

## DALLA PARTE DI DON PASQUALE

La figura del vecchio avaro e prepotente che, preso dalla fregola amorosa, crede di poter arrestare lo scorrere del tempo sposando una giovane e si fa per questo burlare è antica come il mondo e fa parte della storia melodrammatica sin dai primordi (pensiamo alla "Pazzia senile" del Banchieri), ricollegandosi al personaggio di Pantalone della "commedia dell'arte" ed ai suoi precursori, il più lontano dei quali è il Pappus dell'antica commedia atellana; conserva cioè la natura popolare e immediata di richiamo ad un genere codificato, ad una "maschera" appunto, che il pubblico è pronto a riconoscere già al suo apparire in scena. L'Uberto della "Serva Padrona" di Pergolesi o il don Bartolo del "Barbiere di Siviglia" di Paisiello o di quello di Rossini, fino al meno conosciuto "Tutore burlato" di Martin y Soler: potremmo fare davvero un lungo elenco di casi nei quali questo personaggio sia stato sfruttato come "buffo" per il divertimento del pubblico. Eppure don Pasquale ha qualcosa di diverso, ha un'umanità che ci raggiunge, trapassando la maschera, ci commuove e lo rende tutto sommato molto simpatico. La vicenda non lo dice, ma, per il fatto che unico suo erede sia un nipote, ci sentiamo autorizzati a supporre che non abbia avuto figli e forse addirittura non si sia mai sposato: ha fatto una cospicua fortuna ed ora, che potrebbe tranquillamente godersi i suoi "quasi settant'anni", prova l'ansia, tipica degli avari, del futuro del suo patrimonio, e si ostina nel pretendere che il nipote convoli a nozze con una ricca zitella da lui stesso prescelta. L'avarizia e la prepotenza ce lo rendono antipatico? Niente affatto, perché questo vecchietto terribile ha in sé un'innocenza infantile, una gioia di vivere, una capacità di entusiasmo che ce lo rendono assolutamente vicino nel modo di sentire e di reagire: ci viene voglia di consolarlo quando piange disperato o di abbracciarlo quando salta per la gioia. Non ha il controllo del dottor don Bartolo, la cui comicità scaturisce, a dispetto di tante avvilenti messe in scena, dall'autorevolezza del personaggio inserita in un contesto buffo. Don Pasquale è il nonnetto di casa, testardo sì, ma buono ed ingenuo come pochi. Sin dal suo apparire in scena, passeggiando nervosamente in attesa dell'amico Malatesta, ci colpisce il suo candore, l'immediatezza del suo sentire e quando, all'annuncio che la sposina è stata trovata, prorompe in grida di gioia assolutamente infantili e pretende che il dottore la porti subito da lui perché non può aspettare un solo minuto senza vederla, siamo sicuri di trovarci davanti a qualcosa di nuovo nel panorama dei vecchietti "buffi" del melodramma. Non ci stupiamo più quindi di vederlo saltellare e danzare in preda ad un "foco insolito" che gli fa scordare anni e malanni, di sentirlo fantasticare non di nipotini come don Magnifico in "Cenerentola", bensì di una mezza dozzina di figli suoi, generati in virtù di non si sa qual miracolo. E nella scena da "cattivo", quando scaccia e disereda il nipote per essersi ribellato alla sua volontà, non c'è distacco da questa condizione: si legge ancora in lui una volontà di rivalsa, un'affermazione di un diritto alla vita che tutti, anche la morale stessa conclusiva, gli vogliono negare. "Sono è vero stagionato/ ma ben molto conservato/ e per forza e vigoria/ me ne sento da prestar" risponde infatti alle risate del nipote, quando gli comunica le proprie imminenti nozze. Oggi ci è più familiare questa difesa della dignità dell'anziano: non ci fa ridere un settantenne che voglia fare il galante, ma indubbiamente tra i settantenni di oggi e quelli di allora c'è una bella differenza! Don Pasquale non vuole morire e non vuole privarsi di nulla in questa febbre di vita che gli fa dimenticare l'età e le sue necessità. Vive fino in fondo l'ebbrezza dell'incontro con una gioventù che pensava a lui ormai preclusa e quando deve presentarsi alla bella "Sofronia" tartaglia, balbetta, si confonde e finisce con non dire nulla come un ragazzino alle prime esperienze. Lei si toglie il velo e la sua reazione è spropositata: "Misericordia!/. ....Una bomba in mezzo al core!/ Per carità, Dottore, / ditele se mi vuole./ Mi mancan le parole/ sudo, agghiaccio, son morto." Fino alle finte nozze è un crescendo di vita che gli prorompe nelle vene, tanto che si fa burlare, fidandosi dell'amico, senza nutrire su di lui alcun dubbio, con l'assolutezza di un giovane, che non è raro trovare in un vecchio. Lo schiaffo di Norina segna

