimo così.
DOTTORE
Collo torto.
NORINA
Così...
DOTTORE
Brava. Bocca stretta.
NORINA
Così...
DOTTORE
Ma brava.

BETTINA e TOBIA

a 2
Che bel gioco !... Quel che resta,
Presto andiamo a concertar.
A quel vecchio affè la testa
Questa volta ha da girar.

NORINA e DOTTORE
Vado, corro / Sì corriamo } al gran cimento,
Pieno ho il core d'ardimento.
A quel vecchio affè la testa
Questa volta ha da girar.

Musicalmente il duetto del *Ser Marcantonio*, strutturato in più sezioni contrastanti, anticipa la varietà di atteggiamenti agogici e di cambiamenti tonali del duetto Norina-Malatesta. L'esordio, alquanto solenne (*"Parlo schietto"*), in ritmo *saccadé*, è da opera seria, mentre sulle parole "Farò imbrogli, farò scene" il tempo si trasforma in un brioso



Mario primo Ernesto nel 1843
(Collezione F. S. Lo Presti, Bruxelles)

Allegretto. Al posto dei vocalizzi di Norina, Bettina si esprime su un ribattutto di semicrome, anche se poco dopo ("Già tu *sai* ") queste si sciolgono in un vocalizzo di quartine. La Gafforini, per cui Pavesi scrisse la parte, era del resto un'ottimo contralto d'agilità e tecnicamente impegnativo risulta il ruolo di Bettina. Altre trovate notevoli e coinvolgenti di questo duetto sono ad esempio il *crescendo* progressivo sulle parole "Ho da pianger, o gridar". Dopo un *Andante* in Do maggiore "Hai da far la semplicetta" con un ostinato di terzine ai secondi violini, vi è l'amabile conclusione del Duetto ("Serva, grazie, signorsì") le cui terzine di Bettina, che si trasformano poi in volate di sestine discendenti, sembrano anticipare quelle di Norina: è questo uno dei pochi punti simili, anche musicalmente, al *Don Pasquale*.
Nel libretto dell'Anelli c'è pure l'equivoco momentaneo: Medoro si sente raggirato da Tobia, credendo che stia davvero facendo accasare la sorella col ricco Marcantonio (Scena V).
Il nipote di Marcantonio, come poi farà Ernesto, sfodera il suo linguaggio da *cliché* sentimentale in un recitativo accompagnato da opera seria, cui corrisponde il recitativo accompagnato di Ernesto:

MEDORO
Qual sospetto crudel!... ch'ella potesse
Per viste d'interesse... ah! dalla smania,
Ond'è il mio core oppresso,
Mi sento trasportar fuor di me stesso

ERNESTO
Povero Ernesto! Dallo zio
scacciato,
Da tutti abbandonato (...)
Perder Norina, oh Dio! *ecc.*

Al recitativo di Medoro segue l'aria:

E quella di Ernesto:

MEDORO
Che la cara mia Bettina
Mi tradisca a questo segno?...
Ah! di lei mi rendo indegno,
Se do retta al mio timor.

ERNESTO
Cercherò lontana terra
Dove gemer sconosciuto:
Là vivrò col cuore in guerra
Deplorando il ben perduto;

L'aria di Medoro in Do maggiore[14] è derivata dagli "affetti" un po' stereotipi dell'opera seria tardo settecentesca, mentre Ernesto si esprime in termini pienamente romantici ed elegiaci su un sofferto Fa minore. [15]
Nel frattempo Tobia propone a Marcantonio di combinare l'incontro con la futura consorte nel giardino di casa, al di fuori degli occhi indiscreti dei servi. Nella Scena VII avviene la sospirata presentazione del "partito": Bettina, *'in abito da semplicetta'*, si presenta in apparente segretezza. La giovane finge timidezza e, anziché esser coperta da un velo come Norina, è addirittura *"chiusa in una portantina"*.
Così Bettina: *"Serva sua... qui alcun non v'è"*, mentre Tobia vanta a Marcantonio la propria "merce":

TOBIA
Osservate il portamento

MARCANTONIO
Proprio è quella. Son contento,

cui segue un irresistibile Terzetto,[16] che per il tipo di teatralità e la scansione sillabica anticipa lo stile rossiniano:

TOBIA e MARCANTONIO
Vesti... gesti... sguardi... tratto...
Tutto è in lei semplicità

DON PASQUALE
Mosse, voce, portamento
Tutto è in lei semplicità

BETTINA
Ei s'accosta. Vecchio matto.
(Or ti servo come va.)

