

FONDAZIONE DONIZETTI

ROBERTO BRUNI
presidente

ENRICO FUSI
delegato alla presidenza

VALERIO BETTONI
vicepresidente

LUIGI FOGAROLI
delegato alla vicepresidenza

VIRGILIO BERNARDONI
ANTONIO PARIBELLI
PIERANGELO PELUCCHI
consiglieri

ALFIO TARAMELLI
MAURIZIO CODONI
FABIO STORANI
revisori dei conti

PAOLO FABBRI
direttore scientifico

FRANCESCO BELLOTTO
vice direttore scientifico

CATERINA PUSINERI
segreteria amministrativa

IL TEATRO DI DONIZETTI
ATTI DEI CONVEGNI DELLE CELEBRAZIONI
1797/1997 - 1848/1998

III

VOGLIO AMORE, E AMOR VIOLENTO
STUDI DI DRAMMATURGIA
BERGAMO 8-10 OTTOBRE 1998

a cura di
LIVIO ARAGONA E FEDERICO FORNONI

direzione scientifica del convegno
FRANCA CELLA


FONDAZIONE DONIZETTI

Donizetti, Romani, Sanquirico insieme per L'elisir d'amore

Nel tentativo di delineare, entro la storia dello spettacolo operistico, una preistoria della regia melodrammatica, scavalcando l'era delle *Disposizioni sceniche* e procedendo a gran passi a ritroso, si segnala l'emergere, dal vivo della grande stagione della scenografia italiana profotoromantica, di un *test* per molti versi singolare; individuato per via di ricerca, esso è stato appurato attraverso la pragmatica riprova di una evocazione scenica, di una collaudata riproposta realizzativa: è il *test* dell'*Elisir d'amore*, secondo le scene famose di Alessandro Sanquirico.¹

I dati esterni sono ben noti: Milano, Teatro della Canobbiana, 12 maggio 1832. Donizetti compone l'opera in gran fretta, a salvezza di un impresario in angustie, il Lanari. Con prontezza gli fornisce il libretto Felice Romani, ricavandolo dalla recente *pièce* di Scribe, *Le philtre*, per la musica di Auber: una derivazione stretta, che però rimonta il modello – eppure tenuto estremamente presente – con un agio e con una copiosità inventiva tutta nostrana, secondo un'articolazione drammaturgica e spettacolare tanto più ricca. Non si dice qui del sorpasso musicale.²

1. Cfr. LUCIANO ALBERTI, *Per una preistoria della regia d'opera*, «La scena e lo schermo. Rassegna di studi sullo spettacolo», 1-2, 1989, Siena, Università di Siena. Quanto ai famosi quattro bozzetti di Alessandro Sanquirico, sono reperibili, in vari formati e a gradi diversi di finezza di riproduzione, in più album di litografie scenografiche risalenti agli anni Trenta del sec. XIX, esistenti – in particolare – a Milano: Museo Teatrale alla Scala, Raccolta Bertarelli, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Il ricorso a quelle scene per realizzazioni moderne (dell'*Elisir d'amore*, ma anche di qualche altra opera), senza essere frequente, non è tuttavia una rarità. L'esperienza spettacolare di chi scrive si riferisce alle rappresentazioni dell'*Elisir d'amore* da lui firmate in qualità di regista al Teatro Comunale di Firenze nell'ottobre 1984. La realizzazione delle scene fu ad opera di Raffaele Del Savio. I costumi furono curati da Anna Anni. Tale spettacolo ha poi circolato – protagonista, come a Firenze, Alfredo Kraus – a Barcellona, quindi – protagonista Luciano Pavarotti – a Bologna, a Montecarlo, a Filadelfia. Nonché all'Opera di Roma. Esso è stato infine ripreso, oltre che a Firenze nel settembre 1997, al Teatro Donizetti di Bergamo, ad inaugurazione della stagione autunnale 1998, celebrativa del centocinquantesimo anniversario della morte di Gaetano Donizetti.

2. Ci si limita a citare, al proposito, un periodo della recensione alla 'prima' parigina dell'*Elisir d'amore* firmata da Théophile Gautier in «La Presse», 21 gennaio 1839: «Inutile raccontare l'intreccio: è quello del *Philtre*. Ducamara non è altro che Fontanrose, o piuttosto Fontanrose non è altro che Ducamara, perché *L'elisir d'amore* supera il *Philtre* di parecchie lunghezze». La traduzione italiana di Giulio De Angelis fu pubblicata nel programma di sala della rappresentazione fiorentina dell'opera donizettiana (30 settembre 1984) e veniva indicata come anticipazione di «un volume in corso di pubblicazione presso Discanto Edizioni, Fiesole, a cura di Raffaele Monti e Massimo Fino» con il titolo: *Théophile Gautier. L'opera italiana a Parigi*. Tale pubblicazione, tuttavia, non ha poi avuto seguito.

Riferimento ineludibile: il 6 marzo dell'anno prima, sempre a Milano ma al Teatro Carcano, era andata in scena *La sonnambula*, per la quale anche Bellini aveva avuto la collaborazione del Romani (che pure allora aveva fatto ricorso a una fonte francese: un ballo) e del Sanquirico.

Con *L'elisir d'amore*, dunque, siamo non solo nel pieno di una fervida prassi teatrale, ma dentro un preciso filone: quello di un domestico esotismo villereccio (i Paesi Baschi quale luogo d'azione, come già la Svizzera per *La sonnambula*), secondo una nuova e fresca modulazione del genere semiserio.

Il *test* consiste nel dimostrare la pregnanza dei dati didascalici del libretto rispetto al fatto compositivo e la congruenza di quelli con le soluzioni scenografiche adottate, secondo un rapporto gomito a gomito – stante anche l'angustia dei tempi di realizzazione – fra i tre responsabili: il compositore, il librettista e lo scenografo. Al limite, si vuol proporre l'ipotesi di una desumibile disposizione scenica, molto *ante litteram*. Appuntandosi sull'*Elisir d'amore*, tale ipotesi mette a fuoco non solo un capolavoro, e un capolavoro popolare, ma un'opera sintomatica – nella sua innocua leggerezza – di una nuova tendenza drammaturgico-spettacolare, moderna, cioè gravida di futuro.

Dunque: «un villaggio nel Paese dei Baschi».

Ha ragione Gianandrea Gavazzeni: «siamo autorizzati a dimenticare questa geografia a favore di un'altra, fatta di paesaggi e di aria lombarda, bergamasca: nata per Donizetti e familiarissima al Sanquirico».³ Scordiamoci pure della Spagna, ma – di grazia – non prima di aver porto attenzione allo stacco *Marcato assai* del Preludio: idea di un sentore inspiegabile (ci sembra), nel bel mezzo di una pagina strumentale garbatamente tergiversante, se non come suggestione di una spagnolesca follia di corelliana e conservatoriale memoria.

In ogni caso i 'baschi', in quanto copricapo, nell'arredo costumistico dell'opera avranno pure da entrare, indossati dal coro maschile vestito a festa all'arrivo (domenicale?) di Dulcamara nella piazza del villaggio, al secondo quadro: «Giù i berretti, i cappelli; giù, giù».

Atto primo – scena prima.

L'ingresso di una fattoria. Campagna in fondo ove scorre un ruscello sulla cui riva alcune lavandaie preparano il bucato. In mezzo un grand'albero, sotto al quale riposano Giannetta, i mietitori e le mietitrici. Adina siede in disparte leggendo. Nemorino l'osserva di lontano.

3. GIANANDREA GAVAZZENI, *Il paesaggio dell'Elisir d'amore*, in *Id.*, *Non eseguire Beethoven*, Milano, Il Saggiatore 1974, p. 162 e sgg.

