



CITTÀ DI PARMA  
TEATRO REGIO

# FALSTAFF

ossia

LE TRE BURLE

Opera comica in due atti di Carlo Prospero De Franceschi da William Shakespeare  
Musica di ANTONIO SALIERI

STAGIONE LIRICA  
1986-1987



Adriano Cavicchi  
**Il *Falstaff* di Salieri ovvero  
il trionfo delle ragioni di palcoscenico**

Rubens Tedeschi  
**Sir John tra Mozart e Salieri**

Rodolfo Celletti  
**La vocalità di *Falstaff* ossia *Le tre burle***

Michele Girardi  
**Da *The Merry Wives of Windsor*  
al primo *Falstaff*:  
appunti per un confronto**

Maurizio Modugno  
**L'altro *Falstaff*: storia discografica**

***Falstaff* ossia *Le tre burle*  
Antologia della critica  
*Dossier-Pressé a cura del C.I.R.P.M.***

Hubert Soudant, Göran Järvefelt, Koki Fregni, Nica Magnani  
**Note allo spettacolo**

A cura di  
CLAUDIO DEL MONTE  
e  
VINCENZO RAFFAELE SEGRETO



GRAFICHE STEP EDITRICE - PARMA

Michele Girardi

## Da *The Merry Wives of Windsor* al primo *Falstaff*: appunti per un confronto.

Il rapporto fra il pubblico dei teatri d'opera e la figura di Sir John Falstaff, immortale deuteragonista delle due parti di *Henry IV* di Shakespeare divenuto protagonista della commedia *The Merry Wives of Windsor*, è senz'altro legato al capolavoro che conclude la lunga stagione creativa di Giuseppe Verdi.

Eppure la commedia di Shakespeare fu oggetto di vari adattamenti per il teatro musicale. Il soggetto fu impiegato per la prima volta da Papavoine, per l'*opéra-comique* in tre atti su testo di Bret *Le vieux coquet*, rappresentata alla Comédie Italienne di Parigi il 7 novembre 1761. *Le allegre comari* suscitavano poi l'interesse dei musicisti austriaci, e per la prima volta apparvero col loro vero titolo, tradotto in lingua tedesca. L'adattamento del librettista Römer, *Die Lustigen Weiber von Windsor* fu impiegato per due *Singspiele*: il primo, di Peter Ritter, debuttò al teatro di Mannheim il 4 novembre 1794, mentre il secondo, opera del più noto Carl Ditters von Dittersdorf, fu rappresentato due anni dopo (il 25 giugno) a Oels. È sufficientemente noto che, con lo stesso titolo, la commedia di Shakespeare avrebbe trovato nel 1849, grazie al compositore. Otto Nicolai la sua versione musicale più riuscita.<sup>1</sup>

Il dramma giocoso di Carlo Prospero Defranceschi musicato da Antonio Salieri, fu dunque la prima opera intitolata al personaggio chiamato affettuosamente «Il Pancione» da Boito e Verdi: *Falstaff /osia/ Le Tre Burle*, che debuttò al Teatro di Porta Carinzia (Karntnertheater) a Vienna il 3 gennaio 1799, e passò subito al Burgtheater (6 gennaio). Si conoscono le date di due riprese nello stesso anno: a Dresda (26 ottobre) e a Berlino, in lingua tedesca (16 dicembre).

Poco o quasi nulla si sa del poeta impiegato da Salieri. Si può apprendere dal libretto della prima rappresentazione (Vienna, Schmidt 1798) che era all'epoca «Candidato di Giurisprudenza» (p. 2). Prima del *Falstaff* aveva scritto il testo di due opere di Rösler, *Psiche e amore* e *La pace di Klentsch*, rappresentate a Praga rispettivamente nel 1797 e nel 1798, seguite da *Il morto vivo*, musicato da Pace che debuttò a Vienna nell'anno successivo. Fu probabilmente in quest'occasione che Salieri pensò di servirsi di lui per l'opera su «soggetto inglese», e fu senza dubbio soddisfatto del suo lavoro,

tanto da commissionargli subito dopo due altri libretti: *Cesare in Farmacusa* (Vienna) e *Angiolina o il matrimonio per sussurro* (Praga e Vienna), lavori rappresentati tutti nello stesso anno, il 1800.