NORINA
Sta a vedere, vecchio matto.
Ch'or ti servo come va.

Anche qui la ragazza va ben oltre gli insegnamenti del maestro:

TOBIA
Gran demonio è costei

DOTTORE
Com'e scaltra, malandrina
impazzire lo farà

È proprio una ragazza all'antica Bettina, come Norina tutta casa e chiesa....

MARCANTONIO
Dite: la sera almeno
Vorrete in casa un po' di compagnia?

BETTINA
Non Signor.

MARCANTONIO
Al Teatro andrete dunque?

BETTINA
Non Signor

MARCANTONIO
Ma sola
Star sempre in casa?...

BETTINA
Sì Signor. Mi piace
Di lavorar

MARCANTONIO
Benissimo; e che cosa
Con queste vostre mani
Sapete far di bello, e di pulito?

BETTINA
Quello che piace al mio signor marito.
Calze, ricami, rocca...

DON PASQUALE
Volea dir ch'alla sera
La signora amerà la
[compagnia.

NORINA
Niente affatto: al convento
Si stava sempre sole.

DON PASQUALE
Qualche volta a teatro?

NORINA
Non so che cosa sia,
né saper bramo.

DON PASQUALE
Sentimenti ch'io lodo.
Ma il tempo uopo è passarlo
[in qualche modo.

Cucire, pettinar...

TOBIA
(*Che scaltra!*)

MARCANTONIO
Amico
Non perdiamo più tempo.
Io mando tosto
A chiamare un Notaro, e sul momento
Facciamo la scrittura.

NORINA
Cucire, ricamar... far la [calzetta,
Badare alla cucina:
Il tempo passa presto.

DOTTORE
(Ah, malandrina!)

DON PASQUALE
(agitandosi sulla sedia)
(Fa proprio al caso mio!)
(...)
(*Al Dottore*) Or presto pel notaro

Nella seconda parte della medesima settima Scena è collocata l'irruzione di Medoro, che dà luogo ad un Quartetto nel tono di Si bemolle (*Allegro assai*), quell'irruzione che nel *Don Pasquale*, svolgendosi durante il contratto di nozze, fa pensare ad una parodia della *Lucia* (Atto II, scena II).

MEDORO
Che vedo mai?... Bettina...?
Ah! Perfida; assassina...

ERNESTO
Che vedo? oh ciel! Norina!
Mi sembra di sognar!

Volendo confrontare questo Quartetto ed il celebre Quartetto del second'atto del *Don Pasquale* ("È rimasto là impietrato"), possiamo rilevare che nel Quartetto del *Marcantonio*, pur in un momento drammatico, lo stile è prevalentemente sillabico, quindi "buffo", laddove in Donizetti il canto dei quattro solisti si espande su un legato di terzine creando quella pausa tragica nella commedia, che ne fa uno dei punti più alti dell'opera.

Una differenza che allontana Bettina dalla Norina donizettiana consiste negli indugi "seri" della protagonista del Marcantonio:

DORINA
Crudeli... Infin l'amante
A danni miei congiura (...)
Ah! vedo che gli amanti
Son perfidi, e incostanti,
E meditan gli inganni
Fin nel giurarci amor. [17]