Tutto *chez Scribe*. Le «lavandaie» sembrerebbero esornative; fanno quadro di genere. Però l'attacco dell'orchestra, all'Allegretto – cioè all'aprirsi del sipario – quale avvio dello stesso coro di introduzione (che pure concorre a fare quadro) è dedicato a loro. Rappresenta il ritmato strofinar panni contro le assi appoggiate sulle pietre del fiume: se appena ci si dispone nella dimensione di semplice, palmare, artigianale empirismo immaginoso, quale fu quello che presiedette alla fertilità degli operisti del tempo, geni compresi.

Il coro recupera dalla didascalia il «grand'albero» (e lo dà per faggio), non che il «rio»; mentre l'indicazione «mietitori e mietitrici» per il coro (e certo l'attrezzeria connessa) rimanda ai campi biondeggianti sull'altra riva, che attendono la loro opera. «Voi ripigliar potrete | gl'interrotti lavori. Il sol declina», avvertirà la «fittajuola» Adina: con garbo («potrete»), ma con oculatezza. Né il «rio» dipinto sul fondale con la pittoresca cascata sarà poi dimenticato dal librettista, e nemmeno dal compositore. Nel duetto Adina-Nemorino che chiude il quadro, è guardando quel fondale che Nemorino trova deliziosamente la risposta all'inquietante «perché» che la bella «capricciosa» gli ha posto, mettendolo in imbarazzo (l'imbarazzo è espresso in musica):

NEMORINO

[...] Perché?

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

Ecco la ragion d'essere di quella cascata.⁴

Non sono illazioni, queste; sono agnizioni. Basta ritrovare entro l'opera, oltre l'usura dovuta alla sua stessa felice popolarità, l'intima congruenza – diciamo – della lettera con lo spirito: quella tensione centripeta delle intuizioni originarie, che avvince insieme il lavoro del librettista, quello del compositore e quello dello scenografo.

Scena II – «Suona il tamburo».

È il primo degli interni musicali dell'opera. Questo tamburo, lungi dall'aver una funzione e una plausibilità specifica, è puro emblema sonoro: qui come in

4. Di qui anche la pregnanza, nel libretto, dell'espressione: «Ti dirà che lo strascina | un poter che non sa dir»; alla quale, per altro, i tenori di solito preferiscono la *lectio facitior* «trascina». È vero comunque che l'uso di strascinare per trascinare, da parte di Romani, si rinnova in altri luoghi: nello stesso libretto dell'*Elisir d'amore*, alla didascalia del quarto quadro: «Giannetta e le Donne strascinano Nemorino».

seguito. Vale ad annunciare l'arrivo del sergente e dei suoi soldati di guarnigione: ha, per altro, una sua suggestione scenica, in quanto interno; apre la lunga marcia che però non si obiettiva in banda, sul palcoscenico, ma — appunto — è risolta in orchestra, secondo un rimbalzo naturalissimo (e frequentissimo) da dietro le quinte (il tamburo) alla fossa. Il galante e vanitoso Belcore «si appressa ad Adina e le presenta un mazzetto». Un'antica, celebre stampa francese testimonia una graziosa idea registica: Belcore ha infilato il mazzolino di fiori nella canna del proprio fucile. Così fece il baritone Tamburini con Fanny Tacchinardi Persiani al Théâtre des Italiens nel 1839. Era stato così anche alla Canobbiana? Era un'idea di Romani? Di Donizetti?

Il secondo quadro del primo Atto è la «Piazza del villaggio». La scena del Sanquirico è fedele alla didascalia presentando da un lato (a sinistra) l'insegna della Pernice, a indicare l'osteria che ha quel nome (oltre ai tavoli e alle panche, cui pure il libretto, nel prosieguo, accennerà). La piazza è dominata dalla chiesa: una facciata e un campanile quasi 'comacini' nella approssimazione pittorresca. Il tratto 'poetico' di questo bozzetto, tuttavia, lo ravviseremo nella prospettiva di strada, al fianco della chiesa, con — accennato in lontananza — un arco d'accesso; in quanto essa stabilisce, con semplicità *naïf*, un'associazione di idee con il 'racconto' dell'arrivo della «carrozza dorata» di Dulcamara fatto dal coro maschile. Di fatto, la carrozza non potrà arrivare in scena che entrando da una quinta. Prosegue la didascalia relativa a questo secondo quadro: «Paesani che vanno e vengono occupati in varie faccende. Odesi un suono di tromba; escono dalle case le Donne con curiosità; vengono quindi gli Uomini, ecc., ecc.». La didascalia distingue, così, le tre categorie: le comparse (i «Paesani»), il coro femminile e il coro maschile. L'«ecc. ecc.» conclusivo adombra il polverone per cui sulla scena le categorie si mescoleranno. La «carrozza dorata» di Dulcamara è grande oggetto di attrezzeria, aperto alla fantasia dei *metteurs-en-scène*. «Sorte in carrozza» si legge; del cavallo che dovrebbe tirarla la didascalia non dice, lo dà per scontato. La disinvoltura di usar cavalli in scena, a quei tempi, era incommensurabilmente maggiore rispetto ai nostri tempi, quando ogni animale sul palcoscenico è generalmente visto come rischioso *optional*.⁵ Sulla carrozza sta il formidabile ciarlatano. «Dietro ad esso un servitore suona la tromba», colui che poco prima aveva suonato l'allegro squillo dietro le quinte. Ha da essere non una comparsa ma un vero suonatore; dovrà suonare ancora in scena, durante la grande cavatina del padrone. Oggi, con la standardizzazione sindacalistica delle categorie, questa funzione scenico-musicale rappresenta un caso di non agevole soluzione. Ai tempi di Donizetti era invece facilissimo trovare, fra i componenti la banda di

5. Successivamente (di poco) ai giorni del presente convegno, FRANCA CELLA ha pubblicato l'esito di sue rilevazioni, a questo e ad altri propositi, in *Un teatro più vicino alla gente*, in *L'elisir d'amore*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala 1998, pp. 75-93. La studiosa ha trovato nell'Archivio

palcoscenico, il ragazzo sveglio, pronto a mettersi in costume, a truccarsi e a figurare sul palco per pochi soldi in più. Un'altra stampa relativa alle rappresentazioni parigine del 1839, indica sommariamente questa figurina sullo sfondo e le attribuisce un costume a losanghe: un Arlecchino! Ma senza maschera. In primo piano, in quella incisione, il Nemorino di Mario quasi si prostra di fronte al Dulcamara di Lablache; il Dulcamara immortalato da Théophile Gautier in una recensione-testimonianza preziosa anche per le minute indicazioni circa il costume, il trucco, la mimica (circa la regia, dunque) che esaltarono l'interpretazione del grande buffo.⁶ Quanto al suonatore di tromba, si direbbe che all'idea di maschera si approssimi in qualche modo la vecchia amabilissima convenzione che dà questo «servitore che suona la tromba» come «Moretto», secondo il vecchio soggetto di Dulcamara (quanto plausibile e in stile, ad onta di tutte le edizioni critiche) «musica, Moretto!», nel bel mezzo della propria aria. Tutta l'azione di Dulcamara esige un'ampia e varia attrezzeria. La didascalia prevede «delle carte e delle bottiglie», che il cantante avrebbe da tenere «in mano» già alla sua prima apparizione. Ma l'iconografia antica abbonda anche di tabelloni esplicativi (miracolistici, quasi da *ex-voto*), di diplomi con bolli e medaglie.