È merito indiscutibile dell'accoppiata Defranceschi-Salieri aver messo subito a fuoco, tramite il titolo, la maggiore importanza di Falstaff fra tutti i personaggi della commedia di Shakespeare, anche se la loro scelta fu dettata probabilmente da ragioni di opportunità drammaturgica. Il librettista aveva infatti eliminato dall'intreccio originale della commedia tutto quello che riguardava la trama amorosa fra Ann Page, il giovane Fenton e gli altri due pretendenti di lei, Abraham Slender e il dottor Cajus. In questo modo il «Pancione» e le beffe a suo danno, comerecita eloquentemente il sottotitolo dell'opera, veniva ad essere il nucleo drammaturgico principale della vicenda. Tale scelta è probabilmente da attribuire alle esigenze strutturali dell'opera buffa ai tempi di Salieri, determinate anche dalle necessità pratiche dei *cast* operanti nei teatri viennesi. Il Ford di Salieri, inoltre, è un tenore che spesso presenta i tratti dell'amoroso. Poteva complicare, quindi, la comprensione della trama l'impiego di un altro cantante in un ruolo analogo.

I limiti entro cui valutare il lavoro di Defranceschi sono dunque legati alle regole pratiche del genere teatrale di allora, entro i quali riuscì a creare una discreta trama da opera buffa, certamente molto funzionale. Ridusse il numero dei personaggi, che nella commedia di Shakespeare sono venti, a soli sette cantanti. Mantenne, oltre al protagonista (baritono), Mister Ford (tenore) e la moglie (soprano). Utilizzò anche la seconda coppia dei «borghesi» di Windsor, i Page, di cui cambiò il cognome in Slender, quello del personaggio che nelle *Merry Wives* recita la parte del pretendente della loro figlia, Ann Page. Defranceschi eliminò quasi tutto il sèguito di Sir John, Nym e Pistol, mantenendo il solo Bardolph («Bardolf», basso), modellato con estrema evidenza sul tipo del servo alla Leporello, scontento del padrone ma abbastanza opportunista da servirlo e disapprovarlo al tempo stesso. Il ruolo di comare Quickly nella trama originale venne rimpiazzato in parte dalla presenza di Betty (soprano), personaggio d'invenzione, cameriera di Mrs. Ford, in parte dal ruolo attivo affidato alla stessa comare, che si presenta a Falstaff travestita per adescarlo alla trappola predisposta insieme alla Slender.

La perdita d'interesse più grave di questa drammaturgia nei confronti del testo originale è costituita dalla mancanza delle vicende amorose, che nella commedia ruotano attorno alla giovane Ann Page. Un gioco formale molto attento all'equilibrio e alle simmetrie, colte felicemente da Shakespeare nel numero tre, come le beffe a Falstaff, il numero dei suoi servi e quello dei pretendenti di Ann. In questo modo attorno alle burlle si concentra

tutto l'interesse dello spettatore, facendo prevalere l'aspetto farsesco della vicenda. Qualche analogia si può verificare fra il lavoro di Salieri e il *Così fan tutte* di Mozart e Da Ponte (Vienna, Burgtheater 26 gennaio 1790) specialmente nella costruzione dell'opera, centrata su un'azzeccata e scorrevole distribuzione dei brevi pezzi d'assieme, che vengono alternati con scioltezza al recitativo e a relativamente poche arie solistiche. Il motivo del travestimento femminile di Mrs. Ford ha inoltre un precedente famoso in quello di Despina, la cameriera di Fiordiligi e Dorabella.

La riduzione delle *Merry Wives* effettuata da Defranceschi segue con discreta fedeltà la trama originale della commedia. Inizia peraltro con una scena d'invenzione, data la mancanza di riferimento alle due parti di *Henry IV*, in cui il personaggio di Falstaff era già stato apprezzato dal pubblico inglese del XVII secolo e dalla stessa Regina Elisabetta. Il librettista presenta tutti i protagonisti riuniti a casa di Slender, tranne Ford e i due servi, in un festino a cui Falstaff si è autoinvitato. Senza alcun *charme* egli corteggia le due donne e confessa, *a parte*, la sua intenzione di trarne un vantaggio economico, così come sorge subito nelle comari il desiderio di canzonarlo. Questa sintesi iniziale di elementi che compaiono con maggiore gradualità all'interno della commedia è necessaria alla buona comprensione della vicenda e del carattere del protagonista, definito nel libretto (p. 2) come «cavaliere attempato d'una grassezza deforme, in disordine per la cattiva condotta». Nella descrizione della scena è elencata la presenza di un'orchestra sullo sfondo: servirà per suonare un miuetto che accompagna il coro e il dialogo dei personaggi. Anche in questa situazione si rende pienamente evidente il modello mozartiano della ventesima scena del *Don Giovanni* (1787), anche se manca a Defranceschi e Salieri l'idea di servirsi della danza come elemento drammaturgico per identificare il rango delle coppie. Anche il recitativo di Bardolf nella scena seguente è riferito al capolavoro di Mozart: come Leporello egli commenta le gesta del suo padrone:

