

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010
Lirica e Balletto

Gaetano Donizetti

L'ELISIR D'AMORE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



Piacere di guidare

www.bmw.it



**IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA
DELLA GRANDE MUSICA.**

IL PIACERE È BMW.



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.





IL CIOCCOLATINO DEL TEATRO LA FENICE

il piacere di sostenere la musica



**Squisite creazioni per deliziare il palato con raffinatezza
Un prezioso ricordo del Teatro veneziano**

Il Cioccolatino del Teatro La Fenice è in vendita nei migliori negozi di Venezia
e presso il Bookshop del Teatro La Fenice aperto tutti giorni
dalle 10.00 alle 18.00 bookshop@festfenice.com tel. 041786611



FAVELLA S.p.A.

Montegrappa

ITALIA



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition
montegrappa.com

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2010



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 gennaio 2010 ore 18.00
LUCA MOSCA

Manon Lescaut

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 5 febbraio 2010 ore 18.00
PIERO MIOLI

Il barbiere di Siviglia

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 10 marzo 2010 ore 18.00
ENZO RESTAGNO

Dido and Æneas

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 14 maggio 2010 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Don Giovanni

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 18 giugno 2010 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

The Turn of the Screw

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 22 settembre 2010 ore 18.00
MICHELE DALL'ONGARO

Rigoletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 ottobre 2010 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

L'elisir d'amore

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 6 dicembre 2010 ore 18.00
SANDRO CAPPELLETTO

Il killer di parole

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 19 luglio 2010 ore 18.00
SILVIA POLETTI

Coppélia

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*

IL MONDO VIA VENEZIA

UN VIAGGIO A MISURA D'UOMO

- UN UNICO TERMINAL PER UN TRANSITO SEMPLICE ED IMMEDIATO
- MINIMUM CONNECTING TIME DI 35 MINUTI
- OLTRE 50 DESTINAZIONI DI LINEA NAZIONALI E INTERNAZIONALI
- PIU' DI 140 VOLI SETTIMANALI DAL SUD ITALIA
- 50 NEGOZI PER OGNI TUA ESIGENZA



AMBURGO
AMSTERDAM
ATENE
ATLANTA
BARCELONA
BARI
BERLINO-SCHONEFELD
BERLINO-TEGEL
BUDAPEST
BUCAREST-OTOPENI
BRINDISI

BRISTOL
BRUXELLES
CAGLIARI
CATANIA
COLONIA
COPENAGHEN
DUBAI
DUBLINO
DUSSELDORF
EAST MIDLANDS
EDINBURGO

FRANCOFORTE
GINEVRA
HANOVER
HELSINKI
ISTANBUL
LEEDS-BRADFORD
LIONE
LISBONA
LONDRA GATWICK
LONDRA HEATHROW
MADRID

MONACO
MONTREAL
MOSCA
NAPOLI
NEW YORK
NIZZA
OLBIA
OSLO
PALERMO
PARIGI C. DE GAULLE
PHILADELPHIA

PRAGA
RIGA
ROMA FIUMICINO
SHARM EL SHEIK
SVIGLIA
STUTTGART
TIMISOARA
TORONTO
VIENNA
ZURIGO

IL FUTURO SVILUPPO DELL'AREA - VERSO L'AIRPORT CITY





GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing



di Pat Carra

VOGLIO
ESSERE
AMATA!

PROVA CON
UNA FURTIVA
LACRIMA.



I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "Omaggio a Viotti"



Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERATIVE

Prossime uscite/*next releases*:

Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960

LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD
The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2010
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice*

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00

Manon Lescaut

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00

Dido and Æneas

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00

The Turn of the Screw

domenica 5 settembre 2010 ore 19.00

La traviata

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00

Rigoletto

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00

Il killer di parole

Concerti della Stagione sinfonica 2009-2010
*trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Andrea Molino (giovedì 19 novembre 2009)

Gabriele Ferro (venerdì 15 gennaio 2010)

Eliahu Inbal (sabato 20 febbraio 2010)

John Axelrod (venerdì 5 marzo 2010)

Ottavio Dantone (venerdì 30 aprile 2010)

Dmitrij Kitajenko (sabato 5 giugno 2010)

Juraj Valčuha (venerdì 2 luglio 2010)



TEATRO FENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



SAVE
SOCIETÀ AEROPORTO VENEZIA S.p.A.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



APV Investimenti
Società di Investimenti e Servizi di Infrastruttura e Sviluppo

GRANT
LA FENICE

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Luigino Rossi

vicepresidente

Fabio Cerchiai

Jas Gawronski

Achille Rosario Grasso

Luciano Pomoni

Giampaolo Vianello

Francesca Zaccariotto

Gigliola Zecchi Balsamo

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE





CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

 Marsilio


PRICEWATERHOUSECOOPERS 

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE



CORRIERE DEL TRENINO

 RUBELLI

CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1899

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea


 Vignoretti 

L'ELISIR D'AMORE

melodramma giocoso in due atti
libretto di Felice Romani

musica di Gaetano Donizetti

Teatro La Fenice

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00 turno A 
sabato 30 ottobre 2010 ore 15.30 turno C
domenica 31 ottobre 2010 ore 15.30 turno B
martedì 2 novembre 2010 ore 19.00 turno D
mercoledì 3 novembre 2010 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 4 novembre 2010 ore 19.00 turno E
venerdì 5 novembre 2010 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 6 novembre 2010 ore 15.30 fuori abbonamento
domenica 7 novembre 2010 ore 15.30 fuori abbonamento
martedì 9 novembre 2010 ore 19.00 fuori abbonamento
mercoledì 10 novembre 2010 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2010 6





Giovanni Battista Martini, *Ritratto di Donizetti a diciott'anni* (1815). Sopra il braccio destro si legge: «Or sì farò portenti / dall'armoniosa penna / mi poveranno incantatori accenti. / Al maestro S. Mayr / riconoscente offre / G.no Donizetti / d'anni 18 / 5 nov.bre 1815». Tempera su cartone. Bergamo, Museo donizettiano.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Dame Joan Sutherland: la Stupenda!
di Michele Girardi
- 11 Emanuele Senici
Le furtive lacrime di Giambattista Genaro, primo Nemorino
- 25 Alessandro Di Profio
L'opera francese in Italia e l'opera italiana a Parigi:
L'elisir d'amore o il crocevia di due tradizioni
- 35 *L'elisir d'amore*: libretto e guida all'opera
a cura di Giorgio Pagannone
- 81 *L'elisir d'amore* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 83 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 89 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 99 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Il «Napoleone degli impresari» sbarca in laguna
a cura di Franco Rossi
- 107 *L'elisir d'amore* al Teatro La Fenice

L'ELISIA
D'AMORE

MELODRAMMA GIOSO IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA CANOBBIANA

LA PRIMAVERA DELL' ANNO 1832



MILANO

PER GASPARE TRUFFI E COMP.

cont. del Cappuccio n. 5433

Il frontespizio del libretto pubblicato per la prima rappresentazione.

L'ELISIR D'AMORE

melodramma giocoso in due atti

libretto di Felice Romani

dal libretto *Le philtre* di Eugène Scribe

musica di

Gaetano Donizetti

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Canobbiana, 12 maggio 1832

personaggi e interpreti

Adina Désirée Rancatore (29, 31/10, 2, 4, 7/11)

Beatriz Díaz (30/10, 3, 6, 9/11)

Roberta Canzian (5, 10/11)

Nemorino Celso Albelo (29, 31/10, 2, 4, 7/11)

Enrico Iviglia (30/10, 3, 6, 9/11)

Javier Tomé Fernández (5, 10/11) *

Belcore Roberto De Candia (29, 31/10, 2, 4, 7/11)

Marco Filippo Romano (30/10, 3, 6, 9/11)

Alessandro Sessolo (5, 10/11) *

Il dottor Dulcamara Bruno de Simone (29, 31/10, 2, 4, 7/11)

Elia Fabbian (30/10, 3, 6, 9/11)

Alessio Potestio (5, 10/11) *

Giannetta Oriana Kurteshi (29, 30, 31/10, 2, 3, 4, 6, 7, 9/11)

Arianna Donadelli (5, 10/11) *

* vincitori del XL Concorso internazionale per cantanti Toti Dal Monte

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia

Bepi Morassi

scene e costumi Gianmaurizio Fercioni

light designer Vilmo Furian

movimenti coreografici Barbara Pessina

regista collaboratore Luca Ferraris

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

maestro al fortepiano Stefano Gibellato

con sopratitoli

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Ilaria Maccacaro
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Decor Pan (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	CTC Pedrazzoli (Milano)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Dame Joan Sutherland: la Stupenda!*

Pare che proprio a Venezia Joan Sutherland abbia guadagnato l'antonomasia: raccontano in molti che un critico inglese abbia captato nel bar del Teatro, magari bevendo uno *spritz* al bitter, una chiacchiera tra appassionati nel mezzo di una recita di *Alcina* (febbraio 1960), e che l'aggettivo «stupenda» sia stato pronunciato ripetutamente e con forza crescente. La futura Dame Joan (ricevette l'onorificenza dalla regina d'Inghilterra nel 1979) aveva da poco colto il grande successo internazionale, quasi trentatreenne, con uno dei suoi cavalli di battaglia, *Lucia di Lammermoor*, una produzione del Covent Garden con la regia di Franco Zeffirelli e, soprattutto, la direzione di Tullio Serafin (febbraio 1959). Il grande musicista aveva già scoperto la vocazione belcantistica di Maria Callas sul palcoscenico della Fenice, spingendola a cantare *I puritani* nel 1949, e dieci anni dopo diede dunque una prova ulteriore dell'intuito che lo portò a lanciare i due soprani che rivoluzionarono la prassi esecutiva per l'opera italiana, intuito ch'era frutto del suo amore per il melodramma.

Mario Labroca, allora direttore artistico della Fenice, non perse davvero tempo, e ingaggiò la talentosissima interprete per recuperare un titolo desueto di Händel come *Alcina*, a un anno esatto di distanza dai trionfi donizettiani a Londra. Seguì poi un sensazionale ciclo di recite di *Lucia* (dal 24 gennaio 1961: nell'immagine della pagina seguente la vediamo impegnata nella scena della pazzia) che restò purtroppo l'ultima apparizione della Sutherland sulle scene del massimo teatro veneziano: la diva sarebbe dovuta tornare per *La sonnambula* nel maggio del 1961, accanto a un Elvino ideale come Alfredo Kraus, ma rinunciò alle recite. Si riaffacciò in laguna, ma al Teatro Malibran, in un concerto di «Omaggio a Venezia» dedicato a Maria Malibran il 4 aprile del 1982, quando la sua carriera si avviava alla fine (si sarebbe ritirata nel 1990). Quella volta c'ero, e ho finalmente potuto sentire dal vivo uno dei miei miti: la sua Adina dell'*Elisir d'amore* discografico diretto con bravura dal marito Richard Bonynge (1970), a fianco di un Pavarotti straordinario, resta la più bella incarnazione di un personaggio di fanciulla 'viziata' tra i più scomodi di Donizetti. Ciò che più mi stupì allora, ac-

* Dedichiamo la prefazione e l'intero volume a Joan Sutherland (7 novembre 1926-10 ottobre 2010), scomparsa da pochi giorni. Ripubblichiamo i saggi e l'edizione del libretto apparsi in «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003/4, rivisti per l'occasione. Sono nuove, invece, la bibliografia e la rubrica *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*.

canto alle doti che già era possibile cogliere dal microsolco (timbro magnifico, intonazione straordinaria, estensione mirabolante, virtuosismo trascendentale, estremo buon gusto, musicalità di prim'ordine ecc.: la lista potrebbe continuare a lungo), fu il volume della cantante, che in quella serata spaziava dalla Susanna delle *Nozze di Figaro* (1786) a *Maria Stuarda* di Donizetti (1835). Quando la ritrovai, molti anni dopo, in platea della Fenice accanto a Bonyngé – entrambi alti come due torri – non potei resistere e le farfugliai un complimento. Mi ricambiò battendomi un gran colpo sulle spalle, tanto affettuoso quanto possente.



Il volume che colsi in quella serata memorabile nel segno della Malibran, avrebbe certo potuto consentire a Dame Joan, che aveva un repertorio teatrale immenso (andava da Cleopatra del *Giulio Cesare* di Händel, 1724, a Madame Lidoine dei *Dialogues des Carmélites* di Poulenc, 1957) di sostenere il ruolo eponimo di *Turandot* anche sulle tavole del palcoscenico, oltre che in disco. In quella registrazione del 1972, circondata da un *cast* altrettanto stellare (da Pavarotti alla Caballé, a Ghiaurov, straordinariamente diretti da Zubin Mehta), Dame Joan è la più perfetta *Turandot* di ogni tempo, capace di passare dallo squillo timbrico di una dominatrice al lirismo più intenso e doloroso di una perdente, ma in grado di rinascere nel segno dell'amore. Ascoltandola nel 1982 ringraziai la prudenza che aveva tenuto la Sutherland lontana dalle tentazioni, e riparato il suo organo vocale dagli oltraggi del tempo, fino alla conclusione di una carriera eccezionale, durata oltre quarant'anni. Non fu principessa cinese, perciò, ma insostituibile Regina del palcoscenico, Stupenda fino alla fine.

Michele Girardi



Alessandro Sanquirico (1777-1849), bozzetti scenici per la prima rappresentazione dell'*Elisir d'amore* (I.1 e II.4).
Litografia.



L'elisir d'amore a Venezia, La Fenice al Malibran, 2003; regia di Bepi Morassi, scene e costumi di Gianmaurizio Fercioni. L'allestimento è ripreso al Teatro La Fenice, 2010.

Emanuele Senici

Le furtive lacrime di Giambattista Genaro, primo Nemorino

L'elisir d'amore di Donizetti è universalmente noto come l'opera della «furtiva lacrima». La prima melodia che viene in mente a tutti non appena si nomina l'opera è quella della romanza di Nemorino nell'atto secondo, «Una furtiva lagrima» [*sic*, con la g], senza dubbio uno dei pezzi più famosi di Donizetti nonché dell'intero repertorio tenorile, non solo ottocentesco. La ricezione critica e popolare dell'*Elisir d'amore* è stata influenzata in modo fondamentale dalla fama di questo pezzo, che tuttora domina ogni esecuzione e discussione dell'opera: tutti in teatro l'aspettiamo con ansia, tutti ne dobbiamo parlare se ci troviamo a scrivere dell'*Elisir d'amore*. Io non ho intenzione di sfuggire a questo imperativo critico ed estetico (con la speranza di riuscire ad aggiungere qualcosa di nuovo alla discussione). Prima però converrà ripetere quello che sappiamo e che di importante è stato detto sull'*Elisir d'amore* e la romanza di Nemorino.

Stante la scarsa corrispondenza donizettiana a nostra disposizione per i primi mesi dell'anno 1832, la fonte più citata sulla genesi dell'*Elisir d'amore* è il volume di Emilia Branca *Felice Romani e i più riputati maestri di musica del suo tempo*. Secondo la Branca,

L'impresa della Canobbiana, il maggior teatro di Milano dopo la Scala, si trova in grande disappunto; un maestro compositore che aveva preso impegno per un'opera promessa al pubblico, manca alla parola, e non vi sono che due settimane per rimediare in qualche modo alla disgrazia. L'impresario che ha l'acqua alla gola non sa a qual santo raccomandarsi all'infuori di Donizetti, e corre a pregarlo che alla meglio, e come gli è possibile, in quella distretta, gli raffazzoni uno spartito vecchio, e lo riduca presentabile al pubblico.

«– Che mi burli? – gli risponde il Maestro: – io non ho l'abitudine di rattoppare né del mio, né di quello d'altri mai. Sta piuttosto a vedere che mi basta l'animo di farti un'opera nuova di zecca in quattordici dì! Te ne do parola, se Romani mi asseconda però!... Parlerò con lui: – e subito andò a trovarlo.

– Io mi sono obbligato – dice ridendo il Maestro al Poeta – a mettere in musica un poema entro quattordici giorni. Concedo a te una settimana per apparecchiarmelo; vediamo chi ha più coraggio di noi due. – E scherzando soggiunse: – bada bene, amico mio, che abbiamo una prima donna tedesca (l'Heinefelder) [*sic*], un tenore che balbetta (Genaro), un buffo che ha voce da capretto (Frezzolini), un basso francese, e che val poco (Debadie) [*sic*], eppure dobbiamo farci onore... Caro Romani, coraggio e avanti». [...]

E la conclusione è che quattordici giorni dopo, 12 maggio 1833 [*sic*], comparve sulla scena *L'elisir d'amore*. [...] Il lombardo Maestro, tutto fuoco ed energia, quando ritirava dal Poeta i versi dell'*Elisir*, man mano che li leggeva li metteva mentalmente in musica, che poi subi-

to traduceva sulla carta. Come rapidamente concepiva, così egli rapidamente scriveva, rarissime volte cancellando e correggendo lo scritto: somma facilità di mano ben rispondente alla non minore fecondità della fantasia.¹

Quanto ci possiamo fidare di questo racconto? La Branca sposò Romani nel 1844, dodici anni dopo la composizione dell'*Elisir d'amore*, mentre il volume in questione fu pubblicato nel 1882, molti anni dopo la morte del poeta e a cinquant'anni esatti dalla prima dell'opera donizettiana. Un'occhiata alla partitura autografa smentisce l'affermazione della Branca che il compositore «come rapidamente concepiva, così egli rapidamente scriveva, rarissime volte cancellando e correggendo lo scritto»: basti osservare per esempio la sortita di Belcore «Come Paride vezzoso», in cui Donizetti taglia e sostituisce e modifica e riscrive prima di arrivare alla soluzione finale.

Il documento che smentisce la Branca senza dubbio alcuno è però una lettera di Donizetti stesso da Milano al padre Andrea a Bergamo, l'unica a nostra conoscenza che ci illumini sulla genesi dell'*Elisir d'amore*:

Signor Andrea stimatissimo,

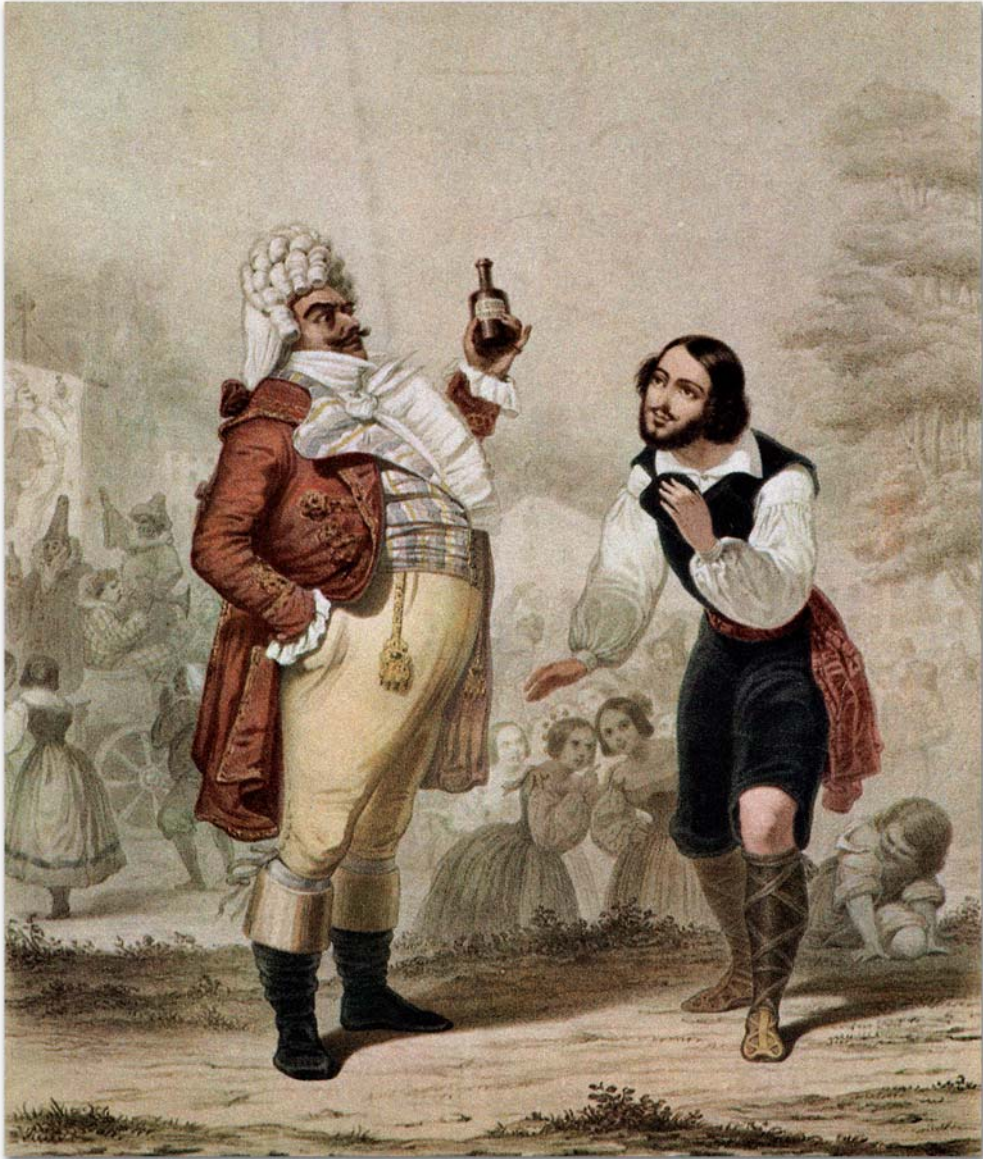
Ma che ci andate scrivendo che parto, che protesto? Io sono qua, e tanto qua che la settimana ventura darò principio alle prove, sebbene non abbia finito, (che poco mi manca). Romani fu obbligato a finir presto ed ora m'aggiusta certe cose di scena. Ieri sera fu la prima recita ed il solo tenore è discreto, la donna ha bella voce ma ciò che dice lo sa lei. Il buffo è canino.²

Questa lettera non è datata, ma si può datare facilmente se si considera che «la prima recita» cui Donizetti fa riferimento è la serata inaugurale della stagione di primavera al Teatro della Canobbiana, che iniziò il 23 aprile 1832 con l'opera semiseria *L'orfanella di Ginevra* di Luigi Ricci, in cui cantarono tre dei protagonisti dell'*Elisir d'amore*: il tenore Giambattista Genero, che sarà Nemorino, il soprano Sabine Heinefetter (Adina) e il buffo Giuseppe Frezzolini (Dulcamara). Il 24 aprile, dunque, al compositore manca poco per finire la partitura. Lungi dal comporre «un'opera nuova di zecca in quattordici di», Donizetti ci avrà impiegato verosimilmente almeno cinque o sei settimane, un tempo abbastanza normale per i suoi ritmi compositivi.

Il racconto di Emilia Branca continua con il resoconto di un pranzo in casa Branca, forse vero ma più probabilmente inventato, che avrebbe avuto luogo durante la gestazione dell'*Elisir* e durante il quale Donizetti avrebbe lodato Romani per i versi del duetto «Chiedi all'aura lusinghiera» e avrebbe eseguito per i convitati la sortita di Dulcamara «Udite, udite, o rustici!» accompagnandosi al pianoforte. Agli occhi della vecchia vedova devotissima alla memoria del povero marito, Romani era degno solo di lodi sperticate, e aveva sempre ragione. Non stupirà quindi che il racconto della genesi dell'*Elisir d'amore* si concluda con questa storiella:

¹ EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino, Loescher, 1882, pp. 217-218.

² GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita - musiche - epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, pp. 288-289.



Luigi Lablache (1794-1858, qui nel ruolo di Dulcamara) e Mario (Nemorino) in una litografia da un disegno di Alexandre de Valenciennes. Lablache, celeberrimo Geronimo (*Il matrimonio segreto*) e rossiniano eminente (Dandini, Figaro, Assur), partecipò alle prime rappresentazioni di *Elvida*, *L'esule di Roma*, *Il paria*, *Il giovedì grasso*, *I pazzi per progetto*, *Il diluvio universale*, *Sancia di Castiglia*, *Marino Faliero*, *Don Pasquale*. Mario (nome d'arte di Giovanni Matteo de Candia; 1810-1883) esordì all'Opéra di Parigi in *Robert le diable* di Giacomo Meyerbeer, e partecipò alla prima esecuzione dello *Stabat Mater* di Gioachino Rossini. Fu compagno di Giulia Grisi dal 1839. Primo Ernesto (*Don Pasquale*), eccelse nei ruoli di Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Gennaro (*Lucrezia Borgia*), Percy (*Anna Bolena*), Carlo (*Linda di Chamounix*), Fernando (*La favorita*), Raoul (*Les Huguenots*), Faust (una cronologia del grande tenore si trova in ANNALISA BINI, *Il fondo Mario*, Roma, Torre d'Orfeo, 1995).

Tutto procedette rapidamente e pienamente d'accordo fra Poeta e Maestro, fino alla scena ottava dell'atto secondo; ma qui Donizetti volle introdurre una romanza per tenore, a fine di usufruire una musica da camera, che conservava nel portafogli, della quale era innamorato. Donizetti aveva di sì strane passioncelle; talvolta odiava la propria musica, e talvolta l'adorava. Romani in sulle prime ricusò dicendo: «Credilo, una romanza in quel posto raffredda la situazione! Che c'entra quel semplicione villano, che viene lì a fare una piagnucolata patetica, quando tutto deve essere festività e gaiezza?». Ma tuttavia Donizetti insisté tanto finché ebbe la poesia:

Una furtiva lacrima [*sic*]
 negli occhi suoi spuntò...
 Quelle festose giovani
 invidiar sembrò...
 Che più cercando io vo?
 M'ama lo vedo.

Però s'accorse più tardi, pel tacito giudizio del pubblico, che, malgrado la bellezza della musica, anche questa volta il Poeta aveva ragione. Il secondo atto dell'Opera non fu applaudito come il primo, perché apparso meno brioso, e come dicevano i critici, deboluccio.³

Queste righe contengono vari spunti interessanti, che converrà considerare uno per uno.

In primo luogo si dovrà confessare che, allo stato attuale delle ricerche, non sappiamo se «Una furtiva lagrima» derivi da una romanza da camera precedentemente composta da Donizetti, anche se la cosa non pare peraltro impossibile. In merito alla questione del «giudizio del pubblico» che, secondo la Branca, non applaudì l'atto secondo quanto il primo, una scorsa alle prime recensioni dell'*Elisir d'amore* apparse su vari giornali e riviste milanesi (ora disponibili nell'utilissimo volume di Annalisa Bini e Jeremy Commons)⁴ ancora una volta la smentisce: non c'è una sola recensione che indichi un minor successo dell'atto secondo; tutte riportano il grande incontro dell'opera, che non fece che aumentare nel corso della stagione. Che dire poi dell'opposizione di Romani all'inserimento della romanza? Anch'essa non pare impossibile, ma probabilmente non per le ragioni che fornisce la Branca. Più che a questioni di tono generale («tutto deve essere festività e gaiezza»), Romani si sarà appellato al fatto che la romanza di Nemorino è assolutamente superflua all'economia narrativa dell'opera: si potrebbe tranquillamente tagliarla e, se non si sapesse che c'era, sarebbe impossibile sentirne la mancanza. Perché dunque Donizetti la volle?

Come molti commentatori hanno osservato, una delle caratteristiche più singolari e nuove dell'*Elisir d'amore* è la presenza di una ricca vena patetica che differenzia questo titolo dall'opera buffa tradizionale di stampo rossiniano. Con la parziale eccezione della *Cenerentola* e di *Matilde di Shabran* (allora molto popolare anche se oggi quasi del tutto dimenticata), il patetico e il sentimentale non hanno diritto di cittadinanza nel-

³ BRANCA, *Felice Romani* cit., pp. 225-226.

⁴ *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997.



Eugenia Tadolini (nata Savonari; 1809 – morta probabilmente a Napoli, in data ignota) nel costume di Adina. La Tadolini fu la prima Linda (1842) e la prima Maria di Rohan (1843) al Kärntnertortheater di Vienna, dove aveva già cantato nell'*Elisir d'amore* (1835) e nel *Belisario* (1836). Partecipò alla prima esecuzione italiana di *Poliuto* (Napoli, S. Carlo, 1848); prese inoltre parte ad importanti riprese del *Furioso* (Milano, Scala, 1833) e di *Pia de' Tolomei* (Senigallia, 31 luglio 1837). Fu per Verdi la prima Alzira.

le opere comiche di Rossini. Donizetti aveva già mostrato una certa disposizione per il patetico lacrimoso in alcune opere comiche giovanili come *L'ajo nell'imbarazzo* (1824), ma è nell'*Elisir d'amore* che questa propensione diventa un elemento fondamentale della drammaturgia. È particolarmente interessante notare come la fonte di Romani e Donizetti, *Le philtre* di Scribe e Auber (su cui si veda il saggio di Alessandro Di Profio in questo volume), non contenga significativi elementi sentimentali, mantenendosi invece su un tono scanzonato ed ironico. Il momento in cui il patetico sentimentale si esplicita nel modo più diretto ed intenso è nella romanza «Una furtiva lagrima», che del patetico donizettiano è non a torto divenuta l'emblema. Più in generale, i momenti in cui il patetico affiora in modo più significativo sono momenti di Nemorino. È poi vero che, per converso, la caratterizzazione musicale di questo personaggio ne sottolinea soprattutto i lati sensibili e sentimentali, come uno sguardo più da vicino prova.

Il nostro primo incontro con Nemorino avviene all'interno dell'Introduzione con la cavatina «Quanto è bella, quanto è cara!». Romani aveva scritto due quartine e un distico di ottonari, ma Donizetti espunge i due versi finali («Chi la mente mi rischiarà? / Chi m'insegna a farmi amar?», cantati sulla ripresa dell'*Allegretto* corale iniziale) e compone un *Larghetto* in Do maggiore che corrisponde alla tradizionale forma lirica. Quello che immediatamente colpisce è la significativa presenza del modo minore: il conseguente del primo periodo termina in Mi minore, e la sezione mediana si dipana su un pedale di dominante di Do minore, prima del ritorno alla tonalità d'impianto. In queste ombreggiature minori si intravede fin da subito l'inclinazione di Nemorino all'inflessione patetica.

Ombreggiature minori non mancano nella cavatina in Mi maggiore di Adina che segue immediatamente quella di Nemorino, «Della crudele Isotta», ma il contesto impedisce di considerarle come inflessioni patetiche, come i sospiri sentimentali di un'anima languida. Non solo il contesto narrativo e testuale, ma le stesse scelte compositive indicano che tutto in questa cavatina è parodia, in primo luogo la scelta di uno scanzonato ritmo di valzer. Le virate verso il minore, prima il Sol diesis a «che in un vassel gli diede certo elisir d'amore», e poi, più estesamente, il Do diesis a «e quel primiero sorso per sempre benedi», avvengono tutte all'interno del racconto della storia di Tristano e Isotta che Adina legge ai villani. È come se lei stesse parlando (e cantando) non con la sua voce, non nell'intonazione che riflette i suoi sentimenti, ma con la voce e nell'intonazione che la storia narrata richiede – un po' come fanno gli adulti quando leggono le fiabe ai bambini. La vera voce di Adina si sente nel *Poco più in ritmo* di una non meno scanzonata mazurca che funge da *refrain* dei suoi due *couplets*, «Elisir di sì perfetta, / di sì rara qualità, / ne sapessi la ricetta, / conoscessi chi ti fa!» – e si capisce benissimo che Adina non crede per un secondo all'esistenza di un tale elisir.

La parodia domina anche la terza cavatina contenuta nell'Introduzione, «Come Paride vezzoso» di Belcore. Come alcuni commentatori hanno ipotizzato, Donizetti ha bene in mente la sortita di Dandini nella *Cenerentola*, il cameriere che si finge principe, e che parla e canta nel linguaggio esagerato che egli crede si addica a un principe – al che il vero principe, temporaneamente in veste di cameriere, gli sussurra «cominci a dirle

grosse!». Il richiamo intertestuale incoraggia l'interpretazione della cavatina di Belcore come l'espressione di un sergente ignorante che tenta di sedurre Adina nel linguaggio esagerato che egli crede necessario all'impresa con una «ricca e capricciosa fittavola» che passa il tempo a leggere romanzi. Donizetti si prende gioco di Belcore infarcendo la sua melodia di ritmi puntati che vorrebbero suonare militareschi – come se Belcore stesse trattenendo il respiro per apparire «pancia in dentro e petto in fuori» – e di passi di coloratura che vorrebbero suonare sofisticati e risultano invece piuttosto goffi. In conclusione, l'unico personaggio che nell'Introduzione Donizetti ci presenta come sincero è Nemorino: l'unico che canta con la *sua* voce, la voce dell'anima, e non quella che egli crede sia adatta a chi lo sta a sentire.

L'Introduzione è seguita dal duetto di Adina e Nemorino «Chiedi all'aura lusinghiera». All'inizio del recitativo strumentato Nemorino ferma Adina con «Una parola, o Adina», cui Adina risponde «L'usata seccatura! I soliti sospir!»: perché? Tra la battuta di Nemorino e quella di Adina Donizetti infila un inciso strumentale che presenta tre volte il *topos* compositivo del sospiro, l'appoggiatura (di solito discendente, qui ascendente, per lo meno nella voce superiore). Parrebbe dunque di essere ancora nella sfera della parodia, cioè la sfera di Adina. Il prosieguo del duetto mette però in dubbio questa ipotesi. È sicuro che, quando si trovò a dover stendere il testo del cantabile, Romani si sovvenne di «Son geloso del zefiro errante», il cantabile del duetto per Amina ed Elvino nel primo atto della *Sonnambula*, che lo stesso Romani aveva scritto per Bellini poco più di un anno prima. Donizetti, che certo ben conosceva l'opera belliniana, imitò l'aura pastorale e i gentili madrigalismi del duetto della *Sonnambula*, introducendo però sottili ma significative differenze tra la melodia di Adina e quella di Nemorino: Adina, che canta per prima, infiora la sua con volatine, gruppetti, scalette e mordenti, mentre Nemorino evita quasi del tutto la coloratura, soprattutto in corrispondenza del distico finale, in cui l'immaginario «rio» dichiara che lo trascina al mare «un poter che non sa dir». Nemorino sembra dire che, mentre Adina ha accesso a tutti i trucchi della retorica testuale e musicale, egli, che si è definito «un idiota» nella sua cavatina, sa solo che ama Adina, anche se non sa dire perché. La coloratura di Adina è costruita come il linguaggio della falsità, o per lo meno della superficialità, mentre la melodia più semplice di Nemorino diventa il linguaggio della sincerità e profondità delle emozioni – un'opposizione che si era già presentata nell'Introduzione, in cui alla semplicità di «Quanto è bella, quanto è cara!» si oppongono i virtuosismi di «Della crudele Isotta». All'opposizione parodia-sincerità si affianca dunque quella superficialità-profondità.

Nei primi due numeri cui prende parte, Nemorino appare dunque come l'unico personaggio in contatto con i suoi sentimenti più veri e profondi. Né quest'impressione è certo smentita dalla sortita di Dulcamara che immediatamente segue il duetto, e che è l'apoteosi non solo della menzogna da parte del personaggio, ma anche della parodia da parte degli autori. Per fare solo un breve esempio, Romani infarcisce il testo di versi sdrucchioli, cioè con l'accento sulla terzultima sillaba (come nella parola «sillaba»). Nella tradizione librettistica italiana le strofe di versi sdrucchioli sono tradizionalmente



Giuseppe Frezzolini (1789-1858 o 1859), il primo Dulcamara (sia a Milano nel 1832 che a Venezia nel 1833); qui, nello stesso ruolo a Vienna nel 1835. Esordì a Terni (1819) nel *Ser Marcantonio* di Stefano Pavesi. Notissimo basso buffo, partecipò alle prime rappresentazioni (oltre che dell'*Elisir*), di *Olivo e Pasquale* e *Alina regina di Golconda*. Padre del celebre soprano Erminia (1818-1884).

riservate a scene di magia e in generale di manifestazioni soprannaturali – per esempio la scena negli Inferi nell'*Orfeo ed Euridice* di Calzabigi e Gluck, o i cori delle streghe nel *Macbeth* di Piave e Verdi. Dulcamara di poteri soprannaturali proprio non ne ha, e non è certo in contatto con l'aldilà. La presenza dei versi sdruciolati può essere letta allora su due piani complementari: quello della menzogna – Dulcamara vuol far credere ai villani che egli è in possesso di poteri soprannaturali – e quello della parodia – Romani e Donizetti si fanno gioco del loro personaggio prestandogli per un momento i versi di un'Alcina o una Medea.

