

Don Pasquale





le nuove proposte
“Dicembre all’opera”

Don Pasquale

Teatro Alighieri
Stagione d’opera 2006/2007

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Regione Emilia Romagna
Comune di Ravenna
Assessorato alla Cultura
Fondazione Ravenna Manifestazioni



Presidente

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Direzione Artistica

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicastro



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente

Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Vicario

Mario Salvagiani

Vicepresidente

Lanfranco Gualtieri

Consiglieri

Gianfranco Bessi

Antonio Carile

Alberto Cassani

Walter Fabbri

Francesco Giangrandi

Natalino Gigante

Roberto Manzoni

Maurizio Marangolo

Pietro Minghetti

Antonio Panaino

Gian Paolo Pasini

Roberto Petri

Lorenzo Tarroni

Revisori dei Conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Sovrintendente
Antonio De Rosa

Direttore Artistico Stagione d'opera
Angelo Nicastro

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

SPAZI TEATRALI

Responsabile Romano Brandolini
Servizi di sala Alfonso Cacciari

MARKETING E UFFICIO STAMPA

Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Archivio fotografico Ivan Merlo
Sistemi informativi Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Antonella La Rosa
Promozione Federica Bozzo
Coordinamento biglietteria Maurizio Martini
Biglietteria Bruna Berardi, Antonella Gambi,
Fiorella Morelli, Mariarosaria Valente

SEGRETERIA E CONTRATTUALISTICA

Responsabile Lilia Lorenzi
Amministrazione e contabilità Cinzia Benedetti,
Paola Notturmi
Segreteria Maria Giulia Saporetti, Michela Vitali

UFFICIO PRODUZIONE

Responsabile Emilio Vita
Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

SERVIZI TECNICI

Responsabile Roberto Mazzavillani
Capo macchinisti Enrico Ricchi
Macchinisti Matteo Gambi, Massimo Lai,
Francesco Orefice, Marco Stabellini
Capo elettricisti Luca Ruiba
Elettricisti Christian Cantagalli, Uria Comandini,
Dario Gerbella, Valentina Venturi
Portineria Giuseppe Benedetti, Marco De Matteis,
Maria Tisselli

Don Pasquale

Dramma buffo in tre atti

libretto di

Giovanni Ruffini

musica di

Gaetano Donizetti

nuova produzione

Ravenna Festival



*Giovanni Carnovali detto il Piccio. Ritratto di Gaetano Donizetti. Olio su tela, sec. XIX. (Milano, collezione Cavallari).
A pag. 8, il Théâtre Italien di Parigi, luogo della prima rappresentazione di Don Pasquale il 3 gennaio 1843.*

Nota al libretto

La presente edizione del *Don Pasquale* si basa sul testo del libretto parigino stampato per la prima assoluta dell'opera di Donizetti, avvenuta al Théâtre Italien il 3 gennaio 1843 (Parigi, Dai torchi di Lange Levy e Comp., 1842), e sulla prima edizione italiana pubblicata pochi mesi dopo dallo stampatore milanese Gaspare Truffi per il debutto scaligero del *Don Pasquale*. I due libretti non presentano differenze sostanziali, se non pochi ritocchi lessicali, la modifica di diverse didascalie, e alcuni blandi interventi di censura: “Pasquale da Corneto” diventa “Pasquale da Sorneto”; “quel diavolo incarnato” che è Norina diventa “quel diavolo sfacciato”; e i versi “certo far da regina / che mi viene la pelle di gallina”, nella prima scena del terz'atto, si trasformano in “certo far da sultana / che il brivido mi vien della terzana” (cfr. *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1836-1837).

Sono invece da segnalare alcune omissioni del testo librettistico nella partitura di Donizetti, qui riportate tra parentesi quadre ([]), e alcune integrazioni ai versi di Giovanni Ruffini indicate tra parentesi uncinate (◊◊); solo in un caso, nella scena quinta del terz'atto, ci s'imbatte in una parafrasi del testo originale:

Libretto	Partitura
Dottore <u>Io son di sasso.</u>	Dottore <u>Io son di sasso.</u> (Secondiamo.) Ma come! Mia sorella sì saggia, buona e bella...
	Don Pasquale Sarà buona per voi, per me non certo.
	Dottore Che sia colpevol son ancora incerto.
Don Pasquale (<i>Riscaldandosi.</i>) Corpo d'un satanasso, voglio <u>vendetta</u> .	Don Pasquale Io son così sicuro del delitto, che v'ho fatto chiamare espressamente qual testimonio della mia <u>vendetta</u> .
Dottore <u>È giusto.</u>	Dottore <u>Va ben...</u> ma riflettete...
Don Pasquale Assicurarla sta i noi.	
Dottore Come?	
Don Pasquale Ascoltate.	Don Pasquale Ho tutto preveduto... ma aspettate,

Ho un mio ripiego; ma sediam.
(*Siedono.*)

Dottore

Parlate.

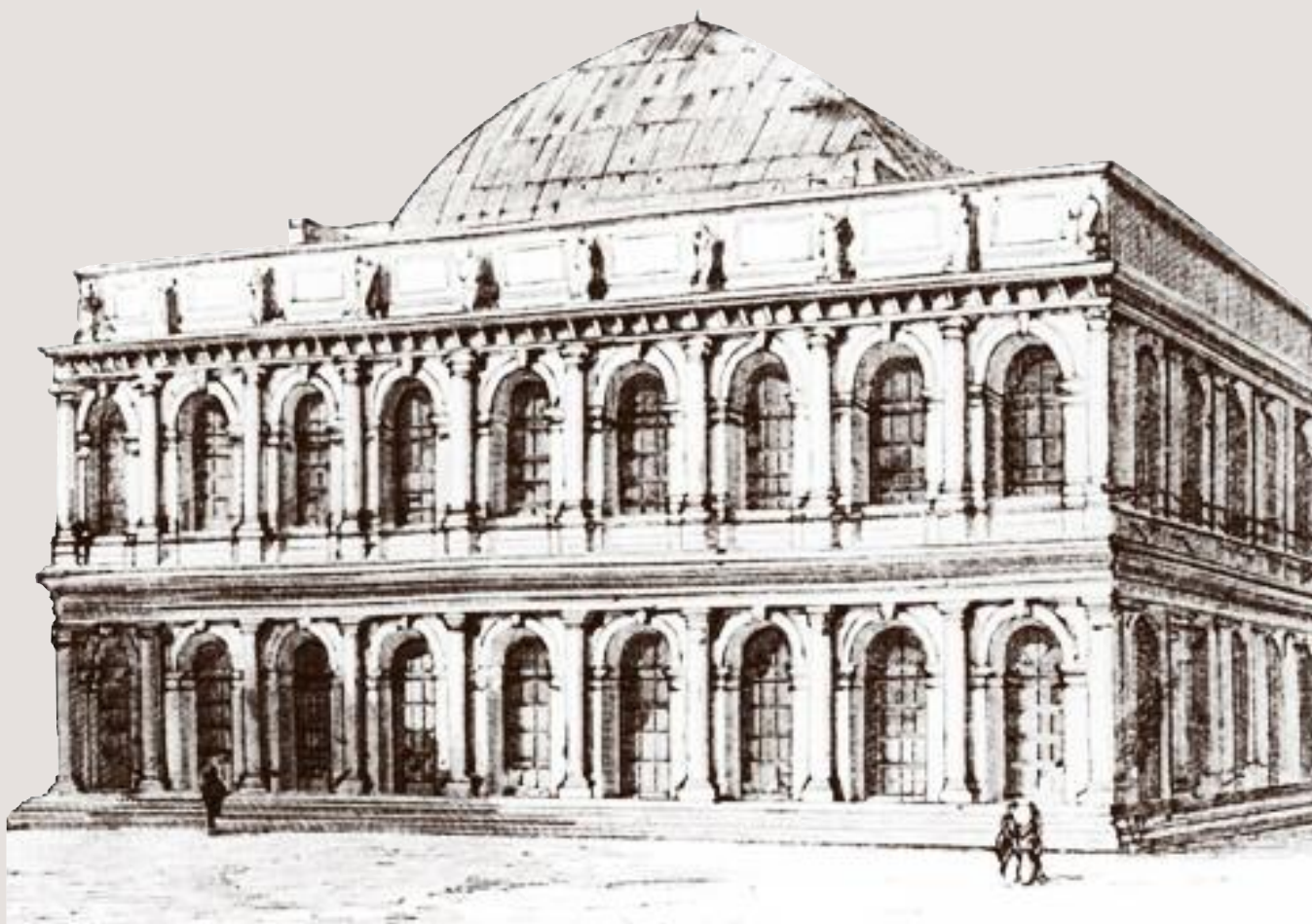
sediamo.

Dottore

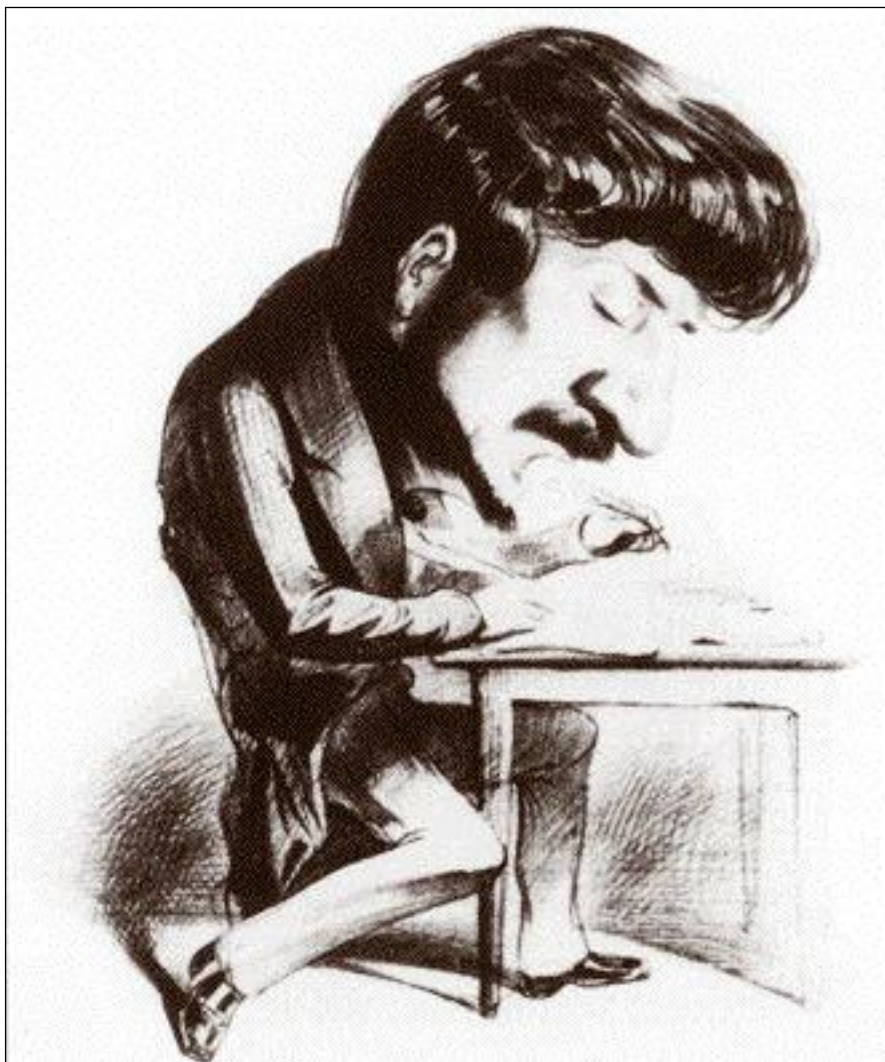
Sediam pure.
(*Minaccioso.*)

Ma parlate.
(*Don Pasquale dà segni d'inquietudine.*)

Nel libretto qui pubblicato, per maggior comodità del lettore, viene riportata la lezione della partitura. È assai probabile che le aggiunte al libretto di Ruffini siano di mano dello stesso Donizetti, abile verseggiatore e autore in proprio di alcuni libretti da lui stesso intonati: *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (1827), *Il campanello* e *Betty* (entrambi del 1836).



Il libretto



Caricatura di Donizetti. Litografia dalla rivista «Le charivari».

Don Pasquale

Dramma buffo in tre atti

di

Giovanni Ruffini

musica di

Gaetano Donizetti

PERSONAGGI

Don Pasquale,	<i>vecchio celibatario, tagliato all'antica, econo­mo, credulo, ostinato, buon uomo in fondo.</i>	basso
Dottor Malatesta,	<i>uomo di ripiego, faceto, intraprendente, medico e amico di don Pasquale, e amicissimo di</i>	baritono
Ernesto,	<i>nipote di don Pasquale, giovine entusiasta, amante corrisposto di</i>	tenore
Norina,	<i>giovane vedova, natura sùbita, impaziente di contraddizione, ma schietta e affettuosa.</i>	soprano
Un notaro		basso

Coro di servi e cameriere.

Maggiordomo, modista, parrucchiere, che non parlano.

L'azione si finge in Roma.

ATTO PRIMO

Scena prima

Sala in casa di don Pasquale, con porta in fondo d'entrata comune, e due porte laterali che guidano agli appartamenti interni.

Don Pasquale solo. Guarda con impazienza all'orologio.

Don Pasquale

Son nov'ore; di ritorno
il Dottore esser dovria.

(Ascoltando.)

Zitto... parmi... è fantasia,
forse il vento che passò.

Che boccon di pillolina,
nipotino, vi preparo!
Vo' chiamarmi don Somaro
se veder non ve la fo.

Dottore

(Di dentro.)

È permesso?

Don Pasquale

Avanti, avanti.

Scena seconda

Entra il dottor Malatesta.

Don Pasquale

(Con ansietà.)

Dunque...?

Dottore

Zitto, con prudenza.

Don Pasquale

Io mi struggo d'impazienza.

La sposina?

Dottore

Si trovò.

Don Pasquale

Benedetto!

Dottore

(Che babbione!)

Proprio quella che ci vuole.
Ascoltate, in due parole
il ritratto ve ne fo.

Don Pasquale

Son tutt'occhi, tutto orecchie,
muto, attento a udir vi sto.

Dottore

Bella siccome un angelo
in terra pellegrino,
fresca siccome il giglio
che s'apre in sul mattino.
Occhio che parla e ride,
sguardo che i cor conquide,
chioma che vince l'ebano,
sorriso incantator.

Don Pasquale

Sposa simile! oh giubilo!
Non cape in petto il cor.

Dottore

Alma innocente e candida,
che sé medesima ignora,
modestia impareggiabile,
dolcezza che innamora,
ai miseri pietosa,
gentil, buona, amorosa,

il ciel l'ha fatta nascere
per far beato un cor.

Don Pasquale
Famiglia?

Dottore
Agiata, onesta.

Don Pasquale
Casato?

Dottore
Malatesta.

Don Pasquale
Sarà vostra parente?

Dottore
(*Con intenzione.*)
Alla lontana un po'.
È mia sorella.

Don Pasquale
Oh gioia!
Di più bramar non so.
E quando di vederla,
quando mi fia concesso?

Dottore
Domani sul crepuscolo.

Don Pasquale
Domani? Adesso, adesso.
Per carità, Dottore!

Dottore
Frenate il vostro ardore.
Quetatevi, calmatevi,
fra poco qui verrà.

Don Pasquale
(*Con trasporto.*)
Da vero?

Dottore
Preparatevi,
e ve la porto qua.

Don Pasquale
Oh caro!
(*Lo abbraccia.*)
Or tosto a prenderla.

Dottore
Ma udite...

Don Pasquale
Non fiate.

Dottore
Ma...

Don Pasquale
Non c'è ma, volate,
o casco morto qua.
(*Gli tura la bocca e lo spinge via.*)

Un foco insolito
mi sento addosso,
omai resistere
io più non posso.
Dell'età vecchia
scordo i malanni,
mi sento giovine
come a vent'anni.
Deh! cara affrettati,
dolce sposina!
Ecco di bamboli
mezza dozzina

veggo già nascere,
veggo già crescere,
a me d'intorno
veggo scherzar.

Son rinato. Or si parli al nipotino.

A fare il cervellino
veda che si guadagna.
(*Guarda nelle scene.*)

Eccolo appunto.

Scena terza

Ernesto e detto.

Don Pasquale

Giungete a tempo. Stavo
per mandarvi a chiamare. Favorite.

Ernesto

Sono ai vostri comandi.

Don Pasquale

Non vo' farvi un sermone,
vi domando un minuto d'attenzione.
È vero o non è vero
che, saranno due mesi,
io v'offersi la man d'una zitella
nobile, ricca e bella?

Ernesto

È vero.

Don Pasquale

Promettendovi per giunta
un buon assegnamento, e alla mia morte
quanto possiedo?

Ernesto

È vero.

Don Pasquale

Minacciando,

in caso di rifiuto,
diseredarvi, e a torvi ogni speranza,
ammogliarmi, se è d'uopo?

Ernesto

È vero.

Don Pasquale

Or bene

la sposa che v'offersi or son tre mesi,
ve l'offro ancor.

Ernesto

Non posso; amo Norina,
la mia fede è impegnata...

Don Pasquale

Sì, con una spiantata,
con una vedovella civettina...

Ernesto

(*Con calore.*)

Rispettate una giovine
povera, ma onorata e virtuosa.

Don Pasquale

Siete proprio deciso?

Ernesto

Irrevocabilmente.

Don Pasquale

Or ben, pensate
a trovarvi un alloggio.

Ernesto

Così mi discacciate?

Don Pasquale
La vostra ostinatezza
d'ogni impegno mi scioglie:
fate di provvedervi. Io prendo moglie.

Ernesto
(*Nella massima sorpresa.*)
Prender moglie?

Don Pasquale
Sì, signore.

Ernesto
Voi...?

Don Pasquale
Quel desso in carne e in ossa.

Ernesto
Perdonate... lo stupore...
La sorpresa... (oh questa è grossa!)
Voi...?

Don Pasquale
(*Con impazienza.*)
L'ho detto e lo ripeto.
Io Pasquale da Corneto,
possidente, qui presente,
sano in corpo e sano in mente,
d'annunziarvi ho l'alto onore
che mi vado ad ammogliar.

Ernesto
Voi scherzate.

Don Pasquale
Scherzo un corno,
lo vedrete, al nuovo giorno.
Sono, è vero, stagionato,

ma ben molto conservato,
e per forza e vigoria
me ne sento da prestar.
Voi, signor, di casa mia
preparatevi a sfrattar.

Ernesto
(*Ci voleva questa mania
i miei piani a rovesciar!*)

Sogno soave e casto
de' miei prim'anni, addio.
Se ambii ricchezze e fasto
fu sol per te, ben mio:
povero abbandonato.
Caduto in basso stato,
pria che vederti misera,
cara, rinunzio a te.

Don Pasquale
Ma veh, che originale!
Che tanghero ostinato!
Adesso, manco male,
si par capacitato.
Ben so dove gli duole,
ma è desso che lo vuole,
altri che sé medesimo
egli incolpar non de'!

Ernesto
(*Dopo breve pausa.*)
Due parole ancor di volo.

Don Pasquale
Son qui tutto ad ascoltarvi.

Ernesto
Ingannar si puote un solo:
ben fareste a consigliarvi.

Il dottore Malatesta
è persona grave, onesta.

Don Pasquale
L'ho per tale.

Ernesto
Consultatelo.

Don Pasquale
È già bello e consultato.

Ernesto
Vi sconsiglia!

Don Pasquale
Anzi al contrario
mi felicità, è incantato.

Ernesto
(*Colpitissimo.*)
Come? come? oh questa poi...

Don Pasquale
(*Confidenzialmente.*)
Anzi, a dirla qui fra noi,
la... capite?... la zitella,
ma... silenzio... è sua sorella.

Ernesto
(*Agitatissimo.*)
Sua sorella!! che mai sento?
Del Dottore?

Don Pasquale
Del Dottor.

Ernesto
(Oh, che nero tradimento!
Ahi, Dottore senza cor!)

Mi fa il destin mendico,
perdo colei che adoro,
in chi credevo amico
discopro un traditor!
D'ogni conforto privo,
misero! a che pur vivo?
Ah! non si dà martoro
eguale al mio martor!

Don Pasquale
L'amico è bello e cotto,
in sasso par cambiato,
non fiata, non fa motto,
l'affoga il crepacuor.
Si roda, gli sta bene,
ha quel che gli conviene.
Impari lo sventato
a fare il bello umor.
(*Entrambi via.*)

Scena quarta
Stanza in casa di Norina.
Entra Norina con un libro alla mano, leggendo:

Norina
«Quel guardo il cavaliere
in mezzo al cor trafisse,
piegò il ginocchio e disse:
son vostro cavalier.»
E tanto era in quel guardo
sapor di paradiso,
che il cavalier Ricciardo
tutto d'amor conquiso
al piè le cadde, e a lei
eterno amor giurò!”
So anch'io la virtù magica
d'un guardo a tempo e a loco,

so anch'io come si bruciano
i cori a lento foco,
d'un breve sorrisetto
conosco anch'io l'effetto,
di menzognera lagrima,
d'un subito languor.

Conosco i mille modi
dell'amorose frodi,
i vezzi, e l'arti facili
onde s'adesca un cor.

Ho testa balzana,
son d'indol vivace,
scherzare mi piace,
mi piace brillar.
Se vien la mattana
di rado sto al segno,
ma in riso lo sdegno
fo presto a cambiar.

E il dottor non si vede! Oh, che impazienza!
Del romanzetto ordito
a gabbar don Pasquale,
ond'ei toccommi in fretta,
poco o nulla ho capito, ed or l'aspetto...
(*Entra un servo, le porge una lettera, ed esce.*
Norina fuardando alla soprascritta.)
La man d'Ernesto... io tremo.
(*Legge: dà cenni di sorpresa, poi di costerna-*
zione.)

Oh! me meschina!

Scena quinta

Dottore e detta.

Dottore

(*Con allegria.*)

Buone nuove, Norina,

il nostro stratagemma...

Norina

(*Con vivacità.*)

Me ne lavo le mani.

Dottore

Come? che fu?

Norina

(*Porgendogli la lettera.*)

Leggete.

Dottore

(*Leggendo.*)

“Mia Norina, vi scrivo
colla morte nel cor.” Lo farem vivo.

“Don Pasquale aggirato
da quel furfante...” Grazie!

“da quella faccia doppia del Dottore,
sposa una sua sorella,
mi scaccia di sua casa,
mi disereda in somma. Amor m'impone
di rinunciare a voi.

Lascio Roma oggi stesso, e quanto prima
l'Europa. Addio. Siate felice. Questo
è l'ardente mio voto. Il vostro Ernesto.”
Le solite pazzie!

Norina

Ma s'egli parte!...

Dottore

Non partirà v'accerto. In quattro salti
son da lui, della nostra
trama lo metto a giorno, ed ei rimane,
e con tanto di cor.

Norina

Ma questa trama
si può saper qual sia?

Dottore

A punire il nipote
che opporsi alle sue voglie,
don Pasqual s'è deciso a prender moglie.

Norina

Già mel diceste.

Dottore

Or ben, io suo Dottore,
[usando l'ascendente
che una felice cura
mi diè su lui, ne lo sconsiglio, e invano.]
Vistolo così fermo nel proposto,
cambio tattica, e tosto
nell'interesse vostro e in quel d'Ernesto
mi pongo a secondarlo. Don Pasquale
sa ch'io tengo al convento una sorella,
vi fo passar per quella –
egli non vi conosce – e vi presento
pria ch'altri mi prevenga;
vi vede e resta cotto.

Norina

Va benissimo.

Dottore

Caldo caldo vi sposa. Ho prevenuto
Carlotto mio cugino
che farà da notaro. Al resto poi
tocc'a pensare a voi.
Lo fate disperar: il vecchio impazza,
l'abbiamo a discrezione...
Allor...

Norina

Basta. Ho capito.

Dottore

Va benone.

Norina

Pronta son; purch'io non manchi
all'amor del caro bene,
farò imbrogli, farò scene,
mostrerò quel che so far.

Dottore

Voi sapete se d'Ernesto
sono amico, e ben gli voglio,
solo tende il nostro imbroglio
don Pasquale a corbellar.

Norina

Siamo intesi. Or prendo impegno.

Dottore

Io la parte ecco v'insegno.

Norina

Mi volete fiera, o mesta?

Dottore

Ma la parte non è questa.

Norina

Ho da pianger, da gridar?

Dottore

State un poco ad ascoltar.
Convien far la semplicità.

Norina

Posso in questo dar lezione.
(*Contraffacendosi.*)

Mi vergogno, son zitella.
Grazie, serva, signor sì.

Dottore

Brava, brava, bricconcella!
Va benissimo così.

Norina

Collo torto.

Dottore

Bocca stretta.

Norina

Mi vergogno.

Dottore

Oh benedetta!

Va benissimo così.

A due

Che bel gioco! quel che resta
or si vada
or andate a combinar.

A quel vecchio affé la testa
questa volta ha da girar.

Norina

Già l'idea del gran cimento
mi raddoppia l'ardimento,
già pensando alla vendetta
mi comincio a vendicar.

Una voglia avara e cruda
i miei voti invan contrasta.
Io l'ho detto e tanto basta,
la saprò, la vo' spuntar.

