

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Dalla Francia all'Italia e ritorno. Percorsi di un libretto d'opera

Rita Verdirame

«Il tragitto da Milano a Parigi de *L'elisir d'amore* può anche essere riletto [...] come l'intrecciarsi di due tradizioni, quella dell'opera italiana e quella dell'opera francese, esteticamente distinte, eppure inevitabilmente dialettiche».¹ Questa osservazione ci introduce nelle vicende compositive, nei travasi intertestuali e nella mappa degli allestimenti, tra la penisola e oltralpe, di una delle opere più celebri e popolari nel catalogo del melodramma italiano. Era il 12 maggio 1832. Al Teatro della Cannobbiana di Milano l'impresario Alessandro Lanari assisteva al trionfo dell'*Elisir d'amore*, da lui commissionato a un Donizetti già applauditissimo al Carcano per *Anna Bolena*, spettacolo inaugurale della stagione milanese del carnevale 1830-31, senza che il trionfo trovasse però conferma nella prima scaligera del marzo dell'anno seguente; *Ugo conte di Parigi* difatti era stato un mezzo insuccesso. Reduce dalla caduta di due mesi innanzi, il compositore ha con l'*Elisir* la sua rivincita sia Italia sia a Parigi, dove l'opera viene ripresa il 17 gennaio 1739 con l'entusiastico consenso del pubblico del Théâtre Italien.

Una consolidata diceria diffusa tra melomani ha tramandato che lo spartito fosse stato allestito in quindici giorni e che poco più tempo fosse stato impiegato per il completamento del testo narrativo – tempestivamente edito dall'officina milanese di Gaspare Truffi – affidato al “principe” dei librettisti, il genovese Felice Romani, sperimentato collaboratore del maestro (ben sette ne vergò per lui, oltre a quelli creati per Rossini e Bellini). In cartellone per il debutto interpreti non eccelsi, almeno nel giudizio del compositore, il quale in una lettera² al padre del 24 aprile esponeva le proprie riserve su Giambattista Genero (Nemorino), cantante appena «discreto» (con il Romani il musicista andava oltre, sostenendo che era un tenore «balbettante»), sulla dizione del soprano tedesco Sabine Heinefetter (Adina), che gli riusciva affatto incomprensibile («ciò che dice lo sa lei»); eccellente per fortuna – sempre a suo parere – il baritono Henry-Bernard Debadie nel ruolo di Belcore, il «Paride vezzoso» che appare in proscenio cantando in ottonari, il “sergente-galante” la cui caratterizzazione tradisce i nobili natali plautini del tronfio e smargiasso *miles gloriosus*. In quanto al basso Giuseppe Frezzolini-Dulcamara, nella cui iperbolica caricatura confluisce la remota tradizione del ciarlatano ambulante accolta dagli *zanni*, pezzo forte dei “buffi” e stereotipo dello scaltro che iconizza l'arte di arrangiarsi (come Gianni Schicchi) fin dall'aria d'apertura «Udite,

¹ ALESSANDRO DI PROFIO, *L'opera francese in Italia e l'opera italiana a Parigi: L'elisir d'amore o il crocevia di due tradizioni*, nel libretto di sala pubblicato per l'allestimento de La Fenice (regia di Bepi Morassi, direzione di Roberto Rizzi Brignoli), Venezia, Fondazione La Fenice, 2002-2003.

² Caposaldo dell'edizione dei carteggi donizettiani è l'*Epistolario* curato da Guido Zavadini ed edito a Bergamo, Istituto Italiano Arti Grafiche, 1948.

