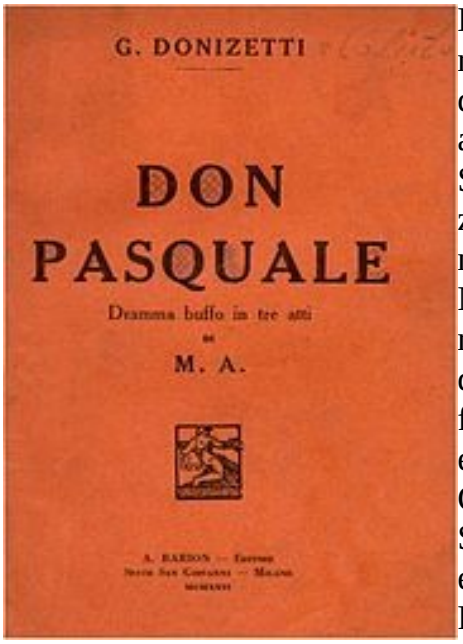
DON PASQUALE
Gaetano Donizetti

Atto I



Don Pasquale, irritato con il nipote Ernesto perché questi rifiuta la promessa sposa, in quanto innamorato di Norina, decide di sposarsi lui stesso, nonostante ormai l'età avanzata. L'amico Malatesta gli propone quindi la sorella Sefronia, ragazza tranquilla cresciuta in convento. Così lo zio caccia Ernesto e si prepara ad accogliere la sposina, mentre Ernesto, convinto che ormai non potrà più sposare Norina, le scrive una lettera d'addio. Quando però Norina riceve la lettera, Malatesta la rassicura, mettendola a parte del piano: il matrimonio tra lo zio e Sofronia è in realtà falso, e dovrà essere disastroso; solo in questo modo potrà essere garantita la futura felicità di Norina ed Ernesto. Chiede inoltre alla stessa Norina di interpretare la parte di Sofronia: dovrà dimostrarsi casta e mesta fino alle nozze, e poi trasformarsi in un'arpia che tormenterà don Pasquale finché non permetterà al nipote di sposare chi vuole.

Atto II

Malatesta organizza il matrimonio, e mette a parte Ernesto del piano, cosicché anche il nipote sta al gioco. Ma subito dopo aver firmato il contratto di matrimonio, la finta Sefronia si rivela essere una moglie dispotica e irrispettosa, insultando il neo-sposo e iniziando grandi e costosi lavori di ristrutturazione della casa e comprando gioielli e abiti costosi.

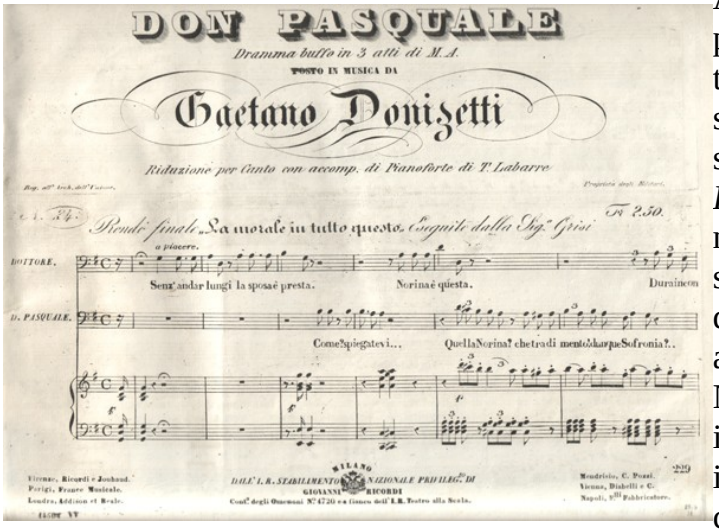
Atto III

Don Pasquale è esasperato dalla nuova sposa, ma quando la rimprovera, questa gli da un ceffone, umiliandolo. Ma questi si sentirà ancora più umiliato quando troverà una lettera di un amante della donna, in cui si danno appuntamento. Si rivolge quindi a Malatesta chiedendo aiuto, e l'amico consiglia il solo modo per mettere fine a tutto questo: dovrà acconsentire al matrimonio tra Norina ed Ernesto; Sofronia trova insopportabile Norina, e di fronte alla prospettiva di condividere lo stesso tetto, la moglie bisbetica se ne andrà. Smanioso di liberarsi di Sofronia, don Pasquale accetta.
A questo punto le carte vengono scoperte, e don Pasquale inizialmente si arrabbia per gli inganni, ma poi comprende la morale, e decide di perdonare tutti.