Dottore

Poco pensa don Pasquale
che boccon di temporale
si prepari in questo punto
sul suo capo a rovinar.

Urla e fischia la bufera,
vedo il lampo, il tuono ascolto,
la saetta fra non molto
sentiremo ad iscoppiar.

ATTO SECONDO

Scena prima

Sala in casa di don Pasquale.

Ernesto solo, abbattutissimo.

Ernesto

Povero Ernesto! [Oh come in un sol punto
mi veggo al colmo giunto
d'ogni miseria!] Dallo zio cacciato,
da tutti abbandonato,
mi restava un amico,
e un coperto nemico
chiarisco in lui, che a' danni miei congiura.
[Ah! meglio, o Malatesta,
io mertava da te! Ma non è questa
la mia più gran sventura.]
Perder Norina, oh Dio!
[Questo è il sommo dei mali! e con che core
offrirle un'esistenza,
meco unita, di pene e d'indigenza?
Ah no.] Ben feci a lei,
d'esprimere in un foglio i sensi miei.
Ora in altra contrada
i giorni grami a terminar si vada.

Cercherò lontana terra
dove gemer sconosciuto,
là vivrò col cuore in guerra
deplorando il ben perduto;
ma né sorte a me nemica,
né frapposti i monti e il mar,
ti potranno, o dolce amica,
dal mio seno cancellar.

E se fia che ad altro oggetto
tu rivolga un giorno il core,
se mai fia che un nuovo affetto
spenga in te l'antico ardore,

non temer che un infelice
te spergiura accusi al ciel;
se tu sei, ben mio, felice,
morrà pago il tuo fedel.

Ecco lo zio;

(Guardando nelle scene.)

non vegga
il turbamento mio; per or s'eviti.
(Esce.)

Scena seconda

Don Pasquale in gran gala seguito da un servo.

Don Pasquale

(Al servo.)

Quando avrete introdotto
il dottor Malatesta e chi è con lui,
ricordatevi bene,
nessuno ha più da entrar; guai se lasciate
rompere la consegna. Adesso andate.
(Servo via.)

Per un uom sui settanta...

(zitto che non mi senta la sposina)
convien dir che son lesto e ben portante.
Con questo boccon poi
di toilette...

(Si pavoneggia.)

Alcun viene...

Eccoli. A te mi raccomando, Imene.

Scena terza

Dottore conducendo per mano Nerina velata.

Dottore

Via da brava.

Norina

Reggo appena...
Tremo tutta...

Dottore

V'innoltrate.
*(Nell'atto che il Dottore fa innoltrar Norina
accenna colla mano a don Pasquale di metter-
si in disparte. Don Pasquale si rincantuccia.)*

Norina

Ah fratel! non mi lasciate.

Dottore

Non temete.

Norina

Per pietà!
*(Appena Norina è sul davanti del proscenio, il
Dottore corre a don Pasquale.)*

Dottore

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

Norina

Ah fratello!

Dottore

Un sol momento.

Norina

Se qualcun venisse a un tratto!
(Sta a vedere, vecchio matto,
ch'or ti servo come va.)

Don Pasquale

Mosse, voce, portamento,

tutto è in lei semplicità.
La dichiaro un gran portento
se risponde la beltà!

Norina

Ah fratello!

Dottore

Non temete.

Norina

A star sola mi fa male.

Dottore

Cara mia, sola non siete,
ci son io, c'è don Pasquale...

Norina

(Con terrore.)
Come? un uomo! Ah, me meschina!
Presto, andiam, fuggiam di qua.

Don Pasquale

(Com'è cara e modestina
nella sua semplicità!)

Dottore

(Quella scaltra malandrina
impazzire lo farà.)

(A Norina.)

Non abbiate paura, è don Pasquale,
padrone e amico mio,
il re dei galantuomini.
*(Don Pasquale si confonde in inchini. Norina
non lo guarda.)*

(A Norina.)

Rispondete al saluto.

Norina
(*Fa la riverenza senza guardar don Pasquale.*)
Grazie, serva, signor.

Don Pasquale
(Che bella mano!)

Dottore
(E già cotto a quest'ora.)

Norina
(Oh, che baggiano!)
(*Don Pasquale dispone tre sedie; siedono. Dottore nel mezzo.*)

Dottore
(*A don Pasquale.*)
(Che ne dite?)

Don Pasquale
(È un incanto; ma quel velo...)

Dottore
Non oseria, son certo,
a sembiante scoperto
parlare a un uom. Prima l'interrogate.
Vedete se nei gusti v'incontrate.
Poscia vedrem.

Don Pasquale
(Capisco. Andiam, coraggio.)

(*A Norina.*)
Posto ch'ho l'avvantaggio...
(*S'imbrogliata.*)
Anzi il signor fratello...
Il dottor Malatesta...
Cioè... volevo dir...

Dottore
(Perde la testa.)

(*A Norina.*)
Rispondete.

Norina
(*Facendo la riverenza.*)
Son serva, mille grazie.

Don Pasquale
(*A Norina.*)
Volea dir ch'alla sera
la signora amerà la compagnia.

Norina
Niente affatto. Al convento
si stava sempre sole.

Don Pasquale
Qualche volta a teatro?

Norina
Non so che cosa sia, né saper bramo.

Don Pasquale
Sentimenti ch'io lodo,
ma il tempo uopo è passarlo in qualche modo.

Norina
Cucire, ricamar, far la calzetta,
badare alla cucina,
il tempo passa presto.

Dottore
(Ah malandrina!)

Don Pasquale
(*Agitandosi sulla sedia.*)
(Fa proprio al caso mio.)
(*Al Dottore.*)
(Quel vel per carità!)

Dottore
(*A Norina.*)

Cara Sofronia,
rimovete quel velo.

Norina
(*Vergognosa.*)

Non oso... in faccia a un uom?

Dottore

Ve lo comando.

Norina
Obbedisco, fratel.
(*Si toglie il velo.*)

Don Pasquale
(*Dopo averla guardata, levandosi a un tratto
e dando addietro come spaventato.*)
Misericordia!

Dottore
(*Tenendogli dietro.*)
Che fu? dite...

Don Pasquale
Una bomba in mezzo al core.
(*Agitatissimo.*)
Per carità, dottore,
ditele se mi vuole,
mi mancan le parole,
sudo, agghiaccio, son morto.

Dottore
(*Fate core.*)
Mi sembra ben disposta, ora le parlo.)
(*A Norina, piano.*)
Sorellina mia cara,

dite... vorreste? in breve
quel signore...
(*Accenna don Pasquale.*)
vi piace?

Norina
(*Con un'occhiata a don Pasquale che si ringal-
luzza.*)
A dirlo ho soggezione...

Dottore
Coraggio.

Norina
(*Timidamente.*)
Sì. (Sei pure il gran babbione!)

Dottore
(*Tornando a don Pasquale.*)
Consente. È vostra.

Don Pasquale
(*Con trasporto.*)
Oh giubilo!

Beato me!

Norina
(*Te n'avvedrai fra poco!*)

Don Pasquale
Or presto pel notaro.

Dottore
Per tutti i casi dabili
ho tolto meco il mio ch'è in anticamera;
or l'introduco.
(*Esce.*)

Don Pasquale

Oh caro!

Quel Dottor pensa a tutto.

Dottore

(*Rientrando col notaro.*)

Ecco il notaro.

Scena quarta

Notaro e detti.

Don Pasquale e Norina seduti.

I servi dispongono in mezzo alla scena un tavolo coll'occorrente da scrivere. Sopra il tavolo sarà un campanello. Notaro saluta, siede e s'accinge a scrivere.

Dottore in piedi, a destra del Notaro come dettandogli.

Dottore

Fra da una parte *et cetera*,
Sofronia Malatesta
domiciliata *et cetera*
con tutto quel che resta;
e d'altra parte *et cetera*
Pasquale da Corneto
coi titoli e le formole
secondo il consueto,
entrambi qui presenti,
volenti e consenzienti,
un matrimonio in regola
a stringere si va.

Don Pasquale

(*Al notaro.*)

Avete messo?

Notaro

Ho messo.

Don Pasquale

Sta ben.

(*Va alla sinistra del notaro.*)

Scrivete appresso.

(*Come dettando.*)

Il qual prefato *et cetera*
di quanto egli possiede
in mobili ed immobili,
dona tra i vivi e cede
a titolo gratuito
alla suddetta *et cetera*
sua moglie diletteissima
fin d'ora la metà.

Notaro

Sta scritto.

Don Pasquale

E intende ed ordina,
che sia riconosciuta
in questa casa e fuori
padrona ampia assoluta,
e sia da tutti e singoli
di casa riverita,
servita ed obbedita
con zelo e fedeltà.

Dottore e Norina

(*A don Pasquale.*)

Rivela il vostro core
quest'atto di bontà.

Notaro

Steso è il contratto. Restano
le firme...

Don Pasquale

(*Sottoscrivendo con vivacità.*)

Ecco la mia.

Dottore

(Conducendo Norina al tavolo con dolce violenza.)

Cara sorella, or via,
si tratta di segnar.

Notaro

Non vedo i testimoni,
un solo non può star.

(Mentre Norina sta in atto di sottoscrivere, si sente la voce di Ernesto dalla porta d'ingresso. Norina lascia cader la penna.)

Ernesto

(Di dentro.)

Indietro, mascalzoni,
indietro; io voglio entrar.

Norina

Ernesto! or veramente
mi viene da tremar!

Dottore

Ernesto! e non sa niente,
può tutto rovinar!

Scena quinta

Ernesto e detti.

Ernesto senza badare agli altri va dritto a don Pasquale.

Ernesto

(A don Pasquale con vivacità.)

Pria di partir, signore,
vengo per dirvi addio,
e come a un malfattore
mi vien conteso entrar!

Don Pasquale

(A Ernesto.)

S'era in faccende: giunto
però voi siete in punto.

A fare il matrimonio
mancava un testimonio.

(Volgendosi a Norina.)

Or venga la sposina!

Ernesto

(Vedendola nel massimo stupore.)

(Che vedo? oh ciel! Norina!

Mi sembra di sognar!)

(Esplodendo.)

Ma questo non può star.

Costei...

(Il Dottore che in questo frattempo si sarà interposto fra don Pasquale ed Ernesto, interrompe quest'ultimo.)

Dottore

La sposa è quella.

(Con intenzione marcata.)

Sofronia, mia sorella.

Ernesto

(Con sorpresa crescente.)

Sofronia! Sua sorella!

Comincio ad impazzar!

Dottore

(Piano ad Ernesto.)

Per carità, sta' zitto,
ci vuoi precipitar.

(Piano a don Pasquale.)

Gli cuoce: compatitelo,
lo vo' capacitar.

(Prende Ernesto in disparte.)

Figliuol, non farmi scene,
è tutto per tuo bene.
Se vuoi Norina perdere
non hai che a seguitar.
(*Ernesto vorrebbe parlare.*)

Seconda la commedia,
sta' cheto e lascia far.
(*Volgendosi alla comitiva.*)

Questo contratto adunque
si vada ad ultimar.
(*Il dottore conduce a sottoscrivere prima Norina poi Ernesto, quest'ultimo metà per amore metà per forza.*)

Notaro
(*Riunendo le mani degli sposi.*)
Siete marito e moglie.

Don Pasquale
Mi sento a liquefar.

Norina e Dottore
(*Va il bello a cominciar.*)
(*Appena segnato il contratto Norina prende un contegno naturale, ardito senza impudenza, e pieno di disinvoltura.*)

Don Pasquale
(*Facendo l'atto di volerla abbracciare.*)
Carina!

Norina
(*Respingendolo con dolcezza.*)
Adagio un poco.
Calmate quel gran foco.
Si chiede pria licenza.

Don Pasquale
(*Con sommissione.*)
Me l'accordate?

Norina
(*Seccamente.*)

No.
(*Qui il notaro si ritira inosservato. Don Pasquale rimane mortificatissimo.*)

Ernesto
(*Ridendo.*)
Ah! Ah!

Don Pasquale
(*Con collera.*)
Che c'è da ridere,
signore impertinente?
Partite immantinente,
via, fuor di casa...

Norina
(*Con disprezzo.*)
Oibò!

Modi villani e rustici
che tollerar non so.
(*A Ernesto.*)
Restate.
(*A don Pasquale.*)

Le maniere
apprender vi saprò.

Don Pasquale
(*Costernato al Dottore.*)
Dottore!

Dottore
(*Come sopra.*)
Don Pasquale!

Don Pasquale
È un'altra!

Dottore

Son di sale!

Don Pasquale

Che vorrà dir?

Dottore

Calmatevi,
sentire mi farò.

Dottore e Norina

(In fede mia dal ridere
frenarmi più non so.)

Norina

(*A don Pasquale.*)

Un uom qual voi decrepito,
qual voi pesante e grasso,
condur non può una giovine
decentemente a spasso.
Bisogno ho d'un bracciere,
(*Accennando Ernesto.*)
sarà mio cavaliere.

Don Pasquale

(*Con vivacità.*)

Oh! questo poi scusatemi,
oh questo esser non può.

Norina

(*Freddamente.*)

Perché?

Don Pasquale

(*Risoluto.*)

Perché nol voglio.

Norina

(*Con scherno.*)

Non lo volete?

Don Pasquale

(*Come sopra.*)

No.

Norina

(*Facendosi presso a don Pasquale, con dolcezza affettata.*)

Viscere mie, vi supplico
scordar questa parola.

(*Con enfasi crescente.*)

Voglio, per vostra regola,
voglio, lo dico io sola;
tutti obbedir qui devono,
io sola ho a comandar.

Dottore

Ecco il momento critico.

Ernesto

Lo stretto da passar.

Don Pasquale

Ma se...

Norina

Non voglio repliche.

Don Pasquale

(*Accennando Ernesto.*)

Costui...

Norina

(*Instizzata.*)

Taci, buffone.

(*Don Pasquale fa per parlare.*)

Zitto; provato a prenderti
finora ho colle buone.

(*Facendoglisi presso con minaccia espressiva.*)

Saprò, se tu mi stuzzichi,

le mani adoperar.
(*Don Pasquale dà indietro atterrito.*)

Don Pasquale

(Sogno...? veglio...? cos'è stato?
Calci...? Schiaffi...? brava! bene!
Buon per me che m'ha avvisato,
or vedrem che cosa viene!
Che t'avesse, don Pasquale,
su due piedi ad ammazzar!)

Dottore

È rimasto là impietrato.

Ernesto

Vegli o sogni non sa bene.

Dottore

Sembra un uomo fulminato,
non ha sangue nelle vene.
(*A don Pasquale.*)
Fate core don Pasquale,
non vi state a sgomentar.

Norina

Or l'amico, manco male,
si potrà capacitar.

Ernesto

Or l'intrico, manco male,
incomincio a indovinar.
(*Norina va al tavolo, prende il campanello, e
suona con violenza. Entra un servo.*)

Norina

(*Al servo.*)
Riunita immantinente
la servitù qui voglio.
(*Servo esce.*)

Don Pasquale

(Che vuol dalla mia gente?)

Dottore ed Ernesto

(Or nasce un altro imbroglio.)
(*Entrano due servi e un maggiordomo.*)

Norina

(*Ridendo.*)
Tre in tutto! va benissimo,
c'è poco da contar.
A voi.

(*Al maggiordomo.*)

Da quanto sembrami
voi siete il maggiordomo.
(*Maggiordomo s'inchina.*)
[Esperto nel servizio,
attivo, galantuomo,
s'intende.] Vi commincio
la paga a raddoppiar.
(*Maggiordomo si confonde in inchini.*)

Don Pasquale

Addio quei quattro ruspi,
son bello e rovinato!

Dottore ed Ernesto

Quel diavolo incarnato
tutte le va a cercar.

Norina

(*Al maggiordomo.*)
Ora attendete agli ordini,
che mi dispongo a dar.
Di servitù novella
pensate a provvedermi;
sia gente fresca e bella,
tale da farci onor.
[Parmi che due dozzine

potran bastar per or.]

Don Pasquale

(A Norina con rabbia.)

Poi quando avrà finito...

Norina

Non ho finito ancor.

(Al maggiordomo.)

Di legni un paio sia
stassera in scuderia,
[uno leggero e basso,
in quello andremo a spasso,
l'altro più greve e solido
da viaggio servirà.]

Quanto ai cavalli poi,
lascio la scelta a voi.

[Siano di razza inglese,
e non si badi a spese.

Otto da tiro: due
da sella e basterà.]

La casa è mal disposta,
la vo' rifar di posta,
sono anticaglie i mobili,
si denno rinnovar.

Vi son mill'altre cose
urgenti, imperiose,
un parrucchier da scegliere,
un sarto, un gioielliere,
ma questo con più comodo
domani si può far.

Don Pasquale

(Con rabbia concentrata.)

Avete ancor finito?

Norina

(Seccamente.)

No.

(Al maggiordomo.)

Mi scordavo il meglio.

Farete che servito
sia per la quattro un pranzo
nel gran salon terreno.
Sarem cinquanta almeno,
Fate le cose in regola,
non ci facciam burlar.

(D'un cenno congeda il maggiordomo che parte coi servi.)

Dottore

(Guardando don Pasquale.)

(Il cielo si rannuvola.)

Ernesto

(Comincia a lampeggiar.)

Norina

(Volgendosi con calma a don Pasquale.)

[Ecco finito.]

Don Pasquale

[Grazie.]

Chi paga?

Norina

Oh bella! voi.

Don Pasquale

A dirla qui fra noi
non pago mica.

Norina

No?

Don Pasquale

(Riscaldato.)

Sono o non son padrone?

Norina

(Con disprezzo.)

Mi fate compassione.

(Con forza.)

Padrone ov'io comando?

Dottore

(Interponendosi a Norina.)

Sorella...

Norina

Or or vi mando...

(A don Pasquale con furia crescente.)

Siete un villano, un tanghero...

Don Pasquale

(Con dispetto.)

È vero; v'ho sposato.

Norina

(Come sopra.)

Un pazzo temerario...

Dottore

(A don Pasquale che sbuffa.)

Per carità, cognato.

Norina

Che presto alla ragione
rimettere saprò.

*(Don Pasquale è fuori di sé, vorrebbe e non
può parlare, la bile lo affoga.)*

Don Pasquale

Son tradito, calpestato,
son di riso a tutti oggetto.

Quest'inferno anticipato

non lo voglio sopportar.

Dalla rabbia e dal dispetto

sto vicino a soffocar.

Norina

(A Ernesto.)

Or t'avvedi, core ingrato,
che fu ingiusto il tuo sospetto.

Solo amor m'ha consigliato

questa parte a recitar.

(Accennando don Pasquale.)

Don Pasquale, poveretto!

è vicino ad affogar.

Ernesto

(A Norina.)

Sono, o cara, sincerato,
momentaneo fu il sospetto.

Solo amor t'ha consigliato

questa parte a recitar.

(Accennando don Pasquale.)

Don Pasquale, poveretto!

è vicino ad affogar.

Dottore

(A don Pasquale.)

Siete un poco riscaldato,
don Pasquale, andate a letto.

(A Norina, con rimprovero.)

Far soprusi a mio cognato!

Non lo voglio sopportar.

*(Agli amanti, coprendoli perché don Pasquale
non li veda.)*

Ragazzacci, ma cospetto!

non vi state a palesar.

ATTO TERZO

Scena prima

Sala in casa di don Pasquale come nell'Atto I e II. Sparsi sui tavoli, sulle sedie, per terra, articoli di abbigliamento femminile, abiti, cappelli, pelliccie, sciarpe, merletti, cartoni, etc.

Don Pasquale seduto nella massima costernazione davanti una tavola piena zeppa di liste e fatture; vari servi in attenzione.

Dall'appartamento di donna Norina esce un parrucchiere con pettini, pomate, cipria, ferri da arricciare, etc., attraversa la scena, e via per la porta di mezzo.

Cameriera

(Facendosi sulla porta dell'appartamento di donna Norina ai servi.)

I diamanti presto, presto.

Un servo

(Annunziando.)

La scuffiara.

Seconda cameriera

(Come sopra.)

Venga avanti.

(La scuffiara portante un monte di cartoni viene introdotta nell'appartamento di donna Norina.)

Terza cameriera

(Con pelliccia, grande mazzo di fiori, boccette d'odore che consegna a un servo.)

In carrozza tutto questo.

Quarta cameriera

Il ventaglio, il velo, i guanti.

Quinta cameriera

I cavalli sul momento

ordinate d'attaccar.

Don Pasquale

Che marea! che stordimento!

È una casa da impazzar!

(A misura che le cameriere danno gli ordini di sopra, i servi eseguono in fretta. Ne nasce trambusto e confusione.)

(Esaminando le note.)

Vediamo: alla modista

cento scudi. Obbligato! Al carrozziere, seicento. Poca robbia!

Nove cento e cinquanta al gioielliere.

Per cavalli...

(Getta le note con stizza e si alza.)

Al demonio

i cavalli, i mercanti e il matrimonio!

(Pensa.)

Che cosa vorrà dir questa gran gala!

Escir sola a quest'ora

un primo dì di nozze

[è un atto così fuor d'ogni ragione

ch'io marito e padrone]

debbo oppormi a ogni modo ed impedirlo.

Ma... si fa presto a dirlo.

Colei ha certi occhiacci,

certo far da regina

[che mi viene la pelle di gallina

solamente a pensarvi.] Ah! don Pasquale

chi te l'ha fatta far! Ad ogni modo

vo' provarmi. Se poi

fallisce il tentativo... Eccola; a noi.

Scena seconda

Norina e detto.

Norina entra correndo, e senza badare a don Pasquale, fa per escire. È vestita in grandissi-

ma gala, ventaglio in mano.

Don Pasquale

Dove corre in tanta fretta
signorina, vorria dirmi?

Norina

È una cosa presto detta,
vo' a teatro a divertirmi.

Don Pasquale

Ma il marito, con sua pace,
non voler potria talvolta.

Norina

Il marito vede e tace,
quando parla non s'ascolta.

Don Pasquale

(Con bile crescente.)

A non mettermi al cimento,
per suo bene, la consiglio.
Vada in camera al momento.
Ella in casa resterà.

Norina

(Con aria di motteggio.)

A star cheto e non far scene
per mia parte la scongiuro.
Vada a letto, dorma bene,
poi doman si parlerà.

(Va per uscire.)

Don Pasquale

(Interponendosi fra lei e la porta.)

Non si sorte.

Norina

(Ironica.)

Veramente!!

Don Pasquale

Sono stanco.

Norina

Sono stufa.

Don Pasquale

Civettella!

Norina

(Con gran calore.)

Impertinente.

Prendi su che ben ti sta!

(Gli dà uno schiaffo.)

Don Pasquale

(Ah! è finita, don Pasquale,
più non romperti la testa.
Il partito che ti resta,
è d'andarti ad annegar.)

Norina

(È durezza la lezione,
ma ci vuole a far l'effetto.
Or bisogna del progetto
la riuscita assicurar.)

(A don Pasquale.)

Parto dunque...

Don Pasquale

Parta pure.

Ma non faccia più ritorno.

Norina

Ci vedremo al nuovo giorno.

Don Pasquale

Porta chiusa troverà.

Norina

Via, caro sposino,
non farmi il tiranno,
sii dolce e bonino,
rifletti all'età.
Va' a letto, bel nonno,
sia cheto il tuo sonno.
Per tempo a svegliarti
la sposa verrà.

Don Pasquale

Divorzio! divorzio!
Che letto, che sposa!
Peggior consorzio
di questo non v'ha.
Ah! povero sciocco!
Se duri in cervello
con questo martello
miracol sarà.

(Norina via.)

(Nell'atto di partire, Norina lascia cadere una carta, don Pasquale se ne avvede e la raccoglie.)

Don Pasquale

Qualche nota di cuffie e di merletti
che la signora semina per casa.

(La spiega e legge.)

“Adorata Sofronia.”

(Nella massima ansietà.)

Ehi! Ehi! che affare è questo!

(Legge.)

“Fra le nove e le dieci della sera
sarò dietro al giardino,
dalla parte che guarda a settentrione.
Per maggior precauzione
fa' se puoi d'introdurmi
pel piccolo cancello. A noi ricetta

daran sicuro l'ombre del boschetto.
Mi scordavo di dirti
che annunzierò cantando il giunger mio.
Mi raccomando. Il tuo fedele. Addio.”

(Fuori di sé.)

Questo è troppo; costei
mi vuol morto arrabbiato!
Ah! non ne posso più, perdo la testa!
(Scampanellando.)

Si chiami Malatesta.

(Ai servi che entrano.)

Correte dal Dottore,
ditegli che sto mal, che venga tosto.
(O crepare o finirla ad ogni costo.)
(Esce.)

Scena terza

Entra coro di servi e cameriere.

Tutti

Che interminabile andirivieni!
Non posso reggere, rotte ho le reni.
Tin tin di qua, ton ton di là,
in pace un attimo mai non si sta.
Ma... casa buona montata in grande,
si spende e spande, v'è da scialar.

Donne

Finito il pranzo vi furon scene.

Uomini

Comincian presto. Contate un po'.

Donne

Dice il marito, “Restar conviene”
Dice la sposa “Sortire io vo'.”
Il vecchio sbuffa, segue baruffa.

Uomini

Ma la sposina l'ha da spuntar.
V'è un nipotino guastamestieri...

Donne

Che tiene il vecchio sopra pensieri.

