

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999-2000



Gaetano Donizetti

Lucia di Lammermoor

I LIBRETTI



TEATRO
REGIO
TORINO

FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Walter Vergnano
Sovrintendente

Claudio Desderi
Direttore artistico

Consiglio d'amministrazione

Valentino Castellani
Presidente

Alberto Conte
Vicepresidente

Stefano Della Casa
Giuseppe Ferrero
Alberto Jona
Consiglieri

Piero Robba
Segretario

Collegio dei revisori dei conti

Marco Bianchi
Presidente

Andrea Marengo
Luigi Puddu
Revisori

2000



ALBO DEI FONDATORI

STATO ITALIANO

REGIONE PIEMONTE

CITTÀ DI TORINO

PROVINCIA DI TORINO

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

ITALGAS

SAGAT - TURIN AIRPORT

SAI - SOCIETÀ ASSICURATRICE INDUSTRIALE SpA

AZIENDE METROPOLITANE
DEL COMUNE DI TORINO

Azienda Acque Metropolitane Torino SpA
Azienda Energetica Metropolitana Torino SpA
Azienda Multiservizi Igiene Ambientale Torino
SpA Torinese Trasporti Intercomunali

UNIONE INDUSTRIALE TORINO

con il sostegno di: AGM Italiana Srl, Autostrada Torino Milano SpA,
Bitron Industrie Srl, CSP SpA, Carrozzeria Bertone SpA, Cartiere
Burgo SpA, Cerved SpA, Collegio Costruttori Edili, Ergom Materie
Plastiche SpA, Fiat SpA, G. B. Carpano SpA, Italdesign Giugiaro
SpA, Luigi Lavazza SpA, Manifattura Tessile di Nole SpA, Martini &
Rossi SpA, Mattioli Gioielli, Newfren SpA, Picco & Martini Srl,
Pininfarina SpA, Saiag SpA, Scat Pagine Gialle SpA, SKF Industrie SpA

2000

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing
Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale
Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica
Maria Ida Biggi

Progetto grafico
De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale
N.d.R. - Servizi redazionali

Pubblicità
AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di febbraio 2000
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)
© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999.2000



TEATRO
REGIO
TORINO

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti

Libretto di
Salvatore Cammarano

Musica di
Gaetano Donizetti

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO

CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Martedì 22	Febbraio 2000	ore 20.30
Mercoledì 23		ore 15
Giovedì 24		ore 20.30
Sabato 26		ore 20.30
Domenica 27		ore 15
Martedì 29		ore 20.30
Mercoledì 1	Marzo	ore 20.30
Giovedì 2		ore 20.30
Venerdì 3		ore 20.30
Domenica 5		ore 15

Turno
 Turno Pomeridiano
 Turno
 Turno Regionale
 Turno
 Turno
 Turno Aziendale
 Turno
 Fuori Abbonamento
 Turno

SOMMARIO

IL «DOLCE SUONO» DELLA FOLLIA:
LUCIA LIBERATA

di Giorgio Pagannone

pagina 9

FRA RAGIONI DELL'ARTE E RAGIONI POLITICHE:
L'IMPRESA TEATRALE AL TEMPO DI DONIZETTI

di Sergio Bestente

pagina 23

UN RITRATTO

a cura di Elisabetta Fava

pagina 33

RITORNO DAL PASSATO

a cura di Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

ALLA RICERCA DELLA «VERA» LUCIA

pagina 39

LIBRI E DISCHI

a cura di Sergio Bestente

pagina 45

L'ARGOMENTO

(italiano/français/english/deutsch)

pagina 59

LA STRUTTURA DELL'OPERA
E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di Enrico M. Ferrando

pagina 79

IL LIBRETTO

pagina 91

Appendice

CATALOGO DELLE OPERE
DI GAETANO DONIZETTI

di Gianni Legger

pagina 119



Vincenzo Roscioni, *Gaetano Donizetti compone Lucia di Lammermoor*. Litografia. Milano, Raccolta stampe Achille Bertarelli.

IL «DOLCE SUONO» DELLA FOLLIA:
LUCIA LIBERATA
di
Giorgio Pagannone*

Io andrò alla fine del [mese] venturo colla *Lucia di Lammermoor*. Ho scelto questo per togliermi dal terribile di *Marino*, e solleticar l'altra cassetina della fantasia. Vedremo. Ho finito¹.

In appena sei settimane, stando a quanto ci dicono i documenti, Donizetti terminò la *Lucia di Lammermoor*, che però, per problemi di gestione, andò in scena al San Carlo di Napoli solo il 26 settembre 1835, con circa un mese di ritardo rispetto alle previsioni. Fu Donizetti stesso a scegliere il soggetto e a sostenere la candidatura dell'esordiente Cammarano a librettista. Ne nacque una fruttuosa ed esclusiva collaborazione che produsse ben sette opere in tre anni (1835-1838)², con un'appendice finale nel 1843 (*Maria di Rohan*). Donizetti trovò in Cammarano il perfetto *alter ego* con cui condividere la poetica dell'«amor violento»³. Nella lettera succitata si può cogliere una punta di sollievo nella scelta di *Lucia di Lammermoor* come contrappeso al «terribile» *Marin Faliero*, opera a forti tinte ma essenzialmente «politica», che richiese uno sforzo compositivo notevole (circa otto mesi). La *Lucia* – che molti paragonano ai *Puritani* di Bellini – stuzzicò evidentemente la «cassetina» preferita della fantasia donizettiana: «Quando il soggetto piace – confido il compositore a un amico – il core parla, la testa vola, la mano scrive...»⁴.

Il soggetto non era nuovo in ambito operistico; vi erano infatti già stati altri tentativi di mettere in scena la fosca vicenda immortalata dal celebre romanzo di Walter Scott, *The Bride of Lammermoor* (1819; prima traduzione italiana, 1824). Ne segnalò almeno tre:

Le nozze di Lammermoor, libretto di Luigi Balocchi, musica di Michele Carafa (Parigi, Théâtre Italien, 1829);

La fidanzata di Lammermoor, libretto di Callisto Bassi, musica di Luigi Riesk (Trieste, Teatro Grande, 1831);

La fidanzata di Lammermoor, libretto di Pietro Beltrame, musica di Alberto Mazzucato (Padova, Teatro Nuovissimo, 1834).

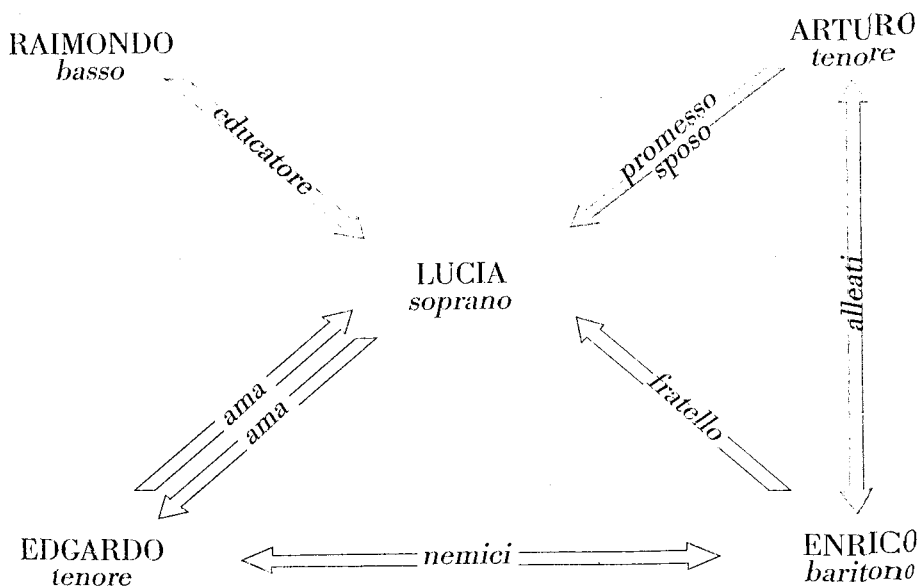
Riassumo ora in alcuni punti le principali modifiche apportate da Cammarano e Donizetti alla fonte letteraria (in parte furono dovute all'inevitabile adeguamento

mento del soggetto alle esigenze e alle «convenienze» teatrali, ma finirono per incidere profondamente sull'assetto e sul significato complessivo del dramma⁵:

- a) gli aspetti storico-politici della vicenda, così come gli elementi fantastici (streghe, apparizioni, premonizioni), vengono ridotti all'osso;
- b) il numero di personaggi si restringe; in particolare, la famiglia di Lucia (genitori e due fratelli) si condensa in un unico personaggio (il fratello Enrico);
- c) la scena della pazzia viene notevolmente variata, ampliata, e assume un'importanza capitale nell'economia del dramma;
- d) il finale dell'opera viene modificato: Edgardo non muore per un fatale incidente (risucchiato dalle sabbie mobili), ma suicida.

In sostanza Cammarano e Donizetti, fedeli alla parola d'ordine della «brevezza», della concisione drammatica, si concentrarono sull'intreccio amoroso, trascurando il resto; d'altro canto, valorizzarono appieno una situazione del tutto marginale nel romanzo, ma teatralmente esplosiva: la pazzia di Lucia⁶. Vedremo come l'intero dramma converga in questa scena sublime.

A volerla rappresentare graficamente, la costellazione dei personaggi e delle funzioni narrative loro assegnate nell'opera è pressappoco la seguente⁷:



Al triangolo romantico tipico soprano-tenore-baritono si aggiungono due personaggi di contorno (Raimondo, figura quasi paterna, e Arturo, lo sposo «di convenienza» scelto da Enrico) che completano il sistema di vincoli e di potere «maschile» che opprime e finisce per schiacciare la povera Lucia⁸. Il nodo politico della vicenda (la rivalità tra gli Ashton e i Ravenswood) si definisce fin dall'inizio, per bocca degli stessi protagonisti: Enrico nella cavatina («Cruda, funesta smania») e, di rimando, Edgardo nel cantabile del duetto con Lucia («Sulla tomba che rinserra») esprimono propositi di vendetta con richiami motivici a distanza, quasi una sfida «all'ultimo acuto» prima ancora di passare alle spade:

Larghetto

ENRICO: mi fa ge - la - re e fre - me - re

Larghetto

EDGARDO: pur quel vo - to non è in - fran - to...

Lucia si mostra subito psicologicamente molto fragile. I primi sintomi di instabilità mentale si avvertono già nel cantabile della cavatina («Regnava nel silenzio»), in cui ella racconta, rivivendone le orrende sensazioni, l'apparizione di un fantasma (una sua antenata uccisa per gelosia da un Ravenswood): quasi una premonizione di ciò che le accadrà in seguito. Il testo è suddiviso in due strofe di otto versi ciascuna, ma la realizzazione musicale non è strofica (come ad esempio nel racconto di Leonora nel *Trovatore*, «Tacea la notte placida»), bensì progressiva: la forma si evolve da cima a fondo senza ripetizioni letterali, e si rompe – con un brusco passaggio dall'arioso al declamato – laddove l'allucinazione si rimaterializza nella mente di Lucia per effetto dell'*ipotesi* («Ed ecco su quel margine / l'ombra mostrarsi a me!»)⁹.

L'amore di Lucia per Edgardo è totale, appassionato, ma non ancora abbastanza «folle» da sfidare apertamente le convenzioni impostele dalla famiglia: «C'è sempre un desiderio che la trascina, una regola sociale che la trattiene», direbbe Emma Bovary¹⁰. Ed infatti la passività di Lucia nel gioco de-

gli odi e dei rancori delle famiglie rivali viene a galla nel duetto con Edgar do, laddove, nel recitativo, ha un sussulto («Che ascolto!... / Ah! no... ri- manga nel silenzio ravvolto / per or l'arcano affetto...») quando il fidanzato lancia una proposta ardita: andare a chiedere la mano di Lucia direttamente a Enrico, chiedendo di far pace. La sfida è troppo audace per un animo docile e remissivo come il suo. Non le resta – nel cantabile – che placare i furori del fidanzato, con una di quelle frasi «aeree» tipiche di chi, incapace di agire, sfoga nel canto le proprie frustrazioni e i propri desideri:



Lo splendido addio che suggella, nella cabaletta appena successiva, il giuramento dei due amanti (e la fine dell'idillio) presenta la stessa movenza plangente; stavolta è Lucia che inizia il canto:



Nell'Atto II, che si svolge a una certa distanza temporale dal primo, si realizza *in toto* l'annientamento di Lucia da parte dei suoi «tiranni»: Enrico prima, con un abietto inganno, Raimondo poi – in buona fede, sí, ma irrimediabilmente paterno e «borghese» (quasi un Germont *ante litteram*) – piegano la sventurata Lucia e la costringono ad accettare il nefasto contratto nuziale.

Che Lucia sia completamente succube del fratello-tiranno lo si capisce subito, fin dal suo ingresso nella stanza di lui: «Lucia si arresta presso la soglia: la pallidezza del suo volto, il guardo smarrito, e tutto annunzia in lei i patimenti che sofferse, ed i primi sintomi d'un'alienazione mentale» (così recita la didascalia nel libretto). Un automa, una figura irrimediabilmente «ridotta al silenzio», che ormai esegue macchinalmente il suo destino deciso da altri. Donizetti sfrutta appieno il potenziale narrativo¹¹ offerto dall'atteggiamento passivo di Lucia (nell'Atto II ella canta pochissimo) e con motivi orchestrali brevi ma incisivi fissa il suo stato d'animo, dà voce alla sua so-

ferenza interiore (l'ingresso di Lucia nella stanza di Enrico è effigiato da un motivo dolente del clarinetto; quello nella sala delle nozze, nel quadro successivo, da un motivo affannoso e stentato del violoncello, a cui fanno eco violini e oboi in coppia).

Pur tramortita dal fratello (e dalla falsa notizia dell'infedeltà di Edgardo), Lucia non ha ancora ceduto del tutto: è Raimondo – suo «educatore e confidente» – che si incarica di assestarle il colpo di grazia, in virtù dell'ascendente che ha su di lei. La sua aria, a cui Lucia non oppone che qualche flebile pertichino, è un inno al sacrificio della donna, uno dei pilastri della morale cattolico-borghese: «Se la pietà degli uomini / a te non fia concessa, / v'è un Dio, v'è un Dio, che tergere / il pianto tuo saprà» (il che non dista molto da «Mercé di queste lacrime / dal cielo un giorno avrete; / premiato il sacrificio / sarà del vostro cor...» di Germont, *La traviata*, Atto II, scena V). La forma musicale, con la perfetta quadratura delle frasi, la puntuale prevedibilità delle cadenze, la stessa rigida, piatta ripetizione di formule ritmico-musicali rafforza il tono paterno, subdolamente consolatorio di Raimondo:



Quest'aria viene spesso omessa, ma a torto. È lo stesso Cammarano, nelle disposizioni sceniche dettate probabilmente a un suo collega, a sancirne l'importanza:

Io non so quale artista è destinato a sostenere la parte di R[aimondo], ma se per avventura non fosse atto a cantar la sua aria trovo indispensabile ch'egli dica almeno il recitativo che la precede, come trovo in[dispensabile] che re[citativo] ed aria siano stampate sul libro onde non resti vulnerata la condotta¹².

Dopo l'ennesimo ricatto morale (deve pur salvare l'onore della famiglia) Lucia va passivamente incontro al suo destino: firma il contratto nuziale senza fiatare, «tremebonda» come un agnello sacrificale. All'apparire improvviso di Edgardo si accascia priva di sensi. Questo è l'unico momento in cui riesce a destare compassione nei cuori induriti di Enrico e di Edgardo, a «frenare» i loro istinti vendicativi: è il meraviglioso largo concertato («Chi mi frena in tal momento»), un attimo di commozione generale colto e dilatato

come solo la musica può fare, con le voci che si aggregano e si espandono in un memorabile «crescendo lento»¹³ coronato dagli strazianti acuti di Lucia. Un'oasi di effusione canora che provvidenzialmente viene a squarciare una scena dominata dall'etichetta, dalla cortigianeria servile ed ipocrita che si sintetizza in quel motivetto orchestrale ricorrente, tutto «inchini e salamelecchi»¹⁴:



Ma un attimo, seppur sublimemente dilatato, è sempre un attimo: nel tempo di mezzo gli odi riprendono con veemenza, Edgardo interroga e insulta la smarrita Lucia senza rendersi conto che ella è ormai un fantoccio inebbitato dal tumulto delle passioni (ancora una volta è la puntuale didascalia di Cammarano che ci soccorre, in assenza di una pur minima reazione verbale: «Lo smarrimento di Lucia lascia di vedere, che la mente turbata della infelice intende appena quel che fa»).

Alla fine Edgardo, travolto dalla gelosia, le scaglia una terribile maledizione con un acuto a piena forza:



Duprez, primo Edgardo al San Carlo di Napoli, dovette riuscire molto bene in questo passaggio, se è vero che strappò un'ovazione la quale di fatto interruppe – «cosa insolitissima in Napoli»¹⁵ – l'esecuzione *prima* della stretta corale conclusiva («Esci, fuggi il furor che mi accende»).

Il riscatto di Lucia avviene nell'Atto III, ma è un riscatto che – ahimè – passa attraverso l'esperienza traumatica della completa, irreversibile uscita di senno, dell'omicidio e della morte.

Prima di analizzare in dettaglio la celebre scena della pazzia, due parole sul duetto tra Edgardo ed Enrico che, come l'aria di Raimondo nell'Atto II, viene spesso omissa. Si tratta di uno squarcio che può sembrare ridondante ai fini dell'intreccio, oltre che musicalmente monotono, con quell'ossessivo



II. Robinson, ritratto di Lucy Ashton tratto da *Galerie des femmes de Walter Scott*, Parigi 1839.
Incisione.

ritmo di marcia che denota la fiera impetita di entrambi i contendenti. A me sembra invece che, al di là delle qualità musicali – spesso opinabili e comunque non sempre valutabili in *abstracto*, specie nell'opera –, il duetto sia essenziale se si legge l'opera intera come una struttura oppressiva ma schile nei confronti di una donna, come l'espressione di una sostanziale in-comunicabilità dei rispettivi mondi. Edgardo ed Enrico, impegnati entrambi a difendere il loro *point d'honneur* (e infatti cantano melodie identiche, la cabaletta perfino in simultanea, per terze parallele), ignorano completamente Lucia e il suo pietoso stato d'animo (e di salute). Nel loro orizzonte morale conta più lavare un'onta che salvare una vita. Certo, costruire un intero numero sulla loro resa dei conti «privata», quando magari basterebbe un accenno in recitativo, può sembrare eccessivo; ma la flagranza scenica di questa digressione rende ancora più palpabile la solitudine di Lucia, e quindi maggiore il contrasto, l'impatto della sua scena di delirio. La quale, come l'omologa scena nei *Puritani* di Bellini, viene annunciata dal basso, Raimondo. La festa nuziale, come se nulla fosse accaduto, è in pieno svolgimento («D'immenso giubilo») quando egli giunge «trafelato»: il racconto del tremendo misfatto («Dalle stanze ove Lucia») gela l'uditorio. L'impassibile Raimondo mostra finalmente un briciolo d'umanità: la melodia si frange, si spezza al ricordo dell'orribile scena del delitto, e ricade infine con una cadenza planare che tocca il Mi acuto¹⁶. Il coro commenta inebetito il «funesto avvenimento», quindi giunge Lucia, come un fantasma: «par dalla tomba uscita», sussurrano gli astanti. La follia è al culmine: tutti le fanno largo e si dispongono ad assistere al suo abbandono. Lucia, prima annichilita, svuotata della propria anima, ridotta al silenzio ed ora finalmente liberata dalla pazzia, si lascia travolgere dalla piena dei sentimenti¹⁷. Nessuno, benché ella abbia commesso un crimine orrendo, osa fermarla (solo Enrico, sopraggiungendo, le si scaglia contro, ma viene trattenuto da Raimondo e costretto ad assistere, anche lui, alla «folle redenzione» della sorella). Si tratta di uno degli assoli più lunghi della storia dell'opera (circa venti minuti). Passato e presente, realtà e fantasia si mescolano come tasselli impazziti nel puzzle di un'anima fuori da ogni controllo. È incredibile come Donizetti e Cammarano abbiano saputo incanalare questa materia incandescente nella «solita forma», ossia nello schema quadripartito scena - cantabile - tempo di mezzo - cabaletta:

1. Scena
2. Cantabile
3. Tempo di mezzo
4. Cabaletta

«Il dolce suono / mi colpì di sua voce»
 «Ardon gl'incensi... – Alfin son tua»
 «S'avanza Enrico»
 «Spargi d'amaro pianto»

La piena dei sentimenti corrode dall'interno gli argini formali, senza romperli: è infatti dalla dialettica norma-deroga, dalla resistenza che Lucia oppone a una forma impostale dalle «convenzioni» che questa scena memorabile trae il significato più profondo. I mezzi che consentono di liberare Lucia sono diversi. Innanzitutto la coloratura, che, come dice Ashbrook, «non è un astratto abbellimento ma espressione genuina delle proprie [di Lucia] fantasie»¹⁸. Il culmine si ha nel cantabile («Alfin son tua») in cui il delirio porta Lucia a smaterializzare il proprio canto in puro arabesco vocale e a duettare a lungo con il flauto (che funge da «controfigura» di Edgardo), grazie anche a una tradizione esecutiva che ha ampliato a dismisura la cadenza finale con flauto obbligato laddove Donizetti aveva posto un gran punto coronato per consentire alla Tacchinardi di improvvisare le proprie mirabili vocali¹⁹:



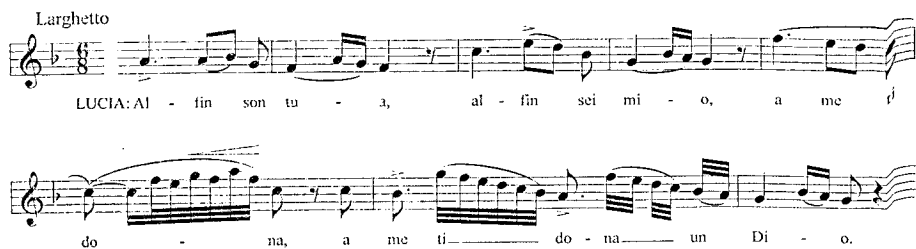
Poi vengono i veri e propri «sbalestramenti» formali, punti in cui le geometrie della «solita forma» vengono scompaginate dal canto libero di Lucia. Ne abbiamo una prova ancora nel cantabile. Cammarano predispone una lunga strofa di dieci versi:

Ardon gl'incensi... splendon,
le sacre faci, splendon intorno!...
Ecco il ministro! Porgimi
la destra... Oh lieto giorno!
Alfin son tua, alfin sei mio!
A me ti dona un Dio...
Ogni piacer più grato
mi fia con te diviso...
Del ciel clemente un riso
la vita a noi sarà!

‘parlante’ (melodia in orchestra)

cantabile

Lucia dapprima sembra non accorgersi dell'orchestra che, in coincidenza del cambio di metro poetico (da versi sciolti a settenari), le suggerisce la melodia: continua a declamare i propri versi come se fosse ancora nel recitativo²⁰. Nel quinto verso si decide finalmente a cantare («Alfin son tua»), ma anche ora si fa beffe del testo poetico per mezzo di ripetizioni verbali e fioriture:



Lucia gioca insomma all'interno della forma standard dandole scossoni che disorientano lo spettatore, come quando, prima della cabaletta canonica («Spargi d'amaro pianto»), attacca una finta cabaletta completa di cadenze sulle parole «Ma ognor t'amai [Edgardo]... lo giuro»:



Questa scena, che rappresenta uno dei punti di maggior distacco dell'opera dalla fonte letteraria, è diventata giustamente celebre. Tutta l'opera volge verso questo culmine, tutta la tensione creata nell'animo di Lucia si scarica in questo estremo, liberatorio gesto finale. Donizetti ha sfruttato magistralmente il potenziale drammatico racchiuso in questa scena e ha messo in campo tutti gli ingredienti per esaltare le doti canore e interpretative delle primedonne²¹.

Che senso ha allora l'aria finale del tenore? Di certo entrano in gioco le «convenienze»: il tenore *deve* avere a disposizione un'aria. Ma l'idea di farla seguire alla scena della pazzia fu senz'altro ardita, creando non poche tensioni a Duprez e suscitando critiche fin dalla prima rappresentazione²². Tuttavia la musica composta da Donizetti è così trascinante da riscattare in pieno l'infelice posizione scenica, e anzi rischia di offuscare persino il ricordo della scena di Lucia nella mente dello spettatore (non per nulla Emma Bovary, che si era persa l'ultima parte dell'opera, sentì all'uscita alcuni «urlare a squarciagola *O bell'alma innamorata*»²³, la cadenza finale del tenore). Anche la redenzione di Edgardo passa attraverso la morte, l'ineluttabile suicidio già programmato e accelerato dall'annuncio della morte di Lucia. La cabaletta conclusiva («Tu che a Dio spiegasti l'ali») ha il tono amaro del ri-

morso, di un insopportabile rimorso che si placa solo con il suicidio, il quale opportunamente si compie tra l'esposizione e la ripetizione della cabaletta, facendo sì che la melodia svapori nel dolce suono del violoncello. Due splendide arie conclusive si susseguono in completo isolamento, del tutto impermeabili tra loro: una metafora della distanza, dell'incomunicabilità di due mondi.



* Giorgio Pagannone è dottorando in Filologia musicale presso l'Università di Pavia (Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche di Cremona). La sua attuale ricerca verte su *Pia de' Tolomei* di Donizetti.

Si è diplomato in Pianoforte nel 1988 e si è laureato al DAMS di Bologna nel 1994 con una tesi su Rossini, Bellini e Donizetti. Ha pubblicato diversi saggi analitici sull'opera italiana dell'Ottocento in varie riviste specializzate («Analisi», «Il Saggiatore musicale», «Studi Verdiani») e ha partecipato in qualità di relatore a diversi convegni donizettiani (Venezia, Napoli, Bergamo). Collabora inoltre alla redazione del Bollettino GATM (Gruppo di Analisi e Teoria Musicale) per quanto concerne i «Repertori operistici».

1 Lettera a Mayr, Napoli, 14 luglio 1835, in «Studi Donizettiani», I, 1962, p. 29.

2 Oltre alla *Lucia*: *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Maria de Rudenz*, *Poliuto*.

3 «Voglio amore, ché senza questo i soggetti sono freddi, e amor violento» (Lettera a Giuseppe Consul, Napoli, 21 luglio 1835, in Guido Zavadini, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1948, n. 171, p. 379).

4 Lettera ad Antonio Dolci, Parigi, 27 novembre [1842] (Zavadini, *Donizetti cit.*,

n. 455, p. 639). L'affermazione, che probabilmente si riferisce alla genesi di *Caterina Cornaro*, dovrebbe far riflettere sulla questione della rapidità compositiva di Donizetti, questione che fu spesso sollevata da certa critica malevola: il caso di *Lucia* (ma anche di *Elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Parisina*) dimostra che non esiste un rapporto diretto tra la durata del lavoro e il valore di un'opera.

5 I rapporti tra l'opera e il romanzo di Scott vengono discussi ampiamente in: J. Mitchell, *The Walter Scott Operas*, University of Alabama Press, Birmingham (Alabama) 1977 (cfr. in particolare le pp. 41-44); P. Cecchi, *Da «The Bride of Lammermoor» a «Lucia di Lammermoor»*. *Contesto letterario e metamorfosi librettistiche*, in *Lucia di Lammermoor*, Programma di sala a cura di C. Chiarot, Gran Teatro La Fenice, Venezia 1997, pp. 55-67; Giovanni Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»*, in Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 411-432 (cfr. in particolare le pp. 429-432).

Per un confronto tra l'opera di Donizetti e quella di Carafa, cfr. F. Izzo, *Michele Carafa e le «Nozze di Lammermoor». Un oscuro precedente della «Lucia»*, in F. Izzo e J. Streicher (a cura di), *Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Melonceli*, Pantheon, Roma 1993, pp. 161-193.

- Mentre un sommario confronto con l'opera di Beltrame-Mazzucato si legge nella nota 38 del già citato saggio di Morelli.
- 6 Nell'«Avvertimento dell'autore» stampato sul libretto, Cammarano accenna alle principali differenze tra il suo dramma e il romanzo di Scott; passa però sotto silenzio la pazzia di Lucia, che pure nell'opera acquista tutt'altro spessore rispetto al romanzo: «La crisi di follia della Lucia inglese – osserva Morelli – è depressiva ... La crisi della Lucia napoletana è un creativo accesso di delirio di credenza» (Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»* cit., p. 431).
 - 7 Il sistema di rappresentazione grafica è liberamente tratto da Lorenzo Bianconi, *Lo scacchiere e le due regine*, in *Maria Stuarda*, Programma di sala a cura di S. Camerini, Bologna, Teatro Comunale, stagione 1993-1994, pp. 13-28: 14.
 - 8 La mia lettura dell'opera prende spunto dall'interpretazione «femminista» proposta dal saggio di Mary Ann Smart, *The Silencing of Lucia*, in «Cambridge Opera Journal», IV/2, 1992, pp. 119-141 (trad. italiana, *Lucia ridotta al silenzio*, in «Analisi», V, 1994, n. 13, pp. 6-15 e n. 14, pp. 3-12).
 - 9 Questa cavatina fu spesso sostituita con quella della *Rosmonda d'Inghilterra* («Perché non ho del vento», Sol magg.), più ricca di fioriture, trilli, gorgheggi e dunque più adatta a far spiccare le doti belcantistiche dei soprani leggeri. Fanny Tacchinardi Persiani, prima Lucia al San Carlo (nonché prima Rosmonda a Firenze l'anno precedente) inserì quest'aria «da baule» sia a Venezia (Carnevale 1836-1837) sia a Parigi (Théâtre Italien, dicembre 1837). Anche la versione francese dell'opera (*Lucie de Lammermoor*, 1839), a cui collaborarono i librettisti Royer e Vaëz, riporta la cavatina della *Rosmonda* («Que n'avons nous des ailes»), legittimando di fatto l'innesto.
 - 10 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, parte II, cap. III (il passo citato si riferisce alla condizione della donna in generale). Il parallelo Emma-Lucia ha una solida tradizione critica, ed è giustificato dall'ampio episodio del romanzo (parte II, cap. XV) che descrive le impressioni suscitate in Emma dalla rappresentazione della *Lucia di Lammermoor* a Rouen. La signora Bovary vede nel triste destino di Lucia l'immagine riflessa della propria vita, e ciò le provoca un soffocante senso d'angoscia (sintomaticamente ella rifiuta di assistere alla scena della pazzia: che sia spaventata dall'epilogo dell'opera, come se vi scorgesse una premonizione della sua stessa tragica fine?). Il romanzo di Flaubert (1857) attesta l'enorme popolarità che la *Lucia* aveva in Francia, e contribuisce a sua volta a consolidare l'interpretazione «borghese» del capolavoro donizettiano.
 - 11 Sulla questione della presenza mediatrice dell'autore-narratore nell'opera, cfr. L. Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 1994. Su Donizetti in particolare: L. Zoppelli, *Elementi narrativi nella drammaturgia donizettiana: alcune osservazioni*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti (Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992)*, Comune di Bergamo, 1993, pp. 171-177.
 - 12 Lettera di Cammarano ad ignoto, riprodotta in J. Black, *Cammarano's Notes for the Staging of «Lucia di Lammermoor»*, in «Donizetti Society Journal», IV, 1980, pp. 29-44.
 - 13 Sulla tecnica del «crescendo lento» (*Groundswell* in inglese) si diffonde il saggio di J. Kerman e T. S. Grey, *Verdi's*

- Groundswells: Surveying an Operatic Convention*, in C. Abbate e R. Parker (a cura di), *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, University of California Press, Berkeley 1989, pp. 153-179.
- 14 Lorenzo Bianconi, *Tumultuosi affetti in Lucia di Lammermoor*, in «Amadeus Lirica», VII/2, 1997, pp. 27-33: 33. Il saggio illustra uno degli aspetti salienti della drammaturgia donizettiana, che emerge in modo flagrante nella *Lucia*: la dialettica di fondo tra il «contegno, l'eticchetta, l'urbanità» e «l'impeto devastante degli affetti».
- 15 Cfr. il resoconto dell'esito dell'opera fatto da Donizetti a Ricordi nella lettera del 29 settembre 1835 (Zavadini, *Donizetti cit.*, n. 177, p. 385).
- 16 L'educatore di Lucia è destinato comunque a lasciare di sé un'immagine poco edificante. Dopo la scena della pazzia egli scarica tutta la responsabilità dell'immane tragedia su Normanno, il capo delle guardie che per primo aveva rivelato a Enrico la tresca tra Lucia ed Edgar: un meschino tentativo di lavarsi la coscienza che rivela la pochezza morale di Raimondo. Il passo fu tagliato a Milano (1839) e nella versione francese dell'opera (1839).
- 17 Per un'interpretazione della follia come «pensiero liberato», cfr. Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»* cit. Un'analisi particolareggiata della scena della pazzia si trova in Smart, *The Silencing of Lucia* cit., e in C. Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 131-133.
- 18 William Ashbrook, *Popular Success, the Critics and Fame: The Early Careers of «Lucia di Lammermoor» and «Belshazzar»*, in «Cambridge Opera Journal», II/1, 1990, pp. 65-81: 76.
- 19 Nell'incisione diretta da Cobos (Philips), scrupolosamente fedele all'autografo, la cadenza con flauto posticcia non viene eseguita, ma la Caballé si limita a vocalizzare l'arpeggio segnato da Donizetti, senza aggiungere una sola nota: un eccesso di rigore interpretativo che stravolge le intenzioni dell'autore, come ha ben sottolineato Ashbrook (cfr. William Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Torino, Edt, 1987, p. 146).
- 20 La responsabilità di questo slittamento formale credo sia da dividersi equamente tra Donizetti e Cammarano. Si noti infatti come la struttura sintattica della prima quartina ostacoli il canto melodico: il primo e il terzo verso portano *enjambement* (in gergo «cadenza irregolare») che non permette di disporre le frasi musicali simmetricamente, in accordo con il verso.
- 21 Nella prima napoletana la Tacchinardi Persiani non brillò in questa scena perché, pur cantando egregiamente, non agì in modo convincente. Donizetti stesso, a distanza di tempo, si lamentò della non eccelsa prova della virtuosa: «Nella *Lucia* io fui vittima, poiché essa [la Tacchinardi] non era certo il migliore astro, quando aveva una scena che alle prove faceva tremare Duprez, ed io stesso sentii molte volte dirmi, *si calerà il Telone dopo l'aria della Persiani*. La cosa fu all'opposto...» (Lettera a Lanari, Napoli, 21 maggio 1836; Zavadini, *Donizetti cit.*, n. 210, p. 410).
- 22 Cfr. la recensione dell'«Omnibus» di Napoli (3 ottobre 1835), in J. Commons e A. Bini (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Skira, Milano 1997, pp. 524 sg.
- 23 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, parte II, cap. xv.



Eugène Delacroix (1798-1863), *La fiancée de Lammermoor*. Disegno.

FRA RAGIONI DELL'ARTE E RAGIONI POLITICHE:
L'IMPRESA TEATRALE AL TEMPO DI DONIZETTI

di
Sergio Bestente*

Anche agli occhi dell'osservatore più distratto, il mondo che ruota attorno a una rappresentazione lirica appare oggi come un microcosmo di grande ricchezza e complessità: osservandolo dal mero punto di vista economico, si tratta di un'impresa fastosa e farragিনosa insieme, in cui ragionevolezza economica e assurdità dovute alla stratificazione storica si fronteggiano continuamente. A rendere così complesso questo mondo è soprattutto l'impressionante coesistenza di tensioni divergenti che esso racchiude, e che trovano la loro esemplare raffigurazione nel luogo stesso dell'azione: il teatro. Chi ha avuto la possibilità di visitare un teatro dietro le quinte rimane spesso colpito dalla brusca differenza di atmosfera che si può rilevare tra la sala, espressione dell'ordine, dell'apparenza e dell'equilibrio, e ciò che si sviluppa, spesso disordinatamente, tutto intorno ad essa: un labirinto di corridoi che mettono in contatto un'infinità di ambienti differenti, capaci di richiamare alla mente quasi l'intera gamma delle professioni e delle classi sociali, dall'industria pesante delle macchine che movimentano il palcoscenico, all'artigianato a cui pressoché ogni settore dell'opera si richiama, al terziario degli uffici amministrativi, e via dicendo. Ma assieme a questa moltitudine di competenze e attività, numerose sono le tensioni di provenienza esterna che si insinuano profondamente in questa forma di spettacolo: la più importante, sia per la sua radice storica che per i riflessi che ha lasciato sul presente, è quella politica. In un periodo di assolutismo il teatro, proprio per questa sua capacità di rassomigliare in maniera complessa e apparentemente compiuta alla società di cui è espressione, rivestiva infatti un fondamentale ruolo di 'rappresentanza' per il potere politico: l'ordine, la pace sociale, il rispetto nei confronti del sovrano, il privilegio dei ceti superiori, il benessere delle classi medie, la benevolenza nei confronti del popolo, tutto doveva essere armonicamente compreso nel rituale mondano della serata d'opera, e a questo scopo il sovrano stesso poneva in atto una complessa politica di controllo, attraverso la quale finiva per influenzare in maniera sotterranea e continua anche il fatto artistico. Al centro di questo vortice di tensioni e partecipazioni, infatti, in una posizione che più scomoda non poteva essere, rimaneva il lavoro creativo del compositore, l'indispensabile le-

va originaria che muove l'intero, pesantissimo ingranaggio spettacolare. Come tutto questo contorno, inevitabilmente, sia entrato nel nucleo stesso della composizione musicale, come, cioè, le frizioni di questo complesso sistema produttivo abbiano condizionato e nutrito l'estetica del melodramma, è argomento in gran parte ancora da studiare; può rivestire tuttavia qualche interesse conoscere le condizioni in cui un compositore come Donizetti si trovò a operare nella storia della genesi di *Lucia di Lammermoor*, con quali personaggi e attraverso quali strutture produttive si muovesse dunque il mondo dello spettacolo lirico del suo tempo.

