

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011
Lirica e Balletto

Gaetano Donizetti

LUCIA DI LAMMERMOOR



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

ECU3E

BMW

www.bmw.it



Piacere di guidare



UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



perlacultura

Montegrappa
ITALIA

© 2010 Elmo & Montegrappa S.p.A.



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"
Limited Edition

montegrappa.com

TESTOLINI S.r.l.

S. Marco Calle dei Fabbri 4744/45/46 - 30124 Venezia – Tel. 041/5223085



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2011



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 24 gennaio 2011 ore 18.00

ANGELA IDA DE BENEDICTIS

Intolleranza 1960

martedì 22 febbraio 2011 ore 18.00

LUCA MOSCA

La bohème

martedì 22 marzo 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Rigoletto

lunedì 16 maggio 2011 ore 18.00

LORENZO ARRUGA

Lucia di Lammermoor

enerdì 17 giugno 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Das Rheingold

martedì 5 luglio 2011 ore 18.00

GIANNI GARRERA

Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 31 agosto 2011 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Il barbiere di Siviglia

martedì 13 settembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

Don Giovanni

martedì 11 ottobre 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Le nozze di Figaro

lunedì 24 ottobre 2011 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

Acis and Galatea

lunedì 28 novembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI GAVAZZENI

Il trovatore

Incontro con il balletto

martedì 26 aprile 2011 ore 18.00

SILVIA POLETTI

Cenerentola

giovedì 15 dicembre 2011 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

La bella addormentata

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing

Un ricordo da non cancellare



Bookshop Gran Teatro La Fenice, dove poter acquistare un regalo originale.

Maxi Gomma Teatro La Fenice

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

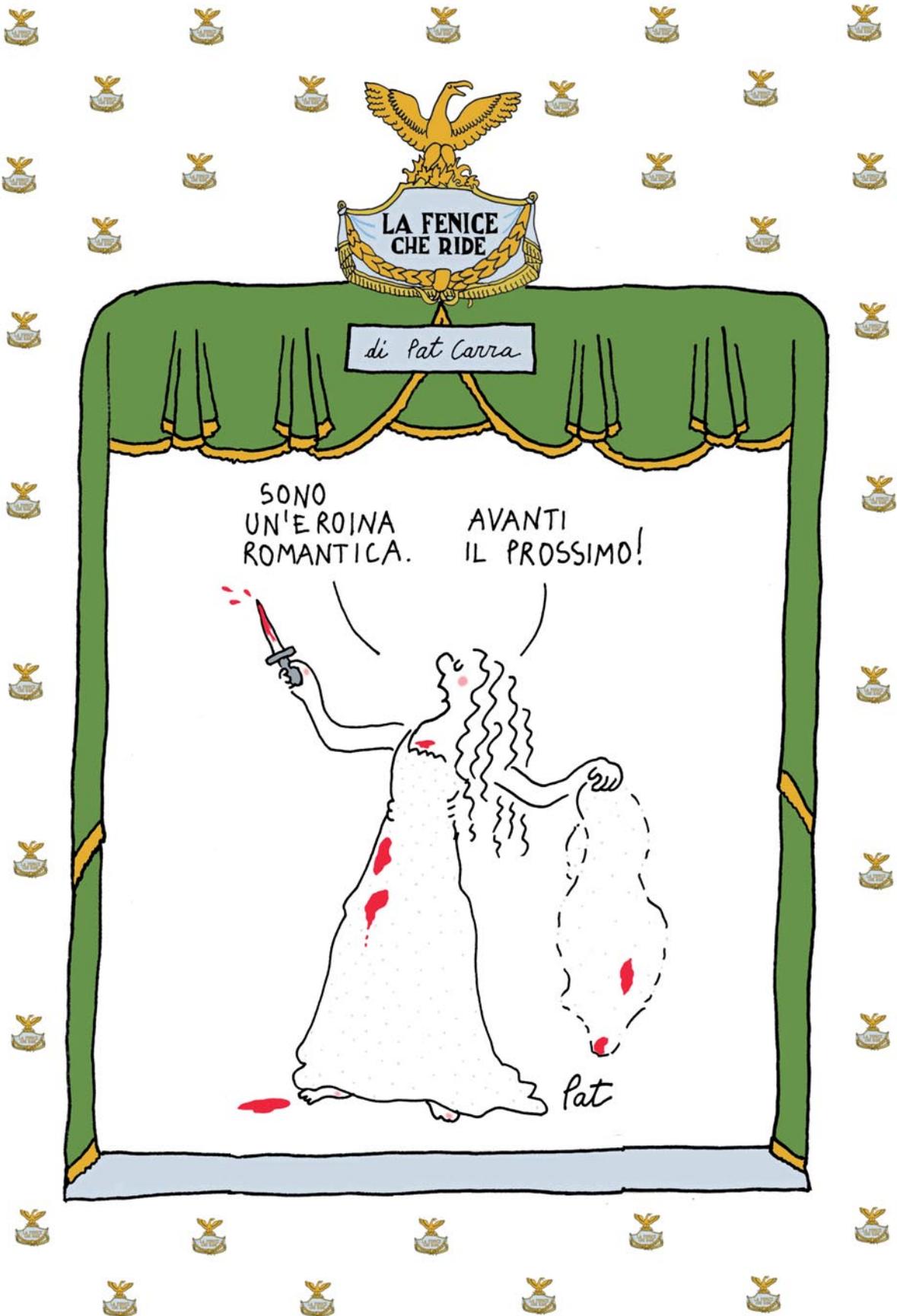
Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*



LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

SONO
UN'EROINA
ROMANTICA. AVANTI
IL PROSSIMO!

Pat

I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



Verdi, LA TRAVIATA
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)
collana "Omaggio a Viotti"



Martin y Soler, UNA COSA RARA
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



Rossini, L'INGANNO FELICE
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERATIVE

Disponibile | Available:

Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA | Collana **Omaggio a Viotti**

Prossime uscite | Next releases:

Haendel, ALCINA con Joan Sutherland, 1960

LEYLA GENCER ALLA FENICE | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD
The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops

fare un regalo alla cultura non costa nulla

dona il tuo **5 x 1000**
al Teatro La Fenice
di Venezia



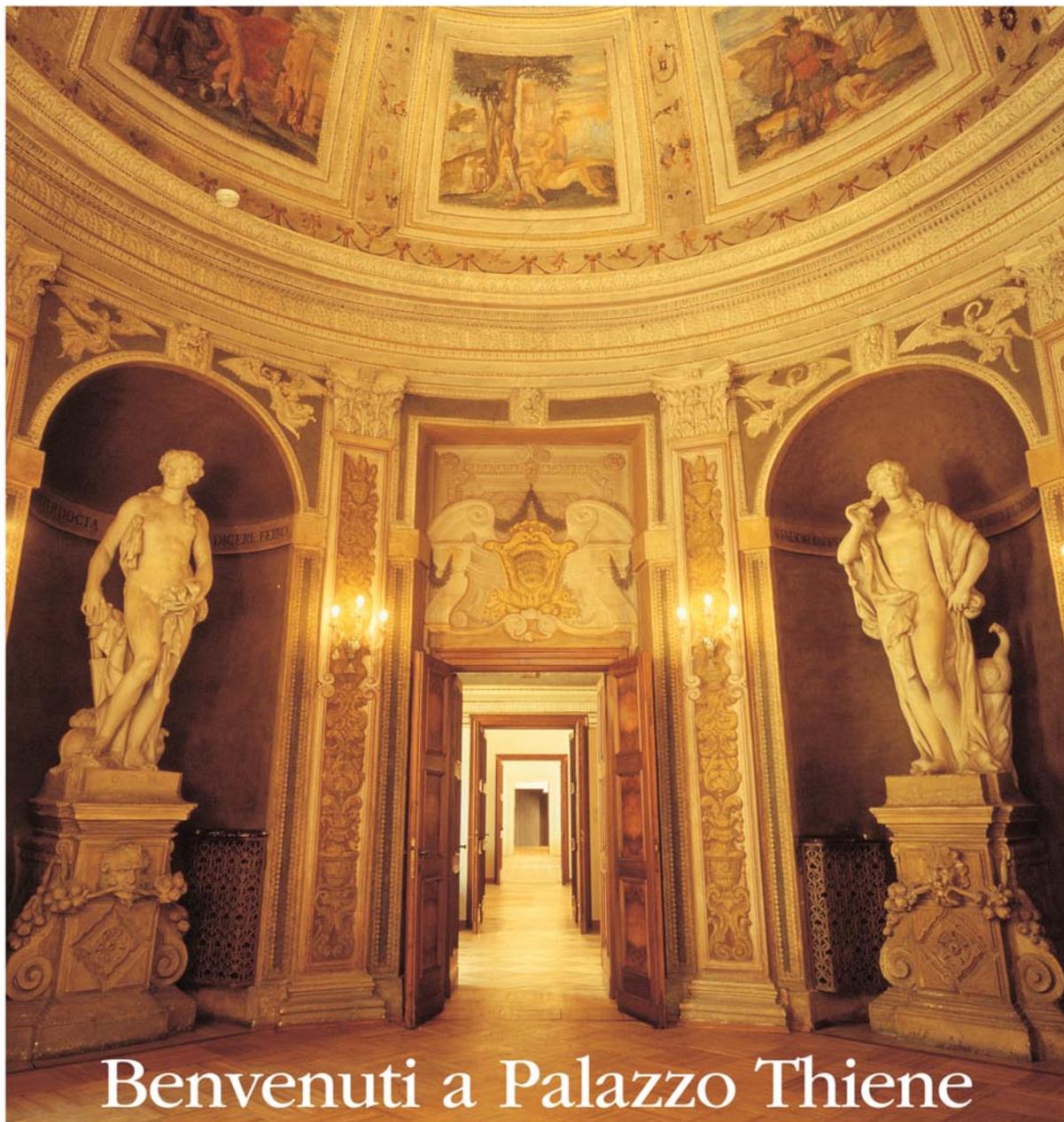
FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Destinare il cinque per mille
alla cultura è facile e non costa nulla.
Quando compili la tua dichiarazione dei redditi,
indica il codice fiscale della Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia:

