

GAETANO DONIZETTI

Compositore italiano (Bergamo 27 XI 1797 - 8 IV 1848)

Gaetano era il quinto figlio di Andrea e Domenica Nava, due poveri operai che avevano da poco varcato la trentina: il figlio maggiore, Giuseppe, toccava i nove anni e con lui si addossavano, nel misero sotterraneo che serviva loro da abitazione, Maria Rosalinda che sarebbe morta per apoplezia a venti anni, Francesco, e Maria Antonia che la tubercolosi avrebbe stroncato a ventisette anni.

Pochi anni dopo papà Donizetti iniziava la sua carriera d'impiegato, prima come portiere della congregazione di Carità poi come usciere del Monte dei Pegni; sì che la famiglia potè trasferirsi in un più umano ambiente.

Non si sa quali precoci prove musicali abbia dato Gaetano; di esse si hanno notizie soltanto a partire dal 1806, data d'apertura in Bergamo delle provvidenziali "Lezioni caritatevoli" amministrate dalla congregazione di Carità: una scuola di musica a carattere professionale promossa e diretta dal bavarese G. S. Mayr che aveva preso definitiva dimora a Bergamo.

Non appena aperte le iscrizioni Donizetti padre si affrettò a presentare alla prova d'ammissione il figlio maggiore ormai diciottenne insieme con Gaetano che toccava i nove anni. Giuseppe non fu accolto avendo superato l'età consentita, e di lì a poco iniziò la sua fortunata carriera di direttore di bande militari che lo condusse a coprire la carica di istruttore generale delle imperiali musiche del sultano di Costantinopoli; Gaetano fu invece ammesso alle classi di canto e di clavicembalo avendo dato prova di buono orecchio anche se - come annotò Mayr nel verbale d'esame - la voce "non è particolare".

L'ammissione fu prudentemente limitata a tre mesi in prova; ma si trattò di una prova che si protrasse per ben nove anni, esattamente fino all'ottobre 1815, e dunque fin quasi ai diciotto anni. Furono anni preziosi durante i quali Mayr non si stancò di curare e di alimentare i segni rivelatori del genio con incomparabili dottrina e saggezza didattica, e anche con rara pazienza dato il temperamento irrequieto del giovane, che più d'una volta era stato ammonito e diffidato dal consiglio della scuola

per la sua "mala condotta".

Di tale perseveranza d'amore Donizetti fu gratissimo fino all'ultimo a Mayr, riconoscendo in lui il proprio nume tutelare che arrivò a chiamare, nel 1841, "Padre nostro che sei sulla terra".

Se Mayr aveva fatto di tutto per far apparire efficiente la presenza di Gaetano nel coro di Santa Maria Maggiore malgrado la modesta voce del suo pupillo (dapprima come voce bianca e dopo la muta come voce di basso) era perché nell'allievo gli era apparsa chiara la vocazione straordinaria al teatro.

Nel 1808 gli aveva affidato una parte nella cantata *Alcide al bivio* da lui composta per le Accademie dell'istituto; e tre anni dopo lo aveva voluto come cantante-attore ed improvvisatore al cembalo nello scherzo musicale *Il piccolo compositore di musica*, anche questo scritto dallo stesso Mayr per il saggio finale del 1811. Né mancava, quando capitava l'occasione, di spingerlo ad apparire sulle scene liriche bergamasche pur di coltivarne la innata vocazione.

Sempre Mayr, avvertito quanto "dotato di propensione, talento e genio per la composizione" (così egli scrive nel 1815) fosse l'eccezionale allievo, non vide altra via per completarne l'educazione musicale che rinunciare a tenerlo più oltre presso di sé, ed indirizzarlo non già nella vicina Milano (il cui conservatorio si stava da poco formando le ossa), ma al liceo musicale di Bologna dove padre Mattei, ritenuto il maestro più insigne d'Italia, manteneva alta la tradizione di padre Martini.

E fu Mayr stesso a raccogliere i fondi necessari per il viaggio ed il mantenimento di Gaetano nella nuova sede. Il lavoro scolastico bolognese compiuto prima con G. Pilotti e quindi con padre Mattei, dal novembre 1815 al marzo 1817, è minuziosamente documentato dai sessantun esercizi di contrappunto e dalle fughe che Donizetti stese in quel periodo e che sono raccolti in un volume conservato nel museo donizettiano di Bergamo; ma l'estro del musicista, ormai diciannovenne e non dimentico della benefica e paterna guida di Mayr, sentì prepotente l'attuazione del teatro: è della seconda quindicina del settembre 1816, infatti, la partitura della prima opera in un atto *Il Pigmaliione*, che si aggiunse alla delicata cantata *Cerere*, alle sinfonie, ai concerti, alle pagine religiose che, in quel periodo, sbocciavano senza sosta dalla fantasia dell'allunno eccezionale.

Nell'ingenuità cantatistica del *Pigmaliione* è dichiarata l'ispirazione degli autori che l'esordiente operista ha amato e studiato, Mozart e Gluck sopra

ogni altro. Ma sorprendenti, all'esame critico, sono la presenza di personali inflessioni che già annunciano futuri caratteri quali Lucia e Memorino, ed anche la mano franca che istituisce scene e disegna arie e sostiene la parola intonata e colorisce strumentalmente efficaci tocchi psicologici.

L'operina non fu eseguita che in moderna riesumazione, come non furono allora rappresentate le altre due *Olimpiade* e *L'ira di Achille*, composte negli ultimi tempi degli studi bolognesi.

Eseguiti familiarmente, e talvolta con l'autore come violinista (quando non lo era Mayr), furono invece i quartetti per archi che Donizetti veniva rapidamente componendo, dopo il suo ritorno a Bergamo, per gli amici appassionati delle pagine di Haydn e di Mozart che settimanalmente si raccoglievano nel salotto del dilettante di violino A. Bertoli. Formazione classica, dunque, e seria e matura compiutamente e saldamente su un campo anche lontano da quello operistico corrente.

Il richiamo del teatro si faceva sempre più prepotente, anche per il fatto che soltanto le scene liriche potevano aprire possibilità di vita ad un musicista italiano dell'epoca. Nell'ottobre del 1818, col peso dei superati vent'anni spesi in faticosa e coscienziosa preparazione, Donizetti si trovava a Verona al seguito di una compagnia teatrale, e guardava a Venezia come alla terra promessa da dove, otto anni prima, Rossini aveva spiccato il folgorante suo volo con *La cambiale di matrimonio*. Aveva in tasca l'invito - forse procuratogli da Mayr, che a Venezia era stato consacrato operista - a comporre un'opera per il teatro San Luca; e per l'occasione il più anziano compagno degli studi bergamaschi, quel B. Merelli dal fiuto infallibile, gli aveva confezionato il libretto.