La prima rappresentazione della *Lucia di Lammermoor* ebbe luogo al Teatro San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835; Donizetti era arrivato nella capitale del Regno delle Due Sicilie alla fine del febbraio 1822, avendo alle spalle 24 anni di vita e cinque opere composte; a Napoli si fermerà, pur con le normali interruzioni legate al *cursus honorum* di un compositore di successo, fino al 1838; tali sedici anni di attività non rappresentarono solo una tappa fondamentale della carriera artistica del compositore, ma anche un momento di particolare e irripetibile successo per il Teatro San Carlo, paragonabile forse soltanto al periodo dei fasti rossiniani.

Degli almeno nove teatri contemporaneamente attivi a Napoli nella prima metà dell'Ottocento, tre erano quelli davvero rilevanti per quanto riguarda il mondo del teatro musicale: il Teatro Nuovo, il Teatro del Fondo (oggi Teatro Mercadante), e il Teatro San Carlo; si trattava di tre realtà distinte da molteplici fattori, che concorrevano a rivelare la mentalità e la composizione sociale della città: al primo erano riservate le farse, genere di composizioni generalmente in un unico atto considerate il gradino più basso dell'arte lirica, e le opere buffe; al Teatro del Fondo erano riservate le opere buffe e semiserie (o di 'mezzo carattere'), mentre al grande Teatro di San Carlo non venivano rappresentate che opere serie. Questa gradazione di 'dignità estetica' dello spettacolo trovava un diretto rispecchiamento nella composizione sociale del pubblico coinvolto, e ogni violazione alla regola era possibile solo a rischio e pericolo delle personalità artistiche e imprenditoriali coinvolte. La rappresentazione al San Carlo dell'*Amelia*, opera buffa di Lauro Rossi, si rivelò per esempio uno dei più pesanti fiaschi della stagione 1834-1835; la ragione non risiedeva soltanto nel goffo tentativo del grande soprano Maria Malibran di esibirsi anche come ballerina in una ridicola mazurka, ma proprio in una considerazione di dignità dello spettacolo: la recensione pubblicata dalla rivista «L'Omnibus» il 10 gennaio 1835 riflette

bene tali sentimenti, nel dire che «non ci ha esempio che in San Carlo si rappresentassero opere nuove buffe, e 'l pubblico si indispettì di questo scandalo come se avesse vedute introdotte indecenze in un tempio sacro». Il Teatro del Fondo e il San Carlo condividevano inoltre la caratteristica di essere Teatri Reali, dunque direttamente appartenenti alla corte, e da essa amministrati attraverso un complesso meccanismo. Il San Carlo, in particolare, era il teatro fisicamente annesso alla reggia, proprio come il Regio di Torino, e questo lo rendeva eccezionalmente importante dal punto di vista del valore di 'rappresentanza'. Quanto una circostanza del genere influisse sul lavoro di un compositore è difficile dirlo; certo è, tuttavia, che Donizetti patì sulla propria pelle la sottovalutazione dell'elemento politico nel lavoro creativo: sono infatti note le circostanze che impedirono il debutto della sua *Maria Stuarda*, nel 1834, anche dopo che essa aveva superato il vaglio della censura: la non conformità dell'opera, con il suo carico di concitazione e violenza romantica e il tragico finale, a ciò che il sovrano si aspettava di vedere rappresentato nel proprio teatro in una serata di gala, provocò un suo diretto intervento proibitivo. Ma come era esercitato il controllo politico ed economico del sovrano sul teatro?

Il funzionario del governo a cui faceva capo l'intera organizzazione teatrale napoletana, e che doveva pertanto risponderne direttamente al Ministro degli Interni, era il Soprintendente Generale de' Teatri e Spettacoli. Si trattava di un incarico prestigioso e delicato, per il quale era normalmente scelto un componente dell'aristocrazia: nel periodo della *Lucia di Lammermoor*, in particolare, esso era ricoperto dal facoltoso principe di Ruffano. Quest'ultimo era aiutato da due vice, anch'essi nobili, i quali si facevano carico di quasi tutto il lavoro, e in particolare dei contatti tra i teatri e il governo (che, come vedremo, era coinvolto da diversi punti di vista nell'organizzazione teatrale). Ma il problema era che i due titolati vice non potevano essere fisicamente presenti in tutti i teatri ed essere informati di tutte le loro complesse dinamiche interne; essi si servivano dunque, a loro volta, di una schiera di collaboratori, a ognuno dei quali era affidata la responsabilità di una singola sala: i famigerati *attitanti*. Si trattava di individui non appartenenti alla nobiltà, il cui compito era semplicemente eseguire gli ordini del Soprintendente e relazionare al suo ufficio sull'andamento dei teatri; in realtà essi diventavano spesso dei piccoli caporioni, finendo per arrogarsi poteri molto superiori al lecito, e causando non di rado fenomeni di corruzione; il musicologo americano Jeremy Commons, proprio indagando sul funzionamento dei teatri napoletani, ha di recente pubblicato una «memoria» anonima, risalente

probabilmente al 1836 (quindi di un anno successiva al debutto della *Lucia di Lammermoor*), conservata tra le filze di documenti del Ministero di Polizia all'Archivio di Stato di Napoli; in essa, dopo avere lamentato il miserabile stato nel quale versavano i teatri napoletani, l'anonimo estensore scrive:

Un Soprintendente, e due soli deputati non possono direttamente sorvegliare al servizio di nove Teatri [...]. Essi adunque debbonsi fidare degli attitanti, la di cui condotta non va esente da censura. È la classe degli attitanti composta di giovani inesperti, spesso di corrotti costumi, e di antichi scrivani che portano ancora in fronte scolpita la impronta della ignominia, e del vituperio, di cui un giorno si coprivano. Gli attitanti, che per istituzione non sono ch'esecutori degli ordini della Soprintendenza, danno a credere ch'essi in mancanza del deputato lo rappresentino nei Teatri. E siccome il Soprintendente non può vedere tutto da sé, deve di esso fidarsi per forza. Questo produce, che quella gente per sé stessa spregievole abbia acquistato qualche credito, di cui fa impudente mercato con accordare, e togliere la sua protezione agli impiegati, ed agli attori.

Ma se i rapporti con il potere politico e le istituzioni erano tenuti dal Soprintendente e dai suoi collaboratori, la parte realmente operativa sul piano delle scelte artistiche ed economiche era affidata alla più importante e avventurosa delle figure professionali del mondo teatrale ottocentesco: l'impresario. Nominato per un periodo di tempo determinato, generalmente della durata di tre anni, attraverso un contratto d'appalto, egli era il reale responsabile della programmazione e della gestione economica delle sale, e suo era il vero 'rischio d'impresa' dell'azienda teatrale. L'assetto economico di un teatro era infatti, come abbiamo detto, di grande complessità; da un lato c'erano i costi altissimi di gestione delle sale, degli allestimenti, delle masse e dei compensi agli artisti; dall'altro una serie di introiti che andavano dall'affitto dei palchi alla vera e propria 'biglietteria', a tutta una serie di attività collaterali, tra cui i posti di ristorazione nel ridotto del teatro e lo sfruttamento del gioco d'azzardo. Attraverso il dettagliato contratto, il Soprintendente fissava i requisiti che l'impresario era tenuto a rispettare nel periodo di gestione: dalla qualità degli spettacoli e degli artisti coinvolti, al numero minimo di rappresentazioni per ogni teatro, al rapporto tra nuovi titoli e repliche. La stagione del San Carlo era insolitamente lunga per un teatro italiano, durando generalmente dall'agosto a tutto il periodo di Carnevale dell'anno successivo; in tale lasso di tempo, nei periodi migliori di attività (in particolare negli anni di Rossini), veniva chiesto all'impresario di garantire non meno di centodieci rappresentazioni, escludendo le particolari serate di gala, tra cui dovevano essere comprese almeno tre opere nuove. Nel periodo di chiusura entrava in funzione il più piccolo Teatro del Fondo, che nel resto dell'anno era adibito a spettacoli di prosa: ne consegue



Eugène Delacroix (1798-1863), *La fiancée de Lammermoor*, illustrazione al capitolo XXIX del romanzo di Walter Scott, Parigi 1826. Incisione di E. Ardit.

che all'impresario era chiesta un'attività quasi priva di pause, e che tra opere, balli e feste, i teatri, autentici centri della vita sociale cittadina, rimanevano attivi pressoché ogni sera dell'anno. La domanda che sorge spontanea all'osservatore di oggi è se questa frenetica attività fosse o meno realmente redditizia per l'impresario, ma la risposta sembra essere tutt'altro che semplice. Il teatro lirico è, tanto all'epoca di Donizetti che ai nostri giorni, una forma di spettacolo nella quale arte, industria del divertimento e considerazioni di carattere sociopolitico si intrecciano strettamente; la prevalenza dell'uno sull'altro di questi fattori ha determinato, nel corso della storia del melodramma, diversi atteggiamenti nei confronti dell'economia del sistema teatrale. Se oggi l'offerta spettacolare è quanto mai diversificata e la parte del leone, in quanto a volume d'affari, la fa l'industria cinematografica, nell'Ottocento il melodramma era senza dubbio la forma di intrattenimento più sfarzosa e costosa, tanto che un attento studioso dei suoi aspetti socioeconomici, il musicologo Alexander Ringer, l'ha paragonata al moderno mondo di Hollywood. Non può pertanto stupire il fatto che nella corrispondenza tra il Soprintendente napoletano e i vari impresari, o tra lo stesso e i Ministri di Polizia e dell'Interno, conservate entrambe all'Archivio di Stato di Napoli, la preoccupazione più forte e persistente sia il riflesso che qualsiasi tipo di rappresentazione teatrale e di intrattenimento musicale avrebbe avuto sul regime: la sua capacità o meno di dare lustro e gloria alla corona. La pressione sull'impresario non poteva dunque che essere continua ed esasperante, e la cosa doveva essere controbalanciata da una qualche forma di sostegno, affinché l'ansia del bilancio non spingesse verso il basso la qualità del servizio. Ecco che accanto ai doveri contrattuali e alle possibilità di incasso, alle mani dell'impresario cominciò, per lo meno nei teatri di rappresentanza come quello napoletano, a essere affidata anche una 'dote', un contributo, cioè, per certi versi assimilabile a quello che oggi le istituzioni danno ai teatri lirici. Nonostante questo sostegno finanziario, allora come adesso continuamente messo in discussione da più parti del mondo politico e civile, l'attività impresariale sembra essere sempre stata ad altissimo rischio, se non continuamente spesa sull'orlo del fallimento. Personaggi affascinanti come il leggendario Domenico Barbaja (1778-1841), quello che più di ogni altro ha legato il proprio nome al mondo del melodramma della prima metà dell'Ottocento, sono il diretto riflesso di queste condizioni operative: geniale, scaltro e talvolta privo di scrupoli, sembra che gran parte della fortuna economica del potente uomo d'affari milanese non derivasse direttamente dall'attività colle-

gata all'opera, ma dalla privativa sull'esercizio del gioco d'azzardo che aveva ottenuto in diversi teatri nel periodo delle guerre napoleoniche. Nel 1809 Barbaja aveva assunto per la prima volta l'appalto dei Reali Teatri, e dopo sei anni aveva portato a Napoli l'astro musicale del momento, Gioachino Rossini, dando così inizio a uno dei periodi più splendidi della storia del melodramma; fu ancora lui ad affidare a Donizetti, verso la fine del 1828, il delicato incarico di Direttore delle musiche de' Reali Teatri, forse nella speranza di rinverdire i passati allori rossiniani. Donizetti, a parte il breve periodo in cui fu sostituito con Carlo Coccia (agli inizi del 1834), manterrà la carica fino al 1838, fino cioè alla definitiva partenza da Napoli in seguito ai noti fatti legati al rifiuto di rappresentazione per il *Poliuto*. Ma uno dei numerosi periodi di crisi economica che ciclicamente si addensano intorno al teatro d'opera, mettendone in discussione tanto gli assetti amministrativi che le finalità estetiche, si era nel frattempo abbattuto sui Reali Teatri, e la carriera di Barbaja volgeva lentamente al termine.

Nel 1834, infatti, Barbaja abbandonò il suo incarico, apparentemente in segno di protesta proprio verso le insostenibili ingerenze del potere politico, e l'appalto dei Reali Teatri fu assunto dalla Compagnia d'Industria e Belle Arti, che riuscì a detenerlo per soli due anni prima di soccombere: si trattava di una società formata da aristocratici, mercanti e banchieri, coinvolti in una piuttosto utopistica prospettiva di vantaggi sotto forma di dividendi, e di facilitazioni d'accesso (biglietti e abbonamenti gratuiti). Era dunque una forma di associazione assimilabile alle odierne cooperative di consumatori, non del tutto nuova nel panorama italiano del primo Ottocento; la figura dell'impresario, metà artigiano e metà avventuriero, che gestisce in pericolosa autonomia i meccanismi teatrali, cominciava a essere percepita come inadatta alla nuova industria spettacolare, ma le nuove forme non riuscivano a sostituirlo; ancora una volta era l'idea stessa di poter gestire un teatro d'opera come un'entità meramente economica a rivelarsi fortemente problematica. La Compagnia, presieduta dal principe di Torella e formata in parte da soggetti economicamente consapevoli, cercò di mantenere una linea di continuità con il sistema impresariale coinvolgendo nell'iniziativa, in qualità di azionista, direttore stipendiato e fornitore di artisti, un'altra delle figure più interessanti del mondo teatrale ottocentesco: l'impresario fiorentino Alessandro Lanari (1787-1852), quello stesso a cui più di vent'anni dopo l'esigente Verdi affiderà la prima del proprio *Macbeth*. Ma la Compagnia, oppressa da una situazione finanziaria molto difficile e da un pubblico disgustato da diversi passi falsi (tra cui la *Maria Stuarda* fermata da re

Ferdinando II e la già citata *Amelia* di Coccia percepita al pari di un affronto) fece sí che la decisione sul soggetto per la nuova opera da affidare a Donizetti fosse procrastinato per un tempo quasi intollerabile. Alla fine le pressioni dello stesso compositore ebbero la meglio sulle irresolutezze impresariali, e in uno stato di continua precarietà l'opera affrontò le scene. Fu l'ultima e insperata fiammata dell'esperimento di gestione, subito dopo dichiarato fallito; in seguito l'appalto dei Teatri Reali passò nuovamente a Barbaja, questa volta incluso in una società anonima comprendente il principe di Ottajano e il nuovo impresario Vincenzo Flaúto; ma anche in questo caso la ragione del fallimento dopo soli quattro anni di difficoltosa gestione fu l'alto tasso di litigiosità interna tra le varie parti coinvolte. Nonostante questa continua insicurezza, era sempre l'impresario l'autentico volano del motore spettacolare: sua era normalmente la scelta del soggetto da proporre al compositore, con il quale concordava anche il resto dei dettagli, dalla scelta del librettista a quella dei cantanti, dalla composizione dell'orchestra ai particolari dell'allestimento. Una volta scelto il soggetto o il libretto, era cura dell'impresario chiedere l'autorizzazione necessaria al Soprintendente, il quale, a sua volta, lo sottoponeva al vaglio della Censura, e Revisione. Quest'ultima è forse l'istituzione che piú di altre mette in luce la percezione che il potere assolutistico aveva del teatro d'opera; Jeremy Commons descrive i censori come coloro cui è affidato «il compito di valutare i testi sottoposti loro sia dal punto di vista letterario, sia nei tre aspetti dell'accettabilità politica, religiosa e morale. Per dirla in altri termini, erano responsabili verso il Ministero dell'Interno per questioni come il livello letterario e l'educazione del pubblico (la 'pubblica istruzione'), e verso il Ministero di Polizia per tutte le questioni concernenti l'ordine pubblico». Ma non si deve pensare alla Censura come a un istituto di ottusi e biliosi moralisti: essa era invece, perlomeno fino al 1838, composta da due uomini di discreta cultura letteraria, scrittori essi stessi, appartenenti l'uno al mondo delle professioni civili (il giudice calabrese Francesco Ruffa, autore di tragedie), l'altro al mondo religioso, l'eremita Giulio Genoino (poeta dialettale e librettista). Il loro compito era quello di verificare la conformità di un testo drammatico a un costume sociale, non quello di umiliare la libertà creativa. Ma qualcosa stava già sotteraneamente modificandosi nella sensibilità degli spettatori, e la prova di questo spostamento è percepibile nella stessa sostanza drammatica di un'opera come *Lucia di Lammermoor*; su di essa non è possibile applicare alcuna considerazione riguardante sentimenti come il decoro, l'ordine e la morale. Il suo clima notturno, il suo brusco incedere ver-

so un finale violento, turbato dalla perdita della ragione, insanguinato dall'omicidio e dal suicidio, richiede all'ascoltatore il passaggio attraverso l'esperienza di una catarsi tragica, che porta infinitamente lontano dalle conformità censorie. Questa nuova visione dell'esperienza teatrale era entrata in violenta collisione con un sistema produttivo ancora incapace di supportarla già con la *Maria Stuarda*, ma il successo di *Lucia di Lammermoor* mostrava ormai con evidenza che il pubblico era pronto al passaggio. Il sistema teatrale non poteva che adattarsi, e ancora una volta è nell'attrito e nel reciproco sospingersi verso il futuro di ragioni dell'arte e meccanismi socioeconomici che il melodramma avrebbe mostrato la sua fertile e ostinata vitalità.



* Sergio Bestente ha studiato Musicologia presso la Scuola di Paleografia e Filologia musicale dell'Università di Pavia con sede a Cremona. Su commissione dell'Ente Autonomo Arena di Verona, nel 1993 ha curato l'edizione critica dell'ope-

rapasticcio di Antonio Vivaldi *Il Tamerlano* per la prima rappresentazione moderna. Collabora con diversi teatri, con festival e istituzioni culturali, case discografiche e case editrici; dal 1993 è collaboratore del «Giornale della Musica».

mon portrait fait par moi même

Donizetti
1841



Gaetano Donizetti, Autocaricatura firmata «Donizetti 1841».

UN RITRATTO

a cura di
Elisabetta Fava

Quando Gaetano Donizetti venne alla luce il 29 novembre 1797 in una squallida cantina alla periferia di Bergamo alta, nulla lasciava presagire il fulgido avvenire che un talento fuor della norma e un inconsueto fervore creativo gli avrebbero riservato. Suo padre era un modesto impiegato, e l'ottimo musicista Simone Mayr dovette penare per persuaderlo a lasciar intraprendere al figlio la strana professione del compositore d'opera; sembrava più saggio un mestiere stabile e mediocre. D'altra parte i genitori erano stati felici di assistere ai successi del bambino negli anni in cui frequentava la scuola musicale creata soltanto nel 1806 proprio da Simone Mayr; destinato a restare sempre amico e confidente di Gaetano, Mayr ne scrutò i primi progressi e ne vaticinò i sicuri trionfi. Il Conservatorio di Bologna, di tradizione già consolidata, gli sembrò più consigliabile del vicino Conservatorio milanese; così dal 1815 al 1817 Donizetti si trovò nella città emiliana a prendere lezioni da quello stesso padre Stanislao Mattei che tra il 1806 e il 1810 aveva insegnato a Rossini, e che consolidò la scienza contrappuntistica e (in genere) strumentale del nuovo allievo.

I frutti dell'apprendistato cominciarono a vedersi già quando, ritornato a Bergamo, Gaetano prese l'abitudine di comporre pagine cameristiche, in particolare quartetti, da eseguire con amici (solitamente era Mayr il primo violino) mentre si trascorreva la serata in compagnia. Ansioso di cimentarsi con il prediletto genere teatrale, Donizetti aveva già scritto per suo piacere ed esercizio personale alcune operine, solo recentemente riscoperte: l'esordio invece avvenne al Teatro veneziano di San Luca nel 1818 con *Enrico di Borgogna*, scritto su libretto dell'amico Bartolomeo Merelli, che poi si dedicherà interamente all'attività di impresario teatrale.

Di fronte al portentoso ciclone rossiniano, che obnubila i suoi primi tentativi, Donizetti non si scoraggia e torna a studiare accanitamente ancora per un paio d'anni; quando esce di nuovo allo scoperto con *Zoraida di Granata* (Roma, Teatro Argentina) riscuote finalmente un riconoscimento unanime e caloroso. Proprio nel 1822 conosce fra l'altro Felice Romani, che scriverà per lui alcuni testi importanti (ricordiamo almeno *L'elisir d'amore* nel 1832); le loro poeti- che però non collimavano pienamente: Donizetti amava soggetti alla Walter

Scott che invece il più classico Romani non gradiva, senza contare che gli impegni del poeta compromettevano spesso la puntualità delle sue consegne. L'amicizia con un altro letterato, Jacopo Ferretti, produrrà come primo frutto un successo nell'ambito comico, *Lajo nell'imbarazzo* (Roma, 1824), in cui lo scintillio della vena rossiniana si amalgama con l'amabilità propria di Donizetti. In difficoltà economiche per via della chiusura che l'Anno Santo imponeva ai teatri romani, nel 1825 Donizetti accettò con sollievo un contratto gravoso offertogli dal Teatro Carolino di Palermo: gravoso non tanto per la condizione in sé (Donizetti aveva una sorta di febbre creativa che gli impediva requie nel lavoro), quanto per gli impegni concomitanti di concertazione e direzione delle opere. Ciononostante trova il tempo di cimentarsi con un progetto non richiestogli da alcun teatro, *Gabriella di Vergy*, in cui già sedimentano gli ingredienti romantici e insieme l'affettuosità catartica che segneranno la parte più cospicua della sua produzione.

Nel 1827 stipula con l'impresario Domenico Barbaja un contratto che gli impone un ritmo lavorativo assillante: dodici opere in tre anni. Ma Donizetti si difende contro l'accusa di fretteolosità; ancora nel 1843 scrive: « [...] ciò che feci di buono è sempre stato fatto presto; e molte volte il rimprovero di trascuraggine cadde su ciò che più tempo aveami costato ».

Nel 1828 si sposa con la diciottenne Virginia Vasselli; tra quest'anno e il successivo scrisse fra l'altro *Gianni da Calais*, con Rubini e Tamburini nelle parti principali, *Il paria* (racconto indiano da una tragedia di Delavigne), *Elisabetta al castello di Kenilworth*: tutte opere destinate ai teatri di Napoli. di cui dal principio del 1829 era stato nominato direttore, sempre per iniziativa del Barbaja: conservò quest'incarico fino al 1838, cioè durante l'intera sua permanenza nella capitale borbonica.

Donizetti era ormai noto e stimato, ma il successo vero, quello che consacra il genio e non solo il talento, tarda ad arrivare; già si incomincia a sospettare l'esistenza di qualche « cabala »; Donizetti stesso si mostra amareggiato per alcune recensioni eccessivamente severe. Però non è nel suo temperamento abbattersi per una delusione, così come in seguito non si lascerà trasportare troppo da facili entusiasmi; e quando presenta *Anna Bolena* al Teatro Carcano di Milano (26 dicembre 1830) il lavoro instancabile e tenace viene finalmente premiato con ovazioni incontrastate. La compagnia di canto (la Pasta, Rubini, Filippo Calli), il libretto ben congegnato da Felice Romani, la fortuna incontrata dall'opera già nel 1831 a Londra e a Parigi consacrarono definitivamente il nuovo astro, avviando fra l'altro la competizione con Bellini; questi il 26 dicembre 1830 aveva presentato alla Scala i suoi

Capuleti e Montecchi, espugnando poi lo stesso Carcano nel marzo 1831, con la Pasta e Rubini impegnati nella *Sonnambula*. Ma anche Donizetti proseguiva alacremente la sua attività: e *Fausta* furoreggiò a Napoli, mentre *Ugo conte di Parigi*, mutilato dalla censura, non riuscì ad affermarsi. Nel 1832 il successo di *Anna Bolena* venne replicato sul versante dell'opera comica con *L'elisir d'amore*, e nel volgere di pochi anni il nome di Donizetti era amato nei principali centri operistici d'Italia, grazie a *Lucrezia Borgia*, a *Parisina*, a *Torquato Tasso*, in un fiotto creativo che nulla poteva frenare. Chiamato a Parigi da Rossini, compose *Marin Faliero* per il Théâtre Italien, in concorrenza con *I puritani* di Bellini a cui pure poté assistere. Tornato a Napoli, ebbe occasione di conoscere Cammarano: occasione davvero fortunata, perché ne nacque *Lucia di Lammermoor*, presentata al San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835 con esito trionfale. Seguì subito la doccia fredda del veto posto su *Maria Stuarda* dalla censura milanese; e intanto morivano in rapida successione Bellini, i genitori di Donizetti, il secondo figlioletto. La collaborazione con Cammarano prosegue felicemente, grazie a un'intesa perfetta sul piano dei registri espressivi e delle scelte drammaturgiche: ne sortiranno *L'assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Maria de Rudenz*, *Poliuto* (quest'ultimo bloccato sul nascere dalla censura napoletana). Ma il compositore è sempre più agitato e turbato; è appena riuscito a procurarsi un alloggio signorile e la tanto desiderata carrozza personale, quando la moglie Virginia muore per le conseguenze di un parto.

Senza mai lasciare i contatti epistolari con il maestro Mayr e con gli amici di Bergamo, nel 1838 Donizetti si trasferisce a Parigi, dove lavora in collaborazione con Scribe al *Duca d'Alba* (che però non viene rappresentata) e rielabora *Poliuto* ricavandone *Les Martyrs*, andati in scena all'Opéra nell'aprile 1840. Ma i capolavori di quest'annata eccezionale per alacrità compositiva sono *La Fille du régiment* (è un opéra-comique e va in scena già nel mese di febbraio) e *La Favorite* (Opéra, 2 dicembre 1840): la critica parigina sembrava ostile all'arrivo dell'ennesimo italiano nei teatri della capitale, e Donizetti controbatté con un fuoco ininterrotto di successi.

Persino Bartolomeo Merelli, da cinque anni impresario del Teatro alla Scala, ma invelenito contro Donizetti per ragioni sconosciute persino al musicista, si risolve a commissionargli un'opera: sarà *Maria Padilla* (26 dicembre 1841), seguita a breve distanza da *Linda di Chamounix*, che trionfa nel maggio del 1842 al Teatro di Porta Carinzia di Vienna, con la splendida esecuzione di Eugenia Tadolina nella parte principale, che diede una risonanza tale al lavoro da indurre il Teatro Carignano di Torino a riprenderla già ad agosto.

Nominato compositore di corte dall'imperatore austriaco (il nuovo intronizzato va ad aggiungersi a un patrimonio ormai solido), riesce a tornare non solo a Bergamo, ma anche a Napoli, dove ha vissuto tanto a lungo. Ma con la celebrità naturalmente gli impegni aumentano e, per scacciare l'ansia che lo tormenta o dimenticare i malesseri che lo infastidiscono, il musicista continua ad accettare nuove committenze. Vienna, Parigi, Napoli, Milano se lo contendono: e Donizetti si inchioda allo scrittoio, per comporre *Don Pasquale*, *Maria di Rohan*, *Dom Sébastien*, *Caterina Cornaro*. Le fatiche dei viaggi e la continua tensione mentale lo sfibrano al punto da causargli un tracollo psichico; la reclusione coatta nel lugubre manicomio di Ivry rende irreversibile la malattia e quando gli amici riescono a ottenere il trasferimento a Bergamo, Donizetti vi giunge ormai moribondo: si spegne in un palazzo nobiliare l'8 aprile 1848 e viene sepolto in Santa Maria Maggiore, a fianco del suo maestro Mayr.



*Lucia e Edgardo presso la fontana della sirena. Incisione di una versione popolare italiana del romanzo di Walter Scott stampata a Milano, senza data di pubblicazione, con il titolo *La promessa sposa*.*



Lucia e Edgardo presso la fontana della sirena. Incisione in La fiancée de Lammermoor, Parigi 1826.

RITORNO DAL PASSATO

a cura di

Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

ALLA RICERCA DELLA «VERA» LUCIA

«La Palazzesi Prima Donna si mostrò per valentissima cantante ed ottenne non dubbie testimonianze del pubblico aggradimento. Franchezza d'intuazione, bella pronunzia, ed espressione nel canto sono i pregi ch'ella accoppia ad una limpida, estesa e robusta voce»¹. Se ci si attendeva un chiarimento circa il tipo di soprano che, il 26 dicembre 1837, per la prima volta al Regio (e a Torino) si misurava in *Lucia di Lammermoor*, ciò che leggiamo in questa recensione ci lascia delusi.

In altre parole, se si trattava di stabilire, almeno con una certa approssimazione, quando il cosiddetto 'soprano leggero' (o 'coloratura', per dirla all'anglosassone e alla tedesca), avesse cominciato a impadronirsi di Lucia (e di altri personaggi affini, o ritenuti tali), per poi tenerla costantemente in repertorio per almeno 70-80 anni, bisogna ammettere che la presenza di Matilde Palazzesi – soprano di chiara fama con alle spalle un decennio di prestigiosa carriera anche internazionale – non ha recato lumi in proposito. Credo infatti che la Palazzesi, come del resto Augusta Boccabadati protagonista della ripresa del gennaio 1847, appartenesse a quell'ampio filone sopranile oggi genericamente definito lirico-leggero, lo stesso in fondo della 'creatrice' Fanny Tacchinardi Persiani. Il suo repertorio comprendeva infatti opere di Bellini e Donizetti, Mercadante e Nicolai, arrivando, in tempo, sul finire della carriera troncata prematuramente nel 1843, a farsi coinvolgere persino dall'*Oberto* di Verdi (al Principal di Barcellona nel 1842).

La differenza fra costoro, in particolare la Tacchinardi, e i soprani leggeri della nostra collaudata tradizione di ascoltatori primonovecenteschi, risiede nel colore e negli armonici, ma più ancora nel volume, in essi tendenzialmente sottile ed esile, con una sorta di vera e propria vocazione, destinata a diventare *conditio sine qua non*, ad arabescare in senso melismatico la linea del canto, sovente a scapito delle esigenze espressive, come poi certa critica più smaliziata non mancherà di sottolineare.

Sicuramente più in sintonia con la nostra ricerca è la francese Anne-Arsène Charton-Demeur, «une de plus remarquables chanteuses légères que notre première scène [il Grand-Théâtre di Marsiglia, *n.d.r.*] ait possédées [...] dont la beauté égalait le talent»². Essa approda al Regio, trentaduenne nel dicem-

bre 1856, dopo una dozzina d'anni di brillante carriera in patria e all'estero, iniziata a Bordeaux in *Lucie de Lammermoor*. Era questa la versione francese proposta dallo stesso Donizetti, che prevede l'esecuzione dell'aria «Que n'avons-nous des ailes» (traduzione di «Perché non ho del vento» tratta da *Rosmonda d'Inghilterra*), che nei primi anni di vita dell'opera i soprani, a cominciare dalla stessa Tacchinardi, erano soliti sostituire alla cavatina originale di Lucia «Regnava nel silenzio».

Ciò spiega perché, ancora nella stagione 1856-1857, la Charton-Demeur continuasse tranquillamente in questa scelta, che alle orecchie del critico dell'«Opinione» risuonava come un arbitrio inaccettabile. Detto questo, egli però non esitava a riconoscere «straordinaria abilità nei gorgheggi, nelle volate, nei trilli», che, aggiungeva, «ci ricorda la Persiani, alla quale si avvicina anche nell'arte di servirsi della mezza voce», ma al tempo stesso affermava che «forse in qualche punto dello spartito [...] non le nuocerebbe una maggior dose d'espressione, e», osservazione particolarmente interessante, «qualcuno potrebbe anche desiderare un canto più largo e più spiegato»³. A sua volta, meno circostanziato ma in compenso ancora più favorevole, si dimostra Felice Romani nella «Gazzetta Piemontese». Con riferimento alla precedente *Sonnambula* dell'esordio torinese (dove la Charton-Demeur aveva messo in luce «la sua voce di soprano dolce e agilissima, e la sua non comune perizia nell'arte»)⁴, egli scrive infatti che essa «giunse, direi quasi, a superare se stessa nella *Lucia* con la sua nitida e armoniosa voce, co' suoi vezzi di canto, e con la patetica e appassionata espressione»⁵.

Con Angiolina Ortolani, consorte del celebre tenore Mario Tiberini, protagonista della successiva *Lucia* rappresentata nel 1869 al Regio (e di nuovo al Vittorio Emanuele nell'aprile 1866), torniamo invece al classico soprano lirico di agilità. Apprendiamo infatti che in questa seconda occasione «la cavatina e la grand'aria del terzo atto sono da lei eseguite in modo veramente ammirabile» con «sentimento, passione e maestria di canto», trovando il modo, nella scena della pazzia, di «fare spiccar tutta la limpidezza delle sue note acute, specialmente nelle agilità che eseguisce di concerto col flauto»⁶. Fra l'una e l'altra esibizione della Ortolani ci fu giusto il tempo perché, fra il luglio e l'agosto 1862, Torino, seconda città italiana dopo Milano, registrasse il trionfo – dapprima il 23 luglio in *Sonnambula* e poi il 16 agosto in *Lucia*, ancora al Vittorio Emanuele – del primo vero autentico soprano leggero: la diciassettenne Angela Peralta, che tornerà, ancora al Vittorio Emanuele nell'aprile 1863 e nell'aprile 1875. In quest'ultima occasione Stefano Tempia lodò la dolcezza del canto dell'«usignolo messicano», come generalmente ve-

niva definito in patria e all'estero, l'abilità con la quale sapeva servirsi di una voce di modesto volume e l'arte dispiegata nei passi di agilità.

A questo punto sul cammino di *Lucia di Lammermoor*, definitivamente così tracciato, s'inoltrano con sicurezza, certi del crescente plauso (in alcuni casi di autentico delirio) del pubblico e, con qualche cautela in più, della critica, stormi di soprani leggeri, di cui il Regio offre, a breve distanza, due autorevoli esempi. Nel gennaio 1879 è la volta di Giuseppina Gargano, prototipo, accanto a Elvira Repetto Tresolini e Fanny Toresella, del soprano leggero italiano; scrive in proposito Gualfardo Bercanovich: «cantò con molta bravura la sua parte; eseguisce con molta disinvoltura i passi d'agilità, ed accentua con sentimento, fin troppo forse, da riuscire talvolta un po' manierata e un po' piagnucolosa»⁸. Nel febbraio 1872 si presenta invece Bianca Bianchi, singolare pseudonimo sotto il quale si celava il soprano tedesco Bertha Schwartz. Successo incondizionato anche per lei, che «nella scena capitale del rondò [...] ha potuto sfoggiare le risorse della sua voce limpida e bella», mentre «i trilli, i gorgheggi, le note acutissime si succedevano con una forza e una freschezza straordinarie»⁹.

In quegli anni tuttavia la palma della migliore Lucia in senso assoluto va senza dubbio alla protagonista di un'edizione 'minore' rappresentata al Vittorio Emanuele il 17 ottobre 1881: Elena Varesi, figlia di Felice, il grande baritono, e nipote della celebre Virginia Boccabadati. Soprano leggero a tutti gli effetti, la Varesi entusiasmò, dando prova di tale «eccellenza artistica» da lasciare un critico severo come Ippolito Valetta «colla mente sconvolta, col cuore ancora pieno delle dolcissime emozioni provate, coll'orecchio inebbrinato di quel canto purissimo»; la verità è, aggiungeva lo stesso Valetta, che «fra tutte le Lucie che ho udite [...] nessuna è riuscita a vivificare in modo così splendido la patetica fidanzata di Ravenswood [*sic*], a renderne più ideali i contorni con una personificazione tanto dal lato dell'azione, come del canto che tocca il sublime»¹⁰.

Dopo un giudizio siffatto è possibile che a Torino ci sia stato qualche altro soprano capace di far di meglio? I nomi in lizza non mancano davvero, al Regio e negli altri teatri: Regina Pinkert (1898) e Luisa Tetrizzini (1897 e 1899), Maria Galvany (1903) e Graciela Pareto (1918), Angeles Ottein (1923) e Ada Sari (1929), Mercedes Capsir (1937) e Margherita Carosio (1931 e 1939). E due un gradino sulle altre, almeno dal punto di vista della popolarità: Toti Dal Monte (1929) e Lina Pagliughi (una decina di volte fra il 1935 e il 1954). Tutte rigorosamente affiliate alla categoria del soprano leggero, con le inevitabili variazioni sul tema.

Poi un bel giorno (o brutto, a seconda dei punti di vista) arrivò a dettar legge una certa Maria Callas, e il soprano leggero venne confinato in soffitta. Donde, senza dare nell'occhio, anzi nell'orecchio, è disceso quatto quatto in questi ultimi anni, abbigliato alla moderna, per riprendere l'antico cammino nel posto che gli compete.

G. G.



- 1 «Il Messaggiere Torinese», 30 dicembre 1837.
- 2 Victor Combarrous, *L'Histoire du Grand-Théâtre de Marseille*, Laffitte Reprints, Marseille 1980, p. 74. Il ricordo della Charton-Demeur durò a lungo a Marsiglia, dove essa aveva cantato per tre stagioni consecutive, dal 1851 al 1854, in un repertorio comprendente, fra l'altro, il *Sogno di una notte d'estate* di Thomas, la parte di Adalgisa in *Norma* e la *Sonnambula*, opera di esordio del soprano francese al nostro Regio.
- 3 «L'Opinione», 19 gennaio 1857.
- 4 [Felice] R.[omani], «Gazzetta Piemontese», 3 gennaio 1857. Appare quindi per lo meno singolare che fin dal maggio 1862 (l'anno precedente l'andata in scena all'Opéra-Lyrique dei *Troiani* di Berlioz con la Charton-Demeur nella parte di Didone) Paul Scudo scrivesse nella «Revue des Deux Mondes» che la voce di costei «era di mezzosoprano forte, estesa e abilmente utilizzata» (in T. J. Walsh, *Second Empire Opera*, John Calder, London 1981, p. 166). Non è davvero di tutti i giorni assistere a una così radicale trasformazione nella voce di una cantante.
- 5 [Felice] R.[omani], «Gazzetta Piemontese», 23 gennaio 1857.
- 6 «La Provincia», 8 aprile 1866. Va anche ricordata l'apparizione – in quattro recite al Teatro Alfieri nel luglio 1863 – della celebre Erminia Frezzolini ormai quarantacinquenne (e a quel tempo la spietatezza dell'anagrafe nel rilevare gli indizi di una possibile incipiente decadenza era assolutamente imperante).
- 7 «Gazzetta Piemontese», 6 aprile 1875.
- 8 «Gazzetta Piemontese», 28 gennaio 1879.
- 9 «Gazzetta Piemontese», 27 febbraio 1882.
- 10 «Gazzetta Piemontese», 18 ottobre 1881.