00187480272

Aiuti la cultura, aiuti la musica.



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info
www.palazzothiene.it
 Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate
 Tel. 0444 542131
 Fax 0444 544519
 e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2011
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 28 gennaio 2011 ore 19.00

Intolleranza 1960

venerdì 25 febbraio 2011 ore 19.00

La bohème

sabato 9 luglio 2011 ore 19.00

Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 26 ottobre 2011 ore 19.00

Acis and Galatea

Concerti della Stagione sinfonica 2010-2011
trasmessi in differita dal

Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Omer Meir Wellber (giovedì 18 novembre 2010)

Sir John Eliot Gardiner (sabato 8 gennaio 2011)

Juraj Valčuha (venerdì 11 febbraio 2011)

Diego Matheuz (venerdì 1 aprile 2011)

Yutaka Sado (giovedì 21 aprile 2011)

Michel Tabachnik (sabato 7 maggio 2011)

John Axelrod (venerdì 10 giugno 2011)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'ENICE' in large, golden, serif capital letters. The eagle is positioned in the upper left corner of the page.

TEATRO ENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



Fondazione di Venezia

SOCI SOSTENITORI



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Paolo Trevisi

Francesca Zaccariotto

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASINÒ DI VENEZIA

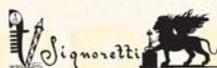


CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

ANCV

LUCIA DI LAMMERMOOR

dramma tragico in due parti e tre atti
libretto di Salvatore Cammarano

musica di **Gaetano Donizetti**

Teatro La Fenice

venerdì 20 maggio 2011 ore 19.00 turno A
sabato 21 maggio 2011 ore 15.30 fuori abbonamento
domenica 22 maggio 2011 ore 15.30 turno B
martedì 24 maggio 2011 ore 19.00 turno D
mercoledì 25 maggio 2011 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 26 maggio 2011 ore 19.00 turno E
venerdì 27 maggio 2011 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 28 maggio 2011 ore 15.30 turno C
domenica 29 maggio 2011 ore 15.30 fuori abbonamento
martedì 31 maggio 2011 ore 19.00 fuori abbonamento
mercoledì 1 giugno 2011 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2011 2





Donizetti raffigurato in atto di comporre la *Lucia*. Litografia di Vincenzo Roscioni.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Di ragion la trasse amore»
di Michele Girardi
- 13 Federico Fornoni
Per una lettura temporale di *Lucia di Lammermoor*
- 27 Emanuele d'Angelo
Lucia di Lammermoor. Il libretto e la memoria letteraria
- 45 *Lucia di Lammermoor*: libretto e guida all'opera
a cura di Federico Fornoni
- 89 *Lucia di Lammermoor*: in breve
- 91 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 99 Federico Fornoni
Bibliografia
- 107 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Lucia spegne le fiamme e accende i cuori
a cura di Franco Rossi
- 121 Biografie

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti

PARTE PRIMA

LA PARTENZA

IN UN SOLO ATTO

PARTE SECONDA

IL CONTRATTO NUZIALE

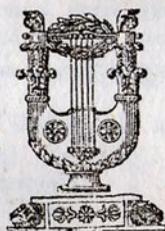
IN DUE ATTI

da rappresentarsi

NEL TEATRO APOLLO

NEL CARNOVALE E QUADRAGESIMA

1836-37



Venezia

TIPOGRAFIA DI COMMERCIO



TEATRO "LA FENICE"

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione veneziana (La Fenice al Teatro Apollo) di *Lucia di Lammermoor*. Archivio storico del Teatro La Fenice. Nel ruolo eponimo, Fanny Tacchinardi Persiani (già protagonista della prima assoluta) sostituì la cavatina originale («Regnava nel silenzio // Quando rapito in estasi») con quella di *Rosmonda d'Inghilterra*: «Perché non ho del vento // Torna, ah! torna, o caro oggetto».