Arie come queste ci fanno comprendere l'uso moderno che fa del materiale serio Donizetti. Negli autori settecenteschi, come ancora in Pavesi, la parentesi seria rientra in una logica di "nobilitazione" dell'opera buffa, mentre nel nostro compositore il materiale serio ha valenza ironica; in *Don Pasquale* inoltre il serio lambisce il tragico.
L'Anelli, per la stesura del contratto di nozze non inserisce – come fanno il Foppa e poi Ruffini – la figura del comprimario nelle vesti di notaio: è Tobia stesso che se ne assume il compito, travestendosi in abiti notarili, con basette e parrucca. "*Tu mi attacca le basette*" è l'avvio del concertato finale del primo atto, un concertato d'azione, strutturato sul modello del finale "a catena". [18]
Dopo che Bettina ha chiarito l'equivoco con Medoro (Duetto "Di sposa la fede", Atto I, Scena X), si procede al contratto, che, diversamente dal *Don Pasquale*, non è un finto contratto matrimoniale, bensì una, più credibile, impegnativa di matrimonio: le nozze debbono essere celebrate la sera stessa; in cambio Marcantonio si impegna a sborsare ottantamila franchi.
Nel testo dell'Anelli non mancano i momenti esilaranti di teatro vero e proprio, che Donizetti, non volendo concedere troppo alla farsa, si premurò a sfrondare.
Dopo l'impegnativa di matrimonio, ecco la "svolta di Bettina" che ha predisposto un perfido coretto di cantanti e suonatori:

CORO
Uno sposo canuto, e gottoso
Faccia amor, che diventi Pappà

cui segue la reazione di Marcantonio, dalla quale, a sua volta, deriva la stretta del Finale secondo del *Don Pasquale*:

MARCANTONIO
M'ha tradito, m'ha gabbato
Chi mi fe' costei sposar.

DON PASQUALE
Son tradito, beffeggiato,
Mille furie ho dentro il petto
Quest'inferno anticipato
Non lo voglio sopportar.

Il Finale primo [19] è ben diverso dal *Don Pasquale* e rappresenta il culmine strutturale dell'opera, un vero e proprio "concertato d'azione", nel metro ottonario classico:

TUTTI
Smorto, pallido, fremente
Tra gli scherni, e le risate
Sta/Sto qual musico, che sente
Il romor delle fischiate.

È a questo punto della vicenda che Donizetti prende le distanze dalla tradizione dell'opera comica: con pochi mezzi – un quartetto vocale e senza l'uso del coro – ma con la travolgente presenza ritmica dell'orchestra, riesce a dare uno straordinario vigore drammatico al finale, dove i sentimenti dello spettatore, che hanno già subito flussi e riflussi dal comico fino al tragico e viceversa, vengono trascinati da una forza sinfonica che ha ben pochi precedenti nell'opera comica.
L'Atto II del *Ser Marcantonio* corrisponde al terzo atto del *Don Pasquale* e, come questo, si apre con un Coro. È questo un coro di "Falegnami, Muratori, Mercanti di mode e Bijoutterie", convocati dalla esuberante Bettina, per "ristrutturare" e ammodernare la vecchia casa di Marcantonio. Il poveretto, sfinito, chiede a se stesso perché non vada ancora ad impiccarsi ("*E non vai, Marcantonio, ad impiccarti?*"), espressione che ricorda un po' l'amaro commento di Don Pasquale dopo lo schiaffo: "Altro a fare non ti resta / Che d'andarti ad annegar".
Ma questo coro iniziale dell'ultimo atto del *Ser Marcantonio* nulla ha a che vedere col coro d'apertura dell'ultimo atto donizettiano, dove la servitù canta su un ritmo sfrenato di polka.
Il vecchio a questo punto non intende più fare le nozze: ma l'impegno degli ottantamila franchi rimane. Se Marcantonio riuscirà a dimostrare l'infedeltà di Bettina, potrà essere assolto dall'impegnativa; incoraggiato dal servo Pasquino, per smascherare l'infedeltà di Bettina, si dirige nel boschetto del giardino: quivi è un casinetto, la cui chiave è stata presa da Bettina, forse per andarvi con il proprio amante.
Nella "Notte oscurissima" della Scena VIII, Bettina, Tobia e Medoro intonano un languido terzetto, il "Notturnino" del *Ser Marcantonio*, progenitore del Notturno a due del *Don Pasquale*: [20]

Or che fra i taciti
Notturni orrori
Gli amanti scherzano,
Giocan gli amori,
Io peno e palpito,
Mio ben, per te.

