

fino ad intendere l'armonia dell'universo come dimensione puramente sonora.

Il fascicolo prosegue con una traduzione di Carmine Mascariello, dall'originale di Ludwik Bronarski, di un'analisi tecnica delle 'strategie' armoniche della produzione pianistica di Chopin, nel tentativo di scorgere, in un particolare uso di certe formule cadenzali, un accordo tipico del suo linguaggio compositivo che si configura come una cifra estetica e stilistica personale, alla stregua di ciò che i teorici evidenziarono in Wagner con il suo Tristan-accord.

Alla figura di Adolfo Fumagalli (Inzago, Milano, 1828 – Firenze, 1856) è dedicato il saggio di Paola Aurisicchio. Talento notevolissimo, distintosi durante gli anni di formazione al Conservatorio di Milano sia come ottimo interprete che raffinato compositore, Fumagalli morì a soli ventotto anni di tubercolosi. La precoce scomparsa tolse al panorama italiano una figura che avrebbe probabilmente potuto lasciare un segno importante, se si considera la cospicua produzione pianistica che egli riuscì comunque a consegnare ai posteri nel breve arco della sua esistenza.

Concludiamo questo fascicolo con un articolo di Umberto Padroni, che ci offre un prezioso documento di ricognizione storica su uno dei più seguiti e amati servizi della Rai, la Filodiffusione. Nata verso la fine degli anni Cinquanta e seguita da una folta schiera di appassionati, con i sue due canali dedicati rispettivamente alla classica e alla 'leggera' (jazz, pop, rock e altro) la Filodiffusione si avvia a compiere, tra breve, i suoi cinquant'anni. Pur fra le mille difficoltà cui è sempre andata incontro, non ultima la faticosa e meritevole opera di continuo aggiornamento condotta dall'equipe che vi lavora per tenersi al passo con i tempi e affrontare le continue sfide tecnologiche della nostra epoca, la Filodiffusione di Radio Rai ha svolto e svolge tutt'ora un ruolo importantissimo nell'informazione musicale in Italia offrendo, per ventiquattr'ore al giorno, un contributo assolutamente unico e irrinunciabile alla diffusione e alla conoscenza del repertorio musicale di ogni tempo e del patrimonio storico della Rai.

«QUEL VECCHIONE RIMBAMBITO»

CONFLITTI GENERAZIONALI IN *DON PASQUALE*

DI
Giorgio Pagannone

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 terapeutico¹. 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

* Pubblichiamo, con alcuni ritocchi il saggio apparso in G. Donizetti, *Don Pasquale*, programma in sala a cura di Michele Girardi, Venezia, Teatro La Fenice, 2000/5, pp. 125-140. Per gentile concessione della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia.



Gaetano Donizetti

¹ Non è l'unico ceffone nella storia dell'opera: anche Susanna picchia Figaro (*Le nozze di Figaro*, atto IV, scena XI); 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, pag. 116 (ed. orig. *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908; seconda edizione riveduta, Firenze, Batti-stelli, 1920).

³ Il passo è tratto da WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT/Musica, 1986, pag. 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, pag. 1119. Tutte le recensioni citate in questo saggio, salvo diversa indicazione, sono tratte da questo volume (d'ora in poi BINI-COMMONS). Le traduzioni dal francese sono di chi scrive.

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

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'umoristico².

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 vipera³.

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 oltraggiato⁵.

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, Madame⁶.

L'effetto umoristico di immedesimazione viene peraltro favorito dall'ambientazione moderna dell'opera, voluta, a quanto pare, proprio da Donizetti⁷. La soluzione era necessaria alla drammaturgia dell'opera, ma fu osteggiata dalla critica, nonché dagli stessi cantanti⁸.

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, pag. 360¹¹

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

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

⁷ Cfr. PIERO RATTALINO (*Il processo compositivo nel «Don Pasquale» di Donizetti*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV (1970), pagg. 51-68; 263-280; 263).

⁸ Un paio di recensioni coeve sottolineano lo sconcerto del pubblico nel vedere personaggi in carne ed ossa, e non le solite marionette o maschere; ne cito una: «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, pag. 1109); Cfr. anche («Revue des Deux Mondes», 1843; BINI-COMMONS, pag. 1146).

⁹ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, Torino, EDT/Musica, 1988, pagg. 79-150: 150.

¹⁰ «Revue et Gazette Musicale de Paris», 8 gennaio 1843 (BINI-COMMONS, pag. 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, pag. 111).

Il celebre direttore d'orchestra si adoperò per abbattere 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.

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). 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*, in «Rassegna musicale Curci», XXI/2 (1968) pagg. 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/Musica, 1987, pag. 249). Si tratta comunque di compassione sospetta, divertita, beffarda: è

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: «ecco come si canta, vecchio babbione»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 del protagonista. 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 impietato*»): 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:

come se Norina facesse uno sgambetto al vecchio, 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.*, pag. 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., pag. 266).