Udite o rustici», Donizetti lo qualificava con l'icastica aggettivazione di «canino», ribadendo la critica anche con altri corrispondenti in missive spiritose dove, pur lodandone le doti di attore, il mittente ne denunciava la debolezza vocale e derideva la flebile grana della «sua voce da capretto». Dunque: tempi di composizione accelerati, due settimane appena di prove, un cast non proprio di prima grandezza, una storia scontata condotta sul canone ingenuamente erotico-pastorale, uno scenario paesano oleograficamente affollato di villici pettegoli e ridanciani attorno all'«idiota» innamorato, un ignorante contadino che sospira per una fraschetta volubile e indifferente, l'adozione di un codice parodico che scorona il mito del *fol amor* e infine un genere leggero e semiserio non sempre apprezzato dai superciliosi critici della grande Opera. Queste le coordinate dell'*Elisir d'amore*, dove il ricorso alla pozione che induce all'amore perde le caratteristiche di perdizione tragica presente negli ipotesti mitici della classicità e del medioevo per subire uno slittamento di senso attraverso la paradossale deromanticizzazione della leggenda. Eppure... una «congiunzione astrale» propizia alle cose d'arte produsse il miracolo di un'opera incantevole, la cui perfezione classicamente simmetrica zampilla dall'alchimia di ritmi drammaturgicamente incalzanti quali quelli che eccitano, con la spiritosa e gioiosa barcaruola a due voci «Io son ricco e tu sei bella», i toni corali della festa di fidanzamento di Adina e Belcore, all'inizio del secondo atto (per inciso, secondo la testimonianza di Emilia Branca Romani, moglie del librettista, il brindisi fu imposto al poeta dal musicista che volle servirsi di un tema precedente, composto per una poesia vernacolare di Carlo Porta tratta dalla *Lettera a la Barborin*: «Barborin, speranza dora...»);³ ritmi dove non stona la grancassa stigmatizzata da Berlioz, ipercritico verso la musica del bergamasco almeno quanto ammiratore del libretto di Romani.⁴ Ritmi che giungono ad apici bandistici per poi allentarsi nelle pause effusive, dove il sentimento è avvalorato dall'evocazione – non sottotraccia bensì manifesta e ostentata – di quell'archetipo mitologico della *sensiblerie* e della peripezia romantiche che è il «libro galeotto» degli amori di Tristano e Isotta; ritmi che annodano intercalandole facezie rusticane e sfumature poetiche, sottolineate dalla carezzevole voce di flauti e clarinetti e dall'assolo del fagotto, culminanti nella celeberrima romanza «Una furtiva lagrima» modulata dal «tenorino di grazia» Nemorino.

E proprio la citazione di questo passo nodale dell'opera, dove la lacrima espone metonimicamente il sincero pathos dell'amore, ci immette nella genealogia librettistica di questo «elisir mirabile»

³ Cfr. EMILIA BRANCA ROMANI, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici*, Torino, Loescher, 1882.

⁴ Berlioz, sulla via del ritorno in patria dopo un soggiorno a Roma stende una cronaca negativa dello spettacolo donizettiano, sostenendo che il pubblico faceva tanto chiasso da non potersi udire altro che la grancassa e che la rumorosa strumentazione impediva finanche di udire i cantanti, che gli sembrava si spolmonassero, almeno a veder le loro bocche aprirsi esageratamente; cfr. HECTOR BERLIOZ, *Mémoires (1803- 1865)*, 2 voll., Paris, Michel Lévy, 1870, trad. it. di Giulio e Maria Teresa Bas, *Memorie*, Milano, Genio, 1947, vol. I, p. 225.

(secondo atto, *ensemble* del quartetto); un percorso di cui vale la pena di ricostruire la preistoria, per seguirne le tappe, sfrondate di notizie inesatte e apocrife incrostazioni.