Il complotto notturno, benché facesse parte della commedia settecentesca, non può non ricordare quello paradigmatico delle *Nozze di Figaro*: [21] Dorina e Medoro entrano nel casinetto e vengono chiusi a chiave da Marcantonio, che crede di aver rinchiuso Bettina ed il suo amante. A questo punto vi è una scena tradizionale, in cui la serva Lisetta – una sorta di Despina – fa la morale ai vecchi che non si rassegnano ("*Fa rabbia a tutti / Un, che vuol prender moglie a settant'anni*"): è proprio di questo genere di interventi secondari che fa a meno Donizetti, il quale concentra al massimo personaggi e materiale drammatico.
Nella decima scena ritorniamo nel giardino dove il nostro anziano protagonista, davanti al giudice (in realtà il servo Pasquino travestito) e i

testimoni, apre la porta del Casino per farne uscire gli amanti, ma grande è la sua sorpresa nel vedere Dorina e Medoro. Accusato di calunnia (GIUDICE e CORO: "*La calunnia è un gran delitto / Marcantonio siete fritto*") il poveretto è costretto non solo a rinunciare alle velleità matrimoniali, ma a concedere Bettina a Medoro, giacché questi "offese l'onor di mia sorella" inveisce con strategica abilità Tobia, mentre la nipote Dorina impalmerà lo stesso Tobia, sì, lui, l'abile sensale e *deus ex machina* di tutta la vicenda, previo assegno di ben "tremille scudi".
Interviene infine Bettina che, rivolta bruscamente a Medoro, porta a termine la sceneggiata davanti a Marcantonio:

BETTINA
Tu, ch'esser vuoi mio sposo,
Chi sei? qual è il tuo stato?
Bettina uno spiantato [22]
Giammai non sposerà

Marcantonio è alle strette e non può far altro che firmare. A suggellare la "Fine del dramma"[23] interviene l'ironico "Coro de'Vecchi" che espone la "morale":

Questa è stata una buona lezione
Per un vecchio, che vuolsi ammogliar

Che nel *Don Pasquale* verrà trasformata, su un ritmo di valzer, nei celebri ottonari:

Ben è scemo di cervello
Chi s'ammoglia in vecchia età;
Va a cercar col campanello
Noje e doglie in quantità.

Versi finali che, come è noto, costarono al povero Ruffini, perseguitato da Donizetti e dall'Accursi, giorni e notti di passione.

L'originalità del capolavoro comico di Donizetti e il superamento dei modelli precedenti consiste in buona parte nel ritmo moderno della sua concezione: pur nella specificità delle forme, delle arie, dei duetti e degli *ensembles*, il compositore bergamasco realizza qui un *continuum* narrativo che non ha precedenti nell'opera comica italiana. I due unici reali "pezzi chiusi", a parte la sinfonia, sono la Romanza ed il Notturno, quasi a suggello dell'opera stessa.
Le soluzioni scenico-formali sono assolutamente nuove, improntate alla continuità e alla discorsività, le quali, attraverso un metodo di scrittura *durchkomponiert*, seguono tutte le pieghe drammatico-espressive della vicenda. Anche l'eliminazione del recitativo secco, ci conferma la preoccupazione principale di Donizetti, quella di evitare ogni frattura di stile e ogni separazione formale. Ciò che Verdi farà ad un livello di consapevolezza quasi programmatica nel *Falstaff*, in quest'opera Donizetti lo attua spontaneamente, conscio in ogni caso del clima nuovo in cui nasce la sua ultima commedia.
Mentre in Pavesi, come nelle opere di Rossini, il teatro scorre parallelo alla musica e si attua attraverso la forma, nell'ultimo Donizetti succede esattamente il contrario: è la forma che prende corpo "attraverso" i dialoghi e il susseguirsi delle vicende.
La destrutturazione dell'opera comica rossiniana viene attuata in *Don Pasquale* da un lato con un occhio al passato (opera napoletana) e dall'altro tenendo presenti i modelli brillanti e colloquiali dell'*opéra-comique* contemporanea. È il ritmo l'elemento-guida della straordinaria teatralità del *Don Pasquale*, un ritmo nuovo, moderno che dà uno scossone al vecchio mondo, un ritmo che in quest'opera trova soprattutto la sua realizzazione nell'adozione dei molteplici valzer, polke, galop, e mazurke, che fanno di quest'opera una commedia borghese moderna.
Con *Don Pasquale* Donizetti rinnova il vecchio genere buffo inserendolo, grazie alla sua vitalità e all'uso di ritmi di danza, nel flusso della commedia musicale europea, cui l'*opéra-comique* dell'epoca di Luigi Filippo aveva dato un moderno dinamismo.
La vena sentimentale di ascendenza napoletana viene attualizzata dalla *sensiblerie* romantica, in una Parigi che agli inizi degli anni Quaranta raccoglieva gli umori e il meglio della cultura romantica: Chopin aveva