invece il limite ultimo del suo sogno e, al di là di questo atto, non c'è che la discesa, un mesto risveglio dopo un incubo che, per fortuna, si rivela ancora rimediabile. Lo stupendo cantar-recitando su una nota ribattuta in registro grave nel duetto con Norina che segue ("E' finita, Don Pasquale,/ hai bel romperti la testa./Altro a fare non ti resta/ che d'andarti ad affogar") e soprattutto la celeberrima espressione con cui va incontro al "cognato" ("Cognato in me vedete/ un morto che cammina") esprimono perfettamente il crollo di don Pasquale che, dopo lo schiaffo, torna ad essere il vecchietto di prima; tanto sincero e coinvolgente era stato il suo entusiasmo in precedenza, quanto la sua sconfitta ora ci commuove profondamente. Egli non ha nulla del buffo settecentesco, anzi prepara, a suo modo, la comicità involontaria e lirica del Falstaff verdiano.

I tre giovani invece hanno tutto: bellezza, intelligenza, capacità di farsi amare e di imbrogliare il prossimo, hanno un avvenire davanti a sé e per questo risultano un po' antipatici, soprattutto la cinica Norina, che non mostra di commuoversi mai davanti al dolore sincero del vecchio; a don Pasquale non rimane da sperare più nulla e la risata finale sulla morale "Ben è scemo di cervello/ chi s'ammoglia in vecchia età" è amara come poche, anche se il personaggio-don Pasquale abbozza, pensando più ai guai evitati che alle gioie perdute.

Il soggetto dell'opera "Don Pasquale", terz'ultima di Donizetti, non è originale; si tratta di un rifacimento, secondo un costume dell'epoca, di un libretto preesistente: il "Ser Marcantonio" di Angelo Anelli (il librettista de "L'italiana in Algeri"), musicato nel 1810 da Stefano Pavesi. La nuova versificazione fu affidata dal compositore a Giovanni Ruffini, noto mazziniano allora in esilio a Parigi, dove l'opera andò appunto in scena al Théâtre Italien il 3-1-1843 con esito trionfale. Il Ruffini, a causa dei molti e sostanziali interventi del Donizetti sullo stesso libretto, ne rimase profondamente scontento, al punto da rifiutarsi di firmarlo: lo pubblicò infatti sotto la sigla M.A., cioè Michele Accursi, l'intermediario che l'aveva messo in contatto con il compositore. "Essendo a Parigi il maestro Donizetti...ha provato il bisogno di uno scalpellino facitor di versi per raffazzonare il libretto antico, per tagliare, cambiare, aggiungere, impiastrare o che so io", scrive il Ruffini alla madre nel 1842; e poi "Non si tratta di far bene, né mediocrementemente, ma di far presto. E sia, purché ci sia il numero dei piedi, tiro giù alla carlona"; ed infine: "Il maestro finisce di rovinarmi, togliendo, col suo tagliare a capriccio due versi qui, là, quel poco di logico che m'ero studiato di mettere ne' miei pezzi. Qualche volta poi accade il contrario, e quando io: poveretto! m'immagino di aver esaurito una situazione: paff! eccolo che ha bisogno di versi ancora!". Donizetti ben sapeva qual tipo di versi gli erano necessari: un linguaggio incisivo, penetrante, conciso ed efficace, capace a tratti di quotidianità ed a tratti di alta poesia, esattamente come la sua musica; dei suoi molti interventi rimane traccia precisa nella differenza tra il testo stampato e quello musicato.

L'"imborghesimento" dei personaggi, umanizzati rispetto al loro status iniziale di maschere (il tutore vecchio e avaro, il dottore trafficone, i due innamorati, il falso notaio) porta ad una commedia "di sentimenti" che non rinuncia alla risata, ma propone autentici squarci di puro lirismo ed una "verità" drammatica con rari paragoni nell'opera "buffa".

