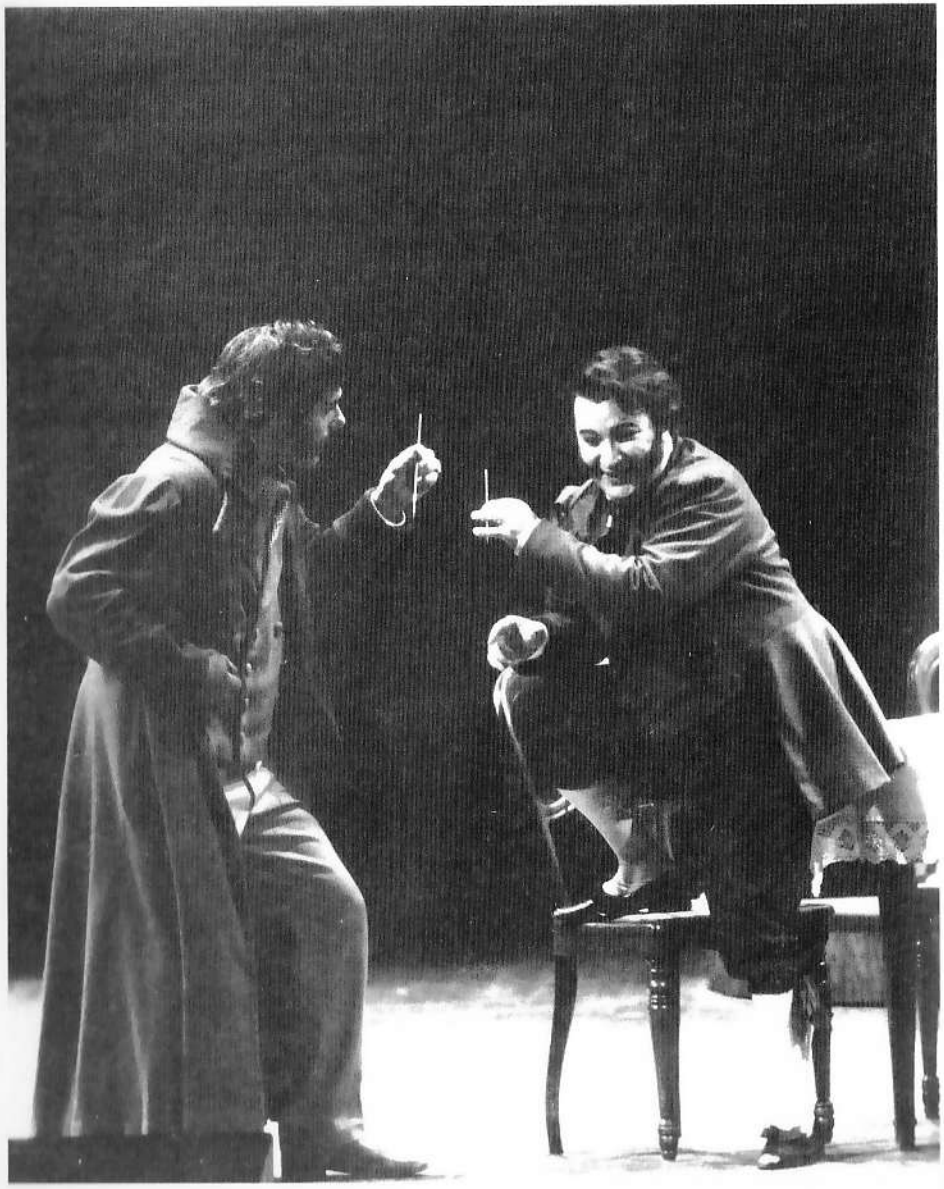


Bergamo, *Rita*, allestimento del Teatro Donizetti, 1998
(Bergamo, Biblioteca dello Spettacolo)

TRADIZIONE E *PREMIÈRE* DI *RITA*: LE RAGIONI DELLA 'MORALITÀ' [1]

Francesco Bellotto

"L'Opéra-Comique, qui ne savait à quel saint se vouer, en a trouvé deux. L'un est mort et l'autre est Belge." [2]

Rita ricevette un fortunato battesimo il 7 maggio 1860 sulla scena dell'Opéra-Comique. A dodici anni e un mese dalla scomparsa di Donizetti, le sue opere continuavano a sostenere i cartelloni principali di Parigi, e così nel 1860 non parve vero agli amministratori del Théâtre Impérial di poter mettere le mani su una partitura che avrebbe permesso di arricchire il repertorio parigino con un altro dramma completo, assolutamente inedito alle scene, e per di più in lingua francese. *Rita* è dunque l'unica opera completa postuma di Donizetti. Questa particolarissima circostanza ha fatto sì che attorno alla sua genesi esistano alcuni dubbi ed incertezze. La storiografia più accreditata [3] è concorde nel collocare all'estate del 1841 il periodo di creazione. Dopo la prima romana di *Adelia* – teatro Apollo, 11 febbraio 1841 – Gaetano Donizetti era tornato a Parigi. Nei mesi seguenti le carte rivelano un periodo di improduttività: Donizetti rifiuta alcuni progetti per lo scarso interesse dei soggetti, o per la vaghezza delle committenze.[4] Mentre il compositore era in attesa del libretto per una nuova opera da mettere in scena a Milano (*Maria Padilla*), sembra che casualmente incontrasse per strada il poeta Gustave Vaëz,[5] e lo convincesse a preparargli i versi per un nuovo *opéra-comique*. Tali notizie derivano tutte da un'unica fonte: Achille Denis, segretario del teatro imperiale dell'Opéra-Comique, che poco prima della messinscena scrisse un dettagliato comunicato sulla "Revue et Gazette des Théâtres" del 29 aprile 1860. Tale comunicato venne ripreso integralmente e pub-

blicato anche sul libretto a stampa preparato per l'occasione, con l'aggiunta di una nota del librettista che sulla "Revue" non compariva. Proponiamo integralmente quest'ultimo testo in traduzione: [6]