L'antigrafo dell'*Elisir* è stato comunemente indicato in *Le Philtre*, firmato da Scribe per Daniel-François-Esprit Auber e messo in scena all'Opéra di Parigi il 20 giugno 1831 (al bravo Debadie il ruolo di Joli-Coeur); sulla scorta un diffuso *habitus* del tempo, che vedeva riprendere, tradurre e trasferire in Italia libretti operistici d'oltralpe, Romani preleva l'esemplare scribiano dichiarandone espressamente e cautelativamente l'uso nella *ouverture* della prima edizione del suo libretto, a evitare forse sgradevoli addebiti di plagio, forse contestazioni sulla fragilità tematica del testo, che a lui, verseggiatore colto e raffinato e non di rado poeta ispirato (poeta vero e grande lo reputava Berlioz) non sfuggiva di certo: «Il soggetto è imitato dal *Filtro* di Scribe. Gli è uno scherzo; e come tale è presentato ai cortesi Lettori».⁵

Individuata la scaturigine francese del soggetto operistico, l'investigazione non è per nulla conclusa. Infatti, in una sorta di ideale albero stemmatico, *Le Philtre* di Scribe deriverebbe a sua volta da un racconto o una commedia (le informazioni sono discordi) italiani, *Il filtro* di un tal Silvio Malaperta, ma anche l'anagrafe è incerta: era un non meglio identificato Malaporta? o forse si trattava di una Silvia Malaperta? o, seguendo effimeri indizi, questo sfuggente scrittore si chiamava Valaperta/Vallaperta, come asseriva Stendhal? Il libretto del celebratissimo Eugène nascerebbe perciò a un tempo da un'operazione di traduzione (dall'italiano al francese) e da un lavoro di traslazione da un genere prosastico puramente narrativo (il racconto) o puramente teatrale destinato alla messinscena (la commedia) a un genere contaminato costituito da due linguaggi interagenti: parola-recitativo e musica. Però l'ipotesi della dipendenza del libretto di Scribe e, in linea discendente, di quello di Romani, da un irreperibile antigrafo italiano – se pure reiterata nella letteratura musicologica –⁶ risulta non solo assolutamente indimostrata ma lacunosa e contraddittoria; tanto che oggi gli studiosi più avvertiti propendono per la negazione dell'esistenza di questa fonte testuale e addirittura dello stesso personaggio che ne è stato segnalato come autore, appunto il Malaperta.⁷

In questa cronaca di architesti smarriti o inventati e apografi attribuiti bisogna rubricare un ulteriore paragrafo, secondo cui il presunto *Filtro* del presunto Malaperta sarebbe stato rielaborato e stampato in Francia appunto da Stendhal sulla «Revue de Paris» nel 1830.⁸ La notizia parrebbe a

⁵ ABEL GERHARD, *Uno scherzo mal inteso? Patetismo e ironia nell'Elisir*, in AA. VV., *L'Elisir d'amore*, a cura di L.ivio Aragona-Federico Fornoni, «Quaderni della Fondazione Donizetti», 6, Bergamo, 2007.

⁶ Così si legge nel volume V, tomo primo, de *Il teatro italiano*, a cura di Cesare Dapino, Torino, Einaudi, 1983; e lo ribadisce Egidio Saracino, curatore dell'edizione garzantiana di *Tutti i libretti di Donizetti*, Milano, 1993.

⁷ Cfr. le stringenti argomentazioni sviluppate nel saggio del succitato Gerhard.

⁸ Cfr. *ivi*, il passo dove è citata la *Biographie universelle des musiciens* stilata da François-Joseph Fétis, che riporta il nome di un Joseph Vallaperta (1755-1829) il quale ebbe un'importanza riconosciuta a Milano come compositore di musica sacra; notorietà che può avere indotto Stendhal alla scelta fittoriale di questo personaggio per fornire al lettore