[...] Ei se la passa  
Le notti intere in crapule, e in bagordi,  
E vuol che intanto io vegli! [...]   
Il peggio è, che ridotto  
A viver di raggiri e gherminelle,  
Mi ci mescola sempre; ed il Padrone  
Perder fa al Servo la riputazione ...

L'aria «del sonno» che s'innesta sul recitativo è un espediente di genere buffo peraltro piuttosto convenzionale.

Defranceschi inizia a seguire con discreta fedeltà la trama delle *Merry Wives* a partire dalla scena successiva, in cui Falstaff scrive le due lettere uguali destinate a Mrs. Ford e a Mrs. Slender. Il librettista prende spunto dalla terza scena del primo atto, e dalla prima del secondo per le parole delle missive, riprese quasi letteralmente dal testo di Shakespeare. Nella commedia vengono lette a voce alta dalla comare Page, mentre nell'opera di Salieri sono sillabate dallo stesso protagonista:

[...] «Non vogliatemi chiedere perché vi amo [...] Voi siete d'indole allegra, e tale sono anch'io. [...] Vi piace il vin di Spagna, che piace assai anche a me! Dove potreste trovare quindi una comprensione maggiore? [...]

(*Merry Wives*, II, 1<sup>a</sup>)

Non mi chiegga un motivo ragionevole,  
«Per cui l'ami, Madama [...]  
«Voi siete allegra: io sono di buon umore, [...]  
«Il vin non vi dispiace: e s'io so bere  
«Tutto il Mondo l'attesta;  
«Si può dare simpatia maggior di questa? [...]

(*Falstaff*, I, 3<sup>a</sup>)

Bardolf, contrariamente a Nym e Pistol, accetta di portare le lettere (sc. 4<sup>a</sup>), anche se si ripromette di svelare l'inghippo ai rispettivi mariti per trarne qualche vantaggio economico.

Solo nella quinta scena compare Mr. Ford. L'utilizzo per questa parte di un tenore è un elemento che allontana dal realismo della commedia, per immetterci ancora una volta nel mondo delle più antiche, e pratiche convenzioni. Nel novero dei personaggi principali deve esserci un «amoroso», e Ford è costretto a perdere almeno in parte il suo carattere originale di «borghese» di Windsor. Si presenta con una cavatina seguita da un recitativo secco, in cui si mostra incline al sospetto sulla condotta della propria moglie.

Dopo questa pausa le scene seguenti (6-9) riprendono l'articolazione della commedia di Shakespeare (II, 1<sup>a</sup>), con la lettura muta della lettera da parte di Mrs. Slender e la successiva constatazione che sia uguale in tutto e per tutto, tranne che nel nome della destinataria, a quella inviata all'amica.<sup>2</sup> L'atteggiamento indignato — «Donna d'umore piuttosto brusco» è la defi-

nizione di Defranceschi (p. 2) — corrisponde a quello del personaggio shakespeariano, e propone un ulteriore riferimento al *Così fan tutte* nell'opposizione tra un carattere serio (Fiordiligi-Slender) e uno gaio (Dorabella-Ford: «Donna d'allegro umore»). Nel successivo incontro fra donne e uomini Defranceschi accentua la disinvoltura di Mrs. Ford,<sup>3</sup> per dare un po' d'interesse anche al lato amoroso della vicenda: Ford reagisce, infatti, come un amante ferito nel più importante dei valori, la fedeltà.

