

Stagione lirica e di balletto 2002

Don Pasquale

venerdì 15 febbraio, ore 20.30 • turno A
domenica 17 febbraio, ore 17 • turno D
lunedì 18 febbraio, ore 17 • turno F
mercoledì 20 febbraio, ore 20.30 • turno B
venerdì 22 febbraio, ore 20.30 • turno C
domenica 24 febbraio, ore 17 • turno E

Le interferenze di un musicista capriccioso

di **Davide Daolmi**

La storia è nota ma, come le favole, sembra sempre nuova ogni volta. Non mi riferisco alla trama di *Don Pasquale* ma all'avventurosa gestazione del libretto. Oggi l'appassionato d'opera, che come noto è confortato dall'immutabilità del suo teatro, vive almeno di una certezza, ovvero di due nomi - Giovanni Ruffini e Gaetano Donizetti - quali autori del testo di una delle più celebri opere buffe dell'Ottocento (visto che, a quanto pare, anche il musicista ci ha messo del suo). A ben guardare sia la paternità raddoppiata che lo scoprire velleità letterarie del compositore promuovono qualche inquietudine, ma estemporanee consolazioni di ripiego - sul tipo: Donizetti di tutto pretendeva occuparsi - sono state sufficienti a offuscare ulteriori scabrosità, come l'attribuire all'agente parigino del compositore, il sulfureo Michele Accursi, i diritti d'autore del libretto.

Con ordine. In occasione della prima (Parigi, Théâtre des Italiens, 3 gennaio 1843) il libretto fu pubblicato anonimo; per l'esordio italiano (Milano, Teatro alla Scala, 17 aprile 1843) l'editore Ricordi appose poi al titolo l'indicazione: "dramma buffo in tre atti di M. A.". Chi fosse "M. A." non era detto ma fin dall'Ottocento i dizionari e i cataloghi delle biblioteche scioglievano le lettere puntate con "Michele Accursi". L'Accursi era nato come carbonaro fedele a Mazzini e in seguito, forse per evitare una condanna capitale, entrò nelle fila del controspionaggio dello Stato Pontificio. A metà degli anni Trenta era già in Francia, apparentemente per sfuggire alla polizia papale, in realtà per riferire degli esuli politici a Parigi. Conosciuto Donizetti in occasione del primo soggiorno parigino del compositore, Accursi, sfruttando le vaste conoscenze del bel mondo della capitale, avrebbe poi gestito gli affari d'Oltralpe del bergamasco. Gli affari certo, non la redazione di un libretto, come si è preteso per lungo tempo.

Come andarono le cose lo raccontò solo nel 1915 Alfonso Lazzari, che aveva riordinato il carteggio dei fratelli Ruffini con la madre. I fratelli Giovanni, Jacopo e Agostino, mazziniani di ferro perseguitati dalla polizia, dopo il suicidio in carcere di Jacopo, ripararono a Parigi. Avvicinati da Accursi, che evidentemente li teneva sotto controllo, furono messi a contatto con Donizetti, spesso in cerca di versificatori pronti a riadattare testi e libretti. Se il più giovane Agostino rivide subito il *Marin Faliero* (1834) di Bidera, Giovanni fu coinvolto solo alla fine del '42 per rivedere un vecchio *Ser Marcantonio* di Angelo Anelli.

Da qui *Don Pasquale*. Il libretto di Anelli aveva quindi bisogno di qualche ritocco; più di trent'anni dalla prima stesura avevano visto mutare i gusti del pubblico che, in particolare sui modi del ridere, si aggiornava molto in fretta. Donizetti vuole trarne un'ambientazione contemporanea quando ancora Anelli trattava con le parrucche del secolo precedente. Ruffini è messo sotto, ma i tempi sono stretti e le pressanti richieste del compositore lo esasperano.

Or sai che cosa lunga e faticosa sia quel rivoltar panni vecchi, tanto più quando si ha alle reni una spada a doppio taglio: Michele [Accursi] non mi lascia tregua e Donizetti che vorrebbe ch'io gli portassi pezzi da mettere in musica, non tutti i giorni, come faccio, ma tutte l'ore.