Uomini

La padroncina è tutta foco.

Donne

Par che il marito lo conti poco.

Tutti

Zitto, prudenza, alcun qui viene;
si starà bene, v'è da scialar.
(*Escono.*)

Scena quarta

Dottore e Ernesto sul limitare della porta.

Dottore

Siamo intesi.

Ernesto

Sta bene. Ora in giardino
scendo a far la mia parte.

Dottore

Mentr'io fo qui la mia.
Soprattutto che il vecchio
non ti conosca!

Ernesto

Non temer.

Dottore

Appena
venir ci senti...

Ernesto

Su il mantello e via.

Dottore

Ottimamente.

Ernesto

A rivederci.
(*Ernesto esce.*)

Dottore

(*Avanzandosi.*)

Questa

repentina chiamata
mi prova che il biglietto
del convegno notturno ha fatto effetto.
(*Guarda fra le scene.*)
Eccolo!... Com'è pallido e dimesso!
Non sembra più lo stesso...
Me ne fa male il core...
Ricomponiamo un viso da dottore.

Scena quinta

Don Pasquale abbattutissimo s'innoltra lentamente.

Dottore

(*Andandogli incontro.*)
Don Pasquale...

Don Pasquale

(*Con tristezza solenne.*)

Cognato, in me vedete
un morto che cammina.

Dottore

Non mi fate
languir. Che fu? Parlate.

Don Pasquale

(Senza badargli e come parlando a se stesso.)

Pensar che, per un misero puntiglio,
mi son ridotto a questo!

Mille Norine avessi dato a Ernesto!

Dottore

(Cosa buona a sapersi.)

Mi spiegherete alfin...

Don Pasquale

Mezza l'entrata

d'un anno in cuffie e in nastri consumata!

Ma questo è nulla.

Dottore

E poi?

Don Pasquale

La signorina

vuol escire a teatro.

M'oppongo colle buone,

non intende ragione, e son deriso.

Comando... e della man mi dà sul viso.

Dottore

Uno schiaffo!!

Don Pasquale

Uno schiaffo, sì signore!

«**Dottore**

(Coraggio.) Voi mentite:

Sofronia è donna tale,

che non può, che non sa, né vuol far male:

pretesti per cacciarla via di casa,

fandonie che inventate. Mia sorella

capace a voi di perdere il rispetto!

Don Pasquale

La guancia è testimonio: il tutto è detto.

Dottore

Non è vero.

Don Pasquale

È verissimo.

Dottore

Signore,

gridar cotanto parmi inconvenienza.

Don Pasquale

Ma se mi fate perder la pazienza!

Dottore

(Calmandosi.)

Parlate adunque.

(Fra sé.)

(Faccia mia, coraggio.)

Don Pasquale

Ma questo è nulla, v'è di peggio ancora.

Leggete.

(Porge la lettera al Dottore che legge dando segni di sorpresa crescente fino all'orrore.)

«**Dottore**

Io son di sasso.

(Secondiamo.) Ma come! Mia sorella

sì saggia, buona e bella...

Don Pasquale

Sarà buona per voi, per me non certo.

Dottore

Che sia colpevol son ancora incerto.

Don Pasquale

Io son così sicuro del delitto,
che v'ho fatto chiamare espressamente
qual testimonio della mia vendetta.

Dottore

Va ben... ma riflettete...

Don Pasquale

Ho tutto preveduto... ma aspettate,
sediamo.

Dottore

Sediam pure.

(Minaccioso.)

Ma parlate.

(Don Pasquale dà segni d'inquietudine.)

Don Pasquale

Cheti cheti immantinente
nel giardino discendiamo;
prendo meco la mia gente,
il boschetto circondiamo,
e la coppia sciagurata,
a un mio cenno imprigionata,
senza perdere un momento
conduciam dal podestà.
Che vi par del pensiero?

Dottore

Parlo schietto, non mi va.
Riflettete. La colpevole
m'è sorella, è moglie vostra.
Ah non stiamo l'onta nostra
su pei tetti a divulgar.

A due

Espediente più a proposito
procuriam d'imaginar.

Dottore

Io direi... sentite un poco,
noi due soli andiam sul loco,
nel boschetto ci appostiamo,
a suo tempo ci mostriamo
e tra preghi, tra minacce
d'avvertir l'autorità,
ci facciam dai due promettere
che la tresca ha fine là.
Don Pasquale che vi par?

Don Pasquale

(Alzandosi.)

Perdonate, non può star.
È siffatto scioglimento
poca pena al tradimento.
Vada fuor di casa mia.
Altri patti non vo' far.

A due

È un affare delicato,
vuol ben esser ponderato.
La prudenza col rigore
qui bisogna conciliar.

Dottore

(A un tratto.)

L'ho trovata!

Don Pasquale

Oh benedetto!

Dite presto.

Dottore

Nel boschetto
quatti quatti ci appostiamo,
di là tutto udir possiamo.
S'è costante il tradimento,
su due piè s'ha da cacciar.

Don Pasquale

Son contento, va benone.

Dottore

Ma con patto e condizione
che l'intendo ad ottenere
m'accordiate di potere
fare e dire a nome vostro
tutto quello che mi par.

Don Pasquale

Carta bianca vi concedo,
fate pur quel che vi par.

(Aspetta, aspetta,
cara sposina,
la mia vendetta
già s'avvicina;
già già ti preme,
già t'ha raggiunto,
tutte in un punto
l'hai da scontar.

Vedrai se giovino
raggiri e cabale,
sorrisi teneri,
sospiri e lagrime.
La mia rivincita
mi voglio prendere,
sei nella trappola,
v'hai da restar.)

Dottore

(Il poverino
sogna vendetta,
non sa il meschino
quel che l'aspetta:
invano freme,
invano arrabbia,
è chiuso in gabbia,

non può scappar.

Invano accumula

progetti e calcoli:

non sa che fabbrica

castelli in aria;

non vede il semplice

che nella trappola

da sé medesimo

si va a gettar.)

(Escono insieme.)

Scena sesta

Boschetto nel giardino attiguo alla casa di don Pasquale; a sinistra dello spettatore gradinata che dalla casa mette in giardino, a dritta belvedere. Piccolo cancello in fondo.

Ernesto e coro di dentro.

Ernesto

Com'è gentil – la notte a mezzo april!

È azzurro il ciel – la luna è senza vel:

tutto è languor – pace, mistero, amor.

Ben mio, perché – ancor non vieni a me?

Sembra che l'aura

formi sospiri e accenti,

del rio nel mormore

sospiri e baci senti;

il tuo fedel – si strugge di desir;

Nina crudel – mi vuoi veder morir!!

Poi quando sarò morto, piangerai,

ma ritornarmi in vita non potrai.

Coro

(Di dentro.)

Poi quando sarà morto, piangerai,

ma ritornarlo in vita non potrai.

(Norina esce con precauzione dalla parte del belvedere, e va ad aprire a Ernesto, che si mostra dietro il cancello. Ernesto è avvolto in un mantello che lascerà cadere.)

Ernesto e Norina

Tornami a dir che m'ami,

dimmi che ^{mia} tu sei;
^{mio}

quando tuo ben mi chiami
la vita addoppi in me.

La voce tua sì cara
rinfranca il core oppresso:

sicura
sicuro a te dappresso,

tremo lontan da te.

(Si vedono don Pasquale e il Dottore muniti di lanterne sorde entrar pian piano nel cancello, si perdono dietro agli alberi per ricomparire a suo tempo.)

Norina

(Sommessamente.)

Sento rumor.

Ernesto

Son dessi...

Norina

Comincia l'ultim'atto.

Ernesto

Se perder ti dovessi!

Norina

Fa' cor, t'affida in me.

(Mentre don Pasquale e il Dottore ricompariscono, Ernesto riprende il mantello e si scosta alquanto da Norina nella direzione della casa di don Pasquale.)

Don Pasquale

Eccoli; attenti ben...

Dottore

Mi raccomando...

Scena settima

Don Pasquale, Dottore e detti.

Don Pasquale

(Sbarrando la lanterna in volto a Norina.)

Alto là!

Norina

Ladri, aiuto!

Don Pasquale

(A Norina.)

Zitto; ov'è il drudo?

Norina

Chi?

Don Pasquale

Colui che stava
con voi qui amoreggiando.

Norina

(Con risentimento.)

Signor mio,
mi meraviglio, qui non v'era alcuno.

Dottore

(Che faccia tosta!)

Don Pasquale

Che mentir sfacciato!
Saprò ben io trovarlo.
(Don Pasquale e Malatesta fanno indagini nel boschetto. Ernesto entra pian piano in casa.)

Norina

Vi ripeto
che qui non v'era alcun, che voi sognate.

Dottore

A quest'ora in giardin che facevate?

Norina

Stavo prendendo il fresco.

Don Pasquale

Il fresco!

(Con esplosione.)

Ah donna indegna,
fuor di mia casa, o ch'io...

Norina

Ehi, ehi, signor marito,
su che tuon la prendete?

Don Pasquale

Escite, e presto.

Norina

Nemmen per sogno. È casa mia, vi resto.

Don Pasquale

Corpo di mille bombe!

Dottore

(Don Pasquale,
lasciate fare a me; solo badate
a non smentirmi; ho carta bianca...)

Don Pasquale

(È inteso.)

Norina

(Il bello adesso viene!)

Dottore

(Stupor misto di sdegno, attenta bene.)
Sorella, udite, io parlo
per vostro ben; vorrei
risparmiarvi uno sfregio.

Norina

A me uno sfregio!

Dottore

(Benissimo.) Domani in questa casa
entra la nuova sposa...

Norina

(Come sopra.)

Un'altra donna!

A me simile ingiuria!

Dottore

(Ecco il momento di montare in furia.)
(Don Pasquale tien dietro al dialogo con grande interesse.)

Norina

Sposa di chi?

Dottore

D'Ernesto, la Norina.

Norina

(Con disprezzo.)
Quella vedova scaltra e civettina!

Don Pasquale

(Al Dottore.)
Bravo Dottore!

Dottore

Siamo
a cavallo.

Norina

Colei qui a mio dispetto!

Norina ed io sotto l'istesso tetto!

(Con forza.)

Giammai! Piuttosto parto.

Don Pasquale

(Ah! lo volesse il ciel!)

Norina

(Cambiando modo.)

Ma... piano un poco.

Se queste nozze poi fossero un gioco!

Vo' sincerarmi pria.

Dottore

È giusto.

(A don Pasquale.)

(Don Pasquale non c'è via;

qui bisogna sposar quei due davvero,
se no costei non va.)

Don Pasquale

(Non mi par vero.)

Dottore

(Chiamando.)

Ehi! di casa, qualcuno,

Ernesto...

Scena ultima

Ernesto, e servi.

Ernesto

Eccomi.

Dottore

A voi

accorda don Pasquale

la mano di Norina, e un annuo assegno
di quattromila scudi.

Ernesto

Ah! caro zio!

E fia ver?

Dottore

(A don Pasquale.)

(D'esitar non è più tempo,
dite di sì.)

Norina

M'oppongo.

Don Pasquale

Ed io consento.

(A Ernesto.)

Corri a prender Norina,
e d'unirvi io m'impegno in sul momento.

Dottore

Senz'andar lungi la sposa è presta,

Don Pasquale

Come? spiegatevi...

Dottore

Norina è questa.

Don Pasquale

Quella?... Norina...? che tradimento!!
Dunque Sofronia...

Dottore

Dura in convento.

Don Pasquale

E il matrimonio...?

Dottore

Fu un mio pensiero.
Stringervi in nodi di nullo effetto,
il modo a torvi di farne un vero.
È chiaro il resto del romanzetto.

Don Pasquale

Ah bricconissimi... (Vero non parmi!
Ciel ti ringrazio!) Così ingannarmi!
Meritereste...

Norina

Via, siate buono.

Ernesto

(Inginocchiandosi.)

Deh! zio, movetevi!

Norina

(Come sopra.)

Grazia, perdono!

Don Pasquale

Tutto dimentico, siate felici,
com'io v'unisco, v'unisca il ciel!

Norina

La moral di tutto questo
è assai facile trovar,
ve la dico presto presto
se vi piace d'ascoltar:
ben è scemo di cervello
chi s'ammoglia in vecchia età;
va a cercar col campanello
noie e doglie in quantità.

Don Pasquale

La morale è molto bella,
applicarla a me si sta.
Sei pur fina, o bricconcella,
m'hai servito come va.

Dottore e Ernesto

La morale è molto bella,
don Pasqual l'applicherà.
Quella cara bricconcella
lunga più di noi la sa.

Il soggetto

di Tarcisio Balbo



Scena dalla prima rappresentazione del Don Pasquale, Parigi, Théâtre Italien, gennaio 1843.

Atto primo

Sala in casa di don Pasquale.

L'anziano e benestante scapolo don Pasquale da Corneto è in trepida attesa del dottor Malatesta, amico suo e di Ernesto, nipote di don Pasquale. (*Introduzione*: “Son nov’ore: di ritorno”) Al suo arrivo, il Dottore annuncia di aver finalmente trovato una sposa per don Pasquale: questi infatti medita di ammogliarsi e diseredare Ernesto il quale, innamorato della giovane vedova Norina, rifiuta la vecchia e ricca zitella propositagli dallo zio. La sposa, di cui Malatesta si affretta a cantare le lodi (“Bella siccome un angelo”), è nientemeno che la sorella dello stesso Dottore, Sofronia, fino ad allora rinchiusa in convento. All’annuncio don Pasquale, al colmo della felicità (“Un foco insolito”), manda difilato il Dottore a chiamare la sorella per combinare subito il matrimonio, e comunica a Ernesto le ultime novità (*Duetto*: “Prender moglie! – Sì, signore”). Questi, dapprima stupito alla notizia del prossimo matrimonio dello zio, si dispera, poiché non potrà più offrire a Norina una vita felice, e poiché è stato tradito dal dottor Malatesta che riteneva amico (“Sogno soave e casto” – “Mi fa il destin mendico”).

Stanza in casa di Norina.

Norina, impegnata nella lettura di una storia d’amore, riflette su quanto potenti siano le grazie femminili nell’incantare gli uomini (*Cavatina*: “Quel guardo il cavaliere” – “So anch’io la virtù magica”). Una lettera con cui Ernesto le annuncia di voler presto lasciare Roma e l’Italia la mette in agitazione, ma il provvidenziale arrivo di Malatesta la rassicura: il Dottore ha imbastito un inganno di cui mette a parte la giovane: Norina si spaccerà per Sofronia, si farà

sposare – per finta – da don Pasquale, e poi lo farà a tal punto impazzire da costringerlo a ripudiarla per poi concedere a Ernesto di sposare la propria innamorata. Norina accoglie con gioia la proposta del Dottore, e comincia da subito a provare la propria parte (*Duetto Finale I*: “Pronta io son, pur ch’io non manchi” – “Vado, corro al gran cimento”).

Atto secondo

Sala in casa di don Pasquale.

Ernesto, affranto, si prepara mestamente a partire (*Aria*: “Cercherò lontana terra”). Don Pasquale, in abito di gala, attende ansioso la promessa sposa, che giunge velata e tremante assieme al dottor Malatesta (*Terzetto*: “Via, da brava. – Reggo appena...”). Norina-Sofronia recita da attrice consumata: si finge timida, inesperta, silenziosa, economista... Don Pasquale ne è conquistato, la prega di togliersi il velo, e a vederne il volto resta sconvolto dalla bellezza della novella sposa: subito chiede che si chiami il notaio per concludere il contratto di nozze; questi, che arriva all’istante, altri non è che Carlotto, cugino del dottor Malatesta (*Quartetto – Finale II*: “Fra da una parte etcetera”). Appena firmato il contratto, per il quale funge da testimone lo stesso Ernesto – giunto all’improvviso e messo a parte *in extremis* della burla ordita da Malatesta –, accade l’imprevedibile: la presunta Sofronia cambia improvvisamente atteggiamento, respinge l’abbraccio del novello marito, comincia subito a impartire ordini, e dice chiaro e tondo a don Pasquale che d’ora innanzi sarà solo lei a dettar legge in casa. Il povero don Pasquale resta impietrito alle decisioni della giovane sposa che raddoppia la paga

al maggiordomo (“Sogno...? veglio...? cos’è stato?”), ordina di assumere nuova servitù, di acquistare due calessi, nuovi cavalli, nuovi mobili... Don Pasquale, che invano tenta di opporsi, è al limite del collasso, e per giunta insultato da Norina-Sofronia (“Son tradito, calpestatto”) assiste impotente allo sfacelo della propria casa mentre i due giovani innamorati – coperti dal Dottore, che consiglia a don Pasquale di ritirarsi e finge di rimproverare la sorella – si scambiano dolci tenerezze.

Atto terzo

Sala in casa di don Pasquale.

Don Pasquale assiste ormai impotente alla confusione che imperversa nella propria casa, invasa da servi e fornitori di ogni tipo (*Coro*: “I diamanti presto, presto”), e siede dapprima attonito, poi infuriato, davanti al mucchio dei conti da pagare. Quando Norina annuncia al vecchio di voler andare a teatro (*Duetto*: “Signorina, in tanta fretta”), il povero don Pasquale protesta, minaccia inutilmente, e finisce anche per buscarsi uno schiaffo da Norina, che per giunta non esita a canzonarlo (“Via caro sposino”). Nell’atto di uscire, Norina lascia cadere una lettera, prontamente raccolta da don Pasquale che legge, e scopre trattarsi di un messaggio dell’amante di Norina (in realtà la lettera fa parte dell’inganno ordito da Malatesta): occorre parlare subito col Dottore! Partito don Pasquale, i servi spettegolano sulla coppia di novelli sposi (*Coro*: “Che interminabile andirivieni”); nel frattempo, Malatesta finisce d’istruire Ernesto su come concludere l’inganno. Partito il giovane, rientra don Pasquale, affranto e prostrato, che racconta al Dottore gli ultimi

avvenimenti; i due si accordano per sorprendere in flagrante gli amanti e dar loro la giusta punizione (*Duetto*: “Cheti cheti, immantinente”): Norina verrà ripudiata, a patto che don Pasquale dia al Dottore piena libertà d’azione. Don Pasquale pregusta la vendetta, mentre Malatesta se la ride di sottocchi (“Aspetta, aspetta”).

Boschetto nel giardino attiguo alla casa di don Pasquale.

Ernesto, in attesa di Norina, canta una serenata (*Serenata e Notturmo*: “Com’è gentil la notte a mezzo april!”), e al suo canto si aggiunge quello di Norina, nel frattempo uscita da casa (“Tornami a dir che m’ami”). All’arrivo di don Pasquale e Malatesta, Ernesto si dilegua, mentre Norina affronta don Pasquale in cerca del proprio rivale. Alla fine interviene il Dottore: in casa di don Pasquale arriverà presto Norina, destinata a sposare Ernesto, e perciò occorre che Sofronia lasci la casa. Dapprima indispettita, la finta Sofronia accetta a patto che ella si accerti personalmente delle nuove nozze. Viene chiamato in fretta Ernesto, cui Malatesta annuncia il matrimonio e un assegno annuo di 4000 scudi da parte di Don Pasquale. Questi vorrebbe subito celebrare le nuove nozze, ma manca la sposa; Malatesta svela allora l’inganno (*Rondò finale*: “Senz’andar lungi, la sposa è questa”): Sofronia e Norina sono la stessa persona, e lui stesso ha organizzato la bufala a fin di bene. Dopo che i due giovani hanno chiesto perdono, Don Pasquale, felice per essersi liberato di Sofronia, benedice i due giovani, e a Norina tocca enunciare la morale della storia: “ben è scemo di cervello / chi s’ammoglia in vecchia età; / va a cercar col campanello / noie e doglie in quantità”.

I miracoli dell'ultimo stile

di Marco Grondona



Qui e alle pagine seguenti, bozzetti di Gabriella Pescucci per i costumi del Don Pasquale.

Per il *Don Pasquale*, datato 1843 e dunque di diritto appartenente allo *Spätstil*, Donizetti (1797-1848) prese quella che in secoli di teatro era stata la decisione migliore, raccomandata da Orazio e scrupolosamente seguita dal Metastasio – come dire, dei librettisti chi di più se ne intendeva e fece maggior fortuna – strappando al repertorio inesauribile dei *communia* (ecco il termine dell'*Ars poetica*, “le storie non intatte e perciò di proprietà indivisa”) un soggetto di trent’anni prima, *Ser Marcantonio* di Angelo Anelli intonato per Parigi dal Pavesi nel 1808 e destinato a furoreggiare due anni dopo alla Scala. V’era l’intenzione di trarre tutto il vantaggio possibile risistemando una favola provata in scena, questo sì, ma certamente nessuna voglia di misurarsi con un successo solo relativamente recente.

L’intreccio: il vecchio don Pasquale, “buffo di voce non molto acuta”, pretende sposarsi e cerca un fior di ragazza a dispetto degli anni per farsi la prole allontanando da casa il nipote Ernesto, “tenore acuto assai”, innamorato pazzo della giovane vedova Norina a mal grado dello zio; l’incoraggia Malatesta, il dottore, “baritono giocoso eccellente attore”,¹ e tanto gli descrive le virtù della sposa promessa (che dev’essere proprio Norina sotto il falso nome di Sofronia) da suscitare gli ardori improvvisi. S’organizza perciò alla bell’e meglio un finto matrimonio, si mette a parte Ernesto della trama, e la sposa novella impensierisce subito quel “buon uomo tagliato all’antica” riuscendo in un minuto a fargli maledire le nozze. Mettici uno schiaffo di Norina e un biglietto dove promette *rendez-vous* ad un giovane amante per quella stessa sera (il sipario s’era aperto alle nove e l’aristotelica unità di tempo – ma chi ci pensa? – è salva):² tutto gli consiglia vendetta. Così in giardino assieme a Malatesta interrompe il tenero *Notturmo* degli amanti – Ernesto la scampa e Sofronia si rivela Norina – per ricomporne un attimo dopo la malinconica e nobile conciliazione: “Tutto dimentico, siate felici, / com’io v’unisco v’unisca il ciel!”

Caricatura di Luigi Lablache,
primo interprete di Don Pasquale.
Incisione di Celestin Nanteuil.



La scrittura del capolavoro – ci sia permesso tanto precoce e ben che preventivo giudizio di valore – prese poco tempo, a sentire il maestro appena undici giorni, e sarà data da prendersi per buona almeno rispetto all’“invenzione” anche se dobbiamo ammettere almeno un altro mese e mezzo di lavoro quanto a sistemazione, revisioni ed organico. Procedeva tanto di conserva col librettista Giovanni Ruffini, il genovese noto per il fortunato *Dottor Antonio* (1855), da permetterci un calendario esatto proprio a partire dalle lettere del “poeta”: “Mi capita in questo momento Accursi – scrive alla mamma il penultimo di settembre del ’42 – il quale mi mette sottosopra; ha bisogno di me, vuol portarmi giù a far colazione con lui; mi pone insomma tanta fretta in corpo che non so più quello che mi scriva”.³ Si tratta proprio del *Don Pasquale* e Michele Accursi doveva fare da mediatore: “Essendo a Parigi il maestro Donizetti e scrivendo un’opera buffa l’argomento della quale è stato già trattato, ha provato il bisogno d’uno scalpellino facitor di versi per raffazzonare il libretto antico. [...] Michele non mi lascia tregua, e vorrebbe ch’io gli portassi pezzi da mettere in musica non tutti i giorni, come faccio, ma tutte l’ore. La sua facilità e fecondità è prodigiosa: un lungo duetto te lo spiffera in un’ora; e bello, quel che è più” (è il cinque d’ottobre);⁴ “il lavoro procede a passo di carica e siamo avanti molto. Ho mangiato la foglia, come si dice: non si tratta né di far bene né di far mediocrementemente ma di far presto. E sia, purché ci sia il numero dei piedi tiro giù alla carlona” (undici ottobre).⁵ “La macchina versificatoria continua a macinare quella data quantità per giorno”, tanto che appena il 25

annuncia: “il mio *opus magnum* tocca ormai alla sua fine; sempre brodo lungo, s’intende. Non mi restano più ad accozzare che una cinquantina di versi di recitativo e un rondò finale d’una dozzina di versi al più il quale mi fa sudare sangue e acqua”;⁶ l’ultima delle sei pretese versioni della “morale” il compositore l’ebbe alle dieci di sera del sette dicembre, e la musicò poco dopo anche se quel testo pareva al poeta “il peggiore di quanti ne ho fatto”.⁷

Donizetti da parte sua certificò senza vanto un tempo brevissimo: “entro in ripetizione con un’opera nuova buffa che mi costò più di dieci giorni di fatica”;⁸ ad Antonio Vasselli scrive per burla di sé stesso in terza persona: “l’opera gli è costata una pena immensa (undici giorni); ora a Vienna darà il *Duello sotto Richelieu* [sc. *Maria di Rohan*] (otto giorni di travaglio, giorni contati); siete pregato di non raccontare i miei segreti, perché già il pubblico o non li crede od immagina che sia musica buttata giù: figuratevi se l’autore buttava giù per Parigi o per Vienna!”;⁹ “diciannovemila franchi in undici giorni! colpo di fortuna, *voilà tout*”.¹⁰

Il 28 novembre le prove cominciarono a partenza evidentemente incompiuta¹¹ e il 3 gennaio dell’anno nuovo il dramma buffo andò festosamente in scena al Teatro degli Italiani. La facilità di scrittura, che come si sa garantì a qualcuno il titolo del *prodige* – il giovane Mozart è fra costoro il più noto – ebbe meno fortuna nella bibliografia donizettiana, cui peraltro una lettera del maestro avrebbe dovuto aprire la strada: “Sai tu che in ventiquattr’ore ho fatto due atti (non strumentati, veh!)? quando il soggetto piace il core parla, la testa vola, la mano scrive”.¹²

Perché non seguire con maggior convinzione la traccia esegetica fondata da Giuseppe Mazzini nel 1836? Penso al libello sulla *Filosofia della musica*, un *pamphlet* degno a parer mio di ben altra considerazione che non gli venga solitamente riservata, facendone tutt'uno con la congerie di saggi sull'Opera *de causis corruptae musicae*.

