

Gerardo Guccini

## INTORNO ALLO SCHIAFFO DI NORINA: UNA FONTE IGNORATA DEL *DON PASQUALE* DI GAETANO DONIZETTI

Verso la fine del settembre del 1842, Donizetti, appena giunto a Parigi, ricevette dal direttore del Théâtre-Italien, l'influentissimo Jules Janin, uno schema di contratto composto di sette articoli. Il documento non faceva menzione al titolo e all'argomento dell'opera, ma specificava che avrebbe dovuto essere un'opera buffa e che i suoi interpreti sarebbero stati la Grisi, Mario, Lablache e Tamburini. Si trattava di cantanti ben noti al compositore. Il suo sodalizio con Lablache e Tamburini durava da più vent'anni, quello con Giulia Grisi da più di dieci, e solo per il tenore Mario non aveva scritto alcuna parte. È probabile che alla firma del contratto (datato 27 settembre 1842) Donizetti, che era uso riferire il processo compositivo alle qualità vocali e recitative dei cantanti, avesse già individuato un argomento adatto allo straordinario *ensemble* nel *Ser Marc'Antonio* (1810) di Stefano Pavesi su libretto di Angelo Anelli. Proprio in quel periodo, il 28 agosto 1842, la popolare opera buffa era stata infatti ripresa al Kärntnertortheater. William Ashbrook, nella fondamentale biografia donizettiana, osserva che "benché Donizetti avesse lasciato Vienna circa due mesi prima di questa riesumazione, quasi certamente sapeva che doveva avere luogo e ciò potrebbe avergli suggerito di usare il libretto di Anelli come punto di partenza di una propria opera buffa" (*Donizetti. La vita*, Torino, EDT/Musica, 1986, p. 247 n.). Il *Don Pasquale* riprende il precedente lavoro di Pavesi e Anelli, semplificando l'intreccio, alleggerendo la burla, modificando i caratteri, ma lasciando sostanzialmente integra la vicenda principale. Resta da inquadrare quando Donizetti incominciò a pensare al *Ser Marc'Antonio* come a un argomento possibile per Grisi, Mario, Lablache e Tamburini. Prima o dopo il contratto del 27 settembre? Il particolare è tutt'altro che irrilevante. A seconda che si

adotti la prima o seconda possibilità, le implicazioni culturali e documentarie della clausola, che metteva in cantiere un'opera buffa, cambiano infatti radicalmente. Se Donizetti avesse incominciato ad accarezzare già *prima* del contratto l'idea di riprendere le vecchie e datate tematiche del *Ser Marc'Antonio*, la scelta di fare un'opera buffa (genere, all'epoca, caduto di moda) rientrerebbe in una strategia di rinnovamento autonomamente definita dal compositore. In caso contrario, sarebbe stata la scelta di fare un'opera buffa a suscitare nel compositore una strategia drammaturgica di larga portata. La strategia di per sé, qualunque ne sia l'origine, non acquista né perde valore: il *Don Pasquale* è e resta l'esito di un processo compositivo che riprende i caratteri e le tipologie sceniche dell'opera buffa proiettandoli nel clima etico ed emozionale della commedia di carattere. A venire cambiata, e di parecchio, sarebbe invece la fisionomia culturale di Donizetti. Questa, stando alla prima possibilità, rivela la capacità di stabilire, pur attraverso i febbrili ritmi del mestiere, reti progettuali che trasmettono alla storia del teatro operistico guizzi evolutivi e tenaci dinamiche trasformazionali, mentre, stando alla seconda, ricade nel cliché del genio inconsapevole e sistematicamente sottomesso alle esigenze del mercato teatrale. Personalmente, credo vi siano valide ragioni per adottare l'ipotesi d'una maturazione relativamente lenta e autonomamente ponderata del *Don Pasquale*.

Nell'agosto del 1842, mentre il *Ser Marc'Antonio* debuttava al Kärntnertheater, il musicista si trovava a Napoli. Vi era giunto all'inizio del mese, rimettendovi piede per la prima volta dopo la sua partenza per Parigi, avvenuta quattro anni prima. Ammettendo che la notizia della ripresa abbia sollevato la sua curiosità, possiamo supporre che Donizetti si sia interessato al libretto di Anelli e che, trovandosi a Napoli, gli sia capitato fra le mani quello pubblicato in occasione della rappresentazione dell'opera al Teatro de' Fiorentini nella primavera del 1817. A questo punto la catena delle congetture finisce per far luogo ad un'oggettiva acquisizione documentaria. La fonte primaria del *Don Pasquale* non è infatti il *Ser Marc'Antonio* originale del 1810 né la versione bolognese del 1811 che, pure, introduce varianti stabilmente accettate dalle successive riprese dell'opera, ma la versione napoletana del 1817 dove figurano aggiunte e sostituzioni non riscontrabili altrove, che umanizzano il carattere del protagonista titolare prefigurando le scelte della drammaturgia donizettiana.