Il terzo numero di Nemorino è il duetto con Dulcamara, in cui il giovane compra una bottiglia di vino dal dottore, che gliela vende come l'elisir della regina Isotta, e in cui emerge il lato ingenuo e anche un po' buffonesco del personaggio. A questo duetto ne segue immediatamente un altro per Nemorino e Adina, che in realtà è l'inizio del lungo finale d'atto. Qui Nemorino è sotto l'effetto del vino e trova quindi il coraggio di fare lo spavaldo e fingere indifferenza. C'è però un momento che tradisce la vera natura del giovane, anche mezzo ubriaco. Nella scena che precede il duetto vero e proprio, in uno squarcio di sorprendente lucidità, Nemorino, che sta per correre incontro ad Adina, si ferma e riflette «Ma no... non ci appressiam. De' miei sospiri non si stanchi per or». Il richiamo alla battuta di Adina che precede il loro precedente duetto menzionata più sopra («L'usata seccatura! I soliti sospiri!») è ovvio. Donizetti però qui cambia tattica: invece della parodia – ripetere tre volte la solita appoggiatura cui tutti sempre ricorrono in questi casi – qui c'è sincerità – un inciso in Sol minore con un gesto melodico discendente che ci dice tutta la pena di Nemorino e la sua fatica a tenersi dentro quei sospiri. L'effetto di questo inciso in minore è immediato: il commento di Adina al comportamento di Nemorino, «Non mi guarda neppur! Com'è cambiato!», è il primo momento nell'opera in cui possiamo iniziare ad immaginare che tutto sommato la ragazza non sia del tutto indifferente all'amore del tenore, non solo per quello che dice, ma per come lo dice: a «com'è cambiato!» Adina canta una frase discendente in La bemolle minore che rappresenta la prima volta in cui, in bocca a lei, il modo minore suona sincero e non falso. (Che Adina sia confusa è ovvio da una frase che canta poco dopo: «Non so se è finta o vera la sua giocondità».) È un attimo, ma, con il senno di poi, dice tutto.

L'effetto dell'alcool è evidente nel fatto che, sia nel cantabile che nella cabaletta del duetto, Nemorino si prende la responsabilità di condurre il discorso musicale, proponendo le melodie invece che raccogliere le proposte melodiche di Adina (come aveva fatto nel duetto precedente). La spavalderia del tenore continua nel terzetto con Belcore che segue, e nel tempo d'attacco del finale vero e proprio, finché Belcore non propone ad Adina di sposarlo quel giorno stesso e la ragazza accetta. A questo punto l'effetto dell'alcool svanisce e il tono del dialogo prende accenti drammatici (si viaggia verso il Fa minore); infine Nemorino non si trattiene più ed esplose in «Adina, credimi, te ne scongiuro», l'avvio del largo concertato del finale (cioè per convenzione un momento di stasi nell'azione e di alta temperatura emozionale in cui tutti i personaggi sulla scena danno voce ai loro sentimenti contemporaneamente).

È a questo punto che sentiamo per la prima volta la voce dell'anima di Nemorino in tutta la sua travolgente sincerità e ricchezza emozionale. E non ci dovremo stupire se, dopo aver seminato l'atto primo di indizi in questo senso, Donizetti finalmente fa cantare Nemorino nel modo minore fin dall'inizio, invece di ombreggiare con pennellate in minore un contesto in maggiore. Come tutti i pezzi in minore nella situazione compositiva dell'opera italiana del primo Ottocento, anche questo modula al maggiore e nel maggiore si conclude. Ciò che dà la sua tinta particolare ad «Adina, credimi» non è però solo il Fa minore, ma anche, per esempio, gli incisi del corno solo tra le frasi di Nemorino, una semplice appoggiatura (anche qui andrà evocato il *topos* del sospiro) che però sembra sottolineare l'isolamento del povero ragazzo in questa situazione disperata. Non va poi trascurato il profilo discendente del motivo che costituisce il nocciolo della melodia, e che è ripetuto senza posa, anche se sotto diverse spoglie. Il contrasto con il parlante secco di Belcore che segue immediatamente la melodia di Nemorino non potrebbe essere più forte: non c'è alcun dubbio su chi sa parlare – e cantare – il linguaggio dell'anima, e chi invece non ne ha mai imparato nemmeno i rudimenti. Il terzo personaggio ad entrare nel concertato è Adina, che ripete nota per nota la melodia di Nemorino su parole che poco paiono adattarsi – «Lo compatite, egli è un ragazzo, / un malaccorto, un mezzo pazzo: / si è fitto in capo ch'io debba amarlo, / perch'ei delira d'amor per me. / (Vo' vendicarmi, vo' tormentarlo, / vo' che pentito mi cada al piè)». Due paiono le ipotesi possibili: una è che Adina stia imparando il linguaggio musicale dell'anima da Nemorino, anche se non ne ha ancora imparato quello verbale; l'altra (e forse la più sensata) è che la logica musicale qui prenda il sopravvento, e che le ragioni dell'architettura interna del *Larghetto* abbiano suggerito a Donizetti di far ripetere ad Adina la melodia di Nemorino.

L'atto secondo si apre sulla festa di nozze di Adina e Belcore. La «barcaruola a due voci» «La Nina gondoliera e il senator Tredenti», che Dulcamara canta con Adina per intrattenere gli ospiti, presenta la ragazza in una situazione che riecheggia quella in cui l'avevamo incontrata per la prima volta, cioè leggendo/cantando un testo che ha in qualche modo a che fare con l'azione dell'opera. Nella «barcaruola» Adina impersona la Nina gondoliera che rifiuta di sposare il vecchio e ricco senator Tredenti e gli preferisce «Zanetto giovinetto», cioè l'equivalente di Nemorino. Ma musicalmente siamo ancora fuori rotta: la «barcaruola» non è affatto una barcarola. Donizetti compone una melodia in un saltellante $\frac{2}{4}$, una specie di gavotta rigida e goffa, invece del convenzionale $\frac{6}{8}$ con la pausa sul secondo e quinto ottavo che convenzione e tradizione richiederebbero. Insomma, Adina sta facendo passi avanti, ma il linguaggio musicale del sentimento le sfugge ancora.

Nemorino riappare nel duetto con Belcore che segue immediatamente. Il cantabile lo mostra ancora una volta come la voce del sentimento, non tanto grazie ad ombreggiature minori, che qui mancano del tutto, ma in contrapposizione al sillabato prosaico di Belcore – e senza dimenticare una sorprendente e palpitante virata alla tonalità del sesto grado abbassato, qui Si doppio bemolle maggiore/La maggiore in un contesto di Re bemolle maggiore, alle parole «altra strada a me non resta / per poter del cor

d'Adina / solo un giorno trionfar», certo dettata dal pensiero del «cor d'Adina». La cabaletta non fa che rinforzare questa contrapposizione: alle rigide colorature di Belcore Nemorino risponde con un'agitata melodia in Fa minore (la tonalità udita l'ultima volta in «Adina, credimi») che spiega benissimo «qual cor sta sotto a sì semplice vestito», cosa che lo stolido Belcore mai comprenderà.

Nel quartetto con Adina, Giannetta e Dulcamara il nostro Nemorino è di nuovo ubriaco, e di nuovo ritrova la spavalderia, anche musicale (per esempio di lanciare la stretta). Il duetto tra Dulcamara ed Adina ci mostra la ragazza finalmente consapevole di essere innamorata di Nemorino, ma come lo sono le ragazze di Rossini, spavalde, sicure di sé e delle loro arti di seduzione, per niente languide e sospirose: si pensi ad Isabella dell'*Italiana in Algeri* e Rosina del *Barbiere di Siviglia* (non a caso Dulcamara echeggia i commenti di Figaro su Rosina quando esclama «Ahi! Dottore! è troppo scaltra: più di te costei ne sa»).

E siamo finalmente giunti a «Una furtiva lagrima». Andrà detto prima di tutto che ci possono essere state ragioni molto pratiche per inserire una romanza per Nemorino a questo punto: per esempio, il soprano ha due momenti solistici, la cavatina nell'Introduzione e il rondò che segue immediatamente la romanza, «Prendi, per me sei libero», mentre, senza la romanza, Nemorino ne avrebbe uno solo, la cavatina «Quanto è bella! Quanto è cara!». Inoltre senza la romanza Adina si troverebbe a cantare il suo rondò subito dopo il suo duetto con Dulcamara, forse rischiando di arrivare troppo stanca alla cabaletta del numero solistico. È pur vero peraltro che nessuna di queste ragioni sembra poter spiegare in modo convincente la presenza della romanza, e soprattutto il suo particolare carattere.

«Una furtiva lagrima» è non solo una romanza, termine che a questa altezza cronologica può indicare qualsiasi cantabile sprovvisto di cabaletta, ma, per essere più specifici, anche una *romance*, cioè un testo in due strofe di sei versi ciascuna, cinque settenari ed un quinario; il quinario, «M'ama, lo vedo» nella prima strofa e «Di più non chiedo» nella seconda, fa le funzioni di un *refrain* molto scorciato. Ogni strofa riceve veste musicale uguale o simile. Questa organizzazione formale (che conosce molte varianti) è comunissima nell'opera francese ottocentesca, ma non in quella italiana della prima metà del secolo, dove compare con scarsa frequenza – il primo esempio in Verdi, per dirne una, è la romanza di Medora «Non so le tetre immagini» nel *Corsaro* (1848), e quello immediatamente successivo è «Quando le sere al placido» di Rodolfo nella *Luisa Miller* (1849), che a «Una furtiva lagrima» deve molto, e che è anch'essa uno dei pilastri del repertorio tenorile ottocentesco.

La tonalità di Si bemolle minore è non solo il punto più avanzato nella direzione dei bemolle mai raggiunto nell'opera, ma conferma anche la tendenza di Nemorino a cantare in tonalità bemolli – si ricordi soprattutto il Fa minore di «Adina, credimi». Anche qui, come da regola, si modula al maggiore: il relativo Re bemolle per il primo *refrain* e la tonica maggiore Si bemolle per il secondo. Le frasi a corto respiro, mai più lunghe di due battute, e la mancanza della tradizionale forma lirica della melodia contribuiscono all'illusione della totale spontaneità, come se Nemorino stesse improvvi-

sando la musica mentre la canta, semplicemente lasciando cantare il cuore. Questa è la vera musica delle emozioni, del sentimento, che solo Nemorino, nella sua innocente semplicità, conosce.

C'è però una caratteristica della romanza che potrebbe gettare una luce un po' ambigua sulla caratterizzazione del personaggio. La melodia è introdotta dal fagotto solo, che poi punteggia il canto inserendo brevi incisi e infine conclude il pezzo rispondendo al clarinetto con una versione in minore della frase di quello. L'uso di uno strumento ad ancia doppia (oboe, corno inglese o fagotto) per accompagnare in modo concertante una scena di lamento o di pianto o di grande tristezza è un *topos* ben noto all'opera italiana dell'Ottocento, probabilmente per il timbro lamentoso e penetrante di questo tipo di strumenti. Il più comunemente usato è l'oboe – dal *Tancredi* (1813) di Rossini (la cavatina di Amenaide rinchiusa in carcere) a *I Capuleti e i Montecchi* (1830) di Bellini (la romanza di Giulietta «Oh quante volte, o quante!») alla *Fille du régiment* (1840) di Donizetti («Il faut partir!» di Marie) a innumerevoli esempi in Verdi –, ma anche il corno inglese appare in questo contesto – per esempio per il cantabile del rondò finale di Anna, «Al dolce guidami», nell'*Anna Bolena* di Donizetti, di un anno precedente all'*Elisir d'amore* – e a volte anche il fagotto, come nell'aria «Ah! nos peines» cantata da Nérès, la nutrice dei figli di Medea, nella *Médée* di Cherubini (1797). Ma, come emerge anche da questa breve lista di esempi, si tratta sempre e solo di personaggi femminili.

Che cosa ci dice questo fatto sulla mascolinità di Nemorino? Semplicemente che la sfera del patetico e del sentimentale nell'opera italiana dell'Ottocento (e anche del Settecento) è una sfera eminentemente femminile, e che disegnare un personaggio maschile come incarnazione della vena patetica e sentimentale in un'opera significa quindi per forza di cose assegnargli delle caratteristiche femminili. L'innocenza e la semplicità, ma soprattutto la sincerità emotiva di Nemorino gli guadagnano gli epiteti di «idiota», «mezzo pazzo», «buffone», «malaccorto», «scimunito», e così via. Ma è proprio grazie all'essere in contatto diretto con le sue emozioni ed esprimerle senza vergogna che Nemorino alla fine ottiene l'amore di Adina, che nel tempo di mezzo del suo rondò gli dichiara infine con passione «Tu mi sei caro, e t'amo». Il linguaggio vincente è dunque quello delle emozioni e del sentimento, e il momento in cui questo linguaggio viene alla ribalta in modo eclatante è nella romanza «Una furtiva lagrima».

Resta un quesito cui non è finora stata data risposta dagli studiosi donizettiani: perché? Perché Nemorino diventa il portavoce della passione e del sentimento nell'*Elisir d'amore*? Ovviamente il libretto così lo configura ma, come è stato ripetutamente sottolineato, i momenti 'forti' in cui Nemorino fa cantare il cuore non sono presenti nel *Philtre* di Scribe e Auber. Furono dunque Romani e Donizetti a disegnare Nemorino così come ce lo presenta l'opera. Perché? La risposta che vorrei proporre è ancora abbastanza inedita negli studi sull'opera italiana dell'Ottocento, tutto sommato ancorati ad una visione focalizzata sugli autori di un'opera, compositore e librettista. E i cantanti?

La Branca come al solito non aiuta. Come già riportato più sopra, il suo immaginario Donizetti avrebbe detto a Romani: «Abbiamo una prima donna tedesca (l'Heinfelder), un tenore che balbetta (Genero), un buffo che ha voce da capretto (Frezzoli-

ni), un basso francese, e che val poco (Debadie)». Il Donizetti vero della lettera al padre dice invece, subito dopo l'andata in scena dell'*Orfanella di Ginevra* venti giorni prima dell'*Elisir*: «Il solo tenore è discreto, la donna ha bella voce ma ciò che dice lo sa lei. Il buffo è canino». *Il solo tenore è discreto*: qui mi pare si trovi l'indizio più interessante. Donizetti avrà forse avuto qualche familiarità con la voce e le doti interpretative di Giambattista Genero; in ogni caso le conosceva bene dal 23 aprile, quando l'opera non era ancora finita: «La settimana ventura darò principio alle prove, sebbene non abbia finito, (che poco mi manca). Romani fu obbligato a finir presto ed ora m'aggiusta certe cose di scena». Romani era dunque ancora disponibile a fare aggiustamenti, per esempio magari aggiungere la romanza per il «tenore discreto».

In che senso il tenore Genero era «discreto»? Di lui sappiamo pochissimo. Secondo Bini e Commons, «in quell'epoca riceveva critiche sempre più favorevoli sulla stampa milanese»,⁵ ma sarà sfiorito presto, perché non ebbe una carriera significativa sui palcoscenici italiani o stranieri. Di lui però ci parlano in qualche dettaglio le recensioni dell'*Elisir d'amore*, di cui trascrivo alcuni estratti:

Genero ha cantato con anima, sentendo bene quello che esprimeva. La tessitura della sua parte è adattissima ai suoi mezzi, ed ogni pezzo sostenuto da quel giovine cantante venne applaudito unanimemente («Gazzetta privilegiata di Milano», 14 maggio 1832).

Un duetto segue fra questi [Frezzolini] e Nemorino, che dà prove anche del bel canto, della molta esperienza di scena e del non comune valore del tenore Genero. [...] Egli è un tenore che ha un vero merito di scuola e di brio, ed una grand'anima nell'accentare la musica («Corriere delle dame», 15 maggio 1832).

Il sig. Genero poi, che ha già nella prima opera rilevato quanto questo pubblico apprezzi il suo valore, della generale estimazione ha ora qui ottenuto il secondo onore. A tutti è grato il suono della sua voce, piace a tutti il calore della sua viva espressione, l'accorta maniera di vibrare e smorzare il canto, e l'animato suo agire. Anche per la sua attenzione e per la sua energia figurano i pezzi concertati: qualità ottima, che deve molto confortare i compositori, e che fa sentire agli spettatori il valore di un'opera intiera, e non quello soltanto delle sue cabalette. Già lo dissi, che il sig. Genero ha percorso in soli quattro anni un cammino lunghissimo; l'applicazione ed il coraggio lo faranno arrivare ben presto ove non avrà più bisogno che di arrestarsi e tenersi sempre allo stesso livello: nella precedente riuscì a formarsi fra noi un bel credito, in quest'opera pervenne il sig. Genero a stabilirselo («Il censore universale dei teatri», 16 maggio 1832).

Quello dell'espressione sembra il carattere del canto del sig. Genero, e perciò piace, e perciò piacerà sempre di più, quanto più saprà avanzarsi per lo stesso cammino (*ivi*, 23 maggio 1832).⁶

A questo punto la risposta al quesito «perché Nemorino diventa il portavoce della passione e del sentimento nell'*Elisir d'amore*?» dovrebbe essere piuttosto chiara: perché ad interpretare Nemorino c'era Giambattista Genero, il membro della compagnia di canto preferito da Donizetti e un artista particolarmente versato nel canto d'espressione.

⁵ *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 302.

⁶ *Ivi*, pp. 305-312.

Una volta constatato con chi aveva a che fare – non solo l'espressività di Genero, ma anche la pronuncia oscura e le colorature spigliate di Sabine Heinefetter, per esempio – Donizetti terminò la partitura mettendo a miglior frutto le capacità del suo *cast*, e tra l'altro decidendo di inserire «Una furtiva lagrima».

L'esistenza di questa melodia famosissima è dunque dovuta ad un tenore praticamente sconosciuto. È anzi molto probabile che nessuno abbia mai ipotizzato un legame tra la romanza e il suo primo interprete anche perché di Giambattista Genero si sa pochissimo. È poi vero che l'apporto creativo dei cantanti è preso in considerazione ancora troppo raramente negli studi sull'opera italiana dell'Ottocento. Su molti di essi esistono libri e saggi importanti, ma sul loro contributo alla definizione anche musicale dei personaggi che essi si trovarono ad interpretare per primi c'è ancora molto da indagare. Se qualcosa di recente si muove, ciò accade quasi esclusivamente sul fronte femminile, e soprattutto soprano: quando si parla di Semiramide, Norma o Lady Macbeth i nomi di Isabella Colbran, Giuditta Pasta e Marianna Barbieri-Nini si sentono sempre più spesso, tanto per fare tre esempi noti. Ma delle caratteristiche vocali e sceniche dei cantanti maschi e del loro possibile apporto creativo non si parla ancora abbastanza. Mi sembra che il caso di Nemorino e Giambattista Genero costituisca un valido esempio del fondamentale contributo che un cantante abbia potuto portare alla definizione vocale e scenica di un personaggio. Dopotutto, forse, senza Giambattista Genero oggi non avremmo «Una furtiva lagrima».

Alessandro Di Profio

L'opera francese in Italia e l'opera italiana a Parigi: *L'elisir d'amore* o il crocevia di due tradizioni

Rappresentato per la prima volta al Teatro alla Canobbiana di Milano il 12 maggio 1832, *L'Elisir d'amore* si impose rapidamente come uno dei più grandi successi di Donizetti. La ripresa al Théâtre Italien di Parigi il 17 gennaio 1839 fu certo ovvia, in considerazione della favorevole accoglienza dell'opera un po' ovunque in Europa. L'appuntamento con Parigi era una tappa obbligata per qualsiasi compositore italiano che ambisse al riconoscimento internazionale.¹ Ne è lucidamente cosciente il giornalista del «Vert-Vert» in un articolo dell'ottobre 1838, scritto pochi giorni dopo l'arrivo a Parigi di Donizetti:

Paris est toujours le rendez-vous de toutes les gloires, de toutes les illustrations: il y a quinze années à peine Rossini arrivait dans la capitale pour y jeter les fondemens d'une réputation devenue européenne; Bellini quelque temps plus tard y vint cueillir les premières palmes d'une renommée dont la mort est venue interrompre les cours: aujourd'hui c'est Donizetti qui vient vers nous chercher la consécration définitive d'une gloire que la France a déjà adoptée.²

Rossini, Bellini e Donizetti vengono indicati come «tre divinità dell'olimpico musicale italiano»:³ il primo si era però ritirato (abdicazione volontaria, messa dalla pubblicistica in rapporto addirittura con quella di Carlo V), il secondo era morto, restava il terzo a rappresentare la produzione del belpaese. D'altra parte, il processo di naturalizzazione in Francia di Donizetti era già cominciato da qualche anno. Ancora nel 1838, Donizetti era per i parigini essenzialmente l'autore di *Anna Bolena* (ripresa al Théâtre Italien) e di una fortunatissima *Lucia di Lammermoor* (stessa piazza, 12 dicembre 1837), oltre che di altri melodrammi eseguiti al Théâtre Italien: *Marin Faliero* (opera composta espressamente proprio per Parigi e andata in scena la prima volta il 12 marzo 1835), *Gianni di Calais* e *L'ajo nell'imbarazzo*. Ma rapidamente opere e progetti poi abbandonati si accumularono. Proprio nel 1839, l'anno della ripresa dell'*Elisir*, Donizetti era lanciato in un vortice compositivo: *Les martyrs*, *Le duc d'Albe* (lasciato incompiuto quasi a metà), la versione francese di *Lucia* per il Théâtre de la Renaissance,

¹ Come nota William Ashbrook nel suo *Donizetti* (2 voll., Torino, EDT, 1986, I, p. 123), «la strada che conduceva Donizetti a Parigi era stata minuziosamente preparata da almeno tre anni».

² «Vert-Vert», 23 ottobre 1838, p. 2.

³ *Ibid.*

L'ange de Nisida (poi abbandonato), *La fille du régiment*, *La favorite* (che in parte riutilizza *L'ange de Nisida*). Tale sovrapproduzione fu senza dubbio mirata, ma tanto maldestra da attirar le furie dei colleghi francesi.⁴ Il principale obiettivo era quello di raccogliere lo scettro lasciato da Rossini, autore tanto del *Barbiere di Siviglia* quanto di *Guillaume Tell*.⁵ In questa ottica, la ripresa dell'*Elisir* sembrerebbe avere una duplice finalità: da una parte ribadisce la filiazione a partire dal modello rossiniano,⁶ dall'altra espone il compositore italiano al confronto con la tradizione francese. In effetti, difficilmente sarebbe potuto sfuggire al pubblico parigino che l'opera di Donizetti aveva adottato una fonte a lui ben familiare: *Le philtre* di Auber su libretto del prolifico Scribe, andato in scena per la prima volta all'Opéra il 15 giugno 1831 e ancora per qualche anno in cartellone. Il tragitto da Milano a Parigi dell'*Elisir d'amore* può anche essere riletto, in effetti, come l'intrecciarsi di due tradizioni, quella dell'opera italiana e quella dell'opera francese, esteticamente distinte, eppure inevitabilmente dialettiche, non fosse altro che per ragioni di rivalità o di naturale ricerca di varietà. Quali i debiti contratti da Donizetti con il modello francese nel momento della composizione di un'opera buffa fortunata e paradossalmente associata alla 'solita' tradizione italiana? Per il pubblico parigino, dietro *L'Elisir* si celava il Rossini del *Barbiere* o l'Auber del *Philtre*?

Sulla strada di Parigi

Se il suo esordio avvenne sulle scene veneziane (*Enrico di Borgogna*, Venezia, San Luca, 14 novembre 1818), Donizetti dovette in seguito la sua fama ad altre due città italiane: Napoli e Milano. I contatti con Napoli furono particolarmente fruttuosi lungo più di un ventennio: dalla *Zingara* (Nuovo, 12 maggio 1822) fino a *Caterina Cornaro* (San Carlo, 18 gennaio 1844). A Milano, dove una sua opera fu prodotta alla Scala sin dal 1822 (*Chiara e Serafina*, o *Il pirata*), Donizetti registrò il primo vero trionfo che costituì un viatico per la carriera internazionale: *Anna Bolena* (Carcano, 26 dicembre 1830).

Venezia, Milano e soprattutto Napoli erano pure, a ben guardare, le tre città italiane più direttamente esposte al repertorio d'oltralpe. Se Venezia si rivelò un importante laboratorio per la farsa sul modello francese (in questo genere anche Donizetti si cimentò con *Una follia*, al San Luca, il 15 dicembre 1818)⁷, specie a partire dal periodo

⁴ È nota, tra l'altro, l'insofferenza di Berlioz: «Il signor Donizetti ha l'aria di volerci trattare da paese conquistato, la sua è una vera e propria guerra di invasione. Non potremo più parlare dei teatri lirici di Parigi, ma dei teatri di Donizetti» (cit. in ASHBROOK, *Donizetti*, cit., p. 133).

⁵ La stampa parigina non mancò di osservare che Donizetti aveva occupato a Parigi, all'epoca del suo soggiorno dal 1838 al 1840, lo stesso appartamento abitato da Rossini quindici anni prima.

⁶ Con grande finezza critica, PIERLUIGI PETROBELLI (*Dulcamara e Berta: storia di una canzone*, in *Liedstudien: Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, a cura di Martin Just e Reinhard Wiesend, Tutzing, Schneider, 1989, pp. 307-312) rilegge la «barcaruola a due voci» in filigrana con il modello del *Barbiere di Siviglia*.

⁷ Si rimanda al volume miscelaneo *I vicini di Mozart. La farsa musicale veneziana (1750-1810)*, a cura di David Bryant, 2 voll., Firenze, Olschki, 1987, II (per il modello francese, si veda in particolare EMILIO SALA, *Ascendenti della 'farsa moderna'*, pp. 551-566).



Daniel Auber (1782-1871), il compositore di *Le philtre*. Tra i maggiori trionfi di questo fecondissimo musicista, si citano *La muette de Portici* e *Fra Diavolo*.

napoleonico *troupes* di attori francesi fecero la spola tra la città lagunare e Milano,⁸ producendosi spesso in lingua originale: ritroviamo la celebre compagnia di Madame Raucourt tanto alla Scala e alla Canobbiana (1806 e 1808)⁹ quanto al San Moisè (1807 e 1809) – che l'intraprendente direttrice volle, per altro, trasformare in teatro di prosa francese.¹⁰ Città filofrancese anche per ragioni politiche, Napoli contava una certa produzione di opere d'oltralpe sin dagli anni Settanta del Settecento al Teatro Fondo; con la restaurazione del potere dei Borboni, l'opera francese sembrò sparire dalle scene fino al 1820 (fece eccezione in questo periodo *Jean de Paris* di Boïeldieu, *opéra-comique* rappresentato al Fondo nel 1816), per poi tornare in auge.¹¹

La produzione napoletana di Donizetti coincise dunque con una rinnovata curiosità del pubblico partenopeo per l'opera francese. Non si può essere, allora, sorpresi dal constatare che quello che può essere sbrigativamente definito, specie in virtù dei suoi lunghi soggiorni, come il «periodo napoletano» di Donizetti (1822-1832) rigurgita di titoli più o meno direttamente di ascendenza francese. Il libretto della *Zingara* (1822) è tratto dalla *Petite bohémienne* di Louis-Charles Caignez (1816), quello della *Lettera anonima* (1822) si ispira alla commedia *Mélite, ou Les fausses lettres* di Pierre Corneille (1630), quello di *Chiara e Serafina, o Il pirata* (1822) si basa sulla *Cisterne* di René-Charles-Guilbert de Pixérécourt (1809), quello di *Alahor in Granata* (1826) deriva da *Gonzalve de Cordove, ou Grenade reconquise* di Jean-Pierre Claris de Florian (1793), quello di *Gabriella di Vergy* (composta nel 1826) riutilizza indirettamente la tragedia *Gabrielle de Vergy* di Dormont-Belloy (1777), quello di *Otto mesi in due ore* (1827) rimaneggia un altro testo di Pixérécourt *La fille de l'exilé, ou Huit mois en deux heures*, ecc.¹²

In verità, il ricorso ad una fonte francese per un libretto italiano fu per tutto l'Ottocento prassi diffusa: almeno dieci dei libretti di opere verdiane celano un precedente letterario francese. Quello che è meno ovvio, nel caso di Donizetti, è lo spingersi ad adottare la struttura dell'opera francese, riadattandola a una grammatica italiana. Egli tenta pure, ad esempio con *Il fortunato inganno* (1823) e *La romanziera e l'uomo nero*

⁸ Grazie a Giuseppe Carpani, pure Monza fu un centro sperimentale sul finire del Settecento di produzione di opera francese. Su questo soggetto è al lavoro un gruppo di ricerca diretto da Emilio Sala (Università di Milano).

⁹ Cfr. REMO GIAZZOTTO, *Le carte della Scala. Storie d'impresari e appaltatori teatrali (1778-1860)*, Pisa, Akademos & LIM, 1990, p. 43.

¹⁰ Cfr. MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *Il teatro di San Moisè (1793-1818)*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», xxx, 1990, p. 12. Sempre la *troupe* di Madame Raucourt si produsse nell'Italia settentrionale nel 1814 con il titolo di «compagnia imperiale» (*ibid.*, p. 18).

¹¹ Su queste questioni la ricerca di riferimento resta MARCO MARICA, *L'«opéra-comique» in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, Tesi di dottorato, Roma, Università «La Sapienza», 1998. Fra i recenti saggi sui rapporti tra il genere italiano e quello francese, si veda PHILIPPE VENDRIX, *En inversant le processus. De l'opéra-comique à l'«opera buffa»*, in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, AMIS/Centro italo-tedesco, 1995, pp. 129-141; EMILIO SALA, *Réécritures italiennes de l'opéra-comique français: Le cas de «Renaud d'Ast»*, in *Die Opéra Comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, a cura di Herbert Schneider e Nicole Wild, Hildesheim, Georg Olms, 1997, pp. 363-383.

¹² Cfr. FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna» (serie francese), iv, Milano, 1966, pp. 353-384. Per un'agile panoramica con aggiornamenti e rettifiche, si veda la sezione «schede» della monografia di ASHBROOK, *Donizetti*, cit., II, pp. 285-354.

(1831), l'alternanza di pezzi chiusi e dialoghi parlati secondo il modello dell'*opéra-comique*, formula che in Italia non riuscì ad imporsi malgrado paralleli tentativi a Napoli e a Venezia.¹³ In sintesi, Napoli si rivelò per Donizetti un periodo di assimilazione della tradizione francese e nello stesso tempo un laboratorio di esperimenti di travaso da un genere all'altro. Va da sé che tali esperimenti erano pure la risposta ad un'attesa del pubblico partenopeo, avvezzo alla moda francese, come è stato già ricordato.

Sfruttando proprio un siffatto contesto ricettivo, Donizetti si spinse a rimusicare libretti francesi (ovviamente tradotti in italiano), concepiti per *opéras-comiques*: oltre ai tentativi del *Borgomastro di Saardam* (1827) e di *Alina, regina di Golconda* (1828),¹⁴ il caso più celebre di questo periodo resta *Gianni di Parigi* per il quale Felice Romani rimise mano al libretto *Jean de Paris* di Claude Godard d'Aucourt de Saint-Just scritto per la musica di François-Adrien Boïeldieu (1812). In realtà la composizione di *Gianni di Parigi*, risalente al 1831,¹⁵ non può essere liquidata evocando semplicemente la moda francese, ma obbedisce ad un obiettivo strategico più alto: Donizetti, reduce dal successo di *Anna Bolena*, scelse il libretto francese come *passe-partout* per una carriera internazionale. Come è noto concepì *Gianni di Parigi* per il tenore Rubini e, con ogni evidenza, sperava di servirsi tanto dell'opera quanto dell'interprete per conquistare i favori della capitale transalpina.¹⁶ È d'altronde sintomatico che Donizetti abbia scelto di misurarsi con un'opera francese in quegli anni ancora in programma all'Opéra-Comique, cosa che, per il sistema centripeto parigino avvezzo ai confronti tra teatri e tra repertori, costituiva un elemento di indubbia attrazione.¹⁷ Ma, a quanto pare, Rubini non sostenne il progetto, che fallì.

L'anno dopo (1832), però, Donizetti ci riprovò. Tra *Gianni di Parigi* e *L'elisir d'amore* le affinità contestuali sono molteplici: per entrambe le opere Donizetti scelse, con la collaborazione di Romani per l'uno come per l'altro caso, un *opéra-comique* ancora in programma a Parigi; Auber (*Le philtre*) – per giunta in coppia con Scribe, ovvero il librettista più acclamato al momento – succedette a Boïeldieu (*Jean de Paris*), ormai superato negli anni Trenta dell'Ottocento, ciò che conferma la volontà di Donizetti di servirsi oculatamente dell'attualità parigina. *L'elisir* recuperava e rilanciava il progetto di *Gianni di Parigi*. Pare allora verosimile poter ipotizzare che *L'elisir d'amore* fosse scritto da Donizetti per Milano, ma pensando già ad una ripresa a Parigi.

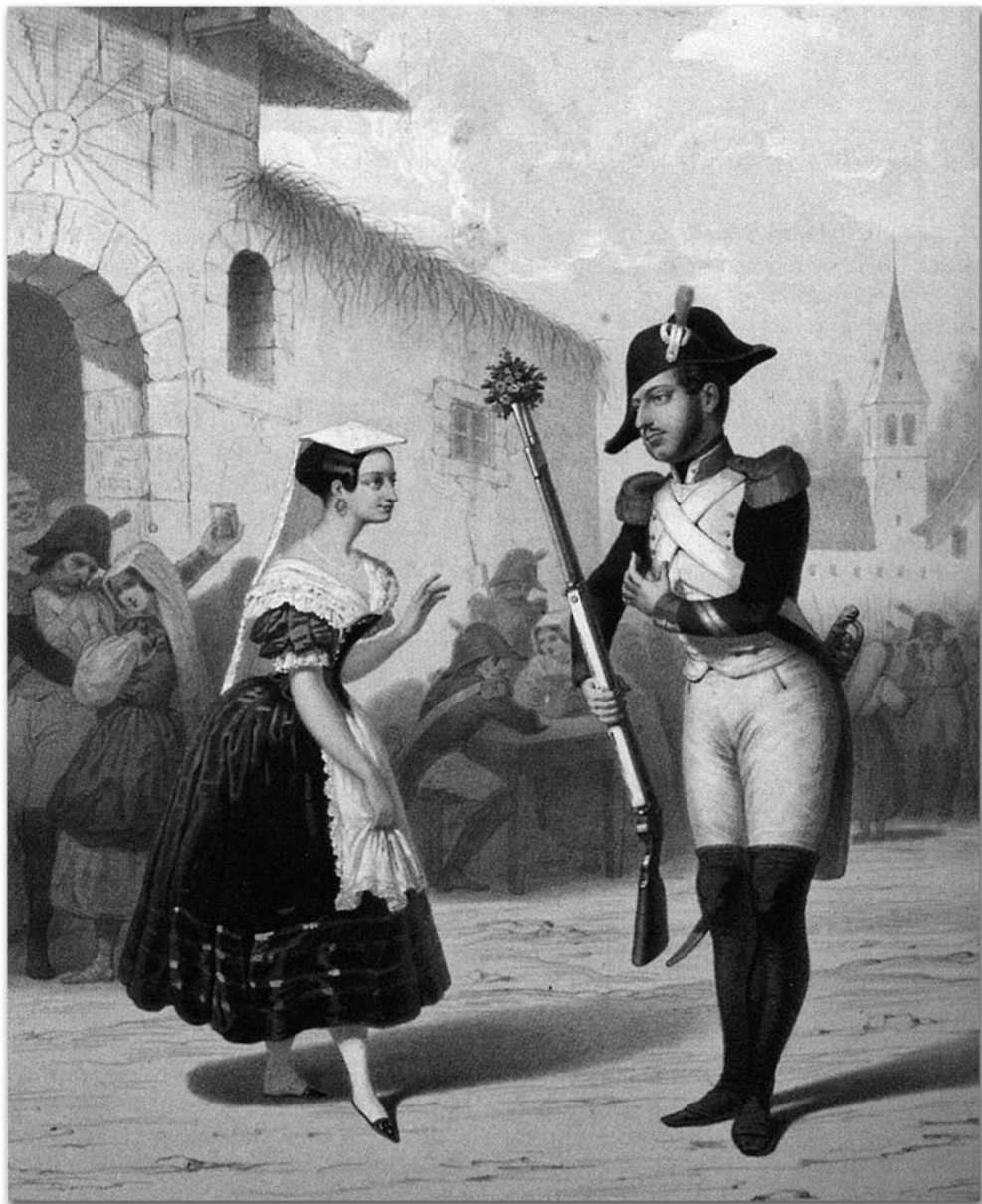
¹³ L'unico teatro francese ad avere il diritto di produrre un'opera musicata da cima a fondo rimase, fino a gran parte dell'Ottocento, l'Opéra. L'Opéra-Comique non aveva tale privilegio, e ciò spiega perché tale teatro dovette sviluppare un genere in cui i dialoghi parlati prendevano il posto dei recitativi.

¹⁴ Queste due opere si rifanno rispettivamente a *Le bourgmestre de Sardam, ou Les deux Pierre*, libretto di Anne-Honoré-Joseph Mélesville, Jean-Toussaint Merle e Jean-Bernard-Eugène Cantiran de Boirie, musica di Nicolas Albert Schaffner (1818); *Alme, reine de Golconde*, libretto di Michel-Jean Sedaine, musica di Pierre-Alexandre Monsigny (1766).

¹⁵ Composta nel 1831, *Gianni di Parigi* sarebbe andata in scena solo nel 1839 alla Scala.