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI «LUCIA DI LAMMERMOOR»

NEL MONDO:

Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835

Lord Enrico Ashton
Miss Lucia
Edgardo di Ravenswood
Lord Arturo Bucklaw
Raimondo Bidebent
Alisa
Normanno

Domenico Cosselli
Fanny Tacchinardi Persiani
Gilbert-Louis Duprez
Achille Balestracci (?)
Carlo Porto
Teresa Zappucci
Anafesto Rossi

A TORINO:

Teatro Regio, 26 dicembre 1837

Lord Enrico Ashton
Miss Lucia
Edgardo di Ravenswood
Lord Arturo Bucklaw
Raimondo Bidebent
Alisa
Normanno

Vincenzo Negrini
Matilde Palazzesi
Domenico Donzelli
Adone Dall'Oro
Giovanni Jourdan
Angela Villa
Luigi Asti

Maestro concertatore
Primo violino e direttore d'orchestra

Luigi Fabbrica
Giuseppe Chebart

PARODIE DE LUCIE

Mélodrame Lyrique en 4 Anathèmes avec des Cors, Décors, des Chœurs et des Recors



Caricatura di Fanny Tacchinardi Persiani e Gilbert-Louis Duprez, interpreti della prima rappresentazione di *Lucia di Lammermoor* al Teatro San Carlo di Napoli, il 26 settembre 1835. Parigi, Collezione Charles Pitt.

LIBRI E DISCHI

a cura di
Sergio Bestente

PROPOSTE DI LETTURA

Il testo tuttora di riferimento sulla vita e le opere di Donizetti è quello pubblicato nel 1982 dal musicologo americano William Ashbrook¹, tradotto in italiano e ampiamente riveduto, quattro anni dopo, a cura di Fulvio Lo Presti; l'edizione italiana è suddivisa in due volumi, il primo dei quali è dedicato alla biografia del compositore, mentre il secondo all'analisi del suo percorso stilistico e a una serie di approfondite e pertinenti schede che prendono in esame singolarmente le sue opere. Tra i precedenti contributi sono ancora da segnalare quelli di Guido Zavadini² e Guglielmo Barblan³, usciti contemporaneamente nel 1948, primo centenario della morte del compositore e data capitale per la sua recezione nel nostro secolo; il primo dei due testi contiene, tra l'altro, la selezione più ampia di epistolario tuttora disponibile, mentre il secondo è stato recentemente ripubblicato con ampie aggiunte e aggiornamenti a cura di Bruno Zanolini⁴. In ambito americano si ricorda inoltre l'importante studio di Erbert Weinstock⁵ uscito a New York nel 1963.

Per quanto riguarda l'epistolario donizettiano, in mancanza di un'edizione completa si dovrà inevitabilmente fare riferimento alle molte raccolte parziali comparse in appendice a volumi di taglio biografico, storico, o ad articoli pubblicati su riviste specializzate. A complemento delle raccolte comprese nei citati volumi di Zavadini e Barblan, si segnalano pertanto i numerosi contributi compresi nei quattro numeri di «Studi Donizettiani», pubblicati tra il 1962 e il 1988 dal Centro di Studi Donizettiani⁶ con sede a Bergamo. Tra i periodici espressamente dedicati allo studio del compositore riveste inoltre una grande importanza il bollettino pubblicato, senza regolari scadenze, dalla Donizetti Society di Londra (il «Donizetti Society Journal»)⁷.

Per una aggiornata visione d'insieme è stata recentemente tradotta in italiano la voce dedicata a Donizetti dal dizionario inglese «The New Grove»⁸, a cura di tre tra i più importanti storici di formazione anglosassone attivi nel campo del melodramma italiano; sul medesimo piano di alta divulgazione si segnalano inoltre il lavoro di Egidio Saracino⁹ compreso nella fortunata collana «Invito all'ascolto» dell'editore Mursia, e lo studio che Piero Mioli¹⁰ ha dedicato alle opere di Donizetti per la EDA di Torino. Sul-

le opere scritte da Donizetti a Napoli, si potrà consultare l'agile saggio che il giornalista e scrittore di origine libanese Samy Fayad¹¹, autore anche di una biografia di taglio divulgativo, ha dedicato ai soggiorni napoletani del compositore.

L'edizione critica delle opere di Donizetti, intrapresa dalla casa editrice Ricordi in collaborazione con il Comune di Bergamo sul finire degli anni Ottanta, ha già dato numerosi frutti¹², ma tra di essi non c'è la *Lucia di Lammermoor*; si dovrà continuare pertanto a fare riferimento alla normale partitura Ricordi. La partitura autografa dell'opera è conservata nella Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo.

Fra i più recenti contributi alla conoscenza della recezione dell'opera di Donizetti, si segnala il corposo e ricco volume curato da Annalisa Bini e Jeremy Commons¹³ nell'ambito della collana «L'arte Armonica» dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (pubblicata dall'editore milanese Skira). Nelle sue oltre milleseicento pagine, viene analizzata l'accoglienza che la stampa europea fece ad ognuna delle prime rappresentazioni di opere di Donizetti; il volume è poi corredato da una serie di appendici e indici, cosa che lo rende di agevole e proficua consultazione. Vista la scarsità di volumi complessivi, un'imprescindibile miniera di informazioni e interpretazioni storiche sull'opera di Donizetti è fornita dagli atti dei due convegni donizettiani tenuti a Bergamo nel 1975¹⁴ e nel 1992¹⁵.

Tra i singoli saggi pubblicati in lingua italiana sulla *Lucia di Lammermoor*, si segnalano in particolare quello di Giovanni Morelli¹⁶ dedicato al significato drammaturgico della scena della follia, e perciò inserito in una stimolante raccolta di saggi sulla drammaturgia musicale, e la lettura dell'opera in chiave femminista della musicologa Mary Ann Smart¹⁷, originariamente pubblicato in una rivista musicologica americana, e recentemente tradotto in italiano. A questi due si unirà quello di Guido Parduano¹⁸, compreso in una raccolta di saggi storico-drammaturgici dedicati al melodramma. Per quanto riguarda la vocalità nell'opera di Donizetti è da ricordare l'ormai classico studio di Rodolfo Celletti sul belcanto (nel quale al compositore è dedicato l'ultimo capitolo: *Morte e risurrezione del belcanto*)¹⁹, o, più nello specifico, lo studio pubblicato dallo stesso Celletti in una prestigiosa rivista musicologica²⁰. Un approfondimento sul rapporto testo-musica nel melodramma di Donizetti, con particolare attenzione alle strutture poetiche e della versificazione può essere trovato nello studio pubblicato da Friedrich Lippmann²¹ nel 1986, mentre tutti i libretti musicati dal compositore bergamasco sono raccolti nel volume

curato da Egidio Saracino²² per l'editore Garzanti (recentemente ristampato dalla Utet). Il romanzo di Walter Scott²³ da cui il soggetto della *Lucia di Lammermoor* è tratto, può infine essere letto nella traduzione italiana curata da Bice Onofri per l'editore Garzanti.

EDIZIONI DISCOGRAFICHE E PARERI DELLA CRITICA

Lo scopo di queste note sulle registrazioni della *Lucia di Lammermoor* è quello di fornire un primo orientamento all'interno della ormai vastissima offerta del mercato discografico, per mezzo di una breve antologia del giudizio critico, e senza alcuna pretesa di completezza. Si sono pertanto scelte alcune edizioni che, al di là del loro intrinseco valore, documentassero altrettante fasi dell'evoluzione interpretativa dell'opera per quanto essa è testimoniata dal disco. L'era precedente alla grande espansione del mercato discografico; il passaggio di un'artista come Maria Callas, che, oltre a imporre una decisa svolta al pensiero interpretativo dell'opera, coincise con un profondo mutamento del sistema produttivo della registrazione; l'affermarsi di visioni distanti sia dal retaggio del soprano greco sia da quello della preistoria discografica; l'allinearsi della discografia donizettiana a un'altra delle grandi linee di tendenza dell'ultimo trentennio del Novecento: la ricerca filologica come fonte di nuovi stimoli interpretativi. Queste sono state, sostanzialmente, le fasi che si è cercato di documentare, e alla luce di tale limitato obiettivo si potrà forse scusare l'omissione di alcuni grandissimi contributi artistici alla storia dell'opera in questione.

Ordine dei personaggi: Lucia, Edgardo, Enrico, Raimondo, Arturo, Norman-no, Alisa.

Mercedes Capsir, Enzo De Muro Lomanto, Enrico Molinari, Salvatore Baccaloni, Emilio Venturini, Ida Mannarini, coro del Teatro alla Scala, Orchestra Sinfonica di Milano, dir. Lorenzo Molajoli (Arkadia, 2 cd). Registr. (monaurale) 1928.

Lina Pagliughi, Giovanni Malipiero, Giuseppe Manacchini, Luciano Neroni, Muzio Giovagnoli, A. Giannotti, M. Vinciguerra, coro e orchestra EIAR di Torino, dir. Ugo Tansini (Fonit Cetra/Bongiovanni/Arkadia 2 cd). Registr. (monaurale) 1939.

La prima registrazione completa della *Lucia di Lammermoor* nacque come parte di una serie di incisioni operistiche complete che alla fine degli anni

Venti la casa discografica Columbia decise di avviare, affidandone la direzione a Lorenzo Molajoli. Si trattava di elettriche su dischi a 78 giri, e pertanto il loro ascolto richiede oggi alcune cautele: un'opera come *Lucia di Lammermoor*, pur pesantemente tagliata come era abitudine eseguirla, occupava 13 dischi e, al fine di evitare l'interruzione di un singolo numero musicale, la velocità di esecuzione veniva talvolta regolata in modo da poter essere contenuta in una singola facciata. Il comodo ascolto continuativo che è oggi possibile con il riversamento su compact disc potrebbe dunque trarre in inganno, facendo supporre prassi esecutive inesistenti. Centro di interesse di questa prima incisione è senz'altro il soprano catalano Mercedes Capsir, allora trentatreenne; si tratta di un fulgido esempio di come fosse percepito il personaggio di Lucia prima di Maria Callas; Carlo Marinelli («L'Avant-Scène Opéra», n. 55, luglio 1983, p. 110) ne scrive: «La sua Lucia possiede quel senso dell'astrazione frutto del piacere che si meraviglia e si compiace nel prodigio del canto e della sua inarrestabile fioritura», aggiungendo subito, però, che «ciò che le fa difetto è la capacità di costruire un personaggio». Molto più brusco, Elvio Giudici (*L'opera in cd e video. Guida all'ascolto di tutte le opere liriche*, Il Saggiatore, Milano 1999), che nella registrazione in oggetto definisce la Capsir «alquanto erratica in materia d'intonazione (scena della pazzia), marcatamente nasale tra il centro e il settore acuto (duetto con Enrico), con un tipo d'agilità reso dal profluvio di note aspirate, d'arcaismo davvero cospicuo [...]». Il giudizio moderatamente positivo su De Muro Lomanto e Molinari, nonché sui tempi rapidi di Molajoli (pur con la riserva a cui si è accennato), non riscattano pertanto questa incisione, a cui si accosterà un'altra interpretazione appartenente a questa fase della storia discografica: quella del soprano italo-americano Lina Pagliughi sotto la direzione di Ugo Tansini. Si tratta, anche in questo caso, del riversamento di un'incisione finalizzata alla produzione di dischi a 78 giri che, essendo ormai di pubblico dominio (essendo cioè scaduto il periodo durante il quale essa era protetta dalle leggi sul diritto d'autore), è oggi reperibile sul mercato sotto varie etichette; originariamente era una registrazione Cetra, effettuata con gli ottimi complessi dell'ente radiofonico italiano (Eiar). Per Marinelli la Lucia della Pagliughi «si mantiene nella tradizione della ragazza ingenua e sognante», tuttavia ella «non ha solamente il dono di far vibrare le corde dell'estasi e dell'incanto: dei momenti di adombramento, di intensità, di ispessimento infiammano il suo personaggio di passione e colorano il suo canto di una calda luminosità». Anche per Giudici, fatta salva «una certa qual gutturalità del registro grave» comunque con-

naturata alla voce generalmente definita 'di soprano leggero', «la scolpitura della dizione (sentire il suo 'fantasma'!) e l'assoluto controllo del fiato esteso in ogni punto d'una linea vocale morbida, omogenea, luminosissima e intonatissima, danno luogo a un fraseggio dove l'elegia si trasfigura sempre in poesia». Accomunato dal giudizio generalmente positivo della critica è anche il resto della compagnia di canto, con un Malipiero che «arricchisce il personaggio di Edgardo di toni epici e nostalgici» (Marinelli), e un Macchhini caratterizzato da «bella voce, linea solida e senza smagliature, accento vigoroso e non privo di finezze [...]». Tansini «accompagna senza far danni ma facendo poco altro» (Giudici).

Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi, Raffaele Arié, Valiano Natali, G. Sarri, Anna Maria Canali, coro e orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, dir. Tullio Serafin (Emi, 2 cd). Registr. (monoaurale) 1953.

Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Rolando Panerai, Nicola Zaccaria, Giuseppe Zampieri, Mario Carlin, Luisa Villa, coro del Teatro alla Scala, orchestra RIAS di Berlino, dir. Herbert von Karajan (Emi, 2 cd). Registr. (dal vivo, monoaurale) 1955.

Maria Callas, Ferruccio Tagliavini, Piero Cappuccilli, Bernard Ladysz, Leonard Del Ferro, Renzo Casellato, Margreta Elkins, coro e orchestra Philharmonia, dir. Tullio Serafin (Emi, 2 cd). Registr. 1959.

La prima volta che Maria Callas affrontò in pubblico e per intero il personaggio di Lucia fu a Città del Messico nel giugno 1952; l'ultima a Dallas nel settembre 1959: in tali sette anni, attraverso 46 rappresentazioni, si distende una parabola interpretativa che segnerà in maniera profonda e incancellabile la percezione che oggi abbiamo di questo tragico personaggio. Il suo luminoso passaggio è testimoniato da almeno otto registrazioni, solo due delle quali realizzate non dal vivo: la prima nel febbraio 1953, a Firenze, la seconda nel marzo 1959, a Londra. Molto presto cominciarono però a circolare le prime registrazioni 'pirata' (poi definite, eufemisticamente, 'private') delle più importanti recite del soprano, tanto che la Emi acquistò i diritti dei migliori nastri per ripulirli adeguatamente, e riversarli in dischi che assunsero così il nuovo status di 'ufficiali'. Tra di essi è sicuramente da segnalare quello che viene definito oggi come il più splendido testimone dell'arte della Callas in questo ruolo, frutto di una recita tenuta a Berlino il 29 settembre 1955, con l'orchestra sinfonica RIAS diretta da Herbert von Karajan. Si potrebbe dire che tali tre incisioni (le due in studio e quella dal vivo a Berlino) si completano a vicenda nel definire in maniera chiara e

Sergio Bestente



Maria Callas e Herbert von Karajan durante le prove della *Lucia di Lammermoor* al Staatsoper di Berlino nel 1955.

pressoché esaustiva quella che è stata spesso definita come una vera rivoluzione interpretativa. Nelle note di copertina al riversamento in compact dell'edizione 1959, Michel Roubinet scrive che nella *Lucia di Lammermoor* «[...] la Callas provoca una vera messa in discussione del ruolo della protagonista, fino ad allora appannaggio di voci leggere e virtuose che passavano con leggerezza a fianco della dimensione drammatica del personaggio. Con la Callas è un altro tipo di voce, il soprano drammatico d'agilità, che si impadronisce del ruolo in opposizione a tutta la recente tradizione». Che poi questa rivoluzione fosse un ritorno alla vocalità originale dell'opera è cosa assolutamente opinabile, se non certamente falsa; ma la forza del grande soprano greco fu quella di costruire in maniera tanto profonda, coinvolgente e completa la sua incarnazione del personaggio, da renderla in seguito imprescindibile. Scrive esemplarmente Giudici che la Callas «nel far esprimere Lucia con accenti sostanzialmente estranei a quanto sollecitato dalla scrittura donizettiana le ha però conferito carne, sangue, sensi: una sorta di quotidiano spessore tragico, provvisto quindi della dirompente comunicativa che nel corso degli anni aveva sempre più perduta, impoverendosi non di poco, per suggestivi che potessero esserne i metafisici deliqui». L'edizione del 1953 fu registrata dallo staff italiano della Columbia conferendo un'innaturale e antimusicale preminenza delle voci rispetto all'ambiente e all'orchestra, cosa che ne rende talvolta fastidioso l'ascolto; accanto alla Callas, in questa incisione, l'Edgardo di Giuseppe Di Stefano, che Marinelli giudica «drammatico, appassionato e limpido, quantunque talvolta enfatico», mentre Giudici definisce il canto di Tito Gobbi nei panni di Enrico «impacciato e duro». La direzione di Serafin, grande accompagnatore e consumato uomo di teatro, viene generalmente giudicata con favore, ancorché piuttosto disuguale: per Marinelli, il direttore alterna «momenti di eccezionale partecipazione e penetrazione espressiva ad altri quasi di indifferenza (o perfino d'impazienza)».

Tra gennaio e febbraio del 1954, Maria Callas interpretò il ruolo di Lucia alla Scala nella storica edizione diretta da Herbert von Karajan (anche nelle vesti di regista); l'anno successivo l'allestimento fu portato per due recite allo Städtische Oper di Berlino, la prima delle quali ebbe la fortuna di una diretta radiofonica da cui deriva questa seconda incisione. Richard Osborne («Gramophone», febbraio 1991) nel recensirne il riversamento in compact disc, scrive che «musicalmente e drammaticamente, il rapporto tra Callas e Karajan è simbiotico [...]. Come risultato, il ritratto che la Callas fa di Lucia è qui più profondo di quanto lo fosse mai stato». Per Giudici, «Di Stefano,

come al solito, canta con generosità tanta ma stile nullo», mentre Panesai «è spesso più espressivo di Gobbi ma slitta parecchio d'intonazione [...]». Per Marinelli, infine, la direzione di Karajan «comunica all'insieme forza e propulsione e l'opera procede in un'onda espressiva ampia e risonante. di volta in volta rapida e sostenuta, potente e incisiva, o grandiosa e distesa». Come curiosità, è da notare che il grande sestetto dell'Atto II fu ripetuto a furor di popolo, e la cosa è fedelmente testimoniata dalla registrazione. Alla fine degli anni Cinquanta la stereofonia faceva la sua comparsa, e le case discografiche si affrettarono a replicare il proprio catalogo con l'ausilio del nuovo e rivoluzionario sistema: anche a questa piccola rivoluzione tecnologica deve probabilmente la sua nascita l'ultima incisione della Lucia di Maria Callas. Le sedute di registrazione ebbero luogo alla Kingsway Hall di Londra, e, nella speranza di ripetere il successo della precedente edizione 'in studio', alla direzione dell'orchestra Philharmonia fu chiamato di nuovo l'ormai ottantenne Tullio Serafin; Carlo Marinelli lo descrive come «più coinvolto e regolare che nell'edizione fiorentina del 1953 [...]: l'orchestra ha una presenza misteriosa, come di presagio, i cori hanno una vitalità solenne e fastosa». La Callas ha perso abbastanza del suo smalto vocale, ma non certo della profondità interpretativa; per questo Giudici manifesta tutta la sua contrarietà nei confronti di coloro che hanno descritto questa edizione come «vocalmente disastrosa», scrivendo che la sua voce «ha assunto un colore diverso, più sottile e trasparente, persino più chiaro come impasto di base. [...] Le meraviglie qui escogitate sono insomma di natura diversa da quelle dell'incisione precedente, ma non meno memorabili: per certi versi, anzi, sono ancor più sottili e interessanti». Per il critico inglese Alan Blyth («Gramophone», gennaio 1987), il soprano è «certamente meno infallibile qui che nella sua prima *Lucia*, ma le sottigliezze di interpretazione sono molto maggiori; è la vera epitome della dolce ma ardentemente intensa croina di Walter Scott, e il modo davvero speciale con cui illumina parole e note porta ogni passaggio in cui è coinvolta fuori dall'ordinario mondo del cantare sopranile». Riguardo a Tagliavini, Giudici scrive che «nonostante fosse in fine carriera e gli acuti da emettere in forza – suo costante tallone d'Achille – siano parecchio opachi e stanchi, il settore centrale è ancora di immacolata bellezza, così come l'emissione è leggera, magnificamente appoggiata sul fiato e di conseguenza capace di mezzevoci soavi e morbide». Piero Cappuccilli è per Marinelli «un Enrico incisivo, perfetto nello sdegno e nel furore, imperioso e convincente, dal bel fraseggio, necessitante solo di qualche ritocco».

Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes, Nicolai Ghiaurov, Ryland Davies, Pier Francesco Poli, Huguette Tourangeau, coro e orchestra della Royal Opera House Covent Garden, dir. Richard Bonyngue (Decca, 2 cd). Registr. 1971.

Si tratta di quella che potrebbe tuttora essere considerata l'edizione di riferimento dell'opera, e questo per diversi ordini di motivi: prima di tutto, naturalmente, per la compagnia di canto, unanimemente considerata di altissimo livello; secondariamente per il testo, eseguito finalmente nella sua integrità, e nelle tonalità corrette; infine per la registrazione, di notevole precisione e fedeltà. Joan Sutherland era qui alla sua seconda registrazione di *Lucia*, la prima essendo stata quella diretta da John Pritchard nel 1961 con i complessi dell'Accademia di Santa Cecilia; ma questa seconda versione si rivela decisamente superiore. La Sutherland è considerata, da molti critici, «l'altra» grande Lucia del nostro secolo; se infatti la Callas aveva sottratto alla voce di soprano leggero il predominio sul ruolo, per farlo assumere però a una tipologia vocale di straordinario effetto ma in un certo senso unica e inimitabile, la Sutherland, per dirla con Giudici, «ridona a Lucia l'astrazione metafisica della follia melodrammatica immersa in un'atmosfera fatta di puri suoni, di linee levigatissime da considerare nella loro interezza, e non già nei particolari della loro scansione interna [...]». Accanto a lei una compagnia di eccezionale rilievo, con un Pavarotti che Marinelli definisce «risuonante, più infiammato che patetico, il cui canto è vivo e slanciato, benché un po' teso. Vi è in lui una passione feroce, un ardore imperioso, un'energia conferita dalla sua convinzione interiore». Lo stesso Marinelli avanzerà però qualche riserva sulla prestazione di Sherrill Milnes, che a suo giudizio incarna un Enrico «troppo pallido, enfatico, affettato, generalmente dal fraseggio mediocre [...]». Ghiaurov è, per Giudici, «eccezionale per l'imponenza di una voce dagli accenti spontaneamente tanto maestosi, resi ancor più intensi dalla spettacolosa bellezza del timbro»; per lo stesso critico, inoltre, Bonyngue stacca tempi «quanto mai logici; li sostiene con elasticità; inserisce ogni scena nell'atmosfera generale senza nulla sacrificare del *pathos* interno a ciascuna di esse; accompagna in modo sempre eccellente, a volte superlativo [...]».

Montserrat Caballé, José Carreras, Vicente Sardinero, Samuel Ramey, Claes H. Ahnsjö, Vincenzo Bello, Ann Murray, Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra, dir. Jesus López-Cobos (Philips, 2 cd). Registr. 1976.

Se la prima registrazione integrale dell'opera è stata la versione diretta nel 1961 da John Pritchard, si potrebbe dire che questa di López-Cobos sia stata la prima a fare del proprio scrupolo filologico il principale centro d'interesse. Anche se le note di copertina sono piuttosto laconiche in proposito, la registrazione fu preceduta da un'ampia discussione sulla nuova edizione della partitura che il direttore aveva preparato per la casa editrice Ricordi (cfr. l'articolo di Alan Blyth su «Gramophone» del settembre 1977). È impossibile dire se si sia trattato di una vera edizione critica, poiché l'apparato critico e le note non sono mai state pubblicate (la partitura non è, inoltre, compresa nel catalogo dell'edizione critica delle opere di Donizetti attualmente in corso); comunque sia, anticipando un'esigenza che sarebbe via via cresciuta negli anni seguenti, la partitura fu completamente rivista sulla base del manoscritto autografo e dei testimoni più importanti, cosa che comportò, secondo le notizie allora diffuse, la correzione di un centinaio di passaggi. In realtà, escludendo i particolari da filologi testuali, i cambiamenti più importanti furono il ristabilimento di tutte le tonalità originali (cosa che però era già selettivamente avvenuta in versioni precedenti), spesso abbassate tuttora di mezzo o di un tono intero per permettere le conclusioni su acuti più spettacolari, la brusca (e filologicamente scorretta) eliminazione della cadenza di Lucia nella scena della pazzia, e l'esperimento di reinserimento della armonica a bicchieri (*Glassharmonika*) al posto del flauto nella stessa scena, come previsto in un primo momento dal compositore. La compagnia comprendeva alcune grandi stelle del firmamento lirico, come Montserrat-Caballé e José Carreras, ciononostante l'edizione si rivelò piuttosto inferiore alle aspettative. Per Marinelli la Caballé ha registrato il ruolo di Lucia «prima di averlo maturato», e la ritiene carente «non nella luminosità, e ancor meno nell'intensità, ma in quello splendore del canto che viene dalla totale identificazione con il personaggio [...]», mentre Carreras «incarna Edgardo con una voce magnifica, una grande fierezza che sa diventare dolcezza e passione, anche se la sua partecipazione non è costantemente intensa e approfondita, e se l'enfasi prende talvolta il posto dell'entusiasmo». Più severo Giudici, per cui Sardinero «si adegua al tono professorale e dimostrativo generale», e López-Cobos «evita ogni pesantezza solo per cadere nell'eccesso opposto del linfatismo». Vistosa eccezione a queste considerazioni è la recensione di Alan Blyth, che sulla rivista inglese «Gramophone» (gennaio 1991) ha definito questa come l'incisione da preferire in tutta la discografia, eccezion fatta per l'edizione Serafin/Callas del 1959. Unanimemente buono, invece, il giudizio sul resto della compagnia, con uno strepitoso giovane Ramey nel ruolo di Arturo.

Andrea Rost, Bruce Ford, Anthony Michaels-Moore, Alastair Miles, Paul Charles Clarke, Ryland Davies, Louise Winter, London Voices, The Hanover Band, dir. Charles Mackerras (Sony Classical, 2 cd). Registr. 1997.

Portando all'estremo la tendenza cominciata con López-Cobos, e avvicinandola ai risultati di una delle grandi rivoluzioni musicali dell'ultimo trentennio, Mackerras tenta non solo la ricostruzione del testo in maniera il più conforme possibile alla volontà di Donizetti, ma anche quella delle sonorità orchestrali e vocali d'epoca. Per farlo si pone alla guida di uno dei più noti complessi inglesi specializzati nell'esecuzione con strumenti originali, la Hanover Band, e impone alle voci una ferrea disciplina di rispetto testuale e stilistico. L'organico dell'orchestra è ridotto alle dimensioni tipiche dei teatri italiani del primo Ottocento; gli strumenti sono rigorosamente del periodo o copie a loro conformi (il che vuol dire flauto in legno per la cadenza di Lucia, corde di budello per gli archi, ecc.); i da capo vengono variati dai cantanti, e così via. Il risultato è, perlomeno dal punto di vista delle sonorità strumentali, veramente affascinante e riuscito, e il differente peso degli strumenti porta in primo piano linee melodiche normalmente quasi inascoltabili con le orchestre moderne. Ma, di nuovo, l'operazione ha il suo tallone d'Achille nelle voci, e principalmente in quella della protagonista: nonostante il fatto che la critica inglese sia normalmente molto favorevole nei confronti di questo tipo di operazioni, John B. Steane («Gramophone», Awards Issue 1998) scrive della Rost: «moderatamente (ma non di più) fantasiosa, presenta una Lucia per cui in generale si può provare simpatia, ma per cui è impossibile andare oltre questo».



- 1 William Ashbrook, *Donizetti. La vita*, Edt, Torino 1986; Id., *Donizetti. Le opere*, Edt, Torino 1987 (ed. or.: *Donizetti and His Operas*, Cambridge University Press, Cambridge 1982).
- 2 Guido Zavadini, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Istituto italiano d'Arti grafiche, Bergamo 1948.
- 3 Guglielmo Barblan, *L'Opera di Donizetti nell'Età romantica*, Edizioni del Centenario (Banca Popolare di Bergamo), Bergamo 1948.
- 4 Guglielmo Barblan e Bruno Zanolini, *Gaetano Donizetti. Vita e Opere di un mu-*

sicista romantico, Società di Assicurazioni Liguria, Bergamo 1983.

- 5 Herbert Weinstock, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, Pantheon Books, New York 1963.
- 6 Pubblicati come appendice della rivista «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo» i quattro volumi sono usciti rispettivamente nel 1962, 1972, 1978 e 1988. In particolare, il primo della serie contiene un importante aggiornamento all'epistolario donizettiano: Guglielmo Barblan e Frank Walker,

- Contributo all'epistolario di Gaetano Donizetti: lettere inedite o sparse*, in «Studi Donizettiani», I, 1962.
- 7 «Donizetti Society Journal», London; i sei volumi finora pubblicati sono usciti rispettivamente nel 1974, 1975, 1977, 1980, 1984, 1988. La Donizetti Society pubblica anche un più agile e frequente bollettino di aggiornamenti: il «Donizetti Society Newsletter».
 - 8 Philip Gosset, Julian Budden e Friedrich Lippmann, *Rossini, Donizetti, Bellini*, Ricordi, Milano 1995 (ed. or.: *Rossini, Donizetti, Bellini. The New Grove's Masters of Opera*, 1980).
 - 9 Egidio Saracino, *Invito all'ascolto di Gaetano Donizetti*, Mursia, Milano 1984.
 - 10 Piero Mioli, *Donizetti. 70 melodrammi*, Eda, Torino 1988.
 - 11 Samy Fayad, *Donizetti a Napoli (1822-1838)*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1987.
 - 12 Maria Stuarda, a cura di Anders Wiklund, 1991; *Il Campanello*, a cura di Hara Narici, 1995; *Adelia*, a cura di Roger Parker, 1997; *Dom Sébastien*, a cura di Mary Ann Smart, 1997; *La Favorite*, a cura di Rebecca Harris-Warrik, 1997; *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, a cura di Roger Parker e Anders Wiklund, 1997; *Poliuto*, a cura di Roger Parker e William Ashbrook, 1997; *Linda di Chamounix*, in corso di preparazione; *Maria di Rohan*, in corso di preparazione.
 - 13 Annalisa Bini e Jeremy Commons (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Skira, Roma-Milano 1997.
 - 14 *Atti del I Convegno Internazionale di studi donizettiani. 22-28 Settembre 1975*, 2 voll., Azienda Autonoma di Turismo (distribuzione Ricordi), Bergamo 1983. Fra i numerosi e importanti contributi che la raccolta contiene, si segnala, quanto meno per il tema: Mario Bortolotto, *Sul sestetto nella Lucia di Lammermoor*, pp. 51-64.
 - 15 *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Comune di Bergamo (distribuzione Ricordi), Bergamo 1993.
 - 16 Giovanni Morelli, *La scena di follia nella Lucia di Lammermoor: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in Lorenzo Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 411-434.
 - 17 Mary Ann Smart, *Lucia ridotta al silenzio*, in «Analisi», V, 1994, n. 13, pp. 6-15, 14, 3-12 (ed. or.: *The Silencing of Lucia*, in «Cambridge Opera Journal», IV/2, 1992, pp. 119-141).
 - 18 Guido Paduano, «*Lucia di Lammermoor*». *Procedure di drammatizzazione*, in *Il giro di vite*, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 85-114.
 - 19 Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, La Nuova Italia, Firenze 1986.
 - 20 Id., *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, in «Analecta Musicologica», voll. V-VII, Köln-Wien 1968-1969; pubblicato in due parti nel vol. V (1968) e VII (1969) della rivista, è nella seconda che viene presa in esame l'opera di Donizetti.
 - 21 Friedrich Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nel libretto italiano dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1986 (ed. or.: *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, in «Analecta Musicologica», Böhlau Verlag, Köln-Wien 1975).
 - 22 Egidio Saracino (a cura di), *Tutti i libretti di Donizetti*, Garzanti, Milano 1993 (rist.: Utet, Torino 1996).
 - 23 Walter Scott, *Lucia di Lammermoor*, traduzione di Bice Onofri, Garzanti, Milano 1982 (2ª ed. 1995).



F. Grénier, frontespizio della prima edizione francese di *Lucia di Lammermoor*. Litografia.

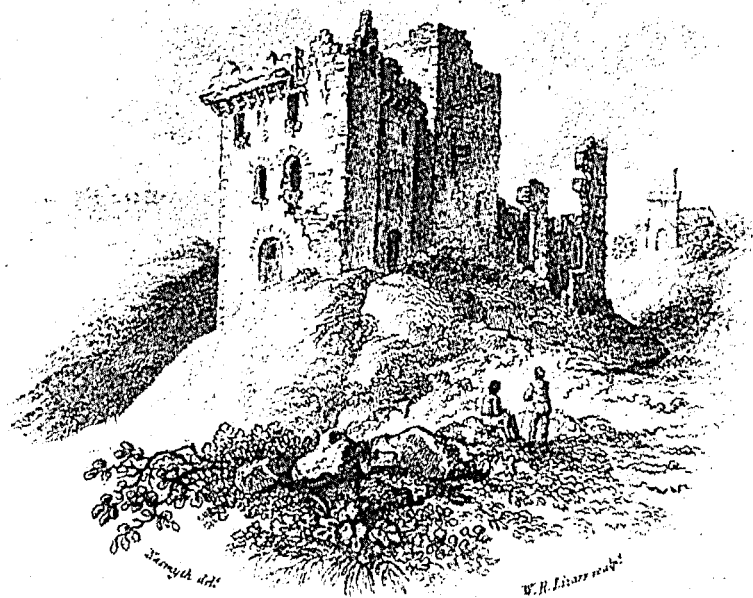
NOVELS AND TALES

OF

THE AUTHOR OF WAVERLEY.

VOL. XV.

BRIDE OF LAMMERMUIR.



EDINBURGH;

PRINTED FOR ARCHIBALD CONSTABLE AND CO. EDINBURGH;
AND HURST, ROBINSON AND CO. LONDON.

1825.

Frontespizio dell'edizione inglese di *Novels and Tales* di Walter Scott, vol. V, Edimburgo 1825.

L'ARGOMENTO

[Tra parentesi sono indicati i numeri musicali dell'opera secondo la struttura esposta nella rubrica alle pagine 79-89]

L'azione ha luogo in Scozia, alla fine del secolo XVII. Un'antica contesa divide la famiglia protestante degli Ashton, signori di Lammermoor, da quella cattolica dei Ravenswood. Edgardo di Ravenswood, dopo la morte del padre in battaglia, è stato vinto e ha dovuto cedere le proprie terre ai Lammermoor.

PARTE I: LA PARTENZA

Atto unico

Nel giardino del castello di Ravenswood, gli abitanti, guidati dal capo degli armigeri Normanno, hanno avvistato nel corso di una battuta di caccia un estraneo aggirarsi nei dintorni del castello [N. 1]. Giunge Lord Enrico Ashton, in compagnia di Raimondo Bidebent, cappellano di Lammermoor ed educatore della giovane sorella di Enrico, Lucia. Enrico descrive i rovesci della fortuna che lo hanno portato in cattive acque; solo il matrimonio di Lucia con Lord Arturo Buklaw potrebbe salvarlo dalla disgrazia, ma la sorella continua a rifiutare l'offerta [N. 2]. Mentre Raimondo attribuisce la ritrosia della fanciulla alla recente morte della madre, Normanno li avverte che in realtà Lucia è già innamorata: uno sconosciuto la aveva infatti, tempo prima, salvata dalla furia di un toro che tentava di assalirla nel giardino; Lucia si era subito innamorata di lui, e lo aveva in seguito incontrato più volte di nascosto. Normanno ha il sospetto che il misterioso uomo sia il mortale nemico di Enrico, Edgardo di Ravenswood, e tale sospetto si tramuta in certezza quando i cacciatori tornano, raccontando di avere riconosciuto proprio in Edgardo la figura precedentemente avvistata. Furioso, Lord Enrico giura di vendicarsi nei confronti del nemico.

Una fontana all'ingresso di un parco, vicino al castello di Ravenswood. Visibilmente agitata, Lucia, in compagnia della sua dama Alisa, attende l'arrivo di Edgardo [N. 3]. Ella racconta la leggenda secondo la quale, presso quella stessa fontana, un Ravenswood aveva pugnalato la propria amata per gelosia; Lucia confida poi ad Alisa che il fantasma della donna uccisa le era apparso presso il bordo della fontana, e che sembrava la stesse chiamando a sé. Alisa, vedendo nel racconto dei foschi presagi, le chiede di desistere da un amore tanto pericoloso come quello per Edgardo, ma Lucia è convinta di poter es-

sere felice solo con lui. Giunge Edgardo, visibilmente affannato: deve partire per la Francia per una missione diplomatica [N. 4]; prima di lasciare la Scozia vorrebbe tuttavia tentare di riconciliarsi con gli Ashton e chiedere, come pegno di pace, la mano di Lucia. La giovane, già preoccupata dalla notizia della sua sia pur temporanea partenza, spiega a Edgardo che l'odio di Enrico non è ancora placato. Edgardo rammenta allora i torti subiti dalla sua famiglia per opera degli Ashton: solo l'amore per Lucia gli ha impedito di dare corso ai suoi propositi di vendetta, ma egli non ha dimenticato il giuramento fatto sulla tomba del padre. Lucia lo scongiura di pensare solo all'affetto che li lega; Edgardo le chiede allora di giurargli eterna fede e, come promessa di matrimonio, i due si scambiano gli anelli; quindi si lasciano.