Per comprendere fino in fondo quest'opera e in generale la produzione di **Gaetano Donizetti**, non possiamo fare a meno di soffermarci sulla domanda forse più importante: chi è Gaetano Donizetti? Sappiamo di lui che nasce a Bergamo nel 1798 e muore a Milano distrutto dalla Sifilide nel 1848. E questo è quanto ci dice la storia. Per il resto, il nome di Donizetti è uno di quelli che si sono persi nei meandri del mondo della storia della musica; per tutto il primo '900 la musicologia non conosce e non riconosce al compositore bergamasco alcun pregio o alcuna innovazione, mantenendolo offuscato dai grandi nomi che prima e dopo di lui si sono susseguiti. Sorte simile a quella capitata a **Giacomo Puccini** (1858 – 1924), totalmente sconosciuto fino ai primi ventenni del secondo '900, quando finalmente grazie ad uno studio molto più preciso e puntuale, da tributare in primo luogo ad **Herbert von Karajan** (1908 – 1989) viene portato in auge nella storia della musica; allo stesso modo solo in epoca relativamente recente la musicologia è stata in grado di affidare a Donizetti il ruolo e il posto che sicuramente merita.

Come ci siamo persi un simile personaggio è tutt'ora un mistero, ma basti pensare che senza le sue straordinarie innovazioni nel teatro d'opera tutta la storia della musica a lui successiva avrebbe preso una piega completamente diversa. Dobbiamo a lui infatti l'idea di un *Preludio* completamente innovativo, che non sia solamente una *Sinfonia* di apertura '700esca posta come catalizzatrice dell'attenzione del pubblico, ma acquisisce un ruolo funzionale, è legato all'opera, musicalmente e semanticamente; e capiamo l'importanza di questa innovazione solo se la mettiamo a confronto con quei grandi *Preludi* di Verdi, così profondamente studiati , che racchiudono l'essenza stessa de dramma, come anticipazione enorme di ci che sta per succedere (pensiamo al *Preludio* di **Rigoletto** o a quello di **Traviata**, per citarne alcuni). Ecco, tutto questo, senza che Donizetti

avesse posto le fondamenta, una generazione precedente, non avrebbe potuto avere luogo. L'influenza di Donizetti su **Giuseppe Verdi** è qualcosa di estremamente permeante ma ai più, estremamente ignota.
Altra enorme innovazione è la trasformazione del baritono, da un ruolo molto rigido e definito nel '700, ad un lento traghettamento verso l' '800; se da un lato il Romanticismo ci porta a conoscere un'idea di *tenore* dai grandi slanci vocali (estremamente criticato dalla concezione settecentesca, basti pensare a **Gioacchino Rossini** che paragonava i tenori romantici a delle "galline urlanti"), il ruolo del baritono acquisisce una portata enorme, dalla voce ambigua, ne troppo acuta ne troppo grave, dalle mille sfaccettature e dalle mille possibilità (dal canto declamato a quello lirico etc.) diventa emblema di quell'enorme difficoltà nel dividere il mondo in "buoni e cattivi", con linee nette, propria di un certo tipo di Romanticismo.
Come non sottolineare invece anche il superbo uso della dissociazione scenico/musicale?



Altra innovazione assoluta, molto presente anche in *Don Pasquale*. Il tempo della scena e il tempo dell'azione subiscono uno stallo, ma non netto e schematizzato come nell'alternanza *Recitativo – Aria* a cui siamo abituati, ma apre uno scorcio sulla psicologia e sull'interiorità dei personaggi che fino a quel momento ben pochi erano riusciti ad aprire.
Non sono da sottolineare solo le innovazioni sul palco, ma anche quelle intorno; Donizetti è infatti il primo a concretizzare quell'idea di disporre gli archi a semicerchio intorno al podio del direttore; è un'idea assolutamente innovativa che, in un'epoca dove l'amplificazione non esisteva, cambia radicalmente la concezione spaziale del suono. La prima apparizione di questa disposizione è del 26 dicembre 1833 al Teatro alla Scala, con la **Lucrezia Borgia**, scritta su libretto di **F. Romani** e tratta dal'omonimo romanzo di **V. Hugo**.

Dopo tutto questo elenco di innovazioni, come possiamo aver ritenuto Donizetti un autore di "serie B" per così lunghi anni?

Come già è affiorato dalle innovazioni, tutta la produzione donizettiana si inserisce in un contesto molto particolare, una zona di passaggio all'interno della storia della musica, quella tra '800 e '900; e non è soltanto il cambiamento di un secolo, ma il profondo cambiamento del modo di approcciarsi al Teatro d'Opera e in generale allo stile compositivo. Sono due mondi profondamente diversi tra loro che si incontrano e uno via via defluisce nell'altro. Se da un lato per molti autori questo passaggio è naturale e doveroso (soprattutto quelli delle generazioni tardo '700 esche e indubbiamente '800esche) per gli autori delle generazioni precedenti rappresenta un'enorme difficoltà capire, cambiare e adeguarsi. Non mancano infatti profondi attriti, come il già citato **Rossini** scandalizzato dalle melodie e dalle tecniche vocali del tenore romantico.