L'anno di stesura è quello che vede Rossini chiuso da sette anni nel suo "silenzio",¹³ Donizetti scrivere *Il campanello* fresco del successo di *Lucia di Lammermoor* (1835), quando ne mancano appena tre all'esordio di Verdi (*Oberto, conte di San Bonifacio*, Milano, 17 novembre 1839) e sei alla consacrazione del *Nabucco* (1842). Il saggio mazziniano dunque nasce a ridosso del primo Verdi, conosce i sintomi della decadenza, s'ostina caparbio e magnanimo a profetare un genio che adempia il progresso incipiente dell'opera italiana:

Quando l'elemento costitutivo di un'arte, il concetto che lo predomina, ha raggiunto il maggior grado di sviluppo possibile, ha toccato la più alta espressione a cui gli sia dato salire e gli sforzi per superarla n'escono inutili anche dove chi tenta è potente davvero, quell'elemento è irrevocabilmente consunto, quel concetto esaurito. [...] L'ostinarsi a far di quel concetto il fondamento esclusivo dell'arte e a voler trarre da quell'unico elemento la sorgente di vita, è follia; è un fraintendere la legge che regola i destini dell'arte.¹⁴

Seguono poco meno di venti brillantissime pagine sulle ragioni del declino, finalmente rischiarate da una fede improvvisa: "E venne Rossini. Rossini è un titano. Titano di potenza e d'audacia. Rossini è il Napoleone d'un'epoca musicale [...]. Trovò nuove manifestazioni al pensiero dell'epoca: [...] lo espose, lo svolse, lo tormentò fin che l'ebbe esaurito. Non lo varcò. Più potente di fantasia che di profondo pensiero, o di profondo sentimento, genio di libertà e non di sintesi, intravvide forse, non abbracciò l'avvenire".¹⁵ E siccome "urge – continua il Mazzini – l'emancipazione da Rossini e dall'epoca musicale ch'ei rappresenta" perché "ha conchiusa, non incominciata una scuola" esaurendone "lo stadio di vitalità",¹⁶ si devono con maggiore ingegno individuare i luoghi dell'azione fissandone con la musica il carattere (a),¹⁷ strappare al conio generico dei ruoli vocali i personaggi (b)¹⁸ fra



Norina.

cui il coro, figura “solenne ed intera dell’elemento popolare” (c),¹⁹ magari individuandoli con qualcosa non tanto diverso dal wagneriano *Leitmotiv* (d).²⁰ È giusto inoltre allungare la durata dello spettacolo (e)²¹ e ciò diverrà possibile solo quando il recitativo obbligato prenderà più spazio contro arie, cavatine e da capo (f).²² Per tutte queste ragioni sullo scorcio degli anni Trenta v’è forse qualcosa di più d’una speranza: almeno un maestro fra quelli che militano sotto le bandiere del rossinismo potrebbe fondare “la scuola musicale italo-europea”:

Parlo di Donizetti, l’unico il cui ingegno altamente progressivo riveli tendenze rigeneratrici, l’unico ch’io mi sappia sul quale possa in oggi riposare con un po’ di fiducia l’animo stanco e nauseato del volgo d’imitatori servili che brulicano in questa nostra Italia. [...] Egli è ben altro imitatore che non furono e sono quanti scrittori di drammi musicali ha l’Italia, o meglio egli è più che imitatore seguace. Egli ha adottato e seguito sinora il sistema di Rossini non per tedio di studio, non per impotenza d’ispirazione, bensì per intimo convincimento. [...] La potenza con che Donizetti ha calcata la via di Rossini, è indizio d’altra potenza che non s’è rivelata finora, il genio di Donizetti s’è, come dissi, dimostrato sin qui progressivo e nessuno può dire a qual punto ei s’arresterà.²³

Infine un’analisi della carriera e del progresso stilistico che culminando coll’apologia del recentissimo *Marin Faliero* (1835) gli fa concludere, dovesse il musicista bergamasco fallire il risveglio, “quegli era potente a conquistarlo avesse voluto davvero”.²⁴

La concezione storiografica è puramente biologica, quella classica per intenderci d’Aristotele e di Plinio che vedevano finita l’arte là dove il genio ne aveva realizzato ogni potenza (*consummare* è la parola illustre del teorico, cioè “mettere in atto

la somma di ogni possibile”) in una vicenda interminabile di arcaici, classici e decadenti. Forse per questo il talento di Donizetti “moderno” affascina tanto Mazzini, perché protagonista tuttora pieno d’un progresso di cui non s’intravvede ancora il culmine. Sono righe che andrebbero meditate premurosamente, piuttosto che darsi alla sinossi con Bellini, insidiosa perché cara anche a chi finge rimuoverla. E ci aiuterebbero a capire la presa immediata e cordiale di tante pagine, anche nell’opera buffa del ’43.

Il ritmo, ad esempio, il tempo ternario così onnipresente. In un convegno bergamasco del 1975 che oggi può sembrarci prodezza di pionieri e portò invece contributi preziosi, Barblan azzardò nel dibattito:

Vorrei parlare circa la questione del tempo ternario. Molte volte mi sono posto la domanda sull’origine del fatto che Donizetti ne faccia uso e Bellini no: [...] non sarà stata una maggiore penetrazione del valzer in Italia a creare questa specie di ritmo portante su questo primo quarto che ingoia gli altri e li rende più aggressivi, più potenti, più esplosivi? [...] C’è un interiore sentire ternario ch’è certamente meno tranquillo del ritmo binario.²⁵

Gli dettero sulla voce. Eppure in partitura sopra l’*Allegro* nel coro di III.3 (al verso “Quel nipotino guastamestieri”) leggi *Tempo di valzer*:



mentre fu lo stesso Donizetti a far annunciare dalla *Gazzetta musicale* di Milano del 19 febbraio 1843 (quand'era trascorso dalla prima poco più d'un mese!) la pubblicazione imminente d'un suo *Gran valzer* per pianoforte, che uscì ed era una lunghissima antologia di brani del *Don Pasquale* preceduti dalla *Serenata* del terz'atto e conclusi da un epilogo originale,²⁶ messo assieme alla bell'e meglio per intercettare, come si direbbe oggi, il gusto del pubblico. Un pubblico nient'affatto insensibile al nuovo ballo, se è vero quanto lo stesso Donizetti scrisse da Vienna il 4 aprile 1845: "Ieri sera prima recita degli Italiani: *I due Foscari*. Per una maledetta combinazione il valz del terzetto fece ridere; lo dicono un valz di Strauss... è o non è – io non c'era, ma oggi me ne han riempito la testa. Ecco cosa vuol dire quattro battute!".²⁷ La musica di Verdi, datata 1844, era certamente la conclusione dell'*ensemble* in II.4:



Riporto qui appresso gli *incipit* di qualche numero nel *Gran valzer*:

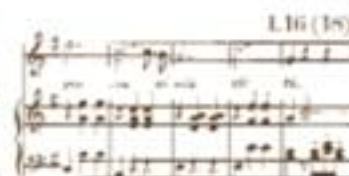
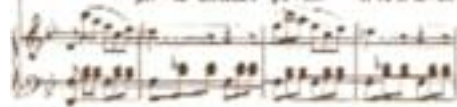
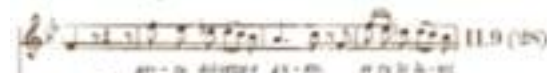
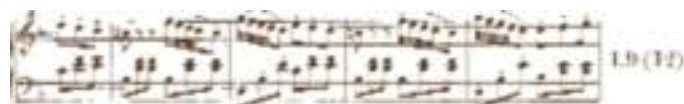


Qui e di seguito, alcuni momenti delle prove del *Don Pasquale*. Sotto, Laura Giordano.





per confrontarli colla tavola che tirammo da passi stravaganti e diversi del *Così fan tutte* di Mozart (proprio lui, il *prodige*!):



Essa rende ragione d'un fenomeno singolare e, a mio avviso, non privo di conseguenze: se è il minuetto a dominare (talora per titoli espliciti, talaltra per inconfondibili cenni) nei due drammi della trilogia provvisti d'ambiente aristocratico e cortese, il *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro*, l'opera del '90 evita invece quel ballo in voga per tutto il Settecento ed esibisce ripetutamente i frammenti, talvolta passeggeri e inattesi, della danza destinata a sedurre il gusto di musicisti e pubblico per tutto l'Ottocento (non parlo solo dei grandi episodi nelle arie di Despina, o dell'ultimo brindisi, né dell'"Aura amorosa", ma di istanti che corrono un poco per tutta la partitura e – non dimentichiamolo! – riguardano perfino il culmine del tracollo emotivo di Fiordiligi durante il *Liebesduett* con Ferrando, n. 29). Mi rie-

sce difficile non vedere in tutto questo un’insuperabile destrezza mimetica che ottiene per incanto di sistemare socialmente la storia, con una rapidità ed un’economia di mezzi in polemica di fatto coll’eccessiva facondia degli esegeti sociologicamente entusiasti. Quel che spieghi in tre pagine insomma, l’avevano già detto tre battute.

E non posso non aggiustare conclusioni simili anche sul capolavoro del ’43, apprezzandone l’istintivo, coerente ed irresistibile “color locale”²⁸ raggiunto come si deve a suon di musica (un appunto: Donizetti – si ricava da una lettera del 15 dicembre – voleva che la sera del 3 gennaio gli interpreti vestissero alla maniera “borghese moderna”, ma Ruffini promise “perruconi e abitoni di velluto”, i cantanti si ribellarono e lui, brontolando perentorio che “la musica non ammette questo”, dovette cedere; chi ebbe la fortuna d’assistere alla bellissima regia di Giancarlo Menotti a Spoleto durante il Festival dei Due Mondi del 1975, quando tutti vestivano 1930, comprende a volo le ragioni del maestro).²⁹

“Ha adottato il sistema di Rossini per intimo convincimento”, scriveva Mazzini, senza rinunciare alle intenzioni del progresso nonostante tutti i rischi dell’emancipazione. Lo vedi immediatamente, dalla “sinfonia”, e per questo non comprendo davvero come un conoscitore di prima mano del *corpus* abbia potuto scrivere, forse per l’idealistico disprezzo di tradizione e *loci communes* che in Italia ebbe vita facile fino al secondo dopoguerra: “la sinfonia ha dimenticato qualsiasi riferimento ai modi rossiniani, e s’è lasciata condurre da quella vivace eleganza un po’ popolarasca che è caratteristica della personalità donizettiana”.³⁰ Più di recente: “Dopo aver assicurato i tre colpi in cinque battute – commenta Sylviane Falcinelli – Donizetti dà inizio alla pagina sinfonica più interessante di tutta la sua carriera, la migliore forse proprio perché si libera dei canoni rossiniani ancora poco prima tanto invadenti”.³¹ Le cose non stanno così: l’episodio di musica “assoluta” prima dell’opera, anche se ne impiega abilmente qualche tema, è foggiato sullo schema medio della sinfonia d’opera rossiniana di cui con tanta chiarezza Philipp Gosset fornì, in un memorabile articolo, l’“archetipo”.³² [cfr. lo schema qui a lato, *n.d.r.*].

Scema		Tattone
Introduzione Sinfonica		I = V
Primo gruppo melico		
Esposizione	Primo tema	I
	Primo	I = V di V
	Secondo tema	V
	Terzo tema	V
	Quarto	V
	Primo gruppo	V = V' = I
Ripresa	Primo tema	I = V
	Primo	V = V'
	Secondo tema	V
	Terzo tema	I
	Quarto	I
	Quinto	I



Manca per Donizetti un'analisi parimenti sistematica e qui dobbiamo limitarci a qualche cenno: si va dal breve o brevissimo preludio che introduca la prima scena colla dignità del caso (a), al *pot-pourri* di temi tratti dall'opera mescolati magari a qualche motivo nuovo organizzati con più o meno rigore (b) fino al brano meticolosamente “formato” in cui lo stampo rossiniano è inconfondibile ad onta d'alcune licenze (c).³³ A differenza di Rossini però non ci pare permessa alcuna considerazione cronologica e tutt'altro che semplice qualche conclusione critica: perché, ad esempio, lo schema – tacciato assai sovente d'indifferenza emotiva già al tempo del *Barbiere* o del *Tancredi* – venne scelto all'inizio d'una “tragedia” vera quanto *Anna Bolena*? e come mai servì ad inaugurare proprio *Don Pasquale*, la terz'ultima opera, buffa che fosse, d'un incrollabile “progressivo”?

Leggiamola in qualche dettaglio: sulle prime un *incipit* di puro e semplice esordio (1-5) immette ad una pagina di lenta introduzione che sfrutta la *Serenata* finale (Ernesto, III.6, “Com'è gentil”) e – specie dopo la modifica nell'organico evidente sul manoscritto autografo passandosi dal corno di bassetto al violoncello (come non ricordare l'*Ouverture* del *Tell*?)³⁴ – nobilita straordinariamente una sezione sempre presente in Rossini, e mai legata letteralmente all'opera. Gosset ci avvisa che proprio quel punto in Rossini era nevralgico e vi scopre, più che in altre sezioni dell'archetipo, il luogo di esperimenti e novità.³⁵ Riprendiamo allora la prospettiva “progressiva” del Mazzini: hai la sensazione che Donizetti ampliandone le proporzioni e prendendo a prestito dall'opera un autentico *Einfall* abbia di questa sezione (“introduzione lenta”) realizzato quasi teleologicamente le premesse rispetto al modello e di tutte le possibilità abbia una volta per tutte “tirato la somma” (l'esempio più alto in questo è forse la sinfonia di *Ugo, conte di Parigi*, del 1832):



Comincia subito dopo l'esposizione col primo tema; non è altro che la cavatina di Norina, sezione *Allegretto* (1.4, “So anch’io la virtù magica”; bb. 48-68)



che un ponte (bb. 80 sgg.)



conduce al secondo tema (bb. 69-100)



originale stavolta e trovato a bella posta per la sinfonia (bb. 103-118). Un sintomo questo di scrittura assai flessibile: temi dell’opera e motivi estranei vengono usati colla medesima scioltezza ed anche quelli che, ad un secondo ascolto, lo spettatore fatalmente riporta ad una precisa situazione scenica, vengon reimpiegati, calati con disinvoltura nei contorni d’una forma nuova; se è acconcio un motivo già noto (introduzione lenta, primo tema) lo si prende a prestito, se poi ne manca uno lo si inventa (secondo tema). Alla b. 118 inizia, per l’appunto “crescendo a poco a poco”, un episodio collocato esattamente dove nell’antico “archetipo” era il *crescendo*:



Gosset ha definito con restrittiva esattezza quest’elemento sottraendolo agli abituali travisamenti,³⁶ e dunque io non dovrei usarlo per le bb. 118 sgg. della nostra sinfonia; ma che Donizetti qui replicasse liberamente la formula carismatica e rossiniana per eccellenza è evidente. Dunque se vogliamo intenderla dob-



Don Pasquale.

biamo senza vergogna stabilirne la paternità. Libertà ancora maggiore si prende un momento dopo nel corso della “ripresa” (cioè la riproduzione quasi letterale della serie primo tema - ponte - secondo tema - crescendo - cadenze) perché *omette* la ripetizione delle bb. 103 sgg., cioè dell’originale secondo tema (il che avveniva anche nella *Rosmonda d’Inghilterra*, 1834).

Al termine ormai della propria carriera, questo mi preme notare, per un momento decisivo come l’*ouverture* il maestro preferì tenersi lontano dai cimenti e utilizzò non senza accenti idiosincratici rischiando di sfiorar l’arcaismo la grande forma da cui lo stesso inventore aveva preso vent’anni prima le distanze (è nota infatti la temeraria curiosità con cui Rossini risolse di volta in volta il problema del Preludio).

Sono i momenti di sola musica, quelli che nel gran teatro fatto di suoni e parole spesso ci colgono di sorpresa e ci catturano ancor meglio delle “situazioni” perché in assenza di libretto ciascuno se ne inventa a suo modo, ne imbocca di nuove con metafisica spensieratezza. Nel *Don Pasquale*, io credo, saranno stati in pochi a non provare la prima e più languida identificazione colle battute del *Larghetto* nella scena III.2:



Ripetiamo le circostanze: lo sposo recente si para davanti a Norina per impedirle d’uscir di casa, un rapidissimo scambio di battute e lei taglia corto, gli dà uno schiaffo; don Pasquale comprende in un momento tutta la propria *Erniedrigung* e recita un desolato *a parte*: “È finita, don Pasquale, / hai bel romperti la testa! / Altro affare non ti resta / che d’andarti ad annegar”. Ma non è lui a descriversi, perché la linea melodica rimane immobile sulla nota mi (quello che una volta si chiamava con cordiale approssimazione “recitativo sinfonico”):



È piuttosto l’orchestra – se mi perdonate l’ennesimo patriottico ricorso a Mazzini – a prendersi i compiti dell’attore come in uno



spiraglio del *Faliero*: “quell’alternare iroso, tronco, concitato di frasi melodiche, che non è canto perché chi canta è l’orchestra”.³⁷ Cantilena perfetta, per quattro volte in toni diversi non senza il lamento dell’eco e v’è di più, genesi illustre; mi ricorda tanto infatti il secondo tema del terzo tempo nella Sonata per pianoforte in fa maggiore di Mozart da crederne probabilissima la citazione.³⁸



Qui trovi il *pathos* che solo la pura musica è in grado, badate bene, non tanto di prometterci quanto addirittura d’assicurarci. Ce l’hanno insegnato una volta per tutte Schopenhauer e Nietzsche:

La poesia del lirico nulla può dire che nella sua più ampia universalità e validità non sia già stato nella musica, che lo costringe a parlare per immagini. Proprio per questo il simbolismo cosmico della musica non può in alcun modo realizzarsi adeguatamente nel linguaggio perché accenna simbolicamente alla contraddizione e al dolore originario nel cuore dell’uno primordiale e dunque intende una sfera che viene prima e sopra d’ogni apparenza.³⁹

E poco più avanti:

In base a questo rapporto intimo che la musica ha colla natura delle cose devo spiegare anche il fatto che, quando per qualche scena, azione, fatto, ambiente risuona una musica appropriata, essa sembra schiuderne il senso più segreto ed immediatamente si dà come il commento più giusto e più chiaro: così chi s’abbandona completamente all’impressione d’una sinfonia è come se si vedesse passare davanti tutti i fatti possibili della vita e del mondo.⁴⁰

Ma sono al cap. 21 le righe che meglio rivelano il fascino di III.2, là dove il grande filosofo descrive – io credo – il procedimento della modulazione:

Con questa armonia prestabilita che regna fra il dramma perfetto e la sua musica, esso raggiunge il più alto grado d’evidenza rappresentativa, altrimenti preclusa al dramma parlato. Come tutte le figure vive della scena si semplificano dinanzi a noi nelle linee melodiche autono-

Nicola Alaimo.



mamente mosse fino ad acquistare la chiarezza d'una linea oscillante, così l'accostamento di queste linee risuona per noi nel *mutamento armonico* che *simpatizza* nella maniera più delicata con l'evento che si svolge. Per effetto di questo mutamento, avvertiamo immediatamente nel modo più concreto la relazione fra le cose.⁴¹

Prendiamo le ultime righe, facciamone il commento delle misure del *Larghetto* quando il motivo “passa” da do a re bemolle maggiore:



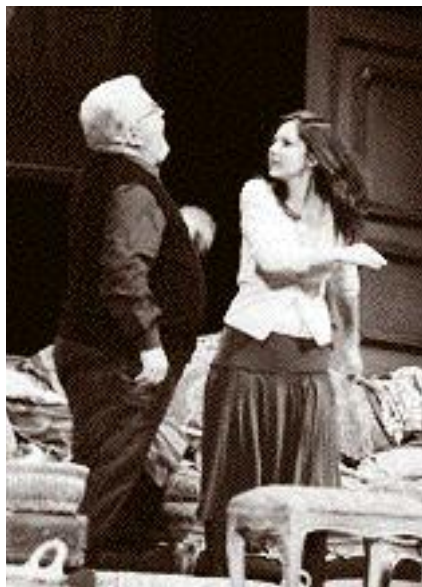
col lieve sobbalzo improvviso che ti procura la sesta napoletana. Hanno parlato d'un vizzo alla Schubert,⁴² ed io non credo debba dirsi così perché il procedimento era familiare a Donizetti che in più d'una circostanza seppe farne un uso abilissimo. Riporto il celeberrimo attacco della “marcia funebre” nella *Lucia di Lammermoor*:⁴³



o all'inizio di *Don Pasquale*, 1.2, l'attimo travolgente della sposa ritrovata (“Io mi struggo d'impazienza. / La sposina? – Si trovò.”):



Nel ritornello strumentale di “Ambo nati in questa valle”, la prima aria nella *Linda di Chamounix*, 1.1, l'eccezione armonica è programmatica perché riservata al ritornello dell'orchestra e assente dall'aria (la quale peraltro s'arroga altre deliziose derive):





Si tratta d'una posizione, quella incipitaria, in Donizetti assai precisa e determinata, intesa a coinvolgere immediatamente lo spettatore tra i fili d'una trama non comune. Le stesse considerazioni mi suggerisce un luogo delle *Convenienze ed inconvenienze teatrali*, che per esser un'opera sull'opera già dovrebbe suonare l'allarme: la seconda misura dell'*ouverture* in re maggiore s'illumina subito grata e generosa:



Donizetti insomma vuole cominciar fuori regola arricchendo con tavolozza infinita ma anche impareggiabile eleganza le strade dell'armonia usuale. Non sarà proprio questo il cardine del suo fascino, l'origine della beata e paga fiducia con cui, nel *Don Pasquale* e altrove, ne seguiamo il racconto?

Casi come quelli appena citati mi fanno credere di sì, ed è per ciò che davvero non comprendo come possa liquidarsi in appena due righe argomento tanto caratteristico. Lo fa Friedrich Lippmann nel suo – quanto al resto imbattibile – *Die Melodien Donizettis*:

Dottor Malatesta.

“Per potenza ritmica stanno alla pari, ma Donizetti possiede naturalmente un senso del colore armonico che Bellini raggiunge appieno solo nei *Puritani*”.⁴⁴ Penso a Wagner, che com’è noto almeno due o tre volte redasse dell’armonia un elogio agguerrito; e vorrei aggiungere: non è poco.⁴⁵ Bisognerebbe rifletterci prima di finire, nonostante le cautele, nella trappola della sinossi coll’arcigno rivale. *Ipse dixit*: “Non son cose da Donizetti” (così Fedele D’Amico dopo bollenti lodi di *Norma* e *Sonnambula*).⁴⁶ Come prendere in mano il capolavoro del ’22:

Solenne, paffuto Buck Mulligan comparve dall’alto delle scale, portando un bacile di schiuma su cui erano posati in croce uno specchio e un rasoio.⁴⁷

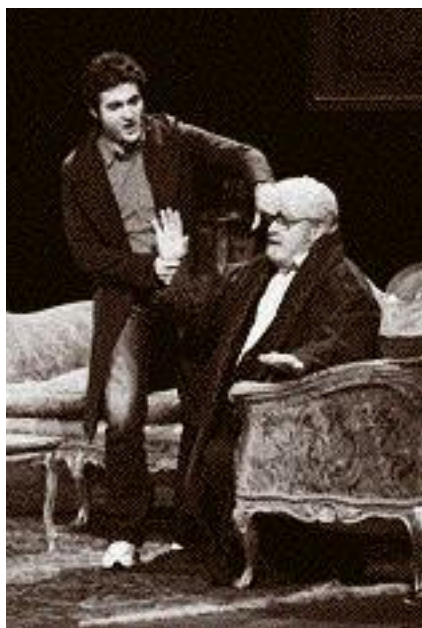
e fregarsi le mani soddisfatto brontolando: “Non è Tolstoj!”. Guardate ad esempio il duetto Norina-Ernesto nel giardino che avvia il finale, un *Notturmo*:



Francamente vecchio stile, evoca addirittura il notturno nella scena ultima del *Matrimonio segreto* (1792):



ed autorizza – unico forse in tutto il dramma – l’etichetta del “belcanto”. Nulla da correggere, perché ad onta della musica capziosissima gli amanti stanno *recitando* la scena d’amore, l’ultim’atto d’uno stratagemma che serve a procurarsi il lieto fine (comprendono cioè che il loro duetto, senza smetter d’interirli, è anche una messinscena per chi dietro gli alberi li sta spiando). Eppure fu descritto così: “piattaforma di convenzioni: malizie ambigue, deliquio per seste parallele, madrigalismo



schietto, sciropposa cadenza, accompagnamento tal quale; begli ingredienti d'una salsa indigesta che già nappava il prologo della *Caterina Cornaro*".⁴⁸ Sciocchezze. Bastava guardar con qualche pazienza la conclusione del duetto per evitarle:



Nel tono d'impianto di la maggiore, per due volte di seguito il maestro scansa il sesto grado (fa diesis), dapprima surrogandolo con una triade di fa maggiore preceduta dalla dominante secondaria (b. 28), e poi con una triade di re maggiore (b. 30) che arriva in cadenza d'inganno dopo la dominante del VI eluso! Un vero colpo di genio: tale dominante appare in qualche modo come "dominante" della sottodominante re anche se la costringe al percorso "d'inganno". Il numero sulle prime velato d'antico evita il *kitsch* con miracolosi straniamenti. Verrebbe da prendersi la riscossa e dire: "Non son cose da Verdi".