Così Ruffini alla madre in una lettera del 5 ottobre 1842. Donizetti impone poi vincoli precisi, definisce il numero di versi e addirittura il metro poetico, un po' perché vorrebbe riciclare musica scritta per altre occasioni, un po' perché ha già un'idea precisa del risultato. Ma soprattutto muta opinione di frequente.

Il Maestro finisce di rovinarmi, togliendo, col suo tagliare a capriccio due versi qui, tre là, quel poco di logico che mi ero studiato di mettere ne' miei pezzi. Qualche volta poi accade il contrario, e quando io, poveretto, m'immagino di avere esaurito una situazione, paff, ecco che ha bisogno di versi ancora. [31 ottobre]

Insomma alla fine, come scriverà alla madre, visti i continui compromessi letterari, preferisce non far figurare il suo nome quale autore del libretto.

A questo punto però cominciano i problemi. Perché Ricordi invece di pubblicare il testo anonimo lo sigla con "M. A."? Quando si diffusero, anche fra i musicologi, le notizie pubblicate quarant'anni prima da Lazzari - siamo alla fine degli anni Cinquanta - qualcuno ha creduto di leggere le iniziali come "mano anonima" o "maestro anonimo", giudicando il riferimento ad Accursi una mera coincidenza. In realtà il contratto che Donizetti aveva stipulato con Ricordi per *Don Pasquale* era effettivamente controfirmato da Accursi quale autore del libretto «a condizione che il mio nome non sia mai messo a stampa sul poema». Si deve perciò dedurre che, se anche Accursi non scrisse una riga del *Don Pasquale*, si appropriò però dei diritti letterari del testo. D'altra parte Ruffini aveva avuto un rimborso forfettario di 500 lire per il suo lavoro, una somma adeguata, e null'altro poteva pretendere. Probabilmente lo stornare i diritti (che in quegli anni non erano regolamentati da alcuna società d'autori) fu un modo per ricompensare Accursi del lavoro operato come agente francese di Donizetti.

Ma ammesso pure che Accursi non abbia parte nella stesura, che ruolo avranno avuto i coautori, Anelli prima, Ruffini e Donizetti poi? Perché se è vero che il libretto per *Don Pasquale* è completamente riscritto rispetto alla versione originale di Anelli (ma molti spunti sono conservati) è anche vero che Donizetti condizionò pesantemente Ruffini in fase di stesura, e ulteriori differenze testuali, e non di poco conto, si riscontrano fra il libretto pubblicato e la partitura dell'opera.

Anche in questo caso è bene fare ordine. Il *Ser Marcantonio* di Anelli, come il *Don Pasquale*, esordì prima al Théâtre des Italiens (26 settembre 1808) per approdare poi alla Scala (26 settembre 1810); da questo punto di vista entrambe le opere beneficiarono di un sistema di mercato sostanzialmente immutato, ma se nel 1810 la burla al vecchio e ricco Marcantonio poteva insinuare

un' apprezzata critica sociale contro le oligarchie nobiliari di vecchio regime, nella restaurata Milano austriaca del '43 (ma con fermenti indipendentisti) tutto ciò si poteva tollerare soprattutto se Don Pasquale, prima che aristocratico, apparisse qual vecchio lussurioso che vuol sposare la giovinetta, piuttosto che rivendicare imbarazzanti privilegi di classe.

Donizetti ne è consapevole e, per esempio, quando Don Pasquale s'informa della sua promessa, preferisce correggere la domanda relativa al "casato" con una più generica precisazione circa "il nome". Tali accortezze rischiavano però di operare in senso inverso al proposito di svecchiamento, riconducendo il nodo della trama a qualcosa di molto simile a una *Serva padrona* rivisitata. Evidentemente per Donizetti l'aggiornamento si sarebbe dovuto operare soprattutto dal punto di vista drammaturgico. Non per niente nella sua testa la vicenda avrebbe dovuto svolgersi in abiti moderni (soluzione che vide l'opposizione e di Ruffini e dei cantanti e che pertanto non fu possibile praticare).

