

PAOLO FABBRI

### *Donizetti storiografo di Casa d'Este*

1. Forse non è neppure il caso di precisare che Donizetti non è autore di alcuna opera storiografica relativa alle vicende storiche degli Este. Mise invece in musica tre libretti d'opera che su di esse si fondano: *Parisina*, *Torquato Tasso*, *Lucrezia Borgia*. Questa terna ne potrebbe ricordare una analoga, dedicata a un segmento della storia inglese, articolata in: *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*. C'è però una differenza non da poco. Le tre opere 'elisabettiane' nacquero a distanza di tempo l'una dall'altra, datate come sono, rispettivamente: carnevale 1831 (*Anna Bolena*), autunno 1834 (*Maria Stuarda*), autunno 1837 (*Roberto Devereux*). Tra l'una e l'altra, Donizetti portò in scena soggetti disparati. Quelle estensi hanno invece la singolarissima caratteristica di essere tutte consecutive, senza altri titoli intermedi e nate tutte nel medesimo anno, il 1833: *Parisina* per la stagione di Quaresima della Pergola a Firenze, *Torquato Tasso* a fine estate per il Valle di Roma, *Lucrezia Borgia* debuttante il 26 dicembre alla Scala.

Una triade così concepita costituisce un caso unico, nel teatro musicale coevo: tre opere che, una di seguito all'altra, condividono la medesima ambientazione (Ferrara e le 'delizie' estensi: *Lucrezia* ha però il prologo a Venezia), portano in scena celebri esponenti della stessa dinastia (Parisina, suo marito, il figliastro Ugo; Alfonso I e sua moglie Lucrezia Borgia; Alfonso II e sua sorella Eleonora) nonché loro illustri patrocinati (Tasso). Forse è eccessivo parlare di 'trilogia', ma un interesse così insistito è una circostanza talmente particolare che va quanto meno segnalata.

L'ampia circolazione di ciascuno di quei titoli diffuse sui palcoscenici italiani ed europei un 'immaginario' estense che, proprio negli stessi anni, veniva efficacemente propagato anche a livello domestico dall'effigie del Castello di Ferrara applicata alle stoviglie delle manifatture Wedgwood. La ditta inglese ne iniziò la produzione proprio a quel tempo, verso il 1832. Non sto suggerendo che l'una cosa abbia influito sull'altra: entrambe, piuttosto, mi pare rispondano in reciproca autonomia al gusto – questo sì comune – per l'evocazione storica di un'Età di Mezzo. Tanto Donizetti e i suoi librettisti (Felice Romani per *Parisina* e *Lucrezia Borgia*, Iacopo Ferretti per *Torquato Tasso*), quanto William Brookes che realizzò quella veduta in parte fantastica, testimoniano non solo le inclinazioni medievaleggianti del tempo, ma un'attenzione specifica a ciò che il passato degli antichi stati italiani poteva offrire in termini di soggetti, figurazioni, situazioni drammatiche.

2. Tra i compositori teatrali, Donizetti è stato uno dei primi a trattare il filone medievale italiano, e quello che l'ha coltivato con maggior determinazione. Dopo la *Francesca da Rimini* di

Romani per Feliciano Strepponi (1823) e quella di Pola per Generali (1828), nonché *Giulietta e Romeo* (Milano 1825: Romani) e *Bianca di Messina* (Torino 1826: Piossasco) di Vaccai, ecco infatti la serie di ben 7 titoli donizettiani concentrati negli anni '30<sup>1</sup>: *Imelda de' Lambertazzi* (Napoli 1830: Tottola), il citato trittico estense del 1833, *Buondelmonte* (Napoli 1834: Salatino), *Marino Faliero* (Parigi 1835: Bidera), *Pia de' Tolomei* (Venezia 1837: Cammarano). Quanto ai suoi contemporanei, gli si possono affiancare due titoli di Bellini, *I Capuleti e i Montecchi* (Venezia 1830: Romani) e *Beatrice di Tenda* (Venezia 1833: Romani), e successivamente altrettanti ancora di Vaccai, *Marco Visconti* (Torino 1838: Toccagni) e *La sposa di Messina* (Venezia 1839: Cabianca), più un paio di Mercadante (*Elena da Feltre*, Napoli 1839: Cammarano; *Il bravo*, Milano 1839: Rossi), ma nessuna di Pacini.