Il Falstaff di Salieri alloggia da soli sei giorni al «Capricorno», mentre quello di Shakespeare trovava nelle locande (la testa di cinghiale in *Henry IV*, quella della Giarrettiera nelle *Merry Wives*), il suo *habitat* più naturale. Viene così a mancare un tratto fra i più caratteristici del personaggio, le scene all'osteria e la familiarità coi borghesi di Windsor: il grasso avventuriero di Salieri sembra capitato lì al solo scopo di fare un po' di quattrini e divertirsi freddamente alle spalle dei Ford e degli Slender. L'atteggiamento fiducioso di quest'ultimo nei confronti della virtù della propria moglie corrisponde abbastanza fedelmente a quello di Page nella commedia. Lo dimostra la sua aria, confezionata secondo gli stilemi più tipici dell'opera buffa, come lo scilinguagnolo con cui imita un dialogo ipotetico in cui la moglie risponderebbe per le rime al focoso cavaliere. La sua fiducia viene interpretata dal librettista come una debolezza, e il suo carattere viene definito come quello di un «marito indolente» (p. 2).

Nelle scene 10-13 Defranceschi segue fedelmente la trama delle *Merry Wives* (II, 2<sup>a</sup>). Purtroppo elimina il personaggio di Quickly, la serva del dottor Cajus che viene chiamata «Mercurio femmina» da Falstaff. La funzione rivestita da Quickly, quella di recare il primo fasullo messaggio amoroso al cavaliere, in realtà l'esca per burlarlo, viene svolta dalla stessa Mrs. Ford, travestita da tedesca, motivo tipico dell'opera buffa.<sup>4</sup> Questa situazione permetteva inoltre di realizzare, grazie alla mescolanza di lingua tedesca e italiana, un numero gradito al pubblico austriaco del teatro di Porta Carinzia, nella cui sala al tempo di *Falstaff* si rappresentavano, oltre alle opere italiane, anche i *Singspiele*. Fissato per le undici (tra le dieci e le undici nella commedia) l'appuntamento colpevole, Falstaff riceve la visita di Ford, travestito da «Signor Broch». Qui il librettista non ha colto la possibilità del gioco di parole proposto dall'originale inglese «Mr. Brook» (ruscello, corso d'acqua) e la proposta di spendere e ... spandere il sacco di monete, ma per il resto segue il testo di Shakespeare molto spesso traducendolo alla lettera. Rimasto solo (II, 2<sup>a</sup>) dopo che Falstaff si è recato all'appuntamento, il Ford di Shakespeare recita il primo dei suoi monologhi. Defranceschi non dispone di simili mezzi, ed è inoltre costretto a fuggire il troppo realismo per caratterizzare in modo più pertinente il lato amoroso del suo

personaggio. Usa quindi la formula recitativo - aria di furore (sc. 13). Salieri, come già aveva fatto Mozart ne *Le Nozze di Figaro* per l'aria del Conte (n° 17, III, 4<sup>a</sup>) impiega il recitativo accompagnato, stilema dell'opera seria, che in questa situazione appare peraltro un numero convenzionale.

Finalmente si giunge al gruppo di scene (14-16) che concludono il primo atto, riprese dal terzo (sc. 3<sup>a</sup>) delle *Merry Wives*. Le comari preparano il cesto destinato a essere scaricato nel Tamigi, in cui Falstaff è costretto a entrare dopo che la Slender, interrompendo le prime schermaglie amorose, ha fatto irruzione nella stanza annunciando l'arrivo di Mr. Ford. Ma il marito arriva davvero, come nella commedia, e riceve la sua parte di burla dopo aver cercato invano in ogni luogo l'amante di sua moglie, uscito dalla stanza dentro al cesto del bucato tra la biancheria sporca. Il trattamento di questo finale da parte di Defranceschi è piuttosto abile. Egli riesce a sintetizzare con destrezza gli elementi della trama originale, tutti presenti, e a proporre — regola questa del finale buffo — gli spunti necessari al suo sviluppo nell'atto successivo: il sospetto di Ford e il desiderio delle comari di burlare un'altra volta Falstaff.