Senza entrare eccessivamente in dettagli tecnici e tediosi per i “non addetti ai lavori”, è indubbio come anche un’analisi superficiale porti alla luce una serie di differenze che non hanno senso in sé, ma solo se rapportate al grande periodo storico i questione.

Venendo al **Don Pasquale**, indubbiamente Donizetti riprende una tradizione, quella dell’*opera buffa*, tipica del ‘700. L’opera buffa nasce come “cameo”, delle commedie musicali, corte e molto simili, che servivano come intermezzo tra atti di un’opera seria; con il tempo acquisiscono sempre più autonomia fino a diventare delle vere e proprie opere a sé stanti. Ironia e ilarità sono i principali strumenti sul quale questo tipo di produzione lavora, portando in auge il già citato baritono/basso settecentesco, dal linguaggio “buffo”, declamato, quasi mai cantato, e dal fraseggio molto veloce e fluido (pensiamo ad un caso fra tutti, *Largo al factotum* del **Barbiere di Siviglia**; l’unione di una linea melodica semplice, di un personaggio scenicamente divertente, un fraseggio molto veloce ne fa, e ne ha fatto, un caposaldo della comicità).
L’opera buffa, in questo periodo di passaggio, sopravvive, infatti anche nell’800 la troveremo, ma seppure ad un primo sguardo sembra essere resistita uguale, se ascoltiamo e guardiamo con più attenzione vedremo quale profondo cambiamento essa ha avuto, e in questo cambiamento Donizetti ha un ruolo estremamente importante. Se da un lato l’opera buffa settecentesca è una commedia fatta di intrighi e incomprensioni, dove ilarità e risata la fanno da padrona, l’opera buffa ‘800 è tutto questo ma con una vena di profondità che mai aveva avuto prima; il baritono o il basso buffo non è più il *don Bartolo* Rossiniano, “*freddo ed immobile come una statua*” (Finale I, Barbiere di Siviglia) per suscitare la risata di un pubblico che non vede altro che una “macchietta”, ma inizia ad avere un peso psicologico, una sfaccettatura sociale che si nasconde dietro la maschera della comicità.
Don Pasquale è infatti un uomo profondamente turbato, che non è in grado di accettare i tempi, è vecchio ma vuole sposarsi, vive nella casa della madre deceduta e nulla è stato cambiato dal passato. Anche le continue apparizioni, come materializzazioni dei ricordi di lui bambino con la madre, che la regia di **Damiano Michieletto** per la produzione del **Royal Opera House** del 2019, rendono perfettamente questa dissociazione vissuta dall’uomo. Dissociazione che ha un'evidenziabile ancora maggiormente analizzando musicalmente l’opera: infatti *don Pasquale* non canta. Non canta mai! Non ha nemmeno un’aria, nemmeno un piccolo accenno; è ingabbiato in una declamazione continua, che non lascia spazio a lirismi. Attenzione, perché tutta la tragedia personale vissuta è però dissimulata e nascosta dalla commedia; è una tragedia nella commedia, un punto di vista completamente nuovo e assolutamente innovativo, che spalanca le porte all’opera buffa romantica. C’è **Falstaff** dietro *don Pasquale*, c’è il Verdi tragi-comico che nasconde il dolore dietro al sorriso. Un cortocicuito che ci porta direttamente al Realismo di **Leoncavallo**, se pensiamo solo un attimo a ***Pagliacci***: un clown che nasconde dietro la maschera il proprio dolore. E’ questa inversione di piani che crea un’ambiguità enorme, ambiguità totalmente sconosciyta al pubblico ‘700 esco ma che ben riesce a rappresentare l’incoerenza morale e psichica

dell’essere umano. Non c’è bianco e nero, solo un mix di colori che a volte propende da un lato, a volte dall’altro, ma senza che se ne abbia un effettivo controllo o un’effettiva consapevolezza.
Parlando di ambiguità dell’opera buffa, indubbiamente non possiamo fare a meno ci citare forse il più geniale dei compositori che in questo si sono cimentati: **W.A.Mozart**. Perchè se è vero che dietro *Falstaff* c’è *don Pasquale*, non possiamo ignorare quanto in *don Pasquale* ci sia di *don Giovanni*. Certo, restringere Mozart in un contesto unico, ingabbiarlo in frasi convenzionali o in regole assolute è un’assurdità tanto prolifico e immenso sia il compositore viennese, ma si tratta in questo contesto di un precedente impossibile da ignorare. Siamo una generazione prima di Donizetti (Mozart muore nel 1791, 7 anni prima che nasca il compositore bergamasco) ma la profonda vena di ambiguità che si intravede dietro l’opera mozartiana, soprattutto la *triologia dapontiana*, è spiazzante. E’ a tutti gli effetti un’opera buffa, un “dramma giocoso” come lo definirà il compositore, ma venato da una profonda consapevolezza: che il bianco e il nero sono congetture, una visione del mondo che ci da sicurezza, ma del tutto lontana dalla realtà.

Matteo Cassani