Quanto però di questa propensione a indirizzarsi su vicende storiche relative agli antichi stati italiani – dell'Età Comunale, Signorile, o Principesca – si può imputare al compositore, e non invece a scelte dei suoi poeti teatrali?

In favore di Donizetti parla più di un passo del suo epistolario. Dovendo pensare a un'opera per Firenze (1834), nel settembre 1833 scriveva da Roma a un amico fiorentino: «parto per vedere di portarvi qualche fatto patrio, se è possibile, cioè o Amidei, o Capponi, o Gallinacci, o Bianchi, o Neri, o Baglioni, o Pie o... o... o... quello che sarà, e che trattar vorrà chi il Libro vi darà»<sup>2</sup>. In quel caso, l'idea di rivolgersi a soggetti del genere era dunque sua, e precedente perfino alla scelta del librettista. Un paio di anni dopo, in vista di un'opera nuova per la Fenice, il 5 settembre 1835 scriverà a Ricordi: «io voglio veder di servirlo [l'impresario] e fare un fatto di Venezia [...] ma nemmeno su ciò lo posso accertare, che le cose di Repubblica son difficili ad ammettersi. Ed il Foscari e la sua Bianca e Faliero, e la Bianca di Pindemonte, e la sua Giulietta e Romeo. Tuttavia scriveteci e diteci che mi lasci fare che l'ho a cuore»<sup>3</sup>. Quando nella primavera 1836 iniziarono le trattative per l'opera di apertura della stagione 1837 sempre della Fenice, Donizetti manifestò all'impresario il proprio gradimento per una primadonna ritenuta «eccellente specialmente per il soggetto che penso io» (lettera del 21 maggio 1836<sup>4</sup>: sarà *Pia de' Tolomei*): dunque, ancora una volta veniva da lui l'indicazione della vicenda da trattare, quando ancora non era stato interpellato il possibile librettista («per Cammarano vado a parlargliene», prosegue la lettera).

Nel caso di *Torquato Tasso* la paternità dell'idea, e perfino quella dell'intelaiatura drammatica, sono dichiarate esplicitamente dal compositore, che il 27 maggio 1833 da Roma scriveva a Bergamo, al suo maestro Simone Mayr:

---

<sup>1</sup> Seguirà, ancora di Donizetti, *Caterina Cornaro* (Napoli 1844: Sacchero).

<sup>2</sup> BARBLAN-WALKER (1962, 3-158).

<sup>3</sup> ZAVADINI (1948, lettera 174).

<sup>4</sup> ZAVADINI (1948, lettera 210).

Lessi con immensa avidità le bellissime poesie e vi trovai non poco aiuto per l'opera che vado a dar quì nell'autunno. Indovini cosa scrivo? Il Tasso. Lessi Goethe, Rosini, Goldoni, Duval, Serassi, Zuccala e le ultime cose del Missirini che dovea donare all'Italia per mezzo della soppressa antologia; e da tanti e da tante cose alle quali aggiungo ora quelle del Sig. Colleoni ne formo un piano, e da quello un'Opera. [...]  
Da molti anni desiderava sopra sì gran poeta far qualche cosa [...]<sup>5</sup>.

Val la pena notare la nutrita bibliografia che il compositore ha consultato: il *Torquato Tasso* di Goethe (1780-1790: trad. it. di Guido Sorelli, Firenze, s.e. 1820), che aveva visitato la cella del poeta e i palazzi estensi, durante il suo viaggio in Italia; *Le Tasse* di Alexandre-Vincent Pineu dit Duval (Bruxelles, J. Wodon-H. Ode 1827; debutto a Parigi, Comédie Française 26 dicembre 1826), tradotto come *La morte di Torquato Tasso* dramma storico in 5 atti (trad. di G.B., Milano, P.M. Visai 1839); la *Vita di Torquato Tasso* dell'abate Pier Antonio Serassi (Roma, Pagliarini 1785), gli scritti dell'erudito Melchior Missirini.