> *Rita*, breve opera di Donizetti, è una partitura originale la cui autenticità non può essere messa in dubbio. Questo lavoro fu scritto dal celebre maestro nell'ultimo anno della sua vita. Passeggiava una sera sul *Boulevard des Italiens*, ed era triste; già da otto giorni non aveva nulla da mettere in musica, ed il comporre era una vera necessità per Donizetti. Incontrando Gustave Vaëz, suo amico, collaboratore per la *Favorite*: "Salvatemi la vita," gli disse, "dandomi subito almeno un atto breve, affinché io possa lavorare". Un soggetto comico fu convenuto, e Donizetti si affrettò a rincasare con le parole del primo *air*, la cui musica era già composta all'indomani, quando Gustave Vaëz arrivò per consegnare le parole del secondo pezzo. Il lavoro proseguì in questo modo, e, in capo ad una settimana, tutto era concluso: libretto, melodia ed orchestrazione. [7]
> Il lavoro fu accolto da Crosnier, a quel tempo direttore del teatro dell'Opéra-Comique, come un colpo di fortuna; tuttavia non arrivò alle scene; ecco perché:
> Donizetti doveva scrivere per l'Opéra-Comique un'opera in tre atti, destinata ad essere messa in scena all'inizio dell'inverno. Auber, la "Provvidenza" del teatro, vanamente sollecitato a consegnare una partitura per quell'epoca, aveva risposto che non sarebbe stato pronto, e che avrebbe preferito il mese di marzo seguente. In questa situazione, Crosnier non poté fare di meglio che rivolgersi a Donizetti. Un contratto fu firmato. Auber, all'oscuro di tutto, avvertì Crosnier qualche giorno dopo che aveva deciso invece per il mese di novembre. L'imbarazzo del direttore era grande; ma, con la dovuta destrezza, sperava di uscire dalla situazione.
> Donizetti, che non era avvezzo alle sottigliezze della diplomazia francese, non capì nulla circa le precauzioni oratorie di Crosnier; quindi, avendo indovinato dove voleva andare a parare, gli rispose: "Eh! È forse per il nostro contratto che voi siete in tale imbarazzo? Io non ho l'abitudine di far eseguire la mia musica grazie alle intimazioni degli ufficiali giudiziari". E, presa la scrittura, la strappò. Donizetti si sentì comunque un po' offeso, e così non volle più cedere la partitura della piccola *pièce* comica che pure avrebbe potuto essere messa in scena di lì a poco: infatti, sfortunatamente per Crosnier, Auber aveva cambiato idea nel giro di qualche ora, e aveva informato che non sarebbe stato pronto prima del mese di marzo.

> Basset, diventato direttore dell'Opéra-Comique, trovò nelle sue casse il libretto della piccola opera comica, e propose a Gustave Vaëz di mettere la *pièce* in produzione. Donizetti era già compromesso dalla crudele malattia mentale che aveva annientato la sua grande intelligenza; era ricoverato in una casa di cura a Issy [*recte*: Ivry], e suo fratello, capo delle musiche militari del Sultano di Costantinopoli, non ritenne conveniente, mentre il maestro era in agonia, di sottoporre al giudizio della critica una sua partitura. Donizetti morente fu trasportato a Bergamo, sua patria. Esalò l'ultimo respiro, e furono apposti i sigilli su quelle carte fra le quali si trovava anche la partitura di *Rita*.
> Adolphe Adam, che conosceva l'esistenza di questa breve composizione, voleva metterla in scena all'Opéra-National quando ne era direttore; Gustave Vaëz scrisse a Costantinopoli e ricevette da Giuseppe Donizetti questa risposta: "Mi è impossibile, Signore, accettare per il momento la vostra gentile offerta; io non sono che un co-erede del mio rimpianto fratello Gaetano, e le partiture del maestro sono ancora indivise fra noi".
> Le cose rimasero in questo stato per diversi anni. Giuseppe Donizetti morì, suo figlio riscattò i diritti degli altri co-eredi e venne a Parigi con la partitura di *Rita*, che Gustave Vaëz propose a Perrin, direttore dell'Opéra-Comique.
> Perrin gli chiese se era certo che la partitura non fosse un *pastiche*. Gustave Vaëz diede la sua parola d'onore d'aver veduto Donizetti comporre tutti i pezzi man mano che gli venivano consegnate le parole. Perrin rispose: "Tale garanzia per me è sufficiente; ma Voi non potrete andare a dare la Vostra parola a tutti coloro che saranno tentati di insinuare una speculazione da parte nostra."
> Gustave Vaëz propose di formare una giuria, che avrebbe dovuto pronunciarsi sulla autenticità della partitura, interamente scritta e firmata dalla mano di Donizetti.
> Si scelsero, di comune accordo, le persone più adatte a pronunciarsi sulla questione, non solamente dal punto di vista dell'arte e dello stile, ma soprattutto per una perizia sulla grafia. I giudici designati furono: Duprez, primo interprete di *Lucia di Lammermoor* a Napoli, *Les martyrs*, *La favorite*, *Dom Sébastien* a Parigi; Leborne, che ricavò dagli autografi originali le copie delle opere che Donizetti diede all'Opéra; Dietsch, che, inviato a Bergamo da Nestor Roqueplan qualche anno prima per inventariare la musica postuma di Donizetti, aveva trovato fra le carte sotto sequestro la partitura della *pièce* attorno alla quale era chiamato a pronunciarsi;