PARTE II: IL CONTRATTO NUZIALE

Atto I

Negli appartamenti di Lord Enrico Ashton. Sono passati diversi mesi, nei quali Enrico ha organizzato le nozze di Lucia con Lord Arturo Buklaw, i cui parenti sono già giunti per i festeggiamenti nel castello di Ravenswood [N. 5]. Enrico confida a Normanno di temere ancora il rifiuto di Lucia, ma quest'ultimo lo rassicura: l'intercettazione di tutte le lettere che i due si erano inviati, unita alla lunga assenza e a una falsa lettera preparata per provare l'infedeltà di Edgardo dovrebbero dissipare ogni resistenza. Giunge Lucia, pallida e debole; ella rifiuta con rabbia di accettare il nobile sposo che Enrico ha scelto per lei, e ricorda il voto di fedeltà fatto a Edgardo. Enrico le fa dunque leggere la falsa lettera, di fronte alla quale Lucia rimane sconvolta; il fratello le annuncia la prossima rovina politica della famiglia nel caso che le nozze con Arturo non vengano celebrate: la cattolica Maria Stuarda è prossima al trono, e questo vuol dire per gli Ashton la fine, e per lui stesso la scure del boia [N. 6]. Uscito Enrico, giunge Raimondo, al quale Lucia chiede consiglio: ma anche il cappellano le dice che il lungo silenzio di Edgardo può solo essere un chiaro segno della sua infedeltà [N. 7]. Invocando la memoria della defunta madre e la sua lealtà verso il fratello, Raimondo le consiglia poi di piegarsi alla volontà del destino, sposando Arturo: Dio saprà ricompensarla per questo sacrificio.

Nella sala preparata per il ricevimento nuziale, Arturo promette a Enrico tutto il suo appoggio [N. 8]; Enrico avverte il futuro sposo della fragilità e

del pallore di Lucia, ma gli dice che sono dovuti alla recente scomparsa della madre. Giunge infatti Lucia, ai limiti dello smarrimento, che firma meccanicamente il documento di nozze che Enrico le porge con malcelata minaccia [N. 9]. Improvvisamente irrompe Edgardo, appena tornato in Scozia: Lucia è annichilita, gli astanti sono sdegnati e preoccupati. Raimondo riesce ad evitare lo scontro armato e presenta a Edgardo il contratto nuziale con la firma di Lucia [N. 10]: Lucia, ormai fuori di sé, conferma. Edgardo le rende l'anello e, riavuto indietro il proprio, lo getta a terra e lo calpesta: maledice gli Ashton e offrendo il petto disarmato cerca invano di essere colpito dai suoi nemici, ma viene cacciato dalla sala.

Atto II

Più tardi, nella torre di Wolferag. È notte, e si è scatenato un uragano [N. 11]: Edgardo è seduto in preda alla malinconia. Giunge Enrico Ashton, che perfidamente comunica che Lucia è già stata condotta al talamo nuziale. I due si sfidano a duello: appuntamento all'alba, presso le tombe dei Ravenswood.

Frattanto al castello continuano i festeggiamenti [N. 12]. Sopraggiunge Raimondo con una notizia sconvolgente [N. 13]: Lucia ha trafitto in preda alla follia il consorte; allorché Raimondo era entrato nella camera nuziale, davanti al cadavere di Arturo, la giovane gli aveva chiesto sorridendo dove fosse il suo sposo. Pallida come un fantasma, fa il suo ingresso nella sala anche Lucia [N. 14]: lo sguardo fisso, i movimenti scomposti ed un sorriso sono il segno della sua follia. Nel delirio ricorda gli incontri con Edgardo, l'apparizione del fantasma presso la fontana, immagina la cerimonia delle nozze nella quale si vede unita a Edgardo. Torna anche Enrico, il quale, informato dei terribili avvenimenti, vorrebbe scagliarsi su Lucia: viene trattenuto dagli invitati, mossi a pietà dalle condizioni della giovane, che anch'egli infine comprende. Nella costernazione generale Lucia cade fra le braccia di Alisa, e viene condotta fuori. Raimondo accusa Normanno di essere la causa di quella tragedia per la sua delazione sul presunto tradimento di Edgardo e profetizza che il sangue versato ricadrà su di lui.

Esterno del castello di Wolferag, davanti alle tombe dei Ravenswood; notte. Edgardo attende Enrico Ashton per il duello [N. 15]; torturato dall'immagine della felicità di Lucia con il consorte, ha deciso di lasciarsi uccidere. Dal castello di Ravenswood giunge un corteo funebre, che narra a

Edgardo i terribili avvenimenti della notte e l'agonia di Lucia. Edgardo vorrebbe rivederla ancora una volta, ma Raimondo giunge portando la notizia della morte della fanciulla; sotto lo sguardo sconvolto dei presenti, Edgardo si uccide, invocando per sé e Lucia, nei cieli, quell'unione che sulla terra è stata loro negata.



Charles Heath, *Il castello di Ravenswood*. Illustrazione da *The Poetical Works of Sir Walter Scott*. Baronet, Appleton e Co., New York 1869.

L'ARGUMENT

[Entre parenthèse sont indiqués les numéros musicaux de l'œuvre selon la structure exposée dans la rubrique aux pages 79-89]

L'action se déroule en Écosse, à la fin du XVII^e siècle. Une vieille querelle sépare la famille protestante des Ashton, seigneurs de Lammermoor, de la famille catholique des Ravenswood. Après la mort de son père au combat, Edgar de Ravenswood a été vaincu et a dû céder ses terres aux Lammermoor.

PREMIÈRE PARTIE: LE DÉPART

Acte unique

Dans le jardin du château de Ravenswood; les habitants, conduits par l'écuyer en chef Norman, ont aperçu au cours d'une battue de chasse un étranger qui rôdait aux alentours du château [N. 1]. Lord Henry Ashton arrive en compagnie de Raymond Bidebent, chapelain de Lammermoor et précepteur de la jeune sœur d'Henry, Lucie. Henry décrit les revers de fortune qui l'ont amené à se trouver dans une situation critique; seul le mariage de Lucie avec Lord Arthur Bucklaw pourrait le sauver de la disgrâce, mais sa sœur continue à refuser le prétendant [N. 2]. Tandis que Raymond attribue la répugnance de la jeune fille à la mort récente de sa mère, Norman révèle aux deux hommes qu'en réalité Lucie est amoureuse d'un autre: il y a quelque temps, un inconnu l'avait sauvée, en effet, de la furie d'un taureau qui essayait de l'attaquer; Lucie en était aussitôt tombée amoureuse et l'avait par la suite rencontré plusieurs fois secrètement. Norman soupçonne le mystérieux inconnu d'être l'ennemi mortel d'Henry, Edgar de Ravenswood, et le soupçon se transforme en certitude lorsque les veneurs reviennent en racontant que c'est bien Edgar qu'ils ont reconnu dans l'homme aperçu précédemment. Furieux, Lord Henry jure de se venger de son ennemi.

Une fontaine à l'entrée d'un parc, près du château de Ravenswood. Lucie, visiblement agitée, attend l'arrivée d'Edgar, en compagnie de sa suivante Alice [N. 3]. Elle narre une légende selon laquelle, près de cette même fontaine, un Ravenswood aurait poignardé son aimée par jalousie; Lucie confie ensuite à Alice que le fantôme de la femme assassinée lui est apparu près du bord de la fontaine, semblant l'appeler auprès d'elle. Alice, voyant dans ce récit de sombres présages, lui demande de renoncer à un sentiment aus-

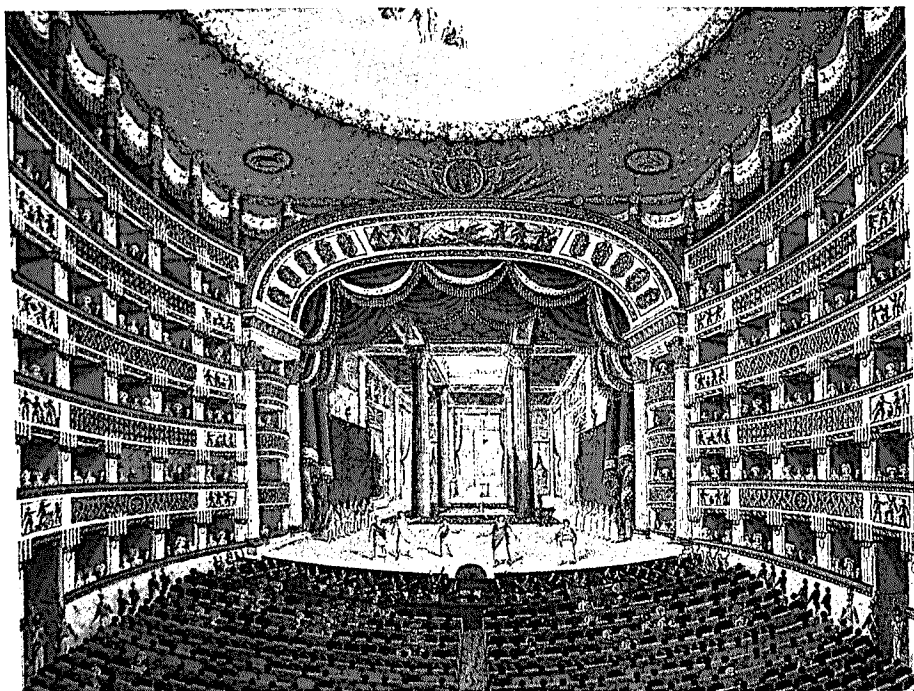
Tav. I



Ritratto di Gaetano Donizetti.



Sir Edwin Henry Landseer (1803-1879). *Portrait of Sir Edwin Henry Landseer* (1879-1882). Olio su pannello.
1879-1882. *Portrait Gallery*.



anonimo (sec. XIX), interno del Teatro San Carlo dove venne rappresentata per la prima volta *Lucia di Lammermoor*, il 26 settembre 1835. Chantilly, Museo Condé.

Alisa
Sig. Zappucci

Lucia
Sig. Perfani
atr. I e 2^a



Edgaro.

Att. 2. 3.

Sig. Duprez



Costume di Edgaro
in la mano. Cerrone.

D. Cerrone



Anonimo, figurino per il costume di Lord Enrico Ashton nella prima rappresentazione della *Lucia di Lammermoor* al Teatro San Carlo di Napoli, 1791. Disegnato e acquerellato da un anonimo, fondazione Pagliara.

Contra

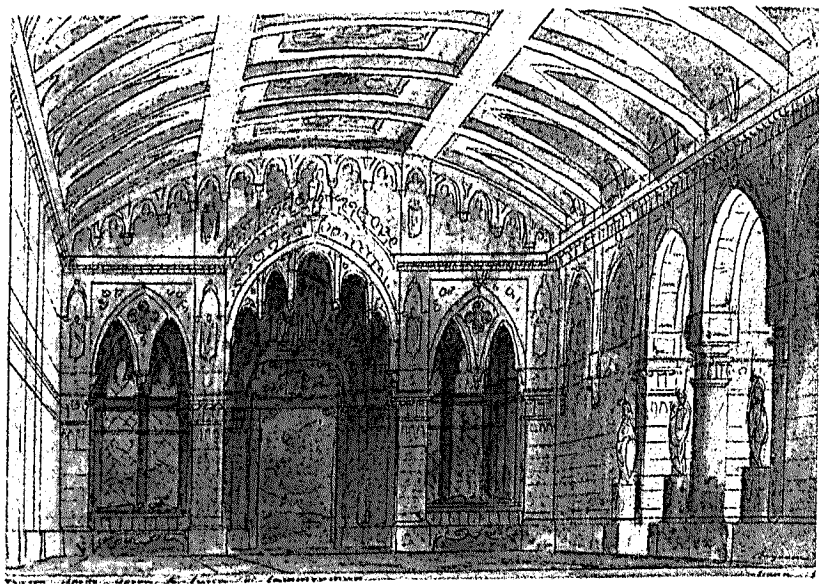
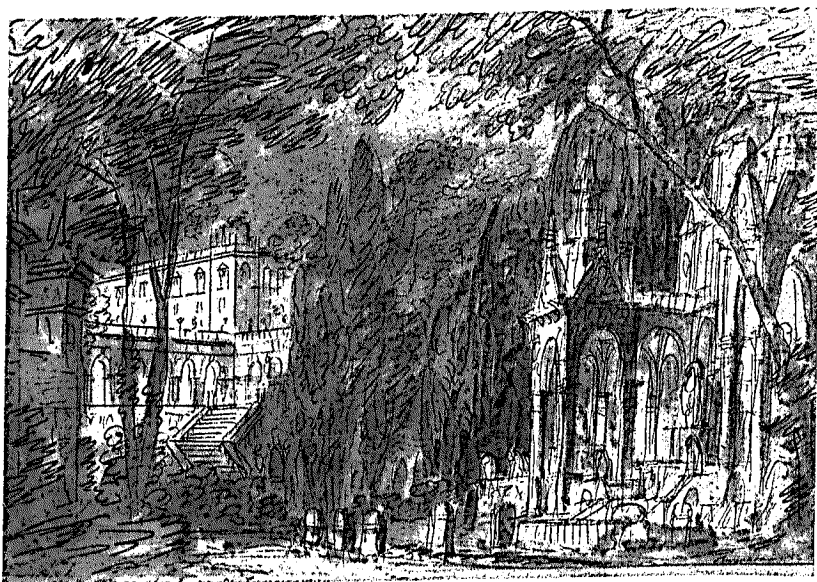
Contra



Lucia

Lucia

Lucia



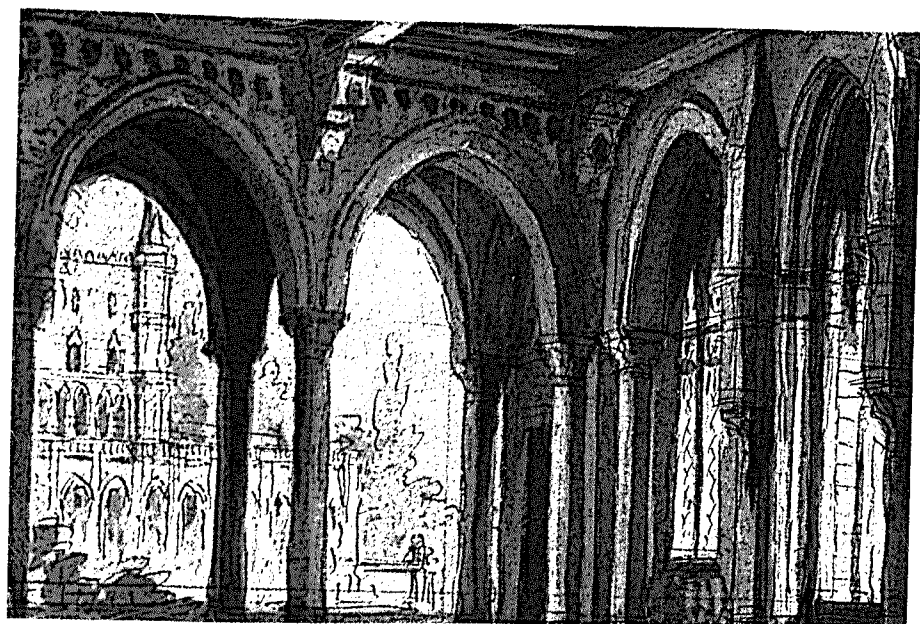
In alto: Francesco Bagnara, «Parco. Sul davanti gli avanzi della così detta fontana della sirena. Notte». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro Apollo di Venezia nella stagione di Carnevale 1836-1837. Disegno a matita e acquerello. Venezia, Museo Correr. I sette bozzetti di Bagnara per questo allestimento della *Lucia di Lammermoor* costituiscono la più antica testimonianza di tutte le mutazioni occorrenti per l'opera.

In basso: Francesco Bagnara, «Salone terren». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro Apollo di Venezia nella stagione di Carnevale 1836-1837. Disegno a matita e acquerello. Venezia, Museo Correr.



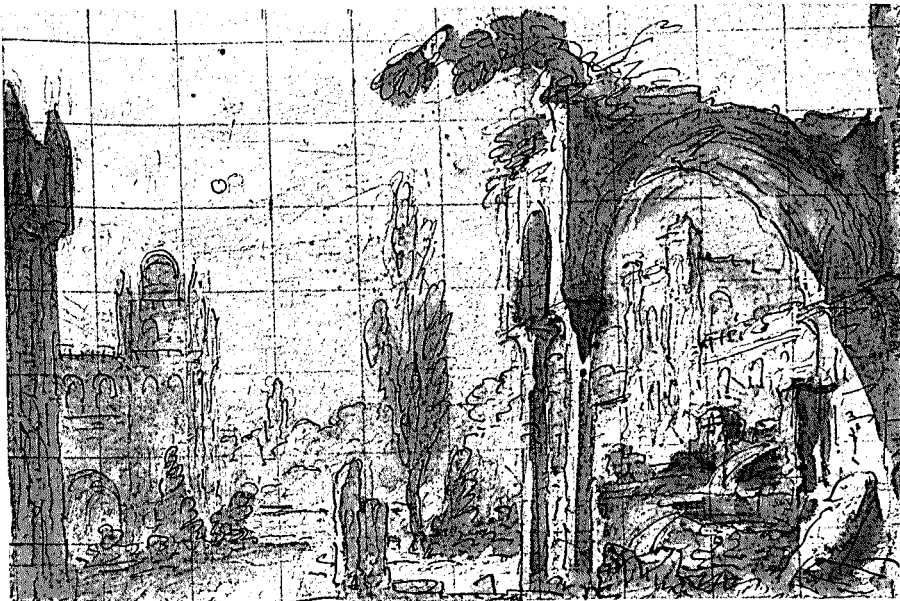
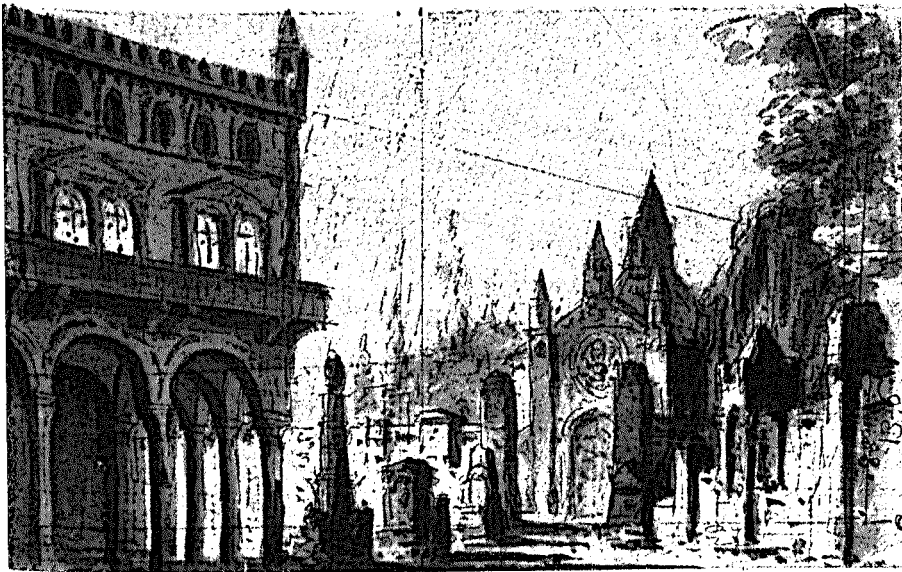
In alto: Francesco Bagnara, «Parte esterna del castello... la via che vi conduce è sparsa delle tombe dei Ravenswood». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro Apollo di Venezia nella stagione di Carnevale 1836-1837. Disegno a matita e acquerello. Venezia, Museo Correr.

Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro la Fenice di Venezia nella stagione di Carnevale 1838-1839. Disegno a matita e acquerello. Venezia, Museo Correr.



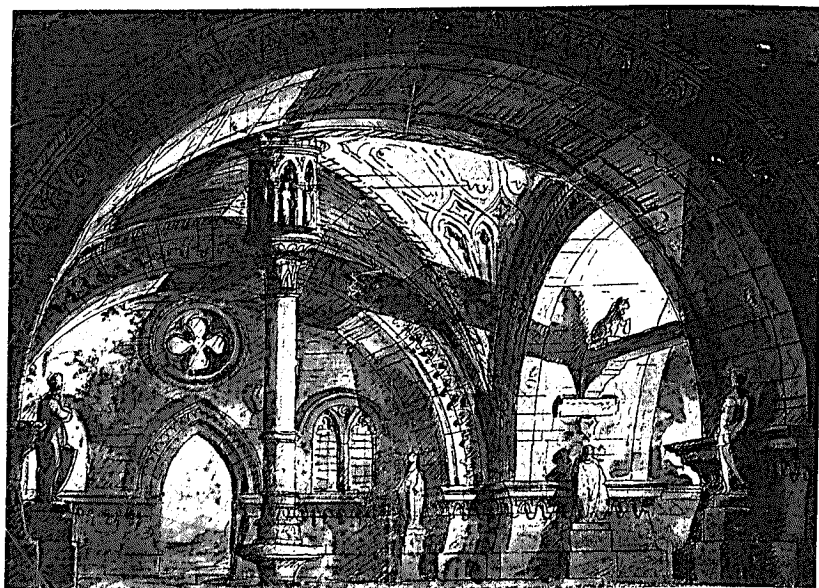
In alto: Giuseppe Bertoja, «Parco. Sul davanti gli avanzi della così detta fontana della sirena. Notte». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro Regio di Torino nel 1845. Disegno a penna e acquerello. Venezia, Museo Correr.

In basso: Giuseppe Bertoja, «Atrio nel castello del Doge». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro Regio di Torino nel 1845. Disegno a matita e acquerello. Venezia, Museo Civico.



In alto: Giuseppe Bertoja, «Parte esterna del castello... la via che vi conduce è sparsa delle tombe dei Ravenswood». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro la Fenice di Venezia nella stagione di Carnevale 1846-1847. Disegno a matita e acquerello. Venezia. Museo Correr.

Giuseppe Bertoja, «Parte esterna del castello... la via che vi conduce è sparsa delle tombe dei Ravenswood». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro Comunale di Bologna nel 1854. Disegno a matita e acquerello. Venezia. Museo Correr.



In alto: Romolo Liverani, «Salone terreno nella torre di Wollferg». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor* rappresentata al Teatro Comunale di Cesena nel 1860. Disegno a matita e acquerello. Venezia, Fondazione G. Cini.

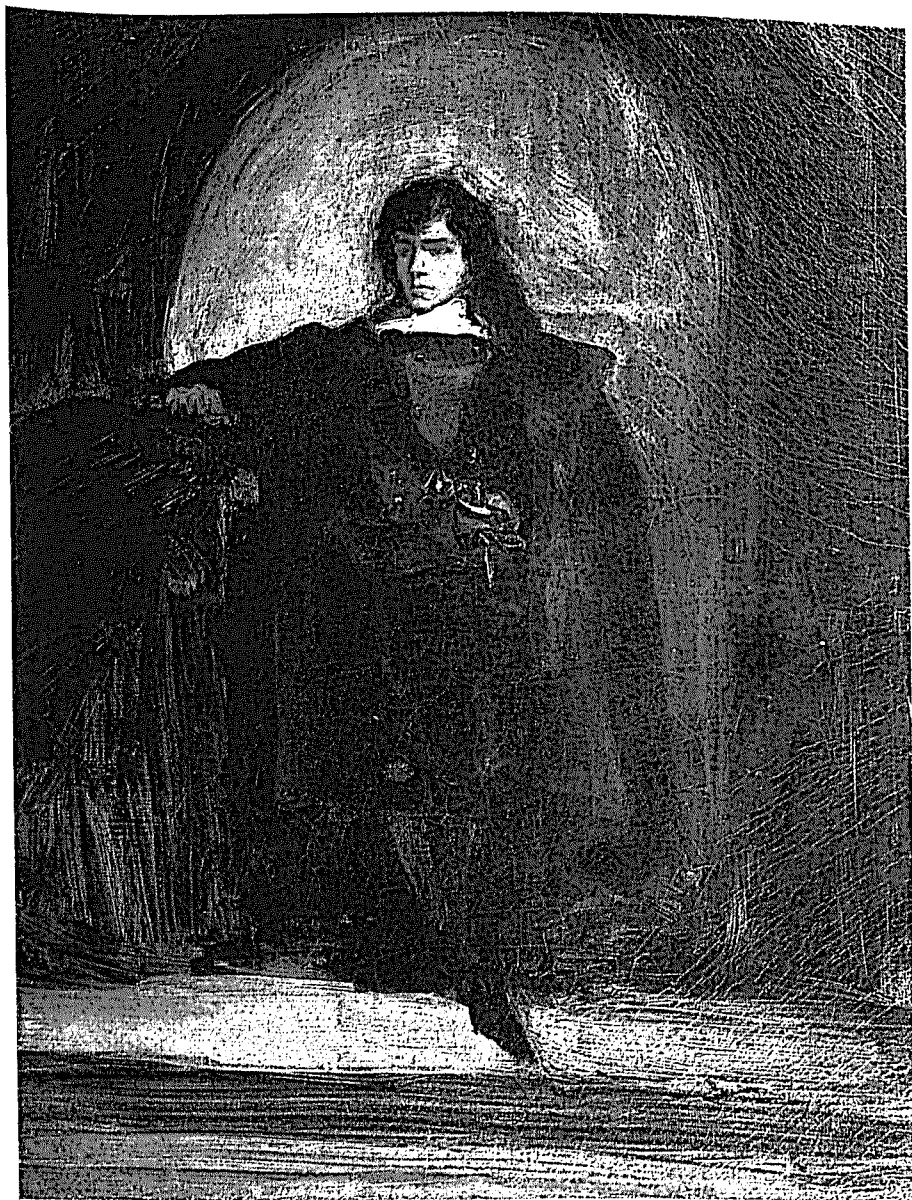
In basso: Tancredi Liverani, «Parco». Sul davanti gli avanzi di un edificio. Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor*. Disegno acquerellato. Milano, Museo Teatrale.



In alto: Anonimo, «Parco. Sul davanti la così detta fontana della sirena. Notte». Bozzetto per la *Lucia di Lammermoor*. Disegno a penna e acquerello. Roma, collezione privata. Da Valerio Mariani, *Scenografia italiana*, Firenze 1930

Alexandre Benois, prima scena della *Lucia di Lammermoor* rappresentata a Milano al Teatro alla Scala nel 1947. Disegno acquerellato. Milano Archivio del Teatro alla Scala.





Eugène Delacroix (1798-1863). *Autoritratto come Ravenswood*. Olio su tela, 1821. Parigi, Museo del Louvre. L'artista si è ispirato al personaggio del romanzo di Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, 1819.



si périlleux que son amour pour Edgar, mais Lucie est convaincue qu'elle ne pourra être heureuse qu'avec lui. Edgar arrive, en proie à l'angoisse: il doit partir pour la France en mission diplomatique [N. 4]; avant de quitter l'Écosse il voudrait cependant tenter de se réconcilier avec les Ashton et demander, en gage de paix, la main de Lucie. La jeune fille, déjà préoccupée par la nouvelle de son départ, même s'il n'est que temporaire, explique à Edgar que la haine d'Henry n'est pas encore apaisée. Edgar rappelle alors les torts que les Ashton ont fait subir à sa famille: seul l'amour pour Lucie l'a empêché de donner suite à ses desseins de vengeance, mais il n'a pas oublié le serment prêté sur la tombe de son père. Lucie le conjure de ne penser qu'à l'affection qui les lie; Edgar lui demande alors de lui jurer une foi éternelle et, en guise de promesse de mariage, tous deux échangent leurs anneaux, puis se quittent.

DEUXIÈME PARTIE: LE CONTRAT DE MARIAGE

Acte I

Dans les appartements de Lord Henry Ashton. Plusieurs mois ont passé, pendant lesquels Henry a organisé les noces de Lucie avec Lord Arthur Bucklaw, dont les proches sont déjà arrivés pour les fêtes nuptiales au château de Ravenswood [N. 5]. Henry confie à Norman qu'il craint encore le refus de Lucie, mais ce dernier le rassure: toutes les lettres que les deux jeunes gens s'étaient envoyées ont été interceptées et la longue absence d'Edgar ainsi qu'une fausse lettre préparée pour prouver son infidélité devraient avoir raison de toute résistance de la part de Lucie. Celle-ci arrive, pâle et faible; elle refuse avec colère d'accepter le noble époux choisi pour elle par son frère et rappelle le vœu de fidélité fait à Edgar. Henry lui donne donc à lire la fausse lettre, qui bouleverse Lucie; son frère lui annonce la ruine politique imminente de la famille au cas où les noces avec Arthur ne seraient pas célébrées: Marie Stuart la catholique montera bientôt sur le trône et cela signifie la fin pour les Ashton et la hache du bourreau pour lui-même [N. 6]. Après la sortie d'Henry arrive Raymond, auquel Lucie demande conseil: mais le chapelain lui aussi lui dit que le long silence d'Edgar ne peut être qu'un signe évident de son infidélité [N. 7]. En appelant au souvenir de sa mère défunte et à sa loyauté envers son frère, Raymond lui conseille de se plier à la volonté du destin et d'épouser Arthur: Dieu saura la récompenser de ce sacrifice.

Dans la salle préparée pour la réception nuptiale, Arthur promet à Henry tout son appui [N. 8]; Henry avertit le futur époux de la fragilité et de la pâleur de Lucie, lui disant qu'elles sont dues à la disparition de leur mère. Arrive alors Lucie, au bord de la défaillance, et elle signe mécaniquement le contrat de mariage qu'Henry lui tend avec un air de menace mal dissimulée [N. 9]. À l'improviste surgit Edgar, qui vient de regagner l'Écosse: Lucie est anéantie, l'assistance indignée et préoccupée. Raymond réussit à éviter que les armes ne surgissent et montre à Edgar le contrat de mariage avec la signature de Lucie [N. 10]; celle-ci, désormais hors d'elle même, confirme. Edgar lui rend son anneau et, ayant reçu le sien en échange, le jette par terre et le piétine: il maudit les Ashton et, offrant sa poitrine désarmée, cherche en vain à être frappé par ses ennemis, mais on le chasse de la salle.

Acte II

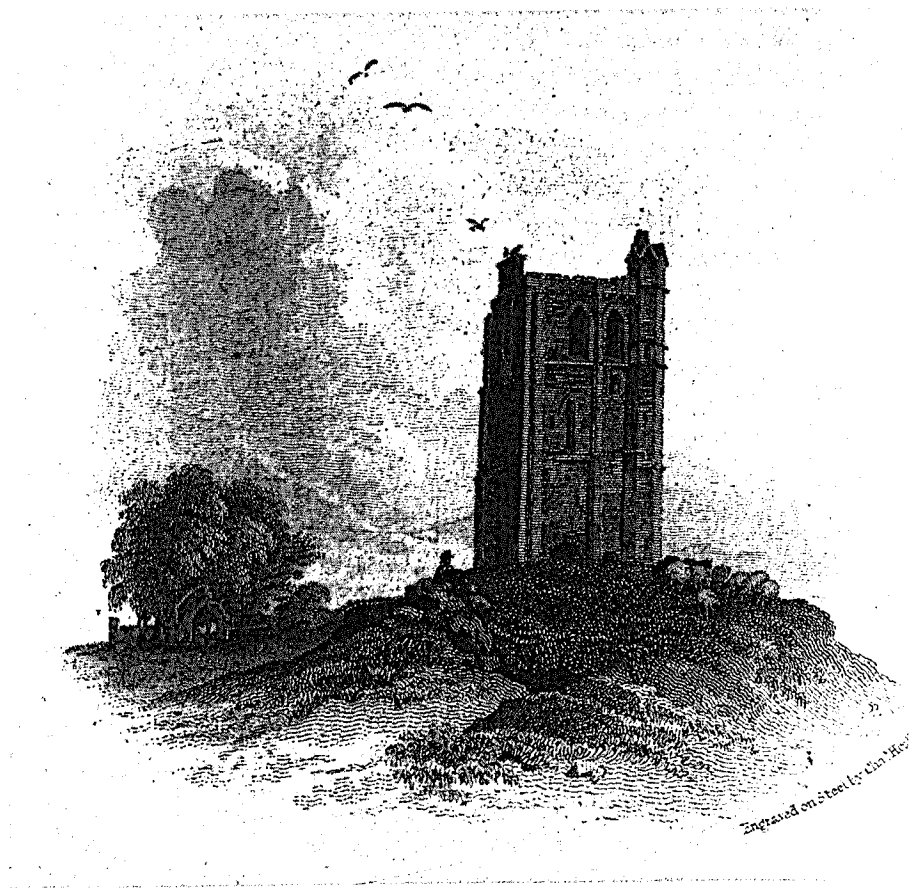
Plus tard, dans la tour de Wolferag. Il fait nuit et un ouragan s'est déchaîné [N. 11]; Edgar est assis en proie à la mélancolie. Arrive Henry Ashton, qui lui communique perfidement que Lucie a déjà été conduite à sa couche nuptiale. Ils décident de se battre en duel: rendez-vous à l'aube, près des tombes des Ravenswood.

Entretemps les festivités continuent au château [N. 12]. Raymond arrive et apporte une nouvelle dramatique [N. 13]: Lucie, en proie à la folie, a transpercé le cœur de son époux; alors que Raymond entraînait dans la chambre nuptiale, la jeune fille lui avait demandé en souriant, devant le cadavre d'Arthur, où était son époux. Pâle comme un fantôme, Lucie fait son entrée dans la salle [N. 14]: son regard fixe, ses gestes désordonnés et son sourire témoignent de sa folie. Dans son délire elle se souvient des rencontres avec Edgar et de l'apparition du fantôme près de la fontaine, et imagine la cérémonie nuptiale par laquelle elle se voit unie à Edgar. Henry, informé de ces événements terribles, revient également, il voudrait se jeter sur Lucie, mais les invités l'en empêchent, saisis de pitié à la vue des conditions de la jeune fille, dont Henry finit par se rendre compte, lui aussi. À la consternation générale, Lucie s'effondre entre les bras d'Alice et on la porte dehors. Raymond accuse Norman d'être la cause de cette tragédie en tant qu'auteur de la délation de la trahison présumée d'Edgar et prédit que le sang versé retombera sur lui.

À l'extérieur du château de Wolferag, devant le tombeau des Ravenswood, la nuit. Edgar attend Henry Ashton pour le duel [N. 15]; torturé par l'image du

bonheur de Lucie avec son époux, il a décidé de se laisser tuer. Du château de Ravenswood arrive un convoi funéraire, qui apprend à Edgar les terribles événements de la nuit et l'agonie de Lucie. Edgar voudrait la revoir encore une fois, mais Raymond arrive en apportant la nouvelle de sa mort; sous le regard bouleversé des présents, Edgar se tue, invoquant pour lui-même et pour Lucie, dans les cieux, l'union qui leur a été déniée sur terre.

(Traduction d'Irène Imbert Molina)



Charles Heath, *La torre di Wollerag*. Illustrazione da *The Poetical Works of Sir Walter Scott, Baronet*, Appleton e Co., New York 1869.

SYNOPSIS

[The brackets indicate where the musical numbers of the opera occur. The structure of the work is shown on the pages 79-89]

The action takes place in Scotland, at the end of the seventeenth century. An old dispute divides the Protestant Ashton family, lords of Lamermoor, from the Catholic Ravenswood family. Edgardo di Ravenswood, after the death of his father in battle, was defeated and had to hand over his land to the Lamermoor.

PART 1: DEPARTURE One-act Play

In the garden of the Ravenswood castle. During a hunt, led by Normanno, captain of the guard, the inhabitants have spotted a stranger roaming the castle grounds [No. 1]. Lord Enrico Ashton arrives, in the company of Raimondo Bidebent, chaplain of Lamermoor and teacher of Enrico's young sister, Lucia. Enrico describes the reverses of fortune which have brought him to the brink of financial ruin; only the marriage of Lucia to Lord Arturo Buklaw can save him from disgrace, but his sister continues to refuse the offer [No. 2]. While Raimondo attributes Lucia's reluctance to the recent death of her mother, Normanno informs them that she is in reality already in love: a stranger, in fact, some time before, had saved her from the fury of a bull which was trying to attack her in the garden; Lucia immediately fell in love with him, and began meeting him secretly. Normanno suspects that the mysterious man is Enrico's mortal enemy, Edgardo di Ravenswood, and that suspicion is transformed into reality when the hunters return, telling of having recognized Edgar in the figure previously sighted. Furious, Lord Enrico swears to take revenge on his enemy.

A fountain at the entrance to a park, near the Ravenswood castle. Visibly agitated, Lucia, in the company of her maid Alisa, awaits the arrival of Edgardo [No. 3]. She recounts the story of a Ravenswood who stabbed his lover out of jealousy at the same fountain; Lucia confides in Alisa that the ghost of the murdered woman appeared to her at the fountain, and seemed to be calling to her. Alisa, feeling a dark premonition in the tale, asks her to desist from such a dangerous relationship as that with Edgardo, but Lucia is convinced that she can find happiness only with him. Edgardo arrives, obviously troubled: he must leave for France on a diplomatic mission

[No. 4]; before leaving Scotland, however, he wants to attempt a reconciliation with the Ashtons and ask, as a token of peace, for Lucia's hand in marriage. She is already distressed by the news of his departure, even if only temporary, and explains to Edgardo that Enrico's hatred hasn't yet been placated. Edgardo then recalls the wrongs suffered by his family at the hands of the Ashtons; only his love for Lucia prevents him from realizing his intention of taking revenge, but he hasn't forgotten his promise made on his father's grave. Lucia implores him to think only of the love that unites them; Edgardo, therefore, asks her to swear eternal faithfulness, and as a promise of matrimony, they exchange rings before parting.

PART 2: THE MARRIAGE CONTRACT

Act 1

In Lord Enrico Ashton's apartments. Several months have passed, and Enrico has organized the wedding of Lucia and Lord Arturo Buklaw, whose relatives have already arrived for the festivities in the castle of Ravenswood [No. 5]. Enrico tells Normanno that he still fears Lucia's refusal, but Normanno reassures him: the interception of all of their letters, together with the long absence and a falsified letter prepared to prove Edgardo's infidelity should dispel all resistance. Lucia enters, pale and weak; she angrily refuses to accept the aristocratic husband chosen for her by Enrico, and remembers her vow of faithfulness to Edgardo. Enrico then has her read the false letter, and she is devastated. Her brother forecasts the immediate political ruin of the family if the wedding with Arturo is not celebrated: Maria Stuarda, a Catholic, is about to ascend the throne, and this means the end for the Ashtons, and for Enrico, the axe [No. 6]. After Enrico leaves, Raimondo enters, and Lucia asks his advice, but even the chaplain tells her that Edgardo's long silence can only be a clear sign of his infidelity [No. 7]. Invoking the memory of her deceased mother and her loyalty towards her brother, Raimondo advises her to submit to the will of destiny and marry Arturo; God will know how to repay her for her sacrifice.