La speranza si fece realtà. L'opera dal titolo *Enrico di Borgogna*, andò in scena il successivo 14 ottobre e dovette trattarsi di una serata di rilievo perché inaugurava il San Luca appena restaurato dai Vendramin che erano i proprietari. "Spettacolo superbo" fu definito dalla "Gazzetta privilegiata" che annotava: "Nuovo affatto il compositore che, di buoni talenti provvisto, si cimenta ora per la prima volta in questi ardui lavori". Fu un riconoscimento non da poco, al punto che a distanza di un mese, stimolato da Merelli che nuovamente gli offrì il libretto e lusingato da un nuovo invito dell'impresario Zancla, Donizetti affronta ancora il pubblico del San Luca con la farsa *Una follia*.

Vista la buona piega delle cose, Merelli non diede requie al neooperista e per tenergli desta la mano gli sottopose una nuova farsa dal titolo

Le nozze in villa acclamata a Mantova nel 1820; mentre nell'estate 1819, ancora su testo di Merelli, si era ascoltato a Bergamo l'atto comico *Piccioli virtuosi ambulanti* composto da Donizetti in collaborazione con altri ex alunni del pio istituto, ed eseguito come saggio scolastico nell'istituto stesso.

RITRATTO DEL COMPOSITORE ALL'ETÀ DI DICIOOTTO ANNI



Certamente il nome del giovane bergamasco aveva fatto particolare breccia sul terreno difficilissimo dei teatri veneziani conteso da rivali di forte statura (anche se la rossiniana *Italiana in Algeri* aveva letteralmente spazzato via *Enrico di Borgogna* subito dopo la sua apparizione); infatti nel giorno di Santo Stefano del 1819 il teatro San Samuele inaugurava la stagione con una nuova opera buffa donizettiana dal titolo *Il falegname di Livonia o Pietro il Grande Kzar delle Russie* su libretto del marchese Bevilacqua Aldovrandini.

Con questa partitura, tanto limpida ed equilibrata, Donizetti guadagnò subito i teatri di Bologna, di Verona e di Padova. La strada verso i grandi centri del Sud era ormai aperta, e il teatro Argentina di Roma e il Teatro Nuovo di Napoli acclamarono entusiasticamente, rispettivamente nel gennaio e nel maggio 1822, le opere serie *Zoraide di Granata* (che fu l'ultima collaborazione offerta da Merelli e costituì l'incontro con J. Ferretti revisore del libretto) e *La Zingara* su testo di L. A. Tottola.

L'avvenimento romano aveva consacrato alla gloria un nuovo grande operista, e la notturna fiaccolata che accompagnò l'autore ad avvenuto battesimo all'opera solennizzò la rivelazione. Ancor più significativo fu il giudizio del pubblico napoletano che tuttora custodiva il blasone di roccaforte del melodramma; e fu giudizio d'incondizionato favore quello del Teatro Nuovo se, a distanza di poche settimane, al teatro del Fondo si festeggiava la farsa composta su libretto di G. Genoino: *La lettera anonima*.

Con questo lavoro secondo il "Giornale delle Due Sicilie" Donizetti aveva "compiuto un bel passo verso quella scuola di musica drammatica che rese chiaro il nome napoletano in tutti i teatri d'Europa", e l'osservazione è singolare perché rileva come il venticinquenne maestro, riprendendo i trionfanti modelli comici rossiniani, avesse manifestato un particolare impegno nell'umanizzare l'accento ai fini di dare nuova dignità ai frusti stampi dell'opera buffa napoletana.

Insomma anche se, per assecondare necessariamente il gusto del momento ed adattarsi alla moda dominante, Donizetti si era strenuamente attaccato al genio rossiniano, pure l'innato senso drammatico e la tradizione classicheggiante di cui erano nutrite la sua preparazione e le prime esperienze teatrali evitarono che egli professionalmente si comportasse da supino epigono.

Conquistati i traguardi di Venezia, di Roma e di Napoli, fu la volta della Scala: per l'occasione il maestro fu favorito dalla collaborazione del più

illustre e conteso librettista della prima metà dell'Ottocento: F. Romani, che gli offrì il testo di *Chiara e Serafina* ossia *I pirati*.

Documenti inediti dell'Archivio di Stato milanese informano che l'ingresso di Donizetti alla Scala non fu poi tanto facile, che venne favorito oltre che dalla convenienza del prezzo, anche dal fatto che si preferì rinnovare il repertorio anziché riprendere opere di successo, a tal fine si proponeva (17 IV 1822) "per compositore il signor Donizetti che già si è già molto distinto in Roma nel carnevale passato e che sta ora scrivendo per Napoli. E esso potrebbe scritturarsi per un duecento zecchini, o per due mille franchi al più" (Laddove un'opera di G. Nicolini costava trecento zecchini e una di Mayr quattrocento).

Nei contratti si stabiliva che Romani, avrebbe dovuto consegnare il libretto entro il 20 settembre ed infatti il 3 ottobre la censura dava il suo consenso al manoscritto poetico: quindi, se si tiene presente che l'opera fu data il 26 ottobre si può dedurre da questi documenti la prima sicura testimonianza della indescrivibile rapidità con cui Donizetti componeva.

Calcolando i tempi indispensabili per la copiatura delle parti, per le prove con l'eccellente compagnia di canto (vi figuravano il mezzosoprano R. Morandi, il soprano Fabbrica, il tenore R. Monelli, il basso-comico N. De Grecis, tutti famosi interpreti rossiniani), e per l'allestimento scenico, risulta che la ponderosa partitura di *Chiara e Serafina*..... fu ideata e condotta a termine nel tempo record di una quindicina di giorni.

Si delineavano così l'assillante lotta con la fretta e la condanna a far presto che condizionarono tutta l'attività creativa di Donizetti, ma che nello stesso tempo costituirono il necessario stimolo ed alimento dei migliori suoi momenti: il maestro stesso, dopo aver conquistato il primato europeo, avrebbe scritto nel futuro marzo 1843 al librettista G. Sacchero: "Sai la mia divisa? Presto! Può esser biasimevole, ma ciò che feci di buono, è sempre stato fatto presto".

Questo primo ed alquanto sprovveduto contatto con la Scala, con il quale Donizetti lusingato dalle entusiastiche effusioni del Sud aveva azzardato la propria successione a Rossini, non ebbe fortuna ed il musicista uscì come intimidito dall'ambita esperienza.

La genericità che aveva caratterizzato il contatto scaligero si ripeté a Napoli nel 1823 con *Alfredo il Grande*, un dramma che aprì a Donizetti le porte del San Carlo, con la farsa *Il fortunato inganno*, in ambedue i lavori coadiuvante L. A. Tottola.

Assai propizie furono in quel momento la stretta amicizia e la feconda

intesa con il letterato romano J. Ferretti che fornì a Donizetti l'estroso e stimolante libretto dell'*Ajo nell'imbarazzo*: ne sortì una partitura scintillante che svelò al pubblico del Valle di Roma una personalità comica levigata e singolare, dove la macchietta era elevata a carattere e i personaggi risultavano avvolti in un tenero clima di garbata accondiscendenza musicale e di inedita impostazione morale e sociale.