Vauthrot, *chef du chant* all'Opéra-Comique; e Robin, copista-capo. Questa giuria si riunì sotto la presidenza di Perrin; l'autore di questo articolo ebbe ruolo di segretario. Il quesito fu così articolato: "La partitura è autentica, interamente scritta da Donizetti, inedita, intonsa, completamente orchestrata, del tutto pronta, in una parola, ad essere consegnata per le copie e la produzione?" Se il parere della giuria non fosse stato affermativo su ognuna delle domande, il contratto steso con Perrin sarebbe diventato nullo a tutti gli effetti.
La partitura venne esaminata con cura, e, all'unanimità, i giudici affermarono che nessun dubbio poteva essere sollevato su alcuno dei punti a loro sottomessi. Fu riconosciuto, inoltre, che evidentemente la musica era stata composta dopo le parole ed espressamente per la *pièce* francese. Il verbale di questa dichiarazione fu redatto seduta stante e firmato da Duprez, Leborne, Dietsch, Vauthrot e Robin.
Perché dunque la *pièce* non è stata eseguita subito dopo? Non possiamo supporre che fosse per l'indifferenza di Perrin; forse ci saranno stati problemi per la distribuzione dei ruoli; sia quel che sia, è grazie a Nestor Roqueplan che avremo il piacere d'ascoltare l'ultima opera del maestro che scrisse *Lucie*, *La favorite* e *Don Pasquale*. L'autenticità di *Rita* è già stata riconosciuta da una giuria; ben presto il pubblico potrà constatare che, per l'abbondanza e la freschezza delle melodie, per l'eleganza e l'abilità della fattura, per lo spirito e la gaiezza dello stile, questa partitura è una delle opere più incantevoli che Donizetti abbia mai firmato.

Achille Denis

Il comunicato di Denis è ricco di dettagli sulle vicende che lo videro coinvolto in prima persona. Il recupero della partitura, la delicata questione ereditaria ed infine il lavoro del giurì sono raccontati con una precisione che lascia adito a pochi dubbi. Denis si rivela però assolutamente inattendibile per la notizia – peraltro fondamentale – relativa al periodo di creazione. Nel 1847-'48 ("l'ultimo anno di vita"), come ben noto il compositore purtroppo non era in grado di passeggiare per i *boulevard* né di comporre alcunché. L'errore venne ripetuto molte volte. Addirittura il *regisseur* dell'allestimento, Louis Palianti, uomo di grande esperienza intellettuale e teatrale, la sera del debutto prese la parola; ringraziando il pubblico rammentò come *Rita* fosse l'ultimo lavoro del compositore di Bergamo. [8] Si tratta di un errore davvero grossolano e sospetto, anche perché

Denis avrebbe potuto chiedere direttamente a Vaëz come si erano svolti i fatti, mentre (come si può vedere nella nota 7) il parere del librettista viene sollecitato solo per avvalorare con una testimonianza diretta la notizia che la partitura era stata composta in una settimana di tempo. Parliamo di errore "sospetto" perché sicuramente Denis (che, come detto, era segretario dell'Opéra-Comique e quindi persona con interessi diretti nella gestione del teatro) diffuse la notizia ad arte, con l'evidente scopo pubblicitario di presentare *Rita* come "l'ultima opera del maestro che scrisse *Lucie*, *La favorite* e *Don Pasquale*". Alcuni ragionevoli indizi ci fanno invece supporre che quest'opera venne cominciata ben prima di consegnare al pubblico *Don Pasquale* (3 gennaio 1843), *Favorite* (2 dicembre 1840) e *Lucie* (6 agosto 1839).
Il principale indizio su cui basiamo la nostra ipotesi di retrodatazione è contenuto in una lettera di Donizetti a Giovanni Simone Mayr dell'8 aprile 1839: "In mezzo a queste occupazioni [9] trovo e troverò il tempo di finire i miei tre *conjugi*". [10] Guglielmo Barblan e Bruno Zanolini [11] segnalavano come quest'accenno dovesse essere riferito a *Rita*, tesi poi ripresa dall'Ashbrook. [12]
Tuttavia questa testimonianza sembra contrastare con altre prove, che invece conducono al 1841 come anno di composizione. Guido Zavadini,[13] le indicò per primo: la fonte di Napoli (è l'unico autografo completo) riporta in frontespizio tale data; a quell'anno risalgono inoltre due lettere al cognato Toto Vasselli che parlano del tentativo di Donizetti di far produrre l'opera – tradotta in italiano e adattata a farsa in un atto – a Napoli, al Teatro Nuovo o Del Fondo.[14] Sulla base di queste prove si dovrebbe dunque discutere il valore della lettera del 1839, mettendo in dubbio che l'accenno ai "tre conjugi" potesse essere effettivamente riferito a *Rita*. A contrasto di questa interpretazione proponiamo due argomenti: 1) nessuno dei soggetti trattati da Donizetti può essere così precisamente descritto dal titolo "i tre conjugi" come accade per *Rita* (nella vicenda abbiamo due mariti legalmente sposati con la stessa moglie); 2) se i "conjugi" non fossero *Rita*, bisognerebbe pensare che Donizetti stesse lavorando ad altro titolo, mentre le fonti e i cataloghi non attestano nessuna opera o revisione (neppure incompleta) scritta in questi mesi al di fuori di quelle già note.