In the hall where the wedding reception will take place, Arturo promises Enrico his complete support [No. 8]. Enrico points out to the future husband Lucia's fragility and pallor, but tells him that her condition is due to their mother's recent death. In fact, Lucia is near fainting as she enters the hall and mechanically signs the marriage document which Enrico hands her with ill-concealed menace [No. 9]. Suddenly, Edgardo storms in, having

just returned to Scotland; Lucia is dumb-founded, and the onlookers indignant and worried. Raimondo manages to prevent an armed confrontation, and presents Edgardo with the signed marriage contract [No. 10]; Lucia, by now beside herself, confirms it. Edgard gives her back her ring, and receiving his, throws it down and stamps on it. He curses the Ashtons and tries in vain to let his enemies strike him disarmed, but he is thrown out.

Act 2

Later, in the tower of Wolferag. It is night, and a storm is raging [No. 11]. Edgardo is sitting, overcome by melancholy. Enrico Ashton arrives, and perfidiously tells Edgardo that Lucia has already been led to the nuptial bed. The two men challenge each other to a duel: the appointment is at dawn, at the Ravenswood tomb.

In the meantime, the festivities continue at the castle [No. 12]. Raimondo arrives suddenly with shocking news [No. 13]: Lucia, in a fit of madness, has stabbed her husband; when Raimondo entered the nuptial chamber, Lucia, in front of Arturo's corpse, asked him, smiling, where her husband was. Pale as a ghost, she enters the hall [No. 14]; her fixed gaze, awkward movements and smile are all signs of her madness. In her delirium, she recalls her meetings with Edgardo and the appearance of the ghost at the fountain, and imagines the wedding ceremony in which she sees herself united with Edgardo. Enrico, informed of the terrible incident, returns and tries to hurl himself at his sister; he is held back by the guests, moved to pity by Lucia's condition, and which he finally comprehends. In an atmosphere of general consternation, Lucia collapses into Alisa's arms, and is carried out. Raimondo accuses Normanno of causing the tragedy by laying information for Edgardo's alleged betrayal, and prophesies that spilt blood will fall upon him.

Outside the castle of Wolferag, in front of the Ravenswood tomb, at night. Edgardo awaits Enrico Ashton for the duel [No. 15]; tortured by the idea of Lucia's happiness with her husband, he has decided to let himself be killed. From the Ravenswood castle, a funeral procession arrives, and Edgardo learns of the terrible events of that night and of Lucia's agony. He wants to see her one last time, but Raimondo arrives with the news of her death. Under the shocked gaze of those present, Edgardo kills himself, invoking for him and Lucia, in heaven, the union that was denied them on earth.

(Translation by Cheryl Mengle)



L'arrivo di Edgardo. Illustrazione dal frontespizio dello spartito di *Lucia di Lammermoor*, stampato da Le Carpentier. Parigi, s.d.

DIE HANDLUNG

[Die musikalischen Nummern, wie sie in der Rubrik auf den Seiten 76-89 aufgeführt sind, sind in Klammern angegeben]

Die Handlung spielt in Schottland am Ende des 17. Jahrhunderts. Ein alter Zwist trennt die protestantische Familie der Ashton, der Herren von Lammermoor, von der katholischen Familie der Ravenswood. Edgardo von Ravenswood wurde nach dem Tod seines Vaters in der Schlacht besiegt und hatte seine Ländereien den Lammermoors überlassen müssen.

ERSTER TEIL: DER ABSCHIED Einziger Akt

Im Garten des Schlosses von Ravenswood haben die Bewohner, geführt von Normanno, dem Hauptmann der Knappen, im Lauf einer Jagd einen Fremden bemerkt, der in der Umgebung des Schlosses umherstrich [Nr. 1]. Lord Enrico Ashton kommt in Begleitung von Raimondo Bidebent, dem Kaplan von Lammermoor und Erzieher von Enricos junger Schwester Lucia. Enrico beschreibt die Wendung des Schicksals, das ihn in eine schwierige Lage brachte; nur die Heirat von Lucia mit Lord Arturo Buklaw könnte ihn vor dem Ruin retten, aber die Schwester lehnt das Angebot weiterhin ab [Nr. 2]. Während Raimondo die Widerspenstigkeit des Mädchens auf den kürzlichen Tod der Mutter zurückführt, erzählt Normanno, daß Lucia bereits verlobt sei: ein Unbekannter hatte sie nämlich vor einiger Zeit vor einem rasenden Stier gerettet, der sie im Park angreifen wollte, Lucia hatte sich sofort in ihn verliebt und später mehrfach heimlich mit ihm getroffen. Normanno hat den Verdacht, daß der geheimnisvolle Mann Enricos Todfeind Edgardo von Ravenswood sei, und die Vermutung bestätigt sich, als die Jäger zurückkehren, die in der schon früher gesichteten Person eben jenen Edgardo erkannt haben. Lord Enrico bricht in Wut aus und schwört, sich an seinem Feind zu rächen.

Ein Brunnen am Eingang des Parks beim Schloß von Ravenswood. Sichtlich erregt erwartet Lucia in Gesellschaft ihrer Dame Alisa die Ankunft von Edgardo [Nr. 3]. Sie erzählt von der Legende, daß genau an diesem Brunnen ein Ravenswood seine Geliebte aus Eifersucht erstochen habe, und vertraut Alisa an, daß der Geist der getöteten Frau ihr am Rand des Brunnens er-

schiene sei, als ob sie sie zu sich rufe. Alisa sieht in der Erzählung eine düstere Vorahnung und bittet sie, von einer so gefährlichen Liebe wie der zu Edgardo Abstand zu nehmen, aber Lucia ist überzeugt, nur mit ihm glücklich werden zu können. Edgardo kommt, sichtlich erschöpft: er muß sich in diplomatischer Mission nach Frankreich begeben [Nr. 4]. Vor der Abreise aus Schottland möchte er sich aber noch mit den Ashtons versöhnen und als Friedenspfand um Lucias Hand anhalten. Lucia, die schon von der Nachricht seiner wenn auch vorübergehenden Abreise besorgt ist, erklärt ihm, daß Enricos Haß noch nicht beruhigt sei. Edgardo erinnert an das Unrecht, das seiner Familie von Seiten der Ashtons zugefügt wurde: nur die Liebe zu Lucia hat ihn davon abgehalten, seine Rachepläne in die Tat umzusetzen, aber er hat den Schwur nicht vergessen, den er am Grab seines Vaters abgelegt hat. Lucia beschwört ihn, nur an ihre gegenseitige Zuneigung zu denken; Edgardo bittet sie, ihm ewige Treue zu schwören, und als Hochzeitsversprechen tauschen die beiden ihre Ringe, dann trennen sie sich.

ZWEITER TEIL: DER HEIRATSVERTRAG

Erster Akt

In den Räumen Lord Enrico Ashtons. Es sind einige Monate vergangen, in denen Enrico die Heirat von Lucia mit Lord Arturo Buklaw organisiert hat, dessen Verwandte für die Feierlichkeiten schon auf Schloß Ravenswood eingetroffen sind [Nr. 5]. Enrico vertraut Normanno an, immer noch Lucias Ablehnung zu befürchten, aber dieser beruhigt ihn: das Abfangen aller Briefe, die die Liebenden sich geschickt hatten müßte, zusammen mit der langen Abwesenheit und einem vorbereiteten falschen Brief, der die Untreue Edgardos beweisen soll, jeden Widerstand beseitigen. Bläß und schwach kommt Lucia herein, sie weist es wütend zurück, den adeligen Verlobten zu akzeptieren, den Enrico für sie gewählt hat, und erinnert an das Treuegelübde, das sie Edgardo abgelegt hat. Ihr Bruder zeigt ihr also den falschen Brief, den Lucia erschüttert liest, und kündigt ihr den bevorstehenden politischen Ruin der Familie an, falls die Heirat mit Arturo nicht vollzogen würde: die Katholikin Maria Stuart soll bald den Thron besteigen, und das bedeutet das Ende für die Ashtons und für ihn selbst das Henkersbeil [Nr. 6]. Nachdem Enrico gegangen ist, bittet Lucia Raimondo um Rat, aber auch der Kaplan sagt ihr, daß das lange Schweigen von Edgardo nur ein klares Zeichen seiner Untreue sein könne [Nr. 7]. Raimondo

ruft die Erinnerung an die verstorbene Mutter und ihre Loyalität gegenüber dem Bruder an und rät ihr, sich dem Willen des Schicksals zu beugen und Arturo zu heiraten: Gott würde sie für dieses Opfer entschädigen.

In dem Saal, der für den Hochzeitsempfang vorbereitet ist, verspricht Arturo Enrico seine ganze Unterstützung [Nr. 8]. Enrico kündigt dem zukünftigen Gatten Lucias Zerbrechlichkeit und Blässe an, sagt ihm aber, daß sie auf den kürzlichen Tod der Mutter zurückzuführen seien. Tatsächlich kommt Lucia, einer Ohnmacht nahe, und unterschreibt mechanisch das Heiratsdokument, das Enrico ihr mit kaum verhüllter Drohung vorlegt [Nr. 9]. Da dringt plötzlich Edgardo herein, der soeben nach Schottland zurückgekehrt ist: Lucia ist niedergeschmettert, die Umstehenden sind entrüstet und besorgt. Raimondo gelingt es, eine bewaffnete Auseinandersetzung zu vermeiden, und zeigt Edgardo den Heiratsvertrag mit Lucias Unterschrift [Nr. 10], Lucia, die bereits außer sich ist, bestätigt ihn. Edgardo gibt ihr ihren Ring zurück und erhält seinen eigenen wieder, den er zu Boden wirft und zertritt; er verflucht die Ashtons und bietet vergeblich seine unbewaffnete Brust, um von seinen Feinden getroffen zu werden: er wird aus dem Saal gewiesen.

Zweiter Akt

Später im Turm von Wolferag. Es ist Nacht, ein Sturm wütet [Nr. 11]; Edgardo überläßt sich der Schwermut. Enrico Ashton trifft ein und teilt ihm boshaft mit, daß Lucia bereits zum Traualtar geführt worden sei. Beide verabreden sich zum Duell im Morgengrauen bei den Grabstätten der Ravenswood.

Währenddessen werden im Schloß die Feierlichkeiten fortgesetzt [Nr. 12]. Raimondo bringt eine erschütternde Nachricht [Nr. 13]: vom Wahn ergriffen, hat Lucia den Gemahl erstochen; als er selbst in das Hochzeitsgemach eintrat, hatte das Mädchen ihn vor Arturos Leichnam lächelnd gefragt, wo ihr Bräutigam sei. Bleich wie ein Geist tritt Lucia selbst in den Saal [Nr. 14]. Der starre Blick, die unausgeglichenen Bewegungen und ein Lächeln sind die Zeichen ihres Wahns. Im Delirium erinnert sie sich an die Begegnungen mit Edgardo, die Erscheinung des Geists am Brunnen, stellt sich die Hochzeitszeremonie vor, in der sie sich mit Edgardo vereint sieht. Auch Enrico kehrt zurück, der sich, informiert über die schrecklichen Ereignisse, auf Lucia stürzen will. Er wird von den Geladenen zurückgehalten, die vom Zustand des Mädchens zu Mitleid gerührt sind, und auch er versteht schließlich. Unter der allgemeinen Bestürzung fällt Lucia in Alisas Arme

und wird hinausgeführt. Raimondo wirft Normanno vor, durch die Nachricht von Edgardos angeblichem Treuebruch die Tragödie verursacht zu haben, und prophezeit, daß das vergossene Blut auf ihn zurückfallen würde. Am Turm von Wolferag, vor den Gräbern der Ravenswood; Nacht. Edgardo wartet auf das Duell mit Enrico Ashton [Nr. 15]. Gequält von der Vorstellung von Lucias Glück mit dem Gatten hat er beschlossen, sich töten zu lassen. Von Schloß Ravenswood trifft ein Totenzug ein, man erzählt Edgardo von den schrecklichen Geschehnissen in der Nacht und Lucias Agonie. Edgardo möchte sie noch einmal wiedersehen, da bringt bereits Raimondo die Nachricht vom Tod des Mädchens. Unter den erschütterten Blicken der Anwesenden ersticht sich Edgardo und erfleht für sich und Lucia im Himmel die Vereinigung, die ihnen auf Erden versagt war.

(Übersetzung von Annette Seimer)



H. P. Hall jr., *Ritratto di Walter Scott*, tratto da *The Poetical Works of Sir Walter Scott, Baronet*, Appleton e Co., New York 1869. Walter Scott (1771-1832) è l'autore del romanzo *The Bride of Lammormoor*, 1819.

LUCIE DE LAMMERMOOR

Grand Opéra en 4 actes.



Frontespizio dello spartito della *Lucia di Lammermoor*. Parigi, Bibliothèque de l'Opéra.

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di
Enrico M. Ferrando

PARTE I: LA PARTENZA

Atto unico

N. 1 PRELUDIO E CORO D'INTRODUZIONE [Normanno, Coro]

[1a] [Preludio]

Larghetto - 4/4, si bemolle minore

[1b] [Coro]

«Percorrete le spiagge vicine» (Normanno)

Allegro giusto - 4/4 si bemolle maggiore

N. 2 SCENA E CAVATINA (Normanno, Enrico, Coro)

[2a] [Scena]

«Tu sei turbato!» (Normanno)

Maestoso - 4/4, si bemolle minore

[2b] [Cantabile]

«Cruda funesta smania» (Enrico)

Larghetto - 3/4, sol maggiore

[2c] [Tempo di mezzo]

«Il tuo dubbio è ormai certezza» (Coro)

Allegro giusto - 4/4, si bemolle maggiore

[2d] [Cabaletta]

«La pietade in suo favore» (Enrico)

Allegro moderato - 12/8, sol maggiore

N. 3 SCENA E CAVATINA (Lucia, Alisa)

[3a] [Preludio]

Maestoso - 4/4, re maggiore

[3b] [Scena] «Ancor non giunse!» (Lucia)
Recitativo - 4/4, re maggiore

[3c] [Cantabile] «Regnava nel silenzio» (Lucia)
Larghetto - 6/8, re minore/maggiore

[3d] [Tempo di mezzo] «Chiari, oh Dio! ben chiari e tristi» (Alisa)
Allegro - 4/4, sol maggiore

[3e] [Cabaletta] «Quando rapito in estasi» (Lucia)

N. 4 SCENA E DUETTO - FINALE I (Alisa, Edgardo, Lucia)

[4a] [Scena] «Egli s'avanza» (Alisa)
Recitativo - 4/4, do maggiore

[4b] [Cantabile] «Sulla tomba che rinserra» (Edgardo)
Larghetto - 3/8, sol minore

[4c] [Tempo di mezzo] «Qui, di sposa eterna fede» (Edgardo)
Allegro vivace - 4/4, si bemolle maggiore

[4d] [Cabaletta] «Verranno a te sull'aure» (Lucia)
Moderato assai - 3/4, si bemolle maggiore

PARTE II: IL CONTRATTO NUZIALE

Atto I

N. 5 SCENA (Normanno, Enrico) «Lucia fra poco a te verrà»
(Normanno)
Recitativo - 4/4 re maggiore

N. 6 Duetto (Enrico, Lucia)

[6a] [Scena] «Appressati, Lucia» (Enrico)
Larghetto - 4/4, si minore

[6b] [Tempo d'attacco] «Il pallor funesto, orrendo» (Enrico)
Moderato - 4/4, sol maggiore

[6c] [Transizione] «Nobil sposo...
Taci... taci...»
(Enrico/Lucia)
Piú allegro - 4/4, mi maggiore

[6d] [Cantabile] «Soffriva nel pianto...» (Lucia)
Larghetto - 3/4 si bemolle maggiore

[6e] [Transizione] «Che fia!?...
Suonar di giubilo»
(Lucia/Enrico)
Vivace - 6/8, mi bemolle maggiore

[6f] [Cabaletta] «Se tradirmi tu potrai» (Enrico)
Vivace - 2/2, sol minore

N. 7 SCENA E ARIA (Lucia, Raimondo)

[7a] [Scena] «Ebben? / Di tua speranza» (Lucia, Raimondo)
Allegro - 4/4, la minore

[7b] [Cantabile] «Ah! Cedi cedi, o piú sciagure» (Raimondo)
Cantabile - 4/4, fa maggiore

[7c] [Tempo di mezzo] «Ah! taci» (Lucia)
Allegro - 4/4, fa maggiore

[7d] [Cabaletta] «Al ben de' tuoi qual vittima» (Raimondo)
Moderato - 4/4, fa maggiore

N. 8 FINALE II - CORO E CAVATINA (Coro, Arturo)

[8a] [Coro] «Per te d'immenso giubilo» (Coro)
Moderato mosso - 4/4, sol maggiore

[8b] [Couplet] «Per poco fra le tenebre» (Arturo)
Poco meno - 4/4, re maggiore

[8c] [Ripresa del coro] «Per te d'immenso giubilo» (Coro)
Moderato mosso - 4/4, sol maggiore

N. 9 SCENA E QUARTETTO NEL FINALE II
(Arturo, Enrico, Coro, Lucia, Alisa, Raimondo, Edgardo)

[9a] [Scena] «Dov'è Lucia?» (Arturo)
Maestoso - 4/4, la maggiore

[9b] [Tempo d'attacco] «Se in lei /soverchia è la mestizia» (Enrico)
Moderato - 4/4, la maggiore

[9c] [Transizione] «Ecco il tuo sposo» (Enrico)
Andante - 4/4, do minore

[9d] [Cantabile] «Chi mi frena in tal momento?»
(Edgardo, Enrico)
Larghetto - 3/4, re bemolle maggiore

N. 10 SEGUITO E STRETTA DEL FINALE II
(Arturo, Enrico, Raimondo, Lucia, Edgardo, Alisa)

[10a] [Tempo di mezzo] «T'allontana, sciagurato» (Arturo, Enrico)
Allegro - 4/4, la maggiore

[10b] [Stretta] «Esci, fuggi, il furor che m'accende»
(Arturo, Enrico, Raimondo)
Vivace - 6/8, re maggiore

Atto II

N. 11 URAGANO, SCENA E DUETTO (Edgardo, Enrico)

[11a] [Introduzione]

Allegro vivace - 4/4 re minore

[11b] [Scena]

«Orrida è questa notte» (Edgardo)

Recitativo - 4/4 re minore

[11c] [Cantabile]

«Ashton!

Sì. Tra queste mura» (Edgardo/Enrico)

Andante - 4/4 re maggiore

[11d] [Tempo di mezzo]

«Da me che brami? / Ascoltami»

(Edgardo/Enrico)

[Moderato] - 4/4, re maggiore

[11e] [Cabaletta]

«Oh sole, più ratto a sorgere t'appresta»

(Edgardo, Enrico)

Marziale - 4/4, re maggiore

N. 12 CORO

«D'immenso giubilo s'innalzi un grido» (Coro)

Allegro vivace - 2/4, mi maggiore

N. 13 GRAN SCENA CON CORI (Raimondo, Coro)

[13a] [Scena]

«Cessi... Ah, cessi quel contento» (Raimondo)

Moderato assai - 4/4, si minore

[13b] [Cantabile]

«Dalle stanze ove Lucia» (Raimondo)

Larghetto - 4/4, si maggiore

[13c] [Coro]

«Oh! qual funesto avvenimento»

N. 14 SCENA E ARIA (Coro, Lucia, Normanno, Raimondo, Enrico)

[14a] [Scena] «Oh, giusto cielo [...]
Il dolce suono /mi colpí di sua voce!»
(Coro/Lucia)

Andante - 4/4, do minore

[14b] [Cantabile] «Ardon gl'incensi» (Lucia)
Larghetto - 6/8, mi bemolle maggiore

[14c] [Tempo di mezzo] «S'avanza Enrico!» (Raimondo)
Allegro - 4/4, do bemolle minore

[14c] [Cabaletta] «Spargi d'amaro pianto» (Lucia)
Moderato - 3/4, mi bemolle maggiore

[N. 14 BIS] SCENA (Enrico, Normanno, Raimondo)
«Si tragga altrove» (Enrico)

[Recitativo] - 4/4, do minore

N. 15 ARIA FINALE (Edgardo, Coro, Raimondo)

[15a] [Scena] «Tombe degli avi miei» (Edgardo)
Recitativo - 4/4, mi bemolle maggiore

[15b] [Cantabile] «Fra poco a me ricovero» (Edgardo)
Larghetto - 3/4, re maggiore

[15c] [Tempo di mezzo] «Oh, meschina!» (Coro)
Maestoso - 4/4 si minore

[15d] [Cabaletta] «Tu che a Dio spiegasti l'ali» (Edgardo)
Moderato - 4/4 re maggiore

Lucia di Lammermoor, melodramma 'classico', esibisce in modo esemplare la struttura 'a pezzi chiusi' e l'articolazione in momenti lirici (i brani musicali veri e propri) e in segmenti narrativi (cui si affida lo sviluppo drammatico) che l'opera romantica italiana aveva ereditato dall'opera seria settecen-

tesca. All'epoca di *Lucia*, d'altra parte, siamo ormai lontani dall'esasperata contrapposizione recitativo-aria dell'opera settecentesca. Il recitativo secco è tramontato da tempo e una drammaturgia più realistica e dinamica ha sostituito l'astratto schematismo dei sentimenti: a una statica effusione di 'affetti' si preferisce lo scontro-confronto fra i personaggi. Così l'interesse si sposta sui duetti e sui pezzi d'assieme, e anche per quanto riguarda le arie accanto a pagine convenzionali (come le arie doppie di Enrico e di Raimondo) troviamo momenti di notevole invenzione sul piano formale: così nella seconda aria doppia di Lucia – la famosa scena «della pazzia» – le differenze di registro espressivo tra i momenti lirici e quelli di connessione sono sfumate, e per assecondare lo sviluppo drammatico il recitativo [14a] assume rilievo (è articolato in otto segmenti successivi) e profondità di espressione inusitati, trascendendo il consueto ruolo di introduzione al momento cantabile. Arie per soprano di particolare ampiezza e articolazione – definite «rondò-finale» – concludevano normalmente l'opera nell'era della 'prima-donna': in *Lucia*, in effetti, la collocazione eccentrica di questo momento formale è ovviamente dovuta alla struttura della vicenda drammatica. È tuttavia significativo che l'opera si concluda con un'aria del protagonista maschile nel momento in cui il tenore si sta avviando a conquistare il ruolo di primattore. Ancora a proposito di questa scena, osserviamo che la celebre cadenza conclusiva di [14b], con il flauto obbligato, appartiene a una tradizione esecutiva affermatasi posteriormente alla prima esecuzione dell'opera. Come scrive William Ashbrook (*Donizetti. Le opere*, Edt, Torino 1987, p. 146) Fanny Tacchinardi Persiani, per la quale Donizetti compose l'opera, sviluppava la cadenza (che Donizetti aveva indicato nello spartito, come d'uso, in maniera soltanto sintetica) «secondo le condizioni vocali e l'umore del momento e, dato che la partecipazione del flauto deve essere fissata in anticipo, è estremamente improbabile che ne abbia fatto uso».

Una particolare cura nella costruzione della forma è riservata, come avviene tipicamente nell'opera romantica – al 'finale centrale': la conclusione della prima parte del dramma che coincide con il momento di maggiore tensione drammatica e che, secondo una tipica convenzione, vede impegnati simultaneamente tutti i protagonisti vocali in un brano destinato anche a mettere in rilievo la maestria tecnica del compositore. Il finale centrale di *Lucia di Lammermoor* è articolato in ben tre numeri autonomi (8, 9, 10): il secondo, che corrisponde al momento del classico concertato (il segmento centrale del finale), è il sestetto che – sottolinea Ashbrook (*Donizetti cit.*, p. 49) – costituisce «di gran lunga la pagina più nota di tutto il teatro donizettiano. Il

suo successo immediato [consacrò Donizetti] maestro insuperabile dell' scrittura d'insieme». Si osserverà che questo brano [9d] è definito «quartetto» nello spartito. In effetti le voci di Alisa e Normanno intervengono solo nella seconda parte del brano, e inoltre il loro intervento si integra con la parte del coro, dalla funzione di sfondo, più che interagire con le voci dei quattro cantanti protagonisti. Ricordiamo a questo proposito che le ferree convenzioni dello *show-business* dell'epoca prevedevano una distinzione gerarchica dei cantanti tra *protagonisti* – ai quali spetta almeno un'aria doppia (cioè articolata in due movimenti principali: il Cantabile e la conclusiva Cabaletta), *comprimari*, cui è affidata un'aria semplice – senza cabaletta – o la partecipazione a un brano d'insieme, e *comparses*, che contribuiscono come spalla dei protagonisti allo sviluppo musicale e drammatico dell'opera.

La struttura complessiva di *Lucia di Lammermoor* è in due parti: la prima, in un unico atto, corrisponde all'antefatto drammatico, mentre i due atti della seconda parte sono legati dall'unità temporale dello svolgimento.

Come tutte le opere del primo Ottocento, costruite per numeri chiusi relativamente indipendenti, *Lucia di Lammermoor* è soggetta a tagli. L'omissione di segmenti di un'opera – per estensioni che possono variare da poche battute, specialmente nelle sezioni conclusive, caratterizzati spesso da insistenti ripetizioni, a interi numeri – possono essere dettati da motivi di carattere pratico o da scelte artistiche, per calibrare pesi ed equilibri, per esempio in relazione alle caratteristiche vocali dei cantanti impegnati, o per scelte di natura registica. In ogni caso simili interventi sono perfettamente compatibili con la tradizione esecutiva di questo repertorio: nel primo Ottocento il testo musicale di un'opera era considerato quasi come un canovaccio da adattare con la più grande elasticità alle diverse circostanze esecutive. La tradizione esecutiva di *Lucia* contempla in particolare la possibilità di tagliare, in tutto o in parte, i nn. 7, 11 e 14bis.

Si è indicata la successione dei numeri così come risultano dalla partitura dell'edizione tradizionale dell'opera, indicando i personaggi che vi prendono parte.

Si è ritenuto opportuno dettagliare la struttura interna dei singoli numeri individuando i principali segmenti in cui sono articolati. Per ciascun segmento musicale si è riportato l'*incipit* testuale, specificando i personaggi che vi intervengono, l'indicazione metrica e quella agogica (desunte dallo spartito), e la tonalità d'inizio, o quella prevalente. Le specificazioni formali non riscontrabili da didascalie dello spartito, come tutti gli altri nostri interventi e in-

terpolazioni, sono racchiuse tra parentesi quadre: la nomenclatura impiegata è comunque quella normalmente adottata per le formalizzazioni proprie dell'opera italiana ottocentesca. Il termine «scena» – da noi utilizzato in riferimento a segmenti di connessione anche dove il termine non sia suggerito dall'intitolazione dei numeri musicali nello spartito – nel secolo XIX è riferito, secondo la definizione del *New Grove Dictionary of Opera*, a «un episodio drammatico, un insieme di recitativo (colloquiale, declamatorio e arioso), figurazioni orchestrali e *parlante* [canto in stile declamato su uno sfondo melodico eseguito dall'orchestra] che introduce un brano formalizzato». Il termine «recitativo» è utilizzato nello spartito, come indicazione agogica, per indicare i momenti da eseguirsi senza rigore ritmico, con una flessibilità più prossima a quella del linguaggio parlato.

ORCHESTRA

2 Flauti
Ottavino
2 Oboi
2 Clarinetti
2 Fagotti

4 Corni
2 Trombe
3 Tromboni

Timpani
Gran Cassa, Piatti, Triangolo
Campana

Arpa

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Banda sul palco

Lucia di Lammermoor utilizza una formazione strumentale normale per le orchestre d'opera italiane del periodo, con i legni a coppie – ma con l'aggiunta dell'ottavino ai due flauti – e gli ottoni privi di uno strumento nel registro contrabbasso, che diventerà consueto a partire dal decennio successivo.

Gli strumenti a percussione sono rappresentati dalla prevedibile combinazione gran cassa - piatti - triangolo (oltre naturalmente ai timpani) cui si aggiunge una campana nella consueta funzione di connotazione realistica.

L'arpa non è integrata nel tessuto timbrico dell'opera: infatti la troviamo soltanto, a sottolinearne la cifra elegiaca, nell'aria di Lucia dell'Atto I, con la funzione di strumento concertante.

Come molte opere dell'Ottocento *Lucia* utilizza la banda, il cui uso in palcoscenico o dietro le quinte – che può tuttavia essere fatto risalire al *Pirro* (1787) di Paisiello – aveva preso l'avvio con l'opera di Rossini *Ricciardo e Zoraide* (1818). L'esempio di Rossini fu ampiamente imitato, anche perché, verosimilmente, la presenza della banda rappresentava in sé una attrattiva in più per il pubblico. Le bande utilizzate erano in effetti bande militari prestate dalle guarnigioni delle città sede degli spettacoli; si trattava ovviamente di complessi autonomi rispetto all'orchestra dei teatri, avevano un proprio direttore e il loro organico strumentale non era standardizzato: perciò il compositore non ne scriveva la parte per esteso, ma si limitava a comporne sinteticamente la musica su due righe, come se fosse una riduzione per pianoforte. Alla strumentazione avrebbe provveduto il maestro della banda, arrangiandola in base alle caratteristiche del proprio complesso. Oggi la strumentazione della banda – quando a farlo non sia il direttore d'orchestra – è realizzata dal direttore musicale di palcoscenico, che ne cura la preparazione e la dirige durante le rappresentazioni.

Alla banda è legata poi una delle più curiose tra le convenzioni melodrammatiche. L'uso di un blocco timbrico chiaramente distinguibile da quello dell'orchestra ha infatti fornito agli operisti una soluzione di elementare efficacia al problema di rappresentare la musica all'interno di altra musica. La banda veniva così utilizzata per rappresentare la musica ascoltata, nel contesto della finzione scenica, dai personaggi dell'opera, come quando, nell'Atto II di *Lucia di Lammermoor*, la protagonista e Enrico odono echeggiare da lontano «festivi suoni» che annunciano l'arrivo di Lord Arturo.

Ricordiamo infine il particolare rilievo assunto dal flauto, elevato al ruolo di strumento concertante nella scena «della pazzia», e concludiamo con

una curiosità, segnalando che una tradizione esecutiva dell'opera prevede la possibilità di utilizzare, nella stessa scena, il timbro diafano e vagamente soprannaturale della *Glassharmonika*: uno strumento che consiste in una serie di coppe di vetro imperniate su un asse, che viene fatto ruotare in modo che l'esecutore possa metterle in vibrazione sfiorandole con le dita inumidite.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999.2000



TEATRO
REGIO
TORINO

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti

Libretto di
Salvatore Cammarano

Musica di
Gaetano Donizetti

I LIBRETTI

AVVERTIMENTO DELL'AUTORE

La promessa sposa di Lammermoor, storico romanzo dell'Ariosto scozzese, mi parve subbietto piú che altro acconcio per le scene: però non deggio tacere, che nel dargli la forma drammatica, sotto di cui oso presentarlo, mi si opposero non pochi ostacoli, per superare i quali fu mestieri allontanarmi piú che non pensavo dalle tracce di Walter Scott. Spero quindi, che l'aver tolto dal novero de' miei personaggi taluno di quelli che pur sono fra i principali del romanzo, e la morte del Sere di Ravenswood diversamente da me condotta (per tacere di altre men rilevanti modificazioni) spero che tutto questo non mi venga imputato come a stolta temerità; avendo soltanto a ciò indotto i limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti [e tre atti]

Libretto di Salvatore Cammarano

Musica di Gaetano Donizetti

LORD ENRICO ASHTON

Baritono

MISS LUCIA, sorella di lui

Soprano

SIR EDGARDO di Ravenswood

Tenore

RAIMONDO BIDEBENT,

educatore e confidente di Lucia

Basso

ALISA, damigella di Lucia

Soprano

LORD ARTURO BUCKLAW

Tenore

NORMANNO,

capo degli armigeri di Ravenswood

Tenore

CORO di dame e cavalieri,

congiunti di Ashton,

abitanti di Lammermoor

Paggi, armigeri, domestici di Ashton

*L'avvenimento ha luogo in Iscozia,
parte nel castello di Ravenswood,
parte nella rovinata torre di Wolferag.
L'epoca rimonta al declinare del secolo XVI.*



Ritratto di Salvatore Cammarano (1801-1852). Litografia. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

LUCIA DI LAMMERMOOR

PARTE I La Partenza

Atto unico

Giardino nel castello di Ravenswood.

SCENA PRIMA

*Normanno e Coro di abitanti del castello in
arnese da caccia.*

NORMANNO e CORO

Percorrete le spiagge vicine,
Percorriamo le spiagge vicine,
della torre le vaste rovine;
cada il vel di sì turpe mistero.
Lo domanda... lo impone l'onor.
Splenderà l'esecrabile vero
come lampo fra nubi d'orror.

Il Coro parte rapidamente.

SCENA SECONDA

*Enrico, Raimondo e detto. Enrico si avvanza
fieramente accigliato. Breve pausa.*

NORMANNO

(accostandosi rispettosamente ad Enrico)

Tu sei turbato!

ENRICO

E n'ho ben d'onde.

Il sai;

de' miei destini impallidì la stella...

Intanto Edgardo... quel mortale nemico
di mia prosapia, dalle sue rovine
erge la fronte baldanzosa e ride!
Sola una mano rafferma mi puote
nel vacillante mio poter... Lucia
osa respinger quella mano... Ah! suora
non m'è colei!

RAIMONDO

Dolente
vergin, che geme sull'urna recente
di cara madre, al talamo potria
volger lo sguardo? Rispettiamo un core
che trafitto dal duol schivo è d'amore.

NORMANNO *(con ironia)*

Schivo d'amor!... Lucia
d'amore avvampa.

ENRICO

Che favelli?...

RAIMONDO

(Oh, detto!...)

NORMANNO

Udite. Ella sen già colà del parco
nel solingo vial dove la madre
giace sepolta...
Impetuoso toro
ecco su lor si avventa...
Quando per l'aria rimbombar si sente
un colpo, e al suol repente
cade la belva.

ENRICO

E chi vibrò quel colpo?

LIBRETTO

NORMANNO

Tal... che il suo nome ricoprì d'un velo.

RAIMONDO

Ah!...

ENRICO

Lucia forse...

NORMANNO

Lo dicesti.

NORMANNO

L'amò.

ENRICO

Cruda, funesta smania,
tu m'hai svegliata in petto!...

ENRICO

Dunque il rivide?

È troppo, è troppo orribile
questo fatal sospetto!

NORMANNO

Ogni alba.

Mi fa gelare e fremere!...

Solleva in fronte il crin!

Colma di tanto obbrobrio

chi suora mia nascea!

ENRICO

E dove?

Pria che d'amor di perfido
(*con terribile impulso di sdegno*)

a me svelarti rea,

se ti colpisse un fulmine

fora men rio dolor.

NORMANNO

In quel viale.

NORMANNO

Pietoso al tuo decoro.

Io fui con te crudel!

ENRICO

Io fremo!

Né tu scovristi il seduttore?

RAIMONDO

(La tua clemenza imploro;
tu lo smentisci, o ciel.)

NORMANNO

Sospetto

io n'ho soltanto.

SCENA TERZA

ENRICO

Ah! parla.

Coro di cacciatori e detti.

NORMANNO

È tuo nemico.

CORO

(*accorrendo, a Normanno*)

Il tuo dubbio è omai certezza.

RAIMONDO

(Oh ciel!...)

NORMANNO

(*ad Enrico*)

Odi tu?

NORMANNO

Tu lo detesti.

ENRICO

Esser potrebbe!... Edgardo?

ENRICO

Narrate.

PARTE I

CORO

(Oh, giorno!)
Come vinti da stanchezza,
dopo lungo errar d'intorno,
noi posammo della torre
nel vestibolo cadente:
ecco tosto lo trascorre
in silenzio un uom pallente
Quando appresso ei n'è venuto
ravvisiam lo sconosciuto.
Ei su rapido destriero
s'involò dal nostro sguardo...
Qual s'appella un falconiero
ne apprendeva, qual s'appella.

ENRICO

E quale?

CORO

Edgardo.

ENRICO

Egli!... Oh, rabbia che m'accendi.
Contenerti un cor non può!

RAIMONDO

Ah no! non credere, no, no...
[Deh! sospendi...]
Ella... ah...

ENRICO

No, contenerti un cor non può,
no, non può, no no!

RAIMONDO

M'odi.

ENRICO

Udir non vo'.
La pietade in suo favore
miti sensi invan ti detta...
Se mi parli di vendetta
solo intenderti potrò.
Sciagurati, il mio furore

già su voi tremendo rugge...
L'empia fiamma che vi strugge
io col sangue spegnerò.

CORO

Ti raffrena, al nuovo albore
ci da te fuggir non può.

RAIMONDO

(Ah! qual nube di terrore
questa casa circondò.)

ENRICO

Tacete, tacete.
Ah! La pietade...

RAIMONDO

Ah! Ah! non cedere!
Ah! qual nube...

CORO

Egli a te fuggir non può!

Partono tutti.

SCENA QUARTA

Parco. Nel fondo della scena un fianco del castello, con piccola porta praticabile. Sul davanti la così detta fontana della Sirena, fontana altra volta coperta da un bell'edifizio, ornato di tutti i fregi della gotica architettura, al presente dai rottami di quest'edifizio sol cinta. Caduto n'è il tetto, rovinate le mura, e la sorgente che zampilla di sotterra, si apre il varco fra le pietre, e le macerie poste intorno, formando indi un ruscello. È sull'imbrunire. Sorge la luna.
Lucia ed Alisa.

LUCIA

(viene dal castello, seguita da Alisa: sono entrambe nella massima agitazione. Ella si

volge d'intorno, come in cerca di qualcuno; ma osservando la fontana, ritorce altrove lo sguardo)

Ancor non giunse!...