Un perfetto controllo dello stile si mostra anche nel suo rapporto col contesto, perché dopo l'accordo finale (la) si omette la transizione e si passa immediatamente al do maggiore dell'inizio del recitativo:



con quella "parentela di terza" che a partire dal classicismo segna gran parte della storia dell'armonia autorizzando il De La Motte ad un titolo lapidario come *Schubert – Beethoven (1800-1828). Terzvezwandschaft*.⁴⁹ Anche qui la domestichezza del maestro è provata e riporto due esempi limitandomi al dramma buffo del '43:

Bruno Taddia.





Guardate adesso un episodio cardinale come il duetto del terz'atto fra Pasquale e Malatesta, quando concordano la vendetta e l'agguato (III.5, "Cheti cheti immantinente"). Il disegno della disfatta, per seguire il cap. 52 del *Mondo come volontà e rappresentazione*, è delegato alla Musica: uscito di scena Ernesto, rimane infatti il Dottore e il coro degli archi suona:



La signora di sopra persevera e ci erudisce: "Quanto poco certi magri pareri degli archi servono a far sembrare più corto il recitativo!".⁵⁰ Al contrario: conferendo precisamente alle voci un'autonomia di gusto contrappuntistico, Donizetti obbliga i violini I ad anticipare il re per non suonarlo assieme al fa delle viole (come sarebbe stato ovvio e chiunque avrebbe scritto).⁵¹ Dieci misure più avanti, siccome siamo le mille miglia lontani dalla farsa sfacciata del Pavesi, l'ingresso di don Pasquale "con tristezza solenne" commuove Malatesta il quale è costretto a farsi coraggio ("[...] Com'è pallido e dimesso! / non sembra più lo stesso... / me ne fa male il core"), mentre gli archi espongono ancora una volta il commento loro, abbastanza simile a sopra e quasi – delle bb. 10-14 – la versione non variata:



Sono semplicemente quattro misure ma contengono, fors'anche per la replica della melodica *descensio*, tutto l'avvilimento del vecchio sposo e la musica schiude il velo della "volontà" cacciando le fiacche ed inutili "apparenze"; di nuovo ci sia Federico Nietzsche compagno di strada: "La musica non è l'immagine dell'apparenza, piuttosto immediatamente lo è della volontà stessa, e dunque rappresenta la metafisica e, rispetto ad ogni apparenza, la cosa in sé. [...] Quando il compositore ha saputo esprimere nel linguaggio universale della musica i moti della volontà che costituiscono l'essenza d'un avvenimento, allora il profilo d'un canto o la musica d'un melodramma sono colmi d'espressione".⁵² Non crediate esagerato o, peggio, specioso il merito che attribuisco all'ultimo "*maigre commentaire*". Esso cela infatti una citazione enfatica e discende dritto dritto dalle pene d'amore del Re nella donizettiana *Favorita* (1840):



È il "ritornello" dell'aria "Vien Leonora, a' piedi tuoi" con cui Alfonso di Castiglia canta il suo amore per la favorita Leonora nella scena seconda del second'atto.

Ricapitoliamo: all'evocazione istantanea del "carattere" è destinato, isolandolo come un emblema, quel che altrove costituisce il tema d'un'aria e il motivo si trova esposto due volte, in un ordine preposterò rispetto a quanto ci si aspetterebbe, la prima delicatamente variato in *do*, la seconda nell'appropriato *la minore* (che fu già del modello); così la citazione risulta un poco dissimulata e permette al maestro il gioco – davvero intrinseco al repertorio della suo musicale dialetto – fra i modi maggiore e minore. In occasione degli episodi strumentali dunque il controllo stilistico, sempre all'erta, si fa maniacale. Valgano d'esempio i preludi ai due numeri principali dell'amoroso e della primadonna, "Quel guardo il cavaliere" e "Cercherò lontana terra", per controllarne le varianti profittando d'alcuni abbozzi pubblicati dal Rattalino.⁵³ Innanzitutto la cavatina di I.4: i disegni che ho aggiunto allo spartito intendono dar conto dell'equilibrio finissi-



Ernesto.

mo con cui frammenti di scale ascendenti e discendenti, incisi e culmini, organizzano in un'introduzione simmetrica l'avvento della protagonista:



Ma dopo la b. 9 Donizetti aveva previsto e scritto altre cinque misure che cancellò molto tardi:⁵⁴



Prima della cancellatura la propaggine originale sembrava davvero piuttosto il “postludio” d’un’aria che la cadenza “giusta” per immettere all’aria, più che un prodromo pareva un residuo melodico; penso, ad esempio, alle poche battute del coro dopo l’aria d’Adina in *Elisir*, 1.1:





David Alegret.

Possedeva cioè una pericolosa gravidanza tematica, un che di piccola mazurka – magari un poco *péché de vieillesse* e troppo all’antica per la deliziosa giovane vedova – che avrebbe avuto almeno bisogno d’un preludio di ben altre dimensioni. Così le vecchie bb. (10)-(14) furono tolte ed è riprova ulteriore di quanto scrupolo adoperasse Donizetti quando si trattava di *absolute Musik*.

Quel che segue mantiene le promesse: stavolta la prima parte dell’aria (il cantabile “Quel guardo il cavaliere”) esibisce – per usare un termine caro a Lippmann – il *Romanzenton* alla Simone Mayr,⁵⁵ assai frequente in tutto il *corpus* (pensate al Maffio della *Lucrezia Borgia*, prologo, scena 1, “Nella fatal di Rimini”) e si lega senza soluzione di continuità alla sezione veloce, la cosiddetta cabaletta “So anch’io la virtù magica”:



come capita spesso nella produzione degli ultimi anni e come avviene in termini quasi provocatori nell’aria d’Ernesto al terz’atto (tutt’al contrario nel duetto iniziale Ernesto - Don Pasquale: in verità aria “con pertichino” e stavolta un ampio intermezzo fra le due sezioni “Sogno soave e casto - Mi fa il destin mendico”). Potrebbe esser la garbata protesta contro la solita forma ormai standardizzata oppure, e ci sembra più probabile, il tentativo maturo di esorcizzarne lo schema mettendolo in mostra senza ipocrisie: se si trattava d’una coppia davvero immutabile, ebbene, che tutti la vedessero per tale.

Atto II, preludio; in realtà preludio all’aria piuttosto che all’atto e grande rilievo riserbato ad un numero il quale, per “affetto”, si dimostra del più puro Donizetti, o almeno quello che il pubblico s’aspetta dal maestro. Il testo un poco *old-fashioned*



Da sinistra: Laura Giordano,
Mario Cassi, Gabriele Spina
e Claudio Desderi.



ricorda quasi il tema dell'amante esule che è dato leggere fra le elegie di Properzio ("Cercherò lontana terra / dove gemer sconosciuto, / là vivrò col cuore in guerra / deplorando il ben perduto") e si discosta per questo dalla modernità del libretto. Ma la musica è aggiornatissima. Il preludio e la scena compaiono nell'autografo su una pagina staccata che resta incompleta e perciò furono certamente scritti dopo l'aria;⁵⁶ diverso il tono che passa da fa a do minore, rimane identica tranne minuscoli dettagli l'intera melodia:



e, pur dubitando del valore assoluto che s'assegna troppo spesso alle diverse tonalità, specie in una *satura lanx* quale può essere talvolta un melodramma, sarei portato a considerarla eccezionalmente scelta voluta: il do al posto di fa costituisce l'emblema non ambiguo del lutto. Tanto più che le prime quattro misure del preludio – anche questo è singolare – sono scritte in fa minore incuranti dell'armatura in chiave, e ben dimostrano la passione per il cromatismo e l'eletto colore armonico che abbiamo già sopra rilevato (nell'esempio ho numerato fra parentesi le otto misure della "frase" secondo il modello simmetrico).⁵⁷

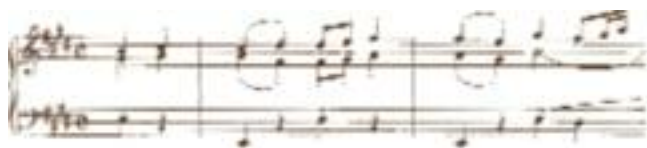
Stavolta l'*Einfall* è davvero felice e, come sempre, non si dovette solo all'*ingenium*. Una serie di abbozzi ritrovati sul retro d'un foglio incollato ad una pagina dell'autografo⁵⁸ mostrano a dovere quanta parte ebbe l'*ars* nella risoluzione definitiva (che

nell'esempio seguente è quella accompagnata dalle parole):



Juan Francisco Gatell
e Laura Giordano.

Benché si tratti della semplice prima metà dell'antecedente, ci sarebbe molto da dire e proveremo ad azzardare alcune osservazioni sparse: a cominciare dal fa che stava sul tempo forte (a) e scivola sul debole (d), lasciando il primo tempo ad un ulteriore do (b); in tal modo si comincia a scommettere sulla *stessa nota* ed è caratteristica che dovremo presto rimarcare. A partire dalla quarta versione poi i valori diminuiti di croma e semicroma scompaiono e lasciano posto alle semiminime (d): un assetto ritmicamente liscio che, non foss'altro per coerenza colla stasi del profilo melodico, ci appare conquista apprezzabilissima. Sarà la stessa ragione per cui scartò la lunga appoggiatura re, la quale malamente leverebbe peso al do (e). Restava il problema dell'“effetto levare”, e a me sembra che qui volle farne a meno proprio nel momento in cui scostò il fa dalla stanghetta (d), anche se il segno d'accento nella versione definitiva restituisce alla nota qualcosa del peso che aveva perduto; la situazione è paragonabile a quella che all'inizio delle gavotte rende difficile la sopravvivenza del levare. Riporto due esempi di J.S. Bach:⁵⁹





La riscrittura paziente dette buoni frutti proprio in grazia della sua costanza: la melodia doveva correre spianata e calma. Eppure se d'un particolare conservo il rammarico è di quello scartato dopo la seconda versione, il do di b. 1 (b) che venne quasi immediatamente spiazzato dal fa. Ci voleva più coraggio e bisognava insistere sul do come Petrolini sul “sì”?

Scrivo questo perché a me il fascino dello splendido canto sembra tutto si debba ad una prerogativa su cui forse i manuali non insistono abbastanza, la capacità d'attaccarsi ad una stessa nota e farne il *point de repère* dominante un profilo diastematico:



Provate a contare – specie nella versione del preludio – quanti sol Donizetti ebbe il coraggio di mettere per iscritto (e non dimenticate che ve ne sono altri sette fuoribusta alle misure introduttive 5 e 6!). Da solo fa il 40% delle note: il fascino del tema io lo vedo proprio in quell'*ancòra* che ti promette ed adempie tornando come in una nenia d'altri tempi e d'altri paesi (non bisogna trascurare il fatto che *non* si tratta della tonica, senza dubbio alcuno nettamente stabilita).⁶⁰ Il confronto è stavolta colla forza attrattiva d'alcuni valzer di Schubert:⁶¹



mentre non posso mancare d'accostare al primo rigo una delle versioni eliminate (b).

Lo stesso foglio che provvede le cinque versioni scartate dell'*incipit* così prosegue a conclusione dell'antecedente:





Ancora una volta è palese lo scopo d'alcune correzioni: si presentava qui, appena fondata la frase, il problema del culmine che nell'invenzione primitiva era sol (a) poi passò a si bemolle (b) e si stabilizzò infine sul la bemolle (c) in una versione, la terza, dove la prima metà dell'abbozzo prese la sua forma definitiva. Con giovamento notevole: il salto originario di 6^a maggiore (a) dopo il tentativo della 7^a (b) divenne quello classico di 6^a minore. In tal modo s'ebbe anche un vantaggio secondario: quello di non turbare il corso lento ed un poco *déjà-vu* della melodia, assegnandole per punto di volta il comodo sesto grado della scala come avviene in mille esempi del repertorio popolare e non:⁶²



Fu la stessa ragione che consigliò di eliminare dall'*incipit* le note puntate troppo strette (a-c) e rimandarle alla conclusione (e). L'ultima battuta poi sperimentava solo una volta il salto ascendente (c) e forse Donizetti lo tolse perché la quarta ascendente non apparisse eccessivamente pedissequa rispetto all'iniziale do-fa (suonare per credere: essa risulta, contro ogni previsto, fiacca





e monotona). Il “pentimento” migliore però mi sembra quello che abolì (e avvenne solo nel profilo ultimo) l’impulso ascensionale al cuore di tutti gli abbozzi (a-f) e scelse con assoluta fermezza d’affidarsi a quella “melodia calante” (*Deszendenzmelos* scrivono gli studiosi di Puccini) che aggravava l’attacco della *Winterreise* e segna tanto perentoriamente di scuro *Butterfly*, *Tosca* e *Bohème*. Dal la bemolle del culmine s’arriva, quasi per grado, al sol, rendendo giustizia al testo: “dove gemer sconosciuto”. Che la penultima nota, infine, dovesse esser do è scontato, se teniamo conto della *repercutsa* come d’un caratteristico essenziale di questa melodia (contro le quattro versioni c-f).

Rattalino ha finalmente considerato un ravvedimento nella strumentazione – contrassegnata *ictu oculi* dalla tromba solista – la rinuncia all’arpa, presente nella lista degli strumenti all’inizio dell’aria e poi di fatto messa in un angolo: “avrebbe caratterizzato il tenore in modo tradizionale, in contrasto con il nuovo tipo di personaggio: un *eroe* negativo”.⁶³ Non so se le ragioni sono davvero queste; io preferisco pensare al senno dello *Spätstil* che suggerì a Donizetti qualche accortezza nei riguardi d’uno strumento allettante, e pericoloso proprio perché troppo allettante. Lo dico fidandomi di Berlioz e di Riccardo Strauss. Il primo nel trattato esattamente coevo al *Don Pasquale* inclina alla devozione: luminosissimo l’effetto, l’arpa si mescola meravigliosamente ai corni, i tromboni e tutti i legni, mentre riescono colme di mistero le note basse e magica l’ottava alta, ancor più gli armonici di cui non passi inosservata la straordinaria combinazione possibile con flauti e clarinetti al registro medio. Ma quando sullo scorcio del secolo Riccardo Strauss munì l’edizione tedesca del *Grand traité d’instrumentation* dei suoi fantastici *Compléments*, non poté fare a meno d’appuntare a margine:

Devo ancora una volta raccomandare ai principianti di ricorrere colla maggior parsimonia possibile ai colori più caratteristici e penetranti della tavolozza orchestrale; prima di buttar giù le note, pensino dieci volte se quel colore in quel punto è proprio indispensabile o non possa invece sostituirsi con uno meno impegnativo. L’abuso che si fa oggidì del ricco menu delle delicatezze orchestrali – arpe, armonici e percussioni, usate come scintille a portata di mano [...] – è davvero terribile. Si rintrona inutilmente l’orecchio dell’ascoltatore e quanti dovevano

apparire delicati colpi di luce in certi punti decisivi dell'opera, diventano scarabocchi di colore precipitati un poco ovunque senza un piano preciso.⁶⁴

Gabriella Pescucci.

Il recitativo “Povero Ernesto” impiega elementi del preludio, modula in fa e gli fa seguito l'aria preceduta dalla “frase” dimezzata a mo' di ritornello:



Dopo la pagina introduttiva ci sembra una replica singolare, quasi che Donizetti ripigliando il ritornello volesse rendere al numero un'aura d'altri tempi (la soluzione eccezionale è comune solo alla cabaletta di Norina in 1.4 – ma non al cantabile! – e, in misura ridottissima, al *Notturmo* del terz'atto). La transizione alla cabaletta, come accennammo, è immediata e priva di quell'evento intermedio che i grandi maestri finirono col considerare quasi irrinunciabile per motivarla:



Ma – abbiamo detto – questo succede nel Donizetti tardo e capita non di rado persino in Verdi (vedi l'insorgere abrupto d'“Oltre quel limite” dopo il cantabile del sogno di Attila nel melodramma del 1846). Ci si chiede se non avrebbe potuto eliminare l'accordo modulante prima della corona e disporre direttamente dirimpetto la tonica delle due tonalità in “parente-



la di terza” come non di rado avviene nel *Don Pasquale*. Tanto più che l’assenza d’un collegamento ragionevole qui deve essere unicamente alla logica dell’inconscio: Ernesto è pronto alla rinuncia godendo la gioia tecnicamente “perversa” dell’amante perduta: *E se fia che ad altro oggetto / tu rivolga un giorno il core, / se mai fia che un nuovo affetto / spenga in te l’an-*

tico ardore, / [...] / se tu sei ben mio felice / sarà pago il tuo fedel.

La contraddizione del trapasso assente riguarda dunque la psicologia del profondo: e per questo, ahimé, tanto spesso ci delude nella pratica esecuzione la negletta indicazione di tempo *Moderato* a vantaggio d’un attacco gagliardo di cui Ernesto – ne siamo convinti – farebbe volentieri a meno.



¹ Le caratterizzazioni vocali sono autografe: lettera a G. Ricordi del 12 febbraio 1843, in G. Zavadini, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 659; sulla parte di Don Pasquale scriverà qualche mese dopo preoccupato d'un cast imperfetto: "è bassissima, è fatta per Lablache" (*ivi*, p. 683).

² Vedi la battuta di Don Pasquale ad azione avanzata ancora in III.1 "escir sola a quest'ora / un primo di di nozze".

³ A. Lazzari, *Giovanni Ruffini, Gaetano Donizetti e il "Don Pasquale"*, "Rassegna nazionale", ottobre 1915, pp. 3-34: 13.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 14.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 16.

⁸ Lettera del 12 novembre 1842, in G. Zavadini, *Donizetti*, cit., p. 636.

⁹ *Ivi*, p. 647.

¹⁰ *Ivi*, p. 651.

¹¹ *Ivi*, p. 640.

¹² *Ivi*, p. 639; non si riesce a dedurre con certezza di qual dramma parli la lettera, datata 27 novembre 1842.

¹³ Aveva scritto nel 1829 la sua ultima opera, *Guillaume Tell*.

¹⁴ G. Mazzini, *Filosofia della musica*, in *Opere*, II, a cura di L. Salvatorelli, Milano, Rizzoli, 1967, p. 278 sg.

¹⁵ *Ivi*, pp. 294-296.

¹⁶ *Ivi*, p. 301.

¹⁷ *Ivi*, p. 303.

¹⁸ *Ivi*, p. 305.

¹⁹ *Ivi*, p. 307.

²⁰ *Ivi*, p. 306.

²¹ *Ivi*, p. 309.

²² *Ivi*, p. 308.

²³ *Ivi*, pp. 311-313.

²⁴ *Ivi*, p. 317.

²⁵ *Atti del I° convegno internazionale di studi donizet-*

tiani: 22-28 settembre 1975, Bergamo, Azienda Autonoma di Turismo, 1983, p. 196 sg.

²⁶ Ne fa menzione il catalogo di P. Rattalino, *Trascrizioni, riduzioni, trasposizioni e parafrasi del "Don Pasquale"*, in *Atti*, cit., p. 1022.

²⁷ Lettera n. 629 in G. Zavadini, *Donizetti*, cit., p. 804 sg.

²⁸ Mi terrei a questo e prudenza – forse poco alla moda – m'impedisce di sottoscrivere l'esegesi di M. Emanuele: "sceglie il tempo di valzer per alludere a un argomento bandito o ben dissimulato dai libretti ottocenteschi: l'incontro mancato è l'incontro sessuale" (*Voci, corpi, desideri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 50).

²⁹ Cit. in A. Lazzari, *Giovanni Ruffini*, cit., p. 23; la recita spoletina ebbe luogo al teatro Nuovo, diretta da Christian Badea. Molto bene scrive in proposito il Gavazzeni: "Se Norina, la prima donna, cantasse la cavatina del primo atto vestita di un costume da tennis, se indossasse Ernesto, il tenore, un abito da spiaggia o un impermeabile, forse non si avrebbe ad avvertire stridenza o impaccio" (*Donizetti. Vita e musiche*, Milano, Bocca, 1937, p. 146).

³⁰ *Ivi*, p. 150.

³¹ "Après avoir frappé les trois coups en cinq mesures, Donizetti aborde la plus intéressante page symphonique de sa carrière, d'autant qu'elle se libère des canons rossiniens, encore si envahissants il y a peu", in Aa.Vv., *Donizetti. Don Pasquale*, "L'avant-scène Opéra", CVIII, aprile 1988, p. 24 sg.

³² Ph. Gosset, *Le sinfonie di Rossini*, "Bollettino del centro rossiniano di studi", 1-3, 1979, pp. 5-123.

³³ È il caso, ad esempio, di *Olivo e Pasquale* (1827), *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (1827), *Alina, regina di Golconda* (1828), *Anna Bolena* (1830), *Ugo, conte di Parigi* (1832), *Rosmonda d'Inghilterra* (1834), *Adelia* (1841), *Don Pasquale* (1843).

³⁴ Su questo ed altri problemi di strumentazione vedi A. Zedda, *La strumentazione nell'opera teatrale di Donizetti*, in *Atti*, cit., pp. 453-540: 475.

³⁵ Ph. Gosset, *Le sinfonie*, cit., pp. 17, 37, 50, 58 e 64.

³⁶ *Ivi*, p. 23.

³⁷ G. Mazzini, *Filosofia*, cit., p. 315.

³⁸ Si tratta della K 332 del 1778, e ne riporto la replica in minore alle bb. 50 sgg. per ovvie ragioni sinottiche.

³⁹ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Berlino e New York, De Gruyter, 1972, p. 47 (“Werke”, III, 1). Cito il lettore e non la fonte, ma che queste pagine siano appena la recensione commossa del *Mondo come volontà e rappresentazione* è lo stesso Nietzsche a confessarlo: “Questa enorme antitesi si è rivelata a uno soltanto dei grandi pensatori in misura tale che riconobbe alla musica un diverso carattere e una diversa origine rispetto a tutte le altre arti” (p. 99 sg.).

⁴⁰ *Ivi*, p. 101.

⁴¹ *Ivi*, p. 133 sg.

⁴² W. Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987 (l’ed. orig. è del 1982), p. 249, e U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*, II, Kassel e Basel, Bärenreiter, 1991, p. 313. Non c’è quasi bisogno d’aggiungere che qui non si tratta di vera e propria modulazione.

⁴³ Parte seconda, II.8.

⁴⁴ “Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte”, III, 1966, pp. 80-113: 111: “In der rhythmischen Kraft besitzt Donizetti von Hause aus wohl den stärker ausgeprägten Sinn für jene harmonische Farbigkeit, die Bellini erst in *I Puritani* recht zueigen gewinnt”.

⁴⁵ Anche se contano per lo più su un’opera sola (*Polliuto*) ed a causa l’impegno pioneristico non sempre vanno al fondo dell’effetto semantico sulla drammaturgia dei diversi passaggi, si leggono con sommo consenso le pagine di B. Zanolini, *L’armonia come espressione drammaturgica in Gaetano Donizetti*, in *Atti*, cit., pp. 775-823.

⁴⁶ Discutendo la relazione di Lippmann, *Bellini e Donizetti*, in *Atti*, cit., p. 199.

⁴⁷ Si tratta naturalmente delle prime righe dell’*Ulisse* di Joyce.

⁴⁸ S. Falcinelli, cit., p. 75.

⁴⁹ D. De La Motte, *Harmonielehre*, Kassel, Bärenreiter, 1980³, p. 160 (trad. it., *Manuale di armonia*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998). Per quanto riguarda

Donizetti fu A.L. Ringer a porre l’accento sul fenomeno della mancata transizione in una discussione del convegno del 1975 (*Atti*, cit., p. 831).

⁵⁰ S. Falcinelli, cit., p. 65.

⁵¹ È la b. 13 di III.4.

⁵² F. Nietzsche, *Die Geburt*, cit., p. 99 sg. e 103.

⁵³ P. Rattalino, *Il processo compositivo nel “Don Pasquale” di Donizetti*, “Nuova rassegna musicale italiana”, 1970, pp. 51-68 e 263-280. L’articolo riferisce l’esperienza dell’edizione critica, che arrivò a termine ma non è stata a tutt’oggi pubblicata.

⁵⁴ *Ivi*, p. 274: “Le cinque battute sono interamente strumentate e cancellate con due tratti di matita. La completezza della strumentazione e la cancellatura a matita mi sembrano autorizzare la supposizione che il passo sia stato eliminato durante le prove”.