Il libretto di Anelli doveva essere riscritto: non perché fosse un brutto testo, tutt'altro. Anelli era librettista di professione, autore fra l'altro di quell'*Italiana in Algeri* (1808, stesso anno di *Ser Marcantonio*) messa in musica da Luigi Mosca e poi resa celebre da Rossini. Libretto brillante e di successo, il precedente di *Don Pasquale* aveva il difetto di essere legato a un ideale di opera buffa ormai superato, incentrato soprattutto sulla complessità della trama (Marcantonio ha due nipoti con altrettanti pretendenti e il ruolo del dottore-consigliere è assunto da due servi intriganti), sulla brevità di scene ed episodi, ed anche su una comicità in alcuni momenti forse troppo diretta. All'avvicinarsi di metà Ottocento l'attenzione alla psicologia dei personaggi è tale da aver bisogno di assai meno 'accidenti' e più tempo per penetrarne i caratteri.

Donizetti aveva evidentemente ben chiaro il problema, ma non è possibile dire quanto la semplificazione del libretto di Anelli fosse stata prescritta a Ruffini o fosse invece lasciata alla creatività di quest'ultimo. Che Donizetti abbia interferito sul testo, e soprattutto durante la stesura, è indubbio, ma certa spontanea disposizione della critica donizettiana a sminuire l'operato di Ruffini - complice il suo ritirarne la paternità - forse non rende giustizia al poeta.

Supponendo pure che il canovaccio del libretto sia stato proposto da Donizetti, i continui ripensamenti del compositore, a volte sostanziali, testimoniati da Ruffini nelle sue lettere, suggeriscono che forse Donizetti, almeno all'inizio, non aveva poi le idee così chiare. E d'altra parte l'intervento del compositore è sì continuo e forse esasperante per il povero Ruffini, ma è sempre a posteriori. Donizetti taglia o chiede di riscrivere passi del libretto ma, almeno prima di mettere la musica ai versi concordati, non interviene *ex novo*. È vero che in altri casi Donizetti era stato librettista di se stesso (p. e. *Betty e Campanello*), testimoniando una competenza poetica che gli avrebbe permesso di poter scrivere da sé molte parti dell'opera, ma per *Don Pasquale* non c'è notizia di versi scritti da Donizetti se non le modifiche e rare aggiunte al libretto di cui, come si

vedrà, offre testimonianza la partitura.

In ogni caso qualche cosa sarebbe da dire sugli stessi interventi in corso di redazione. L'opinione diffusa secondo cui Donizetti avrebbe fatto riscrivere più e più volte l'intero libretto a Ruffini è da ridimensionare e in realtà scaturisce da un episodio che riguarda il solo rondò finale.

Avevo già fatto due versioni del pezzo, quando Donizetti mi dice: «Con quel tuo rondò non mi vengono idee musicali, fammene uno nuovo in metro diverso e sopra un altro dato, forse mi risveglierà qualche pensiero». Benissimo. Detto e fatto, gliene porto un altro che ha la sua approvazione e buona notte.

Pochi giorni dopo l'ultimo rondò non va: «Fammene un quarto». Ottimamente. Cambio metro ancor una volta e glielo porto. «Inutile - mi dice - m'è venuta l'idea: ho messo in musica il tuo primo». «Tanto meglio» dico io, e rimetto il mio pezzo di carta in saccoccia.

Due giorni dopo eccoci da capo: ce ne vuole una quarta edizione. Mi fa sentire il motivo, mi dice il sentimento che gli fa a taglio, faccio il mio quinto rondò e glielo porto ier mattina. Lo trovo che usciva. Glielo recito: non gli va. Ma corpo di mille bombe, non trova un albero da impiccarsi? Eravamo sotto il Passage Choiseul, il maestro andava alla prova del *Don Pasquale*. Mi dice: «Mettiti a girar su e giù, fammene un altro e portamelo su». Gira e rigira nel Passage non mi vien nulla. Vo nella strada St. Honoré sui Boulevards, faccio insomma il giro di mezza Parigi come un uomo ubriaco e non mi vien fatto un verso. Prendo una risoluzione disperata, mi caccio in un omnibus e me ne vengo a casa. È un vero caso di diserzione. Solo a sera riescivo a passare il tremendo capo delle tempeste e alle dieci lasciavo alla porta del Maestro un biglietto con l'ultimo rondò: andava bene. Già, la doveva esser così: è il peggiore di quanti ne ho fatti.