La contraddizione potrebbe essere però risolta pensando alle due date come indicative di due fasi distinte della composizione, l'una risalente al 1839, l'altra al 1841. La lettera del 1839 ci porterebbe a pensare che la prima stesura risalisse alla primavera di quell'anno mentre Donizetti andava revisionando *Poliuto* per trasformarlo in *Les Martyrs*. In quest'ottica, la lettera citata sarebbe stata scritta addirittura durante quella settimana di lavoro di cui parla Vaëz, dal momento che l'accenno di Donizetti è chiaramente ad un'opera non ancora terminata. Oltre a ciò, le frequenti passeggiate parigine del compositore sembrano avere un'eco precisa nella medesima fonte epistolare, confortando indirettamente il racconto di Vaëz (a patto di riferirlo al 1839): "Forse direte dove trovo il tempo? Lo trovo, e vado anche a spasso la metà della giornata, che passeggiando travaglio di più. Amo l'arte e l'amo con passione". [15] *Rita* venne dunque ultimata e giacque fra le carte del compositore fino a quando, nell'autunno 1841, Tommaso Persico se ne interessò per la piazza napoletana, sperando nel coinvolgimento di Domenico Barbaja, che invece morì proprio in quello scorcio di settimane. Fu probabilmente in quel periodo che Donizetti fece fare una copia del libretto e lo spedì in Italia per la traduzione. [16] Per la circostanza revisionò anche la partitura nella prospettiva dell'allestimento, e giustappose la data "1841" a coronamento del lavoro. [17] Un simile *iter* di composizione permetterebbe di spiegare l'apparente antinomia fornita dalle testimonianze.

La precisazione non è mero esercizio di pedanteria documentaria, dal momento che produce anche una considerazione d'interesse diretto sulle qualità dell'opera. Bisogna infatti sottolineare che accogliendo la tesi delle due fasi distinte di composizione, *Rita* diventerebbe il primo libretto originale scritto da Gustave Vaëz per Donizetti, e non *L'ange de Nisida*. *Rita* sarebbe contemporanea o addirittura precedente alla traduzione di *Lucie* realizzata (come *L'ange*) a quattro mani con Alphonse Royer. Tale aspetto mette sotto luce diversa l'atteggiamento di Donizetti nei confronti del soggetto. Vaëz raggiunge infatti una vera consacrazione come librettista *dopo* il successo de *La Favorite*. Donizetti si rivolse dunque per *Rita* ad un giovane poeta [18] che aveva all'attivo solo alcuni brillanti ma senz'altro poco importanti *vaudeville*. [19] Possiamo dunque ragionevolmente dedurre che quel soggetto rappresentasse per il musicista tutt'altro

che un interesse effimero e momentaneo, e che contenesse invece elementi di forte attrattiva. De Rovray, uno dei critici più precisi, [20] raccontava sul "Moniteur Universel" che da molto tempo Donizetti lavorava attorno a questo tema, [21] ispirato ad un fatto realmente accaduto vicino a Bergamo, sul quale (come per *Campanello* e *Betly*) aveva cominciato egli stesso a scrivere un libretto. Non abbiamo prove a sostegno di questa notizia, [22] ma abbiamo invece circostanze precise di come il soggetto fosse noto e fors'anche "di moda" negli anni Trenta a Parigi: "Le sujet, traité dans le genre bouffe, est amusant, quoiqu'il repose sur une situation déjà connue au théâtre et qui tourne trop dans le même cercle", scrive Saint-Yves. [23] Il giornalista Gustave Hequet fornisce notizie anche sulle fonti drammatiche: "Le sujet de *Rita*, ou *le mari battu*, est pourtant bien loin d'être neuf. Nous avons vu, au Théâtre-Français, le *Mari de la veuve* [24], et au Gymnase, *Moiroud et Compagnie*". [25]

Denis pensava forse di esaltare l'eccezionalità di *Rita* inventando l'aneddoto della "crisi di astinenza" come fattore determinante per la genesi, ma non si rendeva conto di suggerire occultamente come l'opera in tale prospettiva potesse essere considerata quasi un passatempo, un lavoro – seppur brillante – organizzato alla bell'e meglio pur di sfamare con un libretto la voracità del compositore: "on peut considérer *Rita* comme une de ces bluettes légères que Donizetti avait écrites en manière de délassement et de distraction après des œuvres plus sérieuses", scrive puntualmente il critico de "L'Union". [26] E Denis sbagliava pure nell'invocare la leggendaria velocità di Donizetti per spiegare la genesi di *Rita*: una settimana di lavoro per un'opera di 8 numeri senza recitativi non aveva nulla di eccezionale per Donizetti. Si consideri, inoltre, che degli otto numeri tre erano di dimensioni modeste (le due arie maschili e l'ultimo numero), che il finale riprende l'aria di Gasparo "Mon ménage pour modèle" e che l'aria di Beppe "Je suis joyeux comme un pinson" deriva da uno degli innumerevoli rifacimenti di *Otto mesi in due ore*, precisamente dall'aria di Michele (citiamo l'*incipit* della versione ultima, che prende il titolo di *Elisabetta*) "Bello il mestier per il corrier".

Insomma, Denis, pensando di ingolosire gli spettatori usando argomenti propagandistici ha finito col banalizzare un complesso lavoro compiuto da librettista e compositore attorno al soggetto di *Rita*.

Ma in verità tutta l'opera sembra aver subìto, nel corso dei due decenni trascorsi nel cassetto, un processo di trasformazione atto a cancellare alcune piccole ma significative caratteristiche. Caratteristiche che potrebbero invece costituire un interessante punto di vista dal quale osservare la *pièce* di Donizetti e Vaëz.