Il secondo atto si apre con una scena d'invenzione, in cui la cameriera Betty racconta alle comari il tuffo nel Tamigi del povero Falstaff, occasione per riannodare le fila della trama e far cantare un terzettino a Betty. Le scene successive (2-8) sono ricavate dalla scena, la quinta, che conclude il terzo atto della commedia di Shakespeare. Defranceschi si mostra attento ai particolari, come il crostino nel vin di spagna, sostituito dall'«acquavite di Francia», chiesto da Falstaff per riscaldarsi. Il suo monologo è reso fedelmente dal librettista:

[...] Avrei dunque vissuto tant'anni  
per essere portato in un canestro,  
come una carrettata di rifiuti d'una  
macelleria, e gettato nel Tamigi!  
Davvero che se mi lascio giocare  
un'altra volta a questo modo, mi  
farò trarre le cervella, le friggerò  
al burro e le darò a mangiare a un  
cane come regalo di Capodanno. Quei  
manigoldi m'han buttato a fiume con  
la stessa indifferenza che se vi  
avessero gettata una covata di quindici  
catellini ciechi [...] Se l'acque non

fossero state basse, certo affogavo [...]  
(*The Merry Wives*, III, 5<sup>a</sup>)

Corpo di Satanasso! Ad un par mio  
N'hanno a accader di queste?  
Esser portato al fiume entro d'un cesto,  
Come portan le trippe i Macellai!  
Ah! se arrivano mai  
A farmi la seconda,  
Mi fò trarre il cervello,  
Friggerlo nel butirro, e darlo ai cani!  
Quei birbanti marrani  
Mi gettaron nell'acqua  
Con quella indifferenza,  
con cui ci suol gettare  
I cani o i gatti chi sen vuol disfare!  
Buon che l'acqua era bassa!...  
(*Falstaff*, II, 3<sup>a</sup>)

La nuova proposta di un appuntamento questa volta viene fatta da Betty, che non impiega molta fatica a convincere il cavaliere in un duettino. L'ora è fissata per le 15.30 del giorno stesso, per ragioni di continuità drammatica, mentre Shakespeare aveva concesso al suo pancione un riposo più lungo, fino alle otto del mattino del giorno dopo. Falstaff ha appena il tempo di far asciugare l'unico abito che possiede prima di ricevere la nuova visita di Ford travestito da Broch, a cui racconta come sia riuscito a scampare alle ire del marito. Lascia quindi per la seconda volta Ford solo e infuriato. Nella commedia il secondo monologo aggiunge elementi, grazie alla duttilità della parola e soprattutto all'uso di un linguaggio di basso rango. Nell'opera (sc. 8<sup>a</sup>) non ha altrettanta funzionalità drammatica, e finisce per risultare un doppio dell'altra aria (I,13<sup>a</sup>), anche perché Salieri impiega ancora il recitativo accompagnato.

Dalla seconda scena del quarto atto delle *Merry Wives* sono tratte il gruppo dalla nona alla tredicesima dell'opera, con Mrs. Ford che attende l'«amato» intonando una canzone, l'irrompere del marito che fruga nella cesta e non trova l'amante della moglie. Egli caccia di casa a bastonate l'odiata vecchia di Brainford (Mother Prat), senza sapere che sotto quei panni si cela in realtà Falstaff. Mentre in Shakespeare Mrs. Ford, di fronte alla furiosa gelosia del marito si comporta negando tutto in modo irrepren-

sibile, la Ford di Salieri mostra un atteggiamento colpevole quando il marito s'appressa al cesto:

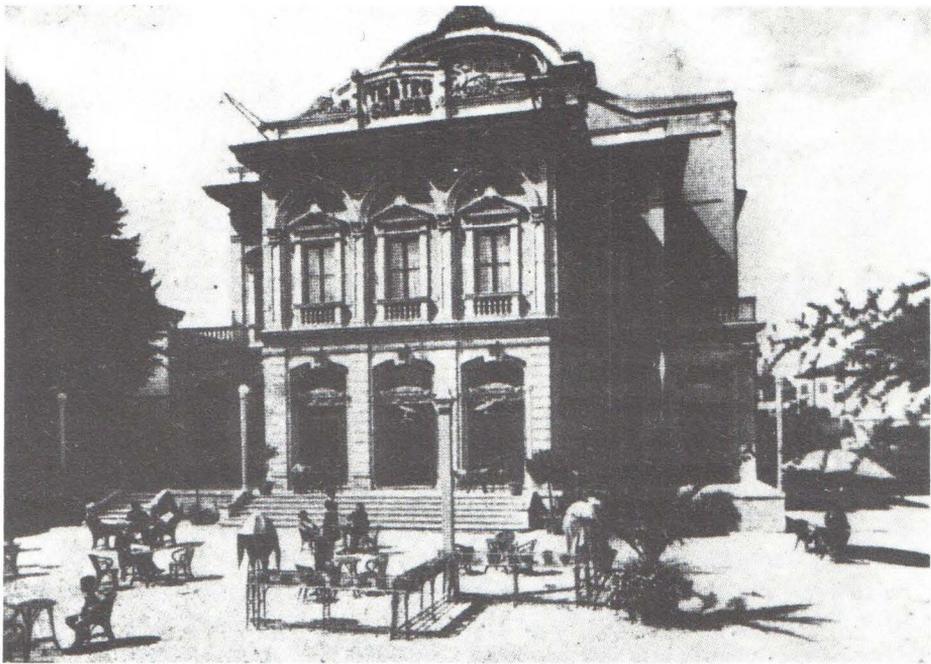
*Ms. Ford:* Pietà di quel Meschino!  
Sol'io colpevol sono:  
Ei merita perdono;  
Tutto fu mio l'error.  
(*Falstaff*, sc. 13<sup>a</sup>)