¹⁶ Donizetti pensava a Parigi o, eventualmente, a Londra, come attesta una sua lettera del 1833 indirizzata a Mayr: cfr. ASHBROOK, *Donizetti*, cit., I, p. 61.

¹⁷ Su questa tecnica di produzione tipicamente parigina, cfr. ALESSANDRO DI PROFIO, *La strana coppia. Mozart e Shakespeare, ovvero «Così fan tutte» a Parigi (1863)*, in *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, pp. 227-252.



Fanny Tacchinardi Persiani (Adina) e Antonio Tamburini (Belcore) al Théâtre Italien di Parigi nel 1839. La Tacchinardi (1812-1867) partecipò alle prime rappresentazioni di *Rosmonda d'Inghilterra*, *Lucia di Lammermoor* e *Pia de' Tolomei*, e fu inoltre Adina nella prima veneziana dell'*Elisir d'amore*. Tamburini (1800-1876) prese parte alle prime di *Chiara e Serafina*, *L'ajo nell'imbarazzo*, *Alahor in Granata*, *Alina regina di Golconda*, *Gianni di Calais*, *Imelda de' Lambertazzi*, *Francesca di Foix*, *La romanziera e l'uomo nero*, *Fausta*, *Marino Faliero*, *Don Pasquale*. Fu inoltre tra i protagonisti nelle prime del *Pirata*, della *Straniera* e dei *Puritani* di Vincenzo Bellini.

Ascendenti francesi di un'opera buffa

A dispetto del soggetto, *Le philtre* non è, in realtà, un *opéra-comique* vero e proprio: Auber lo compose per l'Opéra e questo spiega, tra l'altro, perché la partitura non presenti dialoghi parlati, ma recitativi in musica. In effetti, la composizione va ricondotta alla fortuna di un genere ancora oggi assai poco (o affatto) studiato, quello del *petit-opéra*¹⁸ a cui deve essere ricollegato pure *Le comte Ory* di Rossini. L'aggettivo «petit» va, ovviamente, inteso in opposizione a «grand» di *grand-opéra*, genere maggiore dell'Opéra. Quest'ultimo teatro voleva, in realtà, recuperare con il tramite del *petit-opéra* parte del successo, dilagante proprio nei primi decenni dell'Ottocento, del genere comico, e ciò spiega perché il *petit-opéra* ruoti, in effetti, intorno all'orbita dell'*opéra-comique* con cui condivide il linguaggio e le scelte formali.

Nel caso dell'*Elisir d'amore*, il giudizio critico veicolato dai commentatori francesi dell'epoca è che Romani si era limitato ad una traduzione pressoché letterale, mentre Donizetti aveva approntato una musica interamente originale.¹⁹ Non è però impossibile rintracciare anche nella partitura forme e stilemi di chiara impronta francese. Proviamo a mettere *L'elisir* in filigrana con la tradizione francese.

A differenza del *Philtre*, l'opera di Donizetti non ha una vera *ouverture*, ma un preludio che conduce senza soluzione di continuità all'Introduzione. Quest'ultima presenta la struttura tipica dell'*opéra-comique* di quegli anni, messa a punto specialmente da Boieldieu negli anni successivi al suo soggiorno a San Pietroburgo: come ha dimostrato Arnold Jacobshagen, gli *opéras-comiques* abbandonarono progressivamente l'inizio in forma di rondò (forma dominante fino al 1800 circa), per adottarne uno in forma di introduzione corale che inglobava al suo interno un episodio solistico.²⁰ È questa la struttura con cui debuttano non solo *Le philtre*, ma pure *Jean de Paris* che Donizetti conosceva assai bene per averlo, come è stato ricordato, riadattato. Nel *Philtre*, Téré-

¹⁸ Tale definizione è impiegata tanto nei documenti ufficiali (nei *cabiers de charges* a cui si dovevano attenere i direttori dell'Opéra) quanto nella letteratura pubblicistica (si veda ad esempio l'articolo del «*Courrier français*» citato nella nota seguente).

¹⁹ Scrive «*Le courrier français*», 21 gennaio 1839, p. 1: «Tutti sanno che *L'elisir d'amore* è il fratello gemello del *Philtre*, questo piccolo affascinante *petit-opéra*, così ingegnoso di idee, così elegante, così grazioso di forme drammatiche e musicali. *Le Philtre* è la migliore composizione in due atti di Scribe e di Auber, questi due uomini di spirito, che vanno così bene d'accordo! Il poeta italiano ha dovuto solo tradurre letteralmente la *pièce* francese, sostituendo di tanto in tanto un duetto ad un'aria, un'aria a un duetto, tagliando un coro e spesso non cambiando una sillaba. Il compositore non ha seguito lo stesso metodo: ha rifatto tutto, come era nel suo diritto e nel suo dovere». Ritroviamo tali idee nella «*Quotidienne*» (numero del 22 e 23 gennaio 1839, p. 1): «*L'elisir d'amore* è una traduzione quasi letterale dell'opera *Le Philtre* del signor Scribe. Il poeta italiano ha servilmente copiato il poeta francese, ma Donizetti non ha imitato Auber, le due musiche non hanno niente in comune, a parte il successo che hanno ottenuto; sono due piccoli capolavori, ognuno nel suo genere, due graziose composizioni trattate nel gusto di due scuole con colori e sfumature diversi» (le traduzioni sono a cura di chi scrive). Secondo quest'ultimo articolo non firmato, il progetto di eseguire *L'elisir d'amore* a Parigi circolava almeno dal 1837.

²⁰ Cfr. ARNOLD JACOBSHAGEN, *Formstrukturen und Funktionen der Chor-Introduktion in der Opéra comique des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, in *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater*, cit., pp. 151-168.

zine (l'Adina di Romani/Donizetti) sta leggendo «una storia d'amore» di cui le altre fanciulle le chiedono di rendere conto; attacca così il racconto, ovvero il momento solistico che altro non è, musicalmente, se non una *ballade* («La reine Iseult, aux blanches mains») in due strofe (*couplets*) separate da un *refrain*. Inevitabilmente, un riferimento obbligato per tale forma restava la *ballade* di Jenny («D'ici voyez ce beau domaine») nell'atto primo della *Dame blanche* di Scribe/Boïeldieu (1825), costruita anch'essa su due *couplets*;²¹ certo, la più fortunata delle opere di Boïeldieu (mille rappresentazioni all'Opéra-Comique di Parigi dal 1825 al 1862) costituì un modello per l'intera generazione romantica. Tanto «D'ici voyez ce beau domaine» (*La dame blanche*) quanto «La reine Iseult, aux blanches mains» (*Le philtre*) — e, di conseguenza, «Della crudele Isotta» dell'*Elisir*, cavatina costruita su due sezioni separate da un *refrain* corale, secondo il modello francese — alludono ad un Medioevo mitico, lo stesso veicolato in epoca romantica dai romanzi di Walter Scott. Tali momenti vanno connessi alla moda in Francia, sin dalla fine del Settecento, del genere di argomento storico detto «genre troubadour» che investì globalmente le arti e la letteratura. Come è stato notato, per gli *opéras-comiques* di questo tipo (*Richard Cœur-de-lion* di Grétry è, nel 1784, uno dei primi esempi) è frequente la figura di un trovatore o l'impiego di canzoni strofiche ad imitazione di quelle dei trovatori.²² La cavatina di Adina con il racconto delle disavventure amorose di Tristano e Isotta è il riflesso di tale moda di cui l'*opéra-comique* è stato un tramite non trascurabile.

Da un punto di vista drammaturgico, l'intervento solistico di Adina all'interno dell'Introduzione necessita di interlocutori destinatari del messaggio: nel *Philtre* e nell'*Elisir* le due fanciulle 'raccontano' la storia di Isotta perché sollecitate da un coro, che non è solo attento, ma pure interagente. A ben guardare, l'inserzione nell'*Elisir* dei momenti solistici in un contesto corale non è limitata all'Introduzione, ma è una regola diffusa, a tal punto che la sola «Una furtiva lagrima» fa eccezione, come è stato osservato.²³ Sicuramente, nel determinare la funzione del coro fu forte il peso del teatro romantico di cui il melodramma italiano recepì alcune principali istanze, spinto pure dal dibattito estetico-politico (non è un caso che sull'importanza della coralità insistesse molto la *Filosofia della musica* di Mazzini, del 1836). Non va però sottovalutata la forza del modello francese: sia il genere tragico (la *tragédie lyrique* sei-settecentesca, l'*opéra* e poi il *grand-opéra* in epoca romantica) sia quello comico (l'*opéra-comique*) furono sempre particolarmente attenti alle sezioni corali, mai sminuite a vantaggio di quelle solistiche. Probabilmente, le ragioni della centralità conferita al coro nell'*Elisir d'amore* vanno

²¹ Sulla *Dame blanche*, si veda il commento alla partitura e al libretto di DAMIEN COLAS, «L'Avant-Scène Opéra», n. 176, 1997, pp. 8-65. Nel medesimo volume si trovano anche i contributi di Jean-Claude Yon sulla fortuna dell'opera (pp. 66-73) e di Stéphane Guégan sull'iconografia legata alla fonte di Scott (pp. 74-81).

²² Cfr. THOMAS BETZWIESER, *Der Sänger und sein Lied: Timbres im «genre troubadour»*, in *Timbre-Vaudeville. Zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert. Bericht über den Kongress in Bad Homburg 1996*, a cura di Herbert Schneider, Hildesheim, Georg Olms, 1999, pp. 344-378.

²³ Cfr. CHARLES PATRICK DESMOND CRONIN, *The Comic Operas of Gaetano Donizetti and the End of the Opera Buffa Tradition*, PhD, Stanford University, 1993 (Ann Arbor, UMI), p. 99.

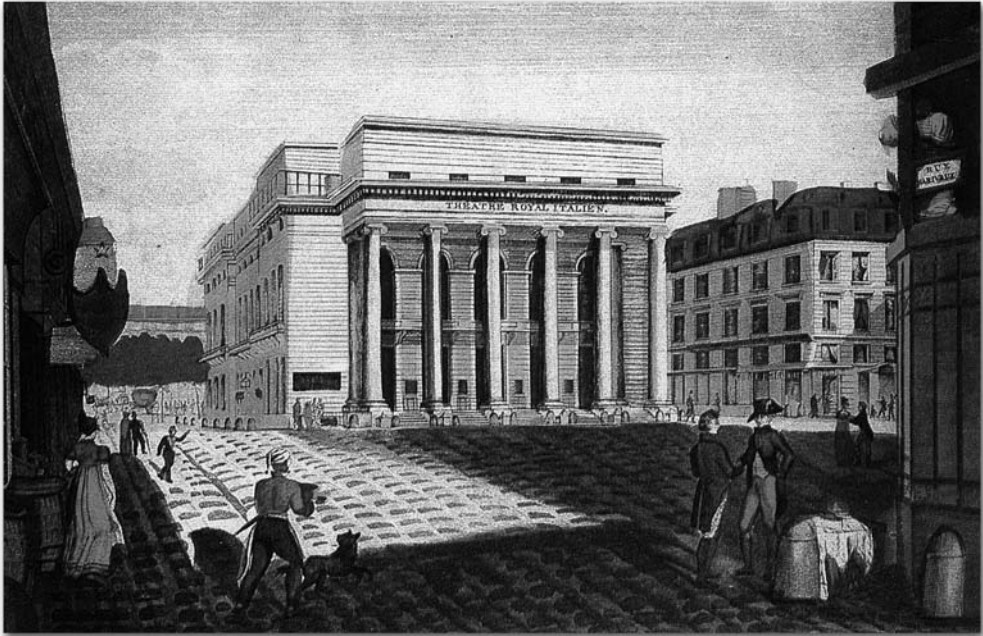
cercate nella spinta del modello francese più che nell'estetica romantica italiana – anche se la seconda legittima l'adozione del primo.²⁴

Comunque sia, l'uso del coro in funzione di spettatore e interlocutore di momenti solistici ha l'effetto di movimentare inevitabilmente la struttura drammaturgica, che acquisisce una certa 'credibilità': le cavatine «Della crudele Isotta» e «Udite, udite, o rustici» trovano una loro giustificazione drammatica nella presenza di altri personaggi sulla scena. Tale questione rinvia ad un punto nevralgico del dibattito francese: la legittimità del canto.

Condizionata dal modello del teatro parlato (Corneille e Racine), l'opera francese fu segnata sin dalle sue origini da polemiche accese. I compositori d'oltralpe, si sa, furono sempre attenti ad inserire le sezioni solistiche in un flusso drammaturgico che non poteva essere spezzato, in ossequio alle norme del teatro; non a caso, il sistema dei «pezzi chiusi» all'italiana fu sempre respinto. Quando Lully compose il famoso monologo di Armide «Enfin il est en ma puissance» nell'opera omonima (1686), fece del suo meglio per camuffare l'aria con il lungo recitativo che la precede: niente a che vedere con le separazioni già ricorrenti nelle opere di Cavalli, pur note ai francesi. Nell'opera francese, sin dagli esordi l'aria non solo doveva essere incastonata in un'evoluzione drammatica progressiva – l'ossequio al principio della «liaison des scènes» domandava a librettista e compositore che ogni momento musicale fosse la conseguenza logica di quello che precedeva e, nello stesso tempo, la premessa necessaria a quello che seguiva –, ma possibilmente essere giustificata dalla situazione. Nel caso citato di Armide, l'aria («Venez, secondez mes désirs») corrisponde all'evocazione delle forze demoniache: una situazione estrema (ed estranea alla norma) legittima il ricorso alla vocalità dell'aria, sganciata dalle regole della declamazione proprie del recitativo.

L'opera francese sviluppò in effetti molteplici *topoi* drammatici che in un modo o nell'altro fornivano un alibi estetico all'uso del canto: evocazioni di spiriti, interventi divini, estreme manifestazioni di gioia o di dolore, feste, lezioni di musica ecc. Cronologicamente lontana, l'opera francese ottocentesca eredita, dai suoi prototipi seicenteschi, i presupposti di tale dibattito estetico. Da un secolo all'altro e da un genere all'altro, ritroviamo alcune costanti. Abbondano dunque nel *Philtre* (e di conseguenza nell'*Elisir*) le situazioni festive per le quali il ricorso alla musica e al canto pare ovvio: fanno festa i contadini all'inizio dell'atto secondo e dunque invocano in coro «Cantiamo». La «barcaruola a due voci» «Io son ricco e tu sei bella» è preparata da questa situazione: «Poi-ché cantar vi alletta / uditemi signori. / Ho qua una canzonetta, / di fresco data fuori». Già in I.7, gli effetti del Bordeaux su Nemorino fanno sì che questi cominci a cantare: «*canta*» – specifica la didascalia – come ovvia reazione all'alcool, esprimendo tanta euforia da giustificare a sua volta la reazione di Adina («Così allegro! e perché?»). Un effetto di reazioni logiche per garantire, ancora una volta, lo sviluppo drammatico.

²⁴ La dissertazione citata di Cronin che ha il merito di insistere sulla coralità dell'opera di Donizetti, la mette in relazione con il dibattito dei romantici italiani (Mazzini in testa), ma stranamente tace dell'influenza dell'opera francese.



Il Théâtre Italien di Parigi in una stampa acquerellata ottocentesca. Ospitò le prime rappresentazioni di *Marino Faliero* e *Don Pasquale*.

In una situazione drammatica opposta, ovvero nel punto di massimo dolore, Nemorino fa di nuovo ricorso al canto: è il caso della celebre «Una furtiva lagrima», unico momento solistico che fa a meno del coro, come si è già detto, dove però ritroviamo un referente diretto alla forma della *romance* (anche essa come la *ballade* di struttura strofica con *couplets*), ampiamente sfruttata dall'*opéra-comique* sin dalla metà del Settecento.²⁵

Alla ripresa al Théâtre Italien dell'*Elisir d'amore*, gli spettatori francesi furono contenti di avere trovato in Donizetti l'erede di Rossini e rapidamente dimenticarono Auber. Il modello rossiniano venne giustamente evocato, ma, per un paradosso apparente, neppure in Francia ci si rese conto che un punto di contatto evidente tra *Il barbiere* e *L'elisir*, a parte la filiazione del linguaggio comico italiano, restava il comune scrutare al di là delle Alpi. A dispetto dei debiti contratti da Donizetti con la tradizione francese, il destino dell'*Elisir d'amore* sarà quello di diventare una delle opere buffe italiane più popolari insieme a *Don Pasquale*, anche essa composizione fortemente (e ancora più direttamente) segnata dalle aspettative del pubblico parigino.

²⁵ Su questa forma, cfr. DAVID CHARLTON, *The «romance» and its cognates: narrative, irony and vraisemblance in early opéra comique*, in *Die Opéra comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater*, cit., pp. 43-92; e PATRICK TAIEB, *Romance et mélomanie. Scènes d'opéra-comique sous la Révolution et l'Empire*, ivi, pp. 93-119.

L'ELISIR D'AMORE

Libretto di Felice Romani

Edizione a cura di Giorgio Pagannone,
con guida musicale all'opera



Felice Romani (1788-1865), il maggior librettista del tempo. Oltre all'*Elisir d'amore*, scrisse per Donizetti i libretti di *Chiara e Serafina*, *Alina regina di Golconda*, *Anna Bolena*, *Gianni di Parigi*, *Ugo conte di Parigi*, *Parisina*, *Lucrezia Borgia*, *Rosmonda d'Inghilterra* (già musicato da Coccia), *Adelia* (terzo atto di G. Marini; già musicato da Coccia). Per Bellini scrisse *Il pirata*, *La straniera*, *Zaira*, *I Capuleti e i Montecchi* (rifacimento di un libretto musicato da Nicola Vaccai), *Beatrice di Tenda*, *La sonnambula* e *Norma*.

L'elisir d'amore, libretto e guida all'opera

a cura di Giorgio Pagannone

La presente edizione si basa sul libretto stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera.¹ Gli interventi del curatore si limitano ad alcune normalizzazioni dell'ortografia: *sergente* per *sargente*, *volentieri* per *volontieri*, *immagino* per *imagino*, *neanche* per *né anche*, *capelli* per *capegli*, *meraviglia* per *maraviglia*, *gli* per *li* (manteniamo invece l'oscillazione *denaro/danaro*). La *j* dittongata (*fittajuola*, *merciajuolo*, *gioja*) viene ridotta ad *i*, secondo l'uso moderno. La lezione *briconella* (II.7) viene corretta in *briconcella*, secondo la partitura, poiché si tratta probabilmente di un refuso.

Rispettiamo e manteniamo invece:

- l'uso delle dieresi, che favorisce la corretta lettura metrica del verso (p. es. *viaggio*, *lezion*, *presunzione*, *graziosa*, *ambizione*, *trionfar*, *invidiar*);
- l'uso degli accenti diacritici, che in genere serve a disambiguare la semantica (p. es. *dèi*, che sta per *devi*);
- l'uso dei trattini, i quali generalmente evidenziano il fenomeno della rimalmezzo (p. es. «Quale onore! – Un senatore»), mentre nei recitativi servono perlopiù da segni d'interpunzione aggiunti.

Manteniamo inoltre le indicazioni «a due», «a tre», «tutti», che nei duetti e nei concertati segnalano i passi in canto simultaneo (le cosiddette sezioni 'liriche', distinte da quelle 'cinetiche', o dialogiche).² Il librettista Romani corrobora spesso queste indica-

¹ L'ELISIR / D'AMORE / MELODRAMMA GIOSOSO IN DUE ATTI / *da rappresentarsi* / NELL'I. R. TEATRO ALLA CANOBBIANA / LA PRIMAVERA DELL'ANNO 1832 / [fregio] / MILANO / per *Gaspare Truffi e comp.*

² Seguiamo, anche nella guida, la struttura e la terminologia della cosiddetta 'solita forma': *adagio* – *tempo di mezzo* – *cabaletta* per arie e duetti; *largo concertato* – *tempo di mezzo* – *stretta* per i concertati a più voci. Duetto e concertati hanno di norma una sezione iniziale denominata *tempo d'attacco*. *Tempo d'attacco* e *tempo di mezzo* sono sezioni 'cinetiche', dialogiche, quindi aperte, tonalmente instabili (dunque, anche quando nella guida specificiamo la tonalità, s'intenda comunque che la sezione non è 'chiusa' a livello armonico); le altre sono invece sezioni 'liriche', chiuse, tonalmente stabili (cfr. HAROLD POWERS, 'La solita forma' and 'The Uses of Convention', «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90, che riprende la terminologia adottata da ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Verdi*, Firenze, Tofani, 1859). Altro termine tecnico al quale faremo ricorso di frequente nell'analisi è *parlante*. Si ha il *parlante* quando l'orchestra espone una melodia guida, mentre le voci dialogano liberamente. Si tratta – è ovvio – di un 'parlato' diverso dal 'recitativo', che è un parlato assai più prossimo al discorso comune, 'reale', in quanto svincolato dalla forma musicale. Il *parlante* è impiegato perlopiù nelle sezioni dialogiche dei numeri musicali (*tempi d'attacco* e *tempi di mezzo*). Infine, intendiamo per *volta* di cabaletta (o di stretta), la sezione di raccordo tra la melodia principale e la sua ripetizione (era prassi – ora non più – che la melodia della cabaletta o della stretta venisse replicata e variata).

zioni con l'uso di parentesi graffe, che noi evitiamo di riportare (cfr. ad esempio la stretta dell'Introduzione – I.2, a partire da «Più tempo invan non perdere» –, dove una lunga parentesi abbraccia le quattro strofe del «Tutti»³).

Nel libretto le cifre in esponente (numeri romani) si riferiscono alle varianti che compaiono in partitura⁴ – grassetto e colore grigio segnalano le porzioni di testo non musicate, e/o rimpiazzate – mentre quelle in numeri arabi si riferiscono alla guida all'ascolto, collocata a piè pagina. Essa – come anche l'apparato della macrovariante in appendice – si basa sull'edizione critica dell'opera, che segue fedelmente la partitura autografa di Donizetti.⁵ In appendice, dopo la macrovariante di partitura, si potranno leggere la composizione dell'orchestra e la disposizione delle voci, provviste di un breve commento.

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 41
	<i>Scena IV</i>	p. 46
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 58
	<i>Scena IV</i>	p. 63
APPENDICI:	Varianti d'autore nell'aria finale di Adina	p. 75
	<i>L'orchestra</i>	p. 78
	<i>Le voci</i>	p. 79

³ A dire il vero, l'uso delle parentesi graffe non è perfettamente coordinato all'uso delle indicazioni verbali. Vi sono infatti pezzi chiusi con indicazione verbale («a due», ecc.) ma senza graffa. Viceversa, vi sono sezioni di testo racchiuse in parentesi graffe, ma sprovviste di indicazioni verbali: spesso si tratta di brevi porzioni di testo – con prevalenza di *a parte* – inserite in un contesto dialogico, cioè al di fuori dalle canoniche sezioni chiuse, 'liriche', ma destinate – almeno dal librettista – al canto simultaneo, alla sovrapposizione delle voci, ad una breve stasi del tempo di rappresentazione. Ad esempio, Romani racchiude con una graffa i due distici di Adina e Nemorino che precedono la stretta dell'Introduzione (I.2; da «Signorino, io non ho fretta» a «Disperato io morirò»): egli evidentemente intende segnalare solo una breve parentesi in canto simultaneo, prima del pezzo chiuso vero e proprio (la stretta, «Più tempo invan non perdere»).

⁴ In genere, le varianti di partitura tendono a migliorare la resa fonica della parola cantata. Cito due casi esemplari: «Son felice, son contento» (I.6, al posto di «Son felice, son rinato/beato») per la frase d'apertura dei due adagi del duetto Nemorino-Dulcamara; e soprattutto la variante nella celebre romanza di Nemorino (II.8), «I miei sospir, ecc.», che tende ad evitare la scomoda allitterazione «suoi sospir» nello slancio iniziale della frase melodica corrispondente.

⁵ GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, melodramma giocoso in due atti di Felice Romani, edizione critica a cura di Alberto Zedda, Milano, Ricordi, 1979 (solo per il nolo).

L'ELISIR D'AMORE

Melodramma giocoso in due atti

Poesia di Felice Romani
Musica di Gaetano Donizetti

Prima esecuzione:
Milano, Teatro alla Canobbiana, 12 maggio 1832

PERSONAGGI

ADINA, *ricca e capricciosa fittaiuola*

NEMORINO, *coltivatore; giovane semplice, innamorato d'Adina*

BELCORE, *sergente di guarnigione nel villaggio*

Il dottor DULCAMARA, *medico ambulante*

GIANNETTA, *villanella*

VOCI

Soprano

Tenore

Baritono

Basso buffo

Soprano

Cori e comparse

Villani e villanelle, soldati e suonatori del reggimento,
un notaro, due servitori, un moro

L'azione è in un villaggio, nel paese dei Baschi.

Il soggetto è imitato dal *Filtro* di Scribe.
Gli è uno scherzo, e come tale è presentato
ai lettori.

Felice Romani

ADINA (*ridendo*)

Benedette queste carte!⁵
È bizzarra l'avventura.

GIANNETTA

Di che ridi? fanne a parte
di tua lepida lettura.

ADINA

È la storia di Tristano,
è una cronaca d'amor.

CORO

Leggi, leggi!¹

NEMORINO

(A lei pian piano

vo' accostarmi, entrar fra lor.)

ADINA (*legge*)

«Della crudele Isotta⁶
il bel Tristano ardea,
né fil di speme avea
di possederla un dì.

segue nota 4

ne (B, seconda quartina) in cui egli si concede un po' di autoironia (che sia lui stesso a riconoscere i suoi difetti può far sorridere, ma rivela anche la sua estrema sincerità). L'ultimo distico («Chi la mente mi rischiara») lo canta sulla melodia iniziale del coro (*Allegretto* – $\frac{3}{8}$, Fa), dopo di che il coro stesso riprende in parte il brano iniziale, chiudendo il quadretto d'apertura.

⁵ *Meno mosso* – $\frac{6}{8}$, →

Secondo personaggio: Adina. Ella esordisce in modo opposto a Nemorino, «ridendo» (ella ride di Tristano, ma indirettamente, per lo spettatore, ride di Nemorino). Sollecitata dal gruppo a raccontare la storia, ella accetta, ponendosi nel ruolo di educatrice sentimentale.

¹ Aggiunta: «(Tutti si uniscono intorno ad Adina)».⁶ *Andantino* – $\frac{3}{4}$, Mi-La (cavatina Adina)

Adina si presenta tramite un racconto (d'altronde non ha nessun sentimento da esprimere). Il brano è suddiviso in due strofe parallele di dieci versi ciascuna, alle quali corrisponde pressappoco la stessa musica (cambia solo la tonalità: Mi nella prima strofa, La nella seconda). Il tono narrativo è reso dalla tecnica del *parlante*: l'orchestra espone la melodia principale, mentre Adina imbastisce il racconto su un canto scarno ed essenziale, fatto di moduli ritmici ricorrenti:

ESEMPIO 2

La quartina affidata al *tutti* («Elisir di sì perfetta») è in realtà enunciata prima da Adina, e poi ripresa dal coro. È un dettaglio importante, perché rivela l'indole volubile, la capacità istrionica della protagonista, che sa cambiare a piacimento il 'tono' del discorso (a differenza di Nemorino). Si noti come passa dal patetico – fine del racconto, do# – al brillante, con un bel salto di registro:

ESEMPIO 3

Quando si trasse al piede
di saggio incantatore,
che in un vassel gli diede
certo elisir d'amore,
per cui la bella Isotta
da lui più non fuggì.»

TUTTI

Elisir di sì perfetta,
di sì rara qualità,
ne sapessi la ricetta,
conoscessi chi ti fa!

ADINA

«Appena ei bebbe un sorso
del magico vasselto,
che tosto il cor rubello
d'Isotta intenerì.
Cambiata in un istante,
quella beltà crudele
fu di Tristano amante,
visse a Tristan fedele;
e quel primiero sorso
per sempre ei benedì.»

TUTTI

Elisir di sì perfetta,
di sì rara qualità,
ne sapessi la ricetta,
conoscessi chi ti fa!

SCENA SECONDA

(Suona il tamburo: tutti si alzano. Giunge BELCORE guidando un drappello di soldati che rimangono schierati nel fondo. Si appressa ad ADINA, la saluta e le presenta un mazzetto)

BELCORE

Come Paride vezzoso⁷
porse il pomo alla più bella,
mia diletta villanella,
io ti porgo questi fior.

Ma di lui più glorioso,
più di lui felice io sono,
poiché in premio del mio dono
ne riporto il tuo bel cor.

ADINA *(alle donne)*

(È modesto il signorino!)

GIANNETTA e CORO

(Sì davvero.)

NEMORINO

(Oh! mio dispetto!)

BELCORE

Veggio chiaro in quel visino
ch'io fo breccia nel tuo petto.
Non è cosa sorprendente;
son galante, son sergente;
non v'ha bella che resista
alla vista d'un cimiero;
cede a Marte, Iddio guerriero,
fin la madre dell'Amor.

ADINA

(È modesto!)

GIANNETTA e CORO

(Sì, davvero.)

NEMORINO

(Essa ride... oh! mio dolor!)

BELCORE

Or se m'ami, com'io t'amo,
che più tardi a render l'armi?
Idol mio, capitoliamo:
in qual dì vuoi tu sposarmi?

ADINA

Signorino, io non ho fretta:
un tantin pensar ci vo'.

NEMORINO

(Me infelice! s'ella accetta,
disperato io morirò.)

⁷ *Marziale-Larghetto* – $c-\frac{3}{4}$, Do (marcia militare) – Fa (cavatina Belcore)

Terzo personaggio: Belcore, altro spasimante di Adina. Anche lui esordisce cantando, ma a differenza di Nemorino è preceduto da una parata e da una marcia militare, e poi canta platealmente, porgendo un mazzo di fiori. Tanto il canto di Nemorino era genuino, fresco, soave, tanto quello di Belcore suona affettato, esagerato, falso, con quegli svolazzi invero poco adatti ad una voce grave. (Si può ravvisare una notevole somiglianza – a cominciare dall'*incipit* testuale – con la cavatina di Dandini nella *Cenerentola* di Rossini: «Come un'ape ne' giorni d'aprile».) La cavatina di Belcore è divisa in due strofe, ma l'assetto musicale non è strofico, bensì ternario

TUTTI

BELCORE

Più tempo invan^{II} non perdere:⁸
 volano i giorni e l'ore;
 in guerra ed in amore
 è fallo l'indugiar.
 Al vincitore arrenditi;
 da me non puoi scappar.

ADINA

Vedete di quest'uomini,
 vedete un po' la boria!
 Già cantano vittoria
 innanzi di pugar.
 Non è, non è sì facile
 Adina a conquistar.

NEMORINO

(Un po' del suo coraggio
 Amor mi desse almeno!)
 Direi siccome io peno,
 pietà potrei trovar.
 Ma sono troppo timido,
 ma non poss'io parlar.)

GIANNETTA e CORO

(Davver, saria da ridere
 se Adina ci cascasse,

se tutti vendicasse

codesto militar!

Sì, sì; ma è volpe vecchia;
 e a lei non si può far.)

BELCORE

Intanto, o mia ragazza,
 occuperò la piazza. – Alcuni istanti
 concedi a' miei guerrieri
 al coperto posar.

ADINA

Ben volentieri.

Mi chiamo fortunata
 di potervi offerir una bottiglia.

BELCORE

Obbligato. (Io son già della famiglia.)

ADINA^{III}

Voi ripigliar potete
 gl'interrotti lavori. Il sol declina.

TUTTI

Andiam, andiam.

(Partono Belcore, Giannetta e il coro)

segue nota 7

(ABA'), con una sezione intermedia (B = *Andantino*, c) aperta ai commenti di Adina e del coro, e una ripresa (A', a partire da «Non v'ha bella che resista») decisamente melismatica («cede a Marte...»). La forma ternaria 'larga' di questa cavatina si oppone a quella ternaria 'breve' di Nemorino, come a rimarcare il diverso *status* tra i due rivali (il contadino timido *vs* il sergente borioso).

^{II} «oh Dio».

⁸ *Allegro vivace* – c, Fa (stretta)

Dopo un breve tempo di mezzo (*Allegro*, c), nel quale Adina fa capire al sergente che ha trovato un osso duro, Belcore attacca quella che sembrerebbe la cabaletta della sua aria, ma che in realtà, grazie al concorso degli altri personaggi – Adina *in primis*, che riprende la melodia – si trasforma in una stretta, ovvero nella sezione conclusiva dell'intera Introduzione (d'altronde, la prescrizione librettistica – «Tutti» – non lascia dubbi a proposito). Il carattere spigliato e mosso della melodia ben esprime l'impazienza di Belcore, ma Adina replica al sergente da sua pari, anzi ampliando la melodia (24 bb. contro 20) e conducendola ad un doppio La acuto di forza. In questa schermaglia amorosa Nemorino non può inserirsi, data la sua timidezza e la manifesta inferiorità rispetto al rivale. Egli infatti ripiega su un motivo secondario che innesca il meccanismo del cosiddetto 'crescendo rossiniano' (la ripetizione a catena, sempre più forte, di un solo motivo basato su uno schema armonico elementare, in questo caso tonica-sottodominante-dominante). Il crescendo coinvolge man mano tutti gli altri, compreso il coro, dopo di che è la sola Adina che riprende la melodia iniziale, facendo valere la sua autorità sul troppo disinvoltato sergente, al quale non resta che replicare nel crescendo.

^{III} Aggiunta: «(a' villani)».

SCENA TERZA

(NEMORINO e ADINA)

NEMORINO

Una parola, o Adina.⁹

ADINA

L'usata seccatura!

I soliti sospir! Faresti meglio
a recarti in città presso tuo zio
che si dice malato, e gravemente.

NEMORINO

Il suo mal non è niente – appresso al mio.
Partirmi non poss'io...
Mille volte il tentai...

ADINA

Ma s'egli more,
e lascia erede un altro?...

NEMORINO

E che m'importa?...

ADINA

Morrai di fame, e senza appoggio alcuno...

NEMORINO

O di fame o d'amor... per me è tutt'uno.

ADINA

Odimi. Tu sei buono,
modesto sei, né al par di quel sergente
ti credi certo d'ispirarmi affetto;
così ti parlo schietto,
e ti dico che invano amor tu sperì,
che capricciosa io sono, e non v'ha brama
che in me tosto non muoia appena è desta.

NEMORINO

Oh! Adina!... e perché mai?...

ADINA

Bella richiesta!

Chiedi all'aura lusinghiera¹⁰
perché vola senza posa
or sul giglio, or sulla rosa,
or sul prato, or sul ruscel:
ti dirà che è in lei natura
l'esser mobile e infedel.

NEMORINO

Dunque io deggio?...

ADINA

All'amor mio
rinunziar, fuggir da me.

NEMORINO

Cara Adina!... non poss'io.

ADINA

Tu nol puoi? perché?

NEMORINO

Perché!

Chiedi al rio perché gemente
dalla balza ov'ebbe vita,
corre al mar che a sé l'invita,
e nel mar sen va a morir:
ti dirà che lo trascina
un poter che non sa dir.

ADINA

Dunque vuoi?...

⁹ n. 2. Recitativo e Duetto. Adina e Nemorino

Rimasti soli, i due danno vita ad un duetto molto compatto, che però si risolve con un nulla di fatto. Adina si mostra sincera con Nemorino («Odimi. Tu sei buono», «ti parlo schietto»), proprio perché non pare interessata a lui, non lo considera un potenziale amante.

¹⁰ *Cantabile* – ♩ , *Mib*

L'intero duetto è in un sol movimento, anche se si distinguono chiaramente un adagio («Chiedi all'aura lusinghiera», «Chiedi al rio perché gemente») e una cabaletta («Per guarir da tal pazzia», «Ah! te sola io vedo, io sento») riconoscibili dalle strofe parallele. I due personaggi cantano le stesse melodie ma, è bene notarlo, Nemorino vive di luce riflessa, ripete pedissequamente i motivi esposti da Adina, quindi non può sperare di far colpo su di lei. È una forma sottile di soggezione: egli, assumendo il canto di Adina – un canto a lui estraneo, fatto di melismi – si mostra troppo arrendevole, mostra la sua incapacità di essere sé stesso di fronte a lei, e quindi rafforza l'immagine di perdente. Insomma, è una preda troppo facile per Adina. È significativo che alla fine della cabaletta i due non cantino in parallelo, se non nell'ultimissima battuta: è il segnale della loro distanza (mentre il canto parallelo a voci sovrapposte è quasi sempre, in un duetto d'amore primottocentesco, il segnale dell'estasi amorosa).

SCENA QUINTA

(Il dottore DULCAMARA sopra un carro dorato, in piedi, avendo in mano delle carte e delle bottiglie. Dietro ad esso un servitore che suona la tromba. Tutti i paesani lo circondano)

DULCAMARA

Udite, udite, o rustici;¹²
attenti, non fiateate.

Io già suppongo e immagino
che al par di me sappiate
ch'io sono quel gran medico,
dottore enciclopedico
chiamato Dulcamara,
la cui virtù preclara
e i portenti infiniti
son noti in tutto il mondo...^v e in altri siti.