LUCIA DI LAMMERMOOR

dramma tragico in due parti e tre atti

libretto di Salvatore Cammarano

dal romanzo *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott

musica di Gaetano Donizetti

prima rappresentazione assoluta:

Napoli, Teatro di San Carlo, 26 settembre 1835

personaggi e interpreti

Lord Enrico Asthon Claudio Sgura (20, 22, 24, 26, 28, 31/5)
Simone Piazzola (21, 25, 27, 29/5, 1/6)

Miss Lucia Jessica Pratt (20, 22, 24, 26, 28, 31/5)
Ekaterina Sadovnikova (21, 25, 27, 29/5, 1/6)

Sir Edgardo di Ravenswood Shalva Mukeria (20, 22, 24, 26, 28, 31/5)
Tomislav Muzek (21, 25, 27, 29/5, 1/6)

Lord Arturo Bucklaw Leonardo Cortellazzi (20, 22, 24, 26, 28, 31/5)
Emanuele Giannino (21, 25, 27, 29/5, 1/6)

Raimondo Bidebent Mirco Palazzi (20, 22, 24, 26, 28, 31/5)
Arutjun Kotchinian (21, 25, 27, 29/5, 1/6)

Alisa Julie Mellor

Normanno Luca Casalin

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia

John Doyle

scene e costumi Liz Ascroft

light designer Jane Cox

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Houston Grand Opera e Opera Australia

<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>assistente del direttore dell'allestimento scenico</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Ilaria Maccacaro
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Adirondack Studios (Argyle, NY)
<i>attrezzeria</i>	Houston Grand Opera Props Department (Houston, TX) Laboratorio Attrezzeria Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Houston Grand Opera Costume Department (Houston, TX) Laboratorio Sartoria Teatro La Fenice (Venezia)
<i>calzature</i>	C.T.C. Pedrazzoli (Milano)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«Di ragion la trasse amore»

La festa per le nozze è al suo culmine, quando l'«educatore e confidente di Lucia» Raimondo Bidebent, provenendo dalla stanza dove lui stesso aveva condotto gli sposi, irrompe nelle sale del castello di Ravenswood, dove i convitati danzano e brindano alla nuova coppia (II.II.4). Egli descrive agli astanti una scena raccapricciante:

Steso Arturo al suol giaceva
muto freddo insanguinato!...
E Lucia l'acciar stringeva,
che fu già del trucidato!...

E aggiunge, dopo un grido d'orrore dei convenuti:

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!

Su queste premesse, che chiariscono in modo inequivocabile lo stato della protagonista, fa ingresso l'uxoricida, che indossa ancora il candido abito nuziale, vistosamente macchiato del sangue di Arturo in larga parte delle messe in scena, realizzando così una folgorante metafora visiva che riunisce innocenza e colpa.

Grazie al racconto di questa «azione nascosta» (Dahlhaus), il pubblico in sala si trova nella medesima condizione di chi sta in scena, e ne condivide ansie e turbamenti. Il procedimento non è nuovo, basti pensare all'aria di Giorgio nei *Puritani* di Bellini (andati in scena a Parigi otto mesi prima di *Lucia*) – «Cinta di rose e col bel crin disciolto» –, che precede l'ingresso di Elvira vaneggiante – «Qui la voce sua soave». Ma qui Donizetti la attua con una forza normativa superiore, che trova nell'annuncio «Eccola!» l'esito naturale di una profezia tragica. Cammarano descrive così questo fantasma scozzese in carne ed ossa («Par dalla tomba uscita!») è il commento dei presenti quando l'han vista entrare):

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 impietrito, 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.

Cammarano mise qui in mostra un talento drammatico davvero notevole, non solo perché sintetizzò magistralmente in poche righe la descrizione della follia che s'impadronisce della protagonista, distribuita in diversi luoghi della fonte, *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott (1819) nella traduzione italiana di Gaetano Barbieri (1824). Egli riuscì a far comprendere perfettamente il meccanismo del suo delirio progressivo e a tradurlo in un'immagine inedita ed emblematica della pazzia femminile, dotata di un'evidenza icastica sino a qual momento sconosciuta. Mise inoltre a disposizione di Donizetti un punto d'attacco formidabile per la sua musica, immediatamente sostenuto da versi che rendono in modo perfetto l'accalcarsi dei ricordi nella mente della fanciulla, e incendiano la fantasia del compositore. Al librettista napoletano dedica un saggio in questo volume Emanuele d'Angelo, che sciorina una serie di prove davvero imponente per concludere, in sintonia con Daniela Goldin, che egli fu «il librettista romantico per eccellenza»