eletto questa città a sua seconda patria e conviveva allora con la Sand; Liszt, con la contessa d'Agoult, stava vivendo gli anni dei trionfi; Rossini, abbandonato il mondo dell'opera, si divideva fra l'Italia e la Francia, dove era ancora il compositore più stimato; Bellini a Parigi vi era morto ed aveva avuto funerali degni di un re. Balzac, Lamartine, Victor Hugo e poeti come Heine animavano i salotti culturali più esclusivi, mentre il pittore Delacroix, sulle sue tele, ritraeva lo spirito dell'epoca. Fu nell'atmosfera magica di questa straordinaria città, che Donizetti concepì il suo *Don Pasquale*, che risente in buona parte di tutti questi umori.

Al suo anziano protagonista Donizetti conferisce inoltre un tratto umano di grande originalità. Quello di Don Pasquale è il dramma della terza età, dove il protagonista a un certo punto si sente estromesso dal flusso vitale dell'esistenza. In Don Pasquale non c'è soltanto il capriccio amoroso o il dispetto verso il giovane nipote: ci sono in lui la volontà e l'illusione di vivere un'ultima stagione di giovinezza che gli viene ben presto brutalmente negata. Dopo lo schiaffo della donna ci appare disarmato, immerso in una solitudine esistenziale che nessuno può colmare: egli a quel punto finisce di essere una maschera e ci rivela la sua personalità tragica. Con lo schiaffo di Norina si spegne non solo l'illusione del povero vecchio, ma tramonta, dopo oltre un secolo, la gloriosa tradizione dell'opera buffa italiana.
Il *Don Pasquale* concludeva un'epoca, un ciclo storico, ma il suo esempio, sopravviverà, riaffiorando più avanti, con esiti inaspettati. Tutti quei compositori che tratteranno in futuro il teatro musicale, avranno sempre come pietra di paragone il capolavoro di Donizetti. Oltre che nel *Falstaff* verdiano, troveremo i suoi echi ne *I quattro Rusteghi* di Wolf-Ferrari (1906) o nel *Gianni Schicchi* (1918) pucciniano. E così la commedia all'italiana sarà ancora presente in autori quali Offenbach o lo stesso Richard Strauss (*Der Rosenkavalier*, *Die schweigsame Frau*), e, per una sorta di metempsicosi dell'arte, rivivrà nei nostri film comici del dopoguerra di Totò, Fabrizi e i De Filippo.

*Il presente articolo è tratto da *Don Pasquale* di Francesco Attardi Anselmo, Milano, Mursia, 1998. La Donizetti Society ringrazia autore ed editore per la gentile concessione.