ALISA

Incauta!... A che mi traggi!...
Avventurarti, or che il fratel qui venne,
è folle ardir.

LUCIA

Ben parli! Edgardo sappia
qual ne circonda orribile periglio...

ALISA

Perché d'intorno il ciglio
volgi atterrita?

LUCIA

Quella fonte, ah! mai,
senza tremar, non veggo...

[Ah! tu lo sai:

un Ravenswood, ardendo
di geloso furor, l'amata donna
colà trafisse, e l'infelice cadde
nell'onda, ed ivi rimaneva sepolta...
m'apparve l'ombra sua...

ALISA

Che dici!...

LUCIA

Ascolta.
Regnava nel silenzio
alta la notte e bruna...
Colpia la fonte un pallido
raggio di tetra luna...
Quando sommerso gemito
fra l'aure udir si fe'.
Ed ecco su quel margine
l'ombra mostrarsi a me, ah!

(coprendosi il viso con le mani)

Qual di chi parla muoversi
il labbro suo vedea,
e con la mano esanime
chiamarmi a sé pareva.
Stette un momento immobile,
poi ratta dileguò...
e l'onda pria sì limpida,
di sangue rosseggiò!

ALISA

Chiari, oh Dio! ben chiari e tristi
nel tuo dir presagi intendo!
Ah! Lucia, Lucia desisti
da un amor così tremendo.

LUCIA

Egli è luce a' giorni miei,
e conforto al mio penar.
Quando rapito in estasi
del più cocente amore,
col favellar del core
mi giura eterna fe';
gli affanni miei dimentico,
gioia diviene il pianto...
parmi che a lui d'accanto
si schiuda il ciel per me!

ALISA

Ah! giorni d'amaro pianto
ah! s'apprestano per te!...
Ah! Lucia! ah! desisti!

LUCIA

Ah! Quando rapito in estasi...
... a lui d'accanto
par si schiuda il ciel per me!

ALISA

Giorri d'amaro pianto
s'apprestano per te!...

PARTE I

SCENA QUINTA

Edgardo e dette.

ALISA

Egli s'avanza... La vicina soglia
io cauta veglierò.

Rientra nel castello.

EDGARDO (*entrando*)

Lucia, perdona
se ad ora inusitata
io vederti chiedea: ragion possente
a ciò mi trasse. Pria che in ciel
[biancheggia]

l'alba novella, dalle patrie sponde
lungi sarò.

LUCIA

Che dici!...

EDGARDO

Pe' franchi lidi amici
scioglio le vele: ivi trattar m'è dato
le sorti della Scozia.

LUCIA

E me nel pianto
abbandoni così?

EDGARDO

Pria di lasciarti
Ashton mi vegga... io stenderò, placato,
a lui la destra, e la tua destra, pegno
fra noi di pace, chiederò.

LUCIA

Che ascolto!... (*agitata*)
Ah! no... rimanga nel silenzio avvolto
per or l'arcano affetto...

EDGARDO (*ironico*)

Intendo! Di mia stirpe
il reo persecutor de' mali miei

ancor pago non è! Mi tolse il padre...
il mio retaggio avito... Né basta
Che brama ancor quel cor feroce, e rio?
La mia perdita intera? il sangue mio?
Egli m'odia...

LUCIA

Ah, no!

EDGARDO (*con forza*)

Mi abborre...

LUCIA

Calma, oh ciel! quell'ira estrema.

EDGARDO

Fiamma ardente in sen mi scorre!
M'odi.

LUCIA

Edgardo!...

EDGARDO

M'odi, e trema.
Sulla tomba che rinserra
il tradito genitore,
al tuo sangue eterna guerra
io giurai nel mio furore.
Ma ti vidi, e in cor mi nacque
altro affetto, e l'ira tacque...
Pur quel voto non è infranto...
io potrei compirlo ancor!

LUCIA

Deh! Ti placa... Deh! Ti frena...
Può tradirne un solo accento!
Non ti basta la mia pena?
Vuoi ch'io mora di spavento?
Ceda, ceda ogn'altro affetto;
solo amor t'infiammi il petto...
Un più nobile, più santo
d'ogni voto è un puro amor!

EDGARDO (*con súbita risoluzione*)

Qui, di sposa eterna fede

qui mi giura, al cielo innante.
 Dio ci ascolta, Dio ci vede...
 Tempio, ed ara è un core amante;
 al tuo fato unisco il mio
(ponendo un anello in dito a Lucia)
 son tuo sposo.¹

LUCIA
(porgendo a sua volta il proprio anello ad Edgardo)
 E tua son io!
(ponendo un anello in dito a Lucia)

LUCIA ed EDGARDO
 Ah! soltanto il nostro foco
 spegnerà di morte il gel.

LUCIA
 A' miei voti amore invoco,
 a' miei voti invoco il ciel!

EDGARDO
 A' miei voti invoco il ciel!
 Separarci omai conviene.

LUCIA
 Oh, parola a me funesta!
 Il mio cor con te ne viene.

EDGARDO
 Il mio cor con te qui resta.

LUCIA
 Ah! Edgardo! ah! Edgardo!

EDGARDO
 Separarci omai convien.

LUCIA
 Ah! talor del tuo pensiero
 venga un foglio messaggero.
 E la vita fuggitiva
 di speranza nudrirò.

EDGARDO
 Io di te memoria viva
 sempre, o cara, serberò.

LUCIA ed EDGARDO
 Ah! Verranno a te sull'aure
 i miei sospiri ardenti,
 udrai nel mar che mormora
 l'eco de' miei lamenti...
 Pensando ch'io di gemiti
 mi pasco, e di dolor.
 Spargi un'amara lagrima
 su questo pegno allor.

EDGARDO
 Io parto...

LUCIA
 Addio...

EDGARDO
 Rammentati!
 Ne stringe il cielo!...

LUCIA ed EDGARDO
 Addio.
Edgardo parte, Lucia si ritira nel castello.

¹ Ne' tempi a cui rimonta questo avvenimento, fu in Iscozia come credenza, che il violatore di un giuramento fatto con certe cerimonie, soggiacesse in questa terra ad esemplare punizione celeste, quasi contemporanea all'atto dello spergiuro. Perciò allora i giuramenti degli amanti, lungi dal riguardarsi come cosa di lieve peso, avevano per lo meno l'importanza di un contratto di nozze. La più usata di queste cerimonie era, che i due amanti rompevano, e si partivano una moneta. Si è sostituito il cambio dell'anello, come più adatto alla scena (N.d.A.).

PARTE II

PARTE II
Il Contratto Nuziale

Atto I

Gabinetto negli appartamenti di Lord Ashton.

SCENA PRIMA

Enrico e Normanno.

Enrico è seduto presso un tavolino: Normanno sopraggiunge.

NORMANNO

Lucia fra poco a te verrà.

ENRICO

Tremante

l'aspetto. A festeggiar le nozze illustri
già nel castello i nobili parenti
di mia famiglia giunser; in breve Arturo
qui volge...

(sorgendo agitatissimo)

E s'ella pertinace osasse
d'opporli?...

NORMANNO

Non temer: la lunga assenza
del tuo nemico, i fogli
da noi rapiti, e la bugiarda nuova
ch'egli s'accese d'altra fiamma, in core
di Lucia spegneranno il cieco amore.

ENRICO

Ella s'avanza!... Il simulato foglio
porgimi,

Normanno gli dà un foglio.

ed esci sulla via che tragge
alla città regina
di Scozia: e qui fra plausi e liete grida
conduci Arturo.

Normanno esce.

SCENA SECONDA

Lucia e detto.

Lucia si arresta presso la soglia: la pallidezza del suo volto, il guardo smarrito, e tutto in lei annunzia i patimenti che soffersse, ed i primi sintomi d'un'alienazione mentale.

ENRICO

Appressati, Lucia.

Lucia si avvanza alcuni passi macchinamente, e sempre figgendo lo sguardo immobile negli occhi di Enrico.

Sperai più lieta in questo dì vederti,
in questo dì, che d'Imeneo le faci
si accendono per te. Mi guardi e taci?

LUCIA

Il pallor funesto, orrendo,
che ricopre il volto mio,
ti rimprovera tacendo
il mio strazio... il mio dolore.
Perdonare ti possa Iddio
l'inumano tuo rigor.

ENRICO

A ragion mi fe' spietato
quel che t'arse indegno affetto...
Ma si taccia del passato...
tuo fratello sono ancor.
Spenta è l'ira nel mio petto,
spegni tu l'insano amor.
Nobil sposo...

LUCIA

Taci... taci!

ENRICO

Come?

LUCIA

Ad altr'uom giurai la fe'.

LIBRETTO

ENRICO
(*iracondo*)
No! potevi...

LUCIA
Enrico!...

ENRICO
(*raffrenandosi*)
Basti.
Questo foglio appien ti dice,
qual crudel, qual empio amasti.
(*porgendole il foglio, ch'ebbe da Normanno*)
Leggi.

LUCIA
Ah! Il core mi balzò.

Legge: la sorpresa, ed il più vivo affanno si dipingono nel suo volto, ed un tremito l'investe dal capo alle piante.

ENRICO
(*accorrendo in di lei soccorso*)
Tu vacilli!...

LUCIA
Me infelice!...
Ahi!... la folgore piombò!
Soffriva nel pianto... Languia nel dolore
la speme... la vita riposi in un cor...
L'istante di morte è giunto per me.
quel core infedele ad altra si die'!...

ENRICO
Un folle ti accese, un perfido amore:
tradisti il tuo sangue per vil seduttore...
ma degna dal cielo ne avesti mercé:
quel core infedele ad altra si die'!

Si ascoltano echeggiare in lontananza festivi suoni e clamorose grida.

LUCIA
Che fia!?...

ENRICO
Suonar di giubilo
sentì la riva?

LUCIA
Ebbene?

ENRICO
Giunge il tuo sposo.

LUCIA
Un brivido
mi corse per le vene!

ENRICO
A te s'appresta il talamo...

LUCIA
La tomba a me s'appresta!

ENRICO
Ora fatale è questa!

LUCIA
Ho sugli occhi un vel!

ENRICO
M'odi. Spento è Guglielmo... ascendere
vedremo il trono Maria...
Prostrata è nella polvere
la parte ch'io seguia...

LUCIA
Ah! Io tremo!

ENRICO
Dal precipizio
Arturo può sottrarmi,
sol egli...

LUCIA

Ed io? ed io?

ENRICO

Salvarmi
devi.

LUCIA

Enrico!

ENRICO

Vieni allo sposo.

LUCIA

Ad altri giurai.

ENRICO

Devi salvarmi.

LUCIA

Ma!...

ENRICO (*in atto di uscire*)

Il devi.

LUCIA

Oh, ciel!...

ENRICO

(*ritornando a Lucia, e con accento rapido, ma energico*)

Se tradirmi tu potrai,
la mia sorte è già compita...
Tu m'involi onore, e vita;
tu la scure appresti a me...
Ne' tuoi sogni mi vedrai
ombra irata e minacciosa!...
Quella scure sanguinosa
starà sempre innanzi a te!

LUCIA

(*volgendo al cielo gli occhi gonfi di lagrime*)

Tu che vedi il pianto mio...
tu che leggi in questo core,

se respinto il mio dolore
come in terra in ciel non è.
Tu mi togli, eterno Iddio,
questa vita disperata...
Io son tanto sventurata,
che la morte è un ben per me!

Enrico parte affrettatamente. Lucia si abbandona su d'una seggiola, ove resta qualche momento in silenzio; quindi vedendo giungere Raimondo, gli sorge all'incontro ansiosissima.

SCENA TERZA

Raimondo e detta.

LUCIA

Ebben?

RAIMONDO

Di tua speranza
l'ultimo raggio tramontò! Credei
al tuo sospetto, che il fratel chiudesse
tutte le strade, onde sul franco suolo,
all'uom che amar giurasti
non giungesser tue nuove: io stesso
[un foglio

da te vergato, per sicura mano
recar gli feci... invano!
Tace mai sempre... quel silenzio assai
d'infedeltà ti parla!

LUCIA

E me consigli?...

RAIMONDO

Di piegarti al destino.

LUCIA

E il giuramento?...

RAIMONDO

Tu pur vaneggi! I nuziali voti

LIBRETTO

che il ministro di Dio non benedice
né il ciel, né il mondo riconosce.

LUCIA

Ah! cede
persuasa la mente...
ma sordo alla ragion resiste il core.

RAIMONDO

Vincerlo è forza.

LUCIA

Oh, sventurato amore!

RAIMONDO

Ah! cedi, cedi, o più sciagure
ti sovrastano, infelice...
Per le tenere mie cure,
per l'estinta genitrice,
il periglio d'un fratello
deh, ti mova e cangi il cor...
e la madre nell'avello
fremerà per te d'orror.

LUCIA

Ah! taci... Ah! vincesti...
Non son tanto snaturata.

RAIMONDO

Oh! qual gioia in me tu desti!
Oh qual nube hai dissipata!...
Ah! qual gioia!
Al ben de' tuoi qual vittima
offri, Lucia, te stessa;
e tanto sacrificio
scritto nel ciel sarà.
Se la pietà degli uomini
a te non fia concessa,
v'è un Dio, v'è un Dio, che tergere
il pianto tuo saprà.

LUCIA

Guidami tu, tu reggimi...
son fuori di me stessa!

Lungo, crudel supplizio
la vita a me sarà!...

RAIMONDO

Sì, figlia, coraggio!
Qual nube hai disgombrata!
Oh, figlia mia, coraggio!
Ah! Al ben de' tuoi...

LUCIA

Nel ciel sarà, sì.
Ah! Oh Dio! Son fuor di me.
Ingrato!

(piangendo)

Edgaro ingrato!

(a Raimondo)

Guidami... vincesti!... Ah!...

*Sala preparata per il ricevimento di Arturo.
Nel fondo, porta praticabile.*

SCENA QUARTA

*Enrico, Arturo, Normanno, cavalieri e dame
congiunti di Ashton, paggi, armigeri, abitan-
ti di Lammermoor, e domestici, tutti inol-
trandosi dal fondo.*

ENRICO, NORMANNO e CORO

Per te d'immenso giubilo
tutto s'avviva intorno,
per te veggiam rinascere
della speranza il giorno.
Qui l'amistà ti guida,
qui ti conduce amor,
qual astro in notte infida,
qual riso nel dolor.

ARTURO

Per poco fra le tenebre
sparì la vostra stella;
io la farò risorgere
più fulgida, e più bella.
La man mi porgi Enrico...

PARTE II

ti stringi a questo cor.
A te ne vengo amico,
fratello, e difensor.

CORO

Ah! Per te d'immenso giubilo...

ARTURO

Dov'è Lucia?

ENRICO

Qui giungere
or la vedrem...

(in disparte ad Arturo)

Se in lei
soverchia è la mestizia,
maravigliarti no, no, non dei.
Dal duolo oppressa e vinta
piange la madre estinta...

ARTURO

M'è noto. Or solvi un dubbio:
fama suonò, ch'Edgardo
sovr'essa, temerario,
alzare osò lo sguardo...

ENRICO

È ver... quel folle ardia...

SCENA QUINTA

Lucia, Alisa, Raimondo e detti. Entra Lucia sostenuta da Raimondo e Alisa; essa è nel massimo abbattimento.

ENRICO

(presentando Arturo a Lucia)

Ecco il tuo sposo...

Lucia fa un movimento come per retrocedere.

(sommessamente a Lucia)

Incauta!...

Perder mi vuoi?

LUCIA

(Gran Dio.)

ARTURO

Ti piaccia i voti accogliere
del tenero amor mio...

ENRICO

(accostandosi ad un tavolino su cui è il contratto nuziale, e troncando destramente le parole ad Arturo)

Omai si compia il rito.
T'appressa.

ARTURO

Oh, dolce invito!

Avvicinandosi ad Enrico che sottoscrive il contratto, egli vi appone quindi la sua firma. Intanto Raimondo ed Alisa conducono la tremebonda Lucia verso il tavolino.

LUCIA

(Io vado al sacrificio!...)

RAIMONDO

(Reggi, buon Dio, l'afflitta.)

ENRICO

(piano a Lucia, e scagliandole furtive, e tremende occhiate)

Non esitar. Scrivi...

LUCIA

(piena di spavento, e quasi fuori di se medesima, segna l'atto)

(Me misera!...)

(La mia condanna ho scritta!)

ENRICO

(Respiro!)

LUCIA

(Io gelo ed ardo!...)

Io manco!...)
(S'appoggia a Raimondo)

Si ascolta dalla porta in fondo lo strepito di persona, che indarno trattenuta, si avvanza precipitosa.

TUTTI
Qual fragor!...
La porta si spalanca.
Chi giunge?...

SCENA SESTA

Edgardo, alcuni servi, e detti.

EDGARDO
Edgardo.
(*con voce ed atteggiamento terribile. Egli è ravvolto in gran mantello da viaggio, un cappello con l'ala tirata giù, rende più fosche le di lui sembianze estenuate dal dolore*)

GLI ALTRI
Edgardo!...

LUCIA
Oh, fulmine!...
(*cade tramortita*)

GLI ALTRI
Oh, terror!...

Lo scompiglio è universale. Alisa, col soccorso di alcune dame solleva Lucia, e l'adagia su una seggiola.

ENRICO
(Chi rattiene il mio furore,
e la man che al brando corse?
Della misera in favore
nel mio petto un grido sorse!
È mio sangue, l'ho tradita!
Ella sta fra morte e vita!...

Ahi! Che spegnere non posso
un rimorso nel mio cor!)

EDGARDO
(Chi mi frena in tal momento?...
Chi troncò dell'ire il corso?
Il suo duolo, il suo spavento
son la prova d'un rimorso!...
Ma, qual rosa inaridita,
ella sta fra morte e vita!...
Io son vinto... Son commosso...
T'amo, ingrata, t'amo ancor!)

LUCIA
(*riavendosi*)
(Io sperai che a me la vita
tronca avesse il mio spavento...
Ma la morte non m'aita...
vivo ancor per mio tormento!
Da' miei lumi cadde il velo...
Mi tradì la terra e il cielo!...
Vorrei pianger, ma non posso...
m'abbandona il pianto ancor!)

ARTURO, RAIMONDO, ALISA, NORMANNO e CORO
(Qual terribile momento!...
Più formar non so parole!...
Densa nube di spavento
par che copra i rai del sole!
Come rosa inaridita
ella sta fra morte e vita!...
Chi per lei non è commosso
ha di tigre in petto il cor.)

ENRICO, ARTURO, NORMANNO e CAVALIERI
(*scagliandosi con le spade denudate contro Edgardo*)

T'allontana, sciagurato...
o il tuo sangue fia versato...

EDGARDO
(*traendo anch'egli la spada*)
Morirò, ma insiem col mio
altro sangue scorrerà.

RAIMONDO

*(mettendosi in mezzo alle parti avversarie,
ed in tono autorevole)*

Rispettate, in me, di Dio
la tremenda maestà.
In suo nome vel comando,
deponete l'ira e il brando.
Pace, pace... Egli abborrisce
l'omicida, e scritto sta:
chi di ferro altrui ferisce,
pur di ferro perirà.

*Tutti ripongono le spade. Un momento di
silenzio. Enrico facendo qualche passo verso
Edgardo e guardandolo biecamente di tra-
verso.*

ENRICO

Sconsigliato, in queste porte
chi ti guida?

EDGARDO

(altero)

La mia sorte,
il mio dritto... sí; Lucia
la sua fede a me giurò.

RAIMONDO

Ah! questo amor funesto oblia:
ella è d'altri!...

EDGARDO

D'altri!... no.

RAIMONDO

Mira.

(gli presenta il contratto nuziale)

EDGARDO

*(dopo averlo rapidamente letto, e figgendo
gli occhi in Lucia)*

Tremi!... ti confondi!
Son tue cifre?

(mostrando la di lei firma)

A me rispondi:

son tue cifre?

(con più forza)

LUCIA

(con voce somigliante ad un gemito)

Sí...

EDGARDO

(soffocando la sua collera)

Riprendi

il tuo pegno, infido cor.

(le rende il di lei anello)

Il mio dammi.

LUCIA

Almen..

EDGARDO

Lo rendi.

*Lo smarrimento di Lucia lascia di vedere,
che la mente turbata della infelice intende
appena ciò che fa: quindi si toglie tremando
l'anello dal dito, di cui Edgardo s'impadroni-
sce sul momento.*

Hai tradito il cielo, e amor!

*(sciogliendo il freno del represso sdegno
getta l'anello, e lo calpesta)*

Maledetto sia l'istante

che di te mi rese amante...

Stirpe iniqua... abbominata

io dovea da te fuggir!...

Ah! ma di Dio la mano irata

vi disperda...

ENRICO, ARTURO, NORMANNO e CAVALIERI

Insano ardir!...

Esci, fuggi il furor che ^{mi} l'accende
^{ne}

solo un punto i suoi colpi sospende...

ma fra poco più atroce, più fiero

sul tuo capo abborrito cadrà...

LIBRETTO

Sí, la macchia d'oltraggio sí nero
col tuo sangue lavata sarà.

EDGARDO

(gettando la spada, ed offrendo il petto a' suoi nemici)

Trucidatemi, e pronubo al rito
sia lo scempio d'un core tradito...
Del mio sangue coperta la soglia
dolce vista per l'empia sarà!...
Calpestando l'esangue mia spoglia
all'altare piú lieta ne andrà!

LUCIA

(cadendo in ginocchio)

Dio lo salva... in sí fiero momento
d'una misera ascolta il lamento...

È la prece d'immenso dolore
che piú in terra speranza non ha...
è l'estrema domanda del core,
che sul labbro spirando mi sta!

RAIMONDO, ALISA e DAME *(a Edgardo)*

Infelice, t'invola... t'affretta...
I tuoi giorni... il suo stato rispetta.
Vivi... e forse il tuo duolo fia spento:
tutto è lieve all'eterna pietà.
Quante volte ad un solo tormento.
Mille gioie apprestate non ha!

Raimondo sostiene Lucia, in cui l'ambascia è giunta all'estremo: Alisa e le Dame son loro d'intorno. Gli altri incalzano Edgardo fin presso la soglia. Intanto si abbassa la tela.

PARTE II

Atto II

SCENA SECONDA

Salone terreno nella torre di Wolferag, adiacente al vestibolo. Una tavola spoglia d'ogni ornamento, ed un vecchio seggiolone ne formano tutto l'arredo. Vi è nel fondo una porta che mette all'esterno: essa è fiancheggiata da due finestroni che, avendo infrante le invetriate, lasciano scorgere gran parte delle rovine di detta torre, ed un lato della medesima sporgente sul mare. È notte: il luogo vien debolmente illuminato da una smorta lampada. Il cielo è orrendamente nero; lampeggia, tuona, ed i sibili del vento si mescono coi scrosci della pioggia.

SCENA PRIMA

Edgardo.

Edgardo è seduto presso la tavola, immerso ne' suoi melanconici pensieri; dopo qualche istante si scuote, e guardando a traverso delle finestre.

EDGARDO

Orrida è questa notte
come il destino mio!

Scoppia un fulmine.

Sì, tuona, o cielo...
Imperversate, o fulmini... Sconvolto
sia l'ordin di natura, e pèra
[il mondo...

Ma non m'inganno!
[scalpitar d'appresso
odo un destrier! S'arresta!
Chi mai della tempesta
fra le minacce e l'ira
chi puote a me venirne?

Enrico e detto.

ENRICO

Io.
(gettando il mantello, in cui era involuppato)

EDGARDO

Quale ardire!...
Ashton!

ENRICO

Sì.

EDGARDO

Tra queste mura
osi offrirti al mio cospetto!

ENRICO

Io vi sto per tua sciagura.

EDGARDO

Per mia?

ENRICO

Non venisti nel mio tetto?

EDGARDO

Qui del padre ancor respira
l'ombra inulta... e par che frema!
Morte ogn'aura a te qui spira!
Il terren per te qui trema!...
Nel varcar la soglia orrenda
ben dovresti palpitar.
Come un uom che vivo scenda
la sua tomba ad albergar!

ENRICO (con gioia feroce)

Fu condotta al sacro rito,
quindi al talamo Lucia.

LIBRETTO

EDGARDO

(Ei piú squarcia il cor ferito!...
Oh, tormento!... Oh, gelosia!)

ENRICO

Ella è al talamo.

EDGARDO

(Oh gelosia!)
Ebben? ebbene?

ENRICO

Ascolta.
Di letizia il mio soggiorno,
e di plauso rimbombava;
ma piú forte al cor d'intorno
la vendetta mi parlava!
Qui mi trassi... in mezzo ai venti
la sua voce udia tuttor;
e il furor degli elementi
rispondeva al mio furor!

EDGARDO (*con altera impazienza*)

Da me che brami?

ENRICO

Ascoltami:
onde punir l'offesa,
dei miei la spada vindice
pende su te sospesa...
Ma ch'altri ti spenga, mai...,
chi dee svenarti il sai!

EDGARDO

So che al paterno cenere
giurai strapparti il core.

ENRICO

Tu!...

EDGARDO (*con nobile disdegno*)

Quando?

ENRICO

Al primo sorgere
del mattutino albre.

EDGARDO

Ove?

ENRICO

Fra l'urne gelide
dei Ravenswood.

EDGARDO

Verrò. Sì, verrò, sí.

ENRICO

Ivi a restar preparati.

EDGARDO

Ivi... t'ucciderò.

EDGARDO ed ENRICO

Al primo albre.
Oh sole, piú ratto a sorgere t'appresta...
Ti cinga di sangue ghirlanda funesta...
Con quella rischiara l'orribile gara
d'un odio mortale, d'un cieco furor.
Farà di nostr'alme atroce governo
gridando vendetta, lo spirito
[d'Averno...

L'uragano è al colmo.

Del tuono che mugge del nembo
[che rugge
piú l'ira è tremenda, che m'arde
[nel core.

Enrico parte, Edgardo si ritira.

Galleria nel castello di Ravenswood, vagamente illuminata per festeggiarvi le nozze di Lucia.

PARTE II

SCENA TERZA

Dalle sale contigue si ascolta la musica di liete danze. Il fondo della scena è ingombro di paggi ed abitanti di Lammermoor del castello. Sopraggiungono molti gruppi di dame e cavalieri sfavillanti di gioia, si uniscono in crocchio, e cantano il seguente:

CORO

D'immenso giubilo
s'innalzi un grido:
corra la Scozia
di lido in lido,
e avverta i perfidi
nostri nemici
che a noi sorridono
le stelle ancor...
che più terribili,
che più felici
ne rende l'aura
d'alto favor,
e avverta i perfidi...

SCENA QUARTA

Raimondo, Normanno e detti.
Normanno traversa la scena, ed esce rapidamente.

RAIMONDO

(trafelato, ed avanzandosi a passi vacillanti)
Cessi... Ah, cessi quel contento...

CORO

Sei cosperso di pallor!...
Ciel! Che rechi?

RAIMONDO

Un fiero evento!

CORO

Tu ne agghiacci di terrore!

RAIMONDO

(accenna con mano che tutti lo circondino, e dopo avere alquanto rinfrancato il respiro)

Dalle stanze ove Lucia
tratta avea col suo consorte,
un lamento... un grido uscì,
come d'uom vicino a morte!
Corsi ratto in quelle mura...
Ah! terribile sciagura!
Steso Arturo al suol giaceva
muto, freddo, insanguinato!...
E Lucia l'acciar stringeva,
che fu già del trucidato!...

Tutti inorridiscono.

Ella in me le luci affisse...
«Il mio sposo ov'è» mi disse:
e nel volto suo pallente
un sorriso balenò!
Infelice! Della mente
la virtude a lei mancò!

TUTTI

Oh! qual funesto avvenimento!...
Tutti ne ingombra cupo spavento!
Notte, ricopri la rìa sventura
col tenebroso tuo denso vel.

RAIMONDO e CORO

Ah! quella destra di sangue impura
l'ira non chiami su noi del ciel.

RAIMONDO

Eccola!

SCENA QUINTA

Lucia, Alisa e detti.

Lucia è in succinta e bianca veste: ha le chiome scarmigliate, ed il suo volto, coperto da uno squallore di morte, la rende simile

ad uno spettro, anziché ad una creatura vivente. Il di lei sguardo pietrito, i moti convulsi, e fino un sorriso malaugurato manifestano non solo una spaventevole demenza, ma ben anco i segni di una vita, che già volge al suo termine.

CORO

(Oh, giusto cielo!
Par dalla tomba uscita!)

LUCIA

Il dolce suono
mi colpì di sua voce!... Ah! Quella voce
m'è qui nel cor discesa!...
Edgardo! Io ti son resa:
fuggita io son da' tuoi nemici...

[un gelo

mi serpeggia nel sen!...

[Tremava ogni fibra!...

Vacilla il piè!... Presso la fonte, meco
t'assidi alquanto... Ohimè!...

[sorge il tremendo

fantasma e ne separa!...

Qui ricovriamo, Edgardo,

[a piè dell'ara...

Sparsa è di rose!... Un'armonia celeste
di', non ascolti? Ah, l'inno
suona di nozze!... Il rito
per noi, per noi s'appresta!...

[Oh, me felice!

Oh, gioia che si sente, e non si dice!

Ardon gl'incensi... splendon,
le sacre faci, splendon intorno!...

Ecco il ministro! Porgimi
la destra... Oh, lieto giorno! Oh lieto!

Alfin son tua, alfin sei mio!

A me ti dona un Dio...

Ogni piacer più grato

mi fia con te diviso...

Del ciel elemento un riso

la vita a noi sarà!

RAIMONDO, NORMANNO e CORO

Abbi in sì crudo stato,
di lei, signor, pietà.
(*sporgendo le mani al cielo*)

RAIMONDO

S'avanza Enrico!...

SCENA SESTA

Enrico e detti.

ENRICO

(*accorrendo*)

Ditemi:
vera è l'atroce scena?

RAIMONDO

Vera, pur troppo!

RAIMONDO

Ah! perfida!... (*scagliandosi contro Lucia*)
Ne avrai condegna pena...

RAIMONDO, ALISA e CORO

T'arresta... Oh, ciel!...

RAIMONDO

Non vedi
lo stato suo?

LUCIA

Che chiedi?... (*sempre delirando*)

ENRICO

Oh, qual pallor!
(*fissando Lucia, che nell'impeto della collera non aveva prima bene osservata*)

LUCIA

Che chiedi?
Ah, me misera!

RAIMONDO

Ha la ragion smarrita.

ENRICO

Gran Dio!

RAIMONDO

Tremare, o barbaro,
tu dei per la sua vita.

LUCIA

Non mi guardar sí fiero...
segnai quel foglio, è vero,
sí, sí, è vero...

(*in visione*)

Nell'ira sua terribile
calpesta, oh Dio, l'anello!
mi maledice!... Ah! vittima
fui d'un crudel fratello,
ma ognora t'amai, ognora,
Edgardo, sí, ognor t'amai,
ah! e t'amo ancor...
Edgardo mio, sí, te lo giuro,
ognor t'amai, e t'amo ognor...

ENRICO e RAIMONDO

Ah, di lei, Signor, pietà!...

LUCIA

Chi mi nomasti? Arturo!
Tu nomasti... Arturo!...
Ah! non fuggir...
ah, perdon! perdon!... Ah!

ENRICO

Infelice! ah, pietà, Signor, pietà!
Lucia!... Lucia!... gran Dio!

RAIMONDO e CORO

Infelice! ah, pietà, Signor, pietà!
Qual notte di terror!

LUCIA

(*s'inginocchia*)

Spargi d'amaro pianto
il mio terrestre velo,
mentre lassù nel cielo
io pregherò per te...
Al giunger tuo soltanto
fia bello il ciel per me!
(*resta quasi priva di vita, fra le braccia di Alisa*)

RAIMONDO, ALISA e CORO

Piú raffrenare il pianto
possibile non è!

ENRICO

(Giorni d'amaro pianto
serba il rimorso a me!)
Si tragga altrove... Alisa.
(*a Raimondo*)
Uom del Signor, deh! voi
la misera vegliate...

Alisa e le Dame conducono altrove Lucia.

Io piú me stesso
in me non trovo!...

*Parte nella massima costernazione: tutti lo
seguono, tranne Raimondo e Normanno.*

RAIMONDO (*a Normanno*)

Delator! Gioisci
dell'opra tua.

NORMANNO

Che parli!

RAIMONDO

Sí, dell'incendio che divampa e strugge
Questa casa infelice hai tu destata
la primiera scintilla.

LIBRETTO

NORMANNO

Io non credei...

RAIMONDO

Tu del versato sangue, empio! Tu sei
la ria cagion!... Quel sangue
al ciel t'accusa, e già la man suprema
segna la tua sentenza... Or vanne,

[e trema.

Manca il conforto a me!

Tu pur, tu pur dimentica
quel marmo dispregiato:
mai non passarvi, o barbara,
del tuo consorte a lato...
Ah!, rispetta almen le ceneri
di chi moria per te.

SCENA OTTAVA

Egli segue Lucia, Normanno esce per l'opposto lato.

Abitanti di Lammermoor, dal castello e detto.

Parte esterna del castello, con porta praticabile: un appartamento dello stesso è ancora illuminato internamente. In più distanza una cappella: la via che vi conduce è sparsa delle tombe dei Ravenswood. Albeggia.

SCENA SETTIMA

CORO

Oh, meschina! Oh, fato orrendo!
Più sperar non giova omai!...
Questo dì che sta sorgendo
tramontar tu non vedrai!

EDGARDO

Giusto cielo!... Rispondete:
di chi mai, di chi piangete?

Edgardo.

CORO

Di Lucia.

EDGARDO

Tombe degli avi miei, l'ultimo avanzo
d'una stirpe infelice,
deh! raccogliete voi. Cessò dell'ira
il breve foco... Sul nemico acciaro
abbandonar mi vo'. Per me la vita
è orrendo peso!... L'universo intero
è un deserto per me senza Lucia!...
Di faci tuttavia
splende il castello! Ah! scarsa
fu la notte al tripudio!... Ingrata donna!
Mentr'io mi struggo in disperato pianto,
tu ridi, esulti accanto
al felice consorte!
Tu delle gioie in seno, io... della morte!
Fra poco a me ricovero
darà negletto avello...
Una pietosa lagrima
non scenderà su quello!...
Ah! fin degli estinti, ah! misero!

EDGARDO (*esterrefatto*)

Lucia, diceste!

CORO

Sì; la misera sen muore.
Fur le nozze a lei funeste...
Di ragion la trasse amore...
S'avvicina all'ore estreme,
e te chiede... per te geme...

EDGARDO

Ah! Lucia! muore!... Lucia!...

Si ode lo squillo lungo e monotono della campana de' moribondi.

CORO

Rimbomba
già la squilla in suon di morte!

PARTE II

EDGARDO

Ahi!... quel sono al cor mi piomba!

È decisa la mia sorte!...

Rivederla ancor vogl'io,

rivederla... e poscia...

(*incamminandosi*)

CORO

Oh Dio!... (*trattenendolo*)

Qual trasporto sconsigliato!...

Ah! desisti... ah! riedi in te...

Edgardo si libera a viva forza, fa alcuni rapidi passi per entrare nel castello, ed è già sulla soglia, quando n'esce Raimondo.

SCENA ULTIMA

Raimondo e detti.

RAIMONDO

Dove corri sventurato?

Ella in terra più non è.

EDGARDO

Lucia!

RAIMONDO

Sventurato!

EDGARDO

In terra più non è?...

ella dunque?...

RAIMONDO

È in cielo.

EDGARDO

Lucia più non è!...

CORO

Sventurato! Sventurato!

Edgardo, si caccia disperatamente le mani fra' capelli, restando immobile in tale atteggiamento, colpito da quell'immenso dolore che non ha favella.

Lungo silenzio.

EDGARDO

(*scuotendosi*)

Tu che a Dio spiegasti l'ali,

o bell'alma innamorata,

ti rivolgi a me placata...

Teco ascenda il tuo fedel.

Ah! se l'ira dei mortali

fece a noi sì lunga guerra,

se divisi fummo in terra,

ne congiunga il Nume in ciel.

(*Trae rapidamente un pugnale e se lo immerge nel cuore*)

Io ti seguo...

Tutti si avventano, ma troppo tardi, per disarmarlo.

RAIMONDO

Forsennato!...

RAIMONDO e CORO

Ah! che fai?

EDGARDO

Morir voglio.

RAIMONDO e CORO

Ritorna in te!

EDGARDO

No, no, no...

Si ferisce.

LIBRETTO

RAIMONDO e CORO

Quale orror!

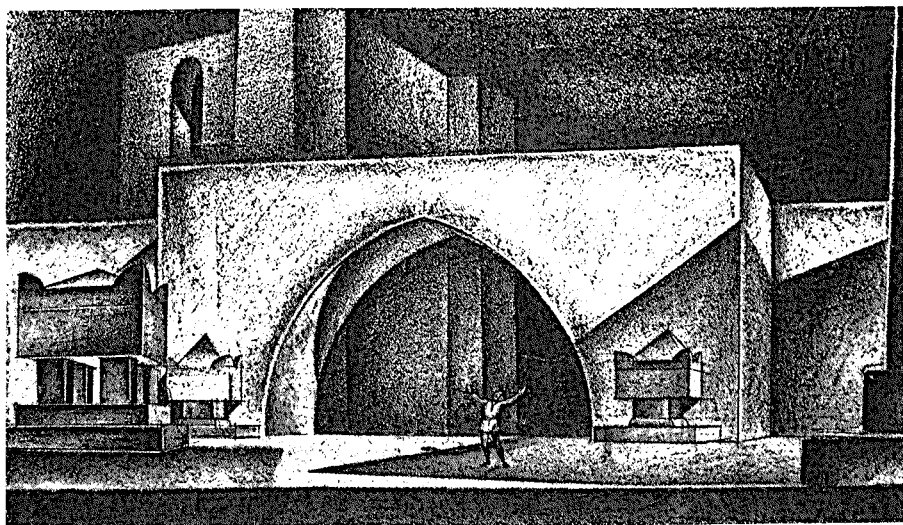
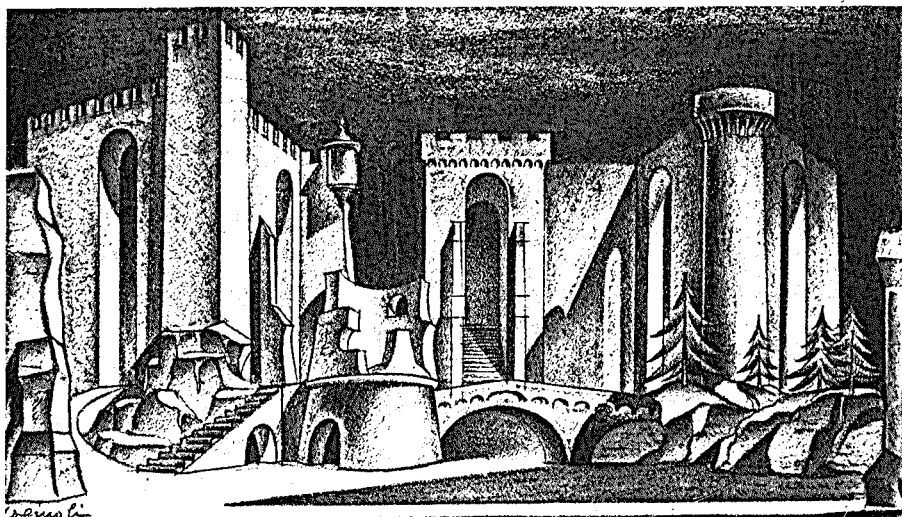
CORO

Ahi tremendo!... ahi, crudo fato!...