¹² Entra il ciarlatano, quarto ed ultimo personaggio della serie, colui che darà una svolta decisiva al dramma, rompendo la situazione di stallo iniziale (l'idillio impossibile tra Adina e Nemorino). Il lunghissimo sproloquio di Dulcamara, solo di rado interrotto dai commenti del coro, sembra procedere in modo libero, inanellando una serie di blocchi 'retorici' apparentemente slegati. In realtà si tratta di una struttura calcolatissima, fatta apposta per far colpo. Un saggio di oratoria, provato e ripetuto chissà quante volte. La *dispositio*, ossia l'organizzazione delle sequenze del discorso retorico-musicale, è la seguente: *a*) «Udite, udite, o rustici», *Maestoso*, *c*), *La* (*parlante*, motivo *x*); *b*) «Benefattor degli uomini», *Andante* (arioso); *c*) «È questo l'odontalgico» (*parlante*, motivo *y*); *d*) «O voi, matrone rigide», → (declamato); *e*) «Ei move i paralitici», *Mi* (*parlante*, motivo *y*); *f*) «L'ho portato per la posta», → (*parlante*, motivo *y*); *g*) «Ecco qua: così stupendo», *Andante*, *La* (*parlante*, motivo *x*); *h*) «Così chiaro è come il sole», *Allegro vivace*, $\frac{3}{8}$ (cabaletta sul motivo iniziale della cornetta; cfr. es. 4). Come si può ben vedere, due motivi ricorrenti (*x*, *y*) fungono da pilastri:

ESEMPIO 5



ESEMPIO 6



Il discorso complessivo segue peraltro una curva retorica perfettamente modellata sul modello classico di oratoria. In sostanza, ad un esordio *o captatio benevolentiae* (sezioni *a-b*), segue la *narratio* (sezioni *c-e*), ossia il racconto dei mirabili effetti dell'elisir, scandito dal motivo orchestrale *y*, e intercalato opportunamente da un'apostrofe (*d*) rivolta a «matrone, donzelle e giovani galanti». Segue poi la fase più delicata, la *confirmatio* (sezioni *f-g*), ossia l'apice dell'argomentazione (lo svelamento del prezzo dell'elisir), che è contraddistinta peraltro dal cambio di metro poetico (dai versi settenari si passa agli ottonari). Dulcamara maschera abilmente la spudorata menzogna («vi regalo uno scudo») con la tecnica del *parlante*, ossia poggiando il suo declamato su motivi orchestrali che fungono da persuasori occulti. Nella sezione *f* vi è una variante del motivo *y*, un melodico saliscendi dall'effetto ipnotico:

ESEMPIO 7



Nella sezione *g* ritorna invece il motivo *x* dell'esordio, quello che era servito per 'cattivarsi la benevolenza' degli astanti. Viene infine l'epilogo *o perorazione* finale (*h*), che prende la forma di una vera e propria cabaletta: Dulcamara, seguendo un copione collaudato, ordina al suo aiutante di intonare con la cornetta il motivo dell'arrivo in piazza, quindi canta gli ultimi sei versi su quel motivo, completando con successo l'opera di persuasione. L'assemblea ripete, inebetita, l'amenio motivetto.

^v «all'universo...».

Benefattor degli uomini,
riparator de' mali,
in pochi giorni io sgombero,
io spazzo gli spedali,
e la salute a vendere
per tutto il mondo io vo.

Compratela, compratela,
per poco io ve la do.^{vi}

È questo l'odontalgico
mirabile liquore,
dei topi e delle cimici
possente distruttore,
i cui certificati
autentici, bollati
toccar, vedere e leggere
a ciaschedun farò.

Per questo mio specifico,
simpatico, prolifico,
un uom, settuagenario
e valetudinario,
nonno di dieci bamboli
ancora diventò.

Per questo *Tocca e sana*
in breve settimana
più d'un afflitta vedova
di piangere cessò.

O voi, matrone rigide,
ringiovanir bramate?
Le vostre rughe incommode
con esso cancellate.
Volete voi donzelle
ben liscia aver la pelle?
Voi giovani galanti
per sempre avere amanti?
Comprate il mio specifico,
per poco io ve lo do.

Ei move i paralitici,
spedisce gli apoplefici,
gli asmatici, gli asfitici,
gl'isterici, i diabetici,

guarisce timpanitidi,
e scrofole e rachitidi,
e fino il mal di fegato,
che in moda diventò.^{vii}

Comprate il mio specifico,
per poco io ve lo do.

L'ho portato per la posta
da lontano mille miglia.
Mi direte: quanto costa?
quanto vale la bottiglia?
Cento scudi?... trenta?... venti?
No... nessuno si sgomenti.
Per provarvi il mio contento
di sì amico accoglimento,
io vi voglio, o buona gente,
uno scudo regalar.

CORO

Uno scudo! veramente?
Più brav'uom non si può dar.

DULCAMARA

Ecco qua: così stupendo,
sì balsamico elisire
tutta Europa sa ch'io vendo
niente men di nove lire:
ma siccome è pur palese
ch'io son nato nel paese,
per tre lire a voi lo cedo,
sol tre lire a voi richiedo;^{viii}
così chiaro è come il sole,
che a ciascuno che lo vuole
uno scudo bello e netto
in saccoccia io faccio entrar.
Ah! di patria il caldo affetto
gran miracoli può far.

CORO

È verissimo: porgete.
Oh! il brav'uom, dottor, che siete!
Noi ci abbiam del vostro arrivo
lungamente a ricordar.

^{vi} Aggiunta: «(Con aria di ciarlatano)».

^{vii} Aggiunta: «Mirabile pe' cimici, / mirabile pel fegato, / guarisce i paralitici, /spedisce gli apoplefici.»

^{viii} Aggiunta: «Suona, a te» (recitato).

SCENA SESTA

(NEMORINO e detti)

NEMORINO

(Ardir. Ha forse il cielo¹³

mandato espressamente per mio bene

quest'uom miracoloso nel villaggio.

Della scienza sua voglio far saggio.)

Dottore... perdonate...

È ver che possediate

segreti portentosi?...

¹³ n. 4. Recitativo e Duetto. Nemorino e Dulcamara

Il baggiano contro l'imbroglione: la comicità è assicurata. Questo duetto segna il punto più basso raggiunto da Nemorino nell'opera: che sia un «giovane semplice» e «idiota» lo sappiamo già, ma abbiamo anche conosciuto il lato nobile, sentimentale del personaggio. Ora invece, in balia di Dulcamara, si copre di ridicolo. Il duetto ha una struttura essenziale, chiaramente tripartita, che corrisponde alle tre tappe dell'imbroglione di Dulcamara: I) la vendita dell'elisir, ovvero del vino Bordeaux («Voglio dire... lo stupendo»); II) la spiegazione di come si usa («Ehi!... dottore... un momentino...»); III) la raccomandazione di tenere la bocca chiusa («Giovinotto! ehi! ehi!»). Ogni tappa consiste in una sezione dialogica (un *parlante*) e in una sezione lirica. Tutte le tre sezioni dialogiche (*Moderato*) hanno lo stesso motivo guida in orchestra, seppure trasposto in diverse tonalità (nell'ordine, Sol, Re, Do):

ESEMPIO 8

Le prime due parti sono esattamente speculari, in quanto hanno in comune anche la sezione lirica («Obbligato, ah sì, obbligato!», *Allegro vivace*, e, Sol), mentre la terza si conclude con la cabaletta di rito («Va', mortale avventurato», *Allegro vivace*). L'estrema staticità tonale (tutto ruota intorno al Sol delle sezioni liriche), nonché metrica (sono tutti versi ottonari), è il correlato della staticità drammatica e, se si vuole, dell'ottusità di Nemorino: non c'è evoluzione, né sviluppo nel dialogo. Nemorino è completamente succube del ciarlatano, perso nel suo sogno d'amore. Nelle prime due sezioni liriche («Obbligato, ah sì, obbligato!») egli esprime la sua gioia in una lunga frase ad arco, mentre Dulcamara s'inserisce tra le pieghe della melodia, in parte beffeggiandola con il suo sardonico sillabato, in parte assecondandola, furbescamente:

ESEMPIO 9

Nella cabaletta («Va', mortale avventurato») il copione si ripete, appena appena variato: ora è Dulcamara che attacca, con un velocissimo sillabato da basso buffo; Nemorino replica con un'ampia frase melodica, sotto la quale Dulcamara inserisce i suoi commenti. Questo stesso tipo di polarità (arioso *vs* sillabato) si ripresenterà nel

DULCAMARA

Sorprendenti.

La mia saccoccia è di Pandora il vaso.

NEMORINO

Avreste voi... per caso...

la bevanda amorosa
della regina Isotta?

DULCAMARA

Ah!... che?... che cosa?

NEMORINO

Voglio dire... lo stupendo
elisir che desta amore...

DULCAMARA

Ah! sì, sì, capisco, intendo.
Io ne son distillatore.

NEMORINO

E fia vero?

DULCAMARA

Se ne fa
gran consumo in questa età.

NEMORINO

Oh! fortuna!... e ne vendete?

DULCAMARA

Ogni giorno, a tutto il mondo.

NEMORINO

E qual prezzo ne volete?

DULCAMARA

Poco... assai... cioè... secondo...

NEMORINO

Un zecchin... null'altro ho qua...

DULCAMARA

È la somma che ci va.

NEMORINO

Ah! prendetelo, dottore.^{IX}

DULCAMARA^X

Ecco il magico liquore.

NEMORINO

Obbligato, ah sì, obbligato!

Son felice, son rinato.^{XI}

Elisir di tal bontà,
benedetto chi ti fa!

DULCAMARA

(Nel paese che ho girato
più d'un gonzo ho ritrovato,
ma un eguale in verità
non ve n'è, non se ne dà.)^{XII}

NEMORINO

Ehi!... dottore... un momentino...
in qual modo usar si puote?

DULCAMARA

Con riguardo, pian pianino
la bottiglia un po' si scote...
Poi si stura... ma si bada...
che il vapor non se ne vada.
Quindi al labbro lo avvicini,
e lo bevi a centellini,
e l'effetto sorprendente
non ne tardi a conseguir.

NEMORINO

Sul momento?

DULCAMARA

A dire il vero,
necessario è un giorno intero.
(Tanto tempo è sufficiente
per cavarmela e fuggir.)

NEMORINO

E il sapore?...

DULCAMARA

Egli è eccellente...
(È Bordò, non elisir.)

segue nota 13

duetto tra Nemorino e Belcore (n. 7), ad esprimere la distanza, la completa inconciliabilità tra gli interlocutori (e del resto qui, come lì, la polarità è anche tra due diverse concezioni amorose: l'amore sentimentale di Nemorino vs l'amore carnale di Dulcamara e Belcore).

^{IX} Aggiunta: «(Dulcamara si fa pregare)».

^X Aggiunta: «(cava una bottiglia)».

^{XI} «contento».

^{XII} «non si trova, non si dà.» / (Dulcamara per partire)».

NEMORINO

Obbligato, ah sì, obbligato!
 Son felice, son rinato.^{xiii}
 Elisir di tal bontà,
 benedetto chi ti fa!

DULCAMARA

(Nel paese che ho girato
 più d'un gonzo ho ritrovato,
 ma un eguale in verità
 non ve n'è, non se ne dà.)^{xiv}
 Giovinotto! ehi! ehi!

NEMORINO

Signore!

DULCAMARA

Sovra ciò... silenzio... sai?
 Oggi spacciar l'amore
 è un affar geloso assai:^{xv}
 impacciar se ne potrà
 un tantin l'Autorità.

NEMORINO

Ve ne do la fede mia:
 neanche un'anima il saprà.

A 2

DULCAMARA

Va', mortale avventurato;
 un tesoro io t'ho donato:
 tutto il sesso femminile
 te doman sospirerà.
 (Ma doman di buon mattino
 ben lontan sarò di qua.)

NEMORINO

Ah! dottor, vi do parola
 ch'io berrò per una sola:
 né per altra, e sia pur bella,
 né una stilla avanzerà.

(Veramente amica stella
 ha costui condotto qua.)

(Dulcamara entra nell'osteria)

SCENA SETTIMA

NEMORINO *solo*

Caro elisir! sei mio!¹⁴
 Sì, tutto mio... – Com'esser dee possente
 la tua virtù se, non bevuto ancora,
 di tanta gioia già mi colmi il petto!
 Ma perché mai l'effetto
 non ne poss'io vedere
 prima che un giorno inter non sia trascorso?
 Bevasi. – Oh! buono! – Oh! caro! – un altro sorso.
 Oh, qual di vena in vena
 dolce calor mi scorre!... ah! forse anch'essa...
 forse la fiamma istessa
 incomincia a sentir... Certo la sente...
 Me l'annunzia la gioia e l'appetito
 che in me si risvegliò tutto in un tratto.
*(Siede sulla panca dell'osteria: si cava di saccoccia
 pane e frutti, e mangia cantando a gola piena)*
 La rà, la rà, la rà.

SCENA OTTAVA

(ADINA e detto)

ADINA

Chi è quel matto?

Traveggo, o è Nemorino?

Così allegro! e perché?

NEMORINO

(Diamine! è dessa...)

(Si alza per correre a lei, ma si arresta e siede di nuovo)^{xiii} «beato».^{xiv} Aggiunta: «(Nemorino per partire)».^{xv} Aggiunta: «(Con mistero)».¹⁴ n. 5. Recitativo e Finale primo

In partitura, la sequenza che corrisponde alle scene 7-10 del libretto costituisce un unico numero musicale, seppure pluriaricolato. Si distinguono infatti: 1. un duetto tra Adina e Nemorino (scena 8); 2. un terzetto tra Adina, Nemorino e Belcore (scena 9); 3. il 'finale' vero e proprio, che comincia dalla scena 10 e contiene, come di norma, il largo concertato («Adina, credimi, te ne scongiuro») e la stretta («Fra lieti concetti – gioconda brigata»).

Ma no... non ci appressiam. De' miei sospiri
non si stanchi per or. Tant'è... domani
adorar mi dovrà quel cor spietato.)

ADINA

(Non mi guarda neppur! com'è cambiato!)

NEMORINO

La rà, la rà, la lera!¹⁵

La rà, la rà, la rà...

ADINA

(Non so se è finta o vera
la sua giocondità.)

NEMORINO

(Finora amor non sente.)

ADINA

(Vuol far l'indifferente.)xvi

A 2

NEMORINO

(Esulti pur la barbara¹⁶
per poco alle mie pene!
Domani avranno termine,
domani mi amerà.)

ADINA

(Spezzar vorria lo stolido,
gettar le sue catene;

ma gravi più del solito
pesar le sentirà.)

NEMORINO

La rà, la rà...

ADINA (*avvicinandosi a lui*)

Bravissimo!

La lezion ti giova.

NEMORINO

È ver: la metto in opera
così, per una prova.

ADINA

Dunque il soffrir primiero?...

NEMORINO

Dimenticarlo io spero.

ADINA

Dunque l'antico foco?...

NEMORINO

Si estinguerà fra poco.
Ancora un giorno solo,
e il core guarirà.

ADINA

Davver? me ne consolo...
ma pure... si vedrà.

¹⁵ *Allegretto* – $\frac{2}{4}$, La \flat (duetto: tempo d'attacco)

Nuovo confronto tra Adina e Nemorino. Le cose ora sono cambiate, grazie all'elisir. Nemorino è convinto che Adina non possa più sfuggirgli. Fa lo sfrontato, e si mette a canterellare allegramente. Ma Adina, che pure è sorpresa e infastidita dal cambiamento di Nemorino, reagisce da par suo: gli ride in faccia (la risata non è indicata nel libretto, bensì in partitura). È il segnale di un'incipiente guerra psicologica tra i due, che si protrarrà fino alla fine dell'opera.

^{xvi} Aggiunta: «(Ride)».

¹⁶ *Larghetto cantabile* – $\frac{3}{4}$, Fa (duetto: adagio)

Primo effetto della guerra psicologica tra i due: un brano costruito su un battibecco sempre più serrato, condotto su un motivo vigoroso, gagliardo:

ESEMPIO 10

NEMORINO



(E - sul - ti pur la bar - ba - ra per po - co al - le mie pe - ne!

Nemorino non è più il pusillanime di sempre; infatti attacca per primo la melodia, sfida apertamente Adina. Questo atteggiamento, che in apparenza lo pone in forte contrasto con lei, in realtà lo favorisce, perché Adina ama la lotta, la sfida in amore. E infatti, alla fine del brano, dopo la contesa, vengono ampi squarci di canto parallelo: segno che tra i due ora c'è intesa.

A 2

NEMORINO

(Esulti pur la barbara¹⁷
per poco alle mie pene!
domani avranno termine,
domani mi amerà.)

ADINA

Spezzar vorria lo stolido,
gettar le sue catene;
ma gravi più del solito
pesar le sentirà.)

SCENA NONA

(BELCORE di dentro, indi in iscena, e detti)

BELCORE (*cantando*)

Tran tran, tran tran, tran tran.¹⁸
In guerra ed in amore
l'assedio annoia e stanca.

ADINA

(A tempo vien Belcore.)

NEMORINO

(È qua quel seccator.)

BELCORE (*uscendo*)

Io vado all'arma bianca
in guerra ed in amor.

ADINA

Ebben, gentil sergente,
la piazza vi è piaciuta?

BELCORE

Difesa è bravamente
e invano ell'è battuta.

ADINA

E non vi dice il core
che presto cederà?

BELCORE

Ah! lo volesse amore!

ADINA

Vedrete che vorrà.

¹⁷ *Allegro* – *c*, La^b (duetto: cabaletta)

Dopo il serrato dialogo del tempo di mezzo (*Allegro*, *c*), la cabaletta riprende curiosamente il testo dell'adagio, ma vi immette nuova musica, più scattante. Una specie di 'secondo round', dove però i colpi sono più ravvicinati: è sempre Nemorino ad attaccare la melodia, ma ora Adina replica dopo la prima frase (ossia dopo 4 bb., mentre nell'adagio ne aspettava 12 – un periodo intero – prima di controbattere). Nemorino, impudente, sfida Adina anche sul versante della coloratura; ma trova un osso duro, tant'è che la ragazza lo supera con il suo Sib acuto:

ESEMPIO 11

ADINA

ma

NEMORINO

do - ma - ni a - vran - no ter - mi - ne, do - ma - ni m'a - me - rà.

(ADINA)

gra - vi più del so - li - to pe - sar le sen - ti - rà.

Il duello continua fino alla fine, senza trovare un vero vincitore: Nemorino, vinta la sua timidezza, ora gioca alla pari con Adina.

¹⁸ *Meno allegro* – → (terzetto: tempo d'attacco)

Con l'entrata di Belcore scatta il terzetto, che ha una struttura compatta, bipartita (tempo d'attacco e stretta). La situazione sembra rovesciarsi a favore di Adina, abilissima a sfruttare l'occasione per far ingelosire Nemorino. Ma l'annuncio del matrimonio non scalfisce Nemorino, che conta sull'effetto a breve termine dell'elisir, e quindi ride divertito. Per Adina si tratta di un ulteriore smacco.

BELCORE

Quando? saria possibile!

NEMORINO

(A mio dispetto io tremo.)

BELCORE

Favella, o mio bell'angelo;
quando ci sposeremo?

ADINA

Prestissimo.

NEMORINO

(Che sento!)

BELCORE

Ma quando?

ADINA (*guardando*^{xvii} Nemorino)

Fra sei di.

BELCORE

Oh! gioia! son contento.

NEMORINO (*ridendo*)

Ah! ah! va ben così.

A 3

BELCORE

(Che cosa trova a ridere¹⁹

cotesto scimunito?

Or or lo piglio a scoppole
se non va via di qua.)

ADINA

(E può si lieto ed ilare

sentir che mi marito!

Non posso più nascondere
la rabbia che mi fa.)

NEMORINO

(Gradasso! ei già s'immagina

toccar il ciel col dito:

ma tesa è già la trappola,
doman se ne avvedrà.)

SCENA DECIMA

(Suono di tamburo: esce GIANNETTA con le contadine, indi accorrono i soldati di Belcore)

GIANNETTA

Signor sergente, signor sergente,²⁰
di voi richiede la vostra gente.

BELCORE

Son qua: che è stato? perché tal fretta?

SOLDATI

Son due minuti che una staffetta
non so qual ordine per voi recò.BELCORE (*leggendo*)

Il capitano... ah! ah! va bene.

Su, camerati: partir conviene.

^{xvii} Aggiunta: «di soppiatto».¹⁹ Più allegro – Fa (terzetto: stretta)

Questo brano, scorrevole ed efficace al tempo stesso, vede Adina e Belcore imbarazzatissimi, e Nemorino sicuro di sé. Attacca il sergente, che esprime il proprio impaccio con frasi smozzicate, quindi s'inserisce Adina con una frase più larga; Nemorino nel frattempo commenta divertito. È interessante notare che, seppure per una breve parentesi (La), le voci di Nemorino ed Adina si uniscono in canto parallelo:

ESEMPIO 12

ADINA *p*
E può si lie - to ed i - la - re sen - tir che mi ma - ri - to!

NEMORINO *p*
ma te - sa è già la trap - po - la, do - man se ne av - ve - drà.

Belcore riprende la stessa frase appena dopo, in Fa, dunque in ritardo. È un piccolo indizio, che però illumina perfettamente la trama dei rapporti tra i personaggi: Adina si è promessa a Belcore, ma in realtà spasima per Nemorino.

²⁰ Meno allegro – → (finale primo: tempo d'attacco)

Nuovo colpo di scena, che ribalta la situazione a favore di Adina: una staffetta annuncia alla guarnigione che bisogna partire l'indomani; Belcore propone arditamente ad Adina di sposarla subito; ella accetta per mettere di

CORI	Partire!... e quando?		la mia promessa rammenterò.
BELCORE		NEMORINO	(Sì, sì, domani te lo dirò.)
	Doman mattina.	BELCORE	
CORI	O ciel, sì presto!		Se a mantenerla tu sei disposta,
NEMORINO			ché non anticipi? che mai ti costa?
	(Afflitta è Adina.)		Fin da quest'oggi non puoi sposarmi?
BELCORE		NEMORINO	(Fin da quest'oggi!)
	Espresso è l'ordine – che dir non so. ^{xviii}	ADINA (<i>osservando Nemorino</i>)	(Si turba, parmi.)
CORI	Maledettissima combinazione!		Ebben, quest'oggi...
	Cambiar sì spesso di guarnigione!	NEMORINO	
	le		Quest'oggi! o Adina!
	Dover amanti abbandonar!		Quest'oggi, dici?...
	gli	ADINA	
BELCORE			E perché no?...
	Espresso è l'ordine – non so che far.	NEMORINO ^{xx}	Aspetta almeno fin domattina.
(<i>Ad Adina</i>)		BELCORE	
	Carina, udisti? domani addio!		E tu che c'entri? Vediamo un po'.
	Almen ricordati dell'amor mio.	TUTTI	
NEMORINO ^{xix}		NEMORINO	Adina, credimi, te ne scongiuro... ²¹
	(Sì, sì, domani ne udrai la nova.)		
ADINA			
	Di mia costanza ti darò prova:		

segue nota 20

Nuovo colpo di scena, che ribalta la situazione a favore di Adina: una staffetta annuncia alla guarnigione che bisogna partire l'indomani; Belcore propone arditamente ad Adina di sposarla subito; ella accetta per mettere di nuovo alla prova Nemorino. Il senso di concitazione, il precipitare degli eventi è reso egregiamente da un motivo orchestrale nervoso, frenetico, che impregna di sé tutta questa sezione, e verrà ripreso nel tempo di mezzo:

ESEMPIO 13

The musical score for Example 13 consists of two staves. The top staff is for Violins I and II (Vni I e II) and the bottom staff is for Cello (Cb). Both staves are in 2/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The violin part features three triplet figures, each marked with a '3' above the notes. The cello part has a rhythmic pattern with dynamic markings: *pp* (pianissimo) for the first two measures, and *fp* (fortissimo) for the last two measures.

^{xviii} «non so che far».

^{xix} Aggiunta: «(contento)».

^{xx} Aggiunta: «(quasi piangente)».

²¹ *Larghetto* – fa-La_b (finale primo: largo concertato)

La nuova peripezia getta Nemorino nello sconforto; il clima scherzoso, ridanciano, sparisce d'un colpo. Persa la possibilità di valersi dell'elisir, egli è completamente 'disarmato', non ha più alcuna carta da giocare, e certo non può vantare, in amore, la combattività di Adina. «Quasi piangente» (così è scritto in partitura, appena prima del

Non puoi sposarlo... te ne assicuro...
Aspetta ancora... un giorno appena...^{xxi}
un breve giorno... io so perché.

Domani, o cara, ne avresti pena,
te ne dorresti al par di me.

BELCORE

Il ciel ringrazia, o babbuino,
che matto, o preso tu sei dal vino!
Ti avrei strozzato, ridotto in brani,
se in questo istante tu fossi in te.

In fin ch'io tengo a fren le mani,
va' via, buffone, ti ascondi a me.

ADINA

Lo compatite, egli è un ragazzo:
un malaccorto, un mezzo pazzo:
si è fitto in capo ch'io debba amarlo,
perch'ei delira d'amor per me.
(Vo' vendicarmi, vo' tormentarlo,

vo' che pentito mi cada al piè.)

GIANNETTA

Vedete un poco quel semplicione!

CORI

Ha pur la strana presunzione:
ei pensa farla ad un sergente,
a un uom di mondo, cui par non è.

Oh sì, perbacco, è veramente
la bella Adina boccon per te!

ADINA (*con risoluzione*)²²

Andiamo, Belcore,
si avverta il notaro.

NEMORINO (*smanioso*)^{xxii}

Dottore! dottore...
soccorso! riparo!

GIANNETTA e CORI

È matto davvero.

segue nota 00

largo) intona un'implorazione in minore che è una delle perle di quest'opera. Sono appena 16 bb. (la misura *standard* della melodia lirica), ma 'd'un sol getto', senza una forma preconstituita (AABA o simili). La melodia passa dal minore al relativo maggiore, e culmina in un bel La_b_3 preso di forza. Belcore reagisce minaccioso con un declamato ferrigno, che culmina in un acuto (Fa_3) esattamente speculare a quello di Nemorino: esso suona come aperta sfida al rivale. Adina interviene da paciere, ma di fatto riprende, tutta intera, la melodia di Nemorino. Ella – è la musica che ce lo dice, non le parole – è dalla parte di Nemorino. Da notare come nel suo acuto (La_b_4) s'insinui, una decima sotto, il canto del tenore, mentre Belcore continua con i suoi impropri:

ESEMPIO 14

ADINA
che ca - da, mi ca - da al piè,

NEMORINO
te ne dor - re - sti al par di me,

BELCORE
t'a - scon - di a me,

Il pezzo prosegue poi, come di norma, con un'ampia sezione corale costruita a mo' di crescendo lento, e culminante in un doppio *climax* a piena orchestra. Nel complesso ordito di voci e strumenti, sono ben riconoscibili gli unisoni di Adina e Nemorino, a conferma del fatto che, nonostante l'apparenza, i due cominciano a 'flirtare'.

^{xxi} «solo...».

²² *Allegro* – Mi_b (finale primo: tempo di mezzo)

Nonostante la pubblica implorazione di Nemorino, Adina è decisa a recitare la commedia fino in fondo per dargli una lezione. L'orchestra riprende il frenetico motivo terzinato del tempo d'attacco (cfr. es. 13), dando nuovo impulso agli avvenimenti. Belcore invita tutti al banchetto, e scatena l'esultanza della folla.

^{xxii} «*disperatamente*».

ADINA

(Me l'hai da pagar.)

A lieto convito,
amici, v'invito.

BELCORE

Giannetta, ragazze,
vi aspetto a ballar.

GIANNETTA e CORI

Un ballo! un banchetto!

Chi può ricusar?

TUTTI

ADINA, BELCORE, GIANNETTA e CORI

Fra lieti concetti – gioconda brigata,²³
vogliamo contenti – passar la giornata:presente alla festa – amore verrà.^{xxiii}(Ei perde la testa:
da rider mi fa.)

NEMORINO

Mi sprezza il sergente – mi burla l'ingrata,
zimbello alla gente – mi fa la spietata.
L'oppresso mio core – più speme non ha.Dottore! dottore!
soccorso! pietà.*(Adina dà la mano a Belcore e si avvia con esso.
Raddoppiano le smanie di Nemorino; gli astanti lo
dileggiano)*

FINE DELL'ATTO PRIMO

²³ *Allegro vivace* – $\frac{3}{8}$ (finale primo: stretta)

Nemorino, solo contro tutti, affoga nel tripudio generale, ed è costretto a cantare all'unisono con gli altri (Adina, Belcore, Giannetta). La melodia principale, costruita sulla reiterazione di un inciso ritmico caratteristico delle strette,

ESEMPIO 15



è raddoppiata in orchestra da flauti, clarinetti, trombe e violini. Il coro accompagna con un piatto sillabato. Segue il meccanismo del crescendo rossiniano, che con la sua girandola impazzita soffoca ancor più Nemorino e le sue grida d'aiuto («Dottore! dottore! soccorso! pietà!»).

^{xxiii} «sarà.».

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

*Interno della fattoria d'Adina.*²⁴

(Da un lato tavola apparecchiata a cui sono seduti ADINA, BELCORE, DULCAMARA e GIANNETTA. Gli abitanti del villaggio in piedi bevendo e cantando. Di contro i suonatori del reggimento, montati sopra una specie d'orchestra, suonando le trombe)

CORO

Cantiamo, facciam brindisi²⁵
a sposi così amabili.
Per lor sian lunghi e stabili
i giorni del piacer.

BELCORE

Per me l'amore e il vino
due numi ognor saranno.
Compensan d'ogni affanno
la donna ed il bicchier.

ADINA

(Ci fosse Nemorino!
Me lo vorrei goder.)

CORO

Cantiamo, facciam brindisi
a sposi così amabili.
Per lor sian lunghi e stabili
i giorni del piacer.

DULCAMARA

Poiché cantar vi alletta,²⁶
uditemi, signori.

²⁴ n. 6. Coro d'introduzione

Quest'ampio quadro scenico, corrispondente a tutta la scena 1 del libretto, risulta tripartito: A) coro di festa; B) recitativo e barcarola (Adina-Dulcamara); A) ripresa del coro. Il quadro è costituito perlopiù da musica di scena, ossia da musica 'reale', che sarebbe cantata e suonata anche in un teatro di parola. Si tratta di una perfetta e compiuta rappresentazione teatrale 'nel teatro', che significativamente vede assente proprio il personaggio meno votato alla teatralità in senso deteriore, alla finzione scenica: Nemorino.

²⁵ A) *Allegretto* – $\frac{2}{4}$, Do

Un tema marziale, un luminoso Do, banda sul palco per festeggiare i promessi sposi Adina e Belcore. Giannetta e Dulcamara si uniscono al coro, mentre Belcore espone il tema principale in la, come per distinguersi con la sua tronfia morale («compensan d'ogni affanno / la donna ed il bicchier»), che ripete fino alla sazietà. Adina si limita a cantare, fra sé, quattro battute dal tono lamentoso:

ESEMPIO 16

ADINA

(Ci fos - se Ne - mo - ri - no! me la vor - rei go - der.)

In questo modo mostra la sua completa estraneità alla festa: ella intende dare uno smacco a Nemorino, *non* sposare Belcore.

²⁶ B) *Recitativo*, quindi *Andantino* – Si \flat (barcarola)

Dulcamara prende la parola, da commediante navigato, e obbliga Adina ad unirsi a lui in una «barcaruola a due voci». La quale espone la morale di fondo dell'intera opera – il vero amore che trionfa sull'interesse – ma la mette in ridicolo, con un motivetto da osteria:

ESEMPIO 17

DULCAMARA *p*

Io son ric-co, e tu sei bel-la, io du - ca - ti, e vez - zi hai tu:

Si tratta insomma di una burattinata. Il coro (tranne Belcore, che sta in disparte) gradisce lo spettacolo improvvisato e ripete l'amenio motivetto che Adina e Dulcamara si scambiano vicendevolmente, da consumati attori-cantanti.

Ho qua una canzonetta,
di fresco data fuori,
vivace, graziosa,
che gusto vi può dar;
purché la bella sposa
mi voglia secondar.

TUTTI

Si, sì, l'avremo cara:
dev'esser cosa rara,
se il grande Dulcamara
è giunta a contentar.

DULCAMARA (*cava di saccoccia alcuni librettini, e ne dà uno ad Adina*^{xxiv})

*La Nina gondoliera,
e il senator Tredenti.*

Barcaruola a due voci. – Attenti.

TUTTI

Attenti.

Strofa I

DULCAMARA

«Io son ricco, e tu sei bella,
io ducati, e vezzi hai tu:
perché a me sarai rubella?
Nina mia, che vuoi di più?»

ADINA

«Quale onore! – Un senatore
me d'amore – supplicar!
Ma, modesta gondoliera,
un par mio mi vuo' sposar.»

A 2

DULCAMARA

«Idol mio, non più rigor.
Fa' felice un senator.»

ADINA

«Eccellenza! troppo onor.
Io non merto un senator.»

Strofa II

DULCAMARA

«Adorata barcaruola,
prendi l'oro e lascia amor.
Lieve è questo, – e lieve vola;
pesa quello, e resta ognor.»

ADINA

«Quale onore! – Un senatore
me d'amore – supplicar!
Ma Zanetto – è giovinetto;
ei mi piace, e il vo' sposar.»

A 2

DULCAMARA

«Idol mio, non più rigor.
Fa' felice un senator.»

ADINA

«Eccellenza! troppo onor.
Io non merto^{xxv} un senator.»

TUTTI

Bravo, bravo Dulcamara!
La canzone è cosa rara.
Sceglie meglio non può certo
il più esperto – cantator.

DULCAMARA

Il dottore Dulcamara
in ogni arte è professor.

(Si presenta un notaro)

BELCORE

Silenzio!²⁷*(Tutti si fermano)*

È qua il notaro,
che viene a compier l'atto
di mia felicità.

TUTTI

Sia il ben venuto!

^{xxiv} «tasca due libretti. Uno lo dà a Adina, e poi segue».

^{xxv} «Far felice».

²⁷ A) *Recitativo*, quindi *I. Tempo (Allegretto)* – Do

Arriva il notaio e Belcore, evidentemente smanioso di concludere il matrimonio, zittisce l'assemblea: è ora di fare sul serio e di «segnare l'atto». Viene quindi ripresa l'intera sezione iniziale – compresa la strofa di Belcore («Per me l'amore e il vino») e l'*a parte* di Adina («Ci fosse Nemorino!»), assenti nel libretto – che suggella e chiude il quadro del festeggiamento nuziale.

DULCAMARA^{xxvi}

T'abbraccio e ti saluto,
o medico d'amor, spezial d'Imene!^{xxvii}

ADINA

(Giunto è il notaio, e Nemorin non viene!)

BELCORE

Andiam, mia bella Venere...

Ma in quelle luci tenere
qual veggio nuvoletto?

ADINA

Non è niente.

(S'egli non è presente
compita non mi par la mia vendetta.)

BELCORE

Andiamo a segnar l'atto: il tempo affretta.

TUTTI

Cantiamo ancora un brindisi
a sposi così amabili:
per lor sian lunghi e stabili
i giorni del piacer.

(Partono tutti: Dulcamara ritorna indietro e si ri-
mette a tavola)

SCENA SECONDA

(DULCAMARA, *indi* NEMORINO)

DULCAMARA

Le feste nuziali,
son piacevoli assai; ma quel che in esse
mi dà maggior diletto
è l'amabile vista del banchetto.

NEMORINO (*sopra pensiero*)

Ho veduto il notaio:
sì, l'ho veduto... Non v'ha più speranza,
Nemorino, per te; spezzato ho il core.

DULCAMARA (*cantando fra i denti*)

«Idol mio, non più rigor;
fa' felice un senator.»

NEMORINO

Voi qui, dottore!

DULCAMARA

Sì, m'han voluto a pranzo
questi amabili sposi, e mi diverto
con questi avanzi.

NEMORINO

Ed io son disperato,
fuori di me son io. Dottore, ho d'uopo
d'essere amato... prima di domani...
adesso... su due piè.

DULCAMARA (*s'alza*)

(Cospetto, è matto!)

Recipe l'elisir, e il colpo è fatto.

NEMORINO

E veramente amato
sarò da lei?...

DULCAMARA

Da tutte: io tel prometto.

Se anticipar l'effetto
dell'elisir tu vuoi, bevine tosto
un'altra dose. (Io parto fra mezz'ora.)

NEMORINO

Caro dottor, una bottiglia ancora.

DULCAMARA

Ben volentier. Mi piace
giovare a' bisognosi. – Hai tu danaro?

NEMORINO

Ah! non ne ho più.

DULCAMARA

Mio caro,

la cosa cambia aspetto. A me verrai
subito che ne avrai. – Vieni a trovarmi
qui presso, alla Pernice.

Ci hai tempo un quarto d'ora.

(Parte)

SCENA TERZA

(NEMORINO, *indi* BELCORE)

NEMORINO (*si getta sopra una panca*)

Oh! me infelice!

^{xxvi} Aggiunta: «(al notaio)».