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

Esempio 2a. II, 21, pagg. 280-281

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?



Caricatura di Gaetano Donizetti

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, pagg. 284-285

Norina

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

Ernesto

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

Dottore

via co - rag - gio, Don - Pa - squa - le, co - rag - gio.

Don Pasquale

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. II, 12 prima di 22, pagg. 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. II, 25, pagg. 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



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.

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, pagg. 129-161.

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., pag. 89).

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 stiamo 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 'rigidità' 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 riso¹⁶.

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, dopo 18, pag. 61; B: III, 22, pag. 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.

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 atto I). Il suo giovanile ardore suona puro, incontaminato, ma un po' vacuo, e la sua costante introversione è il sintomo dell'incapacità di reagire e di incidere sulla realtà¹⁹.

Un imbecille, insomma. Ernesto subisce passivamente la

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, Ricordi, 1999, pagg. 24-25).

¹⁸ RATTALINO, *Il processo compositivo*, cit., pag. 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.*, pag. 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.*).

²⁰ Non a caso Malatesta 'dimentica' di avvisare Ernesto del raggio ai danni dello zio. È di un *lapsus* rivelatore. Non lo informa 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, pag. 1114).

decisione dello zio di diseredarlo e, in un certo senso, subisce anche la burla ordita da Norina-Malatesta²⁰. 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 interessante²¹.

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.

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 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 il motivo iniziale è quasi identico; 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 schioda 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' prolungate²² 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». ²³ 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 è una recita, non un reale amoreggiamento.

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 giardino²⁴.

²² (cfr. GOSSETT, *Introduzione*, cit., pagg. 31-34).

²³ RATTALINO, *Il processo compositivo*, cit., pag. 273.

²⁴ «La Presse», 9 gennaio 1843 (BINI-COMMONS, pag. 1120). Si tratta dello stesso articolo citato all'inizio, laddove l'autore descrive la parucca rossa, la marsina verde e la bocca a mo' di cuore di Don Pasquale (vedi nota 3).



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

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

Non va sottovalutato il fatto che Norina sia una «giovane vedova». Possiamo immaginare che sia un po' piú grande di Ernesto. Lo squilibrio tra Norina ed Ernesto deriva anche da lí: lei è donna giovane ma navigata; lui sarebbe probabilmente destinato a diventare un vecchio scapolone come se non fosse accalappiato, da questa 'vedova allegra'. I timori di Don Pasquale sulla sbandata amorosa del nipote non sono dunque del tutto infondati. Possiamo addirittura pensare la burla del finto matrimonio come l'immagine, iperbolica sí ma verosimile, di quel che sarà. Tra Norina ed Ernesto.

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, piú 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 piú 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 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 se 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 piú 'forte' del gruppo, suo alleato, conferma la posizione di dominio di Norina²⁵. 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 cosí 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 súbita, impaziente di contraddizione» (cosí 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. II, 15 dopo 35, pagg. 159-160

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

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

²⁶ Nella frase successiva Norina tocca il Do sopra il rigo: abbiamo dunque un'estensione di ben due ottave.

²⁷ La composizione di questa cabaletta fu molto travagliata; solo dopo ripetuti tentativi Donizetti pervenne alla versione definitiva (cfr. RATTALINO, *Il processo compositivo*, cit., pag. 65 sg., e soprattutto GOSSETT, *Introduzione*, cit., pagg. 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).

Esempio 6a. I, 36, pag. 165

Allegro

Norina *f* *p*

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

Attacco 'forte', in battere, vigorose distorsioni accentuate («vaad-dó, cooor-ró»), dilatazione metrica (quattro battute per un verso, invece di due), acuti taglienti, notevole ampiezza di registro²⁶ 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-tó» – sono solo una pallida eco di quelli di Norina):

Esempio 6b. I, 7 dopo 36,- pagg. 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 lei²⁷.

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 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).

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 rassegnazione²⁸.

Aggiungo una breve riflessione. Lo schema cantabile / cabaletta²⁹ 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 partitura) 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 sí 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 definirne un cantabile allargato³⁰. Il canto di Ernesto è dolorosa-

²⁸ DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, cit., pag. 150.

²⁹ Si tratta di una semplificazione della 'solita forma' (cfr. HAROLD POWERS, «La solita forma» and «The Uses of Convention», in «Acta Musicologica», LIX 1987, pagg. 65-90), che prevede in realtà tre tempi per le arie (cantabile / tempo di mezzo / cabaletta) e quattro per i duetti (tempo d'attacco / adagio / tempo di mezzo / cabaletta). Quanto al duetto Norina-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).

³⁰ 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., pagg. 36-37). La soluzione sarebbe stata sicuramente più ad Ernesto. L'aggiunta della cabaletta fu probabilmente una concessione al tenore.

mente 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».



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