RAIMONDO

Dio, perdona un tanto error.

*Prostrandosi, ed alzando le mani al cielo,
tutti lo imitano: Edgardo spira.*



In alto: Ettore Fagioli (1884-1961), seconda scena della *Lucia di Lammermoor* rappresentata all'Arena di Verona nell'estate 1934. Collezione Fagioli.

In basso: Ettore Fagioli (1884-1961), scena finale della *Lucia di Lammermoor* rappresentata all'Arena di Verona nell'estate 1934. Collezione Fagioli.



TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999.2000



APPENDICE

CATALOGO DELLE OPERE DI GAETANO DONIZETTI

di Gianni Legger

I LIBRETTI

ABBREVIAZIONI E SEGNI GRAFICI ADOTTATI

a.	att(i/o)
Ashbrook	William Ashbrook. <i>Donizetti. Le opere</i> ¹
c.	circa
c.s.	come sopra
D.	Donizetti
D ₀₀	AA.VV., <i>Dizionario dell'opera</i> ²
it.	italian(a/e/i/o)
_L	così il libretto (solo per i titoli più diffusamente 'distorti')
libr.	libretto
n.r.	non rappresentat(a/o)
p.	pagina, part(e/i)
rappr.	rappresentazione
rev.	revisione di
trad.	traduzione di
vers.	versione
→	vedi
□	prima rappresentazione
-	separazione fra dati storici e note suppletive
•	ripres(a/e) di cui si vuole dare notizia
⇒	in origine (col titolo... e) con musica di...

Le citazioni virgolettate senza accredito si intendono ricavate dal libretto.

¹ Traduzione di L. Della Croce, Edt, Torino 1987.

² A cura di Piero Gelli, Baldini & Castoldi, Milano 1996.

Adelaide (1834 c., incompiuta). Opera comica.

Adelia (composta a Parigi, 1840, durante le prove di *La favorite*). Melodramma serio in 3 a.; libr. Felice Romani (I e II a.), e Girolamo Maria Marini (III a.)¹. □ Roma, Teatro Apollo, 11 febbraio 1841.

- Bergamo, Teatro Donizetti, 26 settembre 1997 (*Adelia, o La figlia dell'arciere*) – ed. critica a cura di Roger Parker.

¹ Il libr. di Romani (⇒ *La figlia dell'arciere*, C. Coccia, Napoli 1834) chiudeva la vicenda in modo tragico; nella presente vers. il III atto fu alterato, con lieto fine, da Marini; da una cronaca del tempo di Carlo il Temerario, il famoso duca di Borgogna.

Adelia, o La figlia dell'arciere. → Adelia.

Ajo nell'imbarazzo, L'¹. Melodramma giocoso in 2 a.; libr. Jacopo Ferretti¹. □ Roma, Teatro Valle, 4 febbraio 1824.

- Napoli, Teatro Nuovo, 11 giugno 1826 (*Don Gregorio*) – vers. 'napoletana'.
- Napoli, 9 aprile 1828 (*Il governo della casa*).
- Bergamo, Teatro Donizetti, 21 ottobre 1959.

¹ Dall'omonima commedia (Roma 1807, ed. ivi 1808) di Giovanni Giraud.

Alahor in Granata. Dramma serio in 2 a.; libr. M. A. [Andrea Monteleone¹]. □ Palermo, Teatro Carolino, 7 gennaio 1826.

- Napoli, Teatro San Carlo, 19 luglio 1826 – con molta musica nuova.
- Siviglia, Teatro de la Maestranza, 22 ottobre 1998 – 1^a dal sec. XIX, rev. Pier Angelo Pelucchi.
- Palermo, Teatro Massimo, 19 giugno 1999 – c.s., in 1^a it.

¹ Nome proposto per la prima volta dal programma di sala di *Alahor in Granata*, Palermo, Teatro Massimo, 1999, sia al frontespizio

sia nel saggio del revisore Pier Angelo Pelucchi «*Granata è questa!*» *La vicenda di un'opera palermitana*, p. 11: «Fra i misteri che aleggiano sulla partitura di *Alahor* [...] suscita [...] particolare interesse [...] il nome del librettista, il cui identificativo è siglato 'M. A.' [...] fu supposto inizialmente che la sigla trovasse riscontro con il nome di Michele Accursi [...] ma si tratta di una congettura piuttosto inverosimile, soprattutto in relazione alla giovane età di Accursi a quell'epoca [...] Pare strano che sino ad oggi non si[al] stata considerata l'ipotesi che la sigla 'M. A.' [...] potesse corrispondere al nome di Andrea Monteleone. Recenti ricerche fanno emergere competenze di questa figura anche in campo letterario, portando ulteriore sostegno a quest'ipotesi; da *Les Abencérages, ou L'étendard de Grenade*, 'tragédie lyrique' di Victor-Joseph-Etienne de Jouy (⇒ L. Cherubini, Parigi 1813) e da *L'esule di Granata*, libr. Felice Romani (⇒ G. Meyerbeer, Milano 1822), derivati da *Gonzalve de Cordoue, ou Grenade reconquise* (Parigi 1793), romanzo di Jean-Pierre Claris de Florian.

Alfonso di Ferrara. → Lucrezia Borgia.

Alfredo il Grande. Dramma per musica in 2 a.; libr. Andrea Leone Tottola¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 2 luglio 1823.

¹ Da *Alfredo il Grande, re degli Anglosassoni*, libr. Bartolomeo Merelli (⇒ J. S. Mayr, Bergamo 1820).

Alina, regina di Golconda. → Regina di Golconda, La.

Ange de Nisida, L' (composta in parte nell'autunno 1839, n.r.). Opera semiseria in 4 a.; libr. Gustave Vaëz e Alphonse Royer¹.

¹ Parzialmente ispirata da *Les amants malheureux, ou Le comte de Comminge* (ed. 1764, rappr. Parigi 1790) dramma di François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud [titolo e 'dati anagrafici' dell'opera secondo la proposta

di *Enciclopedia dello Spettacolo*, I. col. 931], a sua volta tratto da *Memoires du comte de Comminges* (1764), romanzo proprio. La vicenda narrata da Arnaud era già stata resa popolare in Italia dai tre drammi di G. A. Gualzetti dai quali attingono sia Andrea Leone Tottola, con una trilogia - articolata in *Gli amori di Adelaide e Comingio* (⇒ V. Fioravanti, Napoli 1817), *Adelaide maritata* (⇒ Id., Napoli 1812), e *La morte di Adelaide* (⇒ Id., Napoli 1817) -, sia Gaetano Rossi con *Adelaide e Comingio* (⇒ G. Pacini, Milano 1818).

Anna Bolena. Tragedia lirica in 2 a.; libr. Felice Romani¹. □ Milano, Teatro Carcano, 26 dicembre 1830.

- Torino, Teatro Regio, 15 dicembre 1981 - con il duetto inedito Anna-Riccardo in rev. critica a cura di Philip Gossett.

1 In parte da *Enrico VIII, o sia Anna Bolena* (Torino 1816), tragedia di Ippolito Pindemonte, 'quasi una traduzione' di *Henri VIII* (Parigi 1791, ed. 1793), tragedia di Marie-Joseph Chénier, e in parte da *Anna Bolena* (Venezia 1788), tragedia di Alessandro Pepoli.

Antonio Grimaldi. → Marino Faliero.

Assedio di Calais, L. Drame lirico in 3 a.; libr. Salvatore Cammarano¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 19 novembre 1836.

- Bergamo, Teatro Donizetti, 18 settembre 1990 - 1^a moderna.

1 Dall'omonimo dramma (conosciuto anche col titolo *Edoardo III*, Napoli 1825 c.) di Luigi Marchionni, e da *Edoardo III, o L'assedio di Calais*, ballo di Luigi Henry (⇒ C. Pagni e altri, Milano 1827), la cui rispettiva fonte è rintracciabile in *Le siège de Calais* (Parigi 1765), tragedia di Pierre-Laurent Buyrette, detto Dormont de Belloy, «quasi certamente per il tramite di *Eustache de St-Pierre, ou Le siège de Calais* di Hubert, pseudonimo di Philippe-Jacques Laroche (Parigi 1822)» (Ashbrook, p. 318).

Belisario. Tragedia lirica in 3 p.; libr. Salvatore Cammarano¹. □ Venezia, Teatro La Fenice, 4 febbraio 1836.

- Venezia, Teatro La Fenice, 9 maggio 1969 - 1^a nel sec. XX, rev. Rubino Profeta.

1 Titolo p.: *Il trionfo - L'esilio - La morte*; da *Belisarius* (Monaco 1820), dramma di Eduard von Schenk, conosciuto nell'adattamento di Luigi Marchionni.

Bella prigioniera, La (1826, incompiuta). Farsa in 1 a.

Betty (anche come: *Betty, ossia La capanna svizzera*). Drame giocoso in 1 a.; libr. proprio¹. □ Napoli, Teatro Nuovo, 21 agosto 1836.

- Napoli, Teatro del Fondo, 29 settembre 1837 - nuova vers. in 2 a.
- Lugo, Teatro Comunale Rossini, 11 gennaio 1990 - rev. Bruno Rigacci.

1 Da *Le châlet*, 'opéra-comique' di Eugène Scribe e Anne-Honoré-Joseph Duveyrier detto Mélesville (⇒ A. Adam, Parigi 1834), tratta da *Jery und Bätely* (1779), 'Singspiel' di Johann Wolfgang Goethe.

Betty, ossia La capanna svizzera. → Betty.

Borgomastro di Saardam, Il (rifacimento di *Pietro il Grande, kzar delle Russie*, 1819). Melodramma giocoso in 2 a.; libr. Domenico Gilardoni¹. □ Napoli, Teatro del Fondo, 19 agosto 1827.

1 Da *Le bourgmestre de Saardam, ou Les deux Pierres* (Parigi 1818), 'pièce théâtrale' di Anne-Honoré-Joseph Duveyrier detto Mélesville, Jean-Toussaint Merle e Jean-Bernard-Eugène Cantiran de Boirie (⇒ ? *Le proscrit et la fiancée*, N. A. Schaffner, Parigi 1818).

Buondelmonte (trasformazione di *Maria Stuarda*). Tragedia lirica in 2 a.; libr. Pietro Salatino e D.¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 18 ottobre 1834.

- 1 Da *Buondelmonte e gli Amidei* (1827), dramma di Carlo Marengo; altra fonte: *Istorie fiorentine*, II (1520-1525) di Nicolò Machiavelli.

Campanello, II (anche come: *Il campanello di notte*). Farsa in 1 a.; libr. proprio¹. □ Napoli, Teatro Nuovo, 1° giugno 1836 – «solo cinque numeri musicali intercalati da parti in prosa (non manca la parte dialettale ...) nella concezione originale» (DDO).

- Napoli, Teatro del Fondo, 1837 – nuova vers. in operina buffa.
- Venezia, Teatro San Benedetto, 3 settembre 1853 (*Il campanello dello speciale*).
- Bergamo, Teatro Donizetti, 17 ottobre 1993 – ed. critica a cura di Ilaria Narici.

- 1 Da *La sonnette de nuit* (Parigi 1836), 'comédie-vaudeville' di Léon-Lévy Brunswick detto Lhérie, e Mathieu-Barthélemy Troin. Molti lessici, e fra questi anche alcuni di 'sicuro' riferimento (per non parlare di numerosi 'programmi di sala'), propongono – per la fonte francese – il nome di tre coautori: Brunswick (Léon, Léon Lévy), Troin (Mathieu, Mathieu-Barthélemy), e Lhérie (Victor), sulla cui correttezza qualche dubbio affiora, quando si tenga conto di ciò che alla voce Brunswick dicono: *Enciclopedia dello spettacolo*, II, col. 1216, il cui lemma, citando *La sonnette de nuit*, è intestato: «Brunswick, Léon Lévy (detto Lhérie)»; *The New Grove Dictionary of Opera*, 1997, I, p. 623, il cui lemma (elencando solo le 'opéras comiques', non conosce *La sonnette de nuit*) è intestato: «Brunswick [Lévy, Léon; Lhérie, Léon]». «The name Brunswick was a pseudonym; his original name was Léon Lévy, but to his acquaintances he was known as Léon Lhérie». Nello stendere queste note mi rammarico di non aver potuto consultare: Franca Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, in «Contrib. dell'Ist. di Fil. Mod.», serie francese, IV, Vita e Pensiero, Milano 1966.

Campanello (dello speciale/di notte), II. → Campanello, II.

Castello degli invalidi, II¹.

- 1 «Presunta farsa [...] di cui non esiste traccia nei documenti e che quindi non fu forse mai scritta [...]. C'è tuttavia da rilevare che scrivendo al cognato [Toto Vasselli] il 24 ottobre 1841 da Milano a proposito di un elenco delle proprie opere, Donizetti dice: «... aggiungi [...] alle farse: *Il castello degli invalidi* [...] a Palermo». Il che farebbe credere che la farsa sia stata effettivamente composta» (G. Barblan e B. Zanolini. *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bolis, Bergamo 1983, p. 91); inclusa «nell'elenco delle opere indicando come luogo di rappresentazione il Teatro Carolino di Palermo [...] primavera [qualche lessico dice 6 luglio] 1826 [...] che io considero erronea. Sembra più probabile che l'opera sia stata composta fra il 1835 e il 1841» (Ashbrook, p. 336).

Castello di Kenilworth, II¹. Melodramma in 3 a.; libr. Andrea Leone Tottola¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 6 luglio 1829.

- Bergamo, Teatro Donizetti, 8 ottobre 1989 (*Elisabetta al castello di Kenilworth*) – 1^a nel sec. XX; VIII Festival «Donizetti e il suo tempo».
- 1 Da *Elisabetta al castello di Kenilworth* (1824), commedia di Gaetano Barbieri, ricavata da *Leicester, ou Le château de Kenilworth*, libr. Eugène Scribe e Anne-Honoré-Joseph Duveyrier detto Mélesville (→ D. Auber, Parigi 1823); da *Kenilworth* (ed. 1821), romanzo di Walter Scott.

Caterina Cornaro (composta nel 1842-1843, destinata a Vienna, 1843, n.r.). Tragedia lirica in 2 a. con prologo; libr. Giacomo Saccherò¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 18 gennaio 1844 – con modifiche al libr. di Salvatore Cammarano.

- Parma, Teatro Regio, 2 febbraio 1845 – nuova vers. con diverso finale.
- Napoli, Teatro San Carlo, 28 maggio 1972 – 1^a nel sec. XX, rev. Rubino Profeta.

- 1 Da *La reine de Chypre*, libr. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (↔ J. Halévy, Parigi 1841).

Chiara e Serafina, ossia Il pirata¹. Melodramma semiserio in 2 a.; libr. Felice Romani¹. □ Milano, Teatro alla Scala, 26 ottobre 1822.

- 1 Da *La citerne* (Parigi 1809), commedia di René-Charles Guilbert de Pixérécourt.

Circe¹.

- 1 Opera intesa per Londra 1842; libr. Felice Romani; rimasta allo stato di progetto.

Conte di Chalais, Il. → Maria di Rohan.

Convenienze teatrali, Le. Farsa in 1 a., libr. proprio¹. □ Napoli, Teatro Nuovo, 21 novembre 1827.

- Milano, Teatro della Canobbiana, 20 aprile 1831 (*Le convenienze ed inconvenienze teatrali*) – libr. ripreso da D., in 2 a., con situazioni tratte da *Le inconvenienze teatrali* (Padova 1800), commedia in 2 a. di A. S. Sografi.
- Napoli, Teatro del Fondo, 22 settembre 1831 (*Le convenienze e le inconvenienze teatrali*) – 2^a vers. in 1 a., con libr. ripreso da Domenico Gilardoni.
- Siena, Teatro dei Rinnovati, 20 settembre 1963 (*Le convenienze e le inconvenienze teatrali*) – 1^a moderna in 2 a., rev. Vito Frazzi; XX Settimana Musicale Senese.
- Monaco, Cuvilliers-Théâtre, febbraio 1969 (*Viva la mamma*) – vers. per i teatri tedeschi di H. Goerges e K. Cutheim, con lieto fine in luogo della originale 'débauche' totale della compagnia.
- Venezia, Teatro La Fenice, 3 febbraio 1970 (*Le convenienze e inconvenienze teatrali*) – vers. c.s., in it., trad. A. Battisch e Arturo Wolf-Ferrari.
- San Remo, Teatro Ariston, 18 ottobre

1983 (*Le convenienze teatrali*) – rev. E. Riccioli, vers. scenica Beppe De Tomasi; Teatro dell'Opera Giocosa.

- Venezia, Teatro La Fenice, 16 giugno 1988 (*Le convenienze ed inconvenienze teatrali*) – col finale di Napoli 1831 a cura di Paolo Pinamonti, dialoghi a cura di Piero Ferrero.
- Lugo, Teatro Rossini, 9 dicembre 1988 – rev. Bruno Rigacci, effettuata sull'autografo nella sua prima stesura del 1827, 1 a.
- Bergamo, Teatro Donizetti, 20 ottobre 1995 (*Le convenienze ed inconvenienze teatrali*) – vers. di Napoli 1831; 1^a nell'ed. critica a cura di Roger Parker e Anders Wiklund; XII Festival «Donizetti e il suo tempo».

- 1 Da *Le convenienze teatrali* (Venezia 1794), farsa in 1 a. di Antonio Simone Sografi.

Convenienze (e le/ed) inconvenienze teatrali, Le. → Convenienze teatrali, Le.

Daila. → Favorite, La.

Deux hommes et une femme. → Rita, ou Le mari battu.

Diluvio universale, Il. Azione tragico-sacra in 3 a.; libr. Domenico Gilardoni e D.¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 6 marzo 1830.

- Genova, Teatro Carlo Felice, 17 gennaio 1834 – nuova vers.
- Genova, Teatro Margherita, 18 gennaio 1985 – 1^a moderna, in 2 a., rev. Rubino Profeta.

- 1 Dai testi biblici, *Il diluvio* (Venezia 1788), tragedia di Francesco Ringhieri, *Heaven and Hearth* (1822) 'a Mystery' in versi di George Gordon Byron, *The Loves of the Angels* (1823), breve poema di Thomas Moore; «Da questi autori e da qualche tragedia rubando e impasticciando ne ho fatto saltar fuori un piano che al poeta non dispiace» (lettera di D. al padre, gennaio 1830).

Dom Sebastian. → Dom Sébastien, roi de Portugal.

Dom Sébastien, roi de Portugal. 'Grand-opéra' in 5 a.; libr. Eugène Scribe¹. □ Parigi, Opéra, 13 novembre 1843.

- Vienna, Kärntnertortheater, 6 febbraio 1845 (*Dom Sebastian*) – nuova vers., in tedesco, trad. Leo Herz.
- Lisbona, 4 maggio 1845 (*Dón Sebastião, re di Portogallo*) – in it., trad. Giovanni Ruffini.
- Milano, Teatro alla Scala, 14 agosto 1847 (*Don Sebastiano, re di Portogallo*) – 1^a it. in it., trad. c.s.
- Firenze, Teatro Comunale, 2 maggio 1955 (*Don Sebastiano*) – XVIII Maggio Musicale Fiorentino.
- Stoccarda, ottobre 1996 – ed. integrale e originale.
- Bergamo, Teatro Donizetti, 29 novembre 1998 – ed. c.s.

1 Da *Dom Sébastien de Portugal* (Parigi 1838), dramma di Paul-Henri Foucher.

Don Gregorio. → Ajo nell'imbarazzo, L'.

Don Pasquale. Dramma buffo in 3 a.; libr. Giovanni Ruffini¹, revisionato da D. □ Parigi, Théâtre Italien (Théâtre Ventadour), 3 gennaio 1843.

- Milano, Teatro alla Scala, 17 aprile 1843 – 1^a it.
- Milano, Teatro alla Scala, 9 maggio 1984 – rev. Piero Rattalino.

1 Da *Ser Marcantonio*, libr. Angelo Anelli (↔ S. Pavesi, Milano 1810). In molte ed. il libr. risulta essere firmato con la sigla M. A., iniziata da Michele Accursi, 'rappresentante negli affari di teatro' di D., ma anche infiltrato tra i fuorusciti politici italiani [«Jurida spia della polizia papalina» che «inviava da Parigi regolari e compensati rapporti sui movimenti dei nostri patrioti in esilio [...] Un eroe del dop-

pio gioco» (Guglielmo Barblan, programma di sala di *Don Pasquale*, Milano 1965, p. 212)]; costui fece da prestanome nei confronti dell'editore Ricordi poiché il vero autore del libr. preferì non comparire, come egli stesso confessava scrivendo alla madre: «Non ho messo il nome mio, perchè fatto in quella fretta e in certo qual modo essendo stata paralizzata la mia libertà d'azione dal Maestro, a così dire non lo riconosco per mio». Il nome di Michele Accursi non è pseudonimo di G. Ruffini, come qualcuno ritiene: lo conferma una lettera nella quale egli lamenta di avere «alle reni una spada a doppio taglio: Michele che non mi lascia tregua e Donizetti che vorrebbe ch'io gli portassi pezzi da mettere in musica, non tutti i giorni, come faccio, ma tutte l'ore».

Don Sebastiano. Don Sebastiano re di Portogallo. → Dom Sébastien, roi de Portugal.

Duc d'Albe, Le (iniziata a Parigi, 1839, e rimasta incompleta in molte parti). 'Grand-opéra' in 5 a., libr. Eugène Scribe e Charles Duveyrier¹. □ Roma, Teatro Apollo, 22 marzo 1882 (*Il duca d'Alba*) – rapp. postuma, in 4 a.; portata a termine da Matteo Salvi, Antonio Smareglia e altri, in it., trad. Angelo Zanardini.

- Roma, Auditorium Rai, 13 gennaio 1952 (*Il duca d'Alba*) – in forma di concerto.
- Spoleto, Teatro Nuovo, 9 luglio 1959 (*Il duca d'Alba*) – 1^a scenica moderna, partitura restaurata da Thomas Schippers; II Festival dei Due Mondi.

1 Da *Les Vêpres siciliennes* (Parigi 1819), dramma di Casimir-Jean-François Delavigne.

Duca d'Alba, Il. → Duc d'Albe, Le.

Duello sotto Richelieu, Un. → Maria di Rohan.

Elda. → Favorite, La.

Eleonora di Gijenna. → Rosmonda d'Inghilterra.

Elisa (da) Fosco. → Lucrezia Borgia.

Elisabetta al castello di Kenilworth. → Castello di Kenilworth, Il.

Elisir d'amore, L. Melodramma giocoso in 2 a.; libr. Felice Romani¹. □ Milano, Teatro della Canobbiana, 12 maggio 1832.

- Torino, Teatro Rossini, 4 settembre 1859 (*L'elisir d'amor*) – «Melodrama buf ant 2 att, tradott e ridot an dialet piemonteis da Anaclet Como d'Alba».
- Bergamo, Teatro Donizetti, 15 settembre 1987 – «[Alberto Zedda] discovered (in Paris) and restored an aria² for Adina» (*The New Grove Dictionary of Opera*, 1997, IV, p. 1220); VI Festival «Donizetti e il suo tempo».

- 1 Da *Le philtre*, libr. Eugène Scribe (⇒ D. Amber, Parigi 1831), «a sua volta basato su *Il filtro* di Silvio Malaperta» (Ashbrook, p. 306).
- 2 «non si tratta soltanto di un'aria e cabaletta ma di una scena completa che dal Cantabile di Adina 'Prendi; per me sei libero' porta all'entrata di Belcore» (*I ripensamenti di Donizetti nel Duetto del secondo atto dell'Elisir d'amore*, programma di sala, VII Festival «Donizetti e il suo tempo», p. 49).

Elvida. Dramma per musica in 1 a.; libr. Giovanni Schmidt. □ Napoli, Teatro San Carlo, 6 luglio 1826.

Emilia di Liverpool¹. Dramma semiserio in 2 a.; libr. anonimo¹. □ Napoli, Teatro Nuovo, 28 luglio 1824.

- Napoli, Teatro Nuovo, 8 marzo 1828 (*L'eremitaggio di Liverpool*¹) – rev. completa, libr. alterato da Giuseppe Checcherini.
- Liverpool, Philharmonic Hall, 12 giugno 1957 – 1^a nel sec. XX della vers. 1828.
- Liverpool, Philharmonic Hall, 1987 – 1^a nel sec. XX della vers. 1824, in concerto.

- 1 Da *Emilia di Laverpaut*, libr. altrettanto anonimo (⇒ V. Trento, Napoli 1817), «tratto dal dramma dello stesso titolo» di Stefano Scatizzi a sua volta derivato da *Die väterlich Erwartung* (1788), dramma di August von Kotzebue.

Enrico di Borgogna. Melodramma in 2 a.; libr. Bartolomeo Merelli¹. □ Venezia, Teatro San Luca, 14 novembre 1818.

- 1 Secondo Ashbrook (p. 285), da *Der Graf von Burgund* (Vienna 1795), commedia di August von Kotzebue; altri lessici individuano la fonte in *Johanna von Montfaucon* (1799), dello stesso autore.

Eremitaggio di Liverpool, L. → Emilia di Liverpool.

Esule di Roma, L¹ (anche come: *Il proscritto - Settimio il proscritto*). Melodramma eroico in 2 a.; libr. Domenico Gilardoni¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 1^o gennaio 1828.

- Venezia, Teatro San Samuele, primavera 1831 (*Settimio, ossia L'esule di Roma*).
- Londra, Queen Elizabeth Hall, 18 luglio 1982 – 1^a moderna, in forma di concerto, a cura della Pro Opera e della Donizetti Society.
- Savona, Teatro Comunale Chiabrera, 14 ottobre 1986 – 1^a scenica moderna; Teatro dell'Opera Giocosa.

- 1 Da *Il proscritto romano, ossia Il leone del Caucaso* (ed. Venezia 1820), dramma di Luigi Marchionni, tratto a sua volta da *Androclès, ou Le lion reconnaissant* (Parigi 1804), 'pièce' di Louis-Charles Caigniez e Debotière.

Eustorgia (da Romano). → Lucrezia Borgia.

Falegname di Livonia, Il, o Pietro il Grande, czar delle Russie (anche con titoli invertiti). Melodramma burlesco in 2 a.; libr. Gherardo Bevilacqua Aldovrandini¹. □ Venezia, Teatro San Samuele, 26 dicembre 1819.

- 1 Da *Il falegname di Livonia*, libr. Felice Romani (⇒ G. Pacini, Milano 1819), a sua volta derivato da *Le menuisier de Livonie, ou Les illustres voyageurs* (Parigi 1805), commedia di Alexandre-Vincent Pineu Duval.

Fausta. Melodramma in 2 a.; libr. Domenico Gilardoni¹ e, per alcune arie, D. e Andrea Leone Tottola. □ Napoli, Teatro San Carlo, 12 gennaio 1832.

- Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1832 – aggiunta la sinfonia.
- Venezia, Teatro La Fenice, 1° gennaio 1834 – con nuovi pezzi, fra i quali il duetto Fausta-Crispo.
- Roma, Teatro dell'Opera, 27 novembre 1981 – rev. Saverio Durante.

1 Fonte, per il nucleo centrale, la tragedia (1828) di Tommaso Sgricci di Arezzo, «dalla quale copiò addirittura i versi più importanti per quel che concerne il carattere di Fausta [...] Gilardoni copiò anche dallo Sgricci il rifiuto di Crispo, la denuncia fatta da Fausta a Costantino, la morte di Crispo nel carcere ed il conseguente disperato dolore di Fausta» (S. Durante, *Cronache di una riscoperta*, programma di sala di *Fausta*, Roma 1981-1982, pp. 232-233). Lo stesso saggio indica in *Costantino*, libr. Dalmiro Tindario P. A. [= Giovanni Kreglianovich] (⇒ J. H. Stuntz, Venezia 1820) la fonte per la conclusione del dramma.

Favorita, La. → *Favorite, La.*

Favorite, La (rifacimento di *L'ange de Nisida*; anche come: *Silvia - Riccardo e Matilda*). 'Grand-opéra' in 4 a.; libr. Gustave Vaëz e Alphonse Royer, inclusa un'aria di Eugène Scribe. □ Parigi, Opéra, 2 dicembre 1840.

- Padova, Teatro Nuovo, giugno 1842 (*Leonora di Guzman*) – 1^a it. in it., trad. Francesco Jannetti.
- Milano, Teatro alla Scala, 16 agosto 1843 (*La favorita*) – 1^a it. in it., trad. Calisto Bassi.
- Bologna, Teatro del Corso, primavera 1852 (*Elda*) – trad. c.s.
- Roma, Teatro Apollo, 29 settembre 1860 (*Daila*) – trad. ? Giuseppe Cencetti.
- Roma, Teatro Argentina, autunno 1869 (*Leonora*).
- Bergamo, Teatro Donizetti, 18 settembre 1991 – in francese; edizione critica a cura

di Rebecca Harris Warrick; X Festival «Donizetti e il suo tempo».

Fiancée du Tyrol, La¹.

1 Titolo citato da D. in una lettera datata 9 ottobre 1839 diretta a l'ersico, in relazione a un rifacimento de *Il Furioso all'isola di San Domingo* per Parigi.

Fidanzata, La¹.

1 È conosciuta un'aria «di quella che sembra essere stata una farsa in un atto» (Ashbrook, p. 336).

Figlia del reggimento, La. → *Fille du régiment, La.*

Fille du régiment, La. 'Opéra-comique' in 2 a.; libr. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Jean-François-Alfred Bayard. □ Parigi, Opéra-Comique (Salle de la Bourse), 11 febbraio 1840.

- Milano, Teatro alla Scala, 3 ottobre 1840 (*La figlia del reggimento*) – 1^a it. in it., trad. Calisto Bassi, riveduta da D.
- Napoli, Teatro Nuovo, estate 1841 (*La figlia del reggimento*) – trad. it. Andrea Passaro.
- Parma, Teatro Regio, 7 febbraio 1984 – 1^a it. della vers. originale.
- Parma, Teatro Regio, 20 aprile 1988 (*La figlia del reggimento*) – rev. Nicola Rescigno.

Follia, Una (probabile altro titolo: *Il ritratto parlante*). Farsa in 1 a., libr., secondo i lessici più accreditati, di Bartolomeo Merelli¹. □ Venezia, Teatro San Luca, 15 o 17 dicembre 1818.

1 Forse tratto da *Una follia*, libr. Andrea Leone Tottola (⇒ G. Cordella, Napoli 1813); da una farsa di Jean-Nicolas Bouilly.

Fortunato inganno, Il. Dramma giocoso in 1 a.; libr. Andrea Leone Tottola. □ Napoli, Teatro Nuovo, 3 settembre 1823.

- Martina Franca, 27 luglio 1998 – 1^a moderna, in 2 a., rev. Anders Wiklund, nel 150° anniversario della morte di D.; XXIV Festival della Valle d'Itria.

Francesca di Foix. Melodramma in 1 a.; libr. Domenico Gilardoni¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 30 maggio 1831.

- 1 Da *Françoise de Foix*, libr. Jean-Nicolas Bouilly e Louis-Emmanuel-Félicité-Charles Mercier-Dupaty (⇒ H.-M. Berton, Parigi 1809).

Furioso all'isola di San Domingo, Il. Melodramma in 3 a.; libr. Jacopo Ferretti¹. □ Roma, Teatro Valle, 2 gennaio 1833.

- Milano, Teatro alla Scala, 1° ottobre 1833 – nuova vers. in 2 a.
- Siena, Teatro dei Rinnovati, 14 settembre 1958.
- Savona, Teatro Comunale Chiabrera, 10 novembre 1987 – 1^a integrale, rev. Vito Frazzi.

- 1 Da *Il furioso all'isola di San Domingo, con Pulcinella commensale di un pazzo, bersaglio di un frustino e custode mal pratico di due bestie focose* (Napoli 1832), azione teatrale di anonimo; «Più da questa che dal Romanzo [*El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, I, 23-7 (1605), di Miguel de Cervantes Saavedra] ho desunto l'intreccio e lo sviluppo di questo Melo-Dramma».

Gabriella. → Gabriella di Vergy.

Gabriella di Vergy¹ (composta spontaneamente a Napoli nel 1826, senza commissione; rifacimento: 1838). Opera in 3 a.; libr. Andrea Leone Tottola². □ Napoli, Teatro San Carlo, 29 novembre 1869 (*Gabriella*) – rappr. postuma, allestita da Giuseppe Puzone e Paolo Serraio: si trattò di un pasticcio con brani dalla vers. originaria e dalla probabile successiva del 1838, ma anche con musiche dalle cantate *Il fausto ritorno* e *Cristoforo*

Colombo; orchestrazione quasi tutta rifatta e libr. tutto rimaneggiato da anonimo.

- 1 Il manoscritto, in parte autografo, è stato ritrovato nel 1978 da Dom White e Patrie Schmid alla Sterling Library dell'Università di Londra.
- 2 ⇒ *Gabriella di Vergi*, M. E. Carafa, Napoli 1816; da *Gabrielle de Vergy* (Parigi 1777), dramma postumo di Pierre-Laurent Buyrette, detto Dormont de Belloy, a sua volta ispirato a due leggende medioevali francesi, *Le châtelain de Coucy et la dame de Fayel*, e *Roman de la chastelaine de Vergy*, racconti dell'orrore tenuti vivi nel corso dei secoli da Boccaccio, Bandello, D'Arnaud e Gozzi; Buyrette de Lussan li rese infine popolari con *Anecdotes de la cour de Philippe Auguste* (1733).

Gemma di Vergy. Tragedia lirica in 2 a.; libr. Giovanni Emanuele Bidéra¹. □ Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1834.

- Napoli, Teatro San Carlo, 10 dicembre 1975 – rev. Rubino Profeta.

- 1 Da *Charles VII chez ses grands vassaux* (Parigi 1831), tragedia di Alexandre Dumas padre.

Gianni da Calais¹. Melodramma semiserio in 3 a.; libr. Domenico Gilardoni¹. □ Napoli, Teatro del Fondo, 2 agosto 1828.

- 1 Da *Jean de Calais*, 'pièce théâtrale' (Parigi 1810), di Louis-Charles Caignez.

Gianni di Parigi (composto nel 1831, n.r.). Melodramma in 2 a.; libr. Felice Romani¹. □

² Milano, Teatro alla Scala, 10 settembre 1839.

- Bergamo, Teatro Donizetti, 20 settembre 1988 – 1^a moderna, rev. Anders Wiklund; VII Festival «Donizetti e il suo tempo».

- 1 ⇒ F. Morlacchi, Milano 1818; da *Jean de Paris*, libr. Claude Godard d'Aucourt de Saint-Just (⇒ F.-A. Boieldieu, Parigi 1812; 1^a it.: Napoli 1816, col titolo *Gianni di Parigi*).

- 2 Allestito «all'insaputa del musicista [...] e Donizetti da Parigi non poté far altro che protestare [...] questa mia opera è ancora mia, non è stata venduta ad alcuno, e non può essere stata data alla Scala che in seguito di un abuso di confidenza, e di una sottrazione colpevole. Tutto inutile, giacché – si sa – la pirateria degli impresari non conosceva allora ostacoli» (Barblan e Zanolini, *Gaetano Donizetti* cit., p. 137).

Giovanna I di Napoli. → Lucrezia Borgia.

Giovedì grasso, II (anche come: *Il nuovo Pourceaugnac*). Farsa in 1 a.; libr. Andrea Leone Tottola o Domenico Gilardoni¹. □ Napoli, Teatro del Fondo, 26 febbraio 1829.

- Siena, Teatro dei Rinnovati, 20 settembre 1959.
- Roma, Teatro Olimpico, 30 ottobre 1969 – rev. Vito Frazzi; ed. dell'Accademia Filarmonica Romana.

- 1 Secondo *Enciclopedia dello spettacolo*, VIII, col. 1771, da *Encore un Pourceaugnac, ou Les Limousins vengés* (Parigi 1817), 'vaudeville' di Eugène Scribe e Charles-Gaspard Poirson detto Delestre Poirson; per altri lessici il titolo della fonte francese è *Le nouveau Pourceaugnac*.

Governo della casa, II. → Ajo nell'imbarazzo, I².

Illinesi, Gli ¹.

- 1 Opera progettata nel luglio 1835, da realizzarsi su libr. di Felice Romani (→ F. Basili, Milano 1819).

Imelda de' Lambertazzi. Melodramma tragico in 2 a.; libr. Andrea Leone Tottola¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 5 settembre 1830.

- Bergamo, Teatro Donizetti, 31 ottobre 1993 – presentazione con pianoforte, ed esecuzione dei brani solistici, d'insieme e corali più significativi; XI Festival «Donizetti e il suo tempo».

- 1 Da *Imelda* (Napoli 1825), tragedia di Gabriele Sperduti.

Innamorati, Gli¹.

- 1 Esiste un progetto autografo per un'opera buffa in 3 a., da trarsi dall'omonima commedia di Carlo Goldoni.