Quest'atmosfera nuova si avverte sin dalla sinfonia: essa non è più un divertissement alla Rossini, ma ha il compito di affermare con forza alcuni elementi melodici dell'opera, soprattutto la riconoscibilissima melodia di Norina, che ben racconta il prototipo dell'ennesima giovane scaltra impegnata a burlare un vecchio tutore. Pochissime battute in tempo di allegro fanno strada ad un primo squarcio lirico, con la melodia della serenata di Ernesto, "Com'è gentil", cui segue appunto il tema vivace dell'aria "So anch'io la virtù magica", che viene rielaborato in vari modi fino alla conclusione della sinfonia stessa. La maestria donizettiana è capace di temi chiarissimi, capaci di evocare con assoluta evidenza il personaggio cui si riferiscono e di prepararne l'ingresso. Ernesto è infatti raffigurato da melodie sentimentali, romantiche, un po' lacrimevoli, dolcissime, che ben si adattano al prototipo dell'amatore italiano come era conosciuto a Parigi, ma, nel caso di Ernesto, con una predilezione per la svenevolezza a discapito dello charme. Norina invece è sempre

accompagnata da temi frizzanti, intelligenti, vivaci: non è una verginella (è una vedova) e mostra di ben conoscere la vita ed i suoi meccanismi e di lottare per qualcosa anche di più concreto, forse per la sua stessa sopravvivenza economica. Lei non partecipa ai languori del suo innamorato, se non nel meraviglioso notturno "Tornami a dir che m'ami" del terzo atto, ma non dimentichiamo che sta recitando ad uso e consumo delle orecchie di don Pasquale, che sta ascoltando nascosto in un cespuglio. Per il resto è tutto brio e le sue melodie sono tutte incentrate su ritmi di danza. Se per Ernesto è giocoforza pensare ad una riedizione preromantica del Lindoro della commedia dell'arte, per Norina il paragone con Mirandolina, pur fatto dall'autorevolissimo studioso donizettiano John Allitt, non regge appieno, perché non è più un personaggio da farsa; ha una maturità scenica ben diversa e, forte delle proprie convinzioni, si muove da padrona nella realtà, senza preoccuparsi di apparire poco simpatica o addirittura cinica pur di conseguire il risultato voluto.

Donizetti non è un rivoluzionario della musica ed impiega pertanto la tradizionale struttura dell'opera buffa, con recitativi, arie e pezzi d'assieme, ma la trasforma, la sforza con la potenza del suo genio qui particolarmente ispirato, introducendo una volta di più quella vivificante dose di autoironia che già avevamo visto in altri suoi riuscitissimi lavori. L'idea di fondo è la decisione di non "adattarsi" musicalmente agli stilemi dell'opera buffa, o per lo meno di non giacervi supinamente, ma di comporre melodie di altissima qualità, come si trattasse di un'opera seria. Queste melodie sono per lo più affidate al personaggio di Ernesto, che esprime tutta la vena patetica di Donizetti, il suo gusto per l'espansione lirica: era già accaduto per esempio in "Elisir d'amore", laddove a Nemorino erano state affidate grandi melodie come "Adina credimi" o "Una furtiva lacrima" che ben poco avevano a che fare con la tradizione "brillante" (ricordiamo anche la stupenda "Prendi, per me sei libero" di Adina). Ernesto, che non è per nulla un ragazzino, si esprime così come un eroe romantico, invece che da "buffo" come i tanti Lindoro: ciò lo rende in definitiva più comico ancora, se calato nella vicenda assai poco seria di uno scherzo al tutore. La sua "Cercherò lontana terra", in una scrittura tesa, da grande tenore romantico capace di sfumature e padrone della tessitura acuta, non ne fa un personaggio lontanissimo dall'Edgardo della "Lucia di Lammermoor", ma, non avendone la struttura eroica, dà l'impressione piuttosto di essere una caricatura di costui, un'imitazione autoironica voluta dall'autore e subita dal personaggio, che si trova a vivere in una terra di mezzo tra il lirismo puro delle arie e dei duetti con don Pasquale e Norina e gli elementi burleschi della vicenda, affidati ai recitativi ed ai pezzi d'assieme. Sembra un giovane poeta incapace di concretezza e sempre pronto alla fuga, piuttosto che a cercare una soluzione concreta. L'unico momento in cui è davvero convincente è quando si sforza di non esserlo, cioè "recita" nella scena del giardino ed aderisce inconsapevolmente al modello che ce lo rende riconoscibile: quello dell'amante italiano che fa la serenata nella notte accompagnandosi con la chitarra. Questa melodia, di una bellezza rara, si ricollega infatti alla canzone napoletana, genere praticato da Donizetti con grandissimi risultati, e dà al personaggio un momento di "leggerezza" che, dopo tanto struggersi, lo rende più simpatico e vero. Malatesta è il briccone scaltro e la sua aria, benché giustamente interpretata normalmente con ironia dal baritono, potrebbe davvero sembrare un'aria da opera seria, la descrizione di un'eroina, giacché ne riporta la struttura a-a' con piccoli abbellimenti di note rapide nella seconda sezione ed espone l'artista alla difficoltà di agilità in mezza-voce nella cadenza. E' un gergo nobile, quello del Dottore, che si presume essere una persona di buon livello sociale, amico personale di tutti gli altri protagonisti. Egli è, a suo modo, il benefattore, "deus-ex-machina" di tutta la vicenda. Si impegna infatti, senza alcun utile, per quello che ritiene essere il miglior scioglimento dell'intricata querelle familiare, eppure questa sua sicurezza, che si traduce in idee musicali sempre forti e chiare, sempre solari, finisce con il renderlo meno simpatico: un "saputello", ed oltretutto una "faccia doppia" (come lo definisce Ernesto nella sua lettera disperata) che non si preoccupa di tradire l'amicizia di don Pasquale per favorire i due giovani. Per di più si comporta anche con una certa leggerezza, non