La ragione di tanto interesse è evidente, trattandosi di personaggio 'patrio': «Bergamasco è il Protagonista; Bergamasco chi le meschine mie parole arricchisce d'armonia; d'armonia che in questo argomento il core, e l'ingegno gl'inspirarono, e la cara inestinguibile rimembranza d'una Patria illustre che adora» scrive l'autore dei versi, Iacopo Ferretti, introducendo l'edizione a stampa del libretto (Roma, Michele Puccinelli 1833, pp. 5s.). Ebbe occasione di ribadirlo lo stesso Donizetti nell'improvvisare uno scherzoso omaggio poetico a Ferretti per il suo onomastico, il 25 luglio 1833:

Tu su quel monte portami, [il Castalio]  
ché pregherò Torquato  
di farmi quattro sdrucchioli  
senz'essere pagato.

Ch'ei pur del Serio, è figlio,  
come son figlio anch'io,  
e tengo per certissimo  
che arrida al desir mio.

Gli narrerò che servono  
pel vate laureato  
che, sulle sue disgrazie,  
un dramma ci ha inventato.

Dirò che anch'io di musica  
l'ho bello e rivestito,  
che santo amor di patria  
spero m'avrà assistito<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> ZAVADINI (1948, lettera 95).

<sup>6</sup> ZAVADINI (1948, lettera 107).

A quella data il compositore aveva anche già immaginato una dedica quanto mai singolare del futuro spartito. Da Roma, il 6 agosto 1833 preannunciava all'editore Ricordi che aveva «fissato di dedicarlo alla città che lo concepì, a quella dove vidde la luce ed a quella che ebbe la salma, cioè Bergamo, Sorrento e Roma. Dedicazione bizzarra, ma, che mi piace»<sup>7</sup>.

Insomma il cantiere estense prese avvio nel quadro del più generale interesse per la Storia, e in particolare per la Storia Patria italiana. Da quel tronco, la diramazione ferrarese andò sviluppandosi grazie a Tasso e al patriottismo municipale del bergamasco Donizetti. A quel punto, erano state create le premesse per svilupparlo e irrobustirlo di lì a poco, con *Lucrezia Borgia*.

3. Come già successo per *Parisina*, anche nel caso di *Lucrezia* il poeta teatrale Felice Romani guardò a modelli della letteratura teatrale europea, cioè rispettivamente Byron e Victor Hugo, ugualmente attratti dalle leggende nere nate esplorando la vita delle antiche corti italiane, non certo avara d'intrighi, veleni, fazioni, congiure, tradimenti, carceri, assassinî. Più che misurare il romanzesco che quei testi contengono, trasmesso ai libretti che da quelle vicende furono derivati,<sup>8</sup> segnalò anzitutto l'immaginario visivo che divulgarono. *Parisina* è ambientata «in Belvedere, isola di delizia sul Po dei Principi Estensi e parte in Ferrara» (I 1 «Sala nel palazzo del duca in Belvedere», 5 «Giardino nel Palazzo Ducale. In fondo scorre il Po»), *Torquato Tasso* nel «Palazzo di Ferrara nell'anno 1579» l'atto I, nella «Villa Ducale di Belriguardo, nello stesso anno» l'atto II, nel «Carcere di Torquato in Ferrara nell'anno 1586» l'atto III (II 1 «Galleria terrena in Belriguardo con vista di parte dei Ducali Giardini»). Meno connotati mi sembrano gli altri ambienti, che rientravano nelle generiche tipologie scenografiche d'uso comune, senza tratti specifici che le riferissero esclusivamente alla capitale estense: Gabinetto, Galleria, Atrio, Appartamento, Piazza, Sala, Cortile.

Alla *couleur locale* contribuirono però anche quei versi di Tasso che furono incastonati nel testo drammatico di Ferretti. Il caso più evidente, e funzionale, è quello della macro-citazione esplicita, possibile grazie all'allestimento di situazioni che si potrebbero definire mimetiche: Tasso scrive versi, o li legge ad alta voce.

---

<sup>7</sup> ZAVADINI (1948, lettera 111).

<sup>8</sup> Byron e Romani collocano la vicenda di *Parisina* nel XIV secolo, anziché in quello seguente; la dicono della famiglia padovana dei Carrara invece che dei Malatesta di Cesena, e moglie di Azzo invece che di Niccolò III; anacronisticamente chiamano lei e il marito duchi, titolo che la dinastia avrà solo qualche decennio dopo (nel 1452 di Modena e Reggio, nel 1471 di Ferrara: *Parisina* fu decapitata nel 1425).