Le didascalie, da sempre, non dicono tutto. Appunto in queste breccie testuali (sceniche e musicali: ché, si sa bene, la stessa pagina musicale non dice mai tutto) si insinuano le leve dell'interpretazione, i grimaldelli delle regie. Di Nemorino si legge un po' oltre nel libretto: «siede sulla panca dell'osteria: si cava di saccoccia pane e frutti, e mangia cantando a gola piena». Quella «saccoccia» non va intesa semplicemente come tasca: avrebbe notevoli controindicazioni (del resto anche Dulcamara, evidentemente alludendo a una borsa, parla di una sua «saccoccia» come di un vaso di Pandora): la tradizione esecutiva dell'*Elisir d'amore* ha sostituito la saccoccia con un paniere: esso varrà a contenere anche la bottiglia dell'*elisir*, diventando consustanziate alla iconografia di Nemorino non meno di quanto non lo sia a quella di Cappuccetto rosso.

Visconti di Modrone un fascicolo di carte riguardanti la stagione di primavera 1832 dell'I. R. Teatro della Canobbiana, comprendente l'«Elenco delle spese», dal quale si ricava, complessivamente, l'efficienza organizzativa dell'impresa (tempi ristretti, economia meticolosa), e dal quale anche, opportunamente, in dettaglio, viene riportata la distinta relativa alla carrozza di Dulcamara: vi figurano i costi del «nolo di un Cavallo e Legno» con relativo «uomo che conduce fuori il legno», per tre prove e quattro recite. Il legno è «indorato» e dovrà essere «ripulito», per quanto riguarda l'inverniciatura. Che cosa è dato vedere, generalmente, per questa «entrata» di Dulcamara negli spettacoli correnti non può essere oggetto di riflessione in questa sede. Si dirà solo che il totale affrancamento dal libretto spinge i *metteurs-en-scène* alle soluzioni più diverse. Si sono viste rappresentate, ad esempio, intere botteghe di erboristeria niente affatto ambulanti; e l'esempio vuol cogliere una tangenza (immaginosa e sceno-technica, pur nella diversità del segno e della tavolozza), fra l'allestimento di Emanuele Luzzati per la regia di Filippo Crivelli al Teatro San Carlo di Napoli, nella Stagione 1996-97 e quello di Tullio Pericoli per la regia di Ugo Chiti alla Scala, alla data di cui sopra.

6. Si veda la nota 2.

Scena IX - «Belcore di dentro, indi in scena, e detti».

I «detti» sono Adina e Nemorino, impegnati nel grande Duetto, la ripresa del quale - dopo la cadenza e l'applauso - è già tutta nella china del Finale primo, passando, con l'ingresso di Belcore, nell'animato Terzetto. Belcore, fra «dietro le quinte» e «entrando», canta: «Tran tran, tran tran. | In guerra ed in amore | l'assedio annoia e stanca. | Io vado all'arma bianca | in guerra ed in amor». È una canzonetta che ha un'appropriatezza autobiografica rispetto al personaggio che la canta, propria di una tipica convenzione del teatro musicale giocoso. Al successivo suono di tamburo - ancora una volta 'interno' e non rispondente a nessuna obiettiva funzionalità d'azione, bensì alla solita, piccola semeiotica melodrammatica - «esce Giannetta con le contadine, indi accorrono i Soldati di Belcore». Si enuclea così un corredo misto, cui competono - e solo ad esso - gli interventi successivi: «Maledettissima combinazione! | Cambiar si spesso di guarnigione! | Dover le (gli) amanti abbandonar!». Il grosso del coro entrerà dopo, quando sarà naturalmente impegnato per il grande, movimentatissimo Finale primo.⁷

Il secondo e ultimo Atto dell'*Elisir d'amore* è anch'esso diviso in due quadri, nei quali più che mai è dato cogliere il sentore di novità drammaturgico-musicali-spettacolari, proiettate in avanti, che soprattutto hanno motivato la presente ricognizione. È una convergenza suscitata non per un qualche impegno programmatico, bensì per la condensazione spontanea di assemblaggi sbrigliati; catalizzata dal ritmo spedito (forzato) della composizione e realizzazione dell'opera.

Intanto, i due ambienti nei quali si articola questo secondo Atto presentano entrambi un connotato nuovissimo rispetto alle due scene del primo Atto. È il connotato della 'specificità'. Laddove la campagna e la piazza precedenti potevano rientrare, in fondo, nella genericità di una comune dotazione teatrale, della quale solo alcuni appigli drammaturgici tendevano a strapparle coinvolgendole in una contestualità di motivazioni, nelle ultime due scene dell'*Elisir d'amore* si può

7. Si avanza sommessamente come supposizione 'storica' quella che è stata una scelta registica da parte di chi scrive, per la realizzazione di cui alla nota 1: il resto del coro può anche entrare in scena dalle porte di quella chiesa che domina la piazza; un'uscita dalla messa domenicale. La congruità dell'effetto risponde a una constatazione di fondo: la didascalia relativa all'inizio di questo quadro, si è visto, indica la presenza di compare («Paesani che vanno e vengono occupati in varie faccende») in funzione realistica. Le carte dell'Archivio Visconti di Modrone (di cui alla nota 5) indicano le compare in numero di 6 appena, dalla prova generale in poi (di contro ai ben 18 componenti la banda). È per altro da escludere che la piazza, una volta che si sia svuotata dopo la Cavatina (con coro) di Dulcamara, continui a postulare presenze estranee al Duetto Dulcamara-Nemorino, alla successiva scena di Nemorino («Caro Elisir, sei mio!») e quindi al Terzetto Nemorino-Adina-Belcore. In vero, la piazza - nel teatro d'opera - è spazio destinato ad animarsi di gente (coro e compare) ovvero a ipotizzarsi in astratta allusione ambientale, di tratto in tratto (come il *palais à volonté* nel teatro francese), quando le situazioni drammaturgiche si contengano in colloqui intimi, magari segreti, ovvero in monologhi (duetti, terzetti o altri piccoli *ensembles*, ovvero 'scene e arie'): così dai 'fori' metastasiani sino alla piazza di *Cavalleria rusticana*.

cogliere il segno di un sensibile allontanamento dell'antica casistica scenografica: è il segno della partecipazione a un cumulo di nuove istanze narrative e rappresentative che il melodramma primo-ottocentesco viene assorbendo progressivamente; le conseguenze sono particolarmente evidenti proprio sul piano della visualità, dove l'affermarsi, appunto, di questa specificità, scalta dall'interno - inesorabilmente - il concetto di repertorio scenografico e la prassi della dotazione.

Strutture narrative nel teatro donizettiano: il ruolo dell'orchestra; il titolo della relazione che Claudio Toscani presenta nell'attuale convegno ha assonanze con le nostre rilevazioni; a quel titolo aggungeremo, accanto al ruolo dell'orchestra, il ruolo della scena. Con il seguente interrogativo: la consapevolezza di così nuovi valori - negli artisti del tempo - il compiacimento di questa che noi diciamo specificità, a quale categoria estetica vigente poteva afferire? In risposta si indica la categoria del 'caratteristico': così concreta, ad onta della vaghezza lessicale, così carica di perduranti e acute curiosità illuministiche - anche etnografiche, anche sociologiche - che - sfrangiata, libera, anticlassica; così disponibile - soprattutto e per l'appunto - ad accogliere istanze descrittive e romanzesche. Non è da dire che in questo caso la fonte francese - Scribe - valga da incentivo. Assolutamente vicine al repertorio, alla dotazione, erano i due soli scenari del *Philire*: la campagna e la piazza. È nel raddoppio degli scenari - da due a quattro - perseguito dal Romani e dal Sanquinico che si attua quell'articolazione narrativo-drammaturgica che ci sta a cuore.