Nel *Don Pasquale*, il tipo del “vecchio in amore” che il libretto di Anelli espone spietatamente al ludibrio pubblico, acquista maggiore complessità, e riconoscendo il proprio stato di avvilito sostituisce ai meccanismi del ridicolo – fondati sull’inconsapevolezza di se stesso in cui versa il tipo comico – quelli del patetico – fondati sulla possibilità di condividere gli stati emozionali del personaggio. Ma questo processo di umanizzazione appare già impostato dalla versione napoletana (Napoli, Dalla Tipografia Flautina, 1817), dove figura in germe – minacciato ma non inferto – anche il celebre schiaffo di Norina a Don Pasquale. Atto che, come ha poeticamente scritto Sandro Cappelletto, ha fatto crollare in un istante tutta un’epoca del teatro musicale. “Il galateo dell’opera buffa, che riserva capitoli interi al gioco del travestimento, del nascondersi e prevede una panoplia di gags, equivoci, agnizioni, nuovi inganni, non aveva mai ancora contemplato, tanto meno ascoltato, visto il gesto violento, modernamente rumoroso e insultante, dello schiaffo”. (*Il riso e lo schiaffo*, in AA. VV., *Donizetti. Itinerari di un artista europeo*, Milano, Mazzotta, 1997) Iscritto nella concezione drammatica e musicale del personaggio questo gesto fisico dimostra una capacità d’espressione talmente risolutiva, che gli studi donizettiani ne hanno sempre attribuito l’ideazione al compositore. La sua enucleazione rientra invece in un procedimento graduale. Lo schiaffo della fanciulla al vecchio innamorato non è propriamente un’invenzione, né di Donizetti né del librettista (l’esule mazziniano Giovanni Ruffini), ma uno sviluppo condotto su una base situazionale e dialogica già chiaramente impostata, e che poté venire eventualmente svolto sia da Donizetti che dal librettista; il quale, anche nel caso sia stato lui a rendere finalmente operanti in Norina le minacce della Bettina di Anelli, venne comunque instradato verso questa soluzione dal modello drammatico di base – e, naturalmente, dal compositore che l’aveva scelto.

La minaccia di percosse s’inquadra in una successione di varianti che ha per oggetto un momento di centrale importanza del *Ser Marc’Antonio*: la scena 4 dell’Atto II nella quale deflagra il conflitto diretto fra il “vecchio in amore” e la promessa sposa. Bettina, una volta firmato il finto contratto nuziale, getta la maschera e si dà a spese pazze: rinnova l’arredamento, modifica la configurazione della casa (la didascalica indica infatti gruppi di “Muratori”), si presenta “in gran gala” e circondata da “Mercanti di mode, e Bijouttieri” e ben “sei Modiste”.

Uscita di scena questa folla di maestranze indesiderate e costose, Ser Marcantonio non si tiene più e minaccia di rompere il contratto. È la centrale scena 4. Anelli la risolve in modo conforme all'impostazione rituale del libretto, che ha per oggetto, ancor più che una burla intima, borghese, vissuta in interni come sarà poi quella del *Don Pasquale*, la punizione del "vecchio in amore" da parte della comunità sociale. Bettina, per nulla impressionata, chiama "Pasquino con due servitori, che mettono a forza in dosso a Marcantonio un abito da Cicisbeo", ed espone quindi il vecchio al doppio ludibrio della società diegetica e di quella reale, presente in sala: "Marcantonio, lascia fare,/Ch'io ti aggiustato come va./Con quel muso da Cammèo/Trasformato in Cicisbèo/Tu sarai, mio caro sposo,/Lo stupor della città". Questo il testo nella prima edizione dell'opera (Milano, Tipografica de' Classici Italiani, 1810).

La soluzione non dovette piacere al pubblico, visto che l'anno seguente, in occasione della rappresentazione al Teatro del Corso di Bologna, un anonimo librettista sostituì la vestizione di Ser Marcantonio con un avvicendamento di furiose ripulse e grottesche effusioni sensuali, che aggiungono al tipo del "vecchio in amore" un sottofondo masochistico che ben s'abbina al dubbio dell'impotenza. *Marcantonio*: "Or fingi sdegno, e modera/Del mio piacer l'eccesso". *Bettina*: "Come? Cioè?". *Marcantonio*: "Strapazzami". *Bettina*: "Io strapazzarvi adesso?/Mi proverò, ma vedo,/che nol consente amor". *Marcantonio*: "Lo credo sì lo credo,/Conosco il tuo candor". *Bettina*: "Vanne animal quadrupede,/Vatti a cibiar di ghiande". *Marcantonio*: "Che bel principio in grande!". (Bologna, Tipografia de' Fratelli Masi e Comp., 1811)

Il salace spirito petroniano s'impresse al testo del *Ser Marc'Antonio* a partire dalla ripresa scaligera del 1812, il cui libretto (Milano, Tipografica de' Classici Italiani, 1812) registra la citata modifica specificando che "i versi virgolati nella Scena IV, e nell'VIII de l'Atto secondo sono d'altro Autore, e musica d'altro Maestro".