^{xxvii} «primo uffizial, reclutator d'Imene».

BELCORE^{xxviii}

La donna è un animale²⁸
stravagante davvero. Adina m'ama,
di sposarmi è contenta, e differire
pur vuol fino a stasera!

NEMORINO

(Ecco il rivale!

Mi spezzerò la testa di mia mano.)
(*Si straccia i capelli*)

BELCORE

(Ebbene – che cos'ha questo baggiano?)
Ehi, ehi, quel giovinotto!
Cos'hai che ti disperì?

NEMORINO

Io mi dispero...

perché non ho denaro... e non so come,
non so dove trovarne.

BELCORE

Eh! scimunito!

Se danari non hai,
fatti soldato... e venti scudi avrai.

NEMORINO

Venti scudi!²⁹

BELCORE

E ben sonanti.

NEMORINO

Quando? adesso?

BELCORE

Sul momento.

NEMORINO

(Che far deggio?)

BELCORE

E coi contanti,
gloria e onore al reggimento.

NEMORINO

Ah! non è l'ambizione,
che seduce questo cor.

BELCORE

Se è l'amore, in guarnigione
non ti può mancar l'amor.

A 2

NEMORINO

(Ai perigli della guerra³⁰
io so ben che esposto sono,
che doman la patria terra,

^{xxviii} Aggiunta: «(*parlando fra sé*)».

²⁸ n. 7. Recitativo e Duetto – Nemorino e Belcore

Dal recitativo secco del dialogo tra Nemorino e Dulcamara (scena 2) si passa a quello accompagnato del dialogo tra Nemorino e Belcore che prelude al duetto tra i due «scimuniti» dell'opera («scimunito» è l'epiteto che Belcore affibbia a Nemorino, ma esso ha anche valore autoreferenziale).

²⁹ *Andante* – c, Fa (duetto: tempo d'attacco)

In questa sezione iniziale, la differenza di grado e di posizione tra i due (Nemorino è in evidente inferiorità, finanziaria e caratteriale, nei confronti di Belcore) è evidenziata musicalmente dal differente trattamento del testo: Nemorino sillaba velocemente le parole (canta 'stretto'), Belcore le scandisce e le dilata, con il rinforzo dell'orchestra (canta 'largo'). Si prenda l'inizio:

ESEMPIO 18

NEMORINO *quasi a piacere*
Ven-ti scu-di? Quan-do? a-des-so?

BELCORE
E ben so-nan-ti. Sul mo-men-to.

[Archi]
p *tr* *tr* *p*

³⁰ *Larghetto* – Re♭ (duetto: adagio)

Le parti s'invertono: Nemorino ora canta 'largo', riversa la propria interiorità in una melodia cantabilissima (che sfocia alla fine nella nota più acuta di Nemorino, Sib₃, ovvero La₃):

zio, congiunti, ahimè, abbandono...

Ma so pur che, fuor di questa,
altra strada a me non resta
per poter del cor d'Adina
un sol giorno^{xxix} trionfar.

Ah! chi un giorno ottiene Adina...
fin la vita può lasciar.)

BELCORE

Del tamburo al suon vivace,
tra le file e le bandiere,
aggirarsi amor si piace
con le vispe vivandiere:
sempre lieto, sempre gaio
ha di belle un centinaio,
di costanza non s'annoia,
non si perde a sospirar.^{xxx}

Credi a me: la vera gioia
accompagna il militar.

NEMORINO

Venti scudi!

BELCORE

Su due piedi.

NEMORINO

Ebben, vada. Li prepara.

BELCORE

Ma la carta che tu vedi
pria di tutto dèi segnar.

Qua una croce.

NEMORINO (*segna rapidamente e prende la borsa*)

(Dulcamara

volò tosto a ricercar.)

A 2

BELCORE

Qua la mano, giovinotto,³¹
dell'acquisto mi consolo:
in complesso, sopra e sotto

segue nota 30

ESEMPIO 19

NEMORINO *Da sé*

(Ai pe - ri - gli del - la guer - ra io so ben che e - spo - sto so - no;

Belcore ripete meccanicamente il proprio 'credo' militare da quattro soldi in veloce sillabato:

ESEMPIO 20

BELCORE

Del tamburo al suon ve-race, tra le fi-le e le ban-die-re, ag-gi-rarsi amor si pia-ce con le vi-spe vi-van-die-re, con le vi-spe vi-van-die-re.

È un perfetto dialogo tra sordi, anzi un non-dialogo, che accentua la polarità tra i due personaggi: da un lato Nemorino, semplice, sciocco, squattrinato, ma di profondo sentire; dall'altro Belcore, borioso, gretto, incapace di guardare il mondo e gli affetti da una visuale diversa dalla sua rozza filosofia da caserma.

^{xxix} «solo un giorno».

^{xxx} Aggiunta: «Vieni, vieni al reggimento. / Vivandiere a cento a cento».

³¹ *Moderato* – Fa (duetto: cabaletta)

La cabaletta ripropone la polarità tra i due personaggi, ma in maniera più sottile. Ora non si tratta di opporre il canto al sillabato, bensì due tipi diversi di cantabilità: quella rigida, simmetrica, marziale di Belcore, evidenziata da un accompagnamento in ritmo puntato, a quella patetica di Nemorino, che si slancia in ampie frasi, partendo dalla tonalità minore (fa).

ESEMPIO 21

BELCORE

Qua la ma - no, gio - vi - not - to, del - l'ac - qui - sto mi con - so - lo:

tu mi sembri un buon figliuolo,
sarai presto caporale,
se me prendi ad esemplar.^{xxxI}
(Ho ingaggiato il mio rivale:
anche questa è da contar.)

NEMORINO

Ah! non sai chi m'ha ridotto
a tal passo, a tal partito:
tu non sai qual cor sta sotto
a quest'umile^{xxxII} vestito;
quel che a me tal somma vale
non potresti immaginar.
(Ah! non v'ha tesoro eguale,
se riesce a farmi amar.)
(Partono)

SCENA QUARTA

Rustico cortile aperto nel fondo.

(GIANNETTA e paesane)

CORO

Saria possibile?³²

GIANNETTA

Possibilissimo.

CORO

Non è probabile.

GIANNETTA

Probabilissimo.

CORO

Ma come mai? – ma d'onde il sai?
Chi te lo disse? chi è? dov'è?

GIANNETTA

Non fate strepito: parlate piano:
non anco spargere si può l'arcano:
è noto solo – al merciaiuolo,
che in confidenza l'ha detto a me.

CORO

Il merciaiuolo! l'ha detto a te!
Sarà verissimo... oh! bella affé!

GIANNETTA^{xxxIII}

Sappiate dunque che l'altro di
di Nemorino lo zio morì,
che al giovinotto lasciato egli ha

segue nota 31

ESEMPIO 22

NEMORINO

Ah! non sai chi m'ha ri - dot - to

Nella ripresa della cabaletta Belcore sembra avere la meglio su Nemorino, in quanto lui solo ha il privilegio di ripetere la sua melodia, mentre a Nemorino non è concesso di replicare il suo sfogo in minore. Ma il tentativo di 'sottomettere' Nemorino non riesce: le due voci si uniscono sì nelle cadenze finali, come di norma, ma ciò non basta per suscitare l'impressione di una complicità tra i due. In sostanza, è come se Belcore volesse affermare il proprio dominio su Nemorino, e quindi indurlo ad 'obbedire' (lo scopo della cabaletta in un duetto è quasi sempre l'espressione di una comunanza di affetti, o di atteggiamenti, della quale il correlato musicale è il parallelismo melodico). Ma il tentativo fallisce perché i caratteri sono di fatto inconciliabili.

^{xxxI} Aggiunta: «(Ridendo da sé)».

^{xxxII} «a sì semplice».

³² n. 8. Coro. Giannetta e paesane. *Moderato* – c, Mi

Cambia la scena. In un «rustico cortile», classico luogo popolare votato al pettegolezzo delle comari, Giannetta confida un segreto alle amiche. Il senso d'incredulità iniziale («Saria possibile?») è reso con la tecnica del parlante: un motivo pizzicato affidato all'orchestra fa da sostegno ai bisbigli dell'allegra combriccola. Il coro poi intona l'ultima strofa («Or Nemorino è milionario») sullo stesso motivo, che di per sé non ha grande originalità, ma rende in modo perspicuo il cicalaccio di quest'anonima adunata di comari. La rappresentazione di questa umanità pettegola da parte di Donizetti è impietosa, perché tende a smascherarne l'ipocrisia: laddove Giannetta e le comari si esortano a mantenere il segreto, a parlare «piano», la musica passa rapidamente dal *pianissimo* al *forte*, con evidente effetto di ironico contrasto. Contrasto che diventa ancor più marcato alla fine del brano, dove orchestra e coro si uniscono in un *fortissimo* (sulle parole «Non deve dirsi, non si dirà»).

^{xxxIII} Aggiunta: «(con mistero)».

cospicua, immensa eredità...
Ma zitte... piano... per carità.
Non deve dirsi.

CORO

Non si dirà.

TUTTE

Or Nemorino è milionario...
è l'Epulone del circondario...
un uom di vaglia, un buon partito...
Felice quella cui fia marito!
Ma zitte... piano... per carità
non deve dirsi, non si dirà.

(Veggono Nemorino che si avvicina, e si ritirano in disparte curiosamente osservandolo)

SCENA QUINTA

(NEMORINO e dette)

NEMORINO^{xxxiv}

Dell'elisir mirabile³³
bevuto ho in abbondanza,
e mi promette il medico
cortese ogni beltà.
In me maggior del solito
rinata è la speranza,
l'effetto di quel farmaco
già, già sentir si fa.

CORO

(È ognor negletto ed umile:
la cosa ancor non sa.)

NEMORINO

Andiam.
(Per uscire)

GIANNETTA e CORO (arrestandolo e inchinandolo)

Serva umilissima.

NEMORINO

Giannetta!

CORO (l'una dopo l'altra)

A voi m'inchino.

NEMORINO (fra sé, meravigliato)

(Cos'han coteste giovani?)

GIANNETTA e CORO

Caro quel Nemorino!
Davvero ch'egli è^{xxxv} amabile;
ha l'aria da signor.

NEMORINO

(Capisco: è questa l'opera
del magico liquor.)

SCENA SESTA

(ADINA e DULCAMARA escono da varie parti e si fermano in disparte meravigliati a veder Nemorino corteggiato dalle villanelle; e detti)

ADINA e DULCAMARA

Che vedo?²³⁴

NEMORINO (vedendo Dulcamara)

Ah! ah! è bellissima!
Dottor, diceste il vero.

^{xxxiv} Aggiunta: «(da sé)».

³³ n. 9. Quartetto. Adina, Giannetta, Nemorino, Dulcamara, coro. *Larghetto* – $\frac{6}{8}$, Sol-Sib (tempo d'attacco) Nemorino vien cantando: un po' per la sua natura lirica, un po' per l'effetto dell'alcolico elisir. La melodia parte in Sol, oscilla tra il mi e il Sol alla fine del primo periodo, quindi modula in Sib nella seconda parte, e già questi sono sintomi della non perfetta lucidità del giovane innamorato. Le ragazze del paese, Giannetta in testa, fanno a gara per conquistarlo, profondendosi in inchini e riverenze. Questa mielosa cerimoniosità è ben raffigurata da un motivo orchestrale, tutto ghirigori e abbellimenti:

ESEMPIO 23



^{xxxv} «è un uom».

³⁴ *Allegro vivace* – $\frac{3}{4}$, Mi♭ (modulante)

Con l'entrata di Dulcamara e Adina, stupefatti nel vedere Nemorino corteggiato dalle ragazze, scatta il quartetto vero e proprio. Contrariamente a quanto prescritto da Romani («Tutti», ossia il largo concertato di rito), Do-

Già per virtù simpatica
toccato ho a tutte il cor.

ADINA

Che sento?

DULCAMARA

E il deggio credere!

(*Alle paesane*)

Vi piace?

GIANNETTA e CORO

Oh sì, davvero.

È un giovane che merita
da noi riguardo e onor!

TUTTI

DULCAMARA

(Io cado dalle nuvole,
il caso è strano e novo;
sarei d'un filtro magico
davvero possessor!)

NEMORINO

(Non ho parole a esprimere
il giubilo ch'io provo;
se tutte, tutte m'amanò,
dev'ella amarmi ancor.)

ADINA

(Credea trovarlo a piangere,

e in gioco e in feste il trovo;
ah! non saria possibile,
se a me pensasse ancor!)

GIANNETTA e CORO

(Oh! il vago, il caro giovane!
Da lui più non mi movo:
Vo' fare l'impossibile
per ispirargli amor.)

GIANNETTA (*a Nemorino*)

Qui presso all'ombra aperto è il ballo.
Voi pur verrete?

NEMORINO

Oh! senza fallo.

GIANNETTA e CORO

E ballerete?

GIANNETTA

Con me.

CORO

Con me.

GIANNETTA

Io son la prima.

CORO

Son io, son io.

GIANNETTA

Io l'ho impegnato.

segue nota 34

nizzati preferisce una struttura più fluida: le voci si sovrappongono, ma senza rallentare o bloccare lo sviluppo dell'azione e del discorso musicale. È l'orchestra che fa da guida, reiterando un motivo caratteristico, in diverse tonalità:

ESEMPIO 24



Adina e Nemorino, con le loro frasi cantabili, si ergono al di sopra del fitto sillabato degli altri (coro, Giannetta e Dulcamara), ma entrano 'sfasati', non cantano in simultanea:

ESEMPIO 25

The image shows a musical score for two voices, Adina and Nemorino, in 3/4 time. Adina's part is on the top staff, starting with a half note (G4) and a fermata. Nemorino's part is on the bottom staff, starting with a half note (G4) and a fermata. The lyrics are: (Cre - de - a tro - var - lo a pian - ge - re, e in giuo - co, in (Non ho - pa - ro - le a e - spri - me - re ecc.

Come dire: vi è un riavvicinamento di posizioni, un'attrazione velata, ma non ancora totale simbiosi tra i due.

CORO	Anch'io, anch'io.	ADINA	A me t'appressa.
GIANNETTA E CORO	Venite.		Belcor m'ha detto che, lusingato
	<i>(Strappandoselo l'una dall'altra)</i>		da pochi scudi, ti fai soldato.
NEMORINO	Piano.	CORO	Soldato! oh! diamine!
CORO	Scegliete.	ADINA	Tu fai gran fallo.
NEMORINO	Adesso.		Su tale oggetto parlar ti vo'.
	<i>(A Giannetta)</i>	NEMORINO	Parlate, io v'odo. ^{xxxvii}
	Te per la prima;		<i>(Mentre vuol por mente ad Adina, odesi la musica</i>
	<i>(Alle altre)</i>		<i>del ballo; accorrono i paesani. Giannetta e le donne</i>
	poi te, poi te.		<i>strascinano Nemorino)</i>
DULCAMARA	Misericordia! con tutto il sesso!	GIANNETTA e CORO	Il ballo, il ballo!...
	Un danzatore – egual non v'è. ^{xxxvi}	NEMORINO <i>(al coro)</i>	È vero, è vero.
ADINA <i>(avanzandosi)</i>	Ehi, Nemorino. ³⁵	<i>(Ad Adina)</i>	Or or verrò. ^{xxxviii}
NEMORINO	<i>(Oh! cielo! anch'essa!)</i>	TUTTI	
DULCAMARA	<i>(Ma tutte, tutte!)</i>	NEMORINO	<i>(Io già m'immagino che cosa brami.³⁶</i>
			<i>Già senti il farmaco, di cor già m'ami.</i>

^{xxxvi} «Liquore eguale – del mio non v'è.»

³⁵ *Meno allegro – c, Do*

Il momento in cui s'avanza Adina, e Nemorino si accorge della sua presenza, segna un brusco scarto, ovvero un'interruzione del discorso musicale. L'orchestra suona robusti accordi in ritmo puntato, intervallati dalle esclamazioni di Nemorino e Dulcamara. Nemorino sembra ora disposto ad ascoltare Adina, ad appartarsi con lei. Ma l'intimità tra i due è disturbata dalle altre donne, che premono per andare a ballare, e «strascinano» a forza Nemorino. L'idillio è per ora rimandato.

^{xxxvii} «Parlate pure».

^{xxxviii} «Or or v'udrò. / ADINA *(lo trattiene)* M'ascolta. / NEMORINO / V'udrò. / *(S'appressa sul davanti della scena)*».

³⁶ *Allegro vivace – Fa (quartetto: stretta)*

Prima di lasciare la scena Nemorino, trattenuto per un attimo da Adina (ce lo dice la partitura, non il libretto), si scuote, avanza sul proscenio e innesca una stretta di giubilo, con una melodia scattante, subito ripresa da Adina, la quale allunga la cadenza e tocca il *Sib*₄, consentendo a Nemorino di unirsi al suo canto:

ESEMPIO 26

ADINA

(a) - mar, m'è for - za a - mar, chi mi di - sprezz - za m'è for - za a - mar.)

NEMORINO

le sma - nie, le sma - nie e i pal - pi - ti hai da pro - var.)

Le smanie e i palpiti di core amante
un solo istante – hai da provar.)

ADINA

(Oh! come rapido fu il cambiamento!
Dispetto insolito in cor ne sento.
O amor, ti vendichi di mia freddezza;
chi mi disprezza – mi è forza amar.)

DULCAMARA

(Sì, tutte l'amano, oh! meraviglia!
Cara, mirabile la mia bottiglia!
Già mille piovono zecchin di peso:
comincio un Creso – a diventar.)

GIANNETTA e CORO

(Di tutti gli uomini del suo villaggio
costei s'immagina aver l'omaggio:
ma questo giovane sarà, lo giuro,
un osso duro – da *rosicchiar*.)^{xxxix}

(*Nemorino parte con Giannetta e col coro*)

SCENA SETTIMA

(ADINA e DULCAMARA)

ADINA

Come sen va contento!³⁷

DULCAMARA

La lode è mia.

ADINA

Vostra, o dottor?

DULCAMARA

Sì, tutta.

La gioia è al mio comando,

io distillo il piacer, l'amor lambicco
come l'acqua di rose; e ciò che adesso
vi fa meravigliar nel giovinotto,
tutto portento egli è del mio decotto.

ADINA

Pazzie!

DULCAMARA

Pazzie, voi dite?

Incredula! pazzie! Sapete voi
dell'alchimia il poter, il gran valore
dell'elisir d'amore
della regina Isotta?

ADINA

Isotta!

DULCAMARA

Isotta.

Io n'ho d'ogni misura e d'ogni cotta.

ADINA

(Che ascolto?) E a Nemorino
voi deste l'elisir?

DULCAMARA

Ei me lo chiese

per ottener l'affetto

di non so qual crudele...

ADINA

Ei dunque amava?

DULCAMARA

Languiva, sospirava

senz'ombra di speranza; e, per avere

una goccia di farmaco incantato,

vendé la libertà, si fe' soldato.

segue nota 36

L'idillio, nonostante la fretta, comincia a materializzarsi. Ma le altre donne non stanno a guardare. Finita la melodia di Adina, scatta l'infernale meccanismo del crescendo rossiniano, che ostacola rumorosamente il *flirt* tra i due giovani, i quali non possono sottrarsi a questa baraonda. Adina invero prova ad emergere dalla corrente con un breve stacco in *Re♭* (intonando le sue parole sul motivo del crescendo), ma viene subito risucchiata dalla 'piena' corale e orchestrale, nella tonalità d'impianto (Fa). C'è poco da fare: Nemorino è, per ora, in balia delle ragazze del villaggio.

^{xxxix} «rosicar.».

³⁷ n. 10. Recitativo e Duetto. Adina e Dulcamara

Rimasti soli, i due mattatori della commedia danno vita ad un vivace dialogo. Nel recitativo Adina apprende da Dulcamara il retroscena dell'elisir e dunque ha conferma dell'amore incondizionato di Nemorino (un tipo di amore che ella, è bene ricordarlo, non ha mai concepito).

DULCAMARA

Sì, lo vedo, o bricconcella,
 ne sai più dell'arte mia:
 questa bocca così bella
 è d'amor la spezeria:
 hai lambicco ed hai fornello
 caldo più d'un Mongibello
 per filtrar l'amor che vuoi,
 per bruciare e incenerir.

Ah! vorrei cambiar coi tuoi
 i miei vasi d'elisir.
 (*Partono*)

SCENA OTTAVA

NEMORINO *solo*

Una furtiva lagrima⁴¹
 negli occhi suoi spuntò...
 quelle festose giovani

⁴¹ n. 11. Romanza. Nemorino. *Larghetto* – $\frac{6}{8}$, sib-Sib

Non vi potrebbe essere stacco più netto dopo la pirotecnica cabaletta di Adina nel duetto precedente: uno stacco che accentua enormemente la distanza, la polarità tra la donna e Nemorino. Uno stacco che è innanzitutto tonale: dal Mi si passa subito (non c'è cambio di scena) al sib, tonalità lontanissima. Nemorino vien di nuovo cantando, ma ora è preceduto da un assolo di fagotto che ne anticipa i languori. Questa melodia è ormai diventata un vero e proprio *hit* dell'opera italiana, quindi mi astengo da un'analisi approfondita; mi preme però fare un paio di osservazioni. In primo luogo, il termine 'romanza' ha qui una duplice valenza, macroformale (si tratta di un'aria in un sol tempo) e microformale (aria strofica, con passaggio dal modo minore al maggiore in ciascuna strofa). È interessante notare poi il differente passaggio tonale nelle due strofe. Nella prima strofa, la melodia approda, con una modulazione improvvisa, ad una tonalità 'sbagliata' (Reb), mentre nella seconda giunge al suo sbocco naturale (Sib), assistita dallo slancio ascendente dei fagotti, e dal raddoppio dei clarinetti:

ESEMPIO 30

ESEMPIO 31

invidiar sembrò...
 Che più cercando io vo?
 M'ama, lo vedo.
 Un solo istante i palpiti
 del suo bel cor sentir!...
 Co' suoi^{xliv} sospir confondere
 per poco i miei sospir!...^{xlv}
 Cielo, si può morir;
 di più non chiedo.
 Eccola... Oh! qual le accresce
 beltà l'amor nascente!
 A far l'indifferente
 si seguiti così, finché non viene
 ella a spiegarsi.

SCENA NONA

(ADINA e NEMORINO)

ADINA

Nemorino!... ebbene?⁴²

NEMORINO

Non so più dove io sia: giovani e vecchie,
 belle e brutte mi voglion per marito.

ADINA

E tu?

NEMORINO

A verun partito
 appigliarmi non posso: attendo ancora...
 la mia felicità... (che è pur vicina.)

ADINA

Odimi.

NEMORINO (*allegro*)

(Ah! ah! ci siamo.) Io v'odo, Adina.

ADINA

Dimmi: perché partire,
 perché farti soldato hai risoluto?

NEMORINO

Perché?... perché ho voluto
 tentar se con tal mezzo il mio destino
 io potea migliorar.

ADINA

La tua persona...

la tua vita ci è cara... Io ricomprai
 il fatale contratto da Belcore.

NEMORINO

Voi stessa!!... (È naturale: opra è d'amore.)

ADINA

Prendi: per me sei libero:⁴³
 resta nel suol natio,

segue nota 41

C'è una spiegazione drammatica di questa differenza? A mio avviso sì. Il «M'ama, lo vedo» della prima strofa suona falso, proprio perché giunge inaspettato, nella tonalità 'ingannevole'. Nemorino sta, in pratica, sognando ad occhi aperti, la «furtiva lagrima» di Adina è una sua invenzione: non c'è infatti nessuna didascalia, né sul libretto né sulla partitura, che alluda ad essa; né Adina – al contrario di Norina nel *Don Pasquale* – include la «furtiva lagrima» nel suo 'metodo' di seduzione (cfr. la cabaletta del duetto precedente, n. 10, e la cabaletta del duetto Norina-Malatesta alla fine dell'atto primo di *Don Pasquale*); per di più, nella fonte diretta dell'opera, *Le philtre* di Scribe, Guillaume – *alias* Nemorino – dice: «Oui, je crois voir, douce espérance, / trembler sa main, battre son cœur». Insomma: Nemorino *spera* nell'amore di Adina, non ne è affatto certo; e infatti nella seconda strofa canta, in Sib: «di più non chiedo», che è un desiderio, non una constatazione. Qui si evidenzia il contrasto con Adina: mentre lei è *certa* di conquistare Nemorino, lui *spera* nell'amore di Adina. Dunque, Nemorino è un personaggio tragico (o tragicomico, a seconda dei punti di vista), perché lo spettatore può cogliere la dissociazione, lo scarto tra la sua speranza («M'ama») e la realtà (il «ti possiedo» di Adina), tra l'amore sentimentale e l'eros.

^{xliv} «I miei».^{xlv} «a' suoi sospir!... / (*Con abbandono*)».⁴² n. 12. Recitativo e Aria. Adina

Con il rientro in scena di Adina siamo alla resa dei conti fra i due innamorati. Ma non ha luogo un duetto, come ci si potrebbe aspettare, bensì un'aria di Adina. Nemorino interviene nelle parti dialogiche, ma le sezioni liriche appartengono ad Adina: è lei al centro dell'azione e dell'attenzione. L'intera aria può essere interpretata come una specie di sfida a chi si dichiara, a chi cede per primo. E stavolta, sembra vincere Nemorino.

⁴³ *Cantabile* – $\frac{2}{4}$, Fa (aria Adina: adagio)

Secondo William Ashbrook questo è uno dei tre brani dell'opera (insieme al largo «Adina, credimi» nel finale

non v'ha destin sì rio
che non si cangi un dì.
(*Gli porge il contratto*)
Qui, dove tutti t'amaro,
saggio, amoroso, onesto,
sempre scontento e mesto
no, non sarai così.

NEMORINO
(Or, or si spiega.)⁴⁴

ADINA
Addio.

NEMORINO
Che! mi lasciate?

ADINA
Io... sì.

NEMORINO
Null'altro a dirmi avete?

ADINA
Null'altro.

NEMORINO
Ebben, tenete.
(*Le rende il contratto*)^{XLVI}
Poiché non sono amato,⁴⁵
voglio morir soldato:
non v'ha per me più pace
se m'ingannò il dottor.

ADINA
Ah! fu con te verace,
se presti fede al cor.
Sappilo alfine, ah! sappilo,
tu mi sei caro, e t'amo;
quanto ti fei già misero,
farti felice or bramo:
il mio rigor dimentica;⁴⁶
ti giuro eterno amor.

NEMORINO
Oh! gioia inespriabile!
Non m'ingannò il dottor.
(*Nemorino si getta ai piedi di Adina*)

segue nota 43

primo e alla romanza «Una furtiva lagrima») che, oltre a non corrispondere alla fonte originale, *Le philtre* di Scribe, «bilanciano con la loro penetrante melanconia lo spirito comico del resto dell'opera». Effettivamente l'inizio del brano suona malinconico e patetico, il canto di Adina sembra sgorgare puro e sincero:

ESEMPIO 32

ADINA

Pren - di, pren - di: per me sei li - be-ro:

Ma può la civettella del duetto con Dulcamara essere di colpo cambiata in donna innamorata? A me sembra evidente che Adina stia cercando di sedurre Nemorino senza dover essere *lei* a dichiararsi. Lo dicono le colorature che man mano vanno riempiendo la linea melodica, e che servono ad ammalare Nemorino.

⁴⁴ I tre versi che seguono, i quali costituiscono un'appendice dialogica all'adagio, segnano l'apice della sfida tra i due: nessuno vuole dichiararsi per primo. Nemorino, zuccone, attende l'esplicito «Ti amo» di Adina; Adina a sua volta crede di avere in pugno Nemorino e quindi aspetta che egli cada ai suoi piedi. (Questo passaggio verrà tagliato in una successiva versione; si veda l'appendice al libretto.)

^{XLVI} Aggiunta: «*Disperato*».

⁴⁵ *Allegro - c*, Re \flat -La \flat (aria Adina: tempo di mezzo)

Risultato di questo tira e molla: Nemorino rende il contratto di arruolamento ad Adina e minaccia di farsi veramente soldato, cantando «disperato»: «poiché non sono amato». Questo sfogo patetico strappa infine la dichiarazione ad Adina, che pensa bene di porre termine alla sceneggiata e di accontentare l'ostinato giovane. La dichiarazione di Adina occupa quasi tutto il testo che dovrebbe servire da cabaletta (da «Sappilo» fino a «bramo»), ed è punteggiata dalle esclamazioni di stupore di un inebetito Nemorino (a conferma che il «M'ama» della romanza era una speranza e non una certezza).

⁴⁶ *Allegro - Fa* maggiore (aria Adina: cabaletta)

Sull'ultimo distico della strofa Adina ricama una cabaletta molto fiorita: un vero saggio di coloratura. Il che può far pensare ad immensa gioia, ma anche ad un distacco ironico rispetto alle parole (dunque, una nuova, crudele presa in giro di Nemorino). Nemorino, dal canto suo, sta a guardare: non partecipa all'emozione di Adina, non

SCENA ULTIMA

(BELCORE con soldati, e detti; indi DULCAMARA con tutto il villaggio)

BELCORE

Alto!... fronte!... – Che vedo? al mio rivale⁴⁷
l'armi presento!

ADINA

Ella è così, Belcore;
e convien darsi pace ad ogni patto.
Egli è mio sposo: quel che è fatto...

BELCORE

È fatto.

Tientelo pur, briccona.
Peggio per te. Pieno di donne è il mondo;
e mille e mille ne otterrà Belcore.

DULCAMARA^{xlvii}

Ve le darà questo elisir d'amore.

NEMORINO

Caro dottor, felice
io son per voi.

TUTTI

Per lui!!

DULCAMARA

Per me. – Sappiate
che Nemorino è divenuto a un tratto
il più ricco castaldo del villaggio...
poiché morto è lo zio...

ADINA e NEMORINO

Morto lo zio!

GIANNETTA e DONNE

Io lo sapeva.

DULCAMARA

Lo sapeva anch'io.

Ma quel che non sapete,
né potreste saper, egli è che questo
sovrumano elisir può in un momento,
non solo rimediare al mal d'amore,
ma arricchir gli spiantati.

CORO

Oh! il gran liquore!

DULCAMARA

Ei corregge ogni difetto,
ogni vizio di natura.
Ei fornisce di belletto
la più brutta creatura:
camminar ei fa le rozze,
schiaccia gobbe, appiana bozze,
ogni incomodo tumore
copre sì, che più non è...

CORO

Qua, dottore, a me, dottore...
Un vasetto... due... tre.

DULCAMARA

Egli è un'offa seducente
pei guardiani scrupolosi;
è un sonnifero eccellente
per le vecchie e pei gelosi;
dà coraggio alle figliuole
che han paura a dormir sole;

segue nota 46

si unisce – se non in maniera del tutto marginale (nella volta e nelle canoniche cadenze conclusive) – al canto di lei. La distanza tra i due resta incolmabile, l'idillio è pura illusione. L'atto di «gettarsi ai piedi di Adina» (così nel libretto) assume poi un duplice significato simbolico, di segno opposto: Adina come *totem*, come proiezione del suo 'credo' amoroso e, d'altra parte, come emblema del potere femminile. (Sulle questioni filologiche inerenti a questo numero, e in particolare alla cabaletta, si veda l'appendice al libretto.)

⁴⁷ n. 13. Recitativo e Finale secondo. *Recitativo (Allegretto-Allegro)*, quindi *Allegretto* – $\frac{2}{4}$, Si \flat

L'opera si conclude con il congedo di Dulcamara, che è poi l'ennesimo sberleffo al popolo di villici creduloni, che si precipita a comprare l'elisir, dopo aver appreso che esso non solo rimedia i mali d'amore, ma dispensa enormi ricchezze. Il fatto che il ciarlatano ripeta per tre volte (tre sono infatti le strofe, a partire da «Ei corregge ogni difetto») il motivetto già usato in occasione del siparietto con Adina all'inizio del secondo atto (n. 6, cfr. es. 17) è il chiaro segnale della malizia delle sue affermazioni (egli recita, come prima recitava insieme ad Adina). Ma la massa di gonzi è contenta lo stesso e gli fa eco, salutandolo infine come un eroe.

^{xlvii} Aggiunta: «(esce)», ossia «entra in scena».

svegliarino è per l'amore
più potente del caffè.

CORO

Qua, dottore, a me, dottore...
Un vasetto... due... tre.

*(In questo mentre è giunta in scena la carrozza di
Dulcamara. Egli vi sale: tutti lo circondano)*

DULCAMARA

Prediletti dalle stelle,
io vi lascio un gran tesoro:
tutto è in lui; salute e belle,
allegria, fortuna ed oro.
Rinverdite, rifiorite,
impinguate ed arricchite:
dell'amico Dulcamara
ei vi faccia ricordar.

CORO

Viva il grande Dulcamara,
dei dottori la fenice!

NEMORINO

Io gli debbo la mia cara.

ADINA

Per lui solo io son felice!

ADINA e NEMORINO

Del suo farmaco l'effetto
non potrò giammai scordar.

BELCORE

Ciarlatano maledetto,
che tu possa ribaltar!

*(Il servo di Dulcamara suona la tromba. La carroz-
za si move. Tutti scuotono i loro cappelli e lo salu-
tano)*

CORO

Viva il grande Dulcamara,
la fenice dei dottori!^{XLVIII}
Con salute, con tesori
possa presto a noi tornar.

FINE

^{XLVIII} «Possa presto a noi tornar».

Varianti d'autore nell'aria finale di Adina (n. 12)

L'aria di Adina venne ripetutamente rimaneggiata da Donizetti (per non parlare delle manomissioni 'esterne'). Andando con ordine:

- rappresentazione a Parigi (gennaio 1839): Donizetti rimaneggia la musica (su testo identico) per il soprano Fanny Tacchinardi Persiani;
- rappresentazione a Napoli (estate 1842): egli scrive una nuova cabaletta per Eugenia Tadolini, su testo diverso («Obblia le tue pene»); questa cabaletta confluisce poi nel duetto tra Norina e Don Pasquale, diventando «O caro sposino» (*Don Pasquale*, Parigi, 3 gennaio 1843);
- nel 1843, infine, Donizetti compone un'ulteriore nuova cabaletta, dando nel contempo un nuovo assetto all'intera aria (questa nuova versione è attestata da una partitura conservata nella Biblioteca Nazionale di Parigi, ed è stata eseguita a Bergamo nel 1987).

Vorrei concentrare l'attenzione su quest'ultima versione, poiché essa incide in modo più profondo sulla struttura drammatica dell'intera aria. Si confronti il testo della nuova versione con quello della versione originale:

VERSIONE ORIGINALE (Milano 1832)

ADINA

Prendi: per me sei libero:
resta nel suol natio,
non v'ha destin sì rio
che non si cangi un dì.

(Gli porge il contratto)

Qui, dove tutti t'amano,
saggio, amoroso, onesto,
sempre scontento e mesto
no, non sarai così.

NEMORINO

(Or, or si spiega.)

ADINA

Addio.

NEMORINO

Che! mi lasciate?

NUOVA VERSIONE (1843)

ADINA

Prendi: per me sei libero:
resta nel suol natio,
non v'ha destin sì rio
che non si cangi un dì.

(Gli porge il contratto)

Qui, dove tutti t'amano,
saggio, amoroso, onesto,
sempre scontento e mesto
no, non sarai così.

ADINA

Io... sì.

NEMORINO

Null'altro a dirmi avete?

ADINA

Null'altro.

NEMORINO

Ebben, tenete.

(Le rende il contratto)

Poiché non sono amato,
voglio morir soldato:
non v'ha per me più pace
se m'ingannò il dottor.

ADINA

Ah! fu con te verace,
se presti fede al cor.
Sappilo alfine, ah! sappilo,
tu mi sei caro, e t'amo;
quanto ti fei già misero,
farti felice or bramo:
il mio rigor dimentica;
ti giuro eterno amor.

NEMORINO

Oh! gioia inesprimibile!

Non m'ingannò il dottor.

(Nemorino si getta ai piedi di Adina)

NEMORINO

Tenete.

(Le rende il contratto)

Poiché non sono amato,
voglio morir soldato:
non v'ha per me più pace
se m'ingannò il dottor.

ADINA

Ah! fu con te verace,
se presti fede al cor.

NEMORINO

Dunque tu m'ami?

ADINA

Ah! sì.

Ah! l'eccesso del contento
non si dice con l'accento.
Più non sogna la speranza,
non immagina il pensier.
Sempre, sempre insieme uniti
ne congiunge la costanza,
e la vita che ne avanza
sarà tutta di piacer.