Le due ultime scene dell'*Elisir d'amore* sono l'interno della fattoria di Adina e un «rustico cortile aperto nel fondo».

Se, per l'interno rustico, il Sanquinico ricorre ad un modulo galliariano, l'esterno, altrettanto rustico, così come è risolto dallo scenografo, lo si può dire un ambiente assolutamente inedito. Ma inedita era anche la funzionalità attribuita alla scena precedente, pur nell'imposto prospettico della tradizione (le architravature rappresentate nei 'celetti', i ballatoi dipinti sulle quinte), e accanto agli indugi pittoreschi dell'arredo, che si spingono fino al dettaglio, ancora *naïf*, dei colombi posati sulla colombaia. Si veda tutta la didascalia:

Interno della fattoria di Adina. Da un lato tavola apparecchiata a cui sono seduti Adina, Belcore, Dulcamara e Giannetta. Gli abitanti del villaggio in piedi bevendo e cantando. Di contro i sonatori del reggimento, montati sopra una specie d'orchestra suonando le trombe.

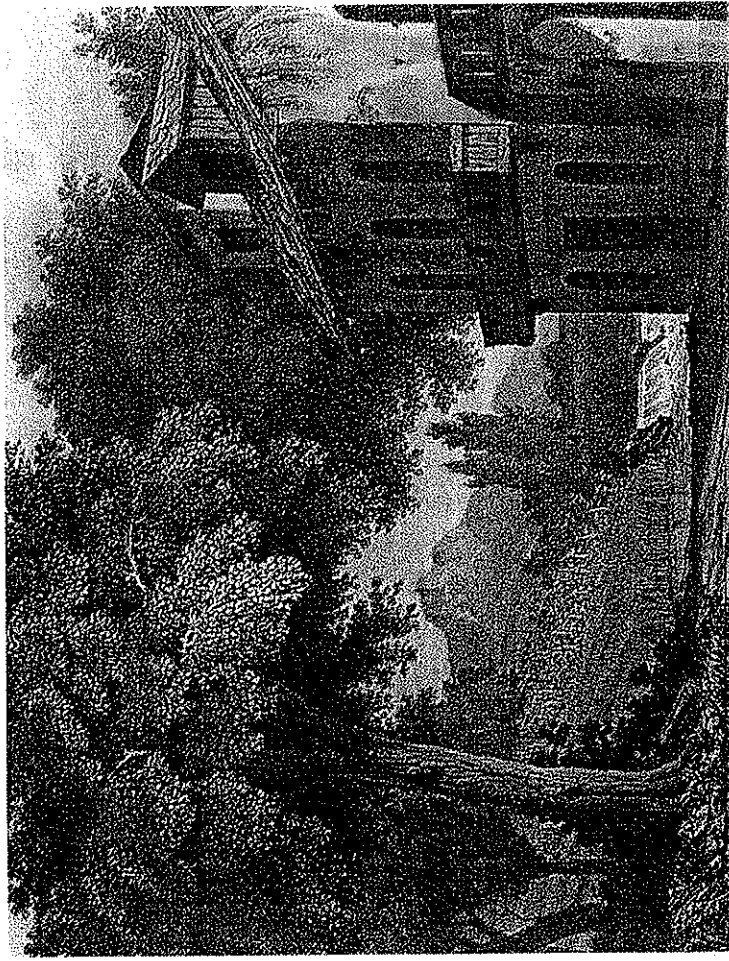
Il modello galliariano si è aperto - ecco la novità - nel terrazzone in alto nel fondo, contro il cielo: «una specie d'orchestra», appunto, per la banda militare. È un ballatoio praticabile; lo si raggiunge dalla scaletta che fa parte della scena. Altri gradini - dietro - saranno necessari per raggiungere la sua quota. Si tratta di una festa di nozze, di un brindisi paesano. Donizetti risolve alla brava: una banda in scena, che

si sovrappone all'orchestra in una ben calcolata articolazione di interventi; apostrofi solistiche (come si conviene a un brindisi) e coro: un motivo allegro e il gioco è fatto. Si punta sull'effetto d'apertura di sipario. Ed è un effetto assolutamente combinatorio. In esso l'idea musicale, al limite, non è l'elemento primario. Nell'economia dell'intreccio si sarebbe potuto passare subito all'arrivo del notaio (classica comparsa in nero). La barcarola del Senator Tredenti - sviluppando lo spunto che è già in Scribe - è un di più, che vale a dare corpo al quadro, mette a frutto il connotato istrionesco di Dulcamara e quello capriccioso di Adina: la barcarola partecipa essa stessa della dimensione 'caratteristica', con il suo colore veneziano (in piena rispondenza col modello francese). È teatro nel teatro. Ora, nella scena quella «specie d'orchestra» è appunto, anche, una specie di teatrino. Era per la banda; ma certo è anche per lo spettracolino di Dulcamara e di Adina. È per questo che il praticabile ha da essere così alto: il coro in piedi, sotto, non deve parare minimamente la visuale. Sarà un andare e venire per la scaletta, e un su e giù dei suonatori in monnura e dei due attori improvvisati. Donizetti e Romani calcolano alla perfezione tempi e movimenti. Tutto torna. La soddisfazione del risultato (un risultato scenico-musicale quanto meno a pari grado) è tale - si direbbe - che Donizetti non si dà pena di comporre altra musica - non ce n'è il tempo - per la conclusione della scena: sarà un po' brutale, ma basterà un 'da capo' del brindisi di inizio.

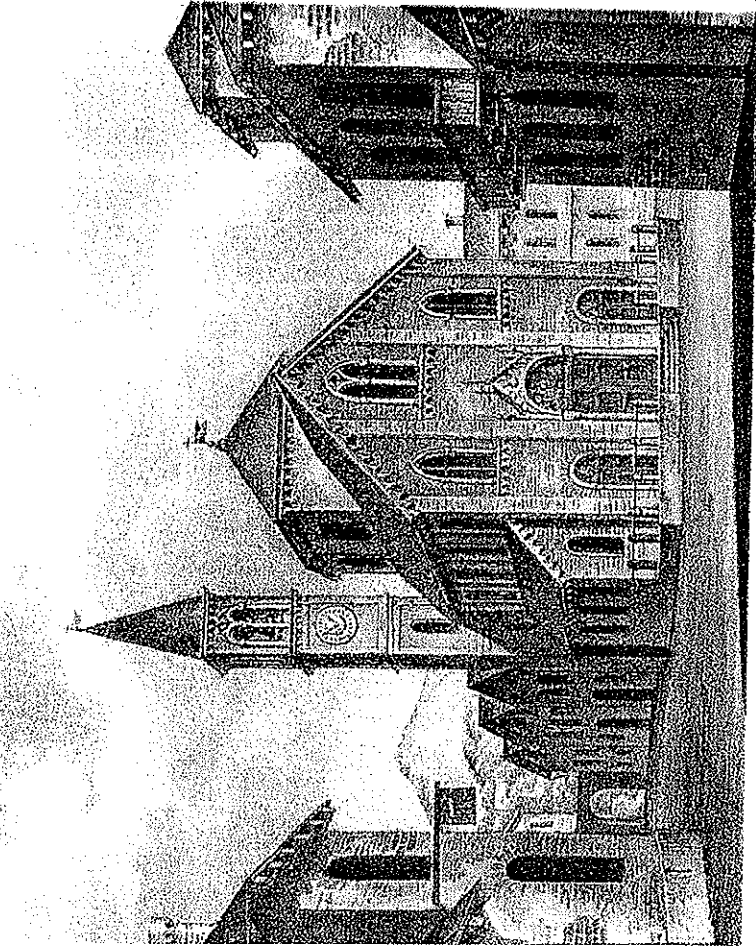
Il praticabile dell'orchestra-teatrino e la stessa scaletta valgono per l'ultimo quadro. Il cambio di scena ha da essere breve. Sarà sufficiente cambiare alcuni telai dipinti, fissandoli alle stesse strutture, e sostituire la ringhiera della scaletta con un'altra (di assi mandate). Il fondale di paesaggio era già pronto dietro. Nella scena di interno, se ne vedeva una porzione di cielo come sfondo al terrazzone-teatrino.⁸