Ira d'Achille, L' (composta a Bologna, 1817, n.r., della quale sono conosciuti solo alcuni frammenti). Opera in 1 a., libr. anonimo¹. □ Bergamo, Teatro di Colognola, 3 aprile 1988 – nel 150° anniversario della morte di D.

- 1 Da *L'ira d'Achille*, libr. Felice Romani (→ G. Nicolini, Milano 1814).

Jean la folle ¹.

- 1 Progettata nel 1844, da realizzarsi su libr. di Eugène Scribe, «che finì per essere musicato da Louis Clapisson» (Ashbrook, p. 337).

Lara¹.

- 1 Giulio Pullé propose a D. nel 1837 un progetto di libr. da *The Corsair* (1814), poema di George Gordon Byron, senza alcun seguito.

Leonora (di Guzman). → Favorite, La.

Lettera anonima, La. Farsa in 1 a.; libr. Giulio Genoino¹. □ Napoli, Teatro del Fondo, 29 giugno 1822.

- Napoli, Studi Rai, 19 dicembre 1972 – rev. A. C. Pedrazzoli.

- 1 Da una farsa propria, tratta da *Mélite, ou Les fausses lettres* (Parigi 1630), commedia di Pierre Corneille.

Linda di Chamounix. Melodramma semiserio in 3 a.; libr. Gaetano Rossi¹. □ Vienna, Kärntnertortheater, 19 maggio 1842.

- Torino, Teatro Carignano, 24 agosto 1842 – 1^a it.
- Parigi, Théâtre Italien, 17 novembre 1842 – con nuovi numeri.

- Bologna, Teatro Comunale, 23 aprile 1997 – rev. Gabriele Dotto-Casa.

1 Titolo atti: La partenza - Parigi - Il ritorno; da *La grâce de Dieu* (Parigi 1841), dramma di Adolphe-Philippe d'Ennery e Gustave Lemoine.

Lucia di Lammermoor. Dramma tragico in 3 p.; libr. Salvatore Cammarano¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 26 settembre 1835.

- Parigi, Théâtre de la Renaissance, 6 agosto 1839 (*Lucie de Lammermoor*) – nuova vers., in francese, trad. Alphonse Royer e Gustave Vaëz.
- Firenze, Teatro Comunale, 9 febbraio 1983 – rev. Jesus Lopez Cobos.
- Martina Franca, Palazzo Ducale, 28 luglio 1997 (*Lucie de Lammermoor*) – 1^a it. e 1^a nel sec. XX della vers. di Parigi 1839; rev. a cura di Jacques Chalmeau; XXIII Festival della Valle d'Itria.

1 Titolo parti: La partenza - Il contratto - La catastrofe; da *The Bride of Lammermoor* (1819), romanzo di Walter Scott, letto nella trad. it. (*La promessa sposa di Lammermoor*, ed. 'presso Marotta e Vanspandoch', Napoli 1826) di Gaetano Barbieri, ma forse anche da *Le nozze di Lammermoor*, libr. Giuseppe Luigi Balocchi (→ M. E. Carafa, Parigi 1829), *La fidanzata di Lammermoor*, libr. Calisto Bassi (→ L. Rieschi, Trieste 1831), *La fidanzata di Lammermoor*, libr. Pietro Beltrame (→ A. Mazzuccato, Padova 1834), che si avvalsero della stessa trad. di Barbieri.

Lucie de Lammermoor. → Lucia di Lammermoor.

Lucrezia Borgia. Melodramma in un prologo e 2 a.; libr. Felice Romani¹. □ Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1833.

- Trieste, Teatro Grande, 2 ottobre 1838 (*Alfonso di Ferrara*).
- Milano, Teatro alla Scala, 11 gennaio 1840 – 2^a vers., con nuovo finale.

- Parigi, Théâtre Italien, 31 ottobre 1840 – 3^a vers.², con nuovo finale.
- Ferrara, Teatro Comunale, 14 gennaio 1841 (*Giovanna I di Napoli*).
- Bologna, Teatro Comunale, 4 ottobre 1841 (*Eustorgia da Romano*).
- Roma, Teatro Apollo, 26 dicembre 1841 (*Elisa da Fosco*).
- Versailles, 31 marzo 1842 (*Nizza de Grenade*) – musica adattata al libr. francese di Etienne Monnier.
- Parigi, Théâtre Italien, 14 gennaio 1845 (*La rinegata*) – nuova vers.³.
- Madrid, 24 dicembre 1846 (*La vendanza de Alfonso*) – parodia.
- Torino, Teatro Regio, 26 dicembre 1846 (*La rinegata*) – variata la collocazione storica? ad opera di Francesco Guidi.
- Torino, Teatro Nazionale, Primavera 1848 – inaugurazione del Teatro.
- Bologna, Teatro Comunale, 20 novembre 1852 (*Eustorgia*).
- Napoli, Teatro San Carlo, 26 maggio 1857 (*Elisa Fosco*).

1 Da *Lucrece Borgia* (Parigi 1833), tragedia di Victor Hugo.

2 «È possibile che questa revisione risalga ad un'epoca precedente per la rappresentazione londinese al Her Majesty's Theatre, il 6 giugno 1839» (Ashbrook, p. 378).

3 «i cambiamenti furono più sensibili del consueto, in considerazione delle accuse di plagio lanciate da Victor Hugo» (Ashbrook, p. 378).

Mademoiselle de la Vallière¹.

1 Opera progettata nel periodo parigino di cui si conosce il solo titolo.

Maria de Rudenz¹. Dramma tragico in 3 p.; libr. Salvatore Cammarano¹. □ Venezia, Teatro La Fenice, 30 gennaio 1838.

- Venezia, Teatro La Fenice, 21 dicembre 1981 (*Maria di Rudenz*) – rev. Patric Schmid.

- 1 Titolo parti: Il testamento - Un delitto - Lo spettro; da *La nonne sanglante* (Parigi 1835), dramma di Auguste Anicet detto Bourgeois, Jean-Guillaume-Antoine Cuvellier de Trie e J. de Mallian, a sua volta tratto da *The Monk* (1795), romanzo di Matthew Gregory Lewis.

Maria di Rohan (titolo previsto: *Un duello sotto Richelieu*). Melodramma tragico in 3 a.; libr. Salvatore Cammarano¹. □ Vienna, Kärntnertorthe., 5 giugno 1843.

- Parigi, Théâtre Italien, 20 novembre 1843 - con varianti e nuovi numeri.
- Parma, Teatro Ducale, 1° maggio 1844 - 1^a it.
- Napoli, Teatro San Carlo, 10 novembre 1844 (*Il conte di Chalais*).

- 1 ⇨ *Il conte di Chalais*, G. Lillo, Napoli 1839; da *Un duel sous le cardinal Richelieu* (Parigi 1832), 'pièce théâtrale' di Joseph-Philippe Simon detto Lockroy e Edmond Badon, ma anche da *Marion de Lorme* (Parigi 1831, rifacimento del precedente *Un duel sous Richelieu*), dramma di Victor Hugo.

Maria di Rudenz. → Maria de Rudenz.

Maria Padilla. Melodramma in 3 a.; libr. Gaetano Rossi e D.¹. □ Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1841.

- Trieste, Teatro Grande, 1° marzo 1842 - nuova vers. con lieto fine.
- Londra, 1973 - 1^a moderna.
- Pavia, Teatro Fracchini, 26 novembre 1982 - 1^a moderna it.

- 1 Dall'omonima tragedia (Parigi 1838) di Jacques-Arsène-François Polycarpe Ancelot.

Maria Stuarda (composta a Napoli, estate 1834, censurata). Tragedia lirica in 2 a., 4 p.; libr. Giuseppe Bardari¹. □ Milano, Teatro alla Scala, 30 dicembre 1835 - con nuovi pezzi: la sinfonia e il duetto Maria-Leicester; libr. modificato da Calisto Bassi.

- Napoli, Teatro San Carlo, 23 marzo 1865 - in 3 p., con alcune varianti.
- Bologna, Teatro Comunale, 5 febbraio 1994 - ed. critica a cura di Anders Wiklund (1989; vers. definitiva: 1991).

- 1 Da *Maria Stuart* (Weimar 1800), tragedia di Friedrich Schiller, conosciuta in Italia nella trad. (ed. 1830) di Andrea Maffei.

Marino Faliero. Tragedia lirica in 3 a.; libr. Giovanni Emanuele Bidéra¹, con revisioni di Agostino Ruffini. □ Parigi, Théâtre Italien, 12 marzo 1835.

- Firenze, Teatro Alfieri, aprile 1836.
- Presburgo, 18 febbraio 1838 (*Antonio Grimaldi*) - in tedesco.
- Messina, Teatro Santa Elisabetta, 21 gennaio 1852 (*Il pascià di Scutari*) - inaugurazione del Teatro.
- Bergamo, Teatro Donizetti, 12 ottobre 1966 - rev. Aurelio Maggioni.

- 1 Dall'omonima tragedia (Parigi 1829), di Casimir-Jean-François Delavigne, ispirata a *Marin Faliero* (1821), dramma di George Gordon Byron, e, in particolare, da *Vite dei Dogi* di Marin Sanudo il Giovane.

Martiri, I. → Martyrs, Les.

Martyrs, Les (rifacimento di *Poliuto*, 1838). 'Grand-opéra' in 4 a.; libr. Eugène Scribe¹. □ Parigi, Opéra, 10 aprile 1840.

- Lisbona, 15 febbraio 1843 (*I martiri*) - in it., trad. Calisto Bassi².
- Genova, Teatro Carlo Felice, 26 dicembre 1855 (*I martiri*) - trad. c.s.
- Bergamo, Teatro Donizetti, settembre 1975.
- Venezia, Teatro La Fenice, 18 giugno 1978 - 1^a scenica dal sec. XIX, in francese.

- 1 Steso nel rispetto del testo di Cammarano e della fonte letteraria, con l'inserimento del balletto *La lutte des gladiateurs*. «Da ciò ne av-

venne che ho dovuto rifar tutti i recitativi di nuovo, con un nuovo finale 1° atto, aggiunger arie e ballabili analoghi come qui si usa» (lettera di D. a Mayr).

- 2 Esiste, oltre a questa traduzione fatta per Ricordi, altra traduzione di Francesco Jannetti per l'editore Lucca (F. Lucca, Milano s.a.).

Ne m'oubliez pas (7 numeri non collegati, composti nella primavera 1843, a fronte di un contratto firmato nel 1842 con l'Opéra-Comique poi lasciato decadere). 'Opéra-comique' in 3 a.; libr. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges.

Nizza de Grenade. → Lucrezia Borgia.

Nozze in villa, Le (composta nel 1819; anche come: *I provinciali, o sia Le nozze in villa*). Melodramma buffo in 1 a.; libr. Bartolomeo Merelli¹. □ Mantova, Teatro Ducale Vecchio, Carnevale 1820-1821.

- 1 Da *Die deutschen Kleinstädter* (Vienna 1802), commedia di August von Kotzebue «attraverso un intermediario italiano non individuato» (Ashbrook, p. 286).

Nuovo Pourceaugnac, Il. → Giovedì grasso, Il.

Olimpiade (Bologna 1817).

- 1 Conosciuto solo un duetto sul testo di Pietro Metastasio (→ A. Caldara, Vienna 1733).

Olivo e Pasquale. Melodramma giocoso in 2 a.; libr. Jacopo Ferretti¹. □ Roma, Teatro Valle, 7 gennaio 1827.

- Napoli, Teatro Nuovo, 1° settembre 1827 – nuova vers.
- Milano, Teatro della Canobbiana, 19 giugno 1830 – altra vers.
- Como, Teatro Sociale, 4 novembre 1994.

- 1 Dall'omonima commedia (Venezia 1794, ed. Milano 1827) di Antonio Simone Sografi «che in qualche modo ricalca la trama del *Matrimonio segreto*» (DDO).

Onore vince amore¹.

- 1 Opera progettata per Parigi, Théâtre Italien, da realizzarsi su libr. di Giovanni Ruffini.

Otto mesi in due ore^{1, 1}. Melodramma romantico in 3 p.; libr. Domenico Gilardoni².

□ Napoli, Teatro Nuovo, 13 maggio 1827.

- Palermo, Teatro Carolino, 30 maggio 1828 (*Otto mesi in due ore, ovvero Gli esiliati in Siberia*) – con i recitativi in it.
- Modena, 3 febbraio 1831³.
- Livorno, Teatro Carlo Lodovico, primavera 1831 (*Gli esiliati in Siberia, o sia Otto mesi in due ore*) – libr. riveduto da Antonio Alcozer.
- Roma, Teatro Valle, Carnevale 1832 (*Gli esiliati in Siberia, o sia Otto mesi in due ore*) – rev. del libr. di Jacopo Ferretti.
- Parigi, Théâtre Lyrique, 31 dicembre 1853 (*Elisabeth, ou La fille du proscrit*) – musica «riordinata» da Uranio Fontana, nuovo libr. di Adolphe de Leuven e Léon-Lévy Brunswick detto Lhérie.
- Milano, Teatro Santa Radegonda, 24 luglio 1854 (*Elisabetta*) – 1^a it. della vers. di Parigi 1853, trad. Francesco Guidi e L. Masieri.
- Londra, Royal Festival Hall, 22 dicembre 1997 (*Elisabetta*) – 1^a moderna, in it.
- Montpellier, Teatro Le Corum, 12 luglio 1999 (*Gli esiliati in Siberia*) – Festival Opéra Berlioz.

- 1 «Il titolo [...] fa esplicito riferimento all'infrastruttura delle unità aristoteliche propria del teatro romantico» (DDO).

- 2 Da *La figlia dell'esiliato, ossia Otto mesi in due ore* (Napoli 1820), dramma romantico di Luigi Marchionni, rifacimento di *La fille de l'exilé, ou Huit mois en deux heures* (Parigi 1819) 'melodrama' di René-Charles Guilbert de Pixérécourt, a sua volta basato su *Elisabeth, ou Les exilés en Sibérie* (Parigi 1806), romanzo di Marie-Sophie Cottin.

- 3 «la marcia che introduce lo zar nel terzo atto divenne l'inno dei rivoltosi, legando così per

la prima volta un'opera donizettiana ai moti risorgimentali» (DDO).

Paolina e Severo. → Poliuto.

Paria, II. Melodramma in 2 a.; libr. Domenico Gilardoni¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 12 gennaio 1829.

- 1 Da *Il paria*, libr. Gaetano Rossi (⇒ M. E. Carafa, Venezia 1826), *Il paria*, ballo di Salvatore Taglioni (⇒ Brambilla, Milano 1827), derivati da *Le paria* (Parigi 1821), tragedia con cori di Casimir-Jean-François Delavigne.

Parisina¹. Melodramma in 3 a.; libr. Felice Romani¹. □ Firenze, Teatro della Pergola, 17 marzo 1833.

- Siena, Teatro dei Rinnovati, 17 settembre 1964.
- Parma, Teatro Regio, 19 gennaio 1965 (*Parisina d'Este*) – rev. Bruno Rigacci.

- 1 Da *Parisina* (1816, conosciuto nella trad. it. di Andrea Maffei), poema di George Gordon Byron, «che a detta dell'autore, trae ispirazione dalle *Antiquities of the House of Brunswick* di Edward Gibbon (1814)» (Ashbrook, p. 308), certo attraverso i novellieri italiani Matteo Bandello e Anton Francesco Grazzini detto il Lasca.

Parisina d'Este. → Parisina.

Pascià di Scutari, II. → Marino Faliero.

Pazzi per progetto, I. Farsa in 1 a.; libr. Domenico Gilardoni¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 5 febbraio 1830².

- Bergamo, Piazza Cittadella, 3 luglio 1982 – rev. Bruno Rigacci; I Festival «Donizetti e il suo tempo».

- 1 Dall'omonima commedia (Napoli ?1819 [secondo *Enciclopedia dello spettacolo*, alla voce COSENZA, col. 1546] ?1824 [secondo Ashbrook, p. 300]), di Giovan Carlo Cosenza, tratta da *Une visite à Bedlam* (Parigi 1818), 'comédie mêlée de vaudevilles' di Eugène Scribe e

Charles-Gaspard Poirson detto Delestre Poirson, «per il tramite del libr. *Una visita in Bedlam* (musica di Bertini - Napoli, 1824)» (Ashbrook, p. 300).

- 2 Così *Il Teatro di San Carlo. La cronologia. 1737-1987*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Guida editore, Napoli 1987, p. 215; altri lessici dicono: 6 febbraio.

Pia de' Tolomei. Tragedia lirica in 2 p.; libr. Salvatore Cammarano¹. □ Venezia, Teatro Apollo², 18 febbraio 1837.

- Senigallia, 31 luglio 1837 – 2^a vers., con libr. variato dallo stesso Cammarano.
- Napoli, Teatro San Carlo, 30 settembre 1838 – 3^a vers., in 3 p., con finale cambiato, per censura, da tragico in lieto³.
- Siena, Teatro dei Rinnovati, 3 settembre 1967, XXIV Settimana Musicale Senese.

- 1 Da *Pia* (1822), poemetto in ottave di Bartolomeo Sestini, gli omonimi drammi di Giacinto Bianco (Napoli 1836) e Carlo Marenco (Torino 1836); fonte collettiva: l'episodio dantesco (*Purgatorio*, V, 130-136).
- 2 In questo teatro per l'inagibilità del Teatro La Fenice, distrutto nella notte fra il 12 e il 13 dicembre 1836 da un incendio.
- 3 «e fu così che, a partire dall'autunno 1838, la *Pia de' Tolomei* continuò il suo non lungo cammino alternando grottescamente una *Pia* dantesca a una *Pia* borbonica» (Barblan e Zanolini, *Gaetano Donizetti* cit.).

Piccioli virtuosi ambulanti, I ('pastiche', di cui solo l'introduzione – con un'aria e un coro da *Le nozze in villa* – è di D., con musiche prese a prestito da opere di J. Weigl e G. Rossini, un pezzo strumentale di A. Gonzales e con finale forse dovuto a J. S. Mayr). Opera buffa in 1 a.; libr. Bartolomeo Merelli. □ Bergamo, Pia Scuola di Musica, settembre 1819 – per l'accademia finale degli alunni della scuola di Mayr.

Pietro il Grande, czar delle Russie, o Il falegname di Livonia. → Falegname di Livonia, II, o Pietro il Grande, czar delle Russie.

Pigmalione (composta a Bologna, 1816, per il Liceo musicale, n.r.). Scena drammatica in 1 a., libr. anonimo¹. □ Bergamo, Teatro Donizetti, 13 ottobre 1960 – rappr. postuma.

- Narni -TR, Teatro Comunale, 14 settembre 1990 – rev. Armando Gatto; VI Opera-
incanto.

1 Da *Pimmalione*, libr. Antonio Simone Sografi (⇒ ? G. B. Cimador, Venezia 1790), a sua volta tratto da *Pygmalion*, 'scène-lyrique' di Jean-Jacques Rousseau (⇒ H. Coignet e propria, Lione 1770); da *Metamorfosi*, Ovidio, libro X.

Poliuto (composta a Napoli, 1838, n.r.). Tragedia lirica in 3 a.; libr. Salvatore Cammarano¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 30 novembre 1848 – rappr. postuma.

- Roma, Teatro Apollo, 26 dicembre 1849 (*Paolina e Severo*).
- Roma, Teatro dell'Opera, 15 novembre 1988 – rev. Federico Agostinelli e William Ashbrook.
- Bergamo, Teatro Donizetti, 30 novembre 1993 – ed. critica.

1 «Alcuni versi di questo melodramma (che io dettava prima dei *Martiri* di Scribe) che parve condannato all'oblio, fecer mostra di sé in altri miei lavori [*La vestale*, ⇒ S. Mercadante, Napoli 1840]; era ovvio sostituire ai menzionati altri versi, ma ciò poteva nuocere alla musica, ed è nel rispetto di essa, e dell'insigne, quanto infelice amico che ne fu l'autore, se io lascio la poesia qual fu in origine». Titolo atti: Il battesimo - Il neofito - Il martirio; da *Polyeucte martyr* (Parigi 1641-1642, ed. ivi 1643) 'tragédie-chrétienne' di Pierre Corneille.

Proscritto, II. → Esule di Roma, L.

Provinciali, I, ossia Le nozze in villa. → Nozze in villa, Le.

Regina di Golconda, La¹. Melodramma in 2 a.; libr. Felice Romani¹. □ Genova, Teatro Carlo Felice, 12 maggio 1828.

- Roma, Teatro Valle, 10 ottobre 1829 – vers. riveduta.
- Napoli, Teatro Nuovo, Inverno 1838 (*Alina, regina di Golconda*).
- Ravenna, Teatro Alighieri, 10 luglio 1987 (*Alina, regina di Golconda*) – 1^a moderna; rev. Carlo Ballarini e Emilio Ghezzi.

1 Da *Aline, reine de Golconde*, 'ballet héroïque' di Michel-Jean Sedaine (⇒ P.-A. Monsigny, Parigi 1766), a sua volta tratto da *La reine de Golconde* (Parigi 1761), racconto di Stanislas-Jean de Boufflers.

Riccardo e Matilda. → Favorite, La.

Rinegata, La. → Lucrezia Borgia.

Rita. → Rita, ou Le mari battu.

Rita, ou Le mari battu¹ (composta nel giugno 1841). 'Opéra-comique' in 1 a., libr. Gustave Vaëz. □ Parigi, Opéra-Comique (Théâtre Favart), 7 maggio 1860 – rappr. postuma.

- Napoli, Società Filarmonica, Palazzo Casano, 18 maggio 1876 (*Rita, ovvero Il marito percosso*) – 1^a it. in it.
- Milano, Piccola Scala, 13 aprile 1956 (*Rita*) – adattamento scenico di Enrico Colosimo.
- Milano, Piccola Scala, 18 febbraio 1971 – rev. Umberto Cattini.

1 La partitura manoscritta autografa conservata a Napoli, Conservatorio San Pietro a Majella, è intitolata *Deux hommes et une femme*.

Rita, ovvero Il marito percosso. → Rita, ou Le mari battu.

Ritratto parlante, II. → Follia, Una.

Roberto Devereux. Tragedia lirica in 3 a.; libr. Salvatore Cammarano¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 28 ottobre 1837.

- Parigi, Théâtre Italien, 27 dicembre 1838 – con nuovi numeri.
- Napoli, Teatro San Carlo, 2 maggio 1964 – rev. Mario Parenti.

1 Da *Elisabeth d'Angleterre* (Parigi 1829), tragedia di Jacques-Arsène-François-Polycarpe Ancelot, da *Histoire secrète des amours d'Elisabeth, reine d'Angleterre, et du comte d'Essex* di Lescène Desmaisons, e da *Il conte d'Essex*, libr. Felice Romani (⇒ S. Mercadante, Milano 1833).

Romanziera e l'uomo nero. La. Farsa in 1 a.; libr. Domenico Gilardoni¹. □ Napoli, Teatro del Fondo, 18 giugno 1831.

- Londra, 1982 – 1^a nel sec. XX; Festival di Camdem.
- Porto San Giorgio -AP, Rocca Tiepolo, 25 luglio 1988 – 1^a it. moderna; verifica sull'autografo di Fabio Maestri; ricostruzione del testo originale dall'autografo a cura di F. Maestri e Italo Nunziata; Il Festival lirico sinfonico.

1 Dai 'vaudevilles' *L'homme noir* (Parigi 1820), di Eugène Scribe e Jean-Henri Dupin, e *Le coiffeur et le perruquier* (Parigi 1824) di Scribe, Edouard Joseph-Ennemond Mazères e Saint-Laurent.

Rosmonda d'Inghilterra. Melodramma serio in 2 a.; libr. Felice Romani¹, modificato dallo stesso Romani. □ Firenze, Teatro della Pergola, 27 febbraio 1834.

- per: Napoli, 1837 (*Elonora di Gujenna*) – nuova vers., n.r., probabilmente a causa del colera dilagante a Napoli all'epoca.

1 ⇒ *Rosmonda*, C. Coccia, Venezia 1829.

Ruy Blas¹.

1 Opera progettata nel 1842 da realizzarsi su libr. di Salvatore Cammarano.

Sancia di Castiglia. Tragedia lirica in 2^a a.; libr. Pietro Salatino¹. □ Napoli, Teatro San Carlo, 4 novembre 1832.

- Bergamo, Teatro Donizetti, 2 ottobre 1984 – 1^a moderna; rev. Rubino Profeta; III Festival «Donizetti e il suo tempo».

1 Archetipo individuabile nella «*Primera Cronica General de España* [...] ardimentoso testo, fantasioso, datato 1289, che riprende la storia raccontata dalla *Cronica Najarense* del 1160» (L. Arruga, *Terzo Festival Donizetti e il suo tempo. Stagione lirica autunnale. Bergamo 1984*, p. 27).

Settimio, ossia L'esule di Roma. → Esule di Roma, L.

Settimio il Proscritto. → Esule di Roma, L.

Sganarello¹.

1 Opera progettata nel 1845 per il Théâtre Italien, da trarsi dalla commedia di Molière.

Silvia. → Favorite, La.

Sordello il Trovatore. → Torquato Tasso.

Torquato Tasso. Melodramma in 3 a.; libr. Jacopo Ferretti¹. □ Roma, Teatro Valle, 9 settembre 1833.

- Napoli, Teatro del Fondo, 4 aprile 1835 (*Sordello il Trovatore*).
- Savona, Teatro Chiabrera, 16 ottobre 1985 – 1^a integrale scenica nel sec. XX; Teatro dell'Opera Giocosa.

1 Dall'omonima commedia storica (Pisa 1832) di Giovanni Rosini, «pare che [...] cercando la statua dentro il marmo, l'abbia meglio trovata»; altre fonti: *Tasso* (1755) di Carlo Goldoni, *Tasso* (ed. 1790, rappr. ?1807 ?1809) di Johann Wolfgang Goethe, *The Lament of Tasso* (1817) di George Gordon Byron; «Talvolta mi è riuscito far parlare Torquato con versi tolti qua e là dal suo [...] *Canzoniere*».

Ugo, conte di Parigi. Tragedia lirica in 4 p.; libr. Felice Romani¹. □ Milano, Teatro alla Scala, 13 marzo 1832.

- 1 Da *Blanche d'Aquitaine, ou Le dernier des Carlovingiens* (Parigi 1827), 'tragédie' di Hippolyte-Louis-Florent Bis.

Venganza de Alfonso, La. → *Lucrezia Borgia*.

Viva la mamma. → *Convenienze teatrali, Le*.

Zingara, La. Opera semiseria in 2 a.; libr. Andrea Leone Tottola¹. □ Napoli, Teatro Nuovo, 12 maggio 1822.

- 1 Da *La petite bohémienne* (Parigi 1816), commedia di Louis-Charles Caigniez, a sua volta imitazione di *Die kleine Zigeunerin* (Berlino 1809), commedia di August von Kotzebue.

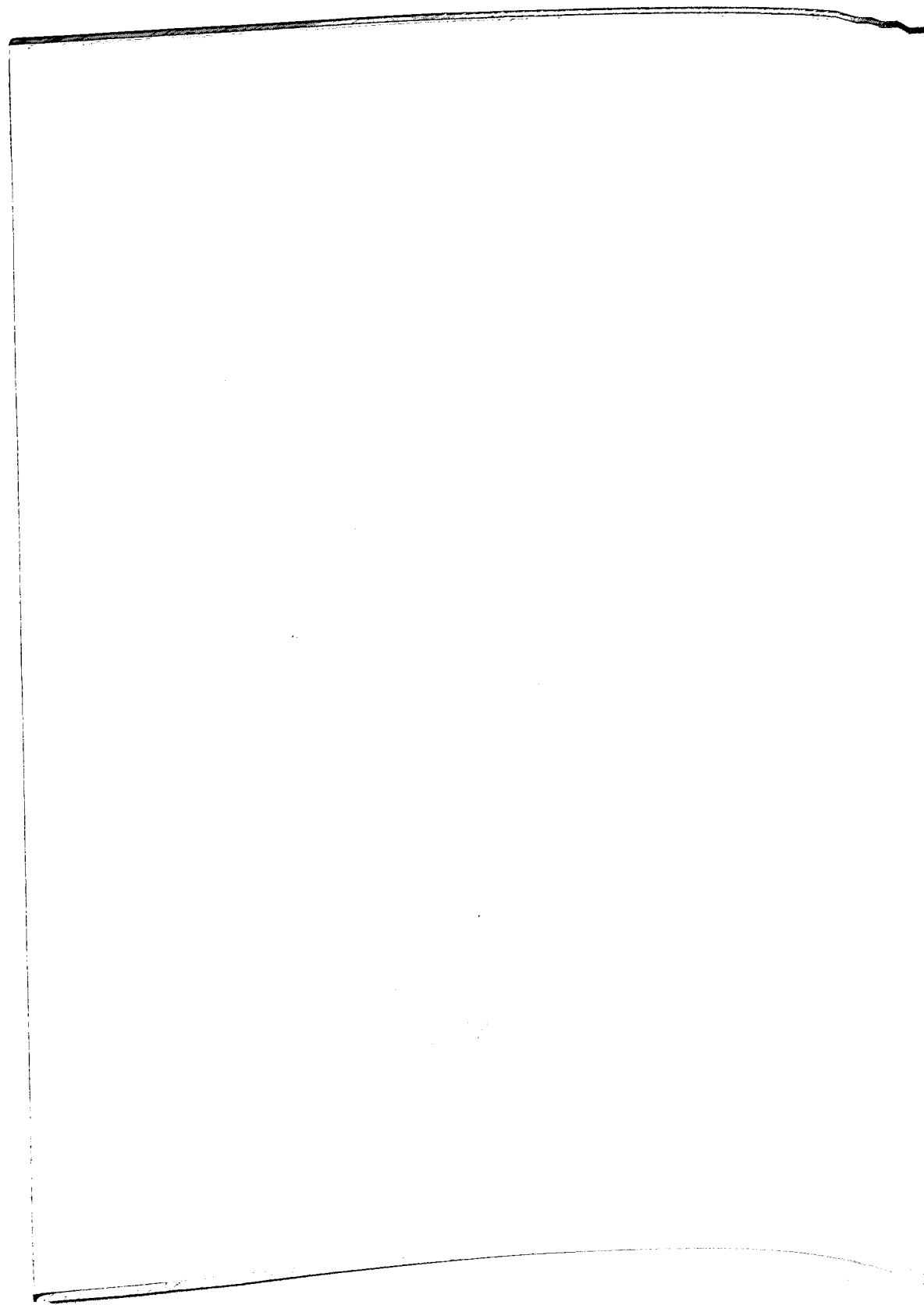
Zoraida di Granata¹. Melodramma eroico in 2 a.; libr. Bartolomeo Merelli¹. □ Roma, Teatro Argentina, 28 gennaio 1822.

- Roma, Teatro Argentina, 7 gennaio 1824 – nuova vers., con varianti al libr. di Jacopo Ferretti.

- 1 Da *Abenamet e Zoraide*, libr. Luigi Romanelli (⇒ G. Nicolini, Milano 1805), a sua volta tratto da *Gonzalve de Cordouc, ou Grenade reconquise* (Avignone 1793), romanzo di Jean-Pierre Claris de Florian.



Beniamino Gigli nel ruolo di Edgardo di Ravenswood al Teatro Metropolitan di New York nel 1920. Fotografia tratta dal volume di J. Mitchell, *The Walter Scott Operas*, University of Alabama, 1977.



TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

Direttore tecnico e degli allestimenti
scenici
Silvano Cova

Vicedirettore artistico
Roberto Bosio

Assistente alla direzione artistica
per le attività di danza
Tiziana Tosco

Assistente alla direzione
per i progetti culturali
Filippo Fonsatti

Maestro suggeritore e direttore
dei complessi musicali in palcoscenico
Alessandro Galoppini

Maestri collaboratori
Giannandrea Agnoletto
Luca Brancaleon
Carlo Caputo
Giulio Laguzzi
Edoardo Papa
Gioachino Scomegna

Responsabile dell'archivio musicale
Enrico Maria Ferrando

Direttore di scena
Vittorio Borrelli

Responsabile ufficio produzione
Loredana Rozzo

Direttore delle luci
Andrea Anfossi

Responsabile servizi tecnici
di palcoscenico
Mario Garbolino

Responsabile servizi di vestizione
Laura Viglione

Responsabile segreteria tecnica
e della struttura di Strada Settimo
Ferruccio Biancardi

Responsabile laboratorio di scenografia
Silvano De Forheger

Responsabile laboratorio costruzioni
Franco Chiapino

Responsabile magazzini allestimenti
Marcello Incardona

Coordinatori di progetto
Enzo Busco
Valentina Donato
Saverio Santoliquido

Responsabile servizio impianti
Pier Giovanni Bormida

Responsabile servizi prevenzione e protezione
Bruno Scagliola

Responsabile amministrativo
Carlo Carrà

Responsabile servizi del personale e scritture
Michela Bobba Navarra

Responsabile servizi attività promozionali
e pubbliche relazioni
Piero Robba

Responsabile servizi stampa,
comunicazione e marketing
Ugo Sandroni

Ufficio Stampa
Paola Giunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della
Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli
spettacoli.

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Matacena*
Stefano Vagnarelli*
Marina Bertolo
Claudia Zanzotto
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Crazyna Teoderek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco*
Marco Polidori*
Laura Andriani*
Giuseppe Tripodi*
Bartolomeo Angelillo*
Silvana Balocco
Paola Bettella*
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta*

Viole

Krystyna Porebska*
Armando Barilli*
Rita Bracci
Gustavo Fioravanti*
Maria Elena Eusebiatti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso

Néstor Panik
Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Dario Destefano*
Relia Lukic*
Michele Scomegna
Davide Eusebiatti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois
Pallastrelli
Ewa Janas
Armando Matacena*
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto*
Davide Ghio*
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Michele Lipani*
Corrado Pastore*
Stefano Schiavolin

Flauti e Ottavino

Elio Sosso*
Federico Giarbella*
Robert Baiocco
Maria Siracusa*

Oboi e Corno inglese

Paolo Chimienti*
Luigi Finetto*
Giorgio Nespoli
Michele Montali*

Clarineti

e Clarinetto basso
Luigi Picatto*
Alessandro Dorella*
Edgardo Garnero
Edmondo Tedesco*

Fagotti e Controfagotto

Giampiero Ganau*
Matteo Rivi*
Alarico Lenti*
Sergio Pochettino
Patrizia Revelli*

Corni

Ugo Favaro*
Natalino Ricciardo*
Fabrizio Dindo*
Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat*
Sandro Angotti*
Silvano Magnani
Marco Rigoletti*

Tromboni

Giuseppe Taricco*
Vincent Lepape*
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone

Batteria e

Strumenti a percussione

Ranieri Paluselli
Teresa Mantelli*
Fiorenzo Sordini*

Arpa

Elena Corni*
Patrizia Radici*

* Prime parti

* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Maestro del coro

Bruno Casoni

Aiuto maestro del coro

Claudio Marino
Moretti

Soprani

Nicoletta Baú*
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Sabrina Boscarato
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Addolorata Carrieri*
Esther Chayes
Cristina Cogno
Cristina Cordero
Eugenia Degregori*
Alessandra Di Paolo
Sabrina Enrichi*
Rossana Gariboldi
Ornella Gerola
Manuela Giacomini*
Laura Giorcelli*
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi*
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri
Luciana Bertacchini*
Marzia Castellini*
Hwa Chang Shiow*
Ivana Cravero*
Giovanna De Maria

Maria Di Mauro*

Rita Dmitrieva
Alessandro vna
Roberta Garelli
Elena Induni
Miren Ainhoa
López Soraluze*
Antonella Martin
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Miriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Tiziana Valvo*

Tenori

Pierangelo Aimé
Antonio Balzani
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu*
Davide Danielis*
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto*
Giancarlo Fabbri
Fabrizio Falli*
Leone Ferri*
Mauro Ginestrone
Mirko Cristiano
Guadagnini
Cosimo Macripò*
Giuseppe Milano
Matteo Mugavero
Paolo Paghi*
Andrea Semeraro*
Gualberto Silvestri
Franco Traverso*
Valerio Varetto
Oliviero Zanette

Baritoni

Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo
Paolo Lovera
Luciano Mario
Montanaro*
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Leonardo Baldi
Mauro Barra
Enrico Bava
Leo Paul Chiarot*
Ignazio De Simone
Riccardo Mattiotto
Davide Motta Fré*
Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart

Con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod.

192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno di Georg Friedrich Händel

Con un saggio di Carlida Steffan, il libretto dell'oratorio, le rubriche* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger.

114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory di Gioachino Rossini

Con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*.

160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata

Coreografia di John Cranko

Con saggi di Franca Valeri, Franco Marengo, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Ernaldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta.

80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

Maria Stuarda di Gaetano Donizetti

Con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller.

128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

Cruel Garden balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce

Con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca.

96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

La Voix humaine / The Medium di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti (volume unico)

Con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferreiro, John Mauceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

La traviata di Giuseppe Verdi

Con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche* e in appendice *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo X e pièce, atto I, scena X).

176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

Die lustige Witwe (La vedova allegra) di Franz Lehár

Con saggi di Andrea Lanza e Hans F. Redlich, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

Der fliegende Holländer (L'olandese volante) di Richard Wagner

Con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

The Rake's Progress (La carriera di un libertino) di Igor Stravinskij

Con saggi di Marco Emanuele, Gianfranco Vinay, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche*.

208 pagine, 28 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

Madama Butterfly di Giacomo Puccini

Con saggi di Enrico M. Ferrando, Pier Giuseppe Gillio, il libretto dell'opera e le rubriche*.

176 pagine, 28 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

Merce Cunningham Dance Company

Con saggi di Leonetta Bentivoglio, Carlo Boccadoro, Michele Porzio, Elisa Vaccarino.

72 pagine, 42 illustrazioni in bianco e nero.

Die Teufel von Loudun

Con saggi di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Carmelo Di Gennaro, Enrico Girardi.

200 pagine, 17 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

*Le rubriche contenute nei volumi sono a cura di: Sergio Bestente, Sergio Durante, Enrico Maria Ferrando, Susanna Franchi, Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, Giangiorgio Satragni ed Elisabetta Fava.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.