Le necessità di vivere spinsero Donizetti - dopo aver fatto ascoltare la modesta *Emilia di Liverpool* al Nuovo - ad accettare il posto di "maestro di cappella, direttore della musica e compositore delle opere" al Teatro Carolino di Palermo, firmando il contratto per un anno (marzo 1825 - marzo 1826) col modestissimo stipendio di quarantacinque ducati mensili.

Accanto al repertorio corrente (Rossini, Cimarosa, Paisiello e Spontini) egli fece conoscere il suo *Ajo* e compose espressamente l'*Alahor in Granata* e la farsa *Il castello degli invalidi* (ma di quest'opera, elencata da tutti i biografi biografi, non esiste traccia nei documenti).

Le precarie condizioni del teatro siciliano consigliarono Donizetti ad abbandonare Palermo prima della scadenza pattuita per insediarsi nuovamente a Napoli e qui dar seguito alla produzione teatrale in serie i cui titoli - che solamente tali rimangono - sono rintracciabili nell'indice delle opere.

Fra esse, ad una odierna lettura critica, si distinguono le partiture di *Gabriella di Vergy* (spontaneamente composta e rappresentata soltanto postuma in quanto non commissionata, opera nella quale spiccano i grandi temi romantici della virtù femminile offesa e della tragica fatalità della sorte, che Donizetti amerà cantare nei suoi capolavori), e dell'opera buffa *Olivo e Pasquale* che segnò, nel 1827, un nuovo felice incontro con Ferretti sulle scene romane del Valle. In quest'anno si avverò in Napoli la tanto attesa sistemazione economica, anche se soggetta all'abituale contratto-capestro, imposto dal sovrano e dagli impresari melodrammatici: il milanese Domenico Barbaja il quale, sfuggitagli la grande briscola di Rossini, tentava ora di rifarsi col trentenne ed assai più docile e fidato Donizetti.

Questi, dietro compenso mensile di duecento ducati, si impegnava a comporre dodici opere nuove nel giro di tre anni, e per cinquecento scudi al mese assumeva anche la direzione del Teatro Nuovo. Erano peraltro condizioni disumane che rendevano un'autentica schiavitù la fatica del compositore legata all'incalzare tormentoso delle scadenze, all'assillo

della ricerca dei libretti e delle compagnie di canto, al crudele soccombere delle aspirazioni artistiche di fronte alla fretta brutale, alle pretese irragionevoli di pubblici, d'impresari, di divi.

RITRATTO DEL COMPOSITORE MAYR CON I SUOI ALLIEVI



Era il costume dell'epoca: che giustifica la fatale mediocrità ed insipienza di troppe pagine commerciali melodrammatiche buttate giù alla brava fidando quasi esclusivamente sull'abilità del mestiere, e sulla certezza di non turbare il conformismo accidioso delle platee italiane.

Cotesto costume - come si è già detto - trova sempre più una strana corrispondenza nell'indole e nella psiche di Donizetti: vogliamo dire in quella sua innata profonda eccitabilità del sentire e della fantasia che si manifestava attraverso il bisogno quasi morboso di comporre senza requie e senza possibilità di ripensamenti.

Sicché l'accogliere senza riserve il sovraccarico degli impegni, pur conoscendone i rischi e le responsabilità, veniva a costituire, più che una

pietosa situazione creata dalla necessità di vita, quasi un appagamento al perenne urgere dell'irrefrenabile godimento a comporre.

Né si può tutto attribuire ad un ancestrale spettro della miseria quel suo rifugiarsi in un'attività che spaventa al solo pensarla; perché anche quando giunse la meritata ricchezza il lavoro non accennò a farsi meditato e pausato, e pure le abitudini rimasero, onestamente, semplici e frugali. Con la nuova sistemazione comparve nella pressante attività artistico-artigianale dell'operista il nome del librettista napoletano D. Gilardoni che sarebbe succeduto al famigerato Tottola nell'ufficio di "poeta" al teatro San Carlo.

Instancabile nel confezionare pessimi libretti su soggetti da romanzo d'appendice, Gilardoni - che si era fatto notare come estroso e rapido mestierante nella giovanile *Bianca e Gernando* di Bellini (1826) - fu l'uomo adatto per la febbrile produzione in serie donizettiana di quegli anni. Strani titoli dovuti a Gilardoni si succedono a partire dal 1827: *Otto mesi in due ore* ossia *Gli esiliati in Siberia* (definita dall'autore come opera romantica), *Il borgomastro di Saardam*, *L'esule di Roma* (dove, nonostante versi come: "Ahi che di calma un'ombra/Nemmen mert'io goder/Per lui, nel mentre avea/Lustro, splendor, senato!", Donizetti compose un finale del primo atto che suscitò l'ammirazione di Rossini), *Gianni di Calais*, *Il Paria*, *I pazzi per progetto*, *Il diluvio universale*, *Francesca di Foix*, *La romanziera e l'uomo nero*, sino alla *Fausta* che nel 1832 segnò la fine della collaborazione Donizetti-Gilardoni, e che godette a lungo particolare fama. Tottola, da parte sua, fu presente con gli scadenti testi della farsa *Il giovedì grasso* (dove si scopre l'imprevedibile presenza di un tenore buffo) e delle opere serie *Elisabetta al castello di Kenilworth* e *Imelda de' Lambertazzi*, ai quali corrisposero non meno scadenti partiture.

Contro questo mondo di un opprimente commercio melodrammatico, Donizetti si vendicò con la brillante satira *Le convenienze e le inconvenienze teatrali*, una spigliata e caratterizzante farsa di cui egli volle essere anche librettista, e che ha trovato festose accoglienze anche in varie riprese moderne.

Se ad un'attività condotta a ritmo folle corrisposero pagine inevitabilmente dozzinali (di cui l'ingeneroso epiteto di "Dozzinetti" affibbiato al maestro), la conquistata sicurezza pratica consentì a Donizetti di sposare, nel giugno 1828, V. Vasselli, di agiata famiglia borghese di Roma. Fu un matrimonio che coronava un lontano ed ambito

sogno maturato fin dagli anni dei primi successi romani e che sembrava aprire un avvenire di felice serenità, ma che, più che di gioie, fu fonte di grandi tristezze: nel 1829 nasceva prematuramente il primo figlio che non sopravvisse; nel 1836 e nel 1837 ad altre due nascite premature toccò la stessa sorte, ed al terzo parto soccombette anche la sposa lasciando Donizetti in una prostrata disperazione.

Se il triennio napoletano 1827-1830 aveva segnato il momento più intenso e quindi frettoloso e scadente della inventiva donizettiana, pure esso aveva scaltrito al massimo l'esperienza teatrale e la mano operistica del musicista.

Durante questo periodo c'era stato anche un fortunato nuovo incontro con il librettista principe dell'epoca: F. Romani che, dopo il fallito tentativo scaligero del 1822, aveva fornito il libretto della favola *Alina regina di Golconda* (Genova 1828) dove la cantabilità donizettiana aveva trovato accentuazioni distese e suggestive trasparenze.