prima vista convalidata dalla coincidenza epigrafica, senonché alla lettura ci si accorge che, oltre all'identità del titolo, l'unico punto di contatto tra la storia stendhaliana e quella di Scribe (e poi Romani) consiste in un fuggevole cenno a una magica bevanda afrodisiaca presente nella prima. Diversi sono infatti la collocazione storica (la fine del XVIII secolo per gli operisti, il 1820 in Stendhal), geografica (non i fittizi e improbabili paesi Baschi – «aux environs de Maléon» precisa Scribe – ma Bordeaux), sociale (non un *habitat* villereccio bensì un contesto borghese), e lo spirito stesso dell'episodio riferito: non la nitida storia di un candido amore che si disvela e supera ogni ostacolo garantendo l'*happy end* (nondimeno tocca a Dulcamara l'aria finale, e in tal modo Romani sottrae gli eventi alla banalità della clausola favolistica riportandoli nei parametri dell'opera buffa),⁹ piuttosto un ben più rovente garbuglio erotico dove Stendhal, lungi dal recuperare fantasiose sinopie italiane, in realtà reinterpreta a circa due secoli di distanza una delle novelle tragicomiche del connazionale Paul Scarron, *L'Adultère innocent*.

In ogni caso, sgombrato il campo dell'introvabile *Filtro* malapertiano, resta tra *Philtre* scribiano ed *Elisir* una connessione innegabile benché tutta esteriore, che in quanto tale scavalca le categorie del riciclo e del pretto adattamento, poiché i due testi collazionati mostrano significative divaricazioni contenutistiche e una incolmabile sfasatura qualitativa, evidente nelle suggestive e sostanziali riformulazioni dei loro dati interni e formali; quali ad esempio i trapassi chiaroscurali dell'animo di Adina e l'esclusione di implicazioni univocamente buffonesche nel suo spasimante.

Tornando allo "scherzo" di Romani, se questi non occulta la dipendenza dal testo di Scribe, a un occhio più analitico la traduzione italiana rivela alcune differenze e divergenze fondamentali dall'originale francese.

Queste ultime sono costituite innanzi tutto dalla modificazione di un brano corale di collocazione incipitaria (prima scena del primo atto, «*Amis, sous cet épais feuillage*»): Romani infatti assembla la prima e la successiva aria del *Philtre* nel preambolo di Giannetta e coro «Bel conforto al mietitore», che nonostante venga a trovarsi a ridosso della cavatina «Quanto è bella, quanto è cara!» non ne compromette la fluida compattezza, essendo state eliminate le continue spezzature che segmentano il testo francese. Con tale variante il poeta otteneva un doppio scopo: nobilitare il momento meta-letterario e meta-teatrale della lettura di un titolo sacro della casistica amorosa (la «lepida lettura» della «cronaca d'amor» di Tristano e Isotta) isolandolo in uno spazio privilegiato privo di interventi disturbanti, e contemporaneamente innescare il processo psicologico evolutivo della protagonista-letterice, farfallina sì eppur intimamente sedotta dalla mesta leggenda medievale e

una ingannevole genesi ideativa del suo "filtro". Non è dunque possibile contraddire il curatore della «nuova edizione delle opere complete di Stendhal – commenta Gerhard –, quando pone nel regno della finzione le dichiarazioni attinenti alla derivazione del soggetto».

⁹ L'aria di Dulcamara «Predilette dalle stelle» si dispiega nell'epilogo all'*Elisir*, laddove nel *Philtre* a questo personaggio con funzione di "aiutante magico" dal sapore proppiano sono riservate in chiusura scarse frettolose battute.

pur sempre amabile agli occhi del bravo. Tramite tali accorgimenti Adina non resta cristallizzata come la Térézine di Scribe nel ruolo della giovane capricciosa e inafferrabile, carattere declinato sul risaputo *cliché* dei copioni della commedia delle maschere, da Colombina alla variegata enciclopedia di serve, damigelle e dame; al contrario, alla calata del sipario appare una credibile vinta d'amore.

Sull'identico asse di decifrazione si colloca la seguente destituzione (scena terza del medesimo atto) di non trascurabile significanza. Canta difatti Térézine: «*La coquetterie/ Fait mon seul bonheur/ [...]. J'aime que l'on m'aime,/ Qu'on m'adore... mais/ Pour aimer moi-même,/ Jamais!... non, jamais*»; quest'aria, che offriva una concezione conflittuale e asimmetrica della dialettica tra i sessi avallando l'opinione dell'amore come lotta di potere e sopraffazione, viene espunta e sostituita con i versi «Chiedi all'aria lusinghiera» dove sulla *femme cruelle* – che dalla metà del secolo diverrà *fatale* con la *Carmen* di Mérimée e Bizet-Meilhac – prevale una figurazione fanciullesca più prismatica, maliziosamente aggraziata e non esente da leziose coloriture quasi arcadico-settecentesche, alla Fragonard.