Purtroppo la conoscenza che possediamo dell'opera è una conoscenza viziata da un problema di fondo: le edizioni musicali oggi in circolazione riproducono un testo alterato rispetto a quanto testimoniato dagli autografi e dalle fonti manoscritte che sappiamo essersi prodotte sotto il controllo di Donizetti.
Le versioni a stampa di *Rita* possono essere fatte risalire alla *première* postuma. Come era abitudine, si stamparono le musiche di quella prima esecuzione (partitura, spartito, parti e pezzi staccati) presso l'editore Henri Lemoine. Da questo materiale derivano pressoché tutte le versioni di *Rita* a noi note: l'edizione Sonzogno tradotta dal francese in lingua italiana per il primo allestimento nella nostra penisola (Napoli, 1876); e infine l'edizione Ricordi moderna (1958), che riprende il testo verbale italiano delle sezioni musicali preparato da Sonzogno nel 1876, ma sostituisce i dialoghi con nuove battute di Enrico Colosimo, più brevi e in stile più moderno. Questi dialoghi e l'edizione musicale revisionata da Umberto Cattini vennero prodotti in occasione della prima novecentesca, realizzata a Bergamo nel 1955. L'allestimento e la successiva edizione segnarono il definitivo ingresso di questo titolo nel repertorio del XX secolo.
Ma esiste un altro importante "ramo" di fonti che sembra discendere da un altro ceppo. Misteriosamente, infatti, l'autografo completo di Napoli [27] (e si tratta quasi sicuramente dell'*Urschrift*) si discosta in alcune parti dall'edizione Lemoine: la musica attesta lezioni divergenti, l'apparato di didascalie presenta differenze talvolta cospicue e, soprattutto, questione davvero rimarchevole, la parte di Beppe (Pepé, in francese) nell'autografo è scritta in doppia versione: una per tenore, arduamente acuta e con una vocalità assimilabile a quella di Tonio della *Fille* (il suo *air* si spinge al *do* diesis sopra il rigo: drammaticamente è una stasi imbarazzante dell'azione, ma musicalmente è uno scintillìo di sbalzi e prodezze

tecniche); e l'altra per buffo (tra l'altro rendendo possibile una nuova impostazione psicologica dei ruoli, con i due "rivali" in voce scura, l'una più cantante e bassa – Gasparo – e l'altra più parlante e acuta – Beppe [28]).
Eppoi, cosa davvero strana, la notizia che vuole la fonte napoletana redatta in lingua italiana risulta priva di fondamento: [29] allo stato attuale non sembra che il compositore abbia mai musicato un testo di *Rita* in lingua italiana. Ma a Parigi esistono altre fonti, un finale diverso ("Tu la tiens en ta puissance"), copie e molti materiali prodotti nel 1860. [30] Solo il lavoro esteso di una nuova edizione critica potrà metterci in condizione di seguire precisamente il lungo e frammentario *iter* di generazione di *Rita*. Un'altra importante fonte è stata recentemente ritrovata in Italia dalla musicologa Ilaria Narici: esaminando un faldone di documenti della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, grazie ad una segnalazione del Conservatore del Museo Donizettiano Fabrizio Capitanio, la studiosa ha potuto reperire un libretto manoscritto con il testo completo in francese dell'*opéra-comique*. Il ritrovamento è d'importanza notevole: si tratta dell'unico libretto ad oggi conosciuto a rispecchiare la prima versione (1839-1841) della *pièce*. Il libretto attestato infatti dalla prima edizione (1860), libretto che si riteneva anch'esso perduto e del quale esiste invece copia presso la Nazionale di Parigi, [31] presenta notevoli differenze dalla fonte di Bergamo; fonte che rispecchia il testo utilizzato direttamente dal compositore per creare la partitura: lo provano poche parole aggiunte da Donizetti stesso sul frontespizio: "Titolo / Due uomini e una donna / ~~*Rita*~~ [titolo cancellato dal compositore; da qui fino a "Donizetti" scrittura non autografa] / *Opéra comique en un acte* / Paroles de M. Gustave Vaëz. / Musique de M. Gaëtan Donizetti. / [riprende l'autografia] Se si stampa il libro, bisogna mettere / Traduzione ~~Ital del~~ dal poema ~~inedito~~ francese di M. Gustave Vaëz".
Possiamo ipotizzare che questa copia fosse quella spedita a qualcuno che avrebbe dovuto provvedere alla traduzione italiana, e pensare a Tommaso Persico in Napoli, stando ai citati indizi dell'epistolario, forse non è sbagliato. Comunque sia, fra tutti i libretti che conosciamo, i *Due uomini* di Bergamo è l'unico ad essere stato prodotto sotto il controllo del compositore, ed è anche uno straordinario caso di libretto "teorico". Libretto "teorico", nel senso che non avendo ricevuto il battesimo del palcosce-

nico, è libero da una serie di compromessi, aggiustamenti, censure, ruffianerìe che normalmente venivano imposti da amministratori, esecutori e allestitori teatrali per compiacere autorità e pubblico, prevenirne le aspettative e così sperare d'impinguare il botteghino.
Ci soffermiamo su alcune delle differenze riscontrabili tra il testo "teorico" del 1839-'41 e i suoi esiti "pratici", aiutati in questa operazione dal libretto del 1860 e dal *Livret de mise en scène*, interessantissimo quaderno di regìa pubblicato da Palianti nel 1860 contestualmente alla prima. [32] Un primo cambiamento riguarda l'ambientazione geografica. Nel libretto originale la locanda italiana è posta sulla strada di collegamento fra Torino e Genova, territorio che negli anni Quaranta era parte del regno di Sardegna. Nel 1860 gli amministratori del teatro imperiale dell'Opéra-Comique preferiscono suggerire che l'azione si svolge più a sud. La locanda si affaccia sul mare, e il costume di Rita viene descritto "des environs de Naples". Una vivace disputa fra un marsigliese (Gasparo) ed un suddito dei Savoia (Pepé) aveva nel 1860 pericolosi connotati politici che nel 1839 non esistevano: dal 24 marzo di quell'anno – a seguito dell'aiuto dato al Piemonte da Napoleone III nel corso della seconda guerra d'indipendenza – Nizza da italiana era ritornata ad essere francese, riaccendendo antiche polemiche sui confini nazionali.
Ma un cambiamento ancor più interessante riguarda l'inquadramento psicologico del personaggio di Rita. Nel libretto di Bergamo alla fine del duetto con Beppe la bisbetica locandiera esce di scena dopo aver fieramente schiaffeggiato il marito. Nell'allestimento 1860 si assiste ad un comportamento in netto *anticlimax*: Rita ha schiaffeggiato Beppe, ed allontanandosi dalla scena manda baci e guarda con tenerezza il marito, che in quel momento non la vede. [33] L'intento di Palianti, direttore di scena dell'Opéra, dell'anonimo revisore del libretto e degli allestitori era chiaro: suggerire come la cattiveria della protagonista fosse un comportamento costruito, una commedia recitata, e non un sentimento davvero provato. In altre parole, Rita si comporta male ma in cuor suo è buona ed ama Beppe.
Crediamo invece che l'intento degli autori fosse assolutamente l'opposto. La commedia così come appare nella crudezza del libretto manoscritto di Bergamo è un testo geometricamente governato dalla perfidia. Rita è perfida, e viene battuta da Gasparo solo perché questi è più perfido di lei. Le