Al successivo terzo incontro con Romani si deve la piena rivelazione della genialità e della personalità di Donizetti che fino allora aveva brillato solo frammentariamente nelle dispersive precedenti trentaquattro partiture: con *Anna Bolena*, andata in scena il 26 XII 1830 al Teatro Carcano, il pubblico milanese rendeva trionfale omaggio al nuovo operista italiano che era stato capace di svincolarsi dai modelli stilistici rossiniani per affermare la propria personalità lirico-drammatica.

Ebbe giusta intuizione Mazzini quando scorse in *Anna Bolena* quasi un' "epopea musicale": perché in quell'opera i caratteri dei personaggi e della coralità che li circonda assurgono a tale compiutezza psicologica e penetrazione drammatica, da superare gli orizzonti di una consueta lirica intonazione del testo letterario per fare assurgere i protagonisti ad eroi di una vicenda passionale ed appassionante che la scena narra con il ritmo seducente di un romanzo popolare.

L'intesa Donizetti-Romani s'era fatta ormai stretta: non si era spenta l'eco di *Anna Bolena* che il librettista offriva al maestro il testo dell'opera comica *Gianni di Parigi* (già da lui scritto nel 1818 per F. Morlacchi); probabilmente Donizetti musicò subito il delizioso soggetto di gusto francese col proposito di farne omaggio al tenore G. B. Rubini perché portasse lo spartito a Parigi, ma Rubini non ne volle sapere e l'opera dovette attendere il 1839 per una fugace e mediocre apparizione alla Scala. Oggetto di serie discussioni con la censura austriaca fu il soggetto di *Ugo conte di Parigi* anch'esso frutto della collaborazione con Romani,

che non riscosse le simpatie del pubblico della Scala nel marzo 1832. Questa parentesi lombarda, anzi milanese, svoltasi dal 1830 al 1832 avendo a fianco Romani, e che si alternò alla consueta stabile attività napoletana, si concluse felicemente nel maggio 1832 con *L'elisir d'amore*, data al teatro della Cannobiana.

Fu il nuovo balzo del musicista anche, se due anni prima di *Anna Bolena* aveva definito i caratteri, lo stile ed il respiro drammatico dell'opera seria romantica italiana che avrebbe trovato la sua perfezione in *Lucia di Lammermoor*.

Con *L'elisir d'amore* affermava i nuovi spiriti dell'opera comica dove la risata si stemperava nel sorriso ed il sorriso si velava di romantica malinconia. La crescente popolarità non frenò l'ardore produttivo del maestro: l'ultimo scorcio di quel denso e fortunato 1832 vide nascere altre due opere, la prima a Napoli, *Sancia di Castiglia*, su libretto di P. Salatino, la seconda a Roma dal curioso titolo *Il furioso all'isola di San Domingo* uscito dalla maginifica penna di Ferretti., ed il 1833, che si era aperto con il felicissimo esito del *Furioso*....., si chiudeva con le accoglienze entusiastiche del pubblico scaligero a *Lucrezia Borgia*; ma, oltre a ciò, fra il gennaio ed il dicembre, erano stati battezzati: a Firenze la *Parisina* (nel cui secondo atto Donizetti aveva ritrovato i suoi migliori stati di grazia), e a Roma il *Torquato Tasso*.

La permanenza a Milano e l'autorità conquistata in campo teatrale (per la *Lucrezia Borgia* gli erano state corrisposte 6.500 lire austriache) consentirono a Donizetti - sempre sollecito alla miglior resa dei timbri degli strumenti - di suggerire una radicale riforma nella disposizione dell'orchestra della Scala: disposizione a famiglie di strumenti, con gli archi sistemati al centro attorno al direttore, che fu quella poi sanzionata dalla pratica moderna.

Frattanto erano maturati per Donizetti due eventi di rilievo: nella primavera del 1834 il re di Napoli lo aveva chiamato alla cattedra di composizione nel locale real collegio di musica, e Rossini, considerando ormai l'opera donizettiana degna di essere posta sul piano europeo, gli aveva offerto di scrivere un'opera per Parigi.

Così, dopo aver quasi improvvisato la nuova partitura di *Gemma di Vergy* che ebbe lunghe repliche alla Scala, allo scadere dell'anno Donizetti partiva per la capitale francese e vi giungeva in tempo per partecipare con gioia al successo dei *Puritani* di Bellini.

Due mesi più tardi (4 III 1835) andava in scena il suo *Marin Faliero* su

un mediocre libretto di E. Bidera, che, pur avendo ad interpreti G. Grisi, G. B. Rubini, A. Tamburini e L. Lablache, non rinnovava al Teatro Italiano il successo dei *Puritani*; così che Bellini, in una famosa lettera, non perse l'occasione di proclamarsi "primo dopo Rossini".

LA CASA NATALE



La sosta a Parigi, il contatto con i maestri europei e con le loro opere rappresentate con fasto senza pari, l'essersi trovato in artistica tensione con Bellini, le probabili esortazioni di Rossini, furono per Donizetti altrettanti stimoli a scuotersi di dosso gli angusti provincialismi che ancora lo legavano alla routine teatrale, per dar libero volo agli impeti passionali che urgevano nella fantasia.

A favorire questo momento eccelso nella vita dell'artista intervenne il fortunato incontro col librettista S. Cammarano, incontro che doveva dare il primo splendente frutto con *Lucia di Lammermoor*, portata a termine in meno di quaranta giorni e rappresentata al San Carlo il 26 IX 1835. In quest'opera il musicista spingeva a sofferta tensione lirica i temi già adombrati in precedenti sue partiture tragiche, offrendo al teatro melodrammatico l'esemplare idealizzazione romantica del fatale binomio amore e morte; qui le passioni, scoperte e nude, si agitano ed infuriano nella sintesi di una plastica tematica avvincente, in commossa eloquenza drammatica, attraverso il compiuto equilibrio delle proporzioni.

Il sentimento d'amore che urge con irruenza d'istinti nella fantasia del compositore riesce ad elevarsi per virtù poetica in una zona di castità luminosa e sgomenta.

Pochi giorni prima del fulgido battesimo di *Lucia di Lammermoor* moriva, a Parigi, Bellini; e Donizetti ne volle onorare la memoria componendo una *Messa* ed un *Lamento* oltre ad una *Sinfonia* su temi di opere dell'amico scomparso.

Il 1835, anno tanto fausto per Donizetti e per le fortune del melodramma italiano, si chiuse drammaticamente con la morte del padre cui seguirono, nel febbraio 1836, la scomparsa della madre e la perdita del secondo figlio appena nato.

Proprio in questo mese Donizetti, dopo diciassette anni di assenza, ritornava a Venezia per assistere alle entusiastiche accoglienze che il difficile pubblico della Fenice rivolse al *Belisario*, opera che riaffermava la validità della collaborazione con Cammarano, il quale avrebbe approntato, per Napoli, il libretto del macchinoso *Assedio di Calais*, tentativo donizettiano di aderire allo stile del *grand-opéra* che aveva lasciato in lui forte impressione durante il soggiorno parigino.