⁵⁵ *Die Melodien*, cit., p. 90.

⁵⁶ P. Rattalino, *Il processo compositivo*, cit., p. 57.

⁵⁷ Per questo vedi i cenni di B. Zanolini, *L’armonia*, cit., p. 821 sg.

⁵⁸ P. Rattalino, *Il processo compositivo*, cit., p. 52. Di qui ricavo le diverse versioni, mentre rimango responsabile del confronto e del commento.

⁵⁹ Una è la gavotta dalla *Suite francese* n. 6 e l’altra la gavotta I dalla *Suite inglese* n. 3. Pel problema vedi le note acutissime di P. Benary in *Rhythmik und Metrik. Eine praktische Anleitung*, Köln, Gerig, 1973, p. 54.

⁶⁰ Ho considerato le otto misure della frase “modello”, e non l’amplificazione da 13 a 15 barrata nel relativo esempio musicale.

⁶¹ Sono rispettivamente la n. 15 delle sedici *Deutsche Tänze* D783 (1824), il n. 1 dei trentaquattro *Valses sentimentales* (1824) e il valzer D 979 (1826).

⁶² Ho copiato qui la prima frase dell’*An die Abendsonne* di H.G. Nägeli (1773-1826).

⁶³ *Il processo*, cit., p. 57 (il corsivo è mio).

⁶⁴ H. Berlioz, *Instrumentationslehre*, completata e rivista da R. Strauss, Lipsia, Peters, 1904, p. 155.

Riccardo Muti sul “Don Pasquale”

a cura di Franco Masotti



Riccardo Muti con i protagonisti del Don Pasquale.

Ravenna, ottobre 2006

Nota: Si è voluto mantenere il tono informale di una conversazione a tavola sul *Don Pasquale* e su alcuni ricordi e aneddoti ad esso collegati.

Tutto ha inizio a Corneto

Don Pasquale da Corneto... Sì, ma che cos'è mai Corneto? Corneto è la vecchia Tarquinia, una cittadina importante. Infatti lui dice "Io Pasquale da Corneto, possidente, qui presente, qui presente, in carne ed ossa, d'annunziarvi ho l'alto onore che mi vado ad ammogliar. Voi scherzate [Ernesto]. Scherzo un corno. Voi scherzate. Scherzo un corno, lo vedrete al nuovo giorno".

L'ouverture

Il *Don Pasquale* è un'opera che sin dagli inizi della mia carriera ha caratterizzato gli studi nell'approfondimento della tecnica direttoriale. L'*ouverture* è stata anche una delle prime che io abbia studiato nelle esercitazioni orchestrali, anche perché quella del *Don Pasquale* è una delle sinfonie più complicate dal punto di vista tecnico per un direttore d'orchestra, sia per la quantità di temi che vi sono, che per la quantità di ritmi diversi, per quell'inizio da recitativo del violoncello, seguito poi dal fagotto, dal corno... quindi richiede una certa tecnica direttoriale che consenta poi di interpretarla con una certa libertà e con una certa fantasia. Tutto questo non va proprio d'accordo con un principiante della direzione d'orchestra, perciò è una delle sinfonie che più si eseguono nel corso degli studi. È un'opera che ha segnato l'inizio della mia vera carriera.

Salisburgo 1971

Quando Karajan mi invitò per la prima volta al Festival di Salisburgo, nel 1971, mi affidò appunto la direzione del *Don Pasquale* con i Wiener Philharmoniker. Fernando Corena, mitico basso comico dei tempi ormai così lontanissimi, faceva parte di quel gruppo di cantanti-attori come Montarsolo e Bruscantini... Quando ho fatto il *Don Pasquale* a Salisburgo Corena era





già un personaggio leggendario e di una certa età. Con questo *Don Pasquale* iniziò a Salisburgo la mia collaborazione con i Wiener Philharmoniker, da allora ininterrotta, e questo grazie all'impressione che feci all'orchestra, al pubblico e ai critici proprio attraverso *Don Pasquale*.

Il *Don Pasquale* ritorna poi nella mia vita al Comunale di Firenze, con una regia molto interessante... anzi prima di questo voglio dire che l'edizione di Salisburgo aveva la regia di un regista cecoslovacco, Ladislav Stros, che aveva concepito una regia estremamente moderna per quell'epoca, oggi sembrerebbe una regia addirittura "antica", ma allora era piuttosto audace e mi ricordo che ebbi degli scontri, anzi lì sono iniziate anche le mie prime schermaglie con i registi perché, pur essendo una regia con delle qualità, certamente aveva delle contraddizioni. Ricordo soprattutto uno scontro sull'interpretazione del libretto, nel duetto [Atto I, Scena V] in cui Norina cerca di imparare da Malatesta come comportarsi (le varie mosse da fare ecc.). Accadde che allorché lei domanda "Mi volete fiera?" il regista le indicò di tirare fuori le unghie al che dovetti spiegargli a lungo che la parola "fiera" in Italia ha diversi significati e che in quel caso non significava affatto una "bestia feroce", ma bensì "orgogliosa", "arrogante", "nobile", "altèra". Insomma, questo *Don Pasquale* a Salisburgo aprì tante porte che poi sarebbero state più volte varcate in maniera più o meno drammatica nella mia vita, nel bene e nel male.

Comunale di Firenze, La Scala

La produzione del *Don Pasquale* al Comunale di Firenze fu particolarmente felice e la ricordo con molto affetto. La regia era di Sylvano Bussotti, una regia molto interessante fatta da un musicista importante che aveva grandi qualità registiche e soprattutto la consapevolezza di che cosa stesse avvenendo nel teatro musicale, tant'è vero che la collaborazione fu splendida, con la dimostrazione appunto che quando un regista è anche un musicista, ha una tale consapevolezza di quello che sta avvenendo sulla scena da non tradire mai la musica.

Poi si passa alla produzione scaligera, quella di Stefano Vizioli, che fu anche trasmessa per televisione, e anzi funzionava benissimo televisivamente. Una regia che ho amato particolarmente perché era piena di *verve*, piena di spirito, piena di fuoco e piena di ironia. E infatti il *Don Pasquale* è opera ironica, però come tutte le altre opere di Donizetti, la sua comicità, la sua ironia è sempre – *e questo andrebbe sottolineato almeno tre volte* – venata di una grande malinconia. È questo che lo differenzia da Rossini e non perché Rossini non sia malinconico o perché non sia addirittura drammatico o tragico, ma nell'opera comica Rossini pensa a divertire anche attraverso il martellamento di un virtuosismo strumentale e vocale a cui Donizetti è completamente estraneo, perché Donizetti trova l'ironia e il sorriso su un libretto fantastico, perché il libretto del *Don Pasquale* è un libretto perfetto attraverso la capacità di piegare la musica alla parola e di piegarsi proprio al significato profondo di ogni parola per cui con pochi mezzi e con pochi cenni Donizetti è capace di creare, come nel caso di *Don Pasquale*, un'opera drammaturgicamente perfetta.

Due sole note

Non si deve perdere di vista l'importanza della capacità, con poche note, di creare anche una situazione ambientale. Per esempio, dopo la sinfonia quando si odono vari echi che rispondono a quell'inizio estremamente semplice, bene, questa musica ferma dà esattamente l'idea di quest'aria cupa, bassa, irrespirabile: non c'è l'ossigeno, non c'è la vita e questo vecchio voglioso che si aggira in cerca così... nell'attesa di qualcosa che irrompa, come ad esempio l'arrivo di Malatesta, e questo arrivo viene determinato e *disegnato* con una parola... anzi, per la precisione, con due parole e con un'impressione musicale che solo un genio... Quando Malatesta fa il suo ingresso dicendo “È permesso?” [Atto I, Scena I] già si capisce che non c'è più scampo per don Pasquale, perché il modo con cui lui, Malatesta chiede di entrare, di fatto è come entrasse il terremoto... sembra nulla, ma creare con due sole note un personaggio, come con poche note all'inizio creare la dimensione scenica, drammatica, come ho

Riccardo Muti e Claudio Desderi.



detto, di quest'aria irrespirabile, questa è la capacità drammatica, la capacità di evocare una situazione ed evocare le caratteristiche di un personaggio... E così la poesia, per esempio nel finale, il duetto tra don Pasquale e Norina, oppure la partenza di Norina ed Ernesto, oppure l'uso della tromba di evocazione bandistica italiana, dove la tromba viene usata veramente come strumento di grande tristezza, e non quindi l'uso della tromba come strumento di guerra, come strumento eroico, ma di grande malinconia che viene direttamente dalle bande italiane.

O ancora l'attacco: prima parlavamo della capacità di evocare una situazione e nelle prime battute del *Don Pasquale*, quando l'orchestra parte... [canticchia] abbiamo un'esplosione: l'esplosione di una grande risata. E subito dopo questa risata sonora con cui il *Don Pasquale* si apre a piena orchestra, dopo questa irrefrenabile sganasciata di risate, c'è un attimo di sospensione e comincia... il pianto [canticchia di nuovo]. In questo contrasto c'è la chiave di lettura di tutto il *Don Pasquale*, immediata: la risata irrefrenabile, la tristezza, la nostalgia, la solitudine, l'amore impossibile.

Prima parlava del rapporto con questi cantanti già a fine carriera, che avevano lavorato con i più grandi direttori, mentre lei si trovava lì all'inizio della sua carriera: cercava di imporre la propria visione, la sua idea o si appoggiava in qualche modo anche sull'esperienza del cantante?

Io avevo come Malatesta addirittura Rolando Panerai, quindi avevo due veri colossi [si riferisce a Fernando Corena], e mi ricordo i sorrisi di compiacimento che si scambiavano tra di loro, perché erano due grandi professionisti, perché pur avendo loro cantato questi ruoli mille volte ho potuto costruire pazientemente una mia interpretazione con quelle interminabili prove al pianoforte che usavo fare allora, e ancora oggi del resto (eh sì, non posso non ripensare ai 'vecchi' cantanti di una volta, i Corena, i Guelfi, i Tucker, i Bruscantini... ma come lavoravano attorno al pianoforte!). E poi il preziosismo strumentale, quell'uso solistico a cui prima accennavo del violoncello, del corno, del fagotto... il fagotto anch'esso strumento solitamente identifi-



cabile con il grottesco, il burlone dell'orchestra. Ovviamente sappiamo benissimo come in tutta la letteratura sia mozartiana che in Haydn e poi Beethoven eccetera, fino ad arrivare a Stravinskij il fagotto abbia acquistato anche caratteristiche di strumento di grandissima espressione, di grandissima *vocazione*, però l'uso così intelligente e nuovo di questi strumenti solisti da parte di Donizetti, e ancora l'uso delle chitarre... L'uso del coro così parco ed essenziale: il coro non viene usato con vani dispendi di energie, ma come un personaggio, quindi un piccolo coro che interviene come personaggio ed ogni volta che entra richiede da parte del direttore e da parte del maestro del coro un'attenzione, come diceva Verdi, tale per cui ogni corista deve sentirsi un solista. Questo riguarderà molto il lavoro del regista: coro dunque non inteso come massa, ma come moltitudine di individui con una singola personalità, questo in Donizetti è fondamentale.

Questione di accenti

Eravamo a Raleigh, North Carolina, con la Philharmonia Orchestra di Londra. Era mattina presto, quando squilla il telefono, io dico: “Ma chi è che chiama alle sette di mattina?” E allora alzo la cornetta e sento: “Sono Karajan”. Era proprio lui che mi chiamava da Salisburgo dove era l'una di notte. E mi dice: “Dobbiamo fare una nuova produzione di *Così fan tutte* e vorrei che fosse Lei a dirigerla”. Ripresomi dalla sorpresa risposi: “Ma veramente io non ho mai diretto il *Così fan tutte*, e poi il *Così fan tutte* a Salisburgo...” Dopo nove anni di trionfo ininterrotto credo che Karl Böhm si aspettasse naturalmente di avere la nuova produzione, e infatti quando io feci poi il *Così fan tutte* diceva: “Questo italiano... cosa può sapere mai questo italiano del *Così fan tutte*!” Questa situazione poteva essere particolarmente insidiosa per me, perché lui era il dio in terra in Austria... l'orchestra ha invece capito subito che c'era un'italianità... poi quando io provo canto, c'è sempre la voce, per cui loro sentivano che stava succedendo qualcosa di nuovo, e infatti fu un bel successo, perché fu una lettura basata sul testo. Così, quando un critico tedesco mi chiese: “Secondo lei qual è la diffe-

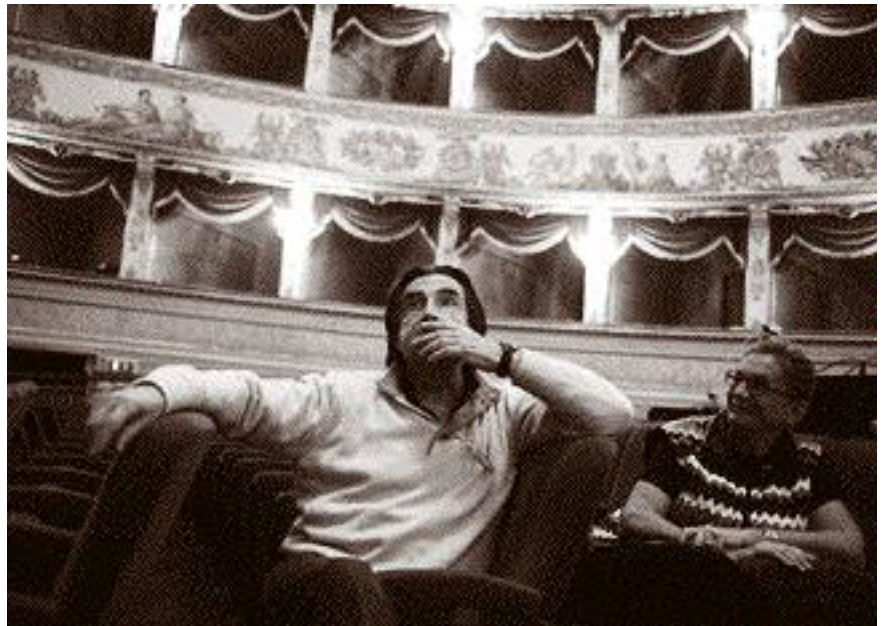


renza di interpretazione tra la sua e quella di Böhm?” io risposi: “La mia è con l’accento, la sua è senza”... ed era la verità perché lui pronunciava *Còsi fan tutte*... invece di *Così*...

Quando dissi a Karajan alla fine che ero un po’ preoccupato, che ci volevo pensare, lui mi rispose seccamente: “O sì o no!” Allora risposi di sì. Quell’anno fu un vero inferno, tutti mi dicevano: “Sei sicuro? Ma ti pare? Andare nella tana del lupo? Ti taglieranno la testa! Vedrai...” Ma fu un successo in tutto il mondo, era stata come la rivelazione di un nuovo modo di interpretare, che poi così nuovo forse non era perché se riascoltiamo Cantelli negli anni Cinquanta... era quella la strada, cioè la strada di un italiano che legge Mozart attraverso Da Ponte.

Comunque tra il Comunale di Firenze, Salisburgo e la Scala... il Don Pasquale ha segnato una delle svolte importanti, come dire delle fasi della sua carriera, e adesso anche a Ravenna...

Questa nuova esperienza a Ravenna è interessante perché si tratta di creare un nuovo *Don Pasquale* con un team in cui orchestra, cantanti e regista sono tutti giovanissimi, tutti eccetto don Pasquale e non perché Desderi non sia ancora un uomo gio-



Riccardo e Cristina Muti.

vane, ma perché c'è bisogno di un'esperienza di vita che un giovane non può avere. Sono sicuro che costruire da zero con questo gruppo di giovani, ripercorrendo nuovamente con loro questo cammino, permetterà di scoprire cose nuove, prima impensabili. Certamente sono tutte persone, l'orchestra, i cantanti e il regista, che non hanno addosso nessun elemento di routine da scrostare, da rimuovere... tutto nasce da zero.

Dunque secondo Lei è possibile tornare su un testo musicale già precedentemente sviscerato, riletto in diverse occasioni e contesti, vedendolo – o ascoltandolo – con occhi nuovi, come fosse la prima volta?

Ogni volta che mi avvicino a un capolavoro cerco sempre di dimenticare quello che ho fatto in precedenza, tant'è vero che, anche se ho

delle registrazioni, come nel caso del *Don Pasquale*, cerco sempre di non ascoltarle per non rifare il verso a me stesso e quindi di fare *tabula rasa* e ripartire completamente da capo. Per me si tratta di imboccare una strada nuova ed in questo sono aiutato dall'esperienza acquisita negli anni trascorsi dall'ultima esecuzione, da tutta quanta la musica che è passata da allora. Tutta questa esperienza, questo intervallo più o meno lungo di vita, con tutta la musica che esso contiene confluisce inevitabilmente in questa nuova interpretazione, anche se non posso dire esattamente che cosa o come essa sarà, perché non sempre è possibile, e *per fortuna*, permettetemi di aggiungere, raccontare ciò che si farà dal punto di vista espressivo ed interpretativo.

[Trascrizione della conversazione a cura di Federica Bozzo]

Ridere della fine

di Andrea De Rosa



*Donizetti malato in compagnia del nipote Andrea, dagherrotipo, 3 agosto 1847.
Bergamo, Museo Donizettiano.*

Il libretto del *Don Pasquale* mi ha fatto tornare alla mente certe indimenticabili burle narrate nelle novelle del *Decamerone*, nelle quali l'effetto comico è tanto più efficace quanto più i personaggi manifestano il loro lato ridicolo attraverso il congegno spietato che si stringe loro intorno. Considerata in quest'ottica, anche la trama del *Don Pasquale* appare ben crudele, ma è solo attraverso questa crudeltà che i personaggi si mostrano veramente e ci parlano ancora.

Ho cercato quindi di evitare il *clichè* secondo il quale don Pasquale è un personaggio ridicolo e perciò viene crudelmente gabbato. Il suo essere buffo, ho pensato, non deve essere una premessa ma, come nel *Decamerone*, una conseguenza del racconto, dello spettacolo. Non bisogna ridere di don Pasquale, infatti, ma di quegli aspetti della sua vecchiaia che tutti temiamo e di cui tutti sentiamo il bisogno di liberarci attraverso la risata e lo sberleffo. Solo così, credo, possiamo ridere anche di noi stessi.

Ancora seguendo il filo di una analogia con il *Decamerone* – in cui i narratori appaiono tra una novella e l'altra, facendo risaltare i loro racconti sullo sfondo drammatico della Firenze decimata dalla pestilenza – ho sentito per *Don Pasquale* il bisogno di una cornice attraverso la quale noi potessimo vedere gli attori che mettono in scena la farsa e le loro reazioni al gioco che vanno facendo.

Ho cercato di catturare la complessità di questo sguardo, di cogliere la tristezza e la malinconia dell'attore, del capocomico, di fronte al suo personaggio, di fronte a don Pasquale, di fronte a se stesso... Si racconta spesso di quanto siano diversi nella vita i grandi comici da come appaiono sulla scena: penso, su tutti, al vecchio De Filippo che si dice trascorresse giornate intere da solo nel suo camerino a "sistemare le carte"; a quanto dovesse essere difficile portare in scena il suo Luca Cupiello e far ridere il pubblico tutte le sere con un personaggio che, anno dopo anno, gli somigliava sempre di più.

Donizetti compose l'opera pochi mesi prima di essere devastato

Andrea De Rosa con Bruno Taddia e Nicola Alaimo.

Nella pagina seguente, Andrea De Rosa con il Coro del Teatro Municipale di Piacenza.



dalla malattia che lo portò alla morte. Non ho voluto trascurare questo elemento biografico nel considerare una identificazione, insieme ilare e dolorosa, tra il compositore ed il suo *Don Pasquale*, un gioco di specchi in cui l'autore, anziano e morente, cerca di strappare al pubblico l'ultima risata prima di uscire di scena.



Gli artisti

Riccardo Muti

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Giuseppe Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico.

L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore Musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quella *Dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo



trascorso come direttore musicale dei complessi scaligeri culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l’*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all’Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un

rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971.

Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l’*Anello d’Oro*, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto. Nell’aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia una “Journée Riccardo Muti”, attraverso l’emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l’atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia. Nel 2004 fonda l’Orchestra Giovanile “Luigi Cherubini” formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti

premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival in alcuni luoghi "simbolo" della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknès (2006) con il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i "Musicians of Europe United", formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee. Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: il titolo di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d'Onore in Francia e il titolo di Cavaliere dell'Impero Britan-

nico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d'argento per l'impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il premio "Wolf" per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

Chiamato a dirigere il concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo, Riccardo Muti ha rinsaldato i legami e le affinità ideali con i complessi dei Wiener Philharmoniker. In tale occasione è stato annunciato il suo impegno per il Festival di Pentecoste fondato da Karajan dove, a partire dal 2007 e insieme alla "Cherubini", l'orchestra giovanile da lui fondata, affronterà un progetto triennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

Andrea De Rosa

Laureato in filosofia nel 1994, ha diretto vari cortometraggi tra i quali *Appunti per una fenomenologia della visione* (1994), premiato al Festival Internazionale di Torino.

A teatro ha curato la regia di *Encomio di Elena*, da Gorgia da Lentini (1997); *Le troiane* di Euripide (1999); *Il decimo anno*, da Euripide ed Eschilo (Orestiad di Gibellina, 2000); *Elettra* di Hugo von Hofmannsthal.

Nel 2004 ha realizzato la sua prima regia d'opera con *Idomeneo, re di Creta* di Mozart per il Teatro Comunale di Trento e il Teatro Sociale di Rovigo. L'anno seguente ha messo in scena *Curlew River* di Benjamin Britten, prima



tappa di una trilogia (*Curlew River*, *The Prodigal Son*, *The Burning Fiery Furnace*) che lo vedrà impegnato in un progetto triennale.

Di recente ha lavorato a una serie di tre opere per il Teatro Nacional de São Carlos di Lisbona, composto da *Sancta Susanna* di Paul Hindemith, *Erwartung* di Arnold Schönberg, e *Il dissoluto assolto* di Azio Corghi su libretto di José Saramago (in prima mondiale).

Tra i suoi prossimi impegni operistici, la regia di un dittico formato da *Dido and Aeneas* di Henry Purcell e *Satyricon* di Bruno Maderna e, per la prosa, *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller.

Italo Grassi

Reggiano di nascita, si diploma in scenografia nel 1985 all'Accademia delle Belle Arti di Bologna, allievo di Mario Ceroli ed Enrico Manelli. Dal 1987 al 2000 lavora alla Direzione Allestimenti del Teatro Comunale di Bologna, dove ricopre l'incarico di Direttore degli Allestimenti Scenici dal 1993. Opera principalmente come scenografo, ma continua a tenere consulenze tecniche per diversi enti teatrali internazionali, tra queste il Maggio Musicale Fiorentino.

Tra i molti spettacoli da lui curati, si ricordano in particolare *L'elisir d'amore* andato in scena al Suntory Hall di Tokyo con la regia di Lorenzo Mariani, e *Robert le diable*, sempre per la regia di Mariani, presentato al Festival di Martina Franca. Ancora a Martina Franca, molto apprezzato è stato nel 1997 il *Macbeth* per la regia di Francesco Esposito e, nel 1998, *Il fortunato inganno* di Donizetti diretto da Guido De Monticelli, vincitore degli importanti premi Abbiati e Samaritani.

Nel 2003 ha inaugurato il ritorno dell'Opera di Roma a Caracalla con *Carmen* per la regia di Francesco Esposito e i costumi di Alberta Ferretti. Ha firmato le scene di *Tosca, amore disperato* composta da Lucio Dalla (costumi di Giorgio Armani), e



nel 2004 *Le nozze di Figaro* dirette da Zubin Metha a Tel Aviv. Nel 2005, dopo il successo della *Traviata* al Carlo Felice di Genova, firma con Marco Gandini *La finta semplice* per La Fenice di Venezia, e poi *I giuochi d'Agrigento*, *Pagliacci*, e *Così fan tutte* a Piacenza. Di recente ha disegnato scene e costumi per l'*Arlecchino* di Ferruccio Busoni con la regia di Lucio Dalla.

Tra i suoi ultimi progetti, va inoltre ricordato un festival verdiano in Giappone che lo vede impegnato da anni nella proposta dei titoli meno noti del Maestro di Busseto: que-

st'anno sarà la volta del *Corsaro* con la regia di Keisuke Suzuki e la direzione di Hiroshi Wakasugi. Ancora, da citare il progetto sulle opere composte da Marco Betta e tratte dalla raccolta di Andrea Camilleri *Il commissario di bordo*. Tra queste, *Il fantasma nella cabina* ha ricevuto al debutto ampi consensi.

Ha curato anche gli allestimenti di diverse mostre, tra cui *La forza e il destino: la fortuna di Verdi in Russia*, *A misura di bambino: 100 anni di mobili per l'infanzia in Italia*, nonché l'importante retrospettiva *Elisabetta Sirani, pittrice eroina*, e nel 2006 *Un diavolo per capello*: una storia dell'acconciatura attraverso l'arte e l'etnografia.

Gabriella Pescucci

Nata a Rosignano Solvay (Livorno), ha studiato all'Istituto d'Arte e all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Assistente di Piero Tosi per *Medea* di Pasolini, *Morte a Venezia* e *Ludwig* di Visconti, ha intrapreso dal 1969 un'intensa attività di costumista per il cinema, conquistando i più importanti premi internazionali.