Ancora diversa la versione andata in scena al Teatro de' Fiorentini di Napoli nel 1817, che precede e prepara la svolta drammaturgica di Donizetti. Qui, Don Marcantonio è perfettamente consapevole della situazione sulla quale ragiona in un importante recitativo aggiunto con la relativa aria alla scena 2 dell'Atto II: "Oh poveretto me! Credea sposare/Una docile agnella, e trovo invece/Una diavola [...] oh! mi dispiace/Di lasciarla davver! è bella assai/E co' suoi vezzi io tornerai ragazzo.../La prendo, o non la prendo?...oh che imbarazzo!"

Umanizzato dal dubbio, Ser Marcantonio presenta quindi a Bettina le sue condizioni per poter procedere a un matrimonio che teme, ma al quale non sa rinunciare. Ed è a questo punto, nel quadro di un confronto tutt'altro che grottesco e animato da ragioni condivisibili e sentimentalmente fondate, che scatta la minaccia di percosse: "Oh vecchio stupido! Sentimi or qua!/Pensi il marito solo a pagare,/Spetta alla moglie di comandare,/.../E se il marito grida, o minaccia,/Colpi alla faccia riceverà".

Le aderenze fra il *Don Pasquale* e il *Ser Marcantonio* del 1817 rendono probabile che Donizetti, già durante la permanenza a Napoli, abbia pensato a un argomento idoneo a far risaltare le qualità vocali e recitative dei quattro grandi cantanti che dominavano le scene del Théâtre-Italien: Ser Marcantonio, specie se arricchito di elementi patetici, avrebbe dato modo a Lablache di dispiegare le sue eclettiche doti di grande attore; la spigliata e vorticosa Bettina, *soubrette*, commediante e donna innamorata, era adatta a Giulia Grisi; Taddeo offriva a Tamburini un personaggio onnipresente e dinamico, che teneva le fila della vicenda; per Mario si sarebbe potuta ricavare una parte di sufficiente estensione lavorando sul personaggio di Medoro, che, credendosi tradito dall'amata Bettina, dava adito a momenti di nostalgica liricità. È plausibile che, pur non avendo ancora sentore dell'imminente contratto proposto da Janin, il compositore coltivasse l'idea di sorprendere la capitale europea del teatro con una clamorosa resurrezione del genere buffo. L'usurata ma funzionale vicenda del *Ser Marcantonio*, avrebbe infatti proiettato nel mondo contemporaneo e borghese il paradigmatico plot del *Barbiere di Siviglia* con la sua corona di tipi scenici: il vecchio che vuole sposare una giovane (Bartolo, Ser Marc'Antonio e Don Paquale); la giovane che vuole sposare un giovane ingannando il vecchio (Rosina, Bettina, Norina); un intrigante benevolo che muove le fila della vicenda (Figaro, Taddeo, il dottor Malatesta). Cambia invece da un'opera all'altra il profilo drammatico del tenore. Nel *Barbiere*, il Conte d'Almaviva agisce di concerto con l'intrigante; nel *Ser Marc'Antonio*, Medoro, dopo un breve momento d'inconsapevolezza, si unisce anch'egli all'intrigo generale; nel *Don Pasquale*, Ernesto resta lungamente ai margini della vicenda comica vivendo uno *status* emozionale d'esule sia dalla dinamica drammatica che l'esclude, che poi, allorché Don Pasquale lo scaccia, anche dal paese natale.

Parigi per un musicista significava Opéra, Théâtre-Italien, Opéra-Comique; Donizetti, tornandovi ad appena due anni di distanza dal successo della *Favorita* all'Opéra, pensava soprattutto di assicurare, sempre all'Opéra, la rappresentazione del suo *Duc d'Albe*, ma, nonostante scrivesse sconcolato all'amico Dolci: "Vado a Parigi per le traduzioni di *Padilla* e *Linda*: Dio sa cos'altro ci farò", era inevitabile che i suoi piani puntassero anche al secondo polo teatrale, il Théâtre-Italien, reso ancor più attraente dalla presenza di Grisi, Lablache, Tamburini. Lo straordinario ensemble per il quale, fra l'estate del 1834 e l'estate del 1835, aveva composto il *Marin Faliero* sperando di eguagliare, in una febbrile e fraterna competizione combattuta attraverso gli stessi interpreti e sulle stesse scene, l'affermazione dei *Puritani* di Bellini. Allora, il *Marin Faliero*, tratto dalla tragedia di Byron e ambientato in una fosca e romantica Venezia (che, fra l'altro, ispirò a Mazzini alcune fra le pagine più suggestive e profetiche della *Filosofia della musica*), era restato al di sotto dell'opera belliniana. Ora, a distanza di quasi un decennio, si affacciava la possibilità di riprendere una sfida che non aveva più per oggetto il confronto con il povero Bellini, prematuramente scomparso, ma il riscatto del passato. Sia del passato personale, in cui Donizetti ad uno snodo cruciale della sua carriera era risultato solo secondo nell'arte di scrivere per le grandi voci italiane, sia del passato della tradizione operistica che crollava sotto i colpi della nuova opera popolare e romantica relegando il glorioso genere buffo al livello dei teatri minori.