La scena di pazzia è forse lo scorcio più rappresentativo, e tuttavia non l'unico motivo che determina l'eccellenza di *Lucia di Lammermoor* non solo nel panorama del melodramma romantico, ma in tutto il teatro musicale e, ancor più in generale, nella cultura moderna – si pensi alle altre opere d'arte che l'hanno cooptata nei loro ingranaggi comunicativi, meraviglie della letteratura di ogni tempo e lingua, da *Madame Bovary* di Flaubert (1856) a *Where Angels Fear to Tread* (1905) di Forster. Federico Forroni, autore del saggio che apre questo volume (oltre che di una stimolante guida all'opera), approfondisce la dimensione temporale del racconto melodrammatico tra azione e stasi, mostrando come Donizetti e Cammarano abbiano piegato le forme tradizionali per ottenere effetti potentissimi e sino a quel momento inediti. Fino al finale, dove, sovvertendo ogni abitudine consolidata, l'azione invade un brano per prassi statico come una cabaletta: la ripresa di «Tu che a Dio spiegasti l'ali» traduce in stile un evento, grazie alla «ripresa del tema principale da parte dei violoncelli sotto i singhiozzi e i lamenti spezzati di Edgardo», per dirla col primo interprete del ruolo, Gilbert Duprez. Il suicidio del protagonista maschile suggella la tragedia in maniera sconvolgente, regalando al pubblico il coronamento più intenso di una passione romantica destinata a passare alla storia.

Michele Girardi



Robert Scott Lauder (1803-1869), *The Bride of Lammermoor* (1831; particolare). Dundee, McManus Galleries.



Lucia di Lammermoor (1.4, 1.5) alla Houston Grand Opera, gennaio 2011; regia di John Doyle, scene e costumi di Liz Ascroft. L'allestimento, coprodotto da Houston Grand Opera, Fondazione Teatro La Fenice e Opera Australia, viene presentato al Teatro La Fenice di Venezia, maggio 2011.



Lucia di Lammermoor (II.1.5, II.11.5) alla Houston Grand Opera, gennaio 2011; regia di John Doyle, scene e costumi di Liz Ascroft. L'allestimento, coprodotto da Houston Grand Opera, Fondazione Teatro La Fenice e Opera Australia, viene presentato al Teatro La Fenice di Venezia, maggio 2011.



William Powell Frith (1819-1909), *The Bride of Lammermoor*. Olio su tela. Londra, Victoria and Albert Museum.

Federico Fornoni

Per una lettura temporale di *Lucia di Lammermoor**

1. Parte prima – Il tempo del racconto

L'opera seria italiana della prima metà dell'Ottocento si reggeva su una serie di convenzioni condivise da autori e pubblico. Particolare attenzione era riservata alla dislocazione degli eventi lungo gli atti (due o tre, raramente quattro) che formavano il lavoro, che solitamente prevedeva una parte iniziale costruita sugli antefatti, in cui la vicenda vera e propria non era ancora iniziata, una parte intermedia caratterizzata dall'avvio e dall'intensificarsi dell'azione e una parte finale imperniata sui suoi effetti, normalmente suggellata dalla catastrofe.¹ Altrettanto codificata era l'organizzazione dell'opera in numeri chiusi (arie, duetti, terzetti, introduzioni, finali...). Ognuno di questi numeri era a sua volta articolato in diverse sezioni, quattro per i numeri solistici – 0. scena 2. adagio (o *cantabile*) 3. tempo di mezzo 4. cabaletta – e cinque per i numeri d'insieme (duetti, terzetti, ecc.) e i finali d'atto – 0. scena (nei numeri d'insieme) / a scelta fra coro, balletto, scena, aria, duetto, ecc. (nei finali) 1. tempo d'attacco 2. adagio (o *cantabile*) (nei numeri d'insieme) / pezzo concertato (nei finali) 3. tempo di mezzo 4. cabaletta (nei numeri d'insieme) / stretta (nei finali).² Il loro funzionamento era regolato tra l'alternanza di momenti cinetici, in cui l'azione procedeva (0, 1, 3), e momenti statici, incentrati sul ripiegamento interiore dei personaggi (2 e 4). Se nei primi il tempo necessario alla rappresentazione e il tempo rappresentato in scena tendevano a coincidere, nei secondi le due dimensioni temporali non coincidevano: quanto nella vicenda occupava un breve istante, veniva dilatato fino a riempire un brano intero. Queste strutture, di prammatica (con le dovute eccezioni) fin dai tempi di Rossini, vengono utilizzate anche in *Lucia di Lammermoor* e, se lette alla luce di un altro elemento

* Questo saggio è già apparso in «Quaderni della Fondazione Donizetti», 2, 2006; lo si ripubblica in una versione aggiornata, ringraziando la Fondazione Donizetti.