Tra i film a cui ha collaborato, *Uomini contro* e *Tre fratelli* di Francesco Rosi, *Addio fratello crudele*, *Identikit* e *Divina creatura* (Vincitore del nastro d'argento) di Giuseppe Patroni Griffi, *Fatti di*



gente perbene (Vincitore del nastro d'argento) e *L'eredità Ferramonti* di Mauro Bolognini, *Il Gabibiano* di Marco Bellocchio, *Prova d'orchestra* e *La città delle donne* (Vincitore del Nastro d'argento) di Federico Fellini, *Passione d'amore*, *La nuit de Varennes* (Vincitore del Nastro d'argento), *La famiglia* (Vincitore del Nastro d'argento e del Ciak d'oro), *Splendor* e *Che ora è* di Ettore Scola, *C'era una volta in America* di Sergio Leone (Vincitore del BAFTA Award – il premio della British Academy of Film and Television Art – e del David di Donatello), *Dagobert* di Dino Risi, *Il nome della rosa* di Jean-Jacques Annaud, *Le avventure del Barone di Münchhausen* (Nomination all'Oscar, vincitore del Ciak d'oro e del BAFTA Award) e *I fratelli Grimm* di Terry Gilliam, *L'età dell'innocenza* di Martin Scorsese (con il quale ha vinto l'Oscar per i costumi), *La lettera scarlatta* di Roland Joffé, *Les misérables* di Billie August e *Sogno di una notte di mezza estate* di

Michael Hoffman. E ancora *Van Helsing* di Stephen Sommers, *La fabbrica di cioccolato* di Tim Burton, *Beowulf* di Robert Zemeckis.

All'attività cinematografica Gabriella Pescucci ha alternato quella per il teatro, firmando allestimenti per i più importanti palcoscenici del mondo: fra le opere liriche, *Norma* alla Scala di Milano con regia di Bolognini, *Manon Lescaut* al Festival dei Due Mondi con regia di Visconti e alla Scala con regia di Faggioni, *Il Trovatore* all'Arena di Verona con regia di Patroni Griffi e all'Opera di Monaco con regia di Ronconi, *La Bohème* al Teatro Comunale di Firenze e all'Opéra Bastille di Parigi con regia di Jonathan Miller, *La sonnambula* ancora al Comunale di Firenze; particolarmente intensa poi la sua collaborazione con Liliana Cavani (*Cardillac* al Maggio Musicale Fiorentino, *Jenufa* al Teatro Comunale di Firenze, *La Traviata*, *La Vestale*, *Manon Lescaut*, *I pagliacci* e *Un ballo in maschera* alla Scala di Milano, *La cena delle beffe* all'Opera di Zurigo, *Cavalleria rusticana* a Ravenna Festival). Nel campo della prosa va ricordata la sua partecipazione ad importanti allestimenti con regia di Patroni Griffi (*Mahagonny*, *Napoli chi resta e chi parte*, *Le femmine puntigliose*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Fior di Pisello*, *Una volta nella vita*, *La moglie saggia*), Luca Ronconi (*Strano interludio*, *Gli ultimi giorni dell'umanità*), Mario Missiroli (*Nostra Dea*).

Pasquale Mari

Disegnatore luci e direttore della fotografia, forte di una partecipazione venticinquennale alle compagnie teatrali e cinematografiche Falso Movimento e Teatri Uniti (da lui fondate a Napoli insieme ai registi Mario Martone e Toni Servillo sin dal 1979), ha collaborato di recente con Martone anche in campo lirico firmando le luci della trilogia di Mozart e Da Ponte presentata nel 2006 al San Carlo di Napoli; di *Così fan tutte* ha curato anche la fotografia della versione televisiva prodotta dalla RAI nel 2000 e andata in scena al Teatro



Comunale di Ferrara con la direzione di Claudio Abbado. Sempre con Martone ha lavorato alla *Lulu* di Berg al Massimo di Palermo nel 2001, e alla *Matilde di Shabran* del Rossini Opera Festival 2004. Con Servillo ha lavorato invece al *Boris Godunov* del Teatro de São Carlos di Lisbona nel 2001, alle *Nozze di Figaro* per La Fenice di Venezia nel 2000, e ad *Ariadne auf Naxos* per Lisbona e Ferrara nel 2004.

Ha collaborato con Andrea de Rosa fin dal suo debutto nella regia lirica con l'*Idomeneo* di Mozart andato in scena nel 2004 a Trento, seguito l'anno dopo nello stesso teatro da *Curlew River* di Benjamin Britten. Ancora in campo musicale, nel 2002 ha curato le luci degli allestimenti a "Musica per Roma" di *West Side Story* con la regia di Andrea Renzi, e del *Pollicino* di Henze con la regia di Daniele Abbado. Nel 2003 è stata la volta di *Rigoletto* diretto da Marco Bellocchio e andato in scena

a Piacenza e Ravenna, nonché di vari concerti italiani di Steve Lacy, degli Avion Travel e di Ivano Fossati.

Nel teatro di prosa ha lavorato a lungo con Carlo Cecchi, per la sua trilogia shakespeariana *Amleto*, *Misura per misura* e *Sogno di una notte di mezza estate* a Roma e a Palermo, e per la *Hedda Gabler* di Ibsen a Ferrara nel 2002. Ha inoltre lavorato ancora con Marco Bellocchio per il *Macbeth* di Shakespeare presentato al Teatro India di Roma nel 2001. Ha collaborato con Valerio Binasco per il

Gabbiano di Čechov (Roma, 2002) e per *Cara Professoressa* di Ljudmila Razumovskaja (Parma, 2003). Ancora con Servillo ha firmato le luci di *False confidenze* di Marivaux, del *Misanthropo* e del *Tartufo* di Moliere, e di *Sabato domenica e lunedì* di Eduardo De Filippo approdata, a conclusione di una tournée di quattro anni in Italia e in Europa, all'Athénée di Parigi nell'inverno 2006.

Tra le sue direzioni di fotografia più importanti, *Teatro di guerra* (1999) di Mario Martone, *Placido Rizzotto* (2000) di Pasquale Scimeca, *Il bagno turco* (1997) e *Le fate ignoranti* (2001) di Ferzan Özpetek, *L'uomo in più* (2001) di Paolo Sorrentino, *L'ora di religione* (Cannes 2002), *Buongiorno, Notte* (Venezia 2005) e *Il regista di matrimoni* (Cannes 2006) di Marco Bellocchio. Per quest'ultimo film ha ricevuto il Globo d'oro per la migliore fotografia.

Corrado Casati

Si è diplomato *cum laude* in pianoforte al Conservatorio “Giuseppe Nicolini” di Piacenza. Nel 1986 comincia a lavorare in teatro come Maestro collaboratore, e dal 1992 come Maestro del coro. In quest’ultima veste ha partecipato alle produzioni liriche di vari teatri nell’Italia del Nord (Teatro Comunale di Piacenza, Teatro Regio di Parma, Teatro Comunale di Modena, Teatro Grande di Brescia, Teatro Ponchielli di Cremona, Teatro Fraschini di Pavia, Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro Comunale di Ferrara, Teatro Ali-



ghieri di Ravenna) a fianco di direttori d’orchestra quali Daniel Oren, Maurizio Arena, Piergiorgio Morandi, Mstislav Rostropovič, José Cura, e di registi come Ugo Gregoretti, Marco Bellocchio, Vittorio Sgarbi. Nella veste di pianista accompagnatore ha lavorato in Italia e all’estero (Canada, Stati Uniti, Australia, Sud Africa), esibendosi soprattutto per le comunità italiane colà residenti. Alla guida del Coro del Teatro Municipale di Piacenza, ha all’attivo registrazioni discografiche e televisive a livello locale e nazionale.

Claudio Desderi

Ha debuttato nel 1969 al Festival di Edimburgo interpretando *Il signor Bruschino* di Rossini. Da allora ha privilegiato il repertorio mozartiano e rossiniano, che ha proposto nel corso di importanti festival quali quelli di Salisburgo, Pesaro e Glyndebourne. Dal 1973 è regolarmente ospite del Teatro alla Scala dove ha interpretato, fra i molti titoli, *La Cenerentola* e *L'italiana in Algeri* con la direzione di Claudio Abbado, nonché le opere di Mozart su libretto di Da Ponte dirette da Riccardo Muti. Il suo repertorio spazia da Monteverdi a Nono, con particolare

attenzione per il genere cameristico e liederistico e per le composizioni di Schumann, Schubert e Brahms. Si è esibito all'Opéra di Parigi in *Falstaff*, al Covent Garden di Londra nelle *Nozze di Figaro* e *Così fan tutte*, nonché a New York e Chicago in altre celebri parti mozartiane e rossiniane.

Dal 1988 ha guidato il Progetto "Mozart - Da Ponte" della Scuola di Musica di Fiesole: un laboratorio conclusosi con la messa in scena di *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*, cui è seguito nel 1993-1996 un *workshop* sulla vocalità di Monteverdi culminato nella produzione dell'*Incoronazione di Poppea*, *La favola di Orfeo*, e *Il ritorno di Ulisse in patria*.



Da diversi anni svolge un'intensa attività come direttore d'orchestra che lo ha portato alla testa di numerose compagini italiane e straniere. Tra le produzioni più significative, *La scala di seta* e *L'occasione fa il ladro* a Montpellier nel 1992, *Falstaff* e *La pietra del paragone* al Festival di Aldeburgh nel 1993, *Il maestro di cappella* di Cimarosa alla Reggia di Caserta in occasione del G7 nel 1994, un trittico composto dal *Maestro di cappella*, *Il telefono* di Menotti e *La voix humaine* di Poulenc da lui diretto e interpretato nel 1995 a Napoli. Nel corso

dello stesso anno ha diretto i *Carmina Burana*, *La Cenerentola*, *La pietra del paragone*, *Rigoletto*, *Falstaff*, *La traviata*, *Macbeth* e *Carmen* a Pisa, *Il signor Bruschino* e *La scala di seta* a Bilbao, *Carmen* a Rouen e *Don Giovanni* a Marsiglia. Tra i suoi impegni più recenti, lo spettacolo *Tout Rossini* a Parigi, *La finta giardiniera* a Nizza e *Il barbiere di Siviglia* a Baltimora, Montecarlo e Tolosa nel 2001.

Tra gl'importanti incarichi ricevuti, la direzione artistica del Teatro Verdi di Pisa dal 1991 al 1997, e quella del Regio di Torino dal 1998 al 2001. È stato consulente artistico del Festival Verdi di Parma e, dall'agosto 2002 al dicembre 2003, sovrintendente del Teatro Massimo di Palermo.

Nicola Alaimo

Baritono, nasce nel 1978 a Palermo, dove compie gli studi musicali per poi perfezionarsi con Vittoria Mazzoni. Nel 1997 debutta come Dandini nella *Cenerentola* di Rossini, e interpreta in seguito Raimbaud nel *Comte Ory* diretto da Alberto Zedda.

Fedele alla causa rossiniana, nel 2003 ha impersonato Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro Bellini di Catania, e ha cantato nella parte del Faraone in *Moïse et Pharaon* alla Scala, diretto da Riccardo Muti. Ha poi interpretato il Conte di Luna nel *Trovatore* prodotto da Ravenna Festival con la regia di Cristina Mazzavillani Muti (ha coperto la stessa parte nel gennaio 2005 al Teatro Piccinni di Bari, diretto da Massimiliano Stefanelli), ed è stato Procolo nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti dirette da Fabrizio Maria Carminati al Teatro Donizetti di Bergamo.

Nel luglio 2004 interpreta Ezio nell'*Attila* di Verdi al Luglio Musicale Trapanese. Appare poi come Sharpless in *Madama Butterfly* nei teatri di Lucca, Pisa, Sassari, Livorno, Ravenna, Bolzano, Trento



e Rovigo, con la direzione di Giuliano Carella (l'anno successivo anche al Festival pucciniano di Torre del Lago, diretto da Keri-Lynn Wilson). In dicembre canta ancora nel *Barbiere di Siviglia*, questa volta al teatro di Treviso e nella parte di Figaro.

Il 2005 lo vede apparire come Dottor Malatesta nel *Don Pasquale* di Donizetti al Teatro Bellini di Catania, diretto da Stefano Ranzani. Interpreta poi Don Profondo nel *Viaggio a Reims* di Rossini a Berna, e Renato nel *Ballo in maschera* di Verdi al Teatro Piccinni di Bari,

con la direzione di Andrea Licata (nel 2006 anche al Massimo di Palermo, sotto la bacchetta di Stefano Ranzani).

Quest'anno ha impersonato Taddeo nell'*Italiana in Algeri* di Rossini all'Opéra di Tolone. È stato inoltre Belcore nell'*Elisir d'amore* di Donizetti a Savona diretto da Massimiliano Stefanelli, Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart al Teatro greco di Taormina, e Don Giovanni nel *Dissoluto assolto* di Azio Corghi alla Scala.

Mario Cassi

Baritono aretino, classe 1973, ha studiato canto con Slavka Taskova Paoletti, Paride Venturi e, attualmente, con Bruno De Simone. Ha partecipato a numerosi concorsi internazionali, vincendo il Concorso “Toti Dal Monte”, il premio speciale “Cesare Bardelli” al Concorso “Vioti” di Vercelli, il premio “Zarzuela” al Concorso “Operalia” 2003; ha ottenuto il secondo premio al Concorso “Spiros Argiris” nel 2004.

Ha cantato con direttori come Claire Gibault, Paolo Olmi, Massimiliano Stefanelli, Giancarlo Andretta, Fabrizio Maria Carminati, Lawrence Foster, Michael Guttler, Mario Merigo, Francesco Vizioli, Fabio Maestri, Giovanni Battista Varoli. Ha lavorato con registi quali Carlo Battistoni, Luis Erlo, Simona Marchini, Daniele Abbado, Luca Ferraris, Gabriella Medetti, Alessio Pizzzech, Aldo Tarabella, Angelo Savelli, Paolo Panizza.

Ha debuttato con Opera Youth in Europe nel 1998 come Alcindoro nella *Bohème*, e nel 1999 ha impersonato Betto in *Gianni Schicchi*. Per il Laboratorio “Voci in Musica” di Musica per Roma ha interpretato Guglielmo in *Così fan tutte* e il Signor Lupo nel *Pollicino* di Henze. Nel 2001, all’Accademia Filarmonica Romana, ha cantato in prima esecuzione italiana *Palermo e Corona* di Luca Lombardi; al TodiArte Festival ha cantato in prima assoluta il melologo *Veiano*, testo di Sandro Cappelletto e musica di Matteo D’Amico, trasmesso da Rai Radio3. Nello stesso anno ha debuttato come Germano nella rossiniana *Scala di seta*, poi incisa per Bongiovanni. Nel 2002 ha interpretato il Padre in *Hänsel und Gretel* all’Opera di Roma, il Pendolo e il Gatto nell’*Enfant et les sortilèges* di Ravel allo



Châtelet di Parigi, e ha debuttato come Dottor Malatesta in *Don Pasquale* al Teatro Bonci di Cesena. Nel 2003 è stato a Treviso come Dandini nella *Cenerentola*, per poi interpretare Marcello nella *Bohème* al Bonci di Cesena; come vincitore di “Operalia” 2003, ha cantato con Plácido Domingo all’isola di Mainau, nel Concerto di gala trasmesso via satellite dalla televisione tedesca. Si è poi esibito in *Così fan tutte* a Trieste, Lucca, allo Strehler di Milano ed in tournée con il Piccolo Teatro di Milano, e poi nel *Signor*

Bruschino, *La cambiale di matrimonio* al Festival Galuppi di Venezia, *La Cenerentola* a Pisa, Lucca e Livorno. Sotto la direzione di Patrick Fournillier ha interpretato Valentin nel *Faust* di Gounod a Ravenna Festival. Si è poi esibito al Festival di Martina Franca come Capellio in *Romeo e Giulietta* di Marchetti.

Nel marzo 2005, all’Opera di Losanna, ha cantato e registrato *La grotta di Trofonio* di Salieri sotto la direzione di Christophe Rousset insieme a Les Talens Lyriques. Di recente, ha cantato nella nuova produzione dell’*Ape musicale* al Teatro Pergolesi di Jesi, e ha debuttato come Barone Grog nella *Grande-duchesse de Gérolstein* alla Fenice di Venezia, e come Prosdocimo nel *Turco in Italia* al Regio di Torino (poi ripreso al Teatro dell’Opera di Roma). Ha poi di nuovo interpretato Guglielmo in *Così fan tutte* a Losanna, e ha appena cantato la parte di Achilla nel *Giulio Cesare* di Händel al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi.

Tra i suoi impegni futuri, *L’italiana in Algeri* al Teatro Comunale di Bologna, *Il matrimonio segreto*, e *Maria Stuarda* a Liegi.

Bruno Taddia

Baritono, nato a Pavia, si è diplomato in violino al Conservatorio di Genova e ha studiato nel corso di Composizione sperimentale del Conservatorio di Milano. Ha studiato canto con Paolo Montarsolo, e recitazione con Lorenzo Minelli. Studia filosofia all'Università di Milano.

Dopo l'iniziale attività come violinista, nel 2000 ha frequentato il corso di interpretazione tenuto da Gianluigi Gelmetti sulla *Cenerentola* di Rossini, dove ha perfezionato la parte di Dandini. Nel 2001 ha frequentato i corsi dell'Accademia Rossiniana di Pesaro tenuti da Alberto Zedda, e ha debuttato al Rossini Opera Festival come Don Alvaro nel *Viaggio a Reims*. In seguito ha interpretato Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* con la regia di Dario Fo ad Amsterdam, Rotterdam, Utrecht, Eindhoven.

Vincitore del Concorso As.Li.Co. 2002 come Taddeo nell'*Italiana in Algeri*, ha interpretato tale personaggio nei teatri del Circuito Lirico Lombardo e all'Alighieri di Ravenna, con la regia di Pier Luigi Pizzi e la direzione di Giancarlo Andretta. Ha poi frequentato il corso tenuto da Claudio Desderi sulle *Nozze di Figaro*, ed è stato selezionato per interpretare il Conte di Almaviva.

Nella stagione 2002-2003 ha cantato come Gaudenzio nel *Signor Bruschino* a Cagli, e ha debuttato come Gianni Schicchi al Teatro "Gustavo Modena" di Genova (poi anche al Künstlerhaus di Monaco di Baviera), per poi cantare come Lindo nel *Tito Manlio* di Vivaldi al Festival Opera Barga. Nella parte di Phileas, ha inoltre partecipato alla prima asso-



luta in tempi moderni dell'opera *Daphnis et Chloé* di Jean-Jacques Rousseau al Festival Internazionale di Sarre (Aosta).

Nella stagione successiva ha interpretato Ping nella *Turandot* diretta da Massimo De Bernart, e Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* prodotto dall'As.Li.Co. Ha poi cantato *Il maestro di cappella* di Cimarosa all'Auditorium di Milano con l'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi", *L'elisir d'amore* (Dulcamara) al Teatro Carlo Felice di Genova, *Il barbiere di Siviglia* (Figaro) a Lisbona. Al Rossini

Opera Festival ha interpretato Raimondo Lopez nella *Matilde di Shabran* con la regia di Mario Martone e la direzione di Riccardo Frizza. Nel 2005 è stato Dandini nella *Cenerentola* andata in scena con la regia di Simona Marchini nei teatri di Pisa, Lucca, Livorno. Ha impersonato ancora Dulcamara nell'*Elisir d'amore* con la regia di Filippo Crivelli a Pavia, Cremona, Brescia e Ravenna. È stato inoltre impegnato come Don Quixote nel *Retablo de Maese Pedro* di De Falla al Teatro Sociale di Como, come Bruschino padre nel *Signor Bruschino* a Milano, come Macrobio nella *Pietra del paragone* a Friburgo e all'Opera di Rennes, come Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* all'Opera di Roma con la direzione di Gianluigi Gelmetti. Ha riscosso notevole successo la sua interpretazione di Don Pomponio nella *Gazzetta* di Rossini andata in scena al Gran Teatro del Liceu di Barcellona con la regia di Dario Fo.

Nel 2006 ha cantato nei *Finti filosofi* (Don Micco) di Spontini a Jesi, *L'italiana in Algeri* (Taddeo) a Treviso, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*

(Mamm'Agata) a Dresda, *L'equivoco stravagante* (Gamberotto) diretto da Alberto Zedda alla Deutsche Oper di Berlino, *Gianni Schicchi* di Puccini e *Parlatore eterno* di Ponchielli e Mariani al Teatro di Fano. Ha inoltre interpretato Ping nella *Turandot* allo Sferisterio di Macerata (regia di Pier Luigi Pizzi, direzione di Daniele Callegari), Don Bartolo nelle *Nozze di Figaro* a Lugano e, recentissimamente, *L'Ajo nell'imbarazzo* (il Marchese Don Giulio Antiquati) al Festival di Wexford.

Tra le sue interpretazioni sinfonico-vocali, il *Requiem* di Mozart con l'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi" diretta da Romano Gandolfi, lo *Stabat Mater* di Haydn e la *Messa solenne* di Ponchielli con l'Orchestra "I Pomeriggi Musicali" di Milano. Tiene inoltre numerosi concerti di musica vocale da camera. Tra i suoi prossimi impegni, *L'Italiana in Algeri* (Taddeo) alla Palm Beach Opera e al Teatro Comunale di Bologna.

Juan Francisco Gatell Abre

Nato a La Plata, in Argentina, nel 1978, ha iniziato gli studi musicali all'età di nove anni al Conservatorio "Gilardo Gilardi" della sua città, per poi continuarli dal 2000 in Spagna, dove si è perfezionato al Conservatorio "Arturo Soria" di Madrid. Ha inoltre partecipato a diversi corsi di formazione, tra i quali quelli di tecnica vocale e di interpretazione tenuti da Teresa Berganza a Santander, e da Bruno De Simone a Pisa. Attualmente è allievo del baritono Luciano Roberti. La sua esperienza musicale si è consolidata anche grazie all'attività nei cori del Gran Teatre del Liceu di Barcellona, della Radiotelevisione spagnola, e del Maggio Musicale Fiorentino.

A seguito della segnalazione all'VIII "Ciclo de Jòvenes Cantantes" dell'Associazione Amici dell'Opera di Madrid, tiene un recital nell'auditorium della Escuela Superior de Canto di Madrid. Nel 2004 vince il Concorso "Le voci nuove della lirica" bandito dall'Associazione Museo "Enrico Caruso", grazie al quale si esibisce nella Sala Grande del Teatro Dal Verme di Milano, e a Villa Caruso (Lastra a Signa) per l'assegnazione del Premio "Caruso" 2004 al baritono Leo Nucci. Nello stesso anno debutta al Maggio Musicale Fiorentino nell'*Idomeneo* di Mozart, interpreta Don Luigino nel *Viaggio a Reims* di Rossini, e canta per Città Lirica Opera Studio la parte di Acis nell'*Acis and Galatea* di Händel a Pisa, Livorno e Chieti. Nel 2005 interpreta Ernesto nel *Don Pasquale* di Donizetti al Teatro Pacini di Pescia e, come vincitore del VII Concorso "Città di Pistoia", Rinuccio nel *Gianni Schicchi* di Puccini al



Manzoni di Pistoia e al Teatro dei Rassicurati di Montecarlo (Lucca). Sempre nel 2005, interpreta l'Innocente nel *Boris Godunov* di Musorgskij diretto da Semyon Bychkov al Maggio Musicale Fiorentino. Ha impersonato inoltre il Conte di Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini diretto dal Gianluigi Gelmetti (ha interpretato lo stesso personaggio anche nell'opera omonima di Paisiello al Teatro degli Arcimboldi di Milano), e Don Ottavio nel *Don Giovanni* di Mozart diretto da Hubert Soudant con la regia di Franco Zeffirelli al Teatro dell'Opera di Roma.

Ha interpretato con successo Don Ottavio anche a Lima, dove è stato invitato dal grande tenore Luigi Alva (proprio nei panni di Don Ottavio, Gatell ha vinto il LVII Concorso As.Li.Co.), ed è stato Tamino nel *Flauto magico* alla Fenice di Venezia.

Nel 2006 si è esibito a Ravenna, sotto la bacchetta di Riccardo Muti, nelle *Vesperae solennes de confessore* di Mozart (eseguite anche a Firenze, sempre col maestro Muti). Alle Settimane Musicali Senesi è inoltre stato solista nel *Requiem* di Mozart diretto da Gianluigi Gelmetti.

Fra i suoi prossimi impegni, il *Don Giovanni* per l'As.Li.Co., e il *Davidde penitente* di Mozart per i Pomeriggi Musicali di Milano; e ancora *Pulcinella* di Stravinskij con l'Orchestra della Toscana diretta da Gabriele Ferro, *Il ritorno di don Calandrino* diretto da Riccardo Muti al Festival di Pentecoste a Salisburgo, *Il barbiere di Siviglia* al Regio di Torino, *Il burbero di buon cuore* di Martín y Soler diretto da Christoph Rousset al Teatro Real di Madrid.