Fra queste due opere, nell'estate 1836, quasi a sveltire ancora una volta la mano di librettista, Donizetti si era divertito a comporre la farsa *Il Campanello* e l'idillio giocoso *Betty*: due lavori ai quali la ripresa moderna ha riservato particolari favori.

Nel 1837, di ritorno da Napoli dopo che la *Pia de' Tolomei* aveva ripetuto a Venezia il successo di *Belisario*, la conquistata agiatezza consentì a Donizetti l'insediamento in una ampia dimora nei pressi del San Carlo e l'acquisto di carrozza e cavalli.

Ma sinistre ombre si addensavano sempre più sull'esistenza dell'artista: e proprio quando egli si accingeva a godere finalmente tale raro benessere in famiglia, la famiglia si dissolse: mentre d'intorno infestava una nuova ondata di colera, nasceva e subito moriva il terzo bambino e poche settimane dopo (30 luglio) anche l'amata Virginia scomparve, appena ventinovenne, per male infettivo.

La solitudine e la prostrazione in cui Donizetti era piombato erano aggravate dal mancato conferimento del posto di direttore del conservatorio di Napoli dove, come si è visto e con un esito didattico di cui nulla si sa, insegnava composizione dal 1834: il posto reso vacante dopo la morte di N. Zingarelli sarebbe stato infatti assegnato da Ferdinando II a Mercadante. Anche il desiderio di essere chiamato a dirigere il conservatorio di Milano non venne appagato.

Pur tormentato da siffatto stadio psichico la fantasia del compositore non conobbe soste: ancora Cammarano gli fornì i libretti di *Roberto Devereux* (una delle opere minori che si sono dimostrate ancor valide in varie riprese moderne, e di *Maria di Rudenz* per la quale Donizetti compirà un nuovo viaggio a Venezia alla fine del 1837).

A quest'ultima sosta veneziana è legato un importante incontro che, seppure ignorato dai biografi, appare determinante per il periodo conclusivo donizettiano. Presente alle tiepide accoglienze rivolte dalla Fenice alla quinta opera composta per Venezia v'era il grande tenore francese A. Nourrit, artista di rara sensibilità e cultura, che attraversava un momento di crisi causato dall'apparizione sulle scene dell'Opéra di G. L. Duprez il quale, abolendo l'antico dolce falsetto per adottare il moderno ed aggressivo cantar di petto aveva detronizzato Nourrit dal suo piedistallo di tradizionale primo tenore di Francia.

Fra Donizetti ed il cantante si stabilì subito una stretta intesa sì che Nourrit, abbandonando ogni altro compito, seguì Donizetti nel lungo viaggio fino a Napoli: qui gli si accasò vicino e i due s'incontrarono quotidianamente per uno di quegli scambi culturaliartistici tanto rari nella storia. Se Donizetti tentò pazientemente un radicale nuovo imposto nella voce di Nourrit, questi riuscì a convincere il compositore a più meditata indagine sui valori della poesia come stimolatrice di valori

musicali e quindi a più approfonditi e nobili intenti creativi che si maturarono nell'attenta lettura del *Polyeucte* di Corneille, da cui nacque *Poliuto* di Cammarano.

Purtroppo per Nourrit l'intensa collaborazione fu l'illusione di una rinascita, il rovinio della voce e la disperazione fino al suicidio; per Donizetti significò un nuovo orientamento stilistico quanto mai provvido in vista del suo imminente e fortunato insediamento a Parigi.

Ad affrettare una decisione di abbandonare Napoli e l'Italia, dopo i dinieghi e le umiliazioni subite nel 1837, intervenne la stoltezza della censura borbonica che negò la prima rappresentazione napoletana di *Poliuto* perché "troppo sacro"; a sollecitare la meta di Parigi fu il sedicente fuoriuscito mazziniano M. Accursi, una spia papalina camuffata da esule italiano in Francia, che seppe conquistare la fiducia di Donizetti fino a diventarne segretario.

Ai primi di ottobre del 1838 il musicista s'imbarcò a Napoli diretto a Marsiglia e giunse nella capitale francese il 21 prendendo alloggio in rue Louvois 5. Al vecchio Mayr e al cognato Toto egli confidava ora ogni suo passo: le sue opere che si ripetevano sulle scene parigine, l'incontro con A. E. Scribe dalla cui collaborazione sarebbero nati il *Duca d'Alba* e i *Martyrs*, trasformazione di *Poliuto*, che, non senza difficoltà, aprirono al bergamasco le porte del teatro dell'Opéra (10 IV 1840), ed infine la conquista dell'*opéra comique* con *La figlia del Reggimento* (11 II 1840).

Nel clima di Parigi la salute di Donizetti deperiva, si annunciavano allarmanti dolori di testa: in una lettera a Mayr (15 V 1839) si dichiarava "stanco di travagliare" e pensava di dare un "amaro addio al teatro" ora che possedeva un capitale di centomila franchi, che le opere gli venivano compensate dall'editore con sedicimila franchi oltre ai diritti d'autore.

Ma, pur compiacendosi di ostentare la raggiunta ricchezza, Donizetti "si seccava" per le lunghe pratiche e gli intrighi teatrali che lo costringevano a Parigi dove egli restava solo "per guadagnare".

Nell'agosto del 1840 il compositore volle rivedere, dopo sei anni di assenza, la sua città, e Bergamo lo accolse come un sovrano. Durante una sosta a Milano, dove curava l'adattamento in lingua italiana della *Figlia del reggimento* per la Scala, giunse l'invito del direttore dell'Opéra, L. Pillet, a ritornare a Parigi per una nuova opera: Donizetti, sebbene avesse già un contratto a prossima scadenza con il teatro Apollo di Roma, accettò senza peraltro tacere a Pillet "Toutes les tribolations, toutes les contrarietes, toutes les iniustices, tous les retards" sofferti per *Les*

Martyrs. Ritornato subito a Parigi e preso alloggio presso Accursi in rue Marivaux 1, si trovò a dover affrontare nell'autunno del 1840 la contemporanea fatica di due opere: *La Favorita*, che A. Rojer e G. Vaez gli avevano approntato trasformando un precedente *Ange de Nisida*, e *Adelia*, fornitagli da Romani.

RITRATTO DELLA MOGLIE **DEL COMPOSITORE**



Ancor prodigiosa, nonostante tutto, si manteneva la rapidità compositiva di Donizetti al punto da far nascere l'incredibile favola dello stupendo atto IV della *Favorita*, sbocciato in una sola notte. La tradizione romantica divulgò la sconcertante notizia ripresa ingenuamente fino ai più recenti biografi; ma un attento esame compiuto da chi scrive sull'autografo della partitura ha svelato che la *Favorita* - anche se nel complesso ha mantenuto una salda compattezza stilistica - altro non è che un geniale pasticcio di tre diverse opere: *Adelaide*, *Ange de Nisida* e *La Favorita* le cui musiche furono composte tra il 1834 ed il 1840.