*Torquato Tasso*  
I 4

TORQUATO *prende un foglio, afferra una penna, e scrive seduto, cantando con enfasi ciò che scrive.*

*Quando sarà che d'Eleonora mia  
possa godermi in libertade amore?  
Ah! Pietoso il destin tanto mi dia!  
Addio, cetra; addio, lauri; addio, rossore!*<sup>9</sup>

I 10 (l'ottava citata proviene dalla *Liberata* II 16)<sup>10</sup>

ELEONORA	Voi che pari all'ingegno il core avete, nel <i>Goffredo</i> scegliete qual più tratto a voi piace, e a me, pietoso voi lo leggete, e scenda la vostra voce a serenarmi 'l core (che tanto palpitò!)	<i>dandogli il manoscritto</i>
TORQUATO	(M'assisti, amore.) Canto secondo: ottava Decimasesta. Il tratto Scelgo d'Olindo.... Il cor lo scrisse.	<i>sfogliando il poema</i>  <i>leggendo</i>
ELEONORA	E a udirlo Tutto s'apre il mio core. (Ei sé in Olindo, me in Sofronia dipinse! Ah! Della scelta il secreto perché ravviso appieno!)	
TORQUATO	(Che di me parlo ah! comprendesse almeno!)	
	<i>Torquato in piedi comincia a leggere. Eleonora, seduta, in udirlo è presa da viva e crescente agitazione sino che balza in piedi, e gli toglie il volume di mano.</i>	
	<i>Colei Sofronia, Olindo egli si appella, d'una cittade entrambi, e d'una fede; ei che modesto è sì, com'essa è bella, brama assai, poco spera e nulla chiede, né sa scoprirsi, o non ardisce, ed ella o lo sprezza...</i>	
	<i>Eleonora toglie con amorosa impazienza il volume al Tasso.</i>	
ELEONORA	Non ti sprezzo, e lo credi Troppo, ah! troppo ingiusto sei. [...]	

Più sottile il lavoro d'intarsio, grazie al quale Tasso parla con parole proprie. «Talvolta mi è riuscito far parlare Torquato con versi tolti qua e là dal suo bellissimo, e forse non abbastanza ammirato

<sup>9</sup> ROSINI (1832, 99): versi pubblicati da Betti e riconosciuti tassiani da mons. Mai.

<sup>10</sup> L'identificazione Sofronia-Eleonora si poteva leggere in: ZUCCALA (1819, 99) e in MANSO (1832, 40): «Allora fu che, ripresa in mano la Gerusalemme, e datosi a riempirne i vuoti, scrisse l'episodio di Olindo e Sofronia, dove, a consentimento de' più increduli, disegnò di rappresentare la Principessa e se stesso». MANSO (1832, 45s.) cita e commenta la lettera cui fa cenno anche Ferretti.

Canzoniere, e li fo stampare in carattere corsivo», avverte Ferretti nella premessa al libretto. Per esempio:

TORQUATO

*Notte che stendi intorno  
il fosco manto in quest'oscuro cielo  
mentr'io di vero amore avvampo e gelo,  
e tu pietosa Luna, che tempri co' bei raggi 'l muto orrore  
all'ombra della notte umida e bruna,  
a pianger vengo ove m'invita amore;  
ma l'onda sola e il vento  
risponde mormorando al mio lamento.*

Questo passo (da II 7) è costruito rimontando:

- i primi tre versi del madrigale 144 da Torquato Tasso, *Rime*, a cura di Giovanni Rosini (1822, 204);
- poi un verso singolo da *Arezia ninfa*. Dialogo VII (Arezia e Tirinto) da Torquato Tasso, *Rime*, a cura di Giovanni Rosini (1822, 136);
- infine, due versi dal madrigale 58 da Torquato Tasso, *Rime*, a cura di Giovanni Rosini (1822, 175).