Ma la vicenda, seppur divertente, è un caso limite della collaborazione fra i due. Per il resto le interferenze non furono certo meno invasive di quelle che Verdi avrebbe imposto ai suoi librettisti. Ruffini ha l'orgoglio forse frustrato del poeta che poco a poco si accorge di non avere diritto di replica alle imposizioni di Donizetti (ma di quel lavoro, un esule come lui, non avrebbe certo potuto fare a meno), pertanto, di fronte a scelte che non condivide, si sente defraudato della sua arte, tanto da non riconoscersi come pubblico autore del libretto. Da parte sua Donizetti - bisogna ammetterlo - fa un po' i capricci. Certo sa il fatto suo e giustamente si assume la responsabilità del lavoro finito; la sua esperienza poi gli permette di scegliere sempre la soluzione più efficace, ma non v'è dubbio che, forse poco fiducioso della competenza di Ruffini (che certo era alle sue prime esperienze di librettista), abbia in alcuni momenti preteso un contributo per cui chiunque sarebbe uscito esasperato.

È innegabile però che il contributo di Ruffini sia tutt'altro che marginale. A rileggere le pochissime notizie che abbiamo delle versioni scartate da Donizetti, quasi dispiace che quelle parti non siano state musicate. Eduardo Rescigno nelle sue note di sala del 1985 (Teatro alla Scala) ricorda l'episodio tagliato in cui *Don Pasquale*, scoperto il (finto) tradimento della sciaguratissima

moglie, è soccorso dal dottore; questi, facendo il doppio gioco, finge di volerlo presto curare senza permettere di spiegarsi:

 DOTTORE Sentiamo il polso.
DON PASQUALE Eh, ci vuol altro!
 DOTTORE È teso.
DON PASQUALE Vi dico...
 DOTTORE Le pupille
 son molto dilatate.
DON PASQUALE Si tratta...
 DOTTORE Il so: del vostro mal.
 Fosse mai codesto male
 tifo o morbo petecchiale,
 congestione cerebrale,
 pneumonia, tabe dorsale,
 nevralgia, mania, rachitide,
 timpanitide, bronchitide?
 Dite su, ché la mia diagnosi
 io cominci a stabilir.
DON PASQUALE No, ma no, ma no, vi replico...
 Ma sentite la ragione.
 Colla vostra erudizione
 mi farete imbestialir.
 DOTTORE Parlate, e un rimedio
 trovare si potrà.
DON PASQUALE Parlare non è facile,
 con voi come si fa?
 DOTTORE Dite.
DON PASQUALE È permesso?
 DOTTORE In fine, il vostro mal?
DON PASQUALE Mia moglie!
 In lei principio e fine
 han tutte le mie doglie.

I motivi per cui Donizetti ha preferito omettere questo gustoso *qui pro quo* saranno stati più che fondati (forse l'episodio ricordava troppo da vicino situazioni analoghe del *Campanello* o dell'*Elisir d'amore*), ma non si riesce a non parteggiare per il povero Ruffini di fronte a un Donizetti che sembra non apprezzare l'abilità poetica del suo fin troppo paziente collaboratore.

Quello che tuttavia pare uno dei maggiori imbarazzi del *Don Pasquale*, ovvero le divergenze numerosissime e spesso importanti fra il libretto a stampa e il testo della partitura, a posteriori si rivelano una testimonianza preziosissima per capire i segreti di bottega di Donizetti e insieme per restituire a Ruffini la piena paternità del libretto. Il testo pubblicato infatti, seppur anonimo (a testi-

monianza dei compromessi subiti), è infatti tutto opera di Ruffini e non c'è ragione di voler coinvolgere anche Donizetti, il cui intervento - il cincischiare sulla forma definitiva, l'imporre tempi di lavoro, il rifiutare l'ennesimo rifacimento - sembra più l'ingerenza dell'artista di fama sul collega apprendista che un vero contributo poetico.