In quanto al quasi miracoloso sboccio notturno dell'intero atto IV lo stesso Barblan ha potuto stabilire con esattezza che in una notte parigina dell'autunno 1840 particolarmente propizia agli affetti, Donizetti compose le solo ottantaquattro battute dalla romanza "Vieni, ah vieni!" che mancavano al completamento dell'atto IV: il cui autentico miracolo è solo rintracciabile nella unitaria validità drammatica mantenuta tale pur nell'avvicinarsi dei vari innesti musicali.

Varata faticosamente *La Favorita* all'Opéra il 2 dicembre, Donizetti partì per Marsiglia; qui si imbarcò per Livorno (che raggiunse dopo otto giorni di burrasca); poi andò a Roma ospite del cognato.

Sosta breve e neppure lietissima, perché *Adelia* andata in scena al teatro Apollo in una tumultuosa serata l'11 II 1841 non trovò le accoglienze che l'attesa prometteva nonostante che la protagonista fosse la futura moglie di Verdi, Giuseppina Strepponi. (Forse l'incontro fra il famoso soprano e Donizetti incise sui sentimenti di perplessità che in avvenire Verdi dimostrò nei confronti del maestro).

Donizetti compose un *Miserere* per papa Gregorio XVI (lo stesso che due anni più tardi, con lievi modifiche, Donizetti avrebbe offerto all'imperatore d'Austria), il che gli valse la nomina a cavaliere di San Silvestro.

Lasciata Roma il 19 febbraio, il 2 marzo era nuovamente a Parigi. Attendendo invano il nuovo contratto con l'Opéra, mentre teneva in esercizio la mano con la cantata *Il Genio* scritta per il settantottesimo anniversario del mai dimenticato Mayr, e con la piccante opera comica *Rita* (data, postuma, nel 1860), non gli restò che aderire all'invito di Merelli, allora impresario della Scala, per la composizione di una nuova opera che fu *Maria Padilla*.

Per la via Basilea-San Gottardo giunse a Milano ai primi di settembre ed alloggiò nella casa in via Monforte della ben nota Giuseppina Appiani,

nata contesta Strigelli che, più tardi, avrebbe ospitato anche Verdi (al quale questa precedenza un giorno sarebbe garbata poco). Mentre *Maria Padilla* inaugurava magramente la nuova stagione scaligera - e, in quella occasione, prendevano piede dicerie sulla simpatia intercorsa fra l'autore e S. Loewe, prima interprete dell'opera - Donizetti stava lavorando febbrilmente ad una nuova partitura destinata al teatro viennese di Porta Carinzia, che fu *Linda di Chamounix*.

Nel marzo 1842 partecipò al delirante successo verdiano di *Nabucco* alla Scala, si recò quindi a Bologna per dirigersi lo *Stabat Mater* di Rossini su invito pressante di Rossini stesso, e di là partì alla volta di Vienna. Qui fece subito conoscere a corte lo *Stabat* rossiniano, si conquistò la simpatia di Metternich, ed il 19 maggio assistè alle entusiastiche accoglienze di *Linda di Chamounix* nella interpretazione di M. Brambilla, di E. Tadolini Savonari, di N. Moriani e di F. Varesi.

Questa schiacciante affermazione nel difficile e prevenuto ambiente viennese gli valse la nomina a "maestro di cappella e di camera, e compositore di corte", carica già tenuta da Mozart, con dodicimila lire austriache annue e molti mesi di permesso. In seguito all'invito del teatro San Carlo fece ben presto ritorno in Italia: da Milano non mancò di visitare ancora la sua Bergamo, e, dopo quattro anni di assenza, rivide Napoli e i vecchi allievi e gli amici prediletti.

Iniziò la composizione della nuova opera *Caterina Cornaro* già destinata a Vienna, ma poi passata al San Carlo; e, nel settembre, ripartì per Parigi dove lo attendevano contratti per un'opera buffa al Teatro Italiano e per un *grand-opéra* su testi di A. E. Scribe; e ciò mentre doveva scegliere e comporre un nuovo lavoro per Vienna in sostituzione di *Caterina Cornaro*. La salute sempre più malferma, inchiodato al lavoro "dalle sette del mattino alle quattro della sera", fu come per incanto che nacquero gli ultimi lavori: una decina di giorni bastarono per la prima stesura di *Don Pasquale*, e in ventiquattro ore si fissarono due atti di *Maria di Rohan* destinata a Vienna; lo dichiara Donizetti stesso, precisando che non intendeva fosse inclusa in questo tempo pure la strumentazione.

Più faticosa fu la stesura dei "sacchi di musica" per *Don Sebastiano*, anche a causa della macchinosità della partitura secondo le esigenze dell'Opéra. Nel dicembre 1842 fu nominato socio corrispondente dell'Istituto di Francia, e l'anno successivo ebbe la proposta a divenirne membro, qualora avesse assunto la nazionalità francese; offerta che

Donizetti rifiutò.

Il 1843 segnò l'aggravarsi dei sintomi della malattia, mentre il lavoro procedeva in maniera vertiginosa pur nell'avvicinarsi della massacrante spola fra Parigi e Vienna: dopo che *Don Pasquale* fu portato al successo parigino da G. Grisi, da A. Tamburini e da L. Lablache, il maestro partiva presto per Vienna dove l'eccitazione della "febbre nervosa" gli dava continue vertigini; nel giugno assisteva alla felicissima prima rappresentazione di *Maria di Rohan* interpretata da Tadolini Savonari; nel luglio era nuovamente a Parigi dove, nel novembre, *Don Sebastiano* (compensato con sedicimila franchi) trovava l'entusiasmo del pubblico diviso dalla perplessità della critica.

In dicembre la carrozza personale di Donizetti percorreva ancora, ad una media di quindici ore al giorno, la strada per Vienna col maestro febbricitante, nell'infuriar di tempeste di neve.

Nel 1844, dopo aver fraternamente assicurato con ogni personale attenzione il successo della ripresa viennese dell'*Ernani* verdiano, compì ancora un viaggio in Italia: fra il luglio ed il novembre fu a Bergamo, a Milano, a Roma e a Napoli; poi Vienna lo accolse di nuovo per le non lievi incombenze di corte e per la ripresa delle ultime opere, ma ormai "mezzo diroccato" nella salute.

I tristi presentimenti da Donizetti palesati nelle lettere degli ultimi tempi si avveravano: nel luglio 1845, dopo un inverno "orribile", compie il suo ultimo viaggio a Parigi. Nella seconda metà d'agosto la paralisi mentale si fa evidente: non è chiaro se il medico curante Record abbia preso subito i provvedimenti necessari. Il nipote Andrea giunge a Parigi da Costantinopoli alla fine dell'anno; e soltanto il 28 I 1846 si ha notizia di un consulto fra il Record e i medici Calmeil e Mitivie.

