

L'elisir d'amore

Quaderni della Fondazione Donizetti

PAOLO RUSSO

La furiva lacrima di Talia

Nonostante quel che è stato tramandato dalla moglie di Romani¹ non pare proprio che la composizione dell'*Elisir d'amore* abbia richiesto meno tempo di altre opere di Donizetti. Una lettera di Donizetti al padre² ci informa infatti che intorno al 24 aprile 1832 «poco mancava» alla messa a punto della partitura, in tempo per iniziare le prove in vista della 'prima' del 12 maggio. Anche *Elisir* dovette essere insomma calibrata come altre opere donizettiane e non più affrettata di altre, almeno per gli standard di lavoro dell'epoca. L'allestimento scenico di Sanquirico ebbe infatti modo di essere molto curato, non costruito con materiali di repertorio, ben collegato al testo cantato; rispetto all'originale fonte francese del dramma, inoltre, aggiunse ben due nuovi quadri scenici con diverse strutture praticabili, innovative nella messa in scena romantica.³ C'è da chiedersi dunque perché Romani non abbia optato per il libero adattamento di un testo francese – come era usuale all'epoca – ma per la sua traduzione quasi letterale. Il libretto dell'*Elisir d'amore* segue infatti molto fedelmente articolazione e versificazione di *Le Philire* scritto da Scribe per la musica di Auber e inscenato all'Opéra nel 1831.⁴

1. «L'impresario che ha l'acqua alla gola non sa a qual santo raccomandarsi all'infuori di Donizetti e corre a pregarlo che alla meglio, e come gli è possibile, in quella stretta gli raffazzoni uno spartito vecchio [...] E la conclusione è che quattordici giorni dopo, il 12 maggio 1833 [sic] comparve sulla scena *L'elisir d'amore*». EMILIA BRANCA, *Felice Romani ed i più reputati maestri di musica del suo tempo*, Torino, Loescher, 1882, pp. 217-218.
2. La lettera è spesso citata, basti qui rinviare a PHILIP GOSSETT, *Un musicista con una straordinaria facilità nel comporre*, in *L'elisir d'amore*, Milano, Teatro alla Scala, 1998, pp. 49-75: 51.
3. Cf. LUCIANO ALBERTI, *Donizetti, Romani, Sanquirico insieme per L'elisir d'amore*, in *Il teatro di Donizetti. Atti dei convegni delle celebrazioni III: Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006, pp. 361-373 e FRANCA CELLA, *Un teatro più vicino alla gente*, in *L'elisir d'amore* cit., pp. 75-93.
4. ANSELM GERHARD, *Uno scherzo mal inteso? Patetismo e ironia nell'Elisir d'amore*, in *L'elisir d'amore*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2007, («Quaderni della Fondazione Donizetti», 6) pp. 23-37 dimostra infondata la individuazione di una fonte italiana per il libretto di Scribe ne *Il filtro* di Silvio Malaperta.



Ritratto di Gaetano Donizetti.
Fondazione Donizetti, Bergamo.

Solitamente un librettista italiano traeva l'intreccio da una tragedia o da un'opera preesistente: ben poco interessato a narrarlo nuovamente, provvedeva invece a cavarne ciò che riteneva idoneo alle forme e alle strutture musicali dell'opera italiana, l'espressione di passioni, soprattutto, ma non solo. In questo caso Romani – peraltro librettista già espertissimo grazie ai quasi venti anni di attività svolta nei principali teatri italiani – scelse la via della apparente traduzione letterale: secondo una prassi insolita, la fonte diretta è infatti dichiarata nel libretto «Il soggetto è imitato dal *Filho* di Scribe. Gli è uno scherzo e come tale è presentato ai cortesi lettori – Felice Romani».

Perché semplicemente tradurre un testo francese e prenderne le distanze come 'scherzo' se c'era tutto il tempo per produrre un libretto originale?⁵ Solitamente si ritiene che la traduzione letterale fosse stata frutto della fretta con cui l'opera – a detta di Emilia Branca – sarebbe stata composta; ma se i tempi di composizione dell'*Elisir d'amore* non furono più brevi di altre opere si devono avanzare altre ipotesi: non si tratta di un lavoro tradotto in fretta e furia dal francese, ma di una scelta consapevole e meditata. Alessandro Di Profio⁶ suppone che nel 1832 Donizetti stesse già pianificando l'apertura al mercato parigino (che avverrà effettivamente all'inizio del 1835) e dunque intendesse misurarsi direttamente con un'opera aggiornatissima, ancora nel cartellone dell'Opéra: *Le Philre* di Scribe e Auber era infatti stato prodotto l'anno prima ed era ancora in repertorio. Era però un'opera particolare, insolita nella rigida distinzione dei generi teatrali della tradizione francese: allestita all'Opéra non poteva essere presentata come *opéra comique* (avrebbe dovuto essere prodotta da un altro teatro), ma non era nemmeno un *grand opéra* tragico come era usuale nel cartellone dell'Opéra. Viene dunque annunciato come «opéra en deux actes», nella tradizione del *petit opéra*:⁷ spinge sul tasto della comicità, ma entro un quadro di una

5. Sulle ragioni dell'avvertimento ai lettori di Romani, cfr. GERHARD, *Uno scherzo mal inteso?* cit.

6. ALESSANDRO DI PROFIO, *L'opera francese in Italia e l'opera italiana a Parigi: L'elisir d'amore, o il crocevia di due tradizioni*, «La Fenice prima dell'opera», 2002-2003/4, pp. 73-82.

7. Ivi, p. 77.

certa solennità, garantito in primo luogo dai recitativi musicati e non parlati come sarebbe stato nel caso di un normale *opéra comique*.

Lo «scherzo» di Romani conserva l'ambiguità dell'originale. Come è stato più volte osservato, *L'elisir d'amore* non è una vera opera comica sul modello rossiniano, e neanche una *meta* opera comica come sarà *Don Pasquale* una decina d'anni dopo – 'meta opera' nel senso che gioca sulle convenzioni del teatro comico con situazioni che dialogano con la tradizione, la citano e ne alludono con distaccata ironia. *Elisir* è invece solitamente presentata come un'opera comica in cui è innestata una robusta vena sentimentale e lacrimevole. Questa interpretazione non spiega però diversi suoi aspetti ambigui come la scarsa comicità della vicenda, l'assenza di *sketches* grotteschi o di *qui pro quo* tipici del genere, l'insistenza di Donizetti su Romani per inserire la romanza affettuosa «Una furiva lagrima»,⁸ il nome di Nemorino con cui viene ribattezzato il Guillaume di Scribe sulla base del romanzo pastorale *Estelle* di Jean-Pierre Claris de Florian più volte riedito e adattato in *mélo-drame pastoral* e in *pantomime*.⁹

Proverei dunque a ribaltare la prospettiva di lettura dell'*Elisir d'amore*, «melodramma giocoso in due atti»,¹⁰ per esaminarlo come un'opera sentimentale in cui il librettista – forse con più scetticismo, visto l'esordio iniziale – e Donizetti soprattutto, alleggeriscono le forme dell'opera semiseria, sorridono sulle sue consuetudini, in una «interpretazione ironica del tono patetico stesso».¹¹

8. GERHARD, *Uno scherzo mal inteso?* cit., p. 32, la definisce «un corpo estraneo in una opera buffa rusticana, per il resto popolata di corrotti ciarlatani, schiamazzanti ragazze di campagna e tronfi sotrucciali». Ma anche EMANUELE SENICI, *Le furive lacrime di Giambattista Genaro, primo Nemorino*, «La Fenice prima dell'opera» cit., pp. 59-71 rimarca che «è assolutamente superflua all'economia narrativa dell'opera: si potrebbe tranquillamente tagliarla e, se non si sapesse che c'era, sarebbe impossibile sentirne la mancanza».

9. PAOLO FABBRI, *Il mio nome nessun saprà?*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», 6 cit., pp. 19-21.

10. Anche l'indicazione di genere data da Romani al primo libretto dell'opera «melodramma giocoso», anziché 'opera comica' o 'dramma buffo' o simili potrebbe essere un riferimento al *mélo* semiserio – ma solo una più esaustiva indagine sui generi teatrali indicati nei libretti dell'epoca potrebbe confermarlo.

11. GERHARD, *Uno scherzo mal inteso?* cit., p. 35.

Il «corpo estraneo» non sarà dunque la romanza «Una furtiva lagrima» imposta da Donizetti a un recalcitrante — pare — Romani, ma il clima scherzoso e caricaturale che avvolge l'intera opera saldamente impostata invece nella tradizione del teatro semiserio.

La spia principale che mi consente di ribaltare la prospettiva è la costruzione del finale I. La partitura di Donizetti definisce «Finale» la successione del duetto di Adina e Nemorino completo, quadripartito (tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, stretta), del terzetto bipartito (tempo d'attacco, stretta) all'entrata di Belcore, e del quartetto conclusivo quadripartito (tempo d'attacco, concertato, tempo di mezzo, stretta) all'entrata di Giannetta e dei cori di donne e soldati. Dal punto di vista formale ogni «numero» è autosufficiente, chiuso com'è dai convenzionali segnali sonori della cabaletta o della stretta ed infatti le analisi dell'opera identificano spesso il finale nel solo quartetto conclusivo organizzato in una completa forma quadripartita. La mancanza di ricettivi a separare i tre «numeri», però, induce a percepire un «numero» unico, memore delle antiche forme tardo settecentesche del finale a catena con il progressivo accumulo dei personaggi in scena: Nemorino (1, 7), poi Adina (1, 8), poi Belcore (1, 9), infine Giannetta e i cori di soldati e contadine (1, 10).

Con questa dinamica scenica per così dire 'addizionata' il finale è ambivalente: la prima sezione, duetto e terzetto, costruisce in musica la dinamica di relazione dei personaggi. Com'è tipico dell'opera buffa i due personaggi principali contrattano i loro ruoli reciproci. Nemorino e Adina devono stabilire le proprie posizioni: Nemorino, forte della risorsa dell'elisir appena assunto, è convinto di aver ormai impostato il proprio gioco vincente su Adina; questa, a sua volta, cerca in ogni modo di riaffermare la propria supremazia e riportare Nemorino alle «catene» d'amore. L'entrata di Belcore non è altro che una nuova *chance* di Adina per risolvere a suo vantaggio la situazione, *chance* fallita perché Nemorino ha invece sempre più il controllo della situazione e accresce dunque il suo potere con la derisione del temibile rivale.

L'entrata di Giannetta e del coro avvia il quartetto conclusivo nelle forme del finale convenzionale. Nella tradizione operistica ottocentesca — comica o seria che fosse — era necessario che un colpo di scena scombinasse tutti i giochi e le strategie avviate dai personaggi nel primo atto

per innescare il largo concertato a metà del 'numero' — la vera *climax* drammatica ed emotiva dell'opera. Nell'opera buffa in quel punto tutti i personaggi reagiscono al colpo di scena, devono rifare i propri conti e ridefinire la propria strategia di fronte alla mutata situazione — si pensi per esempio, all'*Italiana in Algeri*, quando Lindoro e Isabella si riconoscono e il loro stupore a tale evento inaspettato innesca il quadro di stupore. Apparentemente è quel che accade anche nell'*Elisir d'amore*: la notizia della partenza della guarnigione muta la situazione. Ma il largo concertato non inizia con questo colpo di scena e nemmeno inizia, come a prima vista parrebbe — e come fecero Scribe e Auber —, con la decisione di Adina e Belcore di anticipare le loro nozze alla giornata stessa, prima dunque del presunto effetto dell'elisir. Il vero largo concertato scatta *dopo* la reazione di Nemorino a quella notizia — una reazione inesistente nell'originale francese. Adina si accorge che la proposta di Belcore di anticipare le nozze inquieta Nemorino e accetta per volgere la situazione a suo vantaggio — ciò che non era riuscita a fare nel terzetto precedente: continua cioè il gioco avviato nelle prime sezioni del finale. La reazione di Nemorino è però inaspettata: non è né la conferma del suo gioco spavaldo e ipocrita, né la totale capitolazione nella solita e imbelles lamentela tutta singhiozzi e sospiri. È invece la richiesta di non sposarsi *quel* giorno fatta da chi ha ancora il controllo della situazione («io so perché»). È, in verità, una supplica anche generosa, se vogliamo: non si tratta solo di avere più tempo per conquistare l'amata, si tratta piuttosto di evitare il pasticcio, e la sofferenza anche di Adina, eventualmente provocati il giorno dopo dall'effetto dell'elisir, con la fittavola ormai sposata a Belcore ma innamorata per sortilegio perdutamente di Nemorino. Il colpo di scena non è dunque dovuto a un evento inaspettato che scompiglia i giochi, ma piuttosto al mutamento di emozione di Nemorino doppiamente sincera, perché canta il proprio amore e canta anche l'ansia per il possibile dolore dell'amata («domani, o cara, ne avresti pena | te ne dorresti al par di me»): sarebbe sufficiente questo largo concertato concepito come reazione ad un mutamento emotivo anziché ad un colpo di scena a classificare l'opera come semiseria; ma qui c'è di più: Nemorino esprime un'emozione totalmente estranea al gioco di ruoli un po' cinico tipico dell'opera buffa. Esce dal gioco della contrattazione dei ruoli, esce dalla logica dell'opera buffa e torna a

un sentire diretto e genuino proprio dell'opera sentimentale semiseria. È quello il colpo di scena che innesca il concertato. Donizetti infatti non introduce subito *tu ti* i cantanti nel concertato, ma compone la supplica di Nemorino ad Adina *a solo*, concretizzata in una melodia di 16 battute 'quasi piangente', la risposta diretta di Belcore sempre in *assolo* che lo riconosce come rivale, ma un rivale che non conosce le regole del suo gioco (quello della tradizione buffa: «matto o preso tu sei dal vino»), e la risposta di Adina anche questa inizialmente in *assolo*: anch'essa non riconosce il senso della preghiera di Nemorino, ne ignora la logica («è un ragazzo, un malaccorto, un mezzo pazzo») e ripropone nuovamente il proprio gioco di ruolo («vo' vendicarmi, vo' tormentarlo, vo' che pentito mi caschi ai piè»). Sulla melodia di Adina si aggiungono tutte le voci e prende forma il vero concertato che esibisce l'isolamento di Nemorino ormai estraneo al clima buffo. Nel largo concertato dell'*Elisir d'amore*, infatti, Nemorino, come a suo tempo Cecchina — prodromo dell'opera lacrimevole italiana — è respinto e isolato da tutti gli altri personaggi della vicenda per la sua sostanziale estraneità stilistica ed emotiva al gioco di ruolo altrimenti imperante.

Ciò che accade in questa sezione è ben più rilevante di come si conclude il finale I, perché negli anni Trenta dell'Ottocento il largo concertato era il baricentro emotivo e drammatico dell'intera opera. Ciò che del finale seguiva — tempo di mezzo e stretta — era invece ormai un modello rituale:¹² la stretta conclusiva, privata della tensione drammatica che caratterizzava i frenetici finali tardo settecenteschi, era sempre più relegata al ruolo prevalentemente retorico di lunga coda assertiva.¹³ Dunque qui il tempo di mezzo che deride Nemorino e la stretta dei paesani che s'avviano al banchetto, non ha la forza di ristabilire il clima di commedia smentito dal largo concertato.

12. SCOTT E. BALTHAZAR, *Mary, Rossini, and the Development of the Early Concertato*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CXI/2, 1991, pp. 236-265: 265.

13. PIETRO LICHTENTHAL (*Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1836, s.v. *stretta*) lo registra con chiarezza quando considera «l'allegro finale de' pezzi più impegnati dell'opera [...] una specie di perorazione, e una parte essenziale del discorso musicale [...] in cui il compositore riunisce gli effetti più rapidi, più forti e più strepitosi; [...] talvolta però tutte queste strette non sono altro che fracasso [...] e [...] hanno solo per mira l'applauso del pubblico».

Il confine tra genere comico e serio, d'altra parte, è molto sfumato: entrambi condividono analoghi procedimenti creativi e analoghi modelli formali, ma è la partecipazione emotiva dello spettatore alla situazione drammatica che trasforma un testo comico in serio o addirittura in tragico:¹⁴ qui l'identificazione con Nemorino è tale che è impossibile per lo spettatore condividere la derisione degli altri attori; piuttosto essa rende ancor più commovente la figura dell'amante generoso.

Se sulla scorta della strutturazione drammatica del finale I facciamo riferimento, alla tradizione semiseria dell'opera primo ottocentesca che proprio sulla reazione emotiva del personaggio principale costruisce il largo concertato, diversi aspetti dell'opera prendono altro senso. Emanuele Senici sottolinea come l'inserimento della romanza «Una furtiva lacrima» sia stato pensato per il tenore Giambattista Genero, unico della compagnia a poter reggere il tono sentimentale e patetico, per grana della voce e capacità espressive.¹⁵ Ma la funzione di questa romanza non è puramente accessoria: è vero che si potrebbe ometterla senza alterare l'intreccio, ma questo vale per molti 'numeri' lirici d'opera italiana che spesso indugiano su espressioni emotive e fermano dunque lo scorrere del tempo drammatico. La romanza è necessaria per ricordare al pubblico che nonostante il quadro di genere della prima parte del secondo atto (coro con barcarola, duetto tra Nemorino e Belcore, coro di donne e quartetto tra Nemorino, Giannetta, Adina e Dulcamara) il registro dell'opera resta semiserio e patetico. «Una furtiva lacrima» ha la medesima funzione del concertato del finale I e come tale è costruita, egregiamente, con segnali convenzionali che ne dichiarano l'appartenenza di genere, in primo luogo uno strumento concertante ad ancia doppia, il fagotto.¹⁶ La romanza di Nemorino sta nel bel mezzo della crescita emotiva a cui aderisce anche Adina: commossa e innamorata già

14. ARTHUR KOESTLER, *L'atto della creazione*, Roma, Ubaldini, 1975 dimostra che «tutti i tipi di attività creative sono trivalenti: possono servire allo *humor*, alla scoperta, e all'arte; [...] si nota che il clima emotivo passa gradatamente dall'aggressività alla neutralità e poi alla partecipazione e all'identificazione — o, detto altrimenti, passa da una visione assurda dell'esistenza a un'altra che è tragica, attraverso un'osservazione puramente astratta», p. 15.

15. SENICI, *Le furtive lacrime di Giambattista Genero* cit., p. 71.

16. Ivi, p. 68.

nel suo duetto con Dulcamara (il cantabile è interamente intessuto di frasi lunghe e patetiche con accompagnamento ridotto a poco più di un semplice sostegno armonico, se non ci fosse il rapido parlato sillabico di Dulcamara che ne punteggia con ironia lo sfogo emotivo) e soprattutto stabilmente definito nella sua prima vera aria: il rondò. Il suo cantabile è già una piena espressione d'amore, tanto che Nemorino, come il pubblico, se ne aspetta l'esplicita dichiarazione. Che questa arrivi solo alla fine del tempo di mezzo è semplicemente una dilatazione dell'epilogo, tipico della drammaturgia francese da cui il soggetto è tratto, e l'occasione per enfazzare con un crescendo orchestrale la dichiarazione evidenziandola.¹⁷ Ma è importante osservare che di fatto con quell'aria l'opera è davvero finita: se la vicenda tra i numerosi personaggi avesse davvero valore drammatico autonomo non sarebbe bastata la riunione dei due amanti per chiudere l'opera, ma si sarebbero dovuti sciogliere anche i nodi creati con Belcore e Dulcamara. *L'elisir d'amore* liquida invece il corteggiamento di Belcore in un semplice recitativo che segue l'aria di Adina, mentre l'ultimo intervento di Dulcamara che inneggia alle proprietà dell'*elisir* non è altro che un suggello ad una vicenda già conclusa: non è infatti un 'numero' originale ma la semplice ripresa della barcarola della introduzione al primo atto. È un suggello ironico al genere patetico, come pensa Gerhard, visto che in quella barcarola «il linguaggio dell'opera buffa viene ripreso in esplicita citazione, nel momento in cui gli si toglie volutamente ogni forza di rappresentazione diretta»¹⁸. L'opera è in realtà già conclusa con l'amore sincero di Adina: i cardini centrali dell'opera semiseria e patetica sono dunque ben stabiliti nel finale I e nel rondò conclusivo.

17. Ricordiamo che quest'aria è un rondò, e come tale ha altri momenti drammaticamente rilevanti oltre che il cantabile e la cabaletta: cf. MARCO BEGHELLI, *Tre sfilamenti semantici: casetina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica*, III: *Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Olshki, Firenze, 2000, pp. 185-217.

18. PIERLUIGI PETROBELLI (*Dulcamara e Berta: storia di una canzone*, in *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, a cura di Martin Just e Reinhard Wiesend, Turzing, Schneider, 1989, pp. 307-312) rimarca che questa barcarola è una citazione ironica dall'aria «Il vecchio chiotto cerca moglie» di Berta nel *Barbiere di Siviglia*.

* * *

Il doppio livello di quest'opera – opera semiseria sentimentale in contesto comico – è inoltre avvalorata dall'uso del coro effettuato da Romani e Donizetti. È stato segnalato come il coro abbia qui una presenza ben superiore ad altre opere comiche, sia per quantità di interventi, sia, soprattutto, per l'integrazione con le parti solistiche. Certamente è un residuo dell'origine francese del libretto, ma non solo. Al coro sono affidate le due introduzioni agli atti e i finali: nell'introduzione I esso addirittura ingloba le cavatine di Nemorino, Adina, Belcore con interventi nelle code di tutte e tre. Nel finale I esso non introduce il 'numero', ma, come nell'opera seria, dà voce alla reazione pubblica al colpo di scena emotivo di Nemorino. Nell'opera seria, infatti, il colpo di scena e il largo concertato costituiscono l'istante in cui il dramma privato della coppia protagonista assume risonanza pubblica, quindi tragica, o perché lo scompiglio creato si ripercuote sul popolo – per esempio, in *Semiramide* alla fenomenale apparizione dello spettro di Nino che interrompe le nozze della regina col riluttante Arsace – o perché, in ogni caso, la folla circostante assiste sgomenta al colpo di scena – per esempio all'arrivo di Edgardo nel bel mezzo delle nozze di Lucia di Lammermoor con Arturo.¹⁹ L'opera buffa, invece, si concentra solitamente sulla crescita esponenziale della confusione che culmina nella stretta, icastica espressione del labirinto di relazioni ormai inestricabili che spinge i personaggi al limite della follia, ben rappresentato dalle teste variabilmente risuonanti nella *Italiana in Algeri*, ma qui assente perché la stretta finale rende conto dell'armonia della gente del villaggio unita a deridere Nemorino.

Nel resto dell'opera popolari e soldati servono – come nell'opera semiseria – a identificare l'ambiente sociale in cui si muovono gli altri protagonisti. Il coro non rappresenta infatti gli stuoli di cortigiani o servi che fanno da corona ai personaggi principali, ma il popolo a cui la coppia di amanti stessi appartiene. Anche i soldati non sono sostanzialmente inferiori al loro sergente (non un tenente, capitano o generale) e lo

19. Cf. PAOLO RUSSO, *Largo al Concertato! Alle origini del «quadro di stupore»*, «Il Saggiatore musicale», XV, 2008/1, pp. 33-66.

dimostrano commentando liberamente l'ordine di partenza nel finale I nei medesimi termini e con le medesime reazioni espresse dal loro sergente – davvero un *primus inter pares*. È dunque un ambiente sostanzialmente omogeneo, collettivo e di popolo, dove l'unico elemento di crisi è la passione amorosa sincera e non corrisposta.

Il coro agisce con funzione cerimoniale solo in un caso: nell'aria di Dulcamara. I suoi interventi introduttivo e conclusivo e quelli nelle sezioni intermedie, a mo' di pertichino costruiscono una corona solenne e conferiscono a Dulcamara lo *status* autorevole che lo contraddistinguono rispetto ad ogni altro personaggio dell'opera.²⁰

L'ampio intervento del coro a metà del secondo atto, prima e durante il quartetto di Adina, Nemorino, Giannetta e Dulcamara con le diceree sull'eredità e il corteggiamento delle pettegole funziona proprio per questa sostanziale omogeneità dei personaggi. Il coro serve ad informare dell'eredità di Nemorino lo spettatore, che altrimenti sarebbe costretto a credere alle virtù miracolose del *bovèaux* ma, nel quartetto, interloquisce direttamente e da pari a pari con Adina e Nemorino, vincolando anche i loro movimenti scenici ed emotivi: Adina e Dulcamara vedono Nemorino finalmente corteggiato da tutte le donne e reagiscono come si conviene a ciascuno con sorpresa mista a orgoglio per l'inaspettata potenza del proprio vino, o con amarezza per l'occasione di sposare un puro di cuore che pare sfumare. Il riavvicinamento di Adina e Nemorino che potrebbe essere immediato è invece dilazionato dal coro che trascina via il giovane: il libretto non lo dice ma lo dice la musica, che non intona un largo concertato con relativa sospensione del tempo drammatico, e interrompe invece nella stretta il primo afflato melodico di Adina con un crescendo rossiniano, trasposizione sonora del vacuo movimento frenetico in scena di personaggi che s'agitano senza sapere dove andare.²¹

20. Sulla drammaturgia delle arie con coro cfr. il mio I «*cori d'accompagnamento*». Per una *drammaturgia d'un «bell'ornamento»*, «*Polifonia*», III/2, 2003, pp. 175-214. Lo *status* autorevole del ciarlano che risolve le pene d'amore ha forse ascendenza dal *Dévin du village* di Rousseau e nei suoi molti adattamenti, presenti a Scribe ben più del fantomatico Filipo di Malaperta.

21. L'*élisir d'amore. Libretto e guida all'opera*, a cura di Giorgio Paganone, «La Fenice prima dell'opera» cit., pp. 13-49: 36-37.

Il ruolo del coro in quest'opera non è dunque quasi mai cerimoniale, piuttosto o dà rilievo pubblico al dramma privato – una strategia drammatica non usuale nell'opera comica –, o agisce sulla vicenda come forza alternativa alle scelte dei protagonisti, in scene dal forte risvolto pantomimo-gestuale come nel caso del quartetto appena descritto.²² In questo caso, tra l'altro viene raccolto un espediente tipico dell'operismo francese serio come il *delayed action plot*,²³ utilizzato da Scribe anche in questo medesimo luogo del suo *Philire*, perché la confessione d'amore di Térésine è rinviata fino alla seconda parte del suo duetto con Nemorino che nella partitura di Auber tiene il posto del rondò di Adina.

Vediamo allora se e come le strategie drammatiche messe in atto da Romani e Donizetti siano frutto di scelte autonome o invece esito della diretta derivazione francese del libretto. Manterrò i nomi dei personaggi dell'opera italiana per evidenziare meglio le corrispondenze. L'esordio dell'opera francese è costruito come in tante altre opere di Scribe con un quadro da opera semiseria campestre, in sostanziale armonia; nell'opera francese anche l'amore infelice di Nemorino appartiene come chiaroscurato al genuino ambiente campestre: ha infatti immediata valenza pubblica perché le donne e Giannetta ne deridono i sospiri, e l'incapacità di cambiare con leggerezza i propri amori (un suggerimento che invece nell'opera italiana è la sostanza del duetto tra Adina e Nemorino, qui assente). Il primo elemento di rottura dell'armonia campestre è l'aria del sergente e poi l'arrivo di Dulcamara. Il finale s'avvia con la notizia dell'ordine di partenza per l'esercito e dell'anticipo delle nozze con relativo banchetto. È dunque solo l'evento narrativo che fa precipitare l'azione: il clima emotivo non cambia perché Nemorino non supplica Adina di rimandare le nozze ma resta scambussolato e impotente mentre Adina si accorge di aver vinto il confronto con il giovane innamorato. La situazione drammatica ricomincia dunque esattamente daccapo

22. «L'uso del coro, in funzione di spettatore e interlocutore di momenti solistici, ha l'effetto di movimentare inevitabilmente la struttura drammaturgica che acquisisce un certa 'credibilità': DI PROFIO, *L'opera francese in Italia e l'opera italiana a Parigi* cit., p. 80.

23. Cfr. KARIN S. PENDLE, *Eugène Scribe and French Opera of Nineteenth Century*, Ann Arbor, UMI, 1979, p. 85 s. e GILLES DE VAN, *Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique*, «Il Saggiatore musicale», III, 1996, pp. 325-360.

con Nemorino che sospira inutilmente e deve cercare una nuova soluzione al suo dramma e Adina che invece controlla a suo piacimento la situazione. Nella drammaturgia di Scribe è la strategia del ritardo, dei *tour* e *déstours*²⁴ di cui è intessuto il suo teatro e che infastidiva i compositori italiani. In questo finale, il coro è presente ma senza alcun effetto drammatico perché la dimensione pubblica del 'dramma' di Nemorino era già esplicitata nell'introduzione: si limita dunque a inneggiare alle nozze e al banchetto a cui il villaggio è invitato.

Anche nel secondo atto la strategia drammatica di Scribe lascia al coro un ruolo sostanzialmente non drammatico ma di ambientazione pittoresca e costruisce l'intreccio con successivi ostacoli al naturale lieto fine. L'introduzione mostra il coro spensierato al banchetto con Dulcamara unicamente per far risaltare le prime ansie di Adina che non vede arrivare Nemorino (una strategia tipica dell'operismo francese giocato sul contrasto di emozioni tra la parte principale e il clima circostante). Solo nel quartetto il coro ha analogo funzione dell'esempio italiano, ma questo conferma, mi pare, che la strategia di Romani e Donizetti fosse riferirsi alla letteratura melodrammatica semiseria: un *tableau* drammatico in cui coro e azione pantomimica costruiscono la peripezia drammatica – qui ancora un *détour* – e creano *suspance*²⁵ era infatti una delle risorse caratteristiche del *opéra comique* nei suoi testi più vicini al *mélodrame* di inizio Ottocento, e utile nelle scene solitamente più comoventi di cui sono protagoniste le molte sonnambule e pazze per amore.

La strategia dei *détours* spiega anche il duetto tra Belcore e Nemorino in cui quest'ultimo si fa soldato perché sembra creare un definitivo impedimento al lieto fine e in modo gratuito: il Belcore francese non ha infatti ancora alcuna certezza che Nemorino sia suo rivale, perché egli non si è dichiarato in pubblico nel corso del finale I come invece ha fatto nella versione italiana.

Le scelte di Donizetti e Romani nella costruzione dell'*Elisir d'amore* non sembrano dunque affatto motivate dalla fretta e dalla economia;

24. DE VAN, *Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique* cit., p. 359.

25. Sulla costruzione della *suspance* nel teatro musicale di Scribe, cfr. GLORIA STAFFIERI, *Engène Scribe, 'sceneggiatore' del grand opéra*, «Il Saggiatore musicale», XIV, 2007, pp. 5-54.

sembrano invece consapevoli e calcolate. Se il riferimento quasi letterale al libretto di Scribe, correttamente citato, potrebbe essere motivato dall'intenzione di facilitare la penetrazione dell'opera in Francia, la strategia drammatica viene profondamente alterata. Romani e Donizetti muovono dall'opera semiseria e ne esaltano i risvolti comici e paradossali annegandola in un clima comico, trasformano l'intreccio da un semplice quadro d'ambiente osservato con ironica condiscendenza di Scribe in un piccolo dramma che si muove fra le maglie dei generi teatrali e grazie a quelle ne costruisce i cardini drammatici, le peripezie, la *climax* e lo scioglimento. Le furtive lagrime sgorgano dagli occhi di Adina ma scottano anche sulle guance di Talia, Musa della commedia, che inaspettatamente si trova a piangere senza capire bene perché.

SCHEMA DELL'OPERA

Atto primo

Quadro primo – *Ingresso di una fattoria con un grande albero. Campagna con ruscello e lavandaie in fondo*

1. Introduzione I

«Bel conforto al mietitore», coro di contadine (*Allegretto*, Fa maggiore)

«Quanto è bella, quanto è cara», cavatina di Nemorino (*Larghetto*, Do maggiore)

«Della crudele Isotta», cavatina di Adina (*Andantino*, Mi maggiore)

Marziale, marcia militare (*Marziale*, Do maggiore)

«Come Paride vezzoso», cavatina di Belcore (*Larghetto*, Fa maggiore)

«Più tempo invan non perdere», stretta dell'Introduzione (*Allegretto vivace*, Fa maggiore)

2. Recitativo e Duetto di Nemorino e Adina

«Chiedi all'aura lusinghiera», cantabile (*Cantabile*, Mi bemolle maggiore)

«Per guarir da tal pazzia», cabaletta (*Meno mosso*, Mi bemolle maggiore)

Quadro secondo — *Piazza del villaggio. Osteria della Pernice in un lato*

3. **Coro** e Cavatina di Dulcamara
 «Che vuol dire cotesta sonata», **coro** (*Allegro vivace*, R.e maggiore)
 «Udite, udite, o rustici», cavatina (*Maestoso*, La maggiore)
4. Duetto di Nemorino e Dulcamara
 «Voglio dire lo stupendo», tempo d'attacco (*Moderato*, Sol maggiore)
 «Obbligato, ah sì, obbligato!», cantabile (*Allegro vivace*, Sol maggiore)
 «Ehi... dottore... un momentino», ripresa del tempo d'attacco (*Primo tempo*, R.e maggiore - Sol maggiore)
 «Obbligato, ah sì, obbligato», ripresa del cantabile (*Allegro*, Sol maggiore)
 «Giovinotto! Ehi, ehi! - Signore?», tempo di mezzo (*Allegro vivace*], modulante)
- «Va', mortale avventurato», cabaletta (*Allegro vivace*, Sol maggiore)
5. Recitativo e Finale I
 «Caro Elisir! sei mio», recitativo di Nemorino solo
 «La-rà, la-rà, la-lerà», duetto di Nemorino e Adina
 «La-rà, la-rà, la-lerà», tempo d'attacco (*Allegretto*, La bemolle maggiore)
 «Esulti pur la barbara», cantabile (*Larghetto cantabile*, Fa maggiore)
 «La-rà, la-rà - Bravissimo», tempo di mezzo (*Allegro*, La bemolle maggiore)
- «Esulti pur la barbara», cabaletta (*Allegro*, La bemolle maggiore)
- Terzetto di Nemorino, Adina e Belcore
 «Tran tran, tran tran, tran tran», tempo d'attacco (*Meno allegro*, modulante)
 «Che cosa trova a ridere», stretta (*Più allegro*, Fa maggiore)
- Quartetto di Nemorino, Adina, Belcore, Giannetta con **coro**
 «Signor sergente, signor sergente», tempo d'attacco (*Meno allegro*, modulante)
 «Adina credimi, te ne sconiuro», concertato (*Larghetto*, Fa minore - La bemolle maggiore)
 «Andiamo, Belcore», tempo di mezzo (*Allegro*, Mi bemolle maggiore)
 «Fra lieti concetti - gioconda brigata», stretta (*Allegro vivace*, Mi bemolle maggiore)

Atto secondo

Quadro primo — *Interno della fattoria con tavolo apparecchiato e banda di soldati su un palco*

6. Introduzione II
 «Cantiamo, facciam brindisi», **coro** (*Allegretto*, Do maggiore)
 «Idol mio, non più rigore», barcarola (*Andantino*, Si bemolle maggiore)
 «Cantiamo ancora un brindisi», **coro** (*Tempo primo*, Do maggiore)
7. Recitativo e Duetto di Nemorino e Belcore
 «Venti scudi! E ben sonanti», tempo d'attacco (*Andante*, Fa maggiore)
 «Aj perigli della guerra», cantabile (*Larghetto*, R.e bemolle maggiore)
 «Venti scudi - Su due piedi», tempo di mezzo (*Allegro*, modulante)
 «Qua la mano, giovinotto», cabaletta (*Moderato*, Fa maggiore)
- Quadro II — *Rustico cortile aperto nel fondo*
8. «Sara possibile - possibilissimo», **coro** (*Moderato*, Mi maggiore)
9. Quartetto di Adina, Giannetta, Nemorino, Dulcamara con **coro**
 «Dell'elisir mirabile», tempo d'attacco (*Larghetto*, Sol maggiore - Si bemolle maggiore)
- «Io cado dalle nuvole», concertato (*Allegro vivace*, Mi bemolle maggiore)
 «Ehi Nemorino! - (O cielo, anch'essa)», tempo di mezzo (*Meno allegro*, Do maggiore)
- «Io già m'immagino che cosa brami», stretta (*Allegro vivace*, Fa maggiore)
10. Recitativo e Duetto di Adina e Dulcamara
 «Quanto amore, ed io, spietata», cantabile (*Andantino*, Mi maggiore)
 «Bella Adina! Qua un momento», tempo di mezzo (*Poco più mosso*, Mi maggiore - La maggiore)
- «Una tenera occhiatina», cabaletta (*Allegro*, Mi maggiore)
11. Romanza di Nemorino, «Una furtiva lagrima» (*Larghetto*, Si bemolle minore-maggiore)
12. Recitativo e Aria di Adina
 «Prendi, per me sei libero», cantabile (*Cantabile*, Fa maggiore)
 «Or or si spiega! - Poiché non sono amato», tempo di mezzo (*Allegro*, Re bemolle maggiore)
 «Il mio rigor dimentica», cabaletta (*Allegro*, Fa maggiore)

13. Recitativo e Finale II (Dulcamara, Adina, Nemorino, Belcore, coro)
«Altro!... frontel... che vedo? Al mio rivale», recitativo
«Ei corregge ogni difetto», finale II (*Alliegretto*, Si bemolle maggiore)



JEAN HONORÉ FRAGONARD, *L'inseguimento*.