David Alegret

Tenore, nato a Barcellona nel 1972, ha iniziato a studiare canto con Xavier Torra al Conservatorio Superiore di Musica della propria città, dove ha frequentato anche la Facoltà di Medicina dell'Università Autonoma. Ha poi conseguito il *Solistendiplom* col massimo dei voti all'Accademia musicale di Basilea con Kurt Widmer; in seguito, ha perfezionato la tecnica vocale con Anna Luísa Chova.

Ha vinto il Concorso per giovani cantanti lirici organizzato dalla banca La Caixa e dal Gran Teatre del Liceu di Barcellona, è stato finalista nell'edizione 2003 del Concorso "Operalia", e ha vinto la borsa di studio dello Herbert von Karajan Centrum, che consiste in un contratto annuale con la Staatsoper di Vienna.

Ha cantato con l'Orquestra Nacional de Cambra d'Andorra, l'Orquestra Simfònica del Vallès, la Real Orquestra Simfònica de Sevilla, l'Orquestra Ciudad de Granada, l'Orquestra Simfònica de La Coruña, il Concerto Köln, l'orchestra barocca Capriccio Basel, il Concert des Nations, l'Orchestra del Gran Teatre del Liceu, il Sinfonieorchester Basel, il Wiener Symphonieorchester, i Wiener Philharmoniker, la London Philharmonic. È stato diretto, fra gli altri, da László Heltay, Jordi Casas, Jordi Savall, Josep Vila, Edmond Colomer, Josep Pons, David Giménez, Alois Koch, Lawrence Foster, Renato Palumbo, Fabio Luisi, Alberto Zedda, Christoph Speering, Paolo Olmi, Jesús López Cobos. Ha cantato in importanti sale europee quali il Palau de la Música a Valencia, l'Auditorium di Barcellona, il Gran Teatre del Liceu, il



Teatro de la Maestranza di Siviglia, il Wiener Konzerthaus, la Wiener Volksoper e la Wiener Staatsoper, la Hamburg Staatsoper, lo Stadtca-sino Basel, il Kunst und Kon-zerthaus Luzern, e il Queen Elisabeth Hall di Londra.

Nel 2004 ha debuttato come Lindoro nell'*Italiana in Algeri* allo Stadttheater Klagenfurt (poi all'Opéra de Massy e alla Staatsoper di Vienna assieme ad Agnes Baltsa). Ha impersonato Don Ramiro nella *Cenerentola* alla Volksoper di Vienna, all'Opera Nazionale Finlandese di Helsinki, a

Trieste e Roma; ha interpretato il Conte di Libensko-f nel *Viaggio a Reims* al Rossini Opera, allo Staatstheater di Berna e a Oviedo, ed è stato Don Narciso nel *Turco in Italia* alla Staatsoper di Amburgo (prossimamente alla Bayerische Staatsoper). Ha inoltre cantato nell'*Orfeo* di Antonio Sartorio al Festival Mozart della Coruña, e ha interpretato Belmonte nel *Ratto dal serraglio* al Massimo di Palermo e a Palma de Maiorca. Ha partecipato inoltre al Festival "Toujours Mozart" – allestito una volta all'anno alternativamente a Salisburgo, Praga e Vienna – interpretando Ferrando in *Così fan tutte*, Idamante in *Idomeneo*, e lo Spirito cristiano in *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*. Nel repertorio oratoriale sono da segnalare le sue interpretazioni del *Requiem* di Mozart al Palau de la Música Catalana e della *Petite messe solennelle* di Rossini a Praga. Ha cantato anche la *Matthäus-* e la *Johannes-Passion*, nonché il *Magnificat* di Bach, lo *Stabat Mater* di Rossini, la *Messa di gloria* di Puccini, *Die Schöpfung* di Haydn, il *Messiah* di

Händel e *Le roi David* di Honegger. Assieme alla Capella Reial de Catalunya diretta da Jordi Savall ha inoltre interpretato l'*Orfeo* e il *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi, nonché la *Messa in si minore* di Bach.

Assieme all'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya diretta da Antoni Ros Marbá, ha appena registrato l'opera di Eduard

Toldrà *El Giravolt de Maig*, in cui ha interpretato il personaggio principale, Golferich.

Fra le sue prossime interpretazioni, Rinuccio in *Gianni Schicchi* a Napoli, il Conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a Zurigo, e *Il ritorno di don Calandrino* di Cimarosa a Ravenna e Salisburgo con la direzione di Riccardo Muti. Canterà inoltre ancora nel *Don Pasquale* a Tolosa.

Laura Giordano

Soprano, nata a Palermo nel 1979, ha iniziato a cantare all'età di sedici anni. Dopo avere conseguito la maturità classica, ha proseguito lo studio del canto sotto la guida di Maria Chiara e poi di Alida Ferrarini.

Ha partecipato ad alcune produzioni al Teatro Massimo di Palermo e al Bellini di Catania, dove è apparsa in *Rigoletto*, *Tosca*, *Der Rosenkavalier*. Vincitrice per due anni consecutivi (1997 e 1998) del Concorso OperaLaboratorio del Teatro Massimo di Palermo, ha debuttato come protagonista nei *Pazzi per progetto* di Donizetti e nell'*Adina* di Rossini. Nell'estate 1999 ha cantato in *Orphée aux enfers* di Offenbach per la stagione estiva del Teatro Massimo di Palermo. La sua affermazione definitiva avviene, sempre al Massimo, nell'aprile 2000, quando interpreta con successo la parte di Sophie nel *Werther* di Massenet.

Nel gennaio 2001 ha interpretato Oscar nel *Ballo in maschera* diretto da Valerij Gergiev al Teatro Regio di Parma. Ha cantato i *Carmina Burana* con il Coro del Teatro alla Scala al Teatro Fraschini di Pavia e si è esibita alla Filarmonica di San Pietroburgo in un concerto lirico. Ha eseguito ancora i *Carmina Burana* a Ravenna e a Caracalla con l'Orchestra di Santa Cecilia. Al Festival Mozart della Coruña ha cantato la *Messa dell'Incoronazione* di Mozart, per poi esibirsi al Rossini Opera Festival di Pesaro nel *Viaggio a Reims* (Corinna).

Nel 2002 debutta con successo al Théâtre des Champs-Élysées come Carolina nel *Matrimonio segreto* diretto da Christophe Rousset (poi al Barbican Center di Londra). In seguito è stata Elvira nell'*Italiana*



in *Algeri* diretta da Alberto Zedda al Festival Mozart della Coruña. Ha cantato *L'Olimpiade* di Vivaldi con Rinaldo Alessandrini al Festival di Beaune, e ha interpretato Susanna nelle *Nozze di Figaro* all'Opéra Bastille di Parigi (poi anche al Teatro Real di Madrid e alla Semperoper di Dresda). Nel 2003 è tornata al Massimo di Palermo col *Matrimonio segreto*, e ha debuttato come Marie nella *Fille du régiment* a Lecce (quest'anno portata in tournée con il Teatro Comunale di Bologna).

Nel 2004 interpreta con successo Nannetta nel *Falstaff* diretto alla

Scala da Riccardo Muti (ha ripreso lo stesso personaggio all'Opéra de Lyon con Gianandrea Noseda e a Strasburgo con Carlo Rizzi); sempre alla Scala impersona Musetta nella *Bohème* con la regia di Franco Zeffirelli e la direzione di Rafael Frühbeck de Burgos (poi al Teatro Real di Madrid e al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles). Tra le sue altre interpretazioni, Corinna nel *Viaggio a Reims*, Oscar nel verdiano *Ballo in maschera* a Nizza con Marco Guidarini e poi al Teatro Verdi di Trieste, Adina nell'*Elisir d'amore* a Las Palmas e Tel Aviv, Despina in *Così fan tutte* a Santiago del Cile. Si segnalano inoltre il *Laudate pueri* di Vivaldi con Jurij Bashmet al Festival Barocco di Chaise Dieu, il *Requiem* di Fauré a Tenerife, i recital al St. John Smith Square di Londra e al Festival di Wiesbaden. Nei futuri impegni, Donna Fulvia nella *Pietra del paragone* al Théâtre du Châtelet di Parigi, Nannetta in *Falstaff* al Comunale di Bologna e al Regio di Torino, Susanna nelle *Nozze di Figaro* al New National Theatre di Tokyo, Musetta in *Bohème* alla Houston Grand Opera.

Sandra Pastrana

Giovane soprano spagnolo, nata a Granada, ha iniziato a studiare violino e si è poi dedicata al canto diplomandosi col massimo dei voti al Conservatorio Superiore di musica del Liceu di Barcellona, con Eduardo Gimenez. Tra i numerosi concorsi internazionali da lei vinti, vanno ricordati il “Pedro Lavirgen” di Cordoba e il Concorso Internazionale “Ottavio Ziino” di Roma.

Ha debuttato come Norina nel *Don Pasquale* e Micaela nella *Carmen* al teatro di Sabadell; è stata poi Ninetta in *Chi dell'altrui si veste*

presto si spoglia di Cimarosa al Teatro dell'Università di Barcellona, e ha poi iniziato a collaborare col Liceu di Barcellona dove ha cantato nella *Serva Padrona* (Serpina), *Norma*, *Semiramide* (assieme a Juan Diego Flórez), *Parsifal* (con Plácido Domingo). Ha inoltre interpretato Sophie nel *Werther* al Teatro Verdi di Salerno, Adina nell'*Elisir d'Amore* a Malaga, ha cantato nel *Viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival, in *Orphée aux Enfers* di Offenbach all'Auditorium Manuel de Falla di Granada, e ha impersonato con successo Lisa nella *Sonnambula* al Teatro de la Maestranza di Siviglia. Ha anche interpretato *L'enfant et les sortilèges* di Ravel, *Pépita*



Jiménez di Albeniz al Gran Teatro dell'Opera di Cordoba, e l'“*opéra-minute*” di Milhaud *L'abandon d'Ariane* al Teatro de la Maestranza di Siviglia.

Del repertorio sinfonico e cameristico ha eseguito il *Salmo XLII* op. 42 di Mendelssohn al Liceu di Barcellona, l'*Exultate, jubilate* di Mozart e il *Salve Regina* di Schubert al Palazzo della Musica Catalana di Barcellona, la *Petite messe solennelle* col Coro e l'Orchestra della Radiotelevisione spagnola al Teatro Monumentale di Madrid, le *Bachianas Brasileiras* di Villa-

Lobos in Germania, e ancora i *Carmina Burana* al Teatro Verdi di Salerno e al Festival Cadaques di Barcellona, e la *Messa Solenne* di Cipriani all'Auditorium della Conciliazione a Roma con l'Orchestra Toscanini di Parma.

Impegnata di recente nella tournée giapponese del Teatro Comunale di Bologna (*La Fille du régent*), ha debuttato come Musetta nella *Bohème* al Festival di Bassano del Grappa. Tra i suoi prossimi impegni, citiamo *L'elisir d'amore* a Granada, *La Bohème* al Teatro Sociale di Rovigo, al Teatro Verdi di Padova e a Jesolo, *La clemenza di Tito* al Teatro Verdi di Sassari.

Gabriele Spina

Baritono catanese, ha studiato flauto e composizione all'Istituto Musicale "Vincenzo Bellini" della città natale. Nel 1999 comincia a studiare canto con Paolo Washington, per poi proseguire al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze. In seguito, si perfeziona a Modena con Angelo Bertacchi.

Debutta nel 2000 al Teatro Borgatti di Cento come Germano nella *Scala di seta* diretta da Claudio Desderi (poi anche a Chieti). Interpreta in seguito Belcore nell'*Elisir d'amore* al Festival di Pergine, e poi Leporello nel *Don Giovanni* e Figaro nel

Barbiere di Siviglia al Festival di Osimo. Impersona in seguito Prospero nelle *Due contesse* e il Topo nel *Duello comico* di Paisiello al Festival di Martina Franca (vi ha interpretato anche Albert nel *Werther* di Massenet; tutti i tre titoli sono stati incisi per l'etichetta Dynamic); Colas in *Bastien und Bastienne* al Teatro Verdi di Firenze; il Conte d'Almaviva nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Gesualdo di Avellino e al Borgatti di Cento (nella stessa opera, nel 2004 a Trento, ha impersonato Figaro). È stato inoltre Gaudenzio nel *Signor Bruschino* a Osimo, Marcello nella *Bohème* ad Asti e Aosta; *Don Giovanni* nell'o-



pera omonima di Mozart a Cento e in una tournée francese (proprio con la parte di Don Giovanni, ha vinto nel 2006 l'VIII Concorso Lirico Nazionale "Città di Pistoia"). A Ravenna è apparso come Wagner nel *Faust* di Gounod, e come Lorenzo nei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini (poi pubblicati in dvd per l'etichetta Kikko).

In concerto, ha interpretato il *Magnificat* di Bach al Teatro Verdi di Salerno; la *Passione secondo san Giovanni* di Corteccia e *Les Noces* di Stravinskij al Teatro Comunale di Firenze; le *Lamentationes Hie-*

remiae prophetiae di Cavalieri nonché il *Secondo e il Terzo libro dei madrigali* di Salomone Rossi al MittelFest 2002 di Cividale del Friuli.

Ha lavorato con direttori come Peter Schreier, Giuliano Carella, David Miller, Patrick Fournillier, e con registi quali Francesco Esposito, Marco Gandini, José Carlos Plaza, Lindsay Kemp, Micha van Hoecke.

Ha inciso per Bongiovanni il *Dixit Dominus* e il *Te Deum* di Sammartini, e con l'ensemble "Il Rossignolo" una raccolta di madrigali inediti di Orazio Caccini.

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini



“Vorrei restituire al mio Paese ciò che da esso e dai suoi grandi maestri ho ricevuto: costruire un’orchestra di giovani talenti italiani che, dopo il Conservatorio, in tre anni di attività possano apprendere il significato dello stare in orchestra, del dare il proprio contributo ad una compagine sinfonica od operistica, acquisendo piena consapevolezza di un ruolo che certo non è meno importante di quello solistico”.

Ispirata dalla volontà e dal desiderio di Riccardo Muti, suo fondatore, l’Orchestra Giovanile “Luigi Cherubini” assumendo il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo – Beethoven stesso lo considerava il più grande della sua epoca – vuole sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

Orchestra di formazione, la “Cherubini” si pone quale strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l’attività professionale. Gli 80 giovani strumentisti, provenienti da tutte le regioni

italiane e scelti tra oltre 600 aspiranti attraverso audizioni e selezioni effettuate nel corso di due anni da una commissione presieduta dallo stesso Muti, saranno integrati dai migliori allievi della Scuola di Fiesole, sulla base di un protocollo di intesa siglato tra l’Orchestra Cherubini e la prestigiosa istituzione di formazione musicale.

Il percorso di crescita è articolato in periodi di studio che trovano sempre esito concreto nel momento del confronto con il pubblico. “Solo in questo modo è possibile – spiega Riccardo Muti – dare spazio all’entusiasmo e al talento di questi giovani musicisti abituati in Conservatorio ad affrontare solo marginalmente il momento delle esercitazioni orchestrali, nonché, a causa di programmi troppo spesso antiquati, a trascurare autori fondamentali per il loro sviluppo artistico”.

La “Cherubini”, nata nel 2004, è gestita dall’omonima Fondazione – sostenuta da “Arcus”, “Progetto Italia” di Telecom, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Ingegneria Biomedica Santa Lucia (servizi di ingegneria biomedica), Associazione Indu-

striali e Camera di Commercio di Piacenza – e divide la propria sede tra il Teatro Municipale di Piacenza e, quale residenza estiva, il Ravenna Festival.

Infatti è proprio nell’ambito di questo prestigioso Festival che la “Cherubini”, dopo aver debuttato ufficialmente nel teatro piacentino nel giugno 2005 diretta da Riccardo Muti, ha compiuto il primo vero e proprio “stage formativo” esibendosi, in un brevissimo arco di tempo e con successo, sia nel repertorio operistico più tradizionale, in una nuova produzione del *Faust* di Gounod diretta da Patrick Fournillier, che in quello meno frequentato, come la *Sancta Susanna* di Hindemith eseguita in forma di concerto sotto la direzione di Riccardo Muti. Eppoi nel repertorio sinfonico con l’esecuzione dei concerti per pianoforte di Prokof’ev insieme ai solisti del Toradze Piano Studio; e di nuovo con Muti in due grandi pagine beethoveniane: il Concerto in re maggiore per violino e orchestra (con Vadim Repin) e la Quinta Sinfonia. Sempre con Riccardo Muti la “Cherubini” si è poi esibita al Festival di Malta, nella cattedrale di Trani per i trent’anni del FAI, e nell’Aula del Senato – alla presenza del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi – per il tradizionale concerto di Natale trasmesso in eurovisione da RaiUno.

A confermare l’intento di indagare un repertorio di particolare valore formativo, la “Cherubini” ha affrontato con Riccardo Muti, festeggiando il primo anno di attività nel maggio 2006, una densa tournée italiana che l’ha vista cimentarsi con opere di

Haydn (il Concerto in do maggiore per violoncello e orchestra), Mozart, Dvořák, Hindemith (la suite dal balletto *Nobilissima visione*), Rossini, Verdi e Puccini. Al Ravenna Festival 2006 l’orchestra si è esibita in molti concerti rinnovando l’intensa esperienza della residenza estiva. Diretta da Jurij Temirkanov, Riccardo Muti e Wyne Marshall si è cimentata con autori come Dvořák e Šostakovič, col repertorio sacro di Mozart fino al grande musical del Novecento con Gershwin e Bernstein.

L’annuale appuntamento del concerto per il FAI – questa volta nello straordinario scenario del Duomo di Monreale – è stato il preludio di una nuova tournée che ha toccato Piacenza, Novara, Napoli (dove si è esibita alla presenza del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano) e Parma: in programma l’Ouverture “Die Zauberharfe” di Schubert, il Concerto per violoncello di Schumann – solista Johannes Moser – e la Settima Sinfonia di Beethoven. Il *Don Pasquale* in scena al Teatro Alighieri come nuovo progetto di Ravenna Festival, segna il debutto operistico dell’orchestra con Riccardo Muti, che ha scelto questo titolo per tornare a dirigere l’opera in Italia.

Nel futuro dell’orchestra si profilano ora esperienze internazionali di rilievo come l’invito al Musikverein di Vienna e la presenza a Salisburgo al Festival di Pentecoste fondato da Karajan dove, a partire dal 2007, la Cherubini avvierà, sempre sotto la guida di Muti, un progetto triennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

violini primi

Luisa Bellitto**
Veronica Pisani
Federico Galieni
Maria Saveria Mastromatteo
Camilla Mazzanti
Riccardo Patrone
Stefano Rimoldi
Antoaneta Arpasanu
Keti Ikonomi
Lorenzo Maccaferri
Francesca Sgobba
Olessya Emelianenko

violini secondi

Donato Cuciniello*
Doriana De Rosa
Elisa Mancini
Davide Mazzamuto
Ambra Cusanna
Federica Fersini
Elena Bassi
Alice Iegri
Erika Verga
Mauro Massa

violenze

Paolo Fumagalli*
Antonio Buono
Tiziano Petronio
Nazzarena Catelli
Claudia Brancaccio
Luca Pirondini
Silvia Vannucci
Enrico Luzi

violoncelli

Massimiliano Martinelli*
Misael Lacasta
Lisa Pizzamiglio
Giulio Ferretti
Stefano Sabattini
Daniele Fiori
Rahia Angela Awalom
Fulvia Mancini

contrabbassi

Antonio Mercurio*
Marco Cuciniello
Fabio Sacconi
Alessandro Paolini
Daniele Rosi

flauti, ottavino

Sonia Formenti*
Elisa Boschi

oboi

Francesca Alleva*
Vittoria Palumbo

clarinetti

Fabio Lo Curto*
Andrea Rum

fagotti

Davide Fumagalli*
Corrado Barbieri

corni

Fabio Frapparelli*
Michele Giorgini
Frederic Gnuffi
Lara Morotti

trombe

Roberto Rigo*
Fabrizio Mezzari*
Eugenio Tinnirello

tromboni

Francesco Parini*
Rodolfo Bonfilio
Gianluca Tortora

timpani

Mirko Natalizi*

percussioni

Antonio Somma
Biagio Zoli

arpa

Laura Di Monaco

Strumenti sul palco

chitarre

Maurizio Baudino
Giuseppe Strappaveccia

tamburello basco

Leonardo Benazzi

Ispettore d'orchestra

Leandro Nannini

** *Spalla*

* *Prime Parti*

Coro del Teatro Municipale di Piacenza



soprani

Barbara Aldegheri
Graziella Brega
Akiko Koga
Tania Lombardozzi
Federica Maeran
Milena Navicelli
Palmira Pagliara
Teresa Palomba
Luisa Staboli

mezzosoprani

Angela Albanesi
Caterina Argese
Bettina Block

Giuseppina Bridelli
Gabriella Fabbri
Daniela Giazzon
Ilaria Italia
Paola Leveroni
Alessandra Vavasori

tenori primi

Manuel Ferrando
Francesco Galvani
Gian Luigi Gremizzi
Michele Mele
Jeremi Palumbo
Filiberto Ricciardi
Mariano Speranza

tenori secondi

Sergio Bettas
Angelo Di Costanzo
Vincenzo Di Nocera
Marco Muller
Giorgio Sordoni

bassi

Massimo Carrino
Stefano Cescatti
Koo Chun Ho
Matteo Mazzoli
Gian Luca Monti
Tommaso Norelli

Agli inizi del '900 si costituisce a Piacenza la “Società Corale Giuseppe Verdi” con lo scopo di preparare professionalmente i soci a svolgere attività corale per la sempre maggior diffusione e conoscenza della musica, in particolare quella lirica. Da subito, e ininterrottamente fino al 1995, la Società ha fornito gli artisti del coro per le opere liriche prodotte dal Teatro Municipale di Piacenza. Inoltre, a partire dagli anni '50, diversi soci coristi hanno contribuito a rinforzare gli organici del coro nei teatri di Bergamo, Brescia, e dell'Emilia Romagna (ATER). Nel 1995, quando la Direzione del Teatro Municipale decide di decentrare la gestione amministrativa del Coro, i soci si costituiscono dapprima in Associazione Culturale “M.A.S.T.E.R” (Musica, Arte, Spettacoli, Teatri Emilia Romagna), e dal 1997 in Società Cooperativa Servizi Teatrali (la società gestisce oggi il Coro del Municipale di Piacenza, del Teatro Donizetti di Bergamo, dei Teatri nel Circuito Lirico Lombardo, e alcune produzioni della Fondazione Arturo Toscanini, nonché vari altri servizi nei Teatri di Piacenza, Bergamo, Lecco, e della Fondazione Arturo Toscanini). Dopo aver partecipato all'allestimento estivo della *Tosca* a Vigoleno prodotto dalla Fondazione Toscanini, il coro ha partecipato alle produzioni del Tea-

tro Donizetti di Bergamo e al *Tancredi* di Rossini prodotto dal Teatro Municipale di Piacenza in collaborazione col Teatro Comunale di Modena, con “I Teatri” di Reggio Emilia, e il Teatro Comunale di Ferrara. Inoltre, alcuni artisti del coro sono stati impegnati quali aggiunti al Coro Stabile del Teatro Carlo Felice di Genova nella *Damnation de Faust* di Berlioz e in altri allestimenti.

Tra le numerose altre produzioni cui il coro ha partecipato, citiamo il *Requiem* di Verdi diretto da Rostropovič al Municipale di Piacenza nel gennaio 2004, e nello stesso anno, *Un ballo in maschera* diretto da José Cura, e *Rigoletto* con la regia di Marco Bellocchio. Nella stagione 2004-2005, in occasione del bicentenario del Teatro Municipale di Piacenza, il coro ha cantato con grande plauso nel *Nabucco* diretto da Daniel Oren alla presenza del presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi. Sono da citare anche l'esecuzione dello *Stabat mater* di Rossini a Piacenza il 31 marzo 2006, poi replicato nella Cattedrale di Orvieto e trasmesso dalla RAI il giorno di Pasqua, e ancora *Il barbiere di Siviglia* con Leo Nucci diretto da Claudio Scimone, *I due Foscari* con Renato Bruson, *L'Arlesiana* di Cilea con la regia di Vittorio Sgarbi. Il coro ha al suo attivo anche l'incisione su cd di numerose opere liriche.

Indice

Note al libretto <i>di Tarcisio Balbo</i>	pag. 7
Il libretto	pag. 9
Il soggetto <i>di Tarcisio Balbo</i>	pag. 43
I miracoli dell'ultimo stile <i>di Marco Grondona</i>	pag. 47
Riccardo Muti sul “Don Pasquale” <i>a cura di Franco Masotti</i>	pag. 77
Ridere della fine..... <i>di Andrea De Rosa</i>	pag. 87
Gli artisti	pag. 91

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

*Si ringrazia Gastone Scheraggi per aver messo a disposizione
le statuine di un presepe napoletano del Settecento riprodotte in copertina.*

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale
Giovanni Trabalza

grafica e layout
Antonella La Rosa

le fotografie delle prove sono di
Maurizio Montanari

stampa
Tipografia Moderna, Ravenna



La natura come progetto Il progetto come musica

Costruire imparando dalla natura.
Questo è il grande progetto
da più di cent'anni di Cmc.

Questo è il progetto di uomini che
lavorano per altri uomini, per realizzare
un futuro in armonia con l'ambiente.