Dove ci conduce ora la vicenda? Verisimilmente poco lontano. Nell'*Elisir d'amore* non esistono distanze. È tutto lì. La fattoria di Adina, di fronte a cui si era svolto il primo quadro e al cui interno si era svolto il banchetto, non è lontana dalla locanda, cioè dalla piazza dove la locanda ha la propria insegna. Dulcamara ha detto a Nemorino: «Mi troverai qui presso, alla Pernice». E Nemorino, con i venti scudi che ha ricevuti da Belcore arruolandosi, è andato a trovarlo per la dose supplementare d'*elisir*; ne esce, affittico, dal retro. È in questo cortile che egli smaltisce la sua incantevole sbornia. Nel frattempo, sempre nel cortile, Giannetta, in grande segreto, avrà dato alle compagne la notizia che Nemorino, a sua insaputa, è diventato ricco. In vero, alla luce anche di queste contiguità logistiche, la figurina di

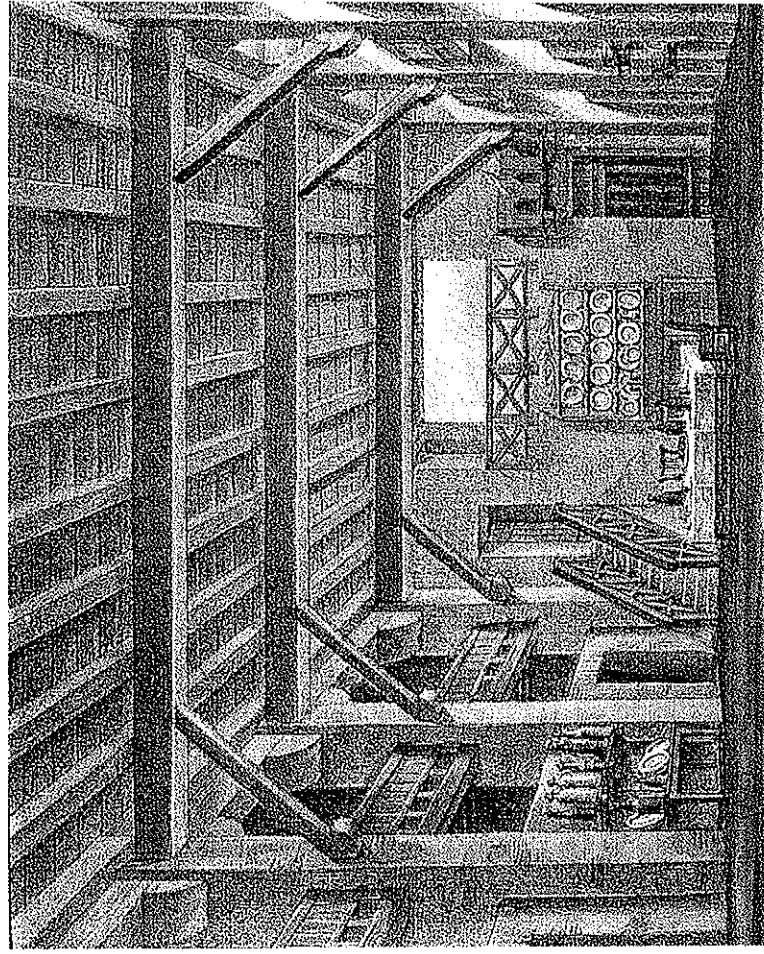
8. Nella convinzione che la contiguità delle problematiche fra rilevezione storico-critica e prassi esecutiva contenga possibilità di reciproci arricchimenti (è la convinzione che si sottende al presente contributo), si annota come nella realizzazione dei bozzetti del Sanquirico per le rappresentazioni fiorentine dell'*Elisir d'amore* di cui alla nota 1, lo scenografo Raffaele Del Savio - fra i pochi depositari dell'antica nostra tradizione pittorico-prospettica - utilizzasse il fondale paesistico del primo quadro anche per i quadri terzo e quarto, con piccoli aggiustamenti e con le dovute schermature.



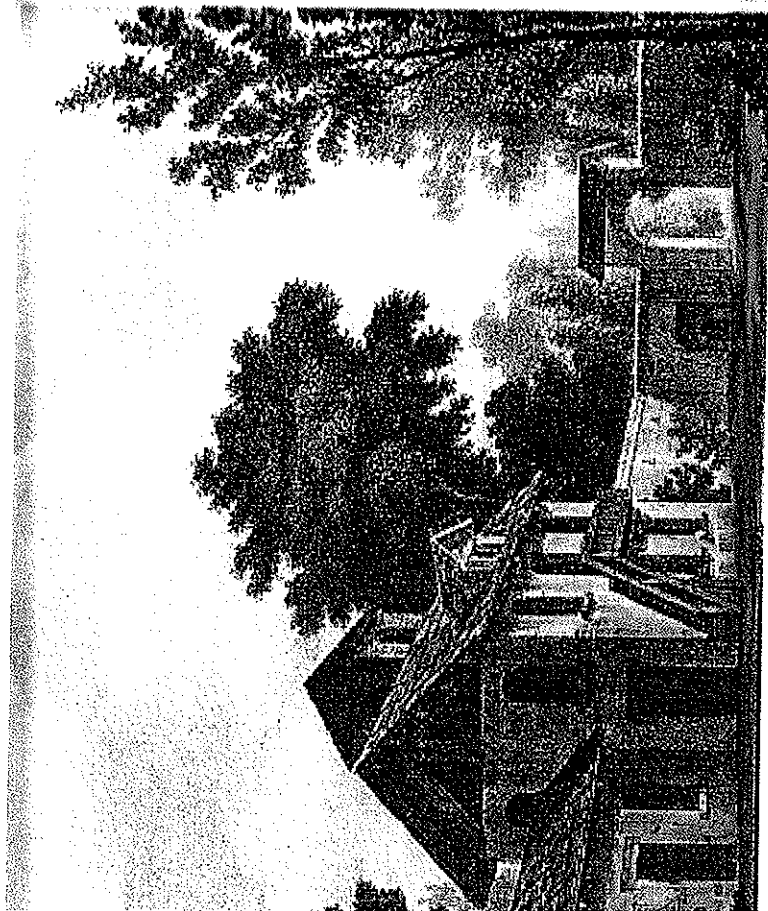
Alessandro Sanquirico, *L'elisir d'amore*, «Ingresso d'una fattoria», Atto I, 1.
Milano, Teatro alla Canobbiana, 12 maggio 1832.