Defranceschi è poi costretto a tagliare la scena della commedia (IV, 4<sup>a</sup>) in cui le comari si spiegano coi mariti e l'invitano a partecipare tutti insieme alla burla finale nel parco di Windsor. Nelle *Merry Wives* quella scena serve soprattutto a chiarire il gioco pirotecnico dei matrimoni finali, quello vero tra Ann Page e Fenton e i fasulli, con due ragazzi, di Slender e Cajus. Dopo aver fatto accennare alle donne l'intenzione di spiegarsi (sc. 13<sup>a</sup>), il librettista riesce ad articolare chiaramente l'intrigo nel successivo colloquio (sc. 14) tra Ford travestito da Broch e il protagonista, con uno svelto *a parte*:

*Mr. Ford:* (Or di tutto informato  
Oh quanto più tranquillo  
Questa stanza riveggo).

Il finale dell'opera nel parco di Windsor (sc. 16-19), privato della girandola di matrimoni con cui si conclude la commedia, è davvero il momento in cui la riduzione di Defranceschi risulta più debole. Slender apre la scena con una convenzionale aria dell'eco, con cui dà in anticipo la morale della storia. Il resto segue letteralmente Shakespeare (V, 5<sup>a</sup>), con il piccolo martirio di Falstaff scottato e pizzicato, preceduto da una buona sintesi del monologo sotto la quercia (sc. 18). Intanto Ford si era riconciliato con la moglie prima che iniziasse la commedia del corteggiamento finale, concludendo così la piccola trama di amore e gelosia.

Si può senz'altro giudicare positivamente la prova di Defranceschi nel difficile compito di adattare per la scena lirica una trama così agile e ramificata come quella di *The Merry Wives of Windsor*. Un ulteriore merito, già anticipato all'inizio, è quello di aver centrato l'attenzione sul personaggio di Falstaff, intitolandogli per la prima volta il lavoro che a lui è ispirato. Purtroppo, ma di questo non si può né si deve fare troppo carico al librettista, gli stretti limiti delle convenzioni del tempo gl'imposero di seguire degli schemi obbligati: un intreccio semplice e comprensibile, basato su personaggi il cui carattere era già da tempo fissato nei tipi dell'opera buffa.



*La facciata del Teatro «Antonio Salieri» in una foto d'epoca ed una attuale.*

Ben diversa la situazione di Arrigo Boito, che trasse dalla commedia di Shakespeare il più famoso *Falstaff* che la storia del teatro musicale ricordi, quello di Giuseppe Verdi. Ma nel momento in cui egli portò a termine il suo lavoro (1890) i tipi fissi dell'opera buffa erano già distanti, e l'umorismo latitava da lungo tempo dalle scene dei principali teatri anche se sopravviveva in generi minori, ma di alta godibilità, come l'operetta. Boito poté accostarsi al teatro shakespeariano con maggiori garanzie di coglierne gli aspetti più articolati e complessi, svelando dietro la maschera dei tipi fissi da commedia dell'arte la sostanza umana dei personaggi. Per questo non si accontentò del Falstaff burlato e beffeggiato che appare nelle *Merry Wives* ma ne rintracciò tutta la verità umana nelle due parti di *Henry IV*, restituendogli arguzia e dignità. Nei confronti dell'intreccio della commedia, che sapeva opera di circostanza, Boito ebbe uguali riguardi per il «Pancione»: eliminò la seconda beffa, quella della bastonatura di Falstaff travestito da Mother Prat, e soprattutto ripristinò l'amore tra Fenton e Ann Page, che divenne la figlia dei Ford. Della seconda coppia mantenne la sola comare Page, a cui conservò il cognome originale, mentre del marito non seppe che farsene. Conservò anche la comare Quickly, restituendole l'indispensabile e irresistibile ruolo di «confidente» ricoperto nella commedia. Come Defranceschi, infine, seppe avvicinarsi alla realtà del linguaggio shakespeariano, pur negli ovvi limiti del libretto d'opera, ma il virtuosismo letterario messo al servizio della musica lo rese in molti punti superiore, sia nel lessico che nello spirito. Conservò inoltre intatto il mondo dei borghesi di Windsor, sfondo indispensabile per realizzare l'autentico spirito della commedia, su cui si proietta la pancia di Sir John.