Stessa tecnica col passo seguente (III, unica):

TORQUATO *esce dalla stanza attigua concentrato in melanconica meditazione [...]*

*Qual son! – Qual fui? – Che chiedo? – Ove mi trovo?  
Chi mi guidò? – Chi chiuse?  
Lasso! Chi mi affidò? Chi mi deluse?  
Per me pietade è spenta, e dove langue  
vil volgo ed egro, per pietà raccolto,  
in carcer tetro e sotto aspro governo,  
fatto d'ingorda plebe e preda e scherno  
io qui languisco a morte  
favola e gioco vil d'avversa sorte!*

- i primi tre versi provengono dalla Canzone *O magnanimo figlio* scritta in S. Anna (Zuccala 1819, 190);
- gli ultimi quattro dal sonetto «Chiaro Vincenzo [Gonzaga], io pur languisco a morte / in carcer tetro, e sotto aspro governo, / fatto d'ingorda plebe, e preda, e scherno, / favola, e gioco vil d'acerba sorte» (Zuccala 1819, 193).

4. Insieme con le ambientazioni scenografiche e le suggestioni letterarie, anche la musica contribuisce alla caratterizzazione. In *Parisina* risuona a un certo punto (I 9) un «Coro lontano di battellieri sul Po» che poco dopo risuona in scena quando approdano alla 'delizia' di Belvedere. Il

motivetto, ripetuto ostinatamente, suona come un canto di lavoro: del tutto inventato, si badi, non certo la citazione di materiali sonori reali. Un tocco pittoresco, che allude al paesaggio fluviale attorno alla capitale estense. Può sembrare (e forse è) poca cosa, ma non bisogna dimenticare che l'opera italiana dell'epoca concedeva pochissimo — quasi nulla — alla poetica della *couleur locale*, verso la quale nutriva scarso interesse. Perfino un accenno, in questa direzione, risulta prezioso.

C'è poi una situazione scenica che accomuna *Parisina* (II 7) e *Lucrezia Borgia* (III 5). Le feste a Palazzo prendono una piega sinistra: le luci vengono via via spente, le porte sbarrate e presidiate dalle guardie del principe. È scattata la trappola del 'tiranno', che si vendica a suo arbitrio facendo sopprimere Ugo e Parisina, o la brigata di giovani che aveva osato sfidare la Borgia. In entrambi i casi, l'angoscia claustrofobica è aggravata dai tetri cori monacali che provengono dall'esterno (*Parisina* III 2; *Lucrezia Borgia* III 5), preghiere funebri di qualche Compagnia della Buona Morte che fanno intuire l'epilogo. Per *Parisina*, Felice Romani colse uno spunto che era presente già in Byron (*Parisina* poemetto: XV 391-3): «Hark! The hymn is singing – / The song for the dead below, / or the living who shortly shall be so!». Per *Lucrezia Borgia*, sempre Romani si limitò a trasferire nel suo libretto quanto Hugo aveva già previsto, col *De profundis* intonato fuori scena (III 1): non però quel salmo, ma ricorrendo anche stavolta a generiche preci in italiano, dato che anche solo l'uso del latino avrebbe evocato la liturgia, e mescolato inopportunosamente sacro e profano. Canti lugubri simili, con funzione d'incupire ulteriormente la scena, non compaiono nelle altre opere donizettiane imperniata sugli intrighi delle antiche corti italiane. È vero, come ho detto, che i modelli letterari o teatrali di quei soggetti già variamente li contemplavano. Forse però non fu estraneo a Romani il ricordo che, oltre ad essere sede estense, Ferrara era stata anche la patria di Savonarola.

Paolo Fabbri

Università di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

[paolo.fabbri@unife.it](mailto:paolo.fabbri@unife.it)

## Riferimenti bibliografici

BARBLAN-WALKER 1962

Guglielmo Barblan-Frank Walker (a cura di), *Contributo all'epistolario di Gaetano Donizetti*, lettere inedite o sparse raccolte da G. Barblan e F. Walker, Bergamo, G. Secomandi («Studi Donizettiani» I).

MANSO 1832

GiamBatista Manso, *Vita di Torquato Tasso [...] preceduta dal Saggio sugli amori del Tasso* di G. Rosini, Pisa, Niccolò Capurro.

ROSINI 1822

Giovanni Rosini (a cura di), *Torquato Tasso. Rime*, t. II, Pisa, Niccolò Capurro.

ROSINI 1832

Giovanni Rosini, *Saggio sugli amori del Tasso*, in GiamBatista Manso, *Vita di Torquato Tasso*, Pisa, Niccolò Capurro, 3-102.

ZAVADINI 1948

Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

ZUCCALA 1819

Giovanni Zuccala, *Della vita di Torquato Tasso*, Milano, Tipografia di Commercio.