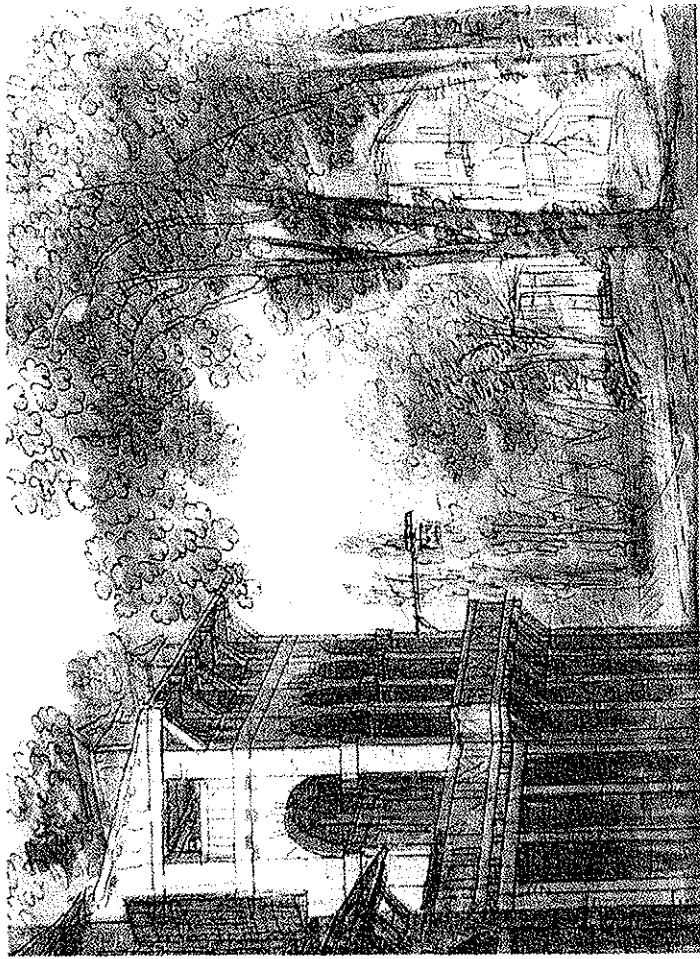
Alessandro Sanquirico, *L'elisir d'amore*, «Piazza del villaggio», Atto I, 4.
Milano, Teatro alla Canobbiana, 12 maggio 1832.



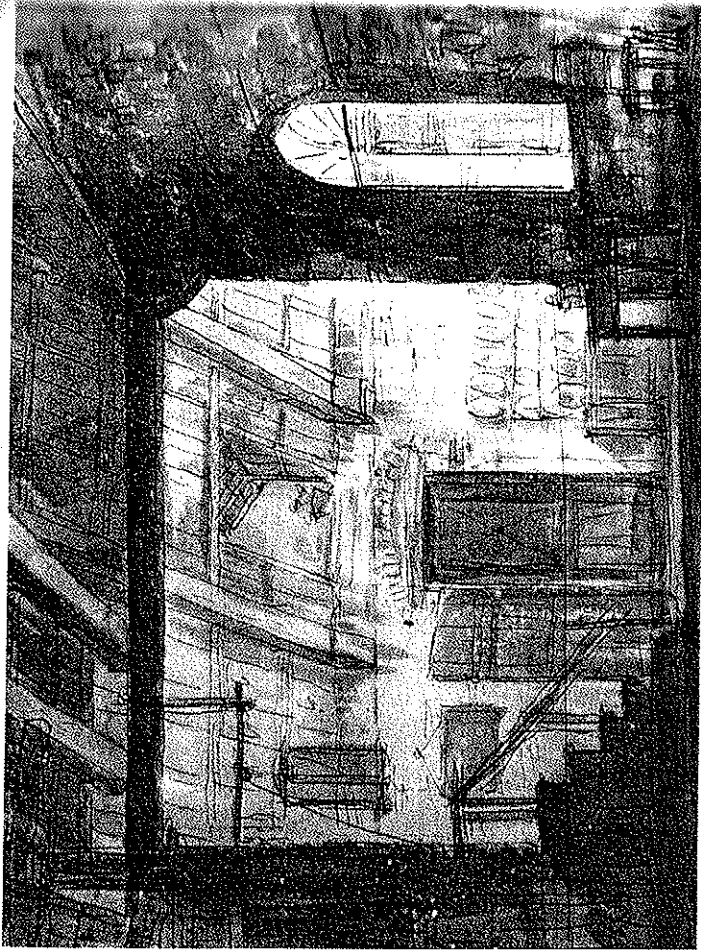
Alessandro Sanquirico, *L'elisir d'amore*, «Interno della fattoria d'Adina», Atto II, 1.
Milano, Teatro alla Canobbiana, 12 maggio 1832.



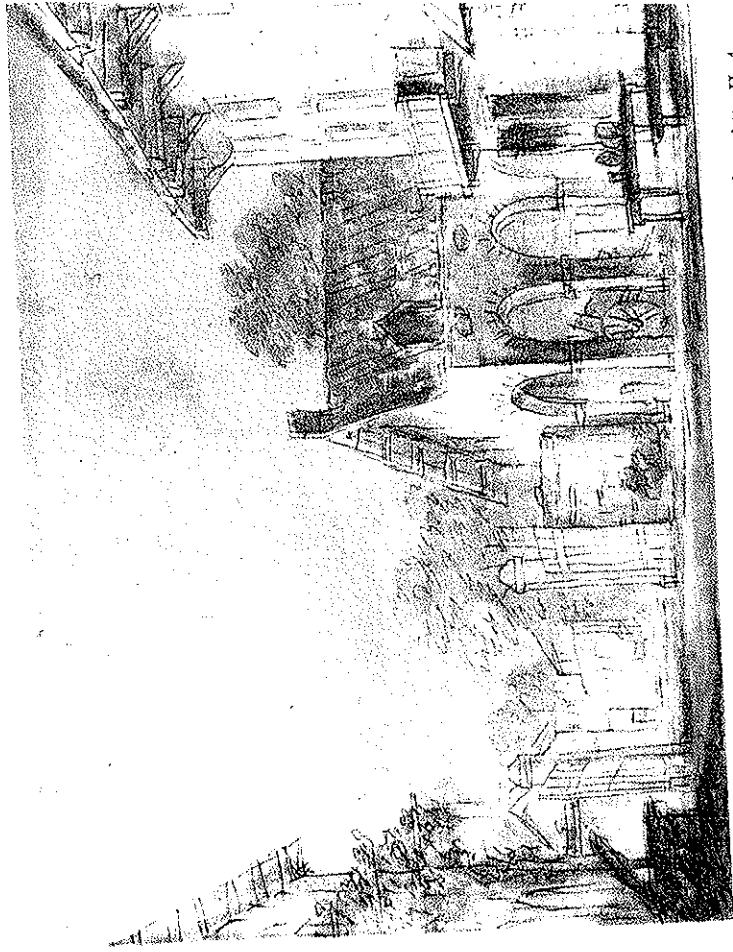
Alessandro Sanquirico, *L'elisir d'amore*, «Rustico cortile», Atto II, 4.
Milano, Teatro alla Canobbiana, 12 maggio 1832.



Francesco Bagnara, *L'elisir d'amore*, «Ingresso di una fattoria», Atto I, 1.
Venezia, Teatro La Fenice, 2 marzo 1833.



Francesco Bagnara, *L'elisir d'amore*, «Interno della fattoria di Adina», Atto II, 1.
Venezia, Teatro La Fenice, 2 marzo 1833.



Francesco Bagnara, *L'elisir d'amore*, «Rustico cortile aperto nel fondo», Atto II, 4.
Venezia, Teatro La Fenice, 2 marzo 1833.

Litografia da Valentino, Milano, Raccolta Bertarelli. Parigi, Théâtre des Italiens.



Litografia da Valentino, Milano, Raccolta Bertarelli. Parigi, Théâtre des Italiens.