informando che a posteriori i due innamorati del piano che aveva in mente e rischiando così di comprometterlo proprio perché Ernesto ne era totalmente all'oscuro. Rispetto a Figaro del Barbiere, questo esempio di personaggio "furbo" ci può risultare più gradevole perché non agisce per denaro, e quella sua nobiltà di modi ce lo fa sicuramente apparire più buffo per contrasto con la futilità dell'azione, eppure cede molto di più di Figaro (che nel Barbiere è il vero protagonista) la ribalta all'autentica primadonna, la perfida Norina, con le sue interpretazioni dapprima della verginella uscita di convento, poi della più spietata ed insensibile delle consorti ( ma quest'ultima interpretazione ci sembra molto vicina alla sua indole reale). Malatesta comunque, fatta salva l'aria, si muove musicalmente secondo gli stilemi dell'opera buffa tradizionale, come pure don Pasquale, la cui grandezza non sta tanto nel materiale musicale che è chiamato ad eseguire, quanto nella novità del personaggio che è chiamato ad essere. Molto di rossiniano c'è in quest'opera, una sincera gioia del ritmo, un'adesione gioiosa ai ritmi di danza, un affidare spesso all'orchestra i temi principali: pensiamo ad esempio alla scena del notaio, dove i personaggi recitano su note ribattute mentre la melodia è affidata all'orchestra esattamente come accade nella scena del "Barbiere di Siviglia" rossiniano, quando i due innamorati approfittano del fatto che Figaro distraiga don Bartolo facendogli la barba per accordarsi sul piano da seguire. Eppure qui la melodia ha un lirismo superiore ed i personaggi non si adattano alle esigenze del "buffo" che in rari, necessari momenti. Valga come esempio il già citato sconforto di don Pasquale dopo lo schiaffo ("E' finita, don Pasquale"): non è inusuale, come detto, trovare nell'opera brillante momenti di recitato del personaggio su melodie orchestrali, ma qui Donizetti affida all'orchestra un tema dolente, lirico, quasi una ninnananna, che rende umano e "vero" il dolore del povero vecchio.

"Don Pasquale" richiede cantanti-attori di ottime qualità: al suo debutto poté contare su Mario di Candia, Giulia Grisi, Tamburini e Lablache nel ruolo del protagonista. Mario di Candia era tutt'altro che un tenorino lezioso da opera buffa: fu cantante elegantissimo ed interprete del repertorio preromantico, idolo di Parigi all'epoca e considerato uno dei maggiori tenori del tempo. E' considerato l'iniziatore del genere di tenore chiamato "di grazia": non bisogna però cadere nell'equivoco di paragonarlo ai tenori con voce sbiancata, tesa, spesso nasale e dal volume insufficiente ai quali spesso oggi si abbina questo termine.