Il *Ser Mar'Antonio* dato a Vienna; il riemergere, in trasparenza, del plot del *Barbiere di Siviglia*; la sfida del 1835; Grisi, Lablache e Tamburini ancora assieme a Parigi; il tipo del "vecchio in amore"; il ricordo d'una sua farsa del 1836, *Il campanello di notte*, dove l'attempato sposo, il farmacista Don Annibale, non riusciva a consumare le nozze perché continuamente richiamato dal geloso Ernesto che gli si presenta nei più svariate travestimenti allo scopo di impedirgli per tutta la notte di andare a letto con Serafina... E poi c'erano *Le duc d'Albe* da piazzare all'Opéra, la *Linda* da mettere in scena al Théâtre Italien, gli amici da rivedere, gli affari da sistemare. Per descrivere il flusso di coscienza di Donizetti nei mesi di agosto e settembre del 1842 sarebbe necessaria la penna di Joyce, e anche avendo questo portentoso strumento si farebbe opera di letteratura e non di storia. D'altra parte, la riflessione artistica di Donizetti è parte intrinseca d'un flusso di coscienza og-

gettivamente operante, che, gli studi, dovrebbero acquisire in quanto contesto e condizione delle peculiarità genetiche del teatro donizettiano. Il musicista di Bergamo, infatti, non è un teorico né un artista intellettuale, ma concepisce teorie e progetti drammatici nell'atto di esistere. Come un attore ottocentesco, Donizetti vive *del* teatro e *nel* teatro: ne accetta i tempi lavorativi rendendoli necessari alla sua produttività e individua il momento culminante della composizione nell'esito scenico al punto di preoccuparsi se le sue opere *non* vengono adattate ai loro nuovi interpreti. Il mestiere, in lui, è un tutt'uno con la vita, esattamente come accade per gli attori. Però, nonostante non esistano nel suo caso quei distanziamenti e quelle contrapposizioni, che alimentano i processi dialettici fra i drammaturghi e il mondo del teatro, una dialettica tipicamente donizettiana è comunque riscontrabile, solo che questa si compie e determina al livello del flusso di coscienza annodando ricordi, idee, suggestioni, archetipi e modelli paradigmatici, come, per l'appunto, avviene nel caso del *Don Pasquale* a proposito del tipo del "vecchio in amore".

Quando l'esule mazziniano Giovanni Ruffini si vide affidare il libretto del *Don Pasquale* ereditò insieme al testo di Angelo Anelli anche il magma di intenzioni sottese – e solo parzialmente conscie – che si era stabilmente radicato nel compositore. Donizetti cercava in tutti i modi di sostanziare l'idea d'un *plot* tradizionale e archetipico, ma trasposto in situazioni e costumi contemporanei (volle infatti che il *Don Pasquale* venisse rappresentato in abiti ottocenteschi). L'importanza di questa sfida drammaturgica – che tendeva a musicare l'interazione fra i caratteri tradizionali della scena e il divenire dell'uomo contemporaneo – portò Donizetti a interferire continuamente e senza fornire troppe spiegazioni nel lavoro del librettista, la cui esistenza divenne assolutamente tormentosa. Esule dalla patria, Giovanni Ruffini si vide anche espropriare del lavoro letterario in cui si era gettato, bisogna riconoscerlo, con grande impegno ed ottimi risultati. Probabilmente, le trasformazioni subite da Ernesto rispetto all'originario Medoro riflettono in qualche modo la specularità che si era venuta a stabilire fra l'autore letterario e questo personaggio. Ernesto viene emarginato dall'intrigo comico ordito dagli altri personaggi ai danni di Don Pasquale, Giovanni Ruffini viene espropriato dall'invasione drammaturgica del musicista d'ogni; il personaggio si lamenta sulla

via dell'esilio, l'autore letterario vive la condizione dell'esule. Il canto che apre l'Atto II, e che non ha riscontri in nessuna delle edizioni del *Ser Marc'Antonio*, potrebbe venire intonato dal librettista con altrettante ragioni del personaggio: "Cercherò lontana terra/dove gemer sconosciuto/.../Ma né sorte a me nemica,/né frapposti monti e mar,/ti potranno, o dolce amica,/dal mio seno cancellare".

L'"amica" alla quale andava il pensiero di Ruffini era la madre, con la quale intrattenne un intenso epistolario che, riscoperto e studiato da Alfonso Lazzari all'inizio del Novecento (*Giovanni Ruffini, Gaetano Donizetti e il "Don Pasquale"*, "Rassegna nazionale", ottobre 1915, nn. 1 e 16) è fra le principali fonti del processo compositivo del *Don Pasquale*. Ruffini non vi tace l'invadente presenza dell'agente di Donizetti, Michele Accursi, che "non [gli] lascia tregua", la delusa constatazione che "non si tratta di far bene, né di far mediocrementemente, ma di far presto" e il senso d'inutilità che prova nel "rivoltar panni vecchi" – "panni", aggiungiamo, che proprio perché "vecchi" e rivoltati sigillavano la dialettica donizettiana fra passato e presente. A fine Ottobre incomincia a valutare la possibilità di non firmare il libretto, visto che si trattava più di un testo nuovo quanto di un rifacimento, per di più, fortemente condizionato dal musicista: "[Donizetti] finisce di rovinarmi, togliendo, col suo tagliare a capriccio due versi qui, tre là, quel poco di nesso logico che mi ero studiato di mettere nei miei pezzi. [...] Il poeta è schiavo assolutamente". Al proposito seguono i fatti, dichiarati nella lettera del 7 novembre: "Non ho messo il mio nome, perché, fatto con quella fretta e in certo qual modo essendo stata paralizzata la mia libertà d'azione dal Maestro, a così dire non lo riconosco per mio". Il libretto del *Don Pasquale* attribuisce infatti la stesura del testo a un non meglio identificato "M. A." che ha fatto a lungo pensare a Michele Accursi, l'illetterato e papalino agente di Donizetti a Parigi.