NEMORINO

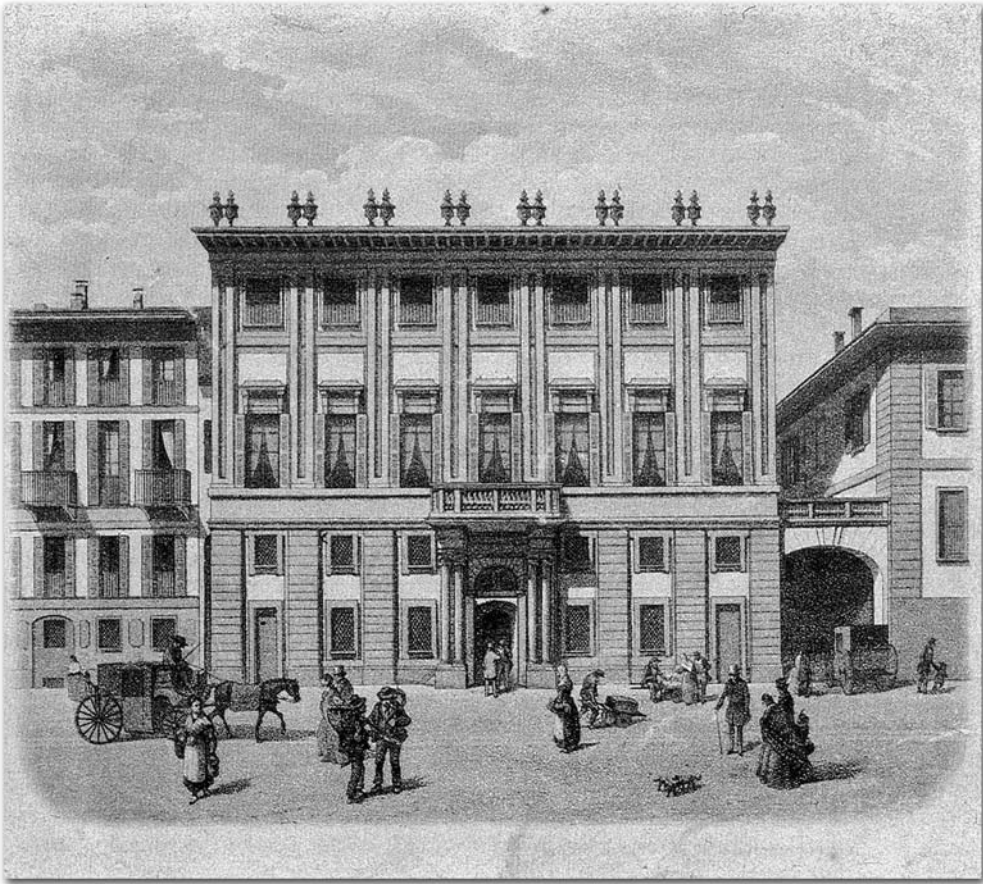
Oh! gioia inesprimibile!

Non m'ingannò il dottor.

(Nemorino si getta ai piedi di Adina)

In sostanza, gli interventi si possono così riassumere: 1) via le battute d'appendice all'adagio, quelle dell'indecisione reciproca; 2) via la dichiarazione d'amore di Adina nel tempo di mezzo (è Nemorino a chiederle se l'ama, e lei risponde «Ah! sì»); 3) nuova cabaletta per Adina, testualmente affine alla cabaletta finale della versione napoletana di *Pia de' Tolomei* (1838).

Il fatto che Donizetti tornasse su questo brano evidenzia la difficoltà di concludere in modo soddisfacente il precario idillio tra Adina e Nemorino. Il primo taglio elimina la gara di renitenza tra i due, ma rende meno comprensibile il successivo sfogo di Nemorino («Poiché non sono amato»); il secondo rende meno plateale la dichiarazione d'amore di Adina, e non è escluso che ciò risponda alla volontà di alleggerire il coinvolgimento emotivo di lei. La sostituzione della cabaletta sembra confermare que-



Il Teatro alla Canobbiana, che vide la prima rappresentazione dell'*Elisir d'amore*. Stampa della seconda metà dell'Ottocento. Edificato su disegno di Giuseppe Piermarini (l'architetto della Scala), fu inaugurato nel 1779 con *La fiera di Venezia* di Antonio Salieri e *Il talismano* di Salieri e Rust.

st'ultima ipotesi: il carattere musicale non muta granché – rimane pur sempre una ca- baletta brillante –, ma il testo è sostanzialmente diverso. Adina usa parole meno com- promettoni del «ti giuro eterno amor» della prima versione, e sembra più concentra sul delirio dei sensi («contento», «piacer») che sul sentimento d'amore.

In ogni caso, sembra chiaro che il lieto fine, in entrambe le versioni, è molto fragile, data la diversità tra i due personaggi, e i dubbi sulle reali intenzioni di lei.

L'orchestra

2 Flauti (il secondo anche Ottavino)	4 Corni
2 Oboi	2 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	Cimbasso
Arpa	Timpani
Violini I	Grancassa
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Sul palco

Tamburo (I.2)
Tromba (o Cornetta) in La (I.4-5, II.10)
II.2 Banda

L'organico orchestrale dell'*Elisir d'amore* è quello *standard* del repertorio primottocentesco, con l'aggiunta di un cimbasso che rinforza il 3° trombone. Gli interventi sul palco di tamburo e tromba hanno funzione meramente segnaletica: l'avanzare della guarigione che accompagna Belcore (tamburo), e l'arrivo di Dulcamara in paese – o il congedo, nella scena ultima dell'opera – annunciato dalla cornetta del suo servitore (Donizetti mantiene la doppia opzione tromba/cornetta, ma ritiene preferibile la seconda, che richiama più realisticamente la tradizionale cornetta da postiglione). Per quanto riguarda l'uso della tromba (o cornetta) nella scena ultima, occorre precisare che è il libretto a specificarne l'uso, non la partitura. Della funzione solistica di flauto e oboe abbiamo accennato nella guida a proposito del Preludio. Essi, come i legni in generale, partecipano molto alla raffinata partitura dell'*Elisir*, soprattutto nei frequenti motivi orchestrali che costellano l'opera. Una segnalazione ovvia, ma doverosa riguarda la strumentazione della romanza «Una furtiva lagrima». Un vero colpo di genio, un miracolo di grazia, eleganza, leggerezza, con l'arpa a sostenere le 'alate' fantasie di Nemorino, e i legni (fagotti, clarinetti e oboe) ad istituire un dialogo intimo con il tenore.

Le voci

The image shows five staves of musical notation, each representing a different vocal part. From top to bottom, they are labeled: Adina, Giannetta, Nemorino, Belcore, and Dulcamara. Each staff contains a single melodic line with a treble clef for the first three parts and a bass clef for the last two. The notes are connected by a long, sweeping slur, indicating a continuous melodic line. The notes are positioned on various lines and spaces of the staves, showing the range of each part.

Nell'*Elisir d'amore* agiscono quattro prime parti (soprano, tenore, baritono, basso buffo), più una seconda parte (Giannetta, soprano) che non può vantare alcun numero solistico né duetti, anche se interviene spesso durante l'opera nei cori e nei concertati. La sua estensione soprano è di poco inferiore a quella della protagonista, ed è interessante notare che, seppure per un attimo (II.6; n. 9) le due voci femminili si sfidano, si contendono Nemorino a suon di acuti: al $La\flat_4$ di Giannetta («Al ballo, al ballo»), segue appena dopo il $Si\flat_4$ di Adina («M'ascolta»). Quanto alle prime parti, c'è da dire innanzitutto che Donizetti non gradiva molto i cantanti per i quali scrisse l'opera; egli scrisse infatti al padre: «il solo tenore [*i.e.* Giambattista Genero, Nemorino] è discreto, la donna [*i.e.* Sabine Heinefetter, Adina] ha bella

voce ma ciò che dice lo sa lei. Il buffo [*i.e.* Giuseppe Frezzolini, Dulcamara] è canino».¹ Sul baritono, Henri-Bernard Dabadie, c'è la testimonianza indiretta della moglie di Romani, Emilia Branca: «un basso che val poco».² Non era comunque una novità che un'opera buffa fosse affidata ad un *cast* di second'ordine, vocalmente non eccelso.

Le due parti maschili gravi (Dulcamara e Belcore), che Donizetti chiama «buffo» e «basso», hanno entrambe estensione e tessitura baritonale, visto che non scendono sotto il La_1 (Dulcamara), e che entrambi si spingono fino al Fa_3 , anche se Belcore con maggiore frequenza. Dulcamara comunque insiste, specie nella sua cavatina (n. 3), in una tessitura medio-alta (La_2 - Mi_3), che di fatto lo trasporta in zone più baritonali che basse. A lui comunque è affidato l'armamentario tipico del 'buffo': in particolare il canto sillabato, nonché ovvie qualità istrioniche, da cantante-attore (si richiede però anche una voce stentorea: si pensi all'esordio «Udite, o rustici», che forse in bocca a Frezzolini, dalla voce «canina» – «da capretto» (Branca) – non sortiva proprio l'effetto desi-

¹ Donizetti al padre Andrea, 24 aprile 1832 (GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita – musiche – epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1948, pp. 288-289).

² EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino, Loescher, 1882.

derato). Belcore è di fatto un baritono, o comunque un basso ‘spinto’, votato sia al canto d’agilità (cfr. la sua cavatina, e la cabaletta del duetto con Nemorino nell’atto secondo), sia al canto sillabato (cfr. il terzetto nel finale primo, e l’adagio del duetto con Nemorino nell’atto secondo).

Alla primadonna, Adina, è richiesta una certa duttilità canora, nonché un’ottima padronanza di tutti i registri: se l’impostazione è da soprano leggero, di coloratura, vi sono però brani (tipo «Prendi, per me sei libero», ma anche il largo concertato del finale primo) pervasi di cantabilità malinconica, e che dunque richiedono spiccate doti espressive ed interpretative, e un diverso ‘appoggio’ della voce. Da notare che, già nella sua cavatina, Adina spazia ai limiti della sua estensione (dal $Do\#_3$ fino al Si_4 , che in cadenza squilla per ben cinque volte). Altro particolare degno di nota è che essa raggiunge il vertice dell’estensione (Do_5) solo nell’aria finale (II.9, n. 12), nella cadenza ornamentale dell’adagio (sulle parole «non sarai così») e appena prima della cabaletta (significativamente, sull’espressione «io bramo», con una ricaduta vertiginosa fino al Do_3 : un gesto vocale imperioso che scolpisce il carattere deciso e autoritario di Adina).

Quanto a Nemorino, il tipo di canto rispecchia la sua natura sentimentale: canto prevalentemente ‘spianato’, non d’agilità (tranne quando vuole ‘imitare’ Adina), che si muove prevalentemente nel registro centrale (o medio-acuto). Una tipologia di tenore – si potrebbe definire ‘lirico-leggero’ – che si discosta nettamente da quello ‘di grazia’ d’ascendenza rossiniana. Da notare che Nemorino, analogamente ad Adina, raggiunge il massimo dell’estensione acuta ($Si\flat_3$, ovvero La_3) solo una volta nell’opera, e precisamente nell’adagio del duetto con Belcore (II.3, n. 7, sulle parole «solo un giorno trionfar»). Va detto però che in partitura è segnata anche una versione alternativa, che non va oltre il $La\flat_3$, la nota acuta più ricorrente, raggiunta in quasi tutti gli altri pezzi dove il tenore è impegnato, compresa la romanza «Una furtiva lagrima».

Da notare infine che la nota più grave delle due donne e del tenore (rispettivamente, $Si\flat_2$ e $Si\flat_1$) è presa solo una volta (stretta del finale primo), in un contesto corale che di fatto copre e avvolge le voci singole. Si possono dunque considerare, come note gravi ‘reali’, il Si_2 per Giannetta, il Do_3 per Adina e addirittura il Re_2 per Nemorino.

L'elisir d'amore in breve

a cura di Gianni Ruffin

Presentato il 12 maggio 1832 al Teatro alla Canobbiana di Milano, il «melodramma giocoso» *L'elisir d'amore* segnò la definitiva consacrazione di Donizetti in quella piazza che, nonostante il lusinghiero trionfo di *Anna Bolena* (Teatro Carcano, 26 dicembre 1830), non gli aveva risparmiato critiche ed incomprensioni, come la recente tiepida accoglienza riservata a *Ugo conte di Parigi* (Teatro alla Scala, 13 marzo 1832). Proprio in quanto abituato agli alti e bassi milanesi, Donizetti si dimostrò titubante di fronte al felice esito della prima dell'*Elisir*, esprimendo la propria incredulità al suo mentore e maestro Giovanni Simone Mayr («La *Gazzetta* giudica dell'*Elisir* e dice troppo bene, troppo, credete a me, troppo!») ed arrendendosi all'evidenza dell'ormai conquistata stima dei milanesi solo dopo un certo lasso di tempo.

Già coinvolto in una contrapposizione al partito belliniano che lo aveva visto nel fastidioso ruolo del perdente, Donizetti contava comunque propri estimatori nel capoluogo lombardo, fra i quali Alessandro Lanari, impresario del Teatro alla Canobbiana, ancora oggi ricordato – insieme ai vari Barbaja, Merelli, Jacovacci – come una delle personalità più importanti nella promozione del melodramma ottocentesco italiano, per il notevole intuito teatrale e l'intensa attività intrapresa. Fu proprio Lanari a cercare Donizetti, presente a Milano per le rappresentazioni dello sfortunato *Ugo conte di Parigi*, e a proporgli di collaborare con il medesimo librettista, ma su un lavoro comico. Il librettista, già allora salutato come il più colto e fine in attività, era Felice Romani, che con *L'elisir d'amore* avrebbe fornito uno dei propri saggi più riusciti e che già aveva al suo attivo titoli quali i rossiniani *Il turco in Italia* e *Bianca e Falliero* e i belliniani *I Capuleti e i Montecchi*, *Il pirata*, *La straniera* e *La sonnambula*. Per la fretta, Romani attinse direttamente, e dichiaratamente, al libretto francese *Le philtre* (1831) di Eugène Scribe (musicato da Auber) che, per giudizio universalmente condiviso, ne venne non poco migliorato. Per quanto pesasse l'urgenza dei tempi di lavoro, sembra comunque priva di fondamento la leggenda secondo la quale Donizetti compose la partitura in soli quindici giorni, come del resto lascia intuire la singolare raffinatezza della strumentazione.

Il fiuto di Lanari non venne smentito, e fin dalla data della prima *L'elisir d'amore* è divenuto un classico dell'opera ottocentesca. Un classico, in verità, un po' atipico, giacché non condivide con la stragrande maggioranza delle opere d'epoca romantica l'appartenenza al genere serio. Per contro è utile (se non necessario) evidenziare che nemmeno le coordinate della tradizionale opera comica sono in grado di renderne conto appieno, e che il sottotitolo «melodramma giocoso» non corrisponde perfettamente ai concreti contenuti della trama e ai caratteri espressivi della musica. Più correttamente *L'elisir d'amore* sarebbe infatti da ascrivere a quel genere intermedio, via via definito come «opera semiseria» o «comédie larmoyante», che dalla seconda metà del Settecento fino all'Ottocento inoltrato – con titoli quali *La Cecchina* o sia *La buona figliola*, *Nina pazza per amore*, *La gazza ladra* – si era fatto principale veicolo d'identificazione borghese, ponendo in primo piano la serietà del contenuto sentimentale, inteso come edificante strumento di commozone.



Henri-Bernard Dabadie (1797-1853), il primo Belcore (aveva già impersonato Joli Cœur, il precursore del sergente, nel *Philtre* di Auber). Esordì all'Opéra di Parigi (1819) nella *Vestale* di Spontini nel ruolo di Cinna. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Moïse et Pharaon* (rifacimento del *Mosè in Egitto*), del *Comte Ory* e di *Guillaume Tell* di Rossini; fu inoltre il primo Pietro nella *Muette de Portici* di Auber.

Con l'eccezione del ciarlatano Dulcamara, che fin dallo 'sdottoreggiante' e verboso esordio in versi sdruciolati appare in tutto e per tutto riconducibile alla categoria del basso buffo settecentesco, l'assimilazione di toni sentimentali consentì a Donizetti e Romani un'umanizzazione dei caratteri, da intendersi come superamento delle tipologie settecentesche ancora ben presenti al pubblico italiano grazie alla circolazione dei capolavori comici di Rossini. Emblematici della diversa opzione donizettiana sono la malinconica aria conclusiva di Adina «Prendi, per me sei libero» e il canto spianato che caratterizza il ruolo di Nemorino come tenore lirico-leggero, circa il quale è comunque d'obbligo rammentare il più celebre brano dell'opera, il cantabile «Una furtiva lagrima».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Un villaggio nei Paesi Baschi verso la fine del XVIII secolo. Nell'aia antistante la fattoria della ricca e capricciosa fittavola Adina, i mietitori si stanno riposando dopo il lavoro nei campi. Adina, seduta in disparte, legge la storia di Tristano e Isotta; la osserva perdutoamente innamorato Nemorino, un contadino giovane, povero e timido. Su invito dei presenti, Adina legge ad alta voce come Tristano riuscì a far innamorare la bella Isotta con un filtro magico. Improvvisamente si ode un rullo di tamburi: sopraggiunge Belcore, sergente della guarnigione di stanza nel villaggio, alla ricerca di soldati per il suo reggimento; con spavalda sicurezza, egli corteggia Adina proponendole addirittura il matrimonio. Questa, per suo conto, si preoccupa solo di far capire a Nemorino quanto il proprio cuore sia volubile ed incostante.

Il suono di una tromba annuncia l'arrivo del dottor Dulcamara, un ciarlatano che enumera a gran voce i propri poteri taumaturgici destando l'interesse degli ingenui contadini. Uno di essi, in particolare, è fortemente attratto dalle promesse di Dulcamara: è proprio Nemorino, che gli chiede se fra le sue miracolose pozioni egli abbia anche il magico elisir d'amore della regina Isotta. Intuitane l'ingenuità, Dulcamara gli rifila una bottiglia di Bordeaux al prezzo di uno zecchino (tutto ciò che Nemorino possiede) avvertendolo però che l'effetto desiderato sopraggiungerà solo ventiquattr'ore dopo la somministrazione: giusto il tempo necessario al ciarlatano per far fagotto e allontanarsi dal villaggio. Fiducioso nel potere magico appena conquistato, Nemorino inizia a sorseggiarne non piccole dosi, divenendo assai presto euforico e acquistando fiducia e sicurezza, al punto da mostrarsi indifferente ad Adina che, per il nuovo atteggiamento del già sospirato e romantico spasimante, appare ora piuttosto sconcertata e stizzita. Tale è il desiderio di rivalsa della donna, che su due piedi ella decide di accettare la proposta matrimoniale di Belcore, proponendo che le nozze abbiano luogo la sera stessa (essendo prefissata per l'indomani la partenza del sergente). Nemorino, certo della virtù dell'elisir quanto ben consapevole della necessità di ventiquattr'ore perché abbia effetto, prega Adina di rimandare le nozze d'un giorno; ma quest'ultima lo deride e si avvia con Belcore, mentre lo smanioso Nemorino viene dileggiato da tutti i presenti.

ATTO SECONDO

Mentre nella fattoria fervono i preparativi per le nozze, Dulcamara e Adina intrattengono i presenti cantando una barcarola; giunge il notaio, col contratto nuziale da far sottoscrivere agli sposi, ma Adina dichiara di volerlo firmare solo la sera, in presenza di Nemorino, per celebrare così la propria vendetta. Per parte sua Nemorino è disperato: l'elisir non produce infatti ancora effetto; inoltre, avendo speso tutti i propri averi, egli non è in grado di acquistarne una nuova bottiglia. Sfrut-

tando la situazione, e col non secondario proposito di toglierselo di torno, Belcore gli prospetta l'immediato guadagno di venti scudi arruolandosi come soldato. In verità, per Nemorino le ristrettezze economiche sono già finite, grazie alla ricca eredità lasciategli da uno zio appena defunto. Egli tuttavia non è ancora al corrente del luttuoso evento familiare, conosciuto invece dalle ragazze del villaggio grazie alla solerte contadina Giannetta: cosicché interpreta l'improvvisa attenzione delle giovani come l'effetto sicuro dell'elisir (fatto che sconcerza non poco lo stesso Dulcamara). Nemmeno Adina è a conoscenza del mutamento di fortuna intervenuto a favore di Nemorino e tradisce il suo affetto verso di lui mostrandosi gelosa; Dulcamara le racconta di aver venduto l'elisir a Nemorino, dal quale ella deduce d'esser riamata. La stessa consapevolezza matura anche in Nemorino che, mentre le ragazze lo corteggiavano, ha creduto di scorgere una lacrima sul viso di Adina.

È Adina stessa a riacquistare il contratto di arruolamento da Belcore, e a restituire con questo la libertà a Nemorino; ma sulla via alla felicità, che sembrerebbe ormai spianata, rimane ancora un ostacolo, quello dell'orgoglio. Sulle prime, infatti, Adina appare ancora riluttante e non confessa esplicitamente a Nemorino il proprio amore; è necessaria una scenata del giovane – pronto ad abbandonare tutto e a partir soldato di fronte al frettoloso e puntiglioso congedo di Adina – perché quest'ultima decida finalmente di aprire il proprio cuore. La gioia dei due innamorati è immensa, quanto lo scorno di Belcore. Dal canto suo, Dulcamara celebra con fierezza la straordinaria efficacia dell'elisir mentre, *dulcis in fundo*, Nemorino apprende d'esser divenuto l'uomo più ricco del villaggio.

Argument

PREMIER ACTE

Dans un village du Pays Basque, vers la fin du XVIII siècle. Dans l'aire devant la ferme de la riche et capricieuse fermière Adina, les moissonneurs se reposent après avoir travaillé dans les champs. Adina, assise à l'écart, lit l'histoire de Tristan et Yseult; Nemorino, un jeune et pauvre paysan, timide à l'excès et éperdument amoureux de la jeune fille, la regarde de loin. À la prière de tous, Adina lit à haute voix comment Tristan réussit à rendre amoureuse la belle Yseult à l'aide d'un philtre magique. Tout à coup on entend un roulement de tambours: le sergent Belcore, de la garnison cantonnée dans le village, arrive à la recherche de soldats à recruter pour son régiment. Fanfaron et plein d'assurance, il fait la cour à Adina et arrive à la demander en mariage. La jeune fille, pour sa part, ne pense qu'à laisser entendre à Nemorino que son cœur est volage et capricieux.

Le son d'une trompette annonce l'arrivée du docteur Dulcamara, un charlatan qui vante à pleine voix ses pouvoirs thaumaturgiques, en éveillant ainsi l'intérêt des naïfs paysans. L'un d'entre eux, notamment, est très attiré par les promesses de Dulcamara: c'est bien Nemorino, qui lui demande si entre ses potions miraculeuses il y a aussi le magique élixir d'amour de la reine Yseult. Dulcamara, qui a deviné tout de suite l'ingénuité du jeune homme, lui refille une bouteille de Bordeaux au prix d'un sequin (c'est tout ce que Nemorino possède), mais l'avertit que l'élixir fera son effet seulement vingt-quatre heures après son administration: c'est justement le temps qu'il faudra au charlatan pour plier bagage et quitter le village. Nemorino, sûr du pouvoir magique de l'élixir, commence à en boire à longs traits; bientôt il devient euphorique et gagne tant de confiance en soi qu'il montre de l'indifférence à Adina. La jeune fille, d'abord déconcertée et ensuite agacée par la nouvelle attitude de son soupirant, jadis si romantique, décide sur-le-champ, pour se venger de lui, d'accepter la proposition de mariage de Belcore et fixe les noces pour ce soir même, puisque la

garnison doit partir le lendemain. Nemorino, sûr des vertus de l'élixir, mais conscient qu'il faut attendre vingt-quatre heures pour qu'il fasse son effet, prie Adina de remettre les noces au jour suivant; mais celle-ci se moque de lui et part avec Belcore, tandis que tous les villageois raillent le malheureux Nemorino.

DEUXIÈME ACTE

Pendant qu'à la ferme on est en plein dans les préparatifs pour les noces, Dulcamara et Adina chantent une barcarolle; le notaire arrive avec le contrat de mariage pour que les futurs mariés le signent, mais Adina déclare qu'elle ne le signera que le soir, en présence de Nemorino, pour mieux savourer sa vengeance. Quant à Nemorino, il est désespéré; l'élixir n'a pas encore fait son effet et comme il a dépensé tous ses biens, il ne peut pas en acheter une autre bouteille. Belcore s'empresse de tirer parti de la situation et en même temps de se débarrasser de Nemorino, en lui représentant la prime d'enrôlement de vingt écus qu'il gagnera aussitôt s'il s'engage comme soldat. En réalité, les difficultés économiques de Nemorino se sont déjà achevées, grâce au riche héritage que son oncle vient de lui laisser en mourant. Nemorino n'en est pas encore au courant, mais les jeunes filles du village, qui le savent grâce à la bavarde paysanne Giannetta, l'entourent subitement de toutes sortes d'attentions; par conséquent il pense que l'élixir a commencé à faire de l'effet (ce qui déconcerte vivement même Dulcamara). Adina n'a pas connaissance non plus du revirement de fortune qui est tombé sur Nemorino et dévoile ses véritables sentiments à l'égard du jeune homme, en se montrant jalouse; Dulcamara alors lui raconte qu'il a vendu l'élixir à Nemorino, en sorte qu'elle acquiert la certitude d'être aimée de retour. La même certitude s'impose en Nemorino aussi, qui a cru voir une larme furtive apparue sur le visage d'Adina pendant que les filles le courtoisaient.

C'est Adina elle-même qui rachète le contrat d'enrôlement de Nemorino à Belcore, en lui rendant ainsi sa liberté. Il reste maintenant un seul obstacle à franchir sur le chemin du bonheur, qui paraît pourtant presque aplani: c'est-à-dire l'orgueil, qui risque de faire tout échouer. D'abord Adina semble encore hésiter et n'avoue pas ouvertement son amour à Nemorino; il faut que le jeune homme se déclare prêt à tout abandonner et à partir comme soldat, en conséquence du congé hâtif et réservé que lui donne Adina, pour que celle-ci change son attitude et se décide à ouvrir son cœur. La joie des deux amoureux est aussi grande que la honte de Belcore. Dulcamara, quant à lui, célèbre l'extraordinaire efficacité de son élixir, pendant que Nemorino apprend – *dulcis in fundo* – qu'il est devenu l'homme le plus riche du village.

Synopsis

ACT ONE

A small Basque village at the end of the xviii century. In the farmyard belonging to the rich and capricious farmer Adina, the harvesters are resting after a day's work in the fields. Adina is sitting in a corner and reading the story of Tristan and Isolde. Watching her is Nemorino, a poor, young peasant who is extremely shy and hopelessly in love with her. Those surrounding Adina ask her to read out loud how Tristan managed to make the beautiful Isolde fall in love with him by using a magic potion. Suddenly the sound of drums can be heard: Belcore, sergeant of the local garrison, arrives in search of soldiers for his regiment. Completely sure of himself, he wastes no time in courting Adina and even goes so far as to propose marriage. All Adina worries about, however, is making Nemorino understand how fickle and inconstant the heart really is.



Sabine Heinefetter (1809-1872), la prima Adina. Dopo l'esordio all'Hoftheater di Kassel, cantò con successo al Théâtre Italien di Parigi (1829) in *Zelmira* ed *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Gioachino Rossini, e nel mozartiano *Don Giovanni* (Donna Elvira).

The sound of a trumpet announces the arrival of Dr. Dulcamara, a charlatan who awakes the interest of the naïve peasants by offering his amazing powers. One of them is particularly interested in his promises – Nemorino, who asks him if he also has Queen Isolde's magic love potion. Taking advantage of his innocence, Dulcamara sells him a bottle of Bordeaux for a gold coin – all the money Nemorino has – warning him that it will take twenty-four hours until it has any effect. This gives the swindler just enough time to get away from the village. With complete faith

in the doctor's magic powers, Nemorino starts drinking from the bottle, and it is not long before he is so euphoric and sure of himself that he can even feign indifference to Adina. The latter, being accustomed to her normally melancholic but romantic admirer, is both astounded and piqued by this change in behaviour. The woman's desire for vengeance is so strong that she precipitously decides to accept Belcore's proposal, stating that the wedding must take place that very night (since the sergeant is to leave the following day). Convinced the magic potion will work, Nemorino begs her to postpone it for another twenty-four hours, until it has had time to take effect. Adina laughs at him and leaves with Belcore, while a frantic Nemorino is left behind and mocked by those present.

ACT TWO

Whilst the wedding preparations are underway on the farm, Dulcamara and Adina sing a barcarolle. The notary arrives with the marriage contract the bride and groom have to sign, but Adina declares that she will only sign it in the evening when Nemorino is present so she can have her revenge. Meanwhile, Nemorino is desperate because the potion has not yet had the desired effect. To make things worse, he has no more money so he cannot even buy another bottle. Making the most of the situation and wanting to get rid of him, Belcore offers him twenty scudi if he enlists as a soldier that very day. In truth, Nemorino has just become a very rich young man thanks to the inheritance left to him by an old uncle. While he is still completely unaware of this good news, the girls in the village are not, thanks to the zealous peasant girl Giannetta. Nemorino believes all this sudden attention is thanks to the magic potion (a fact that is also noted with great surprise by Dulcamara himself). Not even Adina knows of Nemorino's change in fortunes and reveals her true feelings for him by showing she is jealous. When Dulcamara tells her he sold Nemorino a magic potion, she is sure that he loves her, too. Nemorino slowly realises she feels the very same for him when he sees her with tears in her eyes, while all the other girls are courting him.

Adina herself buys him out of his contract with the army, thus giving him back his freedom. The path to happiness seems almost perfect but there is still one further obstacle to overcome – pride. At first, Adina pretends to be reluctant and refuses to admit her love for Nemorino and it is not until he threatens to leave for the front immediately in an outburst of rage does she give in, and tell him her true feelings. The young couple's happiness is matched only by Belcore's scorn. Dulcamara for his part celebrates the amazing powers of the potion while, *dulcis in fundo*, Nemorino learns that he has become the richest man in the village.

Handlung

ERSTER AKT

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts in einem baskischen Dorf. Auf der Tenne vor dem Gut der reichen und kapriziösen Pächterin Adina, ruhen sich die Mäher von der Feldarbeit aus. Adina, etwas abseits sitzend, ist in die Lektüre von Tristan und Isolde vertieft. Der hoffnungslos in sie verliebte Nemorino, ein junger, armer und schüchterner Bauer, beobachtet sie dabei. Auf Bitten der Anwesenden liest Adina vor, wie es Tristan mit einem Liebestrank gelang, die schöne Isolde in sich verliebt zu machen. Plötzlich hört man Getörmel: auf der Suche nach Soldaten für sein Regiment erscheint Belcore, Sergeant der im Dorf stationierten Garnison, der, überzeugt von seiner Anziehungskraft, Adina den Hof und sogar einen Heiratsantrag macht. Adina jedoch sorgt sich mehr darum, Nemorino klar zu machen, wie wankelmütig und unstet ihr Herz ist.

Eine Trompete meldet die Ankunft des Doktors Dulcamara, einem Quacksalber der lauthals seine wundertätigen Fähigkeiten anpreist und damit das Interesse der naiven Bauern erweckt. Besonders einer unter ihnen ist an Dulcamaras Versprechungen interessiert: es ist Nemorino, der ihn fragt, ob unter seinen Arzneien auch der magische Liebestrank der Königin Isolde zu haben sei. Dulcamara, der sofort merkt, mit welcher Naivität er es hier zu tun hat, schiebt ihm zum Preis von einer Zechine (Nemorinos ganzem Besitz) eine Flasche Bordeaux unter und erklärt ihm, daß der Effekt sich erst 24 Stunden später einstellen wird: genau die Zeit, die der Scharlatan braucht, um heimlich aus dem Dorf zu verschwinden. Voller Hoffnung beginnt Nemorino große Schlücke des Zaubertranks zu trinken. Bald darauf durchdringt ihn eine durch den Wein hervorgerufene Euphorie, die ihn mit Sicherheit und Selbstvertrauen erfüllt. Sogar Adina gegenüber zeigt er sich jetzt gleichgültig. Diese, durch das veränderte Verhalten ihres bisher so romantischen Anbeters tief in ihrer Eitelkeit verletzt, sinnt nach Vergeltung. Stehenden Fußes beschließt sie, den Heiratsantrag Belcores anzunehmen und, da der Sergeant am folgenden Tag das Dorf verlassen muss, die Feier noch am gleichen Abend stattfinden zu lassen. Nemorino, der fest glaubt, daß der Trunk erst nach 24 Stunden seine volle Wirkung erreicht, bittet Adina, die Hochzeit um einen Tag zu verschieben. Doch diese lacht ihn aus und während der beunruhigte Nemorino von den Anwesenden verspottet wird, entfernt sie sich mit Belcore.

ZWEITER AKT

Während auf dem Gut die Hochzeitsvorbereitungen in Gang sind, unterhalten Dulcamara und Adina die Anwesenden mit dem Singen einer Barkarole. Der Notar erscheint, mit dem vom Brautpaar zu unterzeichnenden Heiratsvertrag, doch Adina, um ihre persönliche Rache perfekt zu machen, erklärt ihm erst am Abend im Beisein Nemorinos unterschreiben zu wollen. Nemorino ist verzweifelt, weil der versprochene Effekt des Liebestrankes ausbleibt und er ohne Bargeld keine neue Flasche kaufen kann. In der Hoffnung, so seinen Nebenbuhler auszuschalten, nutzt Belcore die Gelegenheit und verspricht Nemorino, der noch nichts vom Tod seines reichen Onkels und damit dem Ende seiner Geldknappheit weiß, 20 Scudi wenn er sich als Soldat anwerben lässt. Im Dorf hat sich die Kunde vom grossen Erbe, das der Onkel Nemorino hinterlassen hat dank der geschwätzigen Bäuerin Giannetta jedoch bereits verbreitet, woraufhin alle Mädchen plötzlich reges Interesse an Nemorino bekunden. Er aber, nichts ahnend, sieht dies als den Effekt des Liebestrankes an (Faktum das selbst Dulcamara verwundert). Auch Adina weiß nichts von der Veränderung im Leben Nemorinos, so daß ihre steigende Eifersucht ihre wirklichen Gefühle für ihn verrät. Als Dulcamara ihr erzählt, daß er Nemorino einen Liebestrank verkauft hat, ist dies für sie der Beweis, daß ihre Gefühle erwidert werden. Zu der gleichen Erkenntnis kommt auch Nemorino, der, während die jungen Mädchen ihn bezirzen, glaubt auf den Wangen Adinas eine Träne entdeckt zu haben.

Als Beweis ihrer wahren Liebe kauft sie Nemorino vom Vertrag mit Belcore frei, doch auf dem Weg zum gemeinsamen Glück ist noch ein weiteres Hindernis: der Stolz. Anfangs zeigt sich Adina noch eher zurückweisend und offenbart Nemorino ihre große Liebe noch nicht. Nur nach einem Zornesausbruch Nemorinos, der droht alles zurückzulassen und zum Militär zu gehen, wenn sie ihm nicht endlich ihre Liebe gesteht, öffnet Adina ihm schließlich ihr Herz. Das Glück der beiden Verliebten ist unermesslich; der von Belcore ertragene Hohn ebenso. Während Dulcamara noch den außerordentlichen Effekt seines Liebestrankes preist, erfährt Nemorino endlich, der reichste Mann des Dorfes geworden zu sein.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

La reputazione di Donizetti ha subito nel corso dei due secoli passati alterni rovesci di fortuna. Negli ultimi anni della sua attività le opere del musicista bergamasco, complice anche la prematura scomparsa del rivale Bellini che in più di un'occasione aveva mostrato di detestare la musica del collega, avevano conquistato i teatri di tutta Europa, rimpiazzando poco alla volta i titoli rossiniani. Accompagnata dall'invidia e dalla malcelata ostilità di numerose personalità artistiche del tempo (oltre al già menzionato Bellini citiamo almeno Berlioz e Schumann), la fama del compositore raggiunse presto anche i principali centri di potere, che gli tributarono riconoscimenti e incarichi di raro prestigio: nel luglio del 1842 Donizetti ricevette l'ambita nomina a *Kapellmeister* presso la corte asburgica di Vienna – «come un tempo Mozart», amava ripetere –, mentre nel dicembre dello stesso anno fu nominato corrispondente straniero dell'Académie des beaux-arts parigina. Eppure, a dispetto della notorietà e del successo che questi eventi avevano certificato e che sembravano promettergli un tranquillo e agiato futuro, le tristi vicende che circondarono le ultime fasi della vita del compositore – in modo particolare la natura 'scandalosa' della sifilide che lo colpì e la conseguente demenza – compromisero in modo definitivo il suo buon nome di fronte al pubblico, influenzando negativamente anche sulla sua fortuna critica.

Con lo sviluppo di un sistema di repertorio lirico nell'Italia post-risorgimentale dominato dalle nuove opere di Verdi e caratterizzato, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, dalla moda per il teatro francese e dall'introduzione dei drammi wagneriani, le opere di Donizetti trovarono sempre minor spazio, ad eccezione dei pochi titoli collaudati: seri (*Lucia di Lammermoor*, *La favorita*) e di mezzo-carattere (*L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*). Nel frattempo anche all'estero la considerazione nei confronti del musicista si era appannata. Dalla posizione di predominio che aveva condiviso con Rossini e Bellini, la figura di Donizetti fu ben presto ridimensionata e giudicata da più parti come l'anello debole della triade. Al compositore veniva generalmente riconosciuta un'inesauribile inventiva melodica, incapace però di sorreggere un intero lavoro e che troppo spesso scadeva in formule convenzionali. La facilità e la rapidità di scrittura, esemplificate da un catalogo teatrale che conta una settantina di titoli – un numero impressionante se paragonato all'esiguità della produzione del rivale Bellini, ma in linea con quella di alcuni dei principali compositori italiani coevi (Mercadante e Pacini) –, venivano spiegate in primo luogo alla luce di una presunta superficialità e di una incapacità nello sviluppare e nel rifinire il proprio lessico musicale.