Non fu dunque, quello di Boito, un lavoro buffo in senso stretto, poiché ormai il genere aveva perduto quella coesione in cui il libretto di Defranceschi va senz'altro inserito, ma piuttosto un'opera viva e travolgente, in grado di recuperare i valori teatrali che già erano di Shakespeare e farli entrare nell'eterna attualità dei capolavori. Non è quindi lecito confrontare il testo di Boito con quello di Defranceschi rispetto alla coscienza odierna del repertorio, ma sarà senz'altro piacevole assistere al recupero del suo *Falstaff*, musicato da Salieri, un'opera buffa divertente e decisamente riuscita, scritta in un periodo di transizione.

#### NOTE

1) *Die lustigen Weiber von Windsor*, op. in 3 atti, libr. di Mosenthal, rappresentata a Berlino, Hofstheater, il 9 maggio 1849. Le altre opere intitolate *Falstaff* scritte nel XIX sec.

sono state musicate da Balfe (testo di Maggioni, op. buffa in 2 atti, Londra, Her Majesty's Th., 19 luglio 1838), Adam (testo di De Leuven e Saint-Georges, *op.comique*, atto unico, Parigi, Th. Lyrique, 18 gennaio 1856) e Verdi (testo di Boito, commedia lirica in 3 atti, Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893). Falstaff compare inoltre nei *cast* di altre opere: *Henry Quatre*, romanzo musicale in 3 atti di Morton, musica di Bishop (Londra, Covent Garden, 22 aprile 1820), *La Gioventù di Enrico Quinto* dramma giocoso di Tarducci (o Ferretti) in due atti, musica di Pacini (Roma, Teatro Valle, 26 dicembre 1820), *At the Board's Head*, opera in un atto tratta da *Henry IV*, musica di Holst (Manchester, 3 aprile 1925) e *Sir John in Love*, opera in 4 atti, libretto e musica di Vaughan Williams (Londra, Royal College of Music, 21 marzo 1929).

2) Beethoven utilizzò la melodia del loro duetto «La stessa la stessissima» per comporre, nel gennaio 1799 — pochi giorni dopo le prime rappresentazioni dell'opera di Salieri — *Dieci variazioni op. 73* per pianoforte in si bemolle, pubblicate a Vienna da Artaria nello stesso anno.

3) Si rivolge a lui con queste parole: «Il viaggio fu allegro, / Mio caro marito? / Ti sei divertito? / Hai fatto all'amor? / Ah! forse la grazia / D'un vago visetto, / Furbetto! Furbetto! / Rubommi il tuo cor!» (I, 8<sup>a</sup>).

4) Era molto usuale che un personaggio di opera buffa comparisse, per ragioni drammaturgiche (ma spesso erano vere e proprie *gags*, specialmente nei teatri minori), travestito. Ricordiamo solo alcuni celebri esempi mozartiani. Nelle *Nozze di Figaro* Cherubino compare travestito da donna, mentre Susanna e la Contessa si scambiano i rispettivi ruoli; in *Don Giovanni* il protagonista scambia i suoi panni con quelli del servo Leporello; in *Così fan tutte* i due uomini si travestono da turchi, la cameriera Despina da medico.

\*) I brani di *The Merry Wives of Windsor* riportati nel testo sono tratti da *Tutte le opere di Shakespeare*, nuovamente tradotte e annotate da Gabriele Baldini, 3 voll., Milano, Rizzoli 1963.