Le lamentele di Ruffini portano alla luce comportamenti che evidenziano, in Donizetti, la volontà di manipolare la stesura del libretto senza però impostare il rapporto con il librettista entro precise e funzionali coordinate di dominio – come avrebbe poi fatto Verdi con Piva. Il fatto è che Donizetti, per essendo egli stesso librettista comico – suoi i testi delle *Convenienze teatrali* (1827), del *Campanello di notte* (1836) e di *Betly, o La capanna svizzera* (1836) –, non intendeva guidare il lavoro di Ruffini, ma agire attraverso di esso, facendo emergere nella stesura del nuovo libretto conferme, integrazioni, indizi, che lo



aiutassero a specificare e a riconoscere il proprio disegno, la propria originaria intuizione. Questo comportamento condizionante e morbosamente ricettivo trapela fra l'altro dall'impegno con cui il compositore si investì del tema dell'esilio, facendo della citata aria di Ernesto e del relativo preludio una delle pagine più tormentate e corrette di tutta l'opera. Il nocciolo del *Don Pasquale*, che, come scrive Donizetti all'indomani della prima, ruotava intorno al "perno" costituito dalla geniale interpretazione di Lablache, aveva d'altronde un germe oscuro. Il tema del "vecchio in amore" era infatti un archetipo psicologico presente all'immaginario collettivo, ma rimosso dalle manifestazioni della cultura borghese. Si sapeva che si era incarnato in memorabili tipi teatrali e si avvertiva la sua presenza nel sociale, ma affrontarlo direttamente, metterlo insomma in scena, appariva estremamente scabroso. Il *Don Pasquale* è anche questo: l'esito di un flusso di coscienza che, accerchiando a spirale i propri oggetti di fascinazione, perviene ad esprimere una rimozione del teatro borghese.

Com'è noto, Don Bartolo desidera impalmare la bella Rosina. L'impareggiabile popolarità del *Barbiere di Siviglia* ha moltiplicato questo dato popolando l'immaginario collettivo dei melomani con folle di tutori impenitenti, che rincorrono le loro pupille su è giù per i patii, gli atri, gli interni e i vicoli dell'opera buffa. Ma non è che un'illusione. In tutto il repertorio rossiniano, c'è un solo "vecchio in amore": Don Bartolo. E in tutto quello donizettiano ce ne sono due: il Don Annibale del *Campanello di notte* e Don Pasquale. E anche lo stesso Don Bartolo è, a ben vedere, assai morigerato. Ben più della fresca grazia della pupilla, lo attrae la sua dote; sicché in tutta l'opera il riferimento alle nozze si riduce a poca cosa. Don Bartolo, nella Scena 4 dell'Atto I, "chiude la porta di casa, tirandola verso di sé" e quindi dice: "Le mie nozze con lei meglio è affrettare./Si, dentr'oggi finir vo' quest'affare". Manca ogni riferimento alle notti che di "quest'affare" sarebbero stata l'ovvia conseguenza. Altrettanto laconico, al proposito, il *Barbiere di Siviglia* scritto da Giuseppe Petrosellini per il celebre Paisiello. Baumarchais, fonte di entrambi i libretti, espone invece al pubblico il sentimento amoroso del vecchio con uno stratagemma lessicale che tutto rivela e niente dice. Bartholo, tipo più energico e combattivo degli omonimi italiani, si riferisce infatti a Rosine chiamandola, non senza compiacimento, "sa femme". Le implicazioni sessuali di tale condizione sono talmente

evidenti da suscitare l'immediata rettifica della ragazza. *Rosine*: "C'est qu'il est inouï qu'on se permette d'ouvrir les lettres de quelqu'un". *Bartholo*: "De sa femme?". *Rosine*: "Je ne la suis pas encore". (Atto II, sc. 15)