In merito alle inserzioni, spesso imposte dall'operista bergamasco e sempre attuate più o meno contro voglia dallo scrupoloso poeta, anch'esse potenziano i profumati domini dell'idillio, troppo evanescente e trascurato nell'originale d'oltralpe.

Si tratta di tre inserti innovativi (non sostitutivi ma radicalmente instaurativi): il quartetto che suggella il primo atto, scena decima («Adina credimi, te ne scongiuro»); l'aria del soprano «Prendi, per me sei libero» (scena nona del secondo atto) e il succitato assolo di Nemorino «Una furtiva lagrima» (scena ottava del secondo atto); delle due ultime romanze la prima è la sola aria doppia, in consequenziale connessione semantica, musicale e drammatica con la seconda, che la precede immediatamente. Una vera *pointe* lirica, quest'ultima, che non ha riscontro nella partitura francese e che rafforza l'ideologema dell'amore romantico frammisto al dolore per la discrepanza del sentimento, dapprima sprezzato e, anche quando felicemente contraccambiato, tuttavia percorso da brividi di tanatologici: «Cielo, si può morir;/ di più non chiedo». Eros e thanatos, binomio romantico per eccellenza, sono sillabati nel canto di Nemorino, “piccolo nessuno” apparentemente sciocco ma dotato di autentica intelligenza emotiva. E a questo riguardo è d'uopo una notazione: la languida romanza – una cesura dolente nello scorrimento frizzante della trama – fu fortemente voluta da Donizetti e non ideata né gradita da Romani; ascoltiamo di nuovo in proposito la testimonianza di Emilia Branca: «Tutto procedette rapidamente e pienamente d'accordo fra Poeta e Maestro, fino alla scena ottava dell'atto secondo; ma qui il Donizetti volle introdurre una romanza per tenore, a fine d'usufruire una musica da camera, che conservava nel portafogli, della quale era innamorato. Donizetti aveva di sì strane passioncelle; talvolta odiava la propria musica, e talvolta

l'adorava. Romani in sulle prime ricusò dicendo: "Credilo, una romanza in quel posto raffredda la situazione! Che c'entra quel semplicione villano, che viene lì a fare una piagnucolata patetica, quando tutto deve essere festività e gaiezza?". Ma tuttavia Donizetti insistè tanto finchè ebbe la poesia». ¹⁰

E il maestro aveva ragione. L'innovazione da lui fermamente voluta movimentata positivamente l'uniformità tonale giostrata sul registro farsesco predominante nel palinsesto di Scribe; l'inserzione permette la valorizzazione dell'elemento elegiaco, l'approfondimento introspettivo e l'arricchimento delle *nuances* semiserie, introducendo all'interno dell'*Elisir*, accanto a ridicoli accenti, una delicata e polimorfa lessicografia del cuore. A ogni modo, dopo l'iniziale dissenso, Romani si abbandonò senza remore alla tenerezza amorosa immessa nella complessiva orditura umoristica dell'opera e scrisse i versi richiestigli, vertice visionario di una sublimante illusione glorificata dalla prosodia dei quinari dell'ode saffica, foscoliana quasi: «M'ama lo vedo [...] Di più non chiedo»...