Fu deciso l'internamento nella casa di salute d'Ivry dove Donizetti fu rinchiuso con inganno il 1° febbraio: l'isolamento assoluto: la monotonia e la tetraggine del luogo ad altro non giovarono che a far precipitare il suo stato mentale.

Interventi di amici influenti e di personalità politiche riuscirono, dopo oltre un anno, ad annullare l'incredibile decreto del prefetto di polizia che condannava Donizetti alla totale segregazione, e a far trasportare il maestro in un appartamento di avenue Chateaubriand 6.

Poi, dopo una serie di esasperanti scaramucce nelle quali ebbe peso decisivo l'intervento diplomatico austriaco, il 19 IX 1847 ormai ridotto più larva che uomo veniva accompagnato a Bergamo dal fratello

Francesco, dal nipote Andrea, dal medico Rendu e dal domestico Antonio. Raggiunta Bruxelles per ferrovia, il viaggio fu proseguito in vettura attraverso il valico del Gottardo e la via di Lecco: il 6 ottobre Gaetano, inconscio di quanto gli accadeva, veniva accolto a Bergamo nel palazzo della nobile R. Basoni, dove si spegneva l'8 aprile del successivo 1848. Dall'autopsia risultò, oltre alla conferma dell'affezione cerebro-spinale, la straordinaria grandezza della calotta cranica che fu giudicata come "una delle meglio raffinate e corrette che s'incontrino nelle razze superiori". Fisicamente il maestro fu ricordato "maestoso nella persona, d'occhi cesii fulgenti, di capelli castani e fini, e nel giro della testa e nei lineamenti di bellissimo profilo, indice di privilegio e d'impero".

Nel 1875 i resti furono esumati e trasportati in Santa Maria Maggiore, nel monumento tombale scolpito da Vincenzo Vela, vicino a quello dell'amato e mai dimenticato Mayr.

Appare chiaro, da quanto si è detto, come sia difficile se non impossibile delimitare in periodi, epoche e stili la vastissima ed artisticamente incostante produzione donizettiana, e a ricercare in essa le meditate tappe di un'ascesa creatrice verso una perfezione stilistica ed espressiva saldamente mantenuta una volta raggiunta.

Alla lettura degli spartiti teatrali - lasciando da parte la grande produzione sacra che pur meriterebbe un attento studio - si avverte infatti un costante succedersi di rare vette e di meno rare cadute niente affatto legate alla cronologia delle opere e quindi alla maturità del compositore.

Si dice: causa l'angosciosa fretta impostata dal costume iugulatorio che opprimeva il teatro melodrammatico della prima metà dell'Ottocento.

Ma a questa tirannide soggiacquero anche Rossini e Verdi: con la differenza che Rossini si svincolò da quell'oppressione non appena gli fu possibile, e Verdi fece altrettanto, stigmatizzando inoltre il periodo dominato dall'incubo del lavoro con il marchio di "anni di galera"; mentre Donizetti non solo non pensò mai a difendere gelosamente le quote raggiunte o, tanto meno, a concedersi compiaciute soste sulle posizioni conquistate, ma neppure si scagliò contro quel costume che in un certo senso assecondava il suo bisogno quasi costituzionale del comporre, che in lui s'immedesimava col battito del cuore e l'ansia del vivere. "Far presto" era il suo motto, al quale doveva quanto aveva fatto "di buono", come scrisse nella lettera del 1843 già riferita. Presto erano trascorsi i quaranta giorni circa sufficienti per la partitura di *Lucia di Lammermoor*, o gli undici giorni per *Don Pasquale*.

MAYR, DONIZETTI ED ALTRI MUSICISTI IN UNA VILLA BERGAMASCA



Ma occorre intenderci su questa fretta dell'agire, che assai spesso si riferiva all'atto materiale della rapidissima stesura di intuizioni musicali già interiormente maturate. Se per far presto si intende incuria o trascuraggine o sciatteria nel comporre, allora si sbaglia di grosso; perché anche nelle opere drammaticamente sbagliate, e non sono poche, i tagli scenici, la struttura dei pezzi, la nervatura ritmica, le intuizioni armoniche e strumentali, il razionale uso delle voci, gli equilibri vocali ed orchestrali negli spazi finali concertati tipicamente donizettiani, sono ineccepibili e spesso magistrali altrettanto che nei capolavori: scade soltanto l'invenzione nelle caratterizzazioni melodiche, ed allora al canto ispirato si sostituisce la formula stanca.

Va però aggiunto che nei capolavori il far presto non impedì al superbo mestiere di Donizetti - una volta fissata la melodia caratterizzante il momento drammatico del personaggio - di cercare e ricercare indefessamente la nota giusta ed il giusto timbro, che poi apparivano

come sgorgati di getto: lo hanno sottolineato i recenti studi sugli schizzi di *Don Pasquale* da cui risulta, ad es. quanto tormentata fosse stata l'aria di Ernesto nell'atto II della quale esistono fin sei versioni anteriori a quella che si conosce.

L'accenno a questa famosa pagina potrebbe aprire il discorso, certo vasto ed interessante e tuttora da scrivere, sull'orchestra e la ricerca timbrica di Donizetti: qui è la scoperta del mesto colore della tromba che nel preludio risuona in solitudine scorata come a puntualizzare il clima elegiaco del sentirsi esule nel mondo; mentre, ad es., in *Lucia.....* le quattro apparizioni della protagonista erano state sottolineate musicalmente da appropriati strumenti a seconda dei differenti momenti scenici e relativi aspetti psicologici: l'angelica trasparenza dell'arpa, l'accorata voce dell'oboe, la fissità remota del flauto (e si sa dall'autografo della partitura che, prima di affidare all'impersonale timbro del flauto ancor più personalizzato e misterioso dell'armonica a cristalli).

Ma, a parte questa preziosità delle caratterizzazioni timbriche - oltre che melodiche ed armoniche - destinate ai singoli personaggi, sono gli impasti strumentali non solo delle famose ouvertures, ma in particolare quelli dei brevi preludi sinfonici che sorprendono alle analisi per la loro sapiente finezza, come risultano carichi di suggestione all'ascolto con la loro pregnanza nel comunicare il particolare clima ambientale dei salienti momenti drammatici.

Esempi bellissimi sono facili a trovare ad apertura di pagina: basterebbero, fra le molte decine, quelli dell'introduzione all'atto I di *Lucia.....* (con gli iniziali funebri rintocchi dei timpani e della gran cassa) e dell'atto III di *Roberto Devereux*.

Del resto il preciso senso dell'orchestra moderna lo dimostrò anche praticamente a Milano quando nel dicembre 1833, durante le prove di *Lucrezia Borgia*, non senza provocare contestazioni impose la nuova disposizione dell'orchestra scaligera con gli archi disposti a ventaglio attorno al podio direttoriale, sostenendo razionalmente di "avere l'età nostra pure i suoi Lumi di miglioramento per le belle arti".