Donizetti, nella sua carriera di compositore eclettico e "bon à tout faire", si era direttamente confrontato con il tipo del "vecchio in amore" frequentando gli ambiti della farsa popolare e del *vaudeville* – *Il campanello di notte* è infatti tratto dal *vaudeville*, *La sonnette de la nuit* di Léon Lévy Brunswick, Mathieu-Barthélemy Troin e Victor Lhérie (Parigi, 1836) –, ma aveva anche avuto modo di verificare come nel genere più elevato e, allora, ancora in voga dell'opera buffa questo stesso carattere suscitasse apprensioni e cautele. Nel libretto de *L'ajo nell'imbarazzo* (Roma, 1824), che Jacopo Ferretti aveva tratto per lui dall'omonima commedia di Giovanni Giraud (Roma, 1807), la sola possibilità che il vecchio istitutore Don Gregorio abbia una relazione con una giovinetta provoca nel marchese Don Giulio una sorta di paralisi fisica e mentale: "Vecchio indegno! Mira,/paralitico son per il furore". E poi, vedendo Don Gregorio tenere in braccio un infante che crede nato da un'illecita relazione del tutore: "Chi!...chi mi regge? Io sento,/che la ragion vacilla". *L'ajo nell'imbarazzo* di Giraud è testo storicamente pregnante. Claudio Meldolesi ha dimostrato con circostanziata analisi che le sue situazioni e i suoi personaggi mettono allo scoperto la crisi dell'istituzione familiare, il dissolversi dell'autorità paterna, il diritto all'indipendenza sessuale, le tare che provengono dall'emancipazione negata. (Cfr. Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 213-222) Fra i tanti problemi coraggiosamente affrontati da Giraud, quasi tutti inerenti l'incontenibile vitalità procreativa dei giovani, ve n'è però uno che fluttua allo stato di fantasma: la follia amorosa dei vecchi, il loro innaturale cadere "in amore". Don Giulio Antiquati, il marchese capo famiglia, è così esageratamente misogino da farci sospettare che lui per primo avverta il fascino delle donne, e che non sia solo per proteggere i figli che sbarra le porte al gentil sesso. Dice a Don Gregorio allorché questi si lascia scappare che qualche frequentazione femminile farebbe bene ai giovani di casa: "Donne! Donne! è meglio un fulmine./.../Donne! Oh ciel! mi prende un brivido,/e mi sembra di sognar". (Atto I, sc. 2) E Don Gregorio, l'ajo nell'imbarazzo cui fa riferimento il titolo, finisce per comporre *malgré lui* una raffigurazione plastica del vecchio dissoluto talmente scabrosa da essere rappresentabile solo

nella misura in cui, non corrispondendo a verità, rientra fra gli equivoci connaturati al genere comico. Ecco il sessagenario istruttore che entra “intabarrato”; lui, uomo modesto ma di stato ecclesiastico, vedendo il marchese Don Giulio geme di paura, si lascia insultare, balbetta, continua a nascondere una cosa non ben identificata fra le vesti nere. Costretto a mostrarla, si oppone con scuse penosamente goffe: “Ma s’è una ragazzata,/una bagattelluccia. S’assicuri/non merita la pena/ch’ella la veda/.../Le dico/non è niente; figuri/una cosa innocente”. Ma Don Giulio non cede e scopre il bimbo. Questo prete di sessant’anni che nasconde sotto il tabarro un fantolino, e, reso demente dall’imbarazzo, nega l’evidenza dicendo: “Ma s’è una ragazzata”, è il fantasma del rimosso: un’immagine che può raffigurare ciò che è impresentabile – il vecchio divenuto padre a seguito d’una relazione illecita – solo perché falsa, frutto di fraintendimenti ed equivoci (il bimbo è infatti figlio di Gilda ed Ernesto e, quindi, nipote del Marchese Antiquati).

Rispetto al tipo del “vecchio in amore”, il *Don Pasquale* occupa una posizione culturale piuttosto complessa, che risulta, a seconda della prospettiva storica adottata, di malinconico recupero oppure di licenziosa avanguardia. Da un lato, l’opera donizettiana, seguendo il determinante esempio del *Ser Marc’Antonio*, sospende infatti il processo di rimozione avviato circa un secolo prima dall’emendamento goldoniano della maschera di Pantalone; mentre dall’altro, precede di circa un trentennio la nuova e inarrestabile invasione della scena da parte di orde di vecchi lubrici e sessuati.

Consideriamo ora per sommi capi la fortuna del “vecchio in amore” prima e dopo la moralizzazione borghese del teatro. Nelle tradizioni dei comici italiani, le parti dei vecchi – scrive Andrea Perrucci nel famoso trattato *Dell’arte rappresentativa premeditata e all’improvviso* (1699) – “sogliono essere per lo più ridicole, per essere innamorati (e la vecchiaia, quando cade in questo errore, è derisibile), come anche per essere avari, tenaci, sospetti e viziosi”. Anche Goldoni, in una delle sue primissime commedie, *Il Mercante fallito*, andata in scena al Teatro S. Samuele nel 1741 e poi riscritta ed edita nel 1757, rappresenta un Pantalone conforme al vecchio tipo comico: attaccato alle donne, disposto a comprarne l’amore e insaziabile. Dopo un lungo periodo di dimenticanza, la commedia venne ripresa nell’aprile del 1911 dall’attore Ferruccio Benini che la recitò a Roma al Teatro Quirino. Il critico Domenico Oliva, pur celebrando il “franco, spregiudicato e non di

rado crudo realismo” del testo goldoniano, confessò che gli spettatori mostrarono “più meraviglia, che piacere” (“Giornale d’Italia”, 9 aprile 1911). È probabile che la “meraviglia” del pubblico romano scaturisse dalle analogie che collegavano gli immediati ascendenti della “nobile” commedia di carattere alla scollacciata drammaturgia della *pochade* contemporanea, e che la mancanza di “piacere” segnalasse l’opacità del modello settecentesco rispetto alla verve dei contemporanei “vecchi in amore”.