I tenori di grazia dell'ottocento sapevano eseguire anche il repertorio che oggi la smania di specializzazione che attanaglia alcuni direttori di teatro ed alcuni critici riserva solo alle voci di grande potenza e spessore. La scelta di Mario di Candia da parte di Donizetti indica con certezza che per il compositore era importante che l'interprete fosse in grado di rendere l'ambiguità tra eroico e comico, padroneggiando i difficili melismi a mezza voce del duetto del terzo atto, le sfumature dell'aria, ma anche gli slanci eroici del duetto con don Pasquale. Non pensava cioè al tenore lirico-leggero, che invece si appropriò del ruolo nel secolo passato, proprio per la difficoltà di altri tenori ad affrontare alcune pagine dello spartito. Dopo il Di Candia, fu Tito Schipa ad essere considerato il migliore interprete del ruolo, per la sua capacità di assicurare la completezza dell'interpretazione, ma Ernesti grandiosi furono anche Gigli, Bonci, Hackett, Valletti e Tagliavini, Gianni Raimondi ed Alfredo Kraus in tempi più recenti. Il ruolo di Norina, che fu interpretato per la prima volta dalla Grisi, grande interprete di tanti ruoli sia drammatici che comici, capace di esprimere arguzia e freschezza come pure di grandi abbandoni sentimentali, divenne con il tempo appannaggio del soprano lirico-leggero, categoria che di fatto non esisteva ai tempi di Donizetti; è un ruolo complesso, ritenuto ingiustamente da "soubrette", che esige espressività e capacità attoriali: troppo spesso viene affidato a soprano dai trilli petulanti e "civettuoli", incapaci però di restituirci la donna di classe pensata da Donizetti. Il personaggio di Don Pasquale è cavallo di battaglia di tutti i grandi bassi buffi e richiede capacità drammatiche sopraffine, perché l'interprete non abbia mai a cadere negli atteggiamenti da "maschera buffa" o in trivialità gratuite, che guasterebbero totalmente la resa del personaggio. Tutto è scritto dal compositore, perfino le

sfumature del personaggio, che non vive cercando la risata del pubblico bensì la verità scenica. Malatesta infine è ruolo da baritono giovane, anche se molto spesso si è avvalso dell'apporto di grandi interpreti. Richiede nobiltà di tratto, eleganza, morbidezza dell'emissione, simpatia e capacità di coinvolgimento: non ha l'espansione di un Figaro, ma deve aver dominio assoluto delle mezze-voci.

Si è parlato di "trionfo" del "don Pasquale" alla prima parigina e non si è esagerato: le cronache raccontano che molti brani furono direttamente bissati nel corso dell'opera, eppure non mancarono giudizi negativi, il più famoso e radicale dei quali è quello espresso da M.Vatel e M.Dormoy e poi ripreso dall'editore Escudier: "Questo lavoro e questa musica saranno adatti tutt'al più per saltimbanchi", che alimentò il pregiudizio per cui "Don Pasquale" venne sempre da molti considerato un' "operina", poco più di uno spettacolo da varietà. In occasione della prima scaligera nello stesso 1843 scrive la "Gazzetta privilegiata di Milano": "(è) stata adattata a questa commediola una musica facile, semplicissima, e tutta leggerezza e vaghezza d'ornamenti proprie delle giocose operette che debbonsi rappresentare in teatri di modica dimensione". Ed il giudizio non è del tutto inesatto se si pensa che Donizetti aveva volutamente ricercato melodie semplici e di grande orecchiabilità ed altrettanto volutamente snellito la struttura drammatica alla ricerca proprio di una leggerezza adatta al soggetto, ma la definizione di "Don Pasquale" come "operetta" equivaleva alla più feroce delle stroncature da parte della neonata critica "romantica" (Scrisse ironicamente Heinrich Heine: " I Bouffes ci hanno dato don Pasquale, una nuova opera del signor Donizetti...a questo italiano non manca il successo, il suo talento è grande, ma ancor di più la sua fecondità, nella quale è secondo solo ai conigli").

Il soggetto è di un'attualità sconcertante: se non fosse per l'usanza, oggi scomparsa, dei matrimoni combinati, potrebbe essere ambientato ai nostri giorni, come acutamente ebbe ad osservare il maestro Gavazzeni in un suo saggio giovanile. La satira di costume è delicatamente accennata e si intuisce non interessare più di tanto al compositore; il soggetto gli serve solo per dare vita a meccanismi scenici atti a supportare il proprio genio musicale e quando nel finale si ricollega all'usanza dell'opera buffa di concludere con una morale, si avverte lo stesso stridore che l'ascoltatore prova nel finale del "Don Giovanni" di Mozart: è cioè evidente che il compositore non ha per nulla faticato per tre atti solo per dirci che un vecchio non deve mettersi in testa di sposarsi. E' come invece se volesse concludere una vicenda tutto sommato amara e malinconica con un sorriso sforzato; come se il suo don Pasquale, per un attimo, rivolgendosi al pubblico, si trasformasse in Falstaff per dirci con le stesse lacrime di rassegnazione agli occhi: "Tutto nel mondo è burla!"