In feconda commistione con il dato sentimentale si sgrana la vena ironica del librettista, più articolata del comico situazionale, d'immediato epidermico effetto, preferito nell'antecedente francese. È nei versi dell'*Elisir* – in sintonia con la polifonica matrice del compositore – una irridente sapidità per ottenere la quale il poeta ricorre alla tecnica del *pastiche*, che attribuisce spessore alla trama attraverso il travaso alto-basso, garantendo una perfetta distribuzione tra la colloquialità realistica e l'idealità onirica e riproducendo l'infinita gamma cromatica della vita stessa. Romani dà prova di sapienza nella gestione dei vari ingredienti, calibrandoli nel proprio tessuto scritturale, convogliando le spinte centrifughe di una storia a tratti burlesca a tratti lacrimevole, e bilanciando l'assetto metrico-retorico convenzionale del genere libretto coll'immettervi sia forme desunte da un'eletta linea poetica sia più andanti rime prosastiche. Il poeta si serve in particolare di calchi linguistici del parlato, con le sue sgrammatica ipercorrezioni («Dottore, perdonate [...] È ver che possediate segreti portentosi?»), le lepide allusioni, le ambigue paraetimologie e inventando ingegnosi neologismi. Un vocabolario giocosamente "creolizzato" che suscitava l'ammirato stupore del maestro: «Chissà dove diavolo ha preso il nostro Romani tutti questi termini medico-chirurgico-farmaceutici [...]. È un gran burlone colui! Certo fanno effetto». Invero, la comicità della storia sillabata da Romani è affidata a nuclei linguistici surreali, inanellati nella girandola di suoni dello scioglilingua-filastrocca di Dulcamara, fitto di fonemi al limite del

¹⁰ Non sempre i rapporti tra compositori e librettisti procedevano tranquilli; lo attesta proprio Romani in un articolo del 16 ottobre 1847 su «La Perseveranza»: «Il poeta è sempre seccato, tormentato, torturato dal maestro, il quale non è mai contento; quando pare che il *libretto* sia finito, v'è invece tutto da rifare, perchè al compositore non solo occorrono dei versi di più o di meno, ma non accomodano le situazioni e vorrebbe cambiare anche i caratteri [...] così un «poema lirico [...] diventa poi un abito d'Arlecchino» (cit. da MARIO LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi: il libretto nel melodramma di Verdi*, Milano, Garzanti, 1972).

nonsense da cui è esclusa la semantica: «È questo l'odontalgico [...]. Comprate il mio specifico [...]. Ei muove i paralitici; spedisce gli apoplefici [...] guarisce i timpanitidi, / e scrofole e rachitidi»...

I tre inserti variantistici del libretto nostrano mutano dunque sostanzialmente *Le Philtre* qualificandolo, nella rivisitazione italiana, in senso patetico e traslocandolo dal crinale monologico dell'*Opéra comique* al piano della mescolanza – che è ibridazione sorvegliata ed equilibrata – tra l'intonazione mordace del riso e l'ispirazione sospirosa del sentimento.

Romantica, moderatamente *larmoyante*, garbatamente sorridente e soprattutto incentrata su una blanda ma non superficiale introversione che fa sì che la frivola protagonista, possa attingere la scoperta del vero amore e della propria più profonda inclinazione («Ed io sola, sconsigliata, / possiede quel nobil cor!»), l'opera si avvia alla catartica confessione-capitolazione del soprano: «Sappilo alfine, ah! sappilo / tu mi sei caro e t'amo».¹¹ Non a caso il melodramma è dedicato da Donizetti alle donne, come indica in una lettera che inviò all'editore Ricordi il 31 luglio 1832: «Giacché a me per tua gentilezza lasci la scelta della dedica dell'Elisir d'amore, io te ne sono graditissimo, e questa sia *Al Bel Sesso di Milano*... chi più di quello sa distillarlo? Chi meglio di quello sa dispensarlo?».