Simili preconcetti e giudizi negativi furono alimentati (anche in sede musicologica) almeno fino al periodo del secondo dopoguerra, quando con le celebrazioni nel 1948 del centenario della morte, seguite da una serie di allestimenti di opere donizettiane allora sconosciute – celebre è rimasta la ripresa scaligera nel 1957 dell'*Anna Bolena* con Maria Callas nel ruolo della protagonista – iniziò una seria rivalutazione del lascito del musicista bergamasco. A quella che viene generalmente definita come *Donizetti-Renaissance* concorsero sia il favore accordato alla sua musica da parte di

famosi soprani di tradizione belcantistica, come Maria Callas, Leyla Gencer, Joan Sutherland (scomparsa pochi giorni fa, lasciando un vuoto incolmabile) e Beverly Sills, sia la nascita negli stessi anni di una specifica storiografia donizettiana e di studi incentrati specificamente sulle problematiche dell'*opus* del musicista. L'ampliamento del repertorio operistico grazie alla ripresa di lavori del passato – una tendenza che va sempre più affermandosi data la scarsità di titoli contemporanei da immettere nel circuito teatrale – ha particolarmente giovato all'opera di Donizetti che, oramai largamente esplorata, si pone come anello di congiunzione imprescindibile tra i primi decenni dell'Ottocento e lo sviluppo del teatro lirico italiano a partire dagli anni Cinquanta.

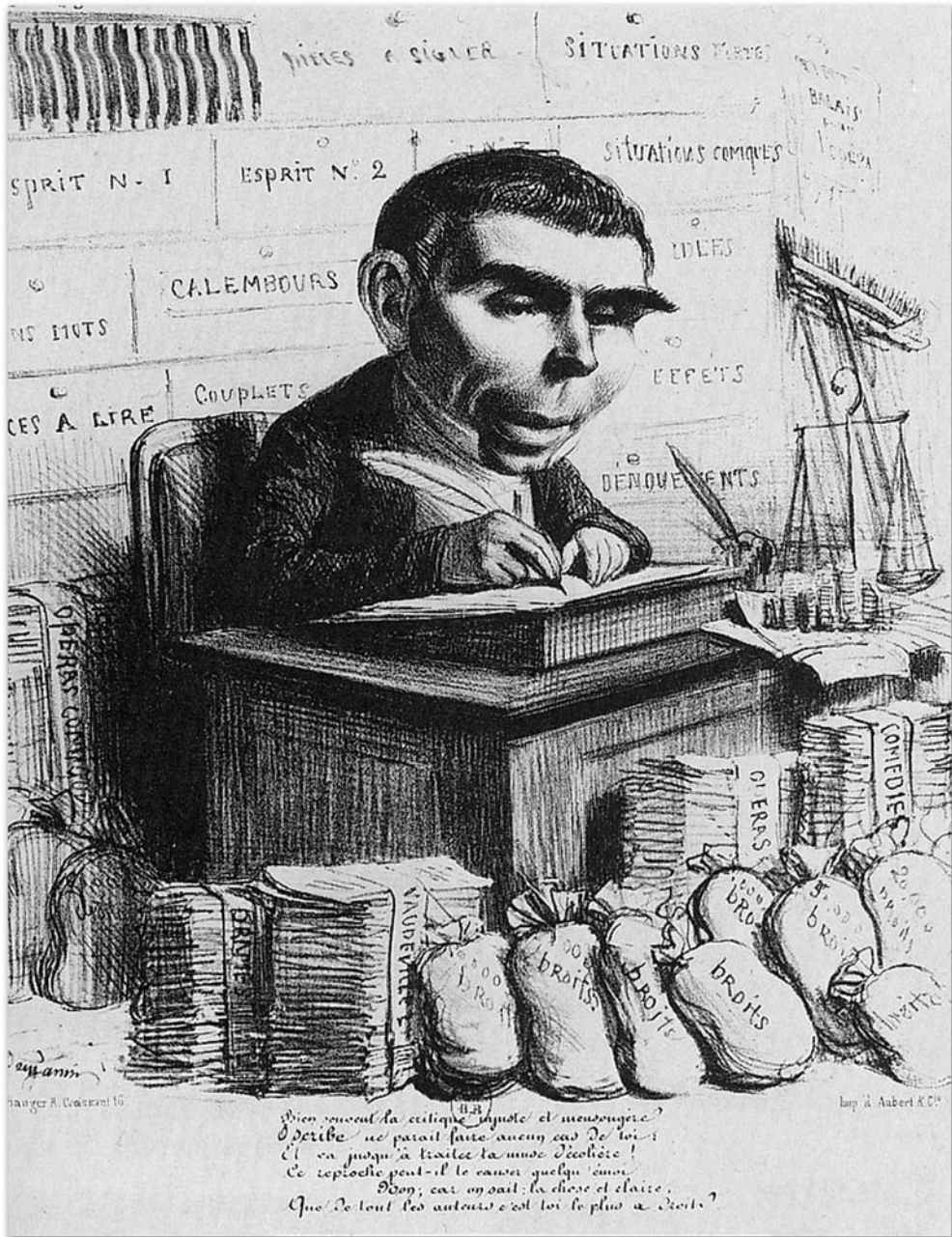
Fino alla metà del Novecento, come detto, la messe di volumi dedicati al musicista fu alquanto esigua e di scarsa qualità. I primi contributi furono pubblicati nei decenni successivi alla sua morte e inquadrarono il fenomeno Donizetti all'interno della tradizione belcantistica italiana, operando, attraverso l'analisi delle opere del compositore, un raffronto con la produzione dei suoi due grandi contemporanei, Rossini e Bellini.¹ Il giudizio complessivo era in genere il medesimo: nell'autore bergamasco si individuavano una inusuale facilità e rapidità nel comporre, così come la capacità di affrontare sia il genere tragico che quello buffo, fondendoli insieme. Le celebrazioni del centenario della nascita (1897) diedero nuovo impulso agli studi donizettiani. Un comitato congiunto tra Bergamo, Napoli, Parigi e Vienna organizzò una mostra che rivelò per la prima volta, attraverso la pubblicazione dei diversi cataloghi suddivisi secondo la provenienza, l'ampiezza e l'importanza della produzione del musicista; parallelamente in quei mesi videro la luce numerosi repertori e contributi sulla ricezione in Italia e in Europa delle opere di Donizetti.²

Al grande successo tributato dalla cittadinanza alla mostra celebrativa nel centenario della nascita del compositore seguì nel 1906 l'apertura del Museo donizettiano, grazie in primo luogo a due importanti donazioni: la preziosa raccolta di cimeli donizettiani della baronessa Basoni Scotti e gli arredi della stanza in cui il compositore bergamasco morì, di proprietà di Cristoforo Scotti che ospitò il musicista malato negli ultimi anni della sua vita. Negli anni successivi il Museo, che nei suoi depositi poteva annoverare fin dalla sua inaugurazione la ricca collezione di oggetti e documenti di proprietà comunale, conservati sino allora per la maggior parte presso la Civica biblioteca Angelo Mai, assistette ad un prodigioso e rapido sviluppo, dovuto soprattutto a Guido Zavadini. Per merito della sua infaticabile opera di ricerca e di valorizzazione dei materiali conservati, il patrimonio del Museo subì un notevole accrescimento, così che nel 1936 fu possibile compilare il primo catalogo dell'archivio dell'istituzione.³

¹ Tra i lavori più interessanti citiamo: PAUL SCUDO, *Donizetti et l'école italienne depuis Rossini*, in *Critique et littérature musicales*, Paris, Amyot, 1850, pp. 75-97; FRANCESCO REGLI, *Gaetano Donizetti e le sue opere*, Torino, Fory e Dalmazzo, 1850; FILIPPO CICONETTI, *Vita di Gaetano Donizetti*, Roma, Tipografia Tiberina, 1864; ANTONIO BELLOTTI, *Donizetti e i suoi contemporanei*, Bergamo, Tipografia Pagnoncelli, 1866; *Cenni biografici di Gaetano Donizetti raccolti da un vecchio dilettante di buona memoria*, Bergamo, Civelli, 1874 (il succinto opuscolo è stato attribuito all'impresario Bartolomeo Merelli); BERNARDINO ZENDRINI, *Donizetti e Simone Mayr*, Bergamo, Tipografia di Pietro Cattaneo, 1875.

² *Catalogo generale della mostra donizettiana*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897 (contiene il catalogo della mostra donizettiana tenutasi a Bergamo dal 22 agosto al 22 settembre 1897); *Katalog der Donizetti-Ausstellung. Ausstellung der für die Centenarfeier in Bergamo bestimmten österreichischen Objecte*, Wien, 1897; CHARLES-THÉODORE MALHERBE, *Centenaire de Gaetano Donizetti. Catalogue bibliographique de la section française à l'exposition de Bergame*, Paris, Imprimerie de la Cour d'appel, 1897; *Gaetano Donizetti. Numero unico nel primo centenario della sua nascita 1797-1897*, a cura di Parmenio Bettoli, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897; ADOLFO CALZADO, *Donizetti e l'opera italiana in Spagna*, Paris, Chaix, 1897; EDOARDO CLEMENTE VERZINO, *Le opere di Gaetano Donizetti. Contributo alla loro storia*, Bergamo, Carnazzi, 1897.

³ GUIDO ZAVADINI, *Museo donizettiano di Bergamo. Catalogo generale*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1936. Negli anni successivi sono poi stati pubblicati altri due cataloghi aggiornati dei materiali contenuti ne-



Benjamin (Benjamin Roubaud; 1811-1847), Caricatura di Eugène Scribe (1791-1861), autore del *Philtre*, fonte dell'*Elisir d'amore*, e dello *Châlet* (con Mélesville; musicato da Adolphe Adam), fonte di *Betty*. Per Donizetti scrisse *Les martyrs* (rifacimento del *Poliuto* di Salvatore Cammarano), *Dom Sébastien* e *Le duc d'Albe* (con Charles Duveyrier); contribuì anche al libretto della *Favorite*.

La pubblicazione di Zavadini che diede il suggello definitivo al suo trentennale lavoro di studioso donizettiano fu però un'altra: l'imponente volume *Donizetti. Vita – musiche – epistolario*, pubblicato nel 1948 – nel centenario della morte del musicista – e rimasto a tutt'oggi la principale fonte diretta di informazioni sul compositore bergamasco.⁴ L'opera è suddivisa in tre sezioni, ognuna delle quali è basata su documentazione per la maggior parte inedita e raccolta secondo criteri storiografici attendibili: alla biografia del musicista, completamente ricostruita e organizzata anno per anno, seguono un ampio catalogo delle composizioni, suddiviso per generi, e un ricchissimo e fino allora sconosciuto epistolario che contiene più di settecento lettere.

La pubblicazione del testo di Zavadini rivoluzionò o, per meglio dire, pose le basi finalmente per un moderno orientamento degli studi donizettiani, dopo che nei primi decenni del Novecento avevano visto la luce numerosi titoli basati ancora con poche eccezioni su una scarsa documentazione diretta e impostati sugli abusati preconcetti ottocenteschi.⁵ La rivalutazione di Donizetti subì così una drastica accelerazione, che portò alla ripresa di molte sue opere dimenticate, grazie a pochi, ma decisivi contributi bibliografici nuovi. Precursore in tal senso fu Guglielmo Barblan, autore di numerosi saggi critici e storici dedicati al musicista bergamasco⁶ e anima del Centro di studi donizettiani, fondato a Bergamo nel 1962, le cui pubblicazioni – quattro numeri a cadenza decennale – hanno arricchito notevolmente il già corposo epistolario raccolto da Zavadini.⁷ Tra gli altri titoli significativi di quel periodo segnaliamo i volumi curati da Angelo Geddo e da Herbert Weinstock, nei quali gli autori abbinano a una parte biografica una sezione di analisi delle principali opere teatrali del musicista,⁸ il fondamentale testo di William Ashbrook, biografia di riferimento per ogni studioso o appassionato di Donizetti⁹ e l'esteso saggio di Franca Cella, che analizza le fonti letterarie francesi della librettistica del compositore.¹⁰

La cosiddetta *Donizetti-Renaissance*, iniziata al finire degli anni Cinquanta, ebbe il suo culmine negli anni Settanta. La ripresa delle opere donizettiane dimenticate divenne sistematica, dal

gli archivi del Museo: VALERIANO SACCHIERO, *Il Museo donizettiano di Bergamo*, Bergamo, Centro di studi donizettiani, 1970; FABRIZIO CAPITANIO, *Il Museo donizettiano in Bergamo*, Bergamo, Comune di Bergamo, 2002.

⁴ GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti. Vita – musiche – epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948.

⁵ Tra i titoli più significativi ricordiamo: CIRO CAVERSACCI, *Gaetano Donizetti. La casa dove nacque, la famiglia, l'inizio della malattia*, «Bollettino della Civica biblioteca di Bergamo», XVIII/2, aprile-giugno 1924, pp. 55-65; GIULIANO DONATI-PETTENI, *Donizetti*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930; GIANANDREA GAVAZZENI, *Gaetano Donizetti. Vita e musiche*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1937, in cui il direttore d'orchestra tenta una analisi della produzione donizettiana con giudizi già all'epoca ritenuti offensivi nei confronti del musicista.

⁶ GUGLIELMO BARBLAN, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948; ed. postuma (rivista e ampliata da Bruno Zanolini), *Gaetano Donizetti, vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Società di assicurazioni Liguria, 1983.

⁷ «Studi donizettiani», Bergamo, Centro di studi donizettiani (I, 1962; II, 1972; III, 1978; IV, 1988). Il primo numero presenta centotrentatré lettere inedite, mentre il numero successivo ne contiene trentatré.

⁸ ANGELO GEDDO, *Donizetti. L'uomo, le musiche*, Bergamo, Edizioni della rotonda, 1956; HERBERT WEINSTOCK, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, London, Methuen & Co., 1964.

⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti*, London, Cassell, 1965; il volume è stato ampliato e aggiornato nella traduzione italiana a cura di Fulvio Lo Presti: *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986; *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987. L'autore traccia un'analisi musicale e drammaturgica dell'intera produzione teatrale donizettiana in ordine cronologico. I due capitoli introduttivi sono dedicati alla disamina del teatro d'opera al tempo di Donizetti e all'uso delle convenzioni nelle opere del musicista, mentre le appendici contengono dettagliate schede di ogni singola opera (data di composizione, prima rappresentazione, interpreti, librettista, fonte letteraria, trama), così come i riferimenti alle opere progettate ma non completate e ai librettisti.

¹⁰ FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, «Contributi dell'Istituto di filologia moderna dell'Università cattolica del Sacro Cuore», serie francese, 1966, pp. 340-590.



Giandomenico Tiepolo (1727-1804), *Il ciarlatano*. Olio su tela. Vicenza, Villa Valmarana ai Nani.



Bartolomeo Pinelli (1781-1835), *Il ciarlatano*. Incisione, 1816.

1974 fece il suo ingresso nel panorama bibliografico la Donizetti Society di Londra, attiva con le frequenti «Newsletter» e con i sette numeri del suo «Journal»,¹¹ mentre nell'anno successivo il primo convegno internazionale di studi tenutosi a Bergamo sancì definitivamente l'ingresso del musicista nell'ambito accademico mondiale.¹² Nel breve volgere di un ventennio, grazie anche alla concomitanza con le celebrazioni per il bicentenario della nascita, il catalogo delle pubblicazioni donizettiane ha subito un nuovo e deciso incremento quantitativo e qualitativo. I contributi più importanti sono senza dubbio la monografia di Philip Gossett interamente dedicata ad *Anna Bolena*, nella quale il musicologo americano applica i più moderni strumenti della filologia musicale per indagare la complessità del processo compositivo donizettiano,¹³ i numerosi saggi contenuti negli atti dei diversi convegni di studio organizzati nel 1997 e nel 1998¹⁴ che coinvolgono l'impresa editoriale che più di ogni altra ha inciso sulla rivalutazione del repertorio donizettiano: l'edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, diretta da Gabriele Dotto e da Roger Parker e riconosciuta dal 2001 dal Ministero per i beni e le attività culturali come Edizione nazionale.¹⁵

Tra i titoli più interessanti dell'ultimo decennio citiamo infine il fondamentale volume curato da Annalisa Bini e Jeremy Commons che raccoglie le recensioni delle prime rappresentazioni delle opere di Donizetti,¹⁶ il pratico compendio bibliografico redatto da James Cassaro¹⁷ e la curiosa biografia di Silvana Milesi,¹⁸ narrata in prima persona dallo stesso compositore e corredata di un ricchissimo apparato iconografico. Dal 1997 è attiva inoltre nella città natale del musicista la Fondazione Donizetti diretta da Paolo Fabbri, che si occupa principalmente di studiare aspetti quali l'edizione delle opere, l'ampliamento e l'aggiornamento del lascito epistolare, la storiografia e la librettistica donizettiana.¹⁹

¹¹ «Journal of Donizetti Society Publications» (I, 1974; II, 1975; III, 1977; IV, 1980; V, 1984; VI, 1988; VII, 2002).

¹² *Atti del primo Convegno internazionale di studi donizettiani. Bergamo 22-28 settembre 1975*, a cura di Pieralberto Cattaneo, 2 voll., Bergamo, Azienda autonoma di turismo, 1983.

¹³ PHILIP GOSSETT, «*Anna Bolena*» and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti, Oxford, Clarendon, 1985.

¹⁴ *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1983; *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno internazionale di studio / Proceedings of the International Conference on the Operas of Gaetano Donizetti. Bergamo, 17-20 settembre 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato allo Spettacolo, 1993; *Studi su Gaetano Donizetti nel bicentenario della nascita (1797-1997)*, a cura di Marcello Eynard, Bergamo, Civica biblioteca Angelo Mai, 1997; *Donizetti in Wien. Musikwissenschaftliches Symposium. Wien 17-18 Oktober 1997*, a cura di Leopold M. Kantner, Wien, Edition Praesens, 1998; *Donizetti, Napoli, l'Europa. Atti del Convegno. Napoli 11-13 dicembre 1997*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000; *Il teatro di Donizetti. Atti dei convegni delle celebrazioni 1797-1997/1848-1998: I. La vocalità e i cantanti. Bergamo 25-27 settembre 1997*, a cura di Francesco Bellotto e Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001; II. *Percorsi e proposte di ricerca. Venezia 22-24 maggio 1997*, a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004; III. *Voglio amor, e amor violento. Studi di drammaturgia. Bergamo 8-10 ottobre 1998*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006; *Donizetti, Parigi e Vienna. Convegno internazionale. Roma 19-20 marzo 1998*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000.

¹⁵ Per l'impostazione teorica e metodologica dell'edizione si consulti ROGER PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Postmodern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti* cit., pp. 57-68. Al momento i titoli già pubblicati sono *Maria Stuarda*, *Il campanello*, *La favorite*, *Poliuto*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Dom Sébastien*, *Linda di Chamounix*, *Pia de' Tolomei*, *Deux hommes et une femme*.

¹⁶ *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997.

¹⁷ JAMES P. CASSARO, *Gaetano Donizetti. A Guide to Research*, New York-London, Garland Publishing, 2000.

¹⁸ SILVANA MILESI, *Gaetano Donizetti. Una vita di romantiche armonie*, Bergamo, Corponove Editrice, 2002.

¹⁹ Tra le più recenti pubblicazioni della Fondazione Donizetti ricordiamo i tre fascicoli dei «Quaderni» (2006), dedicati in gran parte alle testimonianze scritte del compositore; la biografia di Johann Simon Mayr, mae-



Eugène Delacroix (1798-1863), *Ritratto della Malibran*. Acquerello. Maria Felicia García (1808-1836), figlia del tenore e compositore Manuel (il primo Almaviva), esordì al King's Theater di Londra (1825) nel *Barbiere*. Grande rossiniana (Desdemona, Semiramide, Fiorilla, Tancredi), prese parte alla prima rappresentazione di *Maria Stuarda*, e fu la prima Adina scaligera (1835-1836).

Accolto al suo battesimo a teatro da un trionfo unanime che stupì non poco lo stesso compositore – «La Gazzetta [*Privilegiata di Milano*, ndr] giudica dell'*Elisir* e dice troppo bene, troppo, credete a me, troppo!»²⁰ –, *L'elisir d'amore* è senza alcun dubbio non solo il capolavoro buffo di Donizetti, ma anche il titolo più famoso e riprodotto del suo corposissimo catalogo operistico. Assistito da un libretto congegnato alla perfezione, circostanza tanto più rimarchevole dal momento che Felice Romani dichiarò nella prefazione di aver tradotto quasi alla lettera il testo del *Philtre*, un *opéra-comique* scritto l'anno prima da Eugène Scribe per Auber, l'opera rappresenta la compiuta messa a punto di un personale ed efficace stile comico, lontano anni luce dall'ingombrante modello rossiniano. Al pari della *Sonnambula* di Bellini, rappresentata con vivo successo l'anno precedente al Teatro Carcano di Milano, *L'elisir* introduce infatti un'inedita tinta sentimentale, derivata dal filone *larmoyant* dell'*opéra-comique* francese, condividendo inoltre l'ambientazione in una piccola e incontaminata comunità pastorale e la sostanziale purezza dei protagonisti, appartenenti a una realtà idealizzata che altro non rappresenta se non la semplicità dello stato di natura. Nuove sono infine le tipologie drammatiche, musicali e persino timbriche dei personaggi: dai patetici accenti di Nemorino, che sotto le vesti di un ingenuo contadino nasconde il fuoco di un'autentica passione amorosa, alla civetteria di Adina, capace però di malinconiche e tenere espressioni nella sua aria finale, dalla sboccata presunzione del soldato Belcore, ritratto da marziali quanto fatui rulli di tamburo, al ciarlatano Dulcamara, la cui falsità di imbonitore di folle viene suggerita dalla melliflua rapidità della linea vocale e strumentale.

Dal suo primo allestimento nel 1832 l'opera non ha mai conosciuto momenti di oblio, affermandosi immediatamente e senza cali di popolarità in repertorio. Sfuggendo così al fenomeno della *Donizetti-Renaissance* iniziata nel secolo scorso, *L'elisir* paradossalmente non possiede quel vivace contorno di saggi, studi ed edizioni che accompagna ogni recupero di opere dimenticate o misconosciute, bensì una tradizione esegetica che si è mossa secondo una linea di continuità, senza fratture e mutamenti sostanziali di ricezione o di interesse. Una prima dimostrazione di tale consonanza di vedute la si può ricavare fin dalle molte entusiastiche recensioni pubblicate all'indomani della *première*,²¹ dove alcuni dei temi destinati a caratterizzare il successivo approfondimento critico – la felice commistione di elementi comici e patetici, l'altezza del linguaggio poetico, la straordinaria ricchezza della partitura, l'esemplare tratteggio del carattere dei personaggi, la derivazione dal *Philtre* di Scribe – erano già stati tracciati.

Della singolare dimensione 'arcadica' dell'*Elisir* si sono occupati molti studiosi, che a più riprese hanno interpretato con chiavi di lettura opposte l'ambientazione dell'opera,²² collocando nelle giuste proporzioni il lavoro di 'traduzione' di Romani,²³ dal momento che il folgorante suc-

stro di Donizetti, GIROLAMO CALVI, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di Pierangelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000; e il catalogo che registra gli autografi teatrali donizettiani conservati nell'Archivio storico Ricordi, *Donizetti a Casa Ricordi. Gli autografi teatrali*, a cura di Alessandra Campana, Emanuele Senici, Mary Ann Smart, Bergamo, Fondazione Donizetti, 1998.

²⁰ Lettera di Donizetti a Simone Mayr del 16 maggio 1832, in ZAVADINI, *Gaetano Donizetti. Vita – musiche – epistolario*, cit., n. 74, p. 290.

²¹ Cfr. *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti*, cit., pp. 300-314.

²² L'interpretazione più singolare rimane quella di GIANANDREA GAVAZZENI, *Donizetti e «L'elisir d'amore»*, «Rassegna Musicale Italiana», VII, 1934, pp. 44-50; rist. in ID., *Il paesaggio dell'«Elisir d'amore»*, in *Stagione lirica autunnale 1998, dedicata a Gaetano Donizetti nel centocinquantenario della morte*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1998, pp. 41-43, che intravedeva nell'ambientazione dell'opera «scene e personaggi campiti in un paesaggio bergamasco».

²³ Uno dei primi contributi è stato quello di EBENEZER PROUT, *Auber's «Le Philtre» and Donizetti's «L'Elisir d'amore»*. A *Comparison*, «Monthly Musical Record», XXX, 1900, pp. 25-77.

cesso del lavoro di Donizetti aveva quasi totalmente oscurato l'archetipo francese. Dedicato alla disamina dei rapporti che intercorrono tra il libretto italiano e la fonte francese è anche il già citato saggio di Franca Cella,²⁴ autrice tra l'altro di un recente articolo che ha fatto luce su una serie di carte inedite dell'archivio Visconti di Modrone relative alle condizioni amministrative e produttive del Teatro alla Canobbiana contemporanee alla prima messinscena dell'opera.²⁵ Una brillante analisi del libretto condotta con strumenti filologici agguerriti è stata condotta da Bruno Brizi,²⁶ mentre per uno sguardo generale sull'intera produzione librettistica di Romani rimane imprescindibile la ricca monografia firmata da Alessandro Roccatagliati.²⁷

Tra i contributi più interessanti e attuali incentrati sul capolavoro donizettiano vogliamo infine ricordare la preziosa opera filologica di Alberto Zedda, curatore dell'edizione critica dell'*Elisir* andato in scena al Teatro Donizetti di Bergamo nel 1987, edizione che presenta vistosi mutamenti rispetto alla versione universalmente conosciuta, grazie al ritrovamento di fonti parigine risalenti al 1843 e al confronto con la partitura autografa conservata per metà nella città lombarda e per metà a Napoli;²⁸ il saggio di Anselm Gerhard,²⁹ che ha autorevolmente smentito la presunta derivazione del soggetto del *Philtre* di Scribe da un omonimo lavoro italiano di Silvio Malaperla del quale Stendhal aveva pubblicato un ampio riassunto sulla «Revue de Paris» del 1830 – il dato viene preso per buono persino da Karin Pendle e da William Ashbrook³⁰ –; lo studio di Luciano Alberti,³¹ che propone un esame comparato del libretto e delle scenografie preparate da Sanquirico per il primo allestimento dell'opera; e un recente volume monografico dei «Quaderni della Fondazione Donizetti».³²

²⁴ CELLA, *Indagini sulle fonti francesi*, cit.; sullo stesso tema è anche EAD., *Il donizettismo nei libretti donizettiani*, in *Atti del primo Convegno internazionale di studi donizettiani*, cit., I, pp. 43-50.

²⁵ FRANCA CELLA, *Un teatro più vicino alla gente*, in *L'elisir d'amore*, Milano, Teatro alla Scala, 1997, pp. 75-94 (programma di sala).

²⁶ BRUNO BRIZI, *Il libretto dell'«Elisir d'amore»*, «Cultura Neolatina», xli, 1981, pp. 41-55.

²⁷ ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996.

²⁸ ALBERTO ZEDDA, *I ripensamenti di Donizetti sul duetto del secondo atto dell'«Elisir d'amore»*, in *Sesto Festival Donizetti e il suo tempo*, Bergamo, Teatro Donizetti, 1987, pp. 47-51 (programma di sala).

²⁹ ANSELM GERHARD, *Ein missverstandener Schabernack. Gaetano Donizettis eigenwilliger Umgang mit Felice Romanis «L'elisir d'amore»*, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 117-126.

³⁰ Cfr. KARIN PENDLE, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, UMI Research Press, 1979, p. 456; ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, cit., p. 211 e ID., *Donizetti. Le opere*, cit., p. 306.

³¹ LUCIANO ALBERTI, *Donizetti, Romani, Sanquirico insieme per «L'elisir d'amore»*, in *Voglio amore, e amore violento. Studi di drammaturgia*, cit., pp. 361-373.

³² «L'elisir d'amore». *Melodramma giocoso in due atti. Libretto di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2009 («Quaderni della Fondazione Donizetti», 18): contiene scritti di autori vari e il libretto dell'opera.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Il «Napoleone degli impresari» sbarca in laguna

Dalla stagione di carnevale del 1821-1822 a quella del 1829-1830 l'impresa della Fenice è affidata a Carlo Crivelli: è un lungo periodo di tempo che segue in tutti i sensi l'assestamento patito da Venezia dopo la perdita dell'autonomia e gli anni travagliati e alterni delle dominazioni francesi e austriache, dopo il Congresso di Vienna e la perduta speranza del recupero della forma repubblicana nell'ossequio del principio di legittimità (principio peraltro applicato nei confronti di tutti gli altri paesi, con un'unica altra eccezione, non a caso essa pure repubblicana: Genova). Sono, questi, anni in cui la Fenice si assesta e adegua il proprio bilancio a una minore disponibilità finanziaria della città. Nel periodo di gestione di Crivelli si chiude il rapporto tra Rossini e l'Italia, abbandonata dopo il trionfo in laguna di *Semiramide* nel 1823. Lungo questo decennio sembra proprio che Crivelli abbia saputo navigare le difficili acque dell'organizzazione teatrale con straordinaria esperienza, e non è forse un caso che l'interruzione dei rapporti della Fenice con questo abile uomo di teatro sfoci nella stagione 1830-1831, affidata all'amministrazione diretta dei soci: stagione onesta, regolare, ma anche priva di quei guizzi e di quelle idee che segnano il mestiere del direttore artistico. È ovvio quindi il desiderio della presidenza di porsi al riparo dalle critiche e di dare un segnale forte: già per la stagione 1831-1832 la scelta cade sul «Napoleone degli impresari», Alessandro Lanari, oramai da una decina di anni sulla breccia. E il suo arrivo coincide con un immediato cambio di passo: la stagione viene aperta da *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti, data appena un anno prima al Carcano di Milano, seguita dalla ripresa dell'ormai datato *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini (del 1825) e da due titoli di Bellini, *La straniera* (del 1829) e *I Capuleti e i Montecchi* (ripresa della grande prima fenicea del 1830), mentre la prima assoluta della stagione fu *Ivanhoe* di Giovanni Pacini. Per la compagnia di canto l'impresa punta tutto sulla presenza di Giuditta Grisi, prima Giulietta, laddove i balli sono affidati all'estro di Ferdinando Gioja.

Anche la stagione 1832-1833 viene affidata a Lanari, che gioca buona parte delle sue carte sull'auspicata presenza di Giulia Grisi, sorella minore di Giuditta e da un paio d'anni assunta ai massimi livelli teatrali, soprattutto grazie alla strepitosa prima assoluta di *Norma* (Adalgisa) al fianco di Giuditta Pasta. Il programma che piano piano viene delineato è di robusto disegno, alternando alla ripresa di *Norma*, a un anno dalla *première* scaligera, l'*Eufemio di Messina* di Giuseppe Persiani (del 1829) e due lavori oramai vecchioti ma di sicuro impatto, quali *Otello* e il *Tancredi* rossiniani. Ma i momenti più promettenti dopo l'opera di apertura sono senz'altro la prima assoluta di *Beatrice di Tenda* di Vincenzo Bellini e la prontissima ripresa (il 2 marzo 1833) dell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, opera questa di stretta provenienza 'lanariana', dieci mesi dopo la sua creazione.¹

¹ Nella stagione 1831-1832 oltre all'appalto della Fenice Lanari aveva avuto anche quello del Teatro alla Cannobbiana di Milano, per il quale aveva commissionato a Donizetti *L'elisir d'amore*, andato in scena per la prima volta il 12 maggio 1832.

Non è ancora trascorsa la stagione di carnevale del 1831-1832 che già Lanari è immerso nella progettazione della nuova stagione. L'anticipo con il quale può dedicarsi a delineare la nuova compagnia promette ottimi risultati: ponendo la dirigenza di fronte a una scelta precisa sul livello al quale vuole portare il proprio teatro, accanto a quello di Giulia Grisi propone un nome straordinario, quello di Giuditta Pasta, la cui carriera era in declino ma che continuava sempre a richiamare autentiche folle a teatro. Ovviamente l'ingaggio di una fuoriclasse porta come contropartita il lievitare dei costi, e Lanari pretende che la dirigenza del teatro per questo motivo metta mano al borsellino e mostri concretamente la propria volontà di affrontare 'grandi sacrifici':

Il presidente nobile sig.^r Avesani fece indi lettura dell'unito rapporto in cui la presidenza sviluppò il progetto per il quale venne radunata la Società osservando che in conclusione trattasi che fra i nomi dei progetti offerti dall'impresario Lanari per la stagione 1832/33 primeggia quello di Giuditta Pasta, che questo luminare tanto desiderato fra noi, esige grandi sacrifici, che l'impresario è disposto a farli, ma ne domanda in compenso non tanto alla Società, quanto al pubblico. [...] Si oppose il sig.^r Zanardi a questi riflessi dicendo non credere che la Pasta porterà uno straordinario richiamo al Teatro [...]. Il presidente nob.^e s.^r Avesani rispose che anche attualmente quando canta la Pasta in Milano il teatro è pieno, e quando non canta vi sono al più cento biglietti [...]. Il sig.^r Treves conferma che in presente porta pure in Milano, la Pasta, un grande concorso al teatro.²

Non può fare a meno di stupire l'esiguo margine con il quale la decisione, soffertissima, venne presa: furono solo 23 i voti a favore e ben 21 quelli contrari! Ma altre difficoltà, questa volta insormontabili, attendevano Lanari per quel che riguarda la giovane Giulia Grisi. La presenza della grande cantante, data per sicura dall'impresario, tanto sicura non era, dal momento che il soprano si apprestava a ben altre scelte artistiche. Lanari era evidentemente conscio della debolezza del proprio operato, tanto da accettare una clausola capestro proposta dalla presidenza del teatro qualora dovesse mancare la Grisi:

dietro le trattative corse, intorno alla difficoltà esposta dall'impresario Lanari di avere la sig.^r Giulietta Grisi da lui promessa, ed ai compensi che la presidenza ha fatto intendere che soli potrebbero determinarla a desistere dal diritto di avere quella cantante, nonostante qualunque rimostranza di difficoltà o pretesa impossibilità, l'appaltatore Lanari si è indotto ad accordare, che qualora non gli riesca di avere la Giulia Grisi:

1^{mo}: Il numero totale delle recite sarà di cinquantasei in luogo di cinquanta.

2^{do}: O darà esso Lanari un'opera seria in carnevale in aggiunta alle quattro di obbligo, e di più in quaresima un'opera buffa in cui agirà il buffo Frezzolini, ovvero darà senza Frezzolini un'opera buffa meritevole del G. Teatro la Fenice, che servirà in tutta la stagione e di carnevale e di quaresima nelle sere di riposo.

3^o: La Pasta agirà quarantaquattro sere almeno.

4^o: Oltre la Pasta esso Lanari darà le signore Del Serre, e Carobbi.

Tutto ciò non avrà luogo in caso che riesca ad esso Lanari di dare la Grisi, al qual fine egli promette di esibire indi latamente le sentenze conformi che asserisce riportate contro di lui.³

Il gioco delle parti, che sempre contraddistingue il rapporto tra la proprietà e l'impresa, è abbastanza trasparente: dopo aver con qualche leggerezza promesso la presenza del nuovo astro nascente della lirica italiana, Lanari si trova di fronte a una situazione piuttosto complicata, dovuta probabilmente anche a un vistoso capriccio della primadonna. Il 6 settembre 1832 la dirigenza

² Archivio storico del Teatro La Fenice, 3 marzo 1832, processo verbale (b. 33, fasc. 75).

³ *Ivi*, 1 ottobre 1832, processo verbale (b. 410, Spettacoli 3).



Giulia Grisi (1811-1869), sorella di Giuditta (1805-1840), anch'essa celebre cantante, e cugina di Carlotta (1819-1899), una della maggiori ballerine del tempo. Fu compagna del tenore Mario dal 1839. Esordì a Bologna (Carnevale 1829) in *Torvaldo e Dorliska* di Rossini, e fu poi acclamata interprete di opere del Pesarese (*Otello*, *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *La donna del lago*, *Semiramide*). Prese parte alle prime rappresentazioni di *Ugo conte di Parigi*, *Marino Faliero*, *Don Pasquale*. Per Bellini, fu la prima Adalgisa e la prima Elvira (una cronologia della Grisi si trova in ANNALISA BINI, *Il fondo Mario*, Roma, Torre d'Orfeo, 1995).

della Fenice riceve tramite l'intendenza di polizia veneziana una comunicazione dell'ambasciata di Parigi, città nella quale si trova in quel momento la Grisi:

Ricevo in questo istante dall'I. R. Ambasciata in Parigi la partecipazione che la sig. Giulietta Grisi non intende di riconoscere il giudizio in di lei confronto pronunziato dai nostri tribunali in favore del sig. Lanari impresario di questo R. Teatro appoggiati al fatto che le sentenze dei tribunali aus.^{ci} sovra contestazioni tra due sudditi austriaci in Italia non hanno esenzioni in Francia e viceversa.⁴

A questo punto né Lanari né la direzione possono più fingere di non conoscere la situazione; viene nuovamente convocata l'assemblea e viene messa ufficialmente al corrente di quello che probabilmente oramai tutta la città conosce benissimo. Si finge anche di intraprendere una strada alla quale la riposta era già giunta:

Col processo verbale del giorno 12 febbraio p.p. eretto in concorso del co. podestà di Venezia l'appaltatore Lanari si è obbligato verso la presidenza della Società Proprietaria del G. Teatro la Fenice sostenuta dai sottoscritti di dare per la prossima ventura stagione di carnevale e quadragesima per prima donna madamigella Giulietta Grisi.