ragioni del cuore non trovano posto nel meccanismo d'inganni e simulazioni incrociati proposti da Vaëz e Donizetti. La locandiera, dopo aver constatato che il violento Gasparo è diventato inoffensivo ("Il est manchot"), lascia Beppe senza alcun tentennamento, dal momento che quest'ultimo si sta ribellando al ruolo di marito sottomesso. Intendiamo far notare che l'istituto matrimoniale sembra essere il vero argomento del lavoro teatrale. Nel libretto di Bergamo ad esempio le significative parole del breve monologo di Beppe della scena terza, sono più esplicite rispetto alle versioni successive: "Au diable celui qui a imaginé de faire durer le mariage éternellement... pour que ça ressemblât complètement à l'enfer ! Non, il n'y a que l'homme pour avoir de ces idèes là... Il est le seul dans toute la création." Il libretto a stampa del 1860 (come pure i successivi Sonzogno e Ricordi) censura il caustico paragone fra matrimonio ed inferno: "Au diable ! celui qui a imaginé de faire durer le mariage toute la vie ! Il n'y a que l'homme pour avoir de ces idées là... Il est le seul dans toute la création."
Ma il più importante cambiamento librettistico si ha nell'episodio *clou* dell'opera, la riconciliazione tra Beppe e Rita. È un momento fondamentale, perché rappresenta lo scioglimento della trama. Dal modo in cui avviene questo scioglimento dipende tutto l'orientamento etico della commedia: se la riconciliazione tra i coniugi avviene per amore, il finale sarà "morale"; se la riconciliazione avviene *obtorto collo* il finale sarà "immorale". Gasparo ha avuto finalmente il suo contratto nuziale e può scappare in Canada, dove l'aspetta una nuova moglie, ma Beppe non lo lascia partire; Gasparo lo sfida dunque a duello. Compaiono le pistole e Beppe è al bivio: rischiare la vita col duello in nome della libertà o tenersi una moglie burbera e manesca. L'allestimento 1860 faceva dire a Beppe, nel momento decisivo: "Ce n'est pas à cause des vos pistolets, c'est parce qu'elle m'aime, c'est parce que je l'aime aussi, c'est pour ça que je la garde !". Mentre il libretto di Bergamo: "Parce que... j'aime encore mieux des soufflets que des coups de pistoles... Laissez nous tranquilles, allez vous en... je garde ma femme". Insomma, nel 1860 accade esattamente il contrario di ciò che sarebbe accaduto nel 1839: Beppe si tiene Rita per amore, mentre nella prima versione se la teneva per codardìa.
A questo punto siamo autorizzati a ritenere che i responsabili dell'Opéra-Comique (forse con la stessa complicità del librettista) operarono nel

1860 un sottile gioco di moralizzazione del testo precedente, insinuando come l'elemento sentimentale fosse il vero motivo della ritrovata *pax* coniugale fra i due coniugi Rita e Beppe. Così facendo si sono alterati gli intenti degli autori, che – in realtà – parlano in *Rita* di argomenti di flagrante attualità per gli spettatori degli anni Quaranta. L'istituto del divorzio venne introdotto in Francia nel 1792 e resistette fino al 1816; in Italia arrivò al seguito delle campagne del Buonaparte, per essere soppresso subito dopo. Ma nelle coscienze più attive, questo periodo di conquiste sociali aveva lasciato un segno profondo, e – soprattutto in Francia – il dibattito attorno alla dissolubilità civile del matrimonio non si era più sopito, nonostante la pesante cappa della Restaurazione. Il dibattito nel periodo tra gli anni Quaranta e Sessanta dell'Ottocento era assolutamente vivo, e giunse ad una battuta definitiva solo nel 1884, data in cui il divorzio rientra nella legislazione francese. Beppe, Rita, e Gasparo, ma anche il ben più celebre Don Pasquale da Corneto s'inseriscono di diritto nel partito dei sostenitori del divorzio quale unico strumento efficace per uscire dalla galera costituita da quei matrimoni in cui un coniuge violento e nient'affatto sentimentale usava il contratto nuziale come arma di sopraffazione. A questo proposito possiamo anche aggiungere che gli schiaffi di Rita anticipano di qualche anno quello celeberrimo di Norina, che forse impropriamente viene indicato dagli studiosi come gesto eclatante inventato quasi a bella posta da Donizetti per rappresentare "la morte dell'opera buffa". Il contesto sociale ci manda infatti messaggi diversi, sicuramente di profilo più prosaico: accanto al dibattito sul divorzio c'era anche quello, forse più complesso e lacerante, dei modelli familiari che nel corso della prima metà Ottocento si sono diffusi in Europa. L'espansione dei trasporti, dell'industria e del commercio crea nuovi ricchi. Gasparo è un marinaio che diventa coltivatore nel nuovo mondo. Rita è una profuga che scappa dalla Francia e si inventa locandiera in Italia. Ha fortuna nella sua attività anche perché abile adescatrice: lo intuiamo dal rapporto instaurato coi suoi clienti ("L'un me dit : Viens, ma belle | avec moi viens causer… | - Ça, nenni ! L'on m'appelle… | Bonsoir… Aïe… un baiser !" – scena prima; "et moi me laisserai conter fleurette par tous les garçons; j'aurai des galants; dix, vingt, trente à la fois !" – scena dodicesima). Queste espressioni insinuano il dubbio di come lo