Da tale premessa è facile arguire come per Donizetti l'opera d'arte costituì più una commissione da assolvere in ossequio all'antica idealità di una praxis liberale, che un problema estetico: il problema veniva risolto, nei momenti di grazia, a colpi di genio.

Strutturalmente egli accolse le forme chiuse dell'epoca (aria, cavatina, cabaletta, arioso, pezzi d'assieme, concertato) ed il recitativo in tutte le

accezioni: ed inizialmente le accolse non già da Rossini, bensì da Gluck e Mozart; il contatto con Rossini galvanizzò, più tardi, le premesse del mestiere appreso a Bergamo.

Ma, fin dagli inizi, l'adozione delle forme chiuse non determinò nella partitura donizettiana una collana di momenti lirici giustapposti a compartimenti stagni; a ben osservare si trova sempre in quelle lontane esperienze teatrali un filo conduttore che lega fra loro i vari momenti scenici della storia di un personaggio, e a questa necessità di caratterizzare il divenire scenico e la mutevole psicologia dei protagonisti si piegava docilmente il retorico codice comune delle forme chiuse tradizionali mediante la forza di personali transizioni e suture che riscattavano le parti di scarsa autonomia artistica.

Donizetti operò dunque un profondo rinnovamento, all'interno, nel bagaglio delle strutture melodrammatiche; e tale intento, costantemente alimentato da un'inesausta vena di elegiaca malinconia e punteggiato da bagliori drammatici, si concretizzò nella raggiunta unità interiore dell'opera d'arte che giungeva a proiettare luminosi rilievi sia sulla compiutezza lirica dei singoli personaggi sia sulla spregiudicata mobilità degli interventi corali.

Tali componenti, espressi nella visione drammaturgica di una nuova coralità umana e morale, mettevano a fuoco gli intimi conflitti attraverso scontri scenici sinceramente sofferti.

L'opera donizettiana, anche quando dichiaratamente non tragica, svela così il ritmo segreto di una suggestiva ballata romantica, affermando nel teatro italiano la voce ed il peso di un romanticismo nostrano di forte impegno artistico ed allo stesso tempo di larga portata popolare, che tanto avrebbe influito sul giovane Verdi.

Se si volesse ricercare a quali momenti della vita corrisposero le salienti tappe ascensionali dell'artista, li si potrebbe forse individuare negli incontri con i più validi librettisti e con uomini di cultura: da quello con Romani, sarebbero nati *Anna Bolena* e *L'elisir d'amore*, da quello con Cammarano *Lucia di Lammermoor*, da quello con Nourrit e con Scribe *Poliuto* e *Les Martyrs*, da quello con Ruffini *Don Pasquale*.

Sotto il profilo umano, nell'amorevole suo trasfondersi negli eroi delle favole sceniche, nel suo artistico peregrinare di soggetto in soggetto, nel donare interamente il proprio io ai fantasmi da lui creati, Donizetti documentava i riflessi della sua illimitata bontà artisticamente trasfigurata: quella bontà sinceramente umile che lo aveva fraternamente

intimidito di fronte alla immacolata statua di Bellini e che lo aveva spinto ad essere profeticamente assiduo nel riconoscere, nell'assistere e nel proclamare la nascente gloria di Verdi.

La sua esistenza tanto convulsa e spesso minata dalla disperazione fu tutt'uno con la sua arte, così tesa a riservare nel canto la misteriosa fatalità che è propria della tragedia: il binomio romantico arte-vita si attuò in Donizetti quasi sotto forma mistica, con quel senso religioso dell'essere e dell'operare che è tanto raro nel Romanticismo italiano.

Forse proprio per questa interiore carica espressiva di così ampio respiro umano, che la cultura ufficiale ha tanto tardato ad approfondire, l'opera di Donizetti ha ottenuto in tutto il mondo dopo la celebrazione del primo centenario della morte (1948) un'ondata di riscoperte che non trova eguali. A poco a poco decine di opere che sembravano sepolte per sempre sono rientrate in repertorio: e la graduale riconquista da parte dei teatri lirici sembra non accusare stanchezza.

Le opere di seguito elencate sono state riportate in ordine cronologico di composizione (ho omissso le varie revisioni perché non ho ritenuto opportuno specificarle).

In questo libro le varie opere sono invece descritte in ordine di rappresentazione.

ELENCO DELLE OPERE **IN ORDINE DI COMPOSIZIONE**

- 1) **Il Pigmalione**
- 2) **Enrico di Borgogna**
- 3) **Una follia**
- 4) **Le nozze in villa**
- 5) **Il falegname di Livonia, ossia Pietro il grande**
- 6) **Zoraide di Granata**
- 7) **La zingara**
- 8) **La lettera anonima**
- 9) **Chiara e Serafina**
- 10) **Alfredo il grande**
- 11) **Il fortunato inganno**
- 12) **L'ajo nell'imbarazzo**
- 13) **Emilia di Liverpool (anche come L'eremitaggio di Liverpool)**
- 14) **Alahor in Granata**
- 15) **Elvida**
- 16) **Gabriella di Vergy**
- 17) **Olivo e Pasquale**
- 18) **Otto mesi in due ore**
- 19) **Il borgomastro di Saardam**
- 20) **Le convenienze teatrali**
- 21) **L'esule di Roma, ossia Il proscritto**
- 22) **Alina, regina di Golconda**
- 23) **Gianni di Calais**
- 24) **Il paria**
- 25) **Il giovedì grasso**
- 26) **Elisabetta al castello di Kenilwoorth**
- 27) **I pazzi per progetto**
- 28) **Il diluvio universale**
- 29) **Imelda de Lambertazzi**
- 30) **Anna Bolena**
- 31) **Gianni di Parigi**
- 32) **Francesca di Foix**
- 33) **La romanziera e l'uomo nero**
- 34) **Fausta**

- 35) **Ugo, conte di Parigi**
- 36) **L'elisir d'amore**
- 37) **Sancia di Castiglia**
- 38) **Il furioso all'isola di San Domingo**
- 39) **Parisina**
- 40) **Torquato Tasso**
- 41) **Lucrezia Borgia**
- 42) **Rosmonda d'Inghilterra**
- 43) **Gemma di Vergy**
- 44) **Maria Stuarda**
- 45) **Marin Faliero**
- 46) **Lucia di Lammermoor**
- 47) **Belisario**
- 48) **Il campanello di notte**
- 49) **Betly, o La capanna svizzera**
- 50) **L'assedio di Calais**
- 51) **Pia de' Tolomei**
- 52) **Roberto Devereux**
- 53) **Maria de Rudenz**
- 54) **Poliuto**
- 55) **Il duca d'Alba**
- 56) **La figlia del reggimento**
- 57) **L'ange de Nisida**
- 58) **La favorita**
- 59) **Adelia**
- 60) **Rita, ou Le mari battu**
- 61) **Maria Padilla**
- 62) **Linda di Chamounix**
- 63) **Caterina Cornaro**
- 64) **Don Pasquale**
- 65) **Maria di Rohan**
- 66) **Don Sebastien**