Giannetta – senza che, ovviamente, nulla cambi nella sua funzione musicale-drammatica di piccola corifea, che aveva già in Scribe-Auber, sotto lo stesso nome, ma come lavandaia – essendo colei che nel nostro cortile dimostra di essere a casa propria (ed è pure quella che viene a sapere le cose prima di tutti, in paese, in quanto raccoglie notizie e confidenze dalla gente di passaggio: ora dal «merciajolo»), entra tutta nel riverbero della Lisa della *Sommambula*: locandiera, a tutti gli effetti. E che Adina, sulle tracce di Nemorino, sia passata da lei, per poi affacciarsi al terrazzino sul cortile, è cosa plausibilissima.

Si dirà che è assurdo chiedersi e dare ragione di troppe cose, in teatro; e nel teatro d'opera in specie. Ma troppo facile e proditorio è non chiedersene e non darne affatto: se si vogliono veramente capire questi nostri cari e grandi 'antichi', val la pena prenderli sul serio, magari alla lettera (tanto per incominciare, metodologicamente). L'iconoclastia antinaturalistica è troppo spesso di comodo, fino a raggiungere la volgarità.

In questo cortile, come si vede, tutti i personaggi finiscono per passare; e ciascuno in una situazione – si direbbe – di riservatezza. Anche Dulcamara, ormai di partenza. Il fondo della scena, sulla sinistra, e le quinte da quella parte – in effetti – accentuando il tono rustico, dimesso, quasi rovinistico dell'ambientazione, danno l'idea che il nostro cortile acceda a una stalla, a una vecchia rimessa per carrozze: la stalla e la rimessa per i cavalli e le carrozze di posta ovvero dei rari forestieri di passaggio (e ritornerebbe il riferimento alla *Sommambula*).

E non si perda – in questo bozzetto – il dettaglio esornativo (ancora una volta *naïf*) del canile (vuoto, certo) dall'altra parte, vicino all'arcone «aperto nel fondo», come dice la didascalia.⁹

Quel che pare interessante notare, insomma, è il senso del racconto che queste situazioni ambientali suggeriscono, ovvero presuppongono. E la felicità di quella stagione della nostra scenografia è anche in questa nuova naturale disponibilità dell'episodio descrittivo; e la sua piena solidarietà con la musica.

La corte sfrontata che ora tutte le ragazze, con Giannetta, fanno a Nemorino 'ereditiere' avviene sotto gli occhi stupefatti e compiaciuti di Dulcamara e sotto quelli, pure stupefatti e lagrimosi (per la prima volta) di Adina. È di qui, infatti, che trarrà appiglio la Romanza celeberrima, prossima ventura: «Una furtiva lagrima».

9. Un riscontro alle intenzioni spettacolari della rappresentazione milanese dell'*Elisir d'amore*, alla Canobbiana, riscontro particolarmente significativo a tutto il nostro proposito, è dato coglierlo nella messinscena veneziana dell'opera – rimbalzata alla Fenice la stagione immediatamente successiva, il 2 marzo 1833 – per quanto se ne può dedurre dai tre bozzetti di Francesco Bagnara, conservati alla Biblioteca Corner. Essi figurano nel secondo dei sette grandi album intitolati *Francesco Bagnara. Schizzi scenici d'invenzione e autografi* (vols. A 57 - A 63) e sono stati pubblicati nel volume: MARIA IONA BICCI, *Francesco Bagnara scenografo alla Fenice (1820-1839)*, Venezia, Marsilio 1996, pp. 125-126. Va detto intanto che la numerazione dei tre disegni (scena 1, scena 2, scena 3) ci assicura che a

Il fatto che fino a pochi anni fa si usasse tagliare tutta questa scena – 'indispensabile' e in sé bellissima e divertente – anche in rappresentazioni altamente firmate, nei primari teatri, dice l'efferezza di una prassi che si ammantava dell'epiteto di 'tradizione'. Dalle resistenze (non più invincibili, per altro) che i tenori, in particolare, ponevano alla riapertura di questo taglio, si è evinta la motivazione principale di quella prassi: era il tenore, appunto, che voleva arrivare più 'fresco' possibile al successivo grande appuntamento della «furtiva lagrima»: quello su cui, di fatto si gioca l'esito complessivo dello spettacolo.

Questo quartetto con l'aggiunta del piccolo coro femminile pone un problema registico ben preciso: Adina ha il suo 'a parte' («non vista»), prima di rivelare la propria presenza chiamando Nemorino. La scenografia, immediatamente, dà la soluzione di quel problema; è stata pensata benissimo: la posizione iniziale di Adina non può essere che sul rustico terrazzino.

Contiguità di spazi – si è detto – e continuità di tempi e di azioni vengono connotando, in misura abbastanza particolare e curiosa, *L'elisir d'amore*. Quanto a continuità di tempi basterà riconoscere al primo quadro – agreste – il suo significato di prologo: un normale giorno di lavoro antecedente a un giorno di festa, pieno invece di tanti accadimenti.

Nel Finale primo, in piazza, una volta decise per quella stessa sera le nozze fra Adina e Belcore, all'ostentata profferta di lei «A lieto convito, amici, v'invito» aveva fatto seguito di rimbalzo il sergente: «Giannetta, ragazze, v'invito a ballar!». Il momento del ballo arriva ora, dopo il banchetto; e lo spazio alberato dove si balla è pure sempre a un passo dal nostro beneamato cortile: «Qui presso, all'ombra, aperto è il ballo», dice Giannetta. Poco dopo, in un punto di cui la revisione critica dell'opera – curata per Ricordi e diffusamente motivata da Alberto Zedda¹⁰ – stig-

matizza la problematicità, interviene la didascalia: «[...] odesi la musica del Ballo; accorrono: Paesani; Giannetta e le Donne strascinano Nemorino» «Al ballo, al ballo, al ballo!». «La musica del Ballo», in effetti resta tutta e solo nella didascalia: un fosfole di intenzioni pregresse, come capita di trovarne spesso nel lavoro delle revisioni critiche (e anche solo in quello di rilevazioni attente). Secondo quelle intenzioni avrebbe potuto essere, congruamente, la stessa banda del reggimento che suonava a banchetto, visto che è stato di Belcore l'invito «a ballar». Una patente opportunità di azione scenica, unita a una ben scarsa – a nostro avviso – funzionalità musicale consiglia di lasciare in quinta anche i Paesani». Questo coro maschile, in vero, non è nella partitura originale.¹¹ «Tutto il villaggio» entrerà nel cortile per le ultime battute dell'opera: verrà a far festa a Dulcamara che parte; e intanto apprenderà le novità del lieto fine: la morte dello zio di Nemorino, la nuova ricchezza del giovane.] un compendioso e breve recitativo; eppure lo si è tagliato quasi sempre. Anche in questo caso – nella fatidica stretta dell'andata in scena – per l'addio di Dulcamara Donizetti non si dà troppo pensiero: utilizza la musica della barcarola, rinverdita di Romani in tre strofe divertenti da affidare all'inesauribile personaggio.