sfumato confine tra prostituzione e scaltrezza commerciale venisse occupato da Rita come terra di nessuno, spazio da utilizzare per mettersi in gioco e ricavarne vantaggi; ad ogni buon conto tra i suoi dipendenti viene adescato e dunque assoldato anche un nuovo marito, quell'ingenuo Beppe che deve badare al patrimonio della moglie sotto la minaccia dei ceffoni. Questi ex-poveri avevano ruolo economico-produttivo nella società di quegli anni, ma raramente possedevano cultura, tradizioni, riferimenti etici che servissero ad indicare una strada percorribile per una convivenza familiare rispettosa, sincera e – soprattutto – lontana da violenze. L'argomento approdava a teatro, e il *vaudeville* con il suo pubblico, magari popolato da personalità stile Rita o Beppe, recepiva in maniera diretta queste istanze. Ad esempio in un testo di Auguste Jouhad del 1855, *Le mari qui bat et le mari qui est battu*, due coppie di coniugi (i due mariti sono artigiani, l'uno carpentiere l'altro fabbro) confrontano modelli coniugali contrastanti: una coppia vede il marito picchiatore e la moglie sottomessa; l'altra esattamente l'opposto.

Nell'allestimento di *Rita* del 1860 si è dunque ridimensionato l'elemento sociale, ma si è anche attutita la caratteristica più interessante dello schema narrativo di *Rita*: il cinismo. La corda cinica non era una novità per il compositore: ad esempio *Il campanello* (tra l'altro su libretto di Donizetti stesso) è a ben vedere la storia di un adulterio perpetrato nella prima notte di nozze sotto gli occhi di un marito inerme; l'intreccio non fa che avvicinare il momento in cui il giovane amante Enrico andrà a letto con la bella Serafina, in un crudele gioco di dileggio dell'attempato Don Annibale. Rita all'inizio dell'opera è bigama per uno stranissimo gioco del destino; nel corso dell'opera diventa volontariamente adultera per cinica comodità. Beppe, invece, è vittima che rimane tale: prima picchiato, poi abbandonato e infine recuperato come "riserva"; nell'azione non è mai vero attore, subisce le volontà degli altri due. In buona sostanza, il libretto di Bergamo musicato da Donizetti sembra lasciarci un messaggio immorale: in questo tipo di matrimonio vince chi è più cattivo, non chi ama di più. Spiegabile dunque l'intervento dei "moralizzatori" nel 1860. Spiegabile ma non sufficiente a nascondere l'intima natura del soggetto, se Léon Escudier ci ha potuto lasciare sulla "France Musicale" [34] un giudizio di così folgorante lucidità "Ce dénouement n'est pas précisément

d'une moralité irréprochable, mais il ne faut pas oublier que nous sommes à l'Opéra-Comique: on rit, et la morale est désarmée".

1. Col titolo *'Due uomini e una donna', un nuovo volto di 'Rita'*, abbiamo già pubblicato un articolo sul medesimo oggetto. Compariva sul Numero Unico per la stagione celebrativa del centocinquantenario della morte del compositore, Bergamo, 1998, p. 131. Il presente studio rivede e supera ampiamente le posizioni espresse allora: a quel tempo non si conoscevano numerose fonti documentarie e bibliografiche che qui vengono invece prese in considerazione per la prima volta.
2. Pierre Zaccone, "L'Artiste", 20 maggio 1860. Tutte le citazioni dalla stampa sono tratte dal preziosissimo repertorio di ANNALISA BINI – JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Ginevra-Milano, Skira, 1997, pp. 1380-1405, d'ora in poi citato con l'acronimo B-C.
3. Cfr. GUIDO ZAVADINI, *Donizetti: vita-musiche-epistolario*, Bergamo, Arti Grafiche, 1948; WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti: La vita*, Torino, EdT, 1986 e B-C, *cit.*
4. ASHBROOK, *cit.*, p. 146.
5. Jean Nicolas van Nieuvenhuysen in arte Gustave Vaëz (1812-1862) era un letterato belga che viveva nella capitale francese.
6. L'originale in francese, senza la nota di Vaëz, desunta invece dal libretto a stampa, si può leggere anche in B-C, p. 1383.
7. Vaëz inserisce a questo punto una nota a piè pagina: "Io posso qui aggiungere un dettaglio: dopo avergli letto le parole di un pezzo, lui mi strappava di mano il foglio, tracciava con foga le cinque linee d'un pentagramma e annotava – di getto – il motivo che il suo cervello aveva inventato durante la mia lettura. Ho conservato questi autografi curiosi. Del resto, non desterà stupore il fatto che la partitura di *Rita* fu scritta in otto giorni: il quarto atto della *Favorite* non lo occupò che qualche ora! È già stato detto, ed io posso testimoniarlo. Però, questo prodigio non fu compiuto quando la composizione fu ripresa all'Opéra. È un errore, credo, che venne pubblicato per la prima volta da M. Castil-Blaze, e poi ripetuto molte volte da altri. Lungi dall'essere stato aggiunto come prolungamento, questo quarto atto fu, invece, la causa e il punto di partenza del lavoro teatrale. Donizetti, avendo promesso una partitura al Théâtre de la Renaissance, diede ad Alphonse Royer e a me come base di lavoro ["pour programme"] un chiostro, dei monaci ed una grande desolazione. Da molto tempo sognava una composizione di questo genere, mentre la censura italiana era sempre stata d'ostacolo alla realizzazione di questo desiderio. Noi fornimmo a Donizetti ciò che aveva chiesto; l'atto del chiostro faceva dunque parte integrante dell'opera fin dalle origini. M.me Thillon, i MM. Laborde e Zelger lo studiarono alla Renaissance, e la preparazione dei cori fu guidata da M. Cornet, oggi direttore dei cori all'Opéra-Comique. Il cantabile *Fernand, imite la clémence*, fu aggiunto all'Opéra, su richiesta di M. Léon Pillet; tuttavia – eccettuato questo pezzo – l'atto intero fu creato da Donizetti in una notte di sublime ispirazione. G[ustave] V[aëz]."
8. Dell'errore si accorsero anche i contemporanei più attenti e informati: cfr, ad esempio l'articolo di A. De Rovray in B-C, p. 1397.
9. Le "occupazioni" erano *Les Martyrs*, un contratto per il teatro della Renaissance che porterà a *L'ange de Nisida*, e una *Adelaide* per il Teatro degli Italiani. A proposito di quest'ultima, V. REBECCA HARRIS WARRICK, *La Favorite*, "Introduzione Storica" alla partitura, Milano, Ricordi-Fondazione Donizetti, 1997, p. XII.