Dove certamente Donizetti ha messo del suo è nell'adeguamento del libretto per la musica. Il credere che i numerosi cambiamenti siano la necessaria conseguenza di un testo traballante è dar voce a un pregiudizio. Per Donizetti era certamente più facile riscrivere un verso che mal si adattava alle note che aveva in testa, che sforzarsi di trovare la musica meglio aderente a quelle parole. Il non avere di fronte un libretto d'autore, e soprattutto il confrontarsi con il frutto poetico di chi, per necessità, tutto avrebbe acconsentito, permette a Donizetti di forzare la mano. È un po' il nuovo corso ottocentesco che permette al musicista tiranno di poter lavorare con testi predisposti alla manomissione. I testi monumento - per esempio di Metastasio - con cui si confrontavano i compositori del Settecento, obbligavano il compositore ad una sudditanza che la nuova prassi operistica non tollera più.

È innegabile che moltissime piccole correzioni siano frutto del fiuto e dell'esperienza teatrale di Donizetti. È infatti certamente più comprensibile, se cantato, il verso "Bramai ricchezze e fasto" (I.III), come corregge la partitura, contro l'originale "Ambii ricchezze e fasto", ma la gran parte delle modifiche scaturiscono dalla piega presa dalla musica che certo Ruffini non poteva prevedere. Anzi, contro tutti coloro che si commuovono ammirati all'intuizione letteraria di Donizetti nel saper migliorare i versi di Ruffini, bisognerebbe riconoscere che, se anche le esigenze sceniche giustificavano certe modifiche, raramente la qualità letteraria migliora in partitura. Emblematica la riscrittura della quartina del Dottore in II.III:

[Ruffini]

Fresca uscita di convento,
natural è il turbamento.
È per tempra un po' selvatica,
mansuefarla a voi si sta.

[Donizetti]

Fresca uscita di convento,
natural è il turbamento.
Per natura un po' selvatica,
mansuefarla a voi si sta.

Dove "per natura" meglio si adatta all'accento musicale, ma cozza vistosamente con il "natural" del verso precedente. E un altro caso (III.VI), che tanto fece arrabbiare Ruffini, testimonia la scarso ossequio che Donizetti concedeva alla forma poetica.

[Ruffini]

Il tuo fedel
si strugge di desir:
Nina crudel
mi vuoi veder morir?

[Donizetti]

Il tuo fedel
si strugge di *dolor*:
Nina crudel
mi vuoi veder morir?

Il “dolor” donizettiano nulla aggiunge al sentimento di Ernesto (il cui patimento è già nello “strugge”), ma senz’ombra di dubbio nega la rima del verso. Il che evidentemente è peccato veniale, ma testimonia di una trascuratezza che ogni poeta avrebbe giustamente aborrito. E Ruffini commenta: «quel *dolor* ci sta come la capra a messa».

Con ciò non si vuol ribaltare l’opinione diffusa e insinuare che Donizetti nulla abbia contribuito e in quel poco per far danno. Semplicemente deve essere chiaro che le finalità di Donizetti sono attente alla resa complessiva dello spettacolo, dove la dignità del verso non è certo l’aspetto più importante. Ruffini è prima un poeta che un librettista (distinzione tanto più evidente in pieno Ottocento) e se offre un ottimo libretto sa di aver troppo concesso ai compromessi di un genere di cui forse non era così domestico. Ed anche se non volle riconoscere il suo parto letterario, solo per le difficoltà che dovette superare meriterebbe di essere riconosciuto, se non l’unico, almeno il principale estensore del testo. Il contributo donizettiano, seppur spesso invasivo, non è nuovo agli usi soliti dell’epoca e, per le esigenze segnatamente musicali che si pone, non esorbita poi così tanto le competenze del musicista.