La seconda ondata di questo tipo drammatico venne infatti sollevata, a partire dall’ultimo quarto dell’Ottocento, dal nuovo corso del vaudeville: senza più strofette da cantare, con intrecci assai più complicati e assolutamente disinibito. In Italia, questo fecondissimo filone venne denominato col termine francese di *pochade* che significa “abbozzo”, “schizzo”. Nel 1901, il commediografo Giuseppe Costetti interrompe lo svolgimento cronologico del suo studio su *Il teatro italiano nel 1800* per gettare uno sguardo competente e preoccupato alle *pochades* “che oggi ingombrano le nostre scene”. “Esse – scrive – son tutte a uno stampo; un marito libertino, una moglie gelosa, una suocera spaventevole, una *cocotte* desiderata dal marito, un vecchio libertino che desidera la *cocotte* esso pure; un giovinotto che desidera la *cocotte* e la moglie, questa che è scambiata con la *cocotte* e viceversa, il vecchio che prende la suocera per la *cocotte*; e il tutto, servito caldo in una trattoria notturna, o in un veglione a base di appuntamenti”. (*Il teatro italiano nel 1800*, ristampa anastatica dell’edizione del 1901, Bologna, Forni, 1978, p. 104) Il “vecchio in amore” ritornava così a inseguire, dopo la rimozione borghese, il prediletto tipo della cortigiana, che gli si presentava ora sotto le vesti delle moderne *cocotte*: belle e rapaci come le settecentesche “pelarine”, ma irraggiungibile e quasi illusorie, poiché la stessa sensibilità borghese che amava veder rappresentate le infrazioni alle proprie norme, non si spingeva fino a ipotizzare la loro affermazione e il capovolgimento dell’ordine costituito. Così il vecchio, scambiandola per la *cocotte*, finiva spesso per abbracciare la “suocera”.

Nel caso del “vecchio in amore” il ridicolo ha carattere derisorio. Già Andrea Perrucci se ne accorse con estrema chiarezza: “la vecchietta, quando cade in questo errore, è derisibile”. Mentre il primo Zanni – osserva sempre Perrucci – fa ridere perché “astuto, pronto, faceto, arguto” e il secondo suscita ilarità con le sue sciocchezze e i suoi frain-

tendimenti, il tipo del “vecchio in amore” è al contempo la fonte e il bersaglio d’un ridicolo aristofanESCO, che esplica in seno alla rappresentazione comica il senso d’una punizione sociale. Attraverso di lui, gli schemi della forma commedia rigenerano e traspongono l’antico rituale derisorio e punitivo dello *charivari*, col quale, a partire dal XIV secolo fino a Ottocento inoltrato, si era usi, in molte zone d’Europa e poi anche nel nuovo mondo, esporre al ludibrio del gruppo sociale le nozze di vecchi o vecchie con coniugi di giovane età. Ai mal assortiti sposi, nella cui unione si avvertiva un’aperta violazione dei diritti di natura, gruppi di individui armati di strumenti grotteschi facevano serenate fragorose, alle cui sonorità rumorali allude l’etimo del nome che, a seconda delle interpretazioni, deriverebbe dal tedesco *katzenmusik* (musica di gatti); dal basso latino *caria*, noce, perché si aveva l’abitudine, il giorno delle nozze, di gettare a terra dei gusci di noce facendo un grande frastuono; dal greco *chalybaria*, pentola, essendo gli utensili di cucina parte importante dell’orchestrazione tradizionale dello *charivari*; oppure dal provenzale *caragi*, rumore, chiasso, dall’antico francese *vari* o *vali*, probabilmente significante rumore e chiasso ecc.

Il derisorio corteggio dello *charivari* accompagna il tipo sociale del “vecchio in amore” anche nelle sue trasposizioni teatrali. C’è, ad esempio, *Le Charivari* (1697), commedia in un atto di Dancourt, che tratta le vicende d’una vecchia (il tipo, in questo caso, si presenta al femminile) che, ritiratasi in campagna, intende sposare il suo giardiniere. E, inoltre l’Atto I del *Ser Marcantonio*, si chiude con uno *charivari* in piena regola; concluso il finto contratto nuziale irrompe infatti in scena un coro di suonatori e cantanti che intona un coro di derisione: “Viva, viva gli sposi amorosi/.../Uno sposo canuto, e gottoso/Faccia amor, che diventi Pappà”.