Tutto il convegno internazionale bergamasco, entro cui si iscrive il prete, parziale, specificissimo contributo, appare caratterizzato da preziosi sondaggi entro l'intreccio articolato dei prestiti, dei passaggi, dei rimandi alla narrativa, al ballo, al teatro drammatico. È un intreccio nel quale pensiamo che acquisti luce

11. Alberto Zedda, nella premessa all'edizione critica, informa di aver ricavato le parti del coro maschile – per questo punto dell'opera – «in uno spartito non corredato da indicazioni che consentano facilmente di identificarlo», per cui l'integrazione della revisione critica ha pure richiesto qualche aggiustamento. La citazione in italiano non è una 'ri-traduzione' dall'inglese, ma recupera il testo originario di Alberto Zedda da un dattiloscritto che pure ha circolato accompagnando lo spartito Ricordi prima della stampa definitiva in inglese. Tra le altre questioni che il revisore evidenzia, questo Finale, un punto drammaturgicamente importante e delicato postula un'ulteriore riflessione su un punto di quelli per cui – nella prassi esecutiva – il direttore d'orchestra e il regista possono considerarsi la competenza: 'zona franca', altrimenti soggetta (quando né direttore d'orchestra né regista avvertano il problema) a sfocarsi in routine approssimativa. Si tratta del passaggio dalla fine dell'Adina di Adina «Prendi, per me sei libero» alla sua Cabaletta: la chiave di volta è in quell'«a parte» di Nemorino «Or, or si spiega!». In genere i tenori sono portati a farfugliarlo, dopo di che l'«Addio» di Adina coglie tutti di contropiede, non solo il suo innamorato. L'impressione di sconcerto come un'«illogica contraddizione nel comportamento di Adina [così Alberto Zedda] può essere superata. Si sarà accennato all'atteggiamento di Nemorino, fattosi ora ingenuamente strafottente: sicuro dell'effetto dell'«elisir» egli attende una 'spiegazione' dalla ragazza («A far l'indifferente si seguiti così!» che non viene ella a spiegarci), aveva detto poco sopra); l'innamorato, dunque, pretenderebbe dal maturo un'«esplicita dichiarazione». La tenerezza dell'«Aria di lei (toccante, in vero, ma, quanto a «canti» tutta sulle generali) non gli è bastata. D'altra parte la ragazza, coerentemente con il suo carattere puntiglioso, non se la sente di pronunciarsi di più; e fa per andarsene. Accentuare l'«Or, or si spiega» di lui – quindi – e spaziare l'«Addio» di lei in trepida sospensione consentirà di apprezzare il ritardamento determinantesi con lo scatto, con il gesto di Nemorino, che restituisce ad Adina il contrappunto militare da lei ricomprato: scatto e gesto disperati e liberatori nello stesso tempo: «Ebben, tenete! Poiché non sono amato | voglio partir soldato!», con conseguente, rassicurante Cabaletta da part Adina.

Venezia le scene furono soltanto tre, essendo uniti i primi due quadri: esattamente come in Scribe. L'osteria della Pernice (con tanto di insegna), dove alloggerà Dulcamara, è sul prato dove sostano i mietitori all'inizio dell'opera, sotto l'ombra del grande albero: lo sfondo rappresenta la fattoria di Adina e il ruscello (con piccola cascata), sulla cui riva si possono riconoscere – sommarariamente schizzati – anche i covoni di grano di cui parla la prima didascalia del *Philire*. La scena seconda è l'«interno rustico»: il principale riduce gli spazi nell'angustia di una «scena corta», dietro la quale era preparata la successiva. Ben più piccola che a Milano doveva essere la banda, che ora non gode di quella «specie d'orchestra», potendosi disporre appena sulla scaletta di cinque gradini, appoggiata al principale bozzetto sanquinichiano. Il cortile è debitamente «aperto nel fondo»: il fondo di paese appare al di là del muro attraverso i battenti spalancati dell'ingresso, accanto a una loggia che è precisamente una rimessa di carri. Una vera di pozzo sulla sinistra e una tavola con panche sulla destra sono pur sempre buone risorse sceniche. Resta assai dubbio se il terrazzino (ligneo) sullo spigolo dell'edificio di destra fosse praticabile: cioè disponibile all'entrata di Adina.

10. L'edizione critica Ricordi dell'opera donizettiana reca le indicazioni: 1979 G. Ricordi & C. S. p. A., Milano e 1981 G. Ricordi & Co (Londra) L.T.D. Lo spartito è accompagnato da un fascicolo redatto in inglese: ALBERTO ZEDDA, *Commentary on the critical musical edition*, translated by Lionel Salter.

rilevazione di esiti drammaturgico-musicali-spettacolari del tipo che siamo venuti indicando per l'*Elisir d'amore*. Vive la convinzione che val la pena individuare le fila di tante trame perché al capo estremo di esse c'è Donizetti: ci sono cioè opere in musica importanti; c'è magari il capolavoro. 'Oltre' ci potrà essere Verdi.

Certo, il nostro *Elisir d'amore*, in sé, e la sua prima felicissima messinscena sanquirichiana, non possono sostenere il peso di una presunzione avveniristica. Tuttavia la sintomatologia, come si è visto, è interessante. E l'interesse si ribadisce e si accresce se – per così dire – tentiamo di radiografarne i bei bozzetti per valutare le strutture portanti, se ci inoltriamo dietro le quinte, se – come si è provato a desumere una disposizione scenica dell'antico spettacolo – ci si metta a desumerne la 'disposizione scenotecnica': la proiezione in pianta di quei bozzetti.

In particolare, l'utilizzo di un medesimo grande praticabile e della medesima scaletta che lo collega al piano del palcoscenico, per entrambi gli ultimi quadri dell'*Elisir d'amore*, è cosa desueta, mentre non comune, all'epoca, già era la presenza di così ingombranti strutture. Declinata da oltre un secolo – rispetto al tempo dell'*Elisir* – l'era delle grandi macchine teatrali, quando l'ingegno pretendeva una praticabilità quanto mai complessa, mobile, la lunga era delle regolari piantazioni scenografiche, dei telari scorrevoli nei vari ordini di binari a destra e a sinistra sul palcoscenico, in una simmetria che nemmeno l'avvento delle scene vedute per angolo arriva a frustrare, aveva visto il 'praticabile' come un accidente in chiave. Ora, invece, nella scenografia ottocentesca, quando anche il sistema delle piantazioni è avviato al declino, il praticabile – appostato dietro le scene dipinte o accostato ad esse, in vista, mimetizzato pittoricamente – tende ad acquisire un ruolo sempre più importante, diventa espressione di uno speciale impegno spettacolare. Le didascalie dei libretti lo indicano e lo impongono: fosse pure la praticabilità di una porta e di una finestra (fra le altre porte e finestre dipinte). Si tratta di ingombri dietro le scene (i balconi come le montagne) ovvero in scena: pedane, podi, scale, strutture determinanti altri livelli rispetto alla quota zero: uno zero 'relativo' (il palco è inclinato). È un avvio sommo; agli inizi, l'economia dei praticabili è ridotta. E con l'*Elisir d'amore* siamo appunto agli inizi della fortuna dei praticabili.

Nell'allestimento sanquirichiano una stessa struttura – si è visto – ha da servire per due scene. Esattamente la stessa cosa, una ventina d'anni dopo, si verificherà per la scenografia di *Rigoletto*, ad opera dei Bagnara a Venezia: per la casa di Gilda e per la spelonca di Sparafucile. E allora si toccherà il caso di una specificità ambientale acuminata, dirimpante, anomala per molti versi, articolata in contiguità logistiche (gli 'spaccati') che si spiegano appunto con il connotato romanzesco proprio dell'autore del dramma originario, Victor Hugo.¹²

12. Cfr. LUCIANO ALBERTI, *Iconografia di Rigoletto*, «Numero unico del 49° Maggio Musicale Fiorentino», Firenze, Teatro Comunale 1985.

Ora, che fra le innumerevoli premonizioni verdiane del teatro di Gaetano Donizetti se ne presenti anche una – questa – d'ordine scenotecnico, si ammetterà che è cosa abbastanza sorprendente: tanto sorprendente quanto naturale e concreta.