Così, l'*Elisir*, ludica testura di duelli e schermaglie tra tipologie antagonistiche, virtuosistico ingranaggio di intrighi, epifanie, ripiegamenti lirici e slarghi di festevole allegrezza, si offriva agli amanti del belcanto come capolavoro indiscusso tra le oltre settanta opere varate dal bergamasco; un prezioso gioiello di parole e note, un idillio campestre che armonizza i sopratoni buffi del *coté* tipico del bozzetto campagnolo con le vertigini delle *raisons du coeur* culminanti nell'amore, esplorato nelle sue riposte pieghe in Nemorino e Adina, paesani antieroi speculari agli eroi epici del mito arturiano. Un ribaltamento ottocentesco dello *specimen* cavalleresco, quello configurato tra le due coppie, un detronizzante controcanto di taglio puramente parodico; se non intervenisse il «magico liquore di sì perfetta, di sì rara qualità» che «corregge ogni difetto», la bevanda fatata e fatale che non è solo strumentale all'avanzamento dell'intreccio (come nella sceneggiatura di Scribe) ma riporta anche l'ordine nel caos delle passioni non corrisposte, smussa le pennellate beffarde della militaresca tracotanza di Belcore e scioglie le asperità dell'ingannevole chimera promossa dalla truffaldina loquacità di Dulcamara.

Il filtro amoroso di Donizetti-Romani (corrispettivo del talismano delle favole di magia – *volšebnaja skazka* – catalogate nella *Morfologija skazki* propiana)¹² esalta l'eros e metamorfizza le

¹¹ Il compositore, evidentemente insoddisfatto, nel 1843 sostituì la summenzionata cabaletta con la nuova meno fortunata «Ah l'eccesso del contento».

¹² VLADIMIR PROPP, *Morfologija skazki*, Leningrad, "Academia", 1928, trad. it. A cura di Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966.

emozioni, favorendo lo spostamento della storia dal livello tematico elementare (della pittura naturalistica) allo statuto polisemico simbolico, attinente all'eterno strazio della *souffrance* d'amore. In definitiva, quello di Scribe resta un *divertissement* di successo, laddove il libretto di Romani è un canto poetico umoristicamente screziato, con una fisionomia stilistica ed espressiva che lo innalza sul canovaccio, raggiungendo l'acme allorquando le ragioni del cuore si mostrano vincenti.

Il taumaturgico *Elisir*, paradigmatico *exemplum* del grottesco romantico – come parve a Folco Portinari –, *contaminatio* di riso e pianto, dedizione e indifferenza, incarna perciò con le sue arie, romanze, cavatine e cabalette, da un lato il miracolo della parola in musica additata da Antonio Gramsci come la manifestazione nazional-popolare più «democratica»¹³ dell'Italia ottocentesca, connettivo culturale e collante artistico di un Paese che viveva il suo Risorgimento; dall'altro lato, il nettare «sovrumano» di Donizetti con note su verbo di Romani, esibisce ancor oggi le marche di una prodigiosa perennità, tanto da esser scelto dal disincantato Woody Allen dell'ultima stagione come *leitmotiv* della colonna sonora di *Match Point* (2005), film-parabola di un sesso rovinoso marchiato dall'ambizione e dalla venalità, cinica commedia degli inganni che emblemizza i dilemmatici e contraddittori protocolli dei “tempi moderni”.

E, sempre nel primo decennio del nuovo millennio, l'opera del maestro bergamasco ritorna in Francia, all'Opéra National de Paris (frutto dell'impegno di Edward Gardner, Laurent Pelly, Chantal Thomas). Si tratta di un godibilissimo allestimento in chiave moderna per i costumi, in una prospettiva rusticana acronica per la scenografia, che si distende su campi arati o s'innalza vertiginosamente su balle di fieno, ma ortodossamente comico-lirica sul versante dell'interpretazione orchestrale e vocale; la quale snoda, senza ardite innovazioni sulle melodie donizettiane, la perennemente seducente affabulazione di Romani, che ci richiama alla mente un'altra amabile eterna locuzione di un poeta peraltro alieno da ogni sentimentalismo come il Beaudelaire dei *Fleurs*: «*Tes baisers sont un philtre*».

¹³ ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1953, p. 69.