Ma vi era anche un altro tipo di infrazione che veniva ritualmente ripreso con concerti grotteschi e che, nel contesto di questo studio dedicato al *Don Pasquale*, illumina le straordinarie capacità intuitive del flusso di coscienza donizettiano che, in assenza di impalcature teoriche e drammaturgiche, di studi ricognitivi e pretese intellettuali, percepiva fra le pieghe dell’argomento il palpito di traumi sociali potenzialmente devastanti e richiedenti, quindi, il gesto compensativo dell’espressione musicale. Mi riferisco all’uso di fare oggetto di fragorosi *charivari* le mogli che avessero osato alzare le mani sul ma-

rito. Nel medioevo, le donne che avessero battuto il consorte dovevano montare in senso contrario su un asino e percorrere la città o il villaggio tenendo la bestia per la coda, mentre il popolo partecipava con canti e musiche grottesche al rituale della punizione. La riprovazione sociale per il disconoscimento dell'autorità maritale da parte di una moglie violenta si mantenne comunque vivo. Il *Courrier de l'Ain* riporta che il 22 gennaio 1867 si era formato nella frazione di Turgon, comune di Druillat, un tribunale grottesco con presidente, giudici, avvocati, procuratore e gendarmi – tutti accuratamente abbigliati e tutti rigorosamente fittizi. Scopo della mascherata era inscenare pubblicamente il giudizio burlesco a una nota coppia di marito e moglie del paese, rispettivamente rei, lui, di essersi lasciato dare un colpo di scopa, lei, di averlo somministrato. Finti accusati e finti magistrati vennero però prelevati da alcuni gendarmi veri. Verso la seconda metà dell'Ottocento di queste tradizioni non restavano ormai che gli echi indeboliti e tenuti sotto controllo dalla forza pubblica. L'azione punitiva e derisoria direttamente esercitata dal sociale incominciò allora a passare alla stampa periodica (nel 1832 Charles Philipon fonda il giornale satirico *Le Charivari*) e, in qualche misura, anche al teatro.

Donizetti trasse, come s'è visto, l'idea del celebre schiaffo di Norina a Don Pasquale dalla versione napoletana del *Ser Marc'Antonio*; ma ciò che nell'anonima aggiunta al libretto di Anelli è solo una minaccia, ispirata forse dal ricordo della *Serva padrona* di Pergolesi, diviene qui una sorta di antidoto drammatico alla colpa sociale del protagonista, il quale sguscia dallo stereotipo rituale del "vecchio in amore" acquisendo un inedito spessore umano. Mentre il desiderio d'una sposa giovane espone Don Pasquale al doppio ludibrio del mondo sociale del racconto drammatico e di quello reale; l'infrazione contraria di Norina, che lo schiaffeggia violando un tabù altrettanto significativo e sentito della sessualità dei vecchi, redime il personaggio affidando alla musica l'istanza d'una immediata compensazione estetica. Donizetti rinnova il mito del "vecchio in amore" innestando l'una all'altra due infrazioni prodigiosamente coincidenti con le cause primarie dell'antichissimo *charivari*, in questa combinazione, lo schiaffo solleva dal "vecchio" il manto avvilente del ridicolo e, nel mostrare il personaggio inerme e umanamente nudo, offre al compositore un oggetto espressivo di pregnante realismo. Mentre la drammaturgia di Verdi riflette

una visione del sociale che contrappone in varie guise l'individuo alla collettività; quella di Donizetti discende da una penetrazione intuitiva della dimensione antropologica. I suoi personaggi, infatti, non si contrappongono, non lottano, ma contemplanò la propria traumatica condizione di individui rescissi e intimamente minacciati dalla crisi dei legami coi propri gruppi sociali d'appartenenza. Facendo riferimento alla nozione antropologica di "dramma sociale", con cui Victor Turner indica le successioni di infrazioni, lotte, compensazioni e scioglimenti che turbano la collettività, possiamo parlare, a proposito di Donizetti, di profili umani liricamente bloccati in una zona liminare compresa fra l'infrazione e la rescissione dei rapporti sociali, ma non internamente animata dal motivo – per eccellenza drammatico – della contrapposizione. I tipi paradigmatici di tale concezione originaria e istintiva sono dunque le favorite regie, esse stesse imbarazzanti rimossi della corte e del sovrano (la *Favorita* e *Maria Padilla*); le sublimi malmaritate (*Anna Bolena* e *Lucia di Lammermoor*); e infine il tipo del "vecchio in amore", che, nel *Don Pasquale*, si riconosce meritevole di punizione se non, addirittura, di morte. Dopo essere stato colpito da quella che crede essere la sua promessa sposa, Don Pasquale dice a se stesso "quasi piangendo": "Ah! è finita Don Pasquale,/hai bel romper-ti la testa!/Altro affare non ti resta/che d'andarti ad annegar." Non si tratta, evidentemente, di un autentico proposito di suicidio, ma della sentita ammissione che la condizione di "vecchio in amore" equivale a una sorta di morte civile. Al seguito di ciò la derisione dello *charivari* deve necessariamente dissolversi: una consapevole e dolente figura di colpevole si sostituisce infatti al "tipo" che incarnava gli elementi della colpa (lubricità, egoismo, senilità e avarizia) meritando la punizione del ridicolo.