¹ La disamina più illuminante ed esaustiva delle strutture dell'opera italiana si legge tuttora in CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 79-158 (anche in volume separato, Torino, EDT, 2005, «Risonanze»).

² La formulazione di queste categorie viene desunta dal saggio di HAROLD S. POWERS, «*La solita forma*» and «*The Uses of Convention*», in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi, 1987, pp. 74-105, e in particolare dal diagramma «*Melodramatic structure*». *Three normative scene types*, tavola 1, p. 106 (anche in «Acta musicologica», LIX/2, 1987, pp. 65-90: 69).



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (1.4; Parco. Nel fondo della scena un fianco del castello, con piccola porta praticabile. Sul davanti la così detta fontana della Sirena) per la prima rappresentazione veneziana (La Fenice al Teatro Apollo) di *Lucia di Lammermoor*, 1836. Venezia, Museo Correr. La stagione di carnevale-quaresima 1836-1837 si tenne all'Apollo a causa dell'incendio che aveva distrutto la Fenice il 13 dicembre 1836.

fondamentale, la realizzazione temporale, forniscono indicazioni importanti per cogliere il significato drammatico dell'opera.

Cominciando a sfogliare la parte prima dell'opera,³ incappiamo subito in una particolarità. Le sezioni statiche, come di norma, sono per lo più deputate alla presentazione dell'interiorità dei tre personaggi principali e dei loro punti di vista sulla situazione – si vedano il *cantabile* e la cabaletta dell'aria di Enrico nell'Introduzione (rispettivamente «Cruda... funesta smania», e «La pietade in suo favore», 1.2-3), la cabaletta della cavatina di Lucia («Quando rapito in estasi», 1.4) e quella del duetto fra Lucia e Edgardo («Verranno a te sull'aure», 1.5) –, ma quelle cinetiche sono in buona parte dedicate al riepilogo di eventi passati. Da un lato ascoltiamo la presentazione degli antefatti, come ci si attende all'inizio di un'opera, dall'altro una serie di veri e pro-

³ Seguiamo l'articolazione formale del libretto della *première* (quale si legge nell'edizione pubblicata in questo volume) e della partitura a stampa: GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Milano, Ricordi, 1910 ca., 1985², 2004³, p.R. 40 (rist.: New York, Dover, 1992).

pri racconti che rimpiazzano altrettanti momenti di azione, vale a dire ciò che sarebbe ‘rappresentabile’ sul palco.

È quanto accade nella scena che precede l’aria di Enrico, in cui Normanno narra il primo incontro tra Edgardo e Lucia («M’udite. Ella sen già colà, del parco», I.2), e poi nel tempo di mezzo della stessa aria, dove il coro annuncia al Lord di aver scoperto la vera identità del misterioso innamorato di Lucia («Come vinti da stanchezza», I.3). Su questa falsariga procede la cavatina della protagonista, che nella scena inizia a descrivere il suo incontro col fantasma, racconto che prosegue nel *cantabile* occupandolo interamente («Quella fonte mai, senza tremar, non veggo...» e «Regnava nel silenzio», I.4). Ognuna di queste parti viene segnalata da indicatori verbali che la introducono – «M’udite.» (I.2), «Odi tu? / Narrate.» (I.3), «Ascolta.» (I. 4) –, ma è messa in enfasi anche sotto il profilo musicale. Sia il racconto di Normanno, sia quello dei famigli di Asthon sono mantenuti all’interno del flusso continuo della scena in cui si inseriscono, tuttavia, in entrambi i casi, Donizetti garantisce una compiutezza formale – stabilità e chiusura tonale, regolarità della sintassi melodica, battute introduttive dell’orchestra – che consente di avvertire lo spettatore che in quel punto sta avvenendo qualcosa di diverso.

Mary Ann Smart ha dimostrato come le soluzioni formali adottate da Donizetti siano tese a rendere ‘attiva’ la vicenda raccontata da Lucia nella cavatina iniziale, in modo da incuneare nel tempo presente gli eventi passati.⁴ Illuminante, in tale contesto, una considerazione già formulata da William Ashbrook:

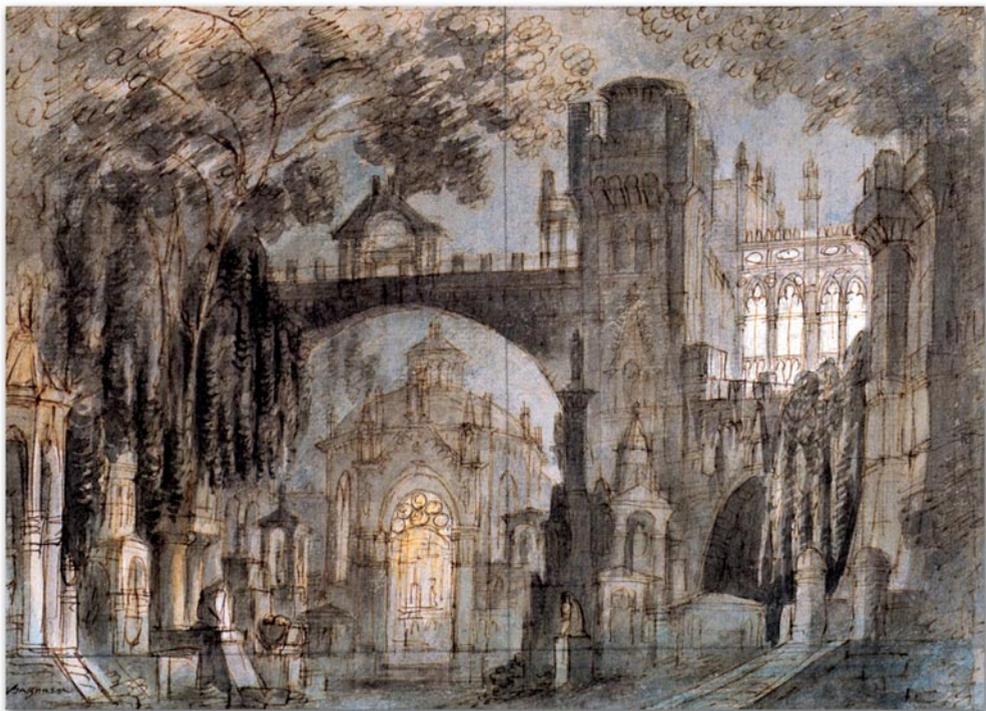
Nel precedente recitativo essa [Lucia] ha riferito alla sua amica Alisa di avere visto apparire accanto alla fontana lo spettro della sua antenata [...]; nella sua aria essa rivive per Alisa questa esperienza.⁵

Questo brano assume pertanto le funzioni di un momento dinamico, in cui l’azione si compie solo nella mente del personaggio, ed è proprio questo un segno premonitore, sottolineato da molti commentatori, che fa percepire allo spettatore lo stato di pazzia latente della protagonista.

A causa di un tale trattamento del tempo, limitato a racconti, antefatti oppure sottoposto a dilatazione, in tutta la parte prima non accade praticamente nulla che permetta alla vicenda di mettersi davvero in moto. Le poche ‘azioni’ che vi trovano spazio – quella ‘interiore’ della cavatina di Lucia, la scoperta della relazione tra Edgardo e Lucia da parte di Enrico, la promessa di matrimonio e lo scambio degli anelli tra gli amanti – non hanno un’influenza diretta ed immediata sull’intreccio, anche se Raimondo accuserà poi Normanno di aver causato la tragedia rivelando ad Enrico l’amore fra Lucia ed Edgardo («Delator! gioisci dell’opra tua!»). Il solo avvenimento che sembra costituire davvero un punto di svolta, la partenza di Edgardo, viene posto in chiusura d’atto. Quando Ravenswood si dice pronto a informare Enrico del suo amore per Lucia, e

⁴ MARY ANN SMART, *The Silencing of Lucia*, «Cambridge Opera Journal», IV/2, 1992, pp. 119-141.

⁵ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere* [Donizetti, 1965], Torino, EDT, 1987, p. 147.



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetto scenico (II.II.7; *parte esterna del castello [di Ravenswood], 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*) per la prima rappresentazione veneziana (*La Fenice* al Teatro Apollo) di *Lucia di Lammermoor*, 1836. Venezia, Museo Correr.

dunque intende incidere sugli eventi, l'amata significativamente lo blocca, ribadendo coerentemente l'impostazione dell'intero atto.

2. Parte seconda, atto primo – Il tempo degli uomini

Quanto sin qui detto vale anche per l'inizio dell'atto seguente. La scena che precede il duetto tra Enrico e Lucia (II.I.1) altro non è che il racconto di avvenimenti passati – l'organizzazione del matrimonio combinato, la falsa lettera – ma si tratta di un breve attimo, necessario per ricucire lo strappo drammatico dovuto al salto temporale tra prima e seconda parte. In quest'atto si susseguono una serie impressionante di avvenimenti, per rappresentare i quali gli autori decidono di cambiare l'approccio alla dimensione temporale. Viene ora adottata una scansione pararealistica, realizzata attraverso una sostanziale coincidenza tra tempo della rappresentazione e tempo rappresentato, con l'importante eccezione del concertato nel finale. In ambito operistico tale coincidenza è in genere segno di un momento attivo, in cui i personaggi 'agiscono' sul palcoscenico, l'azione viene rappresentata e la vicenda procede.

Il passaggio dal ‘tempo diegetico’ della parte prima al ‘tempo mimetico’ dell’atto primo di quella successiva, avviene proprio nel duetto tra Enrico e Lucia summenzionato. Probabilmente non è un caso che uno dei primi versi indirizzati da Asthon alla sorella reciti «ma si taccia del passato». Più significativo è però l’utilizzo della banda fra le quinte nel tempo di mezzo (II.I.2): si tratta di musica effettivamente udita anche dai personaggi in scena e dunque di musica che si svolge in tempo reale. Proprio questa è la prima occasione nella quale viene utilizzato in *Lucia* un effetto tanto sfruttato nelle opere di quegli anni.⁶

Gli autori attuano questa convergenza tra tempi differenti ricorrendo a tre espedienti: mostrano e rappresentano ciò che accade anziché farne oggetto di racconto; dilatano i momenti normalmente deputati allo sviluppo dell’azione (scene, tempi d’attacco, tempi di mezzo); manipolano le sezioni liriche (cantabili e cabalette).

Il primo aspetto può essere colto studiando le didascalie del libretto, luogo deputato a registrare le indicazioni per la messa in scena, e dunque altamente indicativo per approfondire l’ambito reale di ciò che viene rappresentato: un attore compie un gesto in tempo reale, e dunque contribuisce alla scansione temporale di una scena. A tal proposito, si può tentare un rapido confronto tra le didascalie della parte prima e quelle dell’atto successivo. Il dato puramente numerico si rivela già sintomatico: il solo duetto tra Enrico e Lucia (II.I.2), contiene più didascalie dell’intera parte prima. Ma è interessante cogliere anche la differente funzione che svolgono. Leggendo il libretto pubblicato in questo stesso volume, si noterà che le didascalie della parte iniziale vogliono descrivere più gli atteggiamenti dei personaggi che non le loro azioni, mentre in quella seguente indicano precisamente ciò che gli attori devono fare, ponendo in primo piano la funzione rappresentativa e quindi il tempo mimetico. E anche considerando le didascalie della parte iniziale che tracciano una serie di azioni, come

(Enrico si avvanza fieramente accigliato: Raimondo lo segue mesto e silenzioso. – Breve pausa)
NORMANNO *(accostandosi rispettosamente ad Enrico)* (I.2)

ciò che dà senso a tali azioni sono soprattutto gli aggettivi e gli avverbi che mettono in risalto lo stato d’animo dei personaggi in quel dato momento e le rispettive posizioni, anche dal punto di vista sociale (non dimentichiamo che siamo all’inizio dell’opera e il pubblico deve afferrare nitidamente i rapporti che intercorrono tra i vari personaggi).

Una situazione simile sembra inverarsi nella seguente didascalia del duetto dei fratelli (II.I.2):

⁶ Cfr. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell’opera italiana*, cit., in particolare *La musica di scena come spezzone di realtà e come citazione*, pp. 113-116; sulla collocazione della banda nello spazio scenico si veda il saggio di JÜRGEN MAEHDER, «Banda sul palco» – *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der Italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?*, in *Kongressbericht Stuttgart 1985*, a cura di Dietrich Berke e Dorothee Hanemann, Kassel, Bärenreiter, 1987, II, pp. 293-310; del ruolo della musica ‘di’ e ‘in’ scena trattano anche gli articoli di LUCA ZOPPELLI, ‘Stage music’ in early nineteenth-century Italian opera, «Cambridge Opera Journal», II/1, 1990, pp. 29-39, e di MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, Parma 1990 (1991), pp. 99-145.

(Lucia si arresta presso la soglia: la pallidezza del suo volto, il guardo smarrito, e tutto in lei annunzia i patimenti ch'ella sofferse, ed i primi sintomi d'un'alienazione mentale)

In questo caso, tuttavia, Cammarano fa seguire immediatamente un'ulteriore didascalia

(Lucia si avvanza alcuni passi macchinalmente, e sempre figgendo lo sguardo immobile negli occhi di Enrico)

in modo che lo stato psicologico descritto poc'anzi trovi riscontro nell'azione qui prescritta. La condizione del personaggio verrà difficilmente percepita dal pubblico per la pallidezza del volto o lo sguardo smarrito, ma risulterà evidente dal movimento meccanico di chi non ha il controllo del proprio corpo e dagli occhi che restano fissi su un punto. Trasformando un sintomo interiore in azione, si ottiene una scansione del tempo che permette