1. Così scriveva Hector Berlioz sul *Journal des débats* il 16 febbraio 1840: (...) Pensate un po': due grandi partiture per l'Opéra, *Les Martyrs* e *Le duc d'Albe*; altre due per la Renaissance, *Lucie de Lammermoor* e *L'ange de Nisida*, due per l'Opéra Comique, *La fille du régiment* e un'altra di cui non si conosce il titolo; e poi un'altra ancora per il Théâtre-Italien: queste sono le opere che nel giro di un anno saranno scritte o rielaborate dallo stesso autore! Il signor Donizetti ha l'aria di volerci trattare da paese conquistato, la sua è una vera e propria guerra di invasione. Non potremo più parlare dei teatri lirici di Parigi, ma dei teatri di Donizetti".
2. La Commedia venne scelta dallo stesso Donizetti con il criterio *ad personam* tipico dell'epoca, avendo dunque presente le peculiarità dei protagonisti dell'opera, che in questo caso erano cantanti presso il Teatro Italiano di Parigi: un quartetto formidabile, composto dal soprano Giulia Grisi, dal tenore Mario, dal baritono (basso cantante) Tamburini e dal grande basso Luigi Lablache.
3. cfr. GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti, Vita - Musiche - Epistolario*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1948, lettera ad Antonio Vasselli senza data né firma, ma col timbro postale: Paris, 12 novembre [1842]; n. 452, pp. 635-636.
4. O Papposileno.
5. Pietro Alessandro Guglielmi (1728 - 1804) fu una delle personalità più rilevanti nell'ambito dell'opera comica del '700 e sono diversi i punti di contatto con Donizetti; anche lui proveniente dal Nord Italia approdò a Napoli dove si impadronì di quella cultura musicale, tant' è vero che il Burney attribuisce al suo talento "certo fuoco napoletano". Vita avventurosa e talento da vendere, il Guglielmi fu uno degli autori più geniali e prolifici del '700: nel suo teatro i personaggi goldoniani si ricollegano, come avviene sovente in Donizetti, alle radici popolari del teatro napoletano.
6. Nato a Casaletto Vaprio, presso Crema, 22-1-1779 e morto a Crema il 22-7-1850.
7. cfr. WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti - Le Opere*, EDT, Torino 1987, p. 244.
8. Il ruolo d'Ernesto è invece significativo per quanto riguarda l'equilibrio degli affetti, esprimendo la vena elegiaca, che assieme a quella comica e quella tragico-patetica, ci dà una varietà di umori unica nella storia dell'opera.
9. Certe incongruenze presenti nel libretto sono spiegabili soltanto supponendo che Donizetti desse quasi per scontata la vicenda: a lui interessava giocare sui contrasti e sugli affetti.
10. Come il sir Morosus della *Donna silenziosa*.
11. Al contrario di Medoro (*Ser Marcantonio*) ed Ernesto (*Don Pasquale*) che l'apprendono dopo.
12. Vuole, tanto per cominciare, "*una gondola a due remi, un Casino, la carrozza e sei cavalli*"
13. L'organico strumentale del *Ser Marcantonio* è composto da 1 fl, 1 ottavino, ob., cl., fg., 2 cr. in *re*, 2 tr. in *re*, Tp. in *re*, tuba, archi.
14. V. n° 6 partitura manoscritta. Prendiamo qui in esame la partitura manoscritta del *Ser Marcantonio*, giacente presso la biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano.
15. E nel Pavesi manca inoltre la trovata timbrico-melodica che caratterizza la *Stimmung* di tutta questa scena del *Don Pasquale*, a cominciare dal Preludio: l'uso della tromba concertata.
16. Se qualcuno intravedesse nel Terzetto della presentazione del *Don Pasquale* un rossinismo, potrà a questo punto essere smentito dal fatto che questo Terzetto del *Ser Marcantonio* (Allegro moderato - C - Sol maggiore), cui si ispira Donizetti, fu scritto prima dell'esordio del Pesarese.
17. Scena VIII, Atto I, cfr. n° 9 part. manoscr. Questo brano, per la prevalenza del ritmo puntato nel canto può rientrare nel novero delle "arie di sdegno" tipiche del melo-

dramma settecentesco.

18. Per la sua varietà di atteggiamenti e complessità (comprende ben quattro scene) è da considerarsi fra i più riusciti ed articolati dell'intera opera comica pre-rossiniana.
19. Il Finale del primo atto del *Ser Marcantonio* corrispone al Finale secondo del *Don Pasquale.*
20. Anche se questo Notturnino si colloca, come il Notturno del *Don Pasquale*, verso la fine dell'opera, come momento di pausa e serenità, nessun elemento musicale accomuna i due brani.
21. Donizetti aveva conosciuto il teatro di Mozart da studente, attraverso il suo maestro, Simone Mayr.
22. È da qui che deriva l'appellativo di "spiantata" che Don Pasquale attribuisce all'amata di Ernesto.
23. Così leggiamo a chiusura del libretto.