Ora egli rappresenta che madamigella è fuggita, mancando alla scrittura con esso Lanari, scrittura alla quale ella procurò di sottrarsi ma alla quale fu giudicata tenuta alle due sentenza conformi [...].

Esso impresario presenta pure un certificato dell'I. R. Direzione G.^{le} di Polizia, che attesta le pratiche fatte dalla Direzione medesima, onde rintracciare la fuggiasca. Ora però si sa ove la fuggiasca di trova. Essa è in Parigi per cantare nel Teatro Italiano. La presidenza perciò, senza pregiudizio delle sue azioni verso l'impresario ed interessata da me medesimo prega l'E. V. di voler col mezzo della I. R. Ambasciata in Parigi, o con qual altro mezzo reputasse più conveniente ottenere che madamigella Grisi venga ad adempire i suoi obblighi.⁵

Pur con il buon successo arreso alla stagione, l'interminabile storia legata al mancato ingaggio della Grisi lascia pesanti ombre sulla direzione del teatro, tanto da indurre la Nobile Società Proprietaria a intervenire pesantemente per lo scioglimento del contratto in vista della stagione successiva:

[Avesani] fece lettura della relazione in cui fu sviluppato il motivo pel quale venne convocata la Società. Fu infatti esposto che l'impresario sig. Lanari in ultimo risultamento aveva proposto per l'anno venturo una compagnia non analoga alla dignità del teatro ed alla dote che viene contribuita, proponendo in caso che non fosse accettata la compagnia lo scioglimento del contratto.⁶

La buona riuscita di una stagione per molti versi innovativa venne confermata dal pubblico, sia pure con alcuni aspetti negativi. Primo fra tutti la critica giornalistica, che appare fortemente compressa: manca buona parte delle recensioni e dei resoconti che al solito puntualmente salutavano i singoli allestimenti. Come rimedio certamente estemporaneo risulta un unico articolo, sommario, che in poche righe riepiloga gli aspetti negativi (peraltro pochi) e quelli positivi, ampiamente maggioritari, delle opere e dei balletti fino a quel punto messi in scena.

Tra i pochi aspetti negativi figurano proprio le parole dedicate all'*Elisir d'amore*, giudicata un'opera di modesto livello e di altrettanto modesto esito. Questa presa di posizione, che può sembrare aspra, dovrebbe essere però ridimensionata alla luce della tradizione del teatro, che vede nell'opera seria l'unica tipologia degna di essere rappresentata. La Fenice, come del resto prima di essa il San Benedetto, inizialmente aborrisce l'idea stessa di allestire un'opera buffa, genere a torto

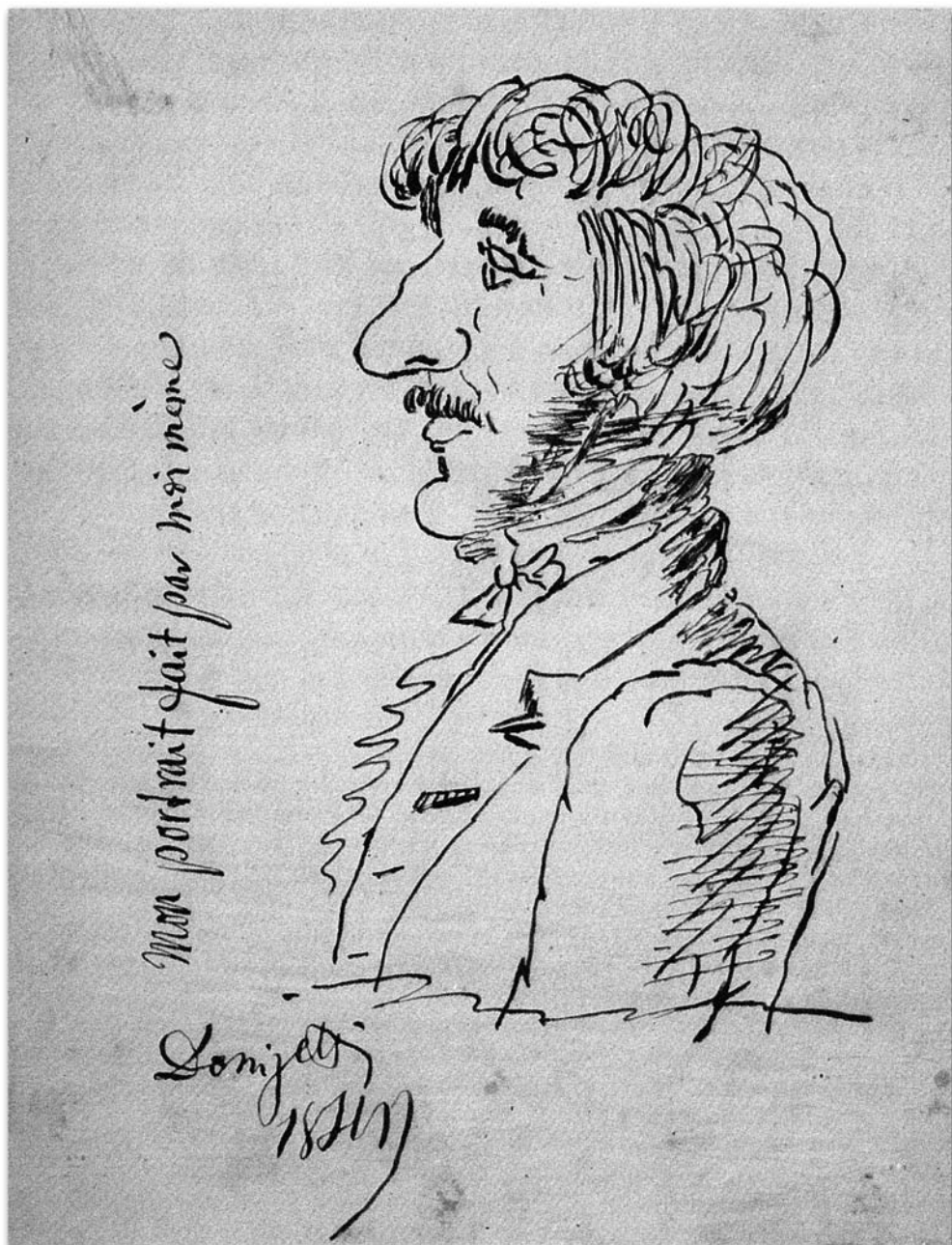
⁴ *Ivi*, 6 settembre 1832, copia di Spaur per Fenice.

⁵ *Ivi*, 26 ottobre 1832.

⁶ *Ivi*, 28 marzo 1833, processo verbale (b.33, fasc. 78).

ritenuto inferiore e non consono alla maestà di teatri così ricchi e così fastosi. Se dovessimo misurare con lo stesso metro la *première* della *Beatrice di Tenda* belliniana, di pochi giorni posteriore all'*Elisir*, forse un assoluto silenzio della stampa sarebbe stato anche generoso. In realtà, in occasione di quest'ultimo lavoro, l'opera viene commentata e viene sottolineata la necessità di aspettare un po' di tempo per poter valutare nel modo più corretto la musica di Bellini, di fatto sospendendone il giudizio. E certamente il ritardo con il quale l'opera apparve e le amare polemiche tra librettista e compositore (compreso il sia pur breve arresto cautelativo di Felice Romani) sottolineano le difficoltà e persino la sfortuna nella quale si conclude la prima avventura veneziana del grande impresario. Evidentemente i giorni migliori di Lanari dovevano ancora maturare: basterà solo una manciata di anni per sbocciare ai migliori esiti, contraddistinti fra l'altro da alcune grandi prime verdiane.

Al di là del parere giornalistico, il raffinato elisir dovrà aspettare ancora diversi anni per essere nuovamente gustato dal povero Nemorino e per avere un concreto effetto sulla bella Adina. Siamo nella stagione di primavera del 1842, e questa volta sono ben dodici le rappresentazioni dell'opera, oltretutto con un *cast* probabilmente inferiore a quello messo in piedi al suo primo apparire alla Fenice. Non solo, ma accanto ad *Alina regina di Golconda*, altro lavoro di Donizetti, *L'elisir* è l'unico titolo sulle cui spalle poggerà il peso della intera stagione, sia pur minore rispetto a quella più titolata di carnevale. Sono passati solo dieci anni dalla prima apparizione alla Fenice, ma le cose sono cambiate: accanto al lavoro donizettiano, sulle scene del massimo teatro veneziano si alternano a pieno diritto altri lavori comici come *Il barbiere di Siviglia* e *L'italiana in Algeri*, una nuova versione della *Nina pazza per amore* di Pietro Antonio Coppola e *Chi dura vince* di Luigi Ricci. Tutto era pronto per il debutto del *Nabucco* (26 dicembre 1842), primo titolo della stagione verdiana al Teatro la Fenice.



Autocaricatura di Donizetti (1841). Bergamo, Museo Donizetti.

L'elisir d'amore al Teatro La Fenice

Melodramma giocoso in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti; ordine dei personaggi: 1. Adina 2. Nemorino 3. Belcore 4. Il dottore Dulcamara 5. Giannetta.

1832-1833 – *Stagione di carnevale-quaresima*

2 marzo 1833 (7 recite).*

1. Fanny Tacchinardi Persiani 2. Giovanni Battista Milesi 3. Carlo Marcolini 4. Giuseppe Frezzolini 5. Marietta Sacchi – Dir.: Gaetano Mares; m° coro e al cemb.: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara.

* Fra le scene 6 e 7 dell'atto primo venne introdotta una cavatina non di Donizetti, «Chi brama aver del cuore».

1842 – *Stagione di primavera*

7 aprile 1842 (12 recite).

1. Teresa Tavola (Enrichetta Scheggi) 2. Giovanni Battista Milesi (Luigi Asti) 3. Giuseppe Torre (Luigi Silingardi) 4. Giuseppe Scheggi 5. Marietta Mar – Dir.: Gaetano Mares; m° coro e al cemb.: Luigi Carcano; scen.: Pietro Venier; cost.: Luigi Marzetti.

1915 – *Recite straordinarie*

3 aprile 1915 (1 recita).

1. Ida Cattorini 2. Alessandro Bonci 3. Ernesto Badini 4. Antonio Pini Corsi 5. Ebe Ugolini – M° conc.: Rodolfo Ferrari; m° coro: Achille Consoli; Società orchestrale bolognese (in *tournee* con la compagnia di canto di Bonci).

1926-1927 – *Stagione di carnevale*

30 dicembre 1926 (3 recite).

1. Ayres Borghi-Zerni 2. Hipolito Lazaro 3. Fabio Ronchi 4. Umberto Sartori 5. Nerina Ferrari – M° conc.: Franco Ghione; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. scen.: Vincenzo de Crescenzo; scen.: Bestini e Pressi.

1938 – *Stagione lirica di primavera*

4 maggio 1938 (4 recite).

1. Margherita Carosio 2. Tito Schipa (Aldo Sinnone) 3. Gino Vanelli 4. Umberto Di Lelio 5. Maria Rubini – M° conc.: Antonio Guarnieri; m° coro: Ferruccio Milani; reg.: Mario Frigerio e Francesco Pasinetti; bozz.: Primo Conti; scen.: Emilio Teti.

1962-1963 – *Stagione lirica invernale*

2 febbraio 1963 (3 recite).

1. Virginia De Notaristefano 2. Renzo Casellato 3. Mario Basiola jr. 4. Angelo Nosotti 5. Annalia Bazzani – M° conc.: Nicola Rescigno; m° coro: Sante Zanon; reg. e cor.: Luciana Novaro; scen. e cost.: Mischa Scandella.

1963 – *Recite straordinarie*

15 giugno 1963 (3 recite).*

1. Virginia De Notaristefano 2. Renzo Casellato 3. Domenico Trimarchi 4. Bruno Marangoni 5. Maja Zingerle – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Sante Zanon; reg. e cor.: Luciana Novaro; scen. e cost.: Mischa Scandella.

* In occasione della inaugurazione della mostra del Carpaccio

1976-1977 – Opera e balletto

7 gennaio 1977 (6 recite).

1. Rosetta Pizzo 2. Ezio Di Cesare 3. Alberto Rinaldi 4. Paolo Montarsolo 5. Lina Rossi 6. Un moro (danzatore): Johnny Cariono – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Ruggero Miti; scen., cost., az. cor.: Sylvano Bussotti; all.: Teatro Donizetti di Bergamo.

1983 – Opere liriche e teatro musicale

23 marzo 1983 (6 recite).

1. Floriana Sovilla 2. Dano Raffanti 3. Luigi De Corato 4. Giorgio Surjan 5. Marina Bolgan – M° conc.: Claudio Scimone; m° coro: Aldo Danieli; reg., scen., cost.: Pier'Alli; stage di arte scenica: Ruth Oppenheim; light designer: Guido Levi.

2002-2003 – Stagione di lirica e balletto. Teatro Malibran

23 febbraio 2003 (5 recite).

1. Riccardo Botta (Antonino Siragusa) 2. Cinzia Forte 3. Franco Vassallo 4. Bruno Praticò 5. Paola Francesca Natale – M° conc.: Roberto Rizzi Brignoli; m° coro: Piero Monti; m° al fortepiano: Stefano Gibellato; reg.: Bepi Morrassi; scen. e cost.: Gian Maurizio Fercioni; light designer: Vilmo Furian.

L'elisir d'amore al Teatro La Fenice



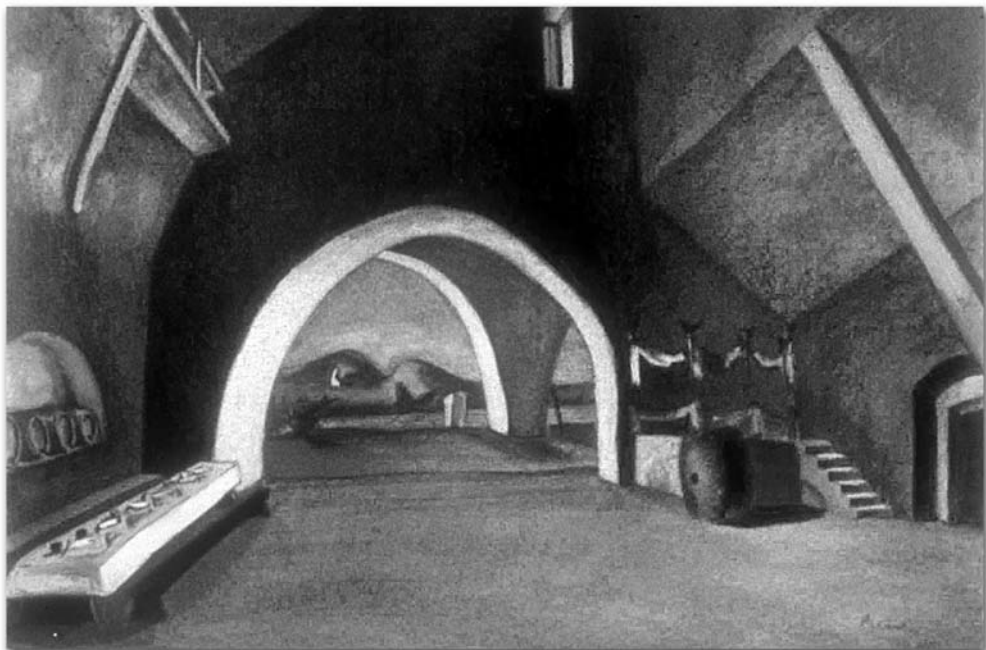
Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico per *L'elisir d'amore*. Venezia, Teatro La Fenice, 1833 (cantavano tra gli altri Fanny Tacchinardi Persiani e Giuseppe Frezzolini, il primo Dulcamara). Venezia, Museo Correr.



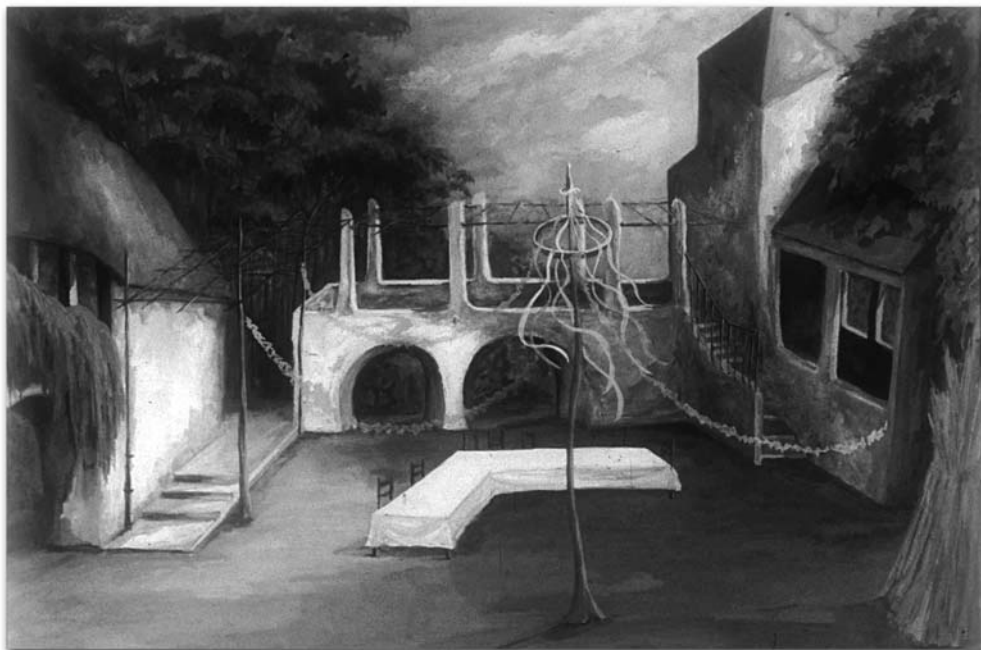
Francesco Bagnara, bozzetti scenici per *L'elisir d'amore*. Venezia, Teatro La Fenice, 1833. Venezia, Museo Correr.



Primo Conti, bozzetti scenici per *L'elisir d'amore*. Venezia, Teatro La Fenice, 1938.



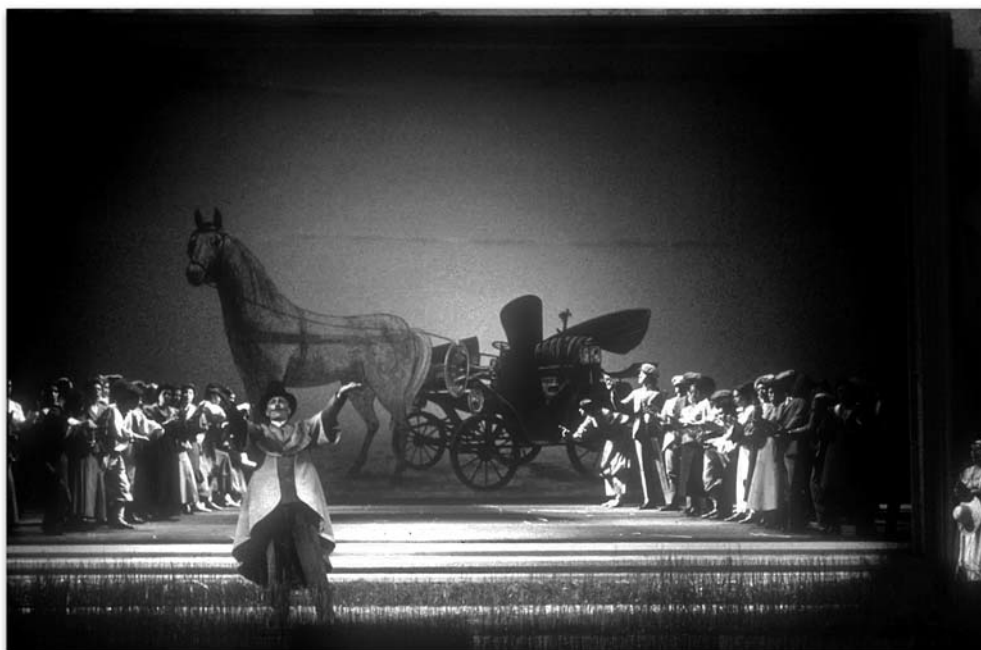
Primo Conti, bozzetti scenici per *L'elisir d'amore*. Venezia, Teatro La Fenice, 1938.



Mischa Scandella, bozzetti scenici per *L'elisir d'amore*. Venezia, Teatro La Fenice, 1963.



L'elisir d'amore al Teatro La Fenice, Venezia, 1977; scene e costumi di Sylvano Bussotti; regia di Ruggero Miti. In scena: sopra, Paolo Montarsolo (Dulcamara); sotto, Rosetta Pizzo (Adina) ed Ezio Di Cesare (Nemorino).



L'elisir d'amore al Teatro La Fenice, Venezia, 1983; regia, scene e costumi di Pier'Alli.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Gianni Pilon
Anna Trabuo
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
*nnp**
Nicola Zennaro
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Thomas Silvestri
Selina Cremese ◊
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Luigina Monaldini Tebe Amici ◊ Valeria Boscolo ◊ Stefania Mercanzin ◊ Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◊ Roberto Pirrò ◊		
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>			
Michele Arzenton <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Roberto Gallo Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane Pierluca Conchetto ◊ Franco Contini ◊ Cristiano Gasparini ◊ Enzo Martinelli ◊ Francesco Padovan ◊ Giovanni Pancino ◊ Manuel Valerio ◊				

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊ <i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Maria Cristina Vavolo ◊ <i>altro maestro di sala</i>	Pier Paolo Gastaldello ◊ <i>maestro rammentatore</i>
Stefano Gibellato ◊ <i>maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro di palcoscenico</i>	Ilaria Maccacaro ◊ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi Δ Giulio Plotino Δ Fulvio Furlanut • Nicholas Myall • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Marcello Fiori Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Mariana Stefan Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar	Viola Daniel Formentelli • Alfredo Zamarra • Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Katalin Szabó	Flauti Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua	Trombe Piergiuseppe Doldi • Fabiano Maniero • Fabiano Cudiz • ◊ Mirko Bellucco Milko Raspanti Eleonora Zanella
Violini secondi Alessandro Molin • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Nicola Fregonese Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Elizaveta Rotari Aldo Telesca Johanna Verheijen <i>nnp*</i> Roberto Zampieron	Violoncelli Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin	Oboi Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi	Tromboni Giuseppe Mendola • Alessio Savio • ◊ Federico Garato
	Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratisoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan	Corno inglese Renato Nason	Tromboni bassi Athos Castellan Claudio Magnanini
	Ottavino Franco Massaglia	Clarinetto basso Salvatore Passalacqua	Tuba Alessandro Ballarin
		Fagotti Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Roberto Fardin Massimo Nalesso	Timpani Dimitri Fiorin • Claudio Cavallini • ◊
		Controfagotti Fabio Grandesso	Percussioni Claudio Cavallini Gottardo Paganin Paolo Bertoldo ◊ Barbara Tomasin ◊ Cristiano Torresan ◊
		Corni Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	Pianoforte Carlo Rebeschini •
			Arpa Brunilde Bonelli • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Caterina Casale ◇
Anna Malvasio ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Simona Forni ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Massimo Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Matteo Pavlica ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Roberto Bruna ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 gennaio
2 / 3 / 4 febbraio 2010

Manon Lescaut

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Manon Lescaut Martina Serafin /
Lilla Lee

Il cavaliere Des Grieux Walter Fracaro /
Francesco Anile

Lescaut Dimitris Tiliakos /
Davide Damiani

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia

Graham Vick

scene e costumi

Andrew Hays e Kimm Kovac

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona

Teatro La Fenice

11 / 14 / 16 febbraio 2010

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Enrico Iviglia

Bartolo Elia Fabbian

Rosina Manuela Custer

Figaro Christian Senn

Basilio Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Lauro Crisman

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 21 marzo 2010

Le rire

(Il riso)

musica di **Bruno Maderna**

coreografia di **Saburo Teshigawara**

prima rappresentazione assoluta

interpreti Compagnia KARAS

Dido and Æneas

(Didone ed Enea)

musica di **Henry Purcell**

personaggi e interpreti principali

Didone Ann Hallenberg

Enea Marlin Miller

Belinda Maria Grazia Schiavo

La maga Julianne Young

maestro concertatore e direttore

Attilio Cremonesi

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

La Compagnia KARAS è supportata
dalla Japan Foundation

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 25 / 26 /
27 / 28 / 29 / 30 maggio 2010

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Markus Werba / Simone
Alberghini

Donna Anna Aleksandra Kurzak /
Elena Monti

Don Ottavio Marlin Miller / Leonardo
Cortellazzi

Donna Elvira Carmela Remigio / Maria
Luigia Borsi

Leporello Alex Esposito / Simone Del
Savio

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia

Damiano Michieletto

scene

Paolo Fantin

costumi

Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Festival Mozart di La
Coruña

Teatro La Fenice

25 / 27 / 29 giugno 1 / 3 luglio 2010

The Turn of the Screw

(Il giro di vite)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Il prologo / Quint Marlin Miller

L'istitutrice Anita Watson

Mrs Grose Julie Mellor

Miss Jesse Allison Oakes

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2010

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 25 luglio 2010
Ballet de l'Opéra National de
Bordeaux

Coppélia

coreografia di **Charles Jude**

musica di **Léo Delibes**

interpreti

solisti e corpo di ballo del Ballet de
l'Opéra National de Bordeaux

scene

Giulio Achilli

costumi

Philippe Binot

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Geoffrey Styles**

Teatro La Fenice

5 / 8 / 10 / 11 / 12 / 18 / 19 / 26
settembre
3 ottobre 2010

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry / *Patrizia* Ciofi /

Ekaterina Sadovnikova / *Gladys*
Rossi

Alfredo Germont Stefano Secco /

Roberto De Biasio

Giorgio Germont Giovanni Meoni /

Davide Damiani

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung / Stefano

Rabaglia

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Patrick Kinmonth

coreografia

Philippe Giraudeau

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 28 / 29 settembre
1 / 2 / 5 / 6 ottobre 2010

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Eric Cutler / *Dario*
Schmunck

Rigoletto Roberto Frontali / *Dimitri*
Platanias

Gilda Désirée Rancatore / *Olga*
Peretyatko

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung / Diego

Matheuz

regia

Daniele Abbado

scene e costumi

Alison Chitty

coreografia

Simona Bucci

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 ottobre
2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 9 / 10
novembre 2010

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Désirée Rancatore / *Beatriz Díaz*

Nemorino Celso Albello / *Enrico Iviglia*

Belcore Roberto De Candia / *Marco*

Filippo Romano

Il dottor Dulcamara Bruno de Simone /

Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Gianmaurizio Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 12 / 14 / 16 / 18 dicembre 2010

Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** e **Claudio**

Ambrosini

libretto e musica di

Claudio Ambrosini

commissione della
Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

Il killer di parole Roberto Abbondanza

La moglie Sonia Visentin

Il figlio Mirko Guadagnini

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia

Francesco Micheli

scene

Nicolas Bovey

costumi

Carlos Tieppo

**Orchestra e Coro del
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con l'Opéra national de
Lorraine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

28 / 30 gennaio

1 / 3 / 5 febbraio 2011

Intolleranza 1960

musica di **Luigi Nono**

personaggi e interpreti principali

Un emigrante Donald Kaasch

La sua compagna Cornelia Horak

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

tuturs Luca Ronconi, Franco Ripa di

Meana, Margherita Palli, Vera

Marzot

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nel 50° anniversario

della prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 febbraio

1 / 2 / 3 / 6 / 8 / 9 / 11 / 12 / 13 marzo

2011

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Sébastien Guèze / Gianluca

Terranova

Marcello Seung-Gi Jung / Damiano

Salerno

Colline Luca Dall'Amico / Gianluca

Buratto

Mimi Lilla Lee

Musetta Ekaterina Sadovnikova /

Beatriz Díaz

maestro concertatore e direttore

Juraj Valčuha / Matteo Beltrami

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 / 29 marzo 2011

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Eric Cutler

Rigoletto Roberto Frontali / Dimitri

Platanias

Gilda Ekaterina Sadovnikova

Sparafucile Gianluca Buratto

Maddalena Daniela Innamorati

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Daniele Abbado**

scene e costumi **Alison Chitty**

coreografia **Simona Bucci**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con

Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 /

29 / 31 maggio 1 giugno 2011

Lucia di Lammermoor

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Enrico Claudio Sgura

Lucia Jessica Pratt

Raimondo Mirco Palazzi

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **John Doyle**

scene e costumi **Liz Ascroft**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con

Houston Grand Opera e Opera Australia

Sydney Opera House

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 giugno

2 luglio 2011

Das Rheingold

(L'oro del reno)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Wotan Greer Grimsley

Alberich Richard Paul Fink

Mime Kurt Azesberger

Fasolt Gidon Saks

Fafner Attila Jun

Fricka Natascha Petrinsky

Freia Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Orchestra del Teatro La Fenice

una produzione di Robert Carsen e Patrick

Kinmonth

costumi, scene e parti della decorazione

realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt

Köln

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

9 / 10 / 12 / 13 luglio 2011

Sogno di una notte di mezza estate

(A Midsummer Night's Dream)

commedia di **William Shakespeare**

musiche di scena di **Felix**

Mendelssohn Bartholdy

interpreti vocali

soprano **Elena Monti**

mezzosoprano **Marina Comparato**

ensemble di attori della *Fondazione Teatro Due di Parma*

Oberon / Teseo **Alessandro Averone**

Titania / Ippolita **Paola De Crescenzo**

Puck **Luca Nucera**

Ermia **Federica Vai**

Elena **Ippolita Baldini**

Demetrio **Francesco Gerardi**

Lisandro **Gianluca Parma**

Peter Quince **Antonio Tintis**

Nick Bottom **Nanni Tormen**

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

direzione teatrale **Walter Le Moli**

spazio scenico **Tiziano Santi**

costumi **Gianluca Falaschi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

in collaborazione con *Fondazione Teatro Due e Teatro Regio di Parma*

Teatro La Fenice

27 / 28 / 30 agosto

4 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 settembre 2011

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry **Patrizia Ciofi**

Alfredo Germont **Roberto De Biasio**

Giorgio Germont **Seung-Gi Jung / Claudio Sgura**

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*

Teatro Malibrán

2 / 3 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 settembre

6 / 7 / 8 / 9 ottobre 2011

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Enrico Iviglia /**

Dmitry Trunov

Bartolo **Elia Fabbian / Omar Montanari**

Rosina **Manuela Custer / Marina Comparato**

Figaro **Christian Senn**

Basilio **Lorenzo Regazzo / Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

Andrea Battistoni

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 /

29 / 30 settembre 1 / 2 ottobre 2011

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Markus Werba / Simone Alberghini**

Donna Anna **Anita Watson / Elena Monti**

Don Ottavio **Antonio Poli**

Donna Elvira **Carmela Remigio / Maria Pia Piscitelli**

Leporello **Vito Priante / Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 /
23 ottobre 2011

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva Markus Werba /
Simone Alberghini

La contessa di Almaviva Carmela
Remigio

Susanna Beatriz Díaz

Figaro Alex Esposito / Vito Priante

Cherubino Marina Comparato

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

26 / 27 / 28 / 29 / 30 ottobre 2011

Acis and Galatea

(Aci e Galatea)

musica di **Georg Friedrich Händel**

*interpreti solisti dell'Académie
européenne de musique del
Festival d'Aix-en-Provence*

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con

Festival d'Aix-en-Provence

Teatro La Fenice

18 / 20 / 21 / 22 dicembre 2011

Koninklijk Ballet van
Vlaanderen

La bella addormentata

coreografia e regia di

Marcia Haydée

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

*interpreti solisti e corpo di ballo del
Balletto Reale delle Fiandre*

scene e costumi **Pablo Nuñez**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 / 3 / 4 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 dicembre
2011

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Franco Vassallo

Leonora Maria José Siri / Kristin Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Francesco Meli / Stuart Neill

Ferrando Giorgio Giuseppini / Ugo
Guagliardo

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con

Fondazione Teatro Regio di Parma

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Nicolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Sárka* – PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, 7, 152 pp. ess. mus.: saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi

BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio Perosa, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, 5, 162 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 6, 130 pp. ess. mus.: saggi di Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Giorgio Paganone, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di ottobre 2010

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures.

Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m² painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Giorgio Brunetti

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Pierdomenico Gallo

Francesco Panfilo

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro
Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice
Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

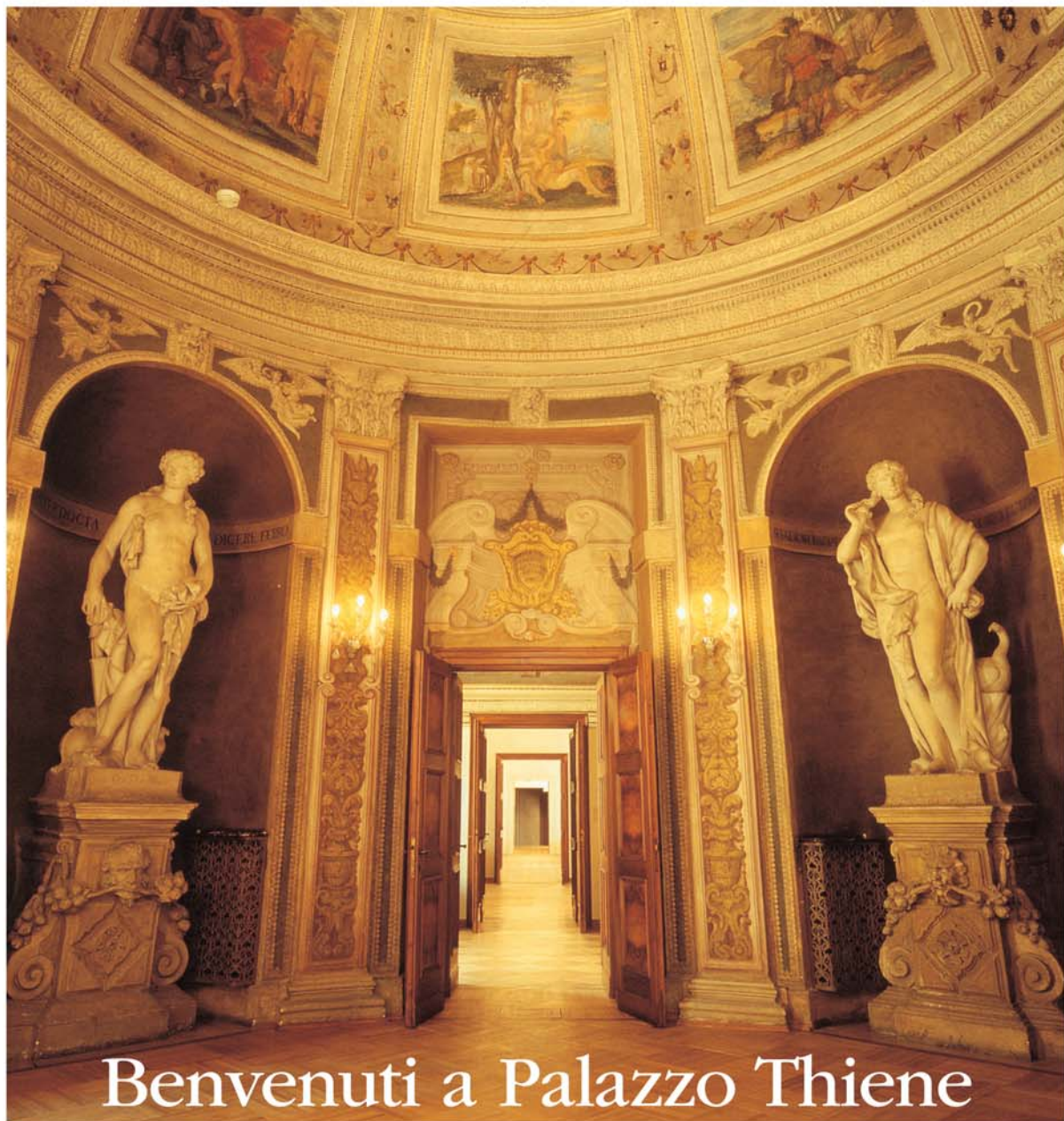
Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali
San Marco 4387, 30124 Venezia
Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677
info@festfenice.com - www.festfenice.com



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info
www.palazzothiene.it
 Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate
 Tel. 0444 542131
 Fax 0444 544519
 e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura