



Lirica sotto le stelle

Castello Carrarese
venerdì 26 luglio ore 21.15

L'ELISIR D'AMORE

musica di Gaetano Donizetti





Comune di Padova
Assessorato alla Cultura

VICE SINDACO DI PADOVA
Ivo Rossi

ASSESSORE ALLA CULTURA
Andrea Colasio

Organizzazione e coordinamento
A cura del Settore Attività Culturali

Direzione generale
Mirella Cisotto Nalon

Direttore artistico
Federico Faggion

Direttore di produzione
Loris Parise

Direzione amministrativa
Marina Bozzini

Coordinamento generale
Cristina Meneghini

Collaborazione organizzativa
Gabriella Granieri

Segreteria
Marzia Lonardi
Giancarla Perego

Promozione
Cristina Meneghini
Monica Bertin
Emanuela Taglietti

Progetto grafico
Tony Michelin

Ufficio stampa
Studio P.R.P. Padova

L'ELISIR D'AMORE

musica di Gaetano Donizetti

personaggi e interpreti

Adina LAVINIA BINI
Nemorino FABRIZIO PAESANO
Belcore MATTIA OLIVIERI
Il dottor Dulcamara FILIPPO MORACE
Giannetta SILVIA CELADIN

Coro città di Padova diretto da Dino Zambello

Orchestra di Padova e del Veneto
maestro concertatore e direttore d'orchestra
GIAMPAOLO BISANTI

Mimi
Giorgio Monte e Manuel Buttus

Costumi
Lorena Marin

Regia
GIULIO CIABATTI

Il dolce sorso del magico liquore...

Prefazione a L'Elisir d'Amore
note di regia di Giulio Ciabatti

Dispongo gli sgabelli sulla scena e un festone di panni che ho lasciato, al vento e ai capricci del sole, per disegnarvi il profilo di Adina. Eccola, eccola! Passa maliziosa tra lenzuola appese e sguardi accalorati. Non posso fare a meno di trattenerla e di portarla nei miei sogni per confondere «*i miei coi suoi sospiri*». Cerco di riprendere quel filo di dolce malinconia che si lega a un'adolescenza volata via in fretta, ai ricordi dei primi palpiti e turbamenti d'Amore. Come Nemorino, «*Vò' accostarmi, entrar fra lor!*». Belcore porta in scena la sua giostra da smargiasso, sventola i suoi vezzi da parata e da Bar Sport attirandosi l'ammirazione dei soliti ragazzotti propensi alle facili sbandate. Adina finge di stare al gioco, ammicca, promette e non promette, le piace scherzare o forse cerca una rivincita a certe delusioni prematuramente assaporate. **Tromba, clacson, altoparlante.** Tocca a Dulcamara con la valigia d'Elisir piantarsi nel mezzo della scena e prendere il sopravvento sulla piazza. Gesticola, seduce, distribuisce rimedi e «fortune». Si riempie le tasche con i bietoloni e i sognatori, con gli ingenui e gli spiantati. Nemorino compra la frottola, beve il farmaco incantatore, ma l'effetto sorprendente svanisce quando Adina si promette a Belcore. Giunge la sera. Metto la tovaglia, dispongo i bicchieri sulla tavola, bianchi confetti e lampadine sospese come alle sagre di paese. Cosa manca? Sono tutti invitati, donne, vedove, ragazzi ah già, manca il notaro e «*Nemorin non viene...*» Solo, in mezzo alla campagna, offre il suo canto a quella *furtiva lacrima* che gli fa intravedere l'insperata conquista. Anche per via di quell'inattesa, cospicua eredità, che asfalta ogni dubbio e porta alla sconfitta di Belcore e al traguardo finale delle nozze. «*Di più no, non chiedo*»

Prima che i protagonisti s'incollino all'album della scena così predisposto, porto alle labbra un goccio d'elisir e il sapore intatto dei primi baci.



1931 ... 'The Trumpet Player'-
Norman Rockwell



La vicenda

ATTO I°

Il coltivatore Nemorino, giovanotto semplice, timido e innamorato, è in contemplazione di Adina, una ricca e capricciosa fittaiola, che si burla volentieri di lui. Insistentemente pregata dai mietitori e dalle villanelle che fanno la siesta, Adina legge loro un brano del libro che l'appassiona. È la storia di Isotta che si arrende innamorata a Tristano, in virtù di un magico filtro. Intanto il bel sergente Belcore giunge alla fattoria con i suoi soldati e, come al solito, corteggia Adina. Nemorino, che mal sopporta la palese fortuna dell'odiato rivale, rinnova le sue proposte d'amore alla bella creatura, dalla quale, non senza qualche rudezza, si vede respinto.

Tutti parlano dell'imminente arrivo del dottor Dulcamara. L'illustre personaggio, che si spaccia per miracoloso oracolo della scienza, fa nascere nel cuore di Nemorino una luminosa speranza. Possiede forse il gran dottore del famoso filtro magico, di cui Adina leggeva nel libro gli effetti miracolosi? Nemorino non s'è ingannato. Avendo subito capito con quale ingenuo credulone ha da fare, l'astuto ciarlatano vende all'innamorato Nemorino un'ampolla dell'«elisir magico», che altro non è se non dell'ottimo ed innocuo vino di Bordeaux. Il dottore prescrive ventiquattr'ore per constatare gli effetti: cioè il tempo che egli impiegherà per allontanarsi dal paese. Nemorino, che frattanto ha speso ogni suo avere per compensare il dottore, attende felice il radioso domani, in cui spera avere fra le braccia, perdutamente innamorata, la graziosa fittaiola. Ormai non teme più il sergente, anzi si rallegra pensando alla beffa che costui riceverà fra poche ore. Tuttavia, a turbare la sua rosea e fiduciosa felicità, ecco che Adina, indispettita dall'allegria dello spasimante sempliciotto, decide di affrettare, in quello stesso giorno, il contratto nuziale col sergente.

ATTO II°

Tutti inneggiano lietamente al fausto avvenimento delle nozze fra Belcore e la villanella. Alla festa partecipa anche il dottor Dulcamara, che con Nina canta il duetto della «Nina goldoliera». Giunge intanto il notaro per redigere il contratto di nozze, e Nemorino, in un canto, profondamente avvilito, chiede al dottore un'altra dose del filtro, perché l'effetto abbia immediato esito. Ma il dottore vuole altro denaro: Nemorino non ne ha più. Disperato, si arruola immediatamente fra i soldati di Belcore, e con l'anticipo del suo soldo, soddisfa la richiesta di Dulcamara.

Alcune commentano l'improvvisa fortuna capitata a Nemorino che ha ricevuto in eredità da uno zio una cospicua sostanza. Con tale aureola d'oro, Nemorino diventa così il più seducente partito della contrada, e già le donne se lo contendono accanitamente. Nemorino, che ignora il tutto, ma che ha bevuto molto elisir, comincia a credere che tale concorde ammirazione muliebre provenga dalla meravigliosa bevanda. Egli gioisce godendo già la vittoria, che non tarderà a venire, sulla bella Adina. Infatti questa non già per virtù del ciarlatano Dulcamara, ma per la sua volubilità, cerca il modo di riprendere Nemorino. Il dottore offre anche a lei il suo farmaco portentoso, ma Adina è troppo furba per lasciarsi abbindolare: ella ha, nei suoi occhi e nel suo viso la ricetta migliore. Inoltre è lusingata e felice di sapere, per mezzo di Dulcamara, che Nemorino l'ama ardentemente e che ha venduto la propria libertà per possedere il denaro bastante per comprare l'elisir meraviglioso. Allora, senza più esitare, va verso Nemorino che, però, seguita a fare l'indifferente. Ella gli porge il contratto di arruolamento, comprato da Belcore, e gli offre contemporaneamente la propria mano, rendendo il giovane felice.

L' «ELISIR» e la Fretta decima musa

Come non poche altre opere di grande e continuativo successo, *L'Elisir d'amore* nacque all'insegna di quella che, nel secolo scorso, fu forse la più sagace ispiratrice di quasi tutti i nostri maggiori compositori: la fretta. Anzi: la Fretta. A voler prendere alla lettera quanto scrisse Emilia Branca, moglie del librettista Felice Romani, in una biografia del marito, Gaetano Donizetti avrebbe composto *L'Elisir d'amore* in quattordici giorni. Qualcuno ha dubitato di tanta rapidità ma se anche le due settimane diventassero tre poco muterebbe. La Fretta, decima musa dei nostri operisti a partire da Cavalli fino al Verdi degli «anni di galera», meriterebbe pur sempre una menzione onorevole.

C'era, nella primavera del 1832, un impresario in angustie, quello del Teatro alla Cannobiana di Milano. Era stato tradito da un compositore che, dopo avergli promesso un'opera nuova, non aveva tenuto fede all'impegno. Di qui invocazioni a Donizetti acciocché l'opera nuova la scrivesse lui. Donizetti accettò. Non era ancora il compositore in odore di genialità che sarebbe divenuto da lì a pochi anni, ma aveva già composto l'applauditissima *Anna Bolena* e, nell'ambito dell'opera comica, dato concrete prove di capacità con *L'Aio in imbarazzo* e *Olivo e Pasquale*. Mandò in scena *L'Elisir d'amore* il 12 maggio del 1832 e ottenne un successo enorme. Bisognerà decidersi, una volta o l'altra, a indagare a fondo sulle ragioni per le quali un tempo i capolavori, specie nel genere buffo, germogliavano in poche settimane o, alla peggio, in pochi mesi; e con una frequenza, per di più, che già nel primo Novecento s'era mutata in saltuarietà.

L'Elisir d'amore sarebbe un'eccellente «test». Denota anzitutto nei suoi autori – compositore e librettista – un'assoluta assenza di fisme intellettualistiche, di superciliosità, di velleitarismo culturale, di intenti rivoluzionari, di propositi di «rottura». Come tutti i compositori e i librettisti di successo, Donizetti e Romani si ponevano un solo obiettivo: piacere al pubblico. Vale a dire: commuoverlo, nel caso di un'opera seria, divertirlo nel caso di un'opera buffa. Né all'uno né all'altro passava per la mente che questo significasse adagiarsi nell'esecrando genere di consumo o di intrattenimento. Nel «diletto» del pubblico era il fine supremo dell'artista; e questo lo affermava Rossini, ancora nel 1868, in una lettera diretta a Lauro Rossi; ma l'aveva scritto anche Leopardi nello «Zibaldone», riferendosi tra l'altro proprio alla musica e biasimando la tendenza tedesca a «dilettare, o meravigliare, o costringere a lodare una sola e sempre scarsissima classe di persone, cioè quelle intendenti...» Dove intendenti vale per esperti o, magari, per mandarini della cultura.

Dunque, Donizetti e Romani accudevano a musiche e libretti d'intrattenimento, ma io temo che, in fondo, proprio questa fosse la loro forza. Lavorando a getto continuo, avevano affinato la conoscenza di tutte le situazioni e di tutti i tipi di personaggi che potevano muovere gli spettatori alle lacrime o al riso e captavano in un baleno una soluzione idonea (in un certo senso perfino prefabbricata) senza preoccuparsi che quelle situazioni e quei personaggi ingombrassero i palcoscenici da tempo immemorabile. Certo, spesso si cadeva nella «routine» oppure si provocavano lacrime o risate momentanee, effimere. Ma, a volte, lo sforzo di dilettare «l'universale», come dicevano Leopardi e Rossini, portava veramente a un «dialetto» duraturo, a prova di secoli. Cioè, come nel caso dell'*Elisir d'amore*, a un capolavoro.

I personaggi dell'*Elisir d'amore* erano, nei tratti fondamentali, antichi quanto l'opera buffa. Gli imbroglioni come Dulcamara esistevano già quando Pergolesi componeva *Livietta e Tracollo* o Galuppi il *Mondo della luna* o Comarosa *Chi dell'altrui si veste*. I militari burbanzosi come Belcore, da parte loro, erano ancora più frequenti, nell'opera buffa del Settecento; e così le villanelle pretenziose come Adina e i contadinotti goffi come Nemorino. Ma questi tipi erano di casa anche nell'«opéra comique» francese, dalla quale il soggetto dell'*Elisir d'amore* direttamente derivava. La scadenza bruciante che era stata loro imposta dall'impresario aveva infatti consigliato Donizetti e Romani a prelevare di sana pianta la trama di un libretto di Scribe che era mandato in scena all'Opéra di Parigi, con musica di Auber, il 23 giugno 1831, con il titolo di *Le Philtre*.

Ora, il fiuto teatrale di Donizetti e di Romani già traspare da questa scelta, molto simile a quella che, in una situazione analoga, aveva indotto Bellini (e ancora Romani) a impossessarsi d'un altro libretto di Scribe, la *Sonnambule*, musicato nel 1727 da Hérold. Variato il titolo dell'opera di Auber e di Scribe nel più sognante *Elisir d'amore*; adattato alla lingua italiana il nome del sergente, che da Jolicoeur diviene Belcore; ribattezzato con il più allusivo Dulcamara il ciarlatano Fontanarose; resa più poetica Thérézine chiamandola Adina, e mutando Guillaume, «garçon de ferme», in Nemorino – un nome ben ritagliato per essere un trasognato, ingenuo e goffo – Romani seguì molto da vicino lo svolgimento dei fatti predisposto da Scribe. Spesso il suo fu un adattamento. Per esempio, l'Andante iniziale di Thérézine («La reine Ysault aux blanches mains / à l'amour se montrait rebelle / et Tristan se mourait pour elle...») diviene: «Della crudele Isotta / il bel Tristano ardea / né fil di speme avea / di possederla un di.» Si nota subito che Romani è meno letterario, più prosaico di Scribe, ma anche più stringato, più scorrevole, più melodico.

A volte Romani segue Scribe più da vicino, fa una traduzione quasi letteraria. Ecco l'inizio della concione di Fontanerose ai contadini: «Vous me connaissez tous / messieur, je le suppose / Vouz avez comme moi / que médecin fameux / je suis ce grand docteur / nomme Fontanerose / connu dans l'univers / et dans mille autres lieux». Questo è invece Romani: «Io già suppongo e immagino / che al par di me sappiate / che io son quel gran medico / dottore enciclopedico / chiamato Dulcamara / la cui virtù preclara / e i portenti infiniti / son noti all'universo / e...e...inaltri siti.» È abbastanza evidente che il senso del teatro e della battuta di Romani porta Dulcamara, nei confronti di Fontanerose, all'amplificazione, all'iperbole e anche alla comica, imbarazzata perplessità della chiusa. L'allocuzione di Fontanerose è ripresa da Romani, quasi testualmente, anche altrove, ma sempre con l'aggiunta di screziature che evidenziano meglio l'eloquio del ciarlatano di campagna. L'introduzione d'un clima autenticamente paesano è forse il maggior merito di Felice Romani. Il *Le Philtre*, quando Guillaume acquista l'elisir da Fontanerose e comincia a berlo, abbiamo un'aria, l'Andantino in 2/4 «Philtre divin, liqueur enchanteresse / dont l'aspect seul charme mon coeur / je vais enfin te devoir ma maîtresse...» etc. Quindi sopravviene l'Allegro «Quelle douce chaleur» e anche qui, come nei versi precedenti, il linguaggio, più che d'un contadinotto ingenuo, è d'un amoroso che potrebbe appartenere a qualsivoglia cetò. «Quelle douce chaleur / s'empare dans mon coeur / et déjà dans son ame / pénètre meme flamme...» La conseguenza è che Auber gonfia anch'egli le gote e porta il tenore a cantare con enfasi su una tessitura a tratti molto acuta. Mentre il nostro Nemorino, nella 7ª scena del I° atto, risolve la stessa situazione con un delizioso recitativo che sottolinea attimo per attimo i mutamenti del suo stato d'animo e, in particolare, la sua goffaggine, la sua ingenuità, la sua capacità di fantasticare.

Vari altri scostamenti di Romani dal testo di Scribe incidono direttamente sul carattere dei personaggi e, conseguentemente, anche sull'estro di Donizetti. In *Le Philtre*, Jolicoeur si presenta con quelli che, nell'«opéra-comique» d'abitudine rigurgitanti di soldati, sottufficiali, ufficiali – erano definiti come «couplets militaires». Si tratta dell'Allegretto Marziale «Je suis sergent / brave et galant». È un brano vivace, tra i più riusciti dell'opera, ma fondamentalmente convenzionale giacché si limita a presentare seccamente Jolicoeur, a tempo di marcia, per quello che è: un militare spaccone. L'entrata di Belcore, invece, è una cavatina agghindata, ricercata, con riferimenti mitologici («come Pride vezzoso / porse il pomo alla più bella...») studiati per far colpo su una contadinotta alla quale notoriamente piace leggere storie come quella di Isotta e Tristano. Abbiamo quindi una connotazione psicologica del personaggio più approfondita e sfumata, rispetto ad Auber-Scribe, e anche versi che, con la loro pomposità, indirizzano Donizetti verso una melodia più ampia, più originale e più sottilmente parodistica rispetto alla marcetta di *Le Philtre*.

Ma anche Adina è collocata da Romani su un piano diverso da quello di Thérézine. Il momento culminante di Thérézine è l'Allegro in la «La coquetterie fait mon seul bonheur». Si tratta del brano più celebre di *Le Philtre* e, addirittura, di una grande aria virtuosistica, scritta in onore della famosa Laure Cinti-Damoreau. Ma sebbene graziosa e scattante, la pagina di Auber ha limitati poteri di caratterizzazione. Il panegirico della civetteria era un'aria di genere, nell'«opéra-comique», sarebbe stato bene anche sulle labbra d'una agiata borghese o d'una contessina. Senza contare che nemmeno il suo dichiarato virtuosismo s'addice una contadinella.

In definitiva, il punto centrale della questione è proprio questo: nella nostra opera comica trame, situazioni e tipi si ricalcavano e ripresentavano da gran tempo, con una persistenza spiegabile con l'enorme richiesta – proprio da genere di consumo – che proveniva dalla società del tempo. Ma di tanto in tanto un grande compositore e un provetto librettista operavano uno scostamento rispetto ai modelli tradizionali oppure consideravano un'angolazione parzialmente diversa dalla consueta. Questo bastava a sollecitare il loro senso del teatro e del «diletto» e a indurli a portare in scena personaggi eponimi anziché epigoni. Nel caso dell'*Elisir d'amore*, avvantaggiò Donizetti anche aver colto l'atmosfera dei borghi dell'Italia contadina. Opera strapaesana, *L'Elisir* deve proprio a questo la spigliatezza, la vivacità e la continuità della narrazione donizettiana, che in una limpida atmosfera campestre intreccia idillio e pettegolezzo, graffi e sospiri, malizie e ingenuità. Anche questo ci fa pensare alla *Sonnambula* di Bellini, che Donizetti aveva visto nascere, accanto all'*Anna Bolena*, nella stagione 1830/31 del Teatro Carcano di Milano.

L'antagonismo fra Bellini e Donizetti fu un fatto concreto. Era generalmente Bellini a muovere il primo passo, ma al *Pirata* Donizetti rispose con la *Lucia*, alla *Norma* con il *Roberto Devereux* e alla *Sonnambula* con l'*Elisir d'amore*. La *Sonnambula* aveva dato una svolta alla tradizione dell'opera di mezzo carattere e Donizetti ne tenne conto. Meno astratto, più realista e anche più affidabile di Bellini, non tentò l'idealizzazione d'un ambiente e l'idillio stilizzato, preferendo certi risvolti grotteschi e certi immarcescibili tipi del mondo contadino. Chi è in fondo Nemorino se non una versione emendata dello scemo del villaggio? Ma la lezione di Bellini, il soffio di malinconia romantica, la sensibilità alla sofferenza amorosa

e i leggiadri rabeschi dei cantabili idilliaci che circolano nella *Sonnambula* furono accolti da Donizetti. Nel *Philtre* manca una scena che corrisponda al duetto Adina-Nemorino «Chiedi all'aura lusinghiera». Ebbene, questa scena fu richiesta da Donizetti a Romani ed è il contraltare del duetto «Son geloso del zeffiro errante» fra Elvino e Amina. Un contraltare dosatissimo, giustamente meno impervio e astrale, nel canto, della aggina belliniana, ma ugualmente impostato sulla languida vocalità descrittiva delle fioretture e tutto volto a introdurre un'autentica nota idilliaca in un'opera buffa dallo sfondo campestre. Questo era già un procedere in una direzione nuova e quasi un presentimento (come pure il malinconico «Adina credimi» di Nemorino nel finale del I° atto) del «coup de théâtre» della scena 8^a del I° atto. A noi sembra naturalissimo, oggi, che a quel punto dello svolgimento della trama Nemorino entri in scena e canti la celeberrima aria «Una furtiva lacrima». Ma non sarebbe per nulla sembrato naturale a Scribe – che infatti non prevede nulla del genere nel libretto del *Philtre* – e meno parve naturale a Romani.

Donizetti dovette far forza sull'amico per indurlo a scrivere i versi di «Una furtiva lacrima», giudicata dal librettista come la «piagnucolata poetica» d'un semplicione di villano che avrebbe rallentato l'azione e rotto il clima gaio e festoso. Per Romani, Nemorino era il consueto tenore d'opera comica e quindi un cantante «buffo di mezzo carattere» (come volevano la tradizione settecentesca e lo stesso Rossini) al quale s'addicevano qualche momento di malinconia a fior di pelle, non la vera pateticità e la vera estasi. Ma Donizetti, aveva da tempo nel cassetto la melodia della celebre romanza, scritta per un'aria da camera e, contro tutte le regole, volle sfruttarla. Fu un tocco magico. Di colpo le dimensioni del personaggio mutarono, il villano semplicione, l'«innocente», divenne un sognatore, un poeta, quasi; e anche la conclusione dell'opera acquistò un sapore diverso, dolcemente elegiaco, grazie all'accorata risposta di Adina («Prendi, per me sei libero»).

La grande innovazione introdotta da Donizetti nell'opera comica italiana fu appunto questa: la consegna al tenore del messaggio della «sensiblerie» romantica attraverso la sognante elegia di arie come «Una furtiva lacrima», «Cercherò lontana terra» (*Don Pasquale*) e «Pour me rapprocher de Marie» (nella versione francese della *Figlia del reggimento*). Ma un altro merito di Donizetti che l'*Elisir d'amore* evidenzia fu la trasposizione in chiave cordiale, anzi bonaria, della lezione di Rossini. La mordente causticità, il gusto della beffa, la voluttà della caricatura spietata, il «guai ai vinti!» che sono tipici di talune opere comiche rossiniane, cedono, in Donizetti, a una diffusa affabilità. I procedimenti rossiniani sono inequivocabilmente presenti in taluni momenti determinanti dell'*Elisir d'amore*. L'entrata di Belcore («Come Paride vezzoso»), con la melodia larga e ondulata che sbatteggia un madrigale tolto di peso dal «Segretario galante», guarda in modo abbastanza palese alla sortita di Dandini nella *Cenerentola*. Anche alcuni momenti del duetto Nemorino-Dulcamara del I° atto («Obbligato, ah! Sì obbligato») quando la voce del tenore s'espande nella melodia mentre il buffo sosta sulle note ribattute dello stile «parlato», denotano un ingrediente della comicità di Rossini.

Ma di derivazione rossiniana – come struttura, s'intende, non come imitazione pedissequa – è soprattutto l'entrata di Dulcamara, «Udite, udite o rustici». Qui siamo nelle classiche arie «parlanti» in cui il buffo sibillava e l'orchestra intrecciava intanto frizzi e ghirigori, partecipando direttamente alla caratterizzazione del personaggio. Rossini aveva portato all'apice questo tipo di arie, grazie soprattutto al ritmo scattante e alle invenzioni strumentali. Nell'entrata di Dulcamara, anche se i timbri e i colori dell'orchestra sono meno originali e raffinati di quelli rossiniani, l'eloquio del ciarlatano, che Donizetti tratteggia in modo da fondere la parodia con l'imitazione realistica d'un imbonitore, è veramente d'un grande personaggio. In un'opera in cui tutto avviene in pubblico, sulla piazza del paese, con il coro che finisce per far propria ogni vicenda (come nella *Sonnambula*, è opportuno notarlo) la presenza di Dulcamara s'impone subito come quella d'un «deux ex machina». Mai, nella storia dell'opera buffa, un millantatore fu disegnato con tanta pittoresca evidenza e mai ebbe il potere di irrompere nell'esistenza d'una comunità con tanta vitalità, in modo da far ribollire per qualche ora il pigro tempo d'un piccolo paese. Duttile, opportunistica e sempre presente a se stesso, Dulcamara brilla anche nei duetti con Nemorino e con Adina. Non è nemmeno lui privo d'una certa bonomia di fondo e la sua cordialità risalta anche nella barcarola a due voci «Io son ricco e tu si bella», presente anche nel *Philtre*, trattata da Auber con spigliatezza, ma in Donizetti vivificata dal tocco autenticamente popolare della melodia. Per inciso: anche questa melodia preesisteva all'opera, Donizetti se n'era già servito per musicare una poesia di Porta.

Insomma, l'*Elisir d'amore* allinea due grandi personaggi: Nemorino, che dà una fisionomia nuova al tenore d'opera comica e Dulcamara, la cui travolgente cialtroneria campeggia fino al termine dell'opera. Adina e Belcore hanno minor spicco, ma adempiono felicemente alla loro funzione integratrice e stimolatrice, attraverso recitativi molto sapidi (nell'*Elisir* la varietà e l'eloquenza dei recitativi vanno incluse tra gli elementi che meglio attestano lo stato di grazia di Donizetti) e cantabili dosati ed espressivi. In definitiva, una commedia e di caratteri e di ambiente, basata su un equilibrio perfetto del gioco delle

parti e su un'eccezionale continuità d'ispirazione.

La vocalità dell'opera riflette, in linea generale, la tendenza di Donizetti a una scrittura meno impervia ed elaborata di quella che di solito contraddistingueva Bellini. A parte ciò, il «cast» della prima rappresentazione non dava, al compositore, troppo affidamento. Ancora Emilia Romani Branca ricorda che, secondo Donizetti, la primadonna (Sabine Heinefetter) era «tedesca», ciò che di per sé la definiva. Nemorino (Giovanni Battista Genero) era «un tenore che balbetta»; Dulcamara (Giuseppe Frezzolini) aveva «la voce di un capretto» e Belcore (Henry Dabadie) era «un basso che val poco», benché fosse stato, a Parigi. Il primo protagonista del *Guglielmo Tell* di Rossini e anche il primo Jolicoeur di *Le Philtre*. Ad ogni modo, la scrittura donizettiana fa di Nemorino un tenore «centrale» e piuttosto corposo (il Genero affrontava abbastanza spesso parti di forza) e non il tenorino anemico e bianco ai quali siamo abituati da qualche decennio. Non per nulla Caruso, tenore «centrale» prediligeva Nemorino. Adina è un lirico d'agilità, non una «soubrette» (altro equivoco in cui sovente si cade), mentre Dulcamara ha una vocalità che si adatta tanto a un baritono che a un basso. Ma che un «buffo» sia automaticamente un basso, come normalmente si crede, è un errore piuttosto marchiano. Occorre, comunque, per questa parte, un cantante dalla voce piuttosto ampia e ridondante, sia perché va messa in risalto l'artificiosa prosopopea del personaggio, sia perché un imbonitore dalla voce esile o opaca è un controsenso. Quanto a Belcore, Donizetti, come s'è visto, lo definì basso, ma soltanto perché, nel 1832, i baritoni erano ancora chiamati «bassi cantanti». In realtà Belcore è un baritono «centrale», la cui scrittura comporta morbidezza e anche buona agilità.

RODOLFO CELLETTI

ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO

Violino principale

Fabio Paggiaro

Violino primi

Enrico Rebellato
Stefano Bencivenga
Sonia Domoustchieva
Ivan Malspina
Chiaki Kanda
Michela Pastafiglia

Violini secondi

Gianluca Baruffa
Davide Dal Paos,
Serena Bicego
Lia Tiso
Pavel Cardas
Roberto Zampieri

Viole

Alberto Salomon
Silvina Sapere
Floriano Bolzonella
Federico Furlanetto

Violoncelli

Mario Finotti
Giancarlo Trimboli
Caterina Libero
Fernando Sartor

Contrabbassi

Ubaldo Fioravanti
Giorgia Pellarin

Flauti

Mario Folena
Riccardo Pozzato

Oboi

Arrigo Pietrobon,
Victor Vecchioni

Clarineti

Luca Lucchetta
Domenico Marcello Urbinati

Fagotto

Aligi Voltan
Benedetta Targa

Corni

Marco Bertona
Michele Fait

Trombe

Simone Lonardi
Mariano Morandini

Timpani

Alberto Macchini

Percussioni

Paolo Parolini
Francesco Corso

Arpa

Francesca Tirale

CORO «CITTÀ DI PADOVA»

Soprani

Simonetta Baldin
Martina Bellettato
Silvana Benetti
Caterina Chiarcos
Margherita Codogno
M. Teresa Orlando
Daniela Segato
Cecilia Tartaro

Mezzosoprani

Valentina Barducci
Stefania Camera
Gabriella Chiarcos
Svetlana Latis
Raffaella Manni
Valentina Olivi
Zuin Eugenia

Tenori

Mirko Banzato
Alberto Bolzonella
Enrico Bovo
Emanuele Bugno
Remigio Galdiolo
Marcello Maracani
Renzo Marcolongo

Bassi

Antonio Bortolami
Alessandro Bugno
Roberto Cavazzana
Antonio Lucenti
Fabrizio Rinaldi
Jurii Russu
Antonio Tonello
Luigi Varotto
Gianni Di Paola

Comune di Padova



Assessorato alla Cultura
Settore Attività Culturali
Servizio Manifestazioni
e Spettacolo



REGIONE DEL VENETO



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



fondazione
ANTONVENETA

Teatro Comunale
1751



Giuseppe Verdi
2013