10. ZAVADINI, *cit.*, lettera 319, p.495.
11. *Gaetano Donizetti: vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Bolis, 1983, p. 344 nota 5.
12. ASHBROOK, *cit.*, p. 129.
13. ZAVADINI, *cit.*, p. 95.
14. ZAVADINI, *cit.*, lettera 378 del 24 ottobre 1841: "Alle opere aggiungi: La *Pia*, *Maria Padilla*, *Il Duca d'Alba*; alle farse: *Il Castello degli invalidi* e *Rita*; la prima a Palermo, la seconda a momenti al Teatro Nuovo". E lettera 380 del 5 novembre 1841: "Quanto alla morte di Barbaja [19 ottobre 1841], la tua lettera mi giunse dopo aver impostato la mia, e Persico pure scrissemi. Per la *Rita*, sarà quel che sarà, ma vedo pure nelle parole di Tommasiello un non so che di impresariotico che non son del tuo parere. [...] Se *Rita* vorrà darla al *Fondo*, spero bene che me ne dirà la compagnia avanti; anzi diglielo tu stesso, ché per l'*Adelia* vidi un cangiamento così improvviso che cerco ancora di spiegarmene il perché!".
15. ZAVADINI, *cit.* lettera 319, p. 495.
16. È la fonte di Bergamo descritta più oltre.
17. È l'autografo di Napoli, Conservatorio di S. Pietro a Majella, Rari 4.1.7/1.
18. Con atteggiamento analogo a quanto aveva già fatto, dopo averne fiutato il grande talento, con Salvadore Cammarano per *Lucia*.
19. Il primo suo lavoro pubblicato è un *drame-vaudeville* in tre atti, *La belle écaillère*, rappresentato a Parigi, alla Gaîté il 27 settembre 1836, subito seguito (22 ottobre 1836) nel medesimo teatro dal *vaudeville* in un atto *Il Signor Barilli*; nel 1839, l'anno di *Rita*, il poeta portava invece alle scene una *comédie-vaudeville* in un atto, *Les Brodequins de Lise*, rappresentato sempre nella capitale francese al Gymnase-dramatique il 15 luglio 1839, e *Le Coffre-fort*, altra *comédie-vaudeville* in atto unico che debuttò al teatro Vaudeville il 29 novembre 1839.
20. Su De Rovray cfr. FULVIO STEFANO LO PRESTI, *"Mon Cher Monsieur Scribe..."*, nota 16, p. 454.
21. B-C, *cit.*, p. 1398.
22. Come priva di riscontri appare la notizia circolata sulla stampa che la composizione avvenne invece durante una vacanza in Svizzera del compositore.
23. "Revue et Gazette Musicale de Paris", 13 maggio 1860, in B-C, *cit.*, p. 1393.
24. Commedia di A. Dumas padre, A. Bourgeois e Durieu, 4 aprile 1832, in B-C, *cit.*, p. 1391, nota 1393.
25. *Comédie-vaudeville* in un atto di J. F. A. Bayard e J. De Wailly, 4 maggio 1836. Citazione tratta da "L'illustration" del 12 maggio 1860, in B-C, *cit.*, p. 1391.
26. B-C, *cit.*, p. 1401.
27. Gabriele Dotto e Casa Ricordi, che qui ringrazio, hanno messo a mia disposizione documenti e notizie, rendendo possibili queste osservazioni.
28. In completa analogia con la ripartizione vocale dei ruoli nel *Campanello*.
29. La notizia si trova per la prima volta in Zavadini ed è ripresa in tutti gli studi successivi.
30. Alexander Weatherson segnala all'autore che una partitura manoscritta venne venduta a Londra molto probabilmente prima della morte di Donizetti, e sicuramente prima del debutto parigino. Vedi WEATHERSON, *Elisabeth...*, nel presente volume.
31. *RITA | OU | LE MARI BATTU*, Parigi, Librairie Théâtrale, 1860, segnatura YTH 15599.
32. *Rita ou le mari battu*, da *Collection de mises en scène, rédigées et publiées par M. Palianti*, Parigi, Brière, 1860.
33. L'eco arriva fino allo spartito Ricordi: "Sulla soglia dell'albergo manda baci a Beppe, che non la vede", p. 44 dello spartito canto e piano.
34. 13 maggio 1860, in B-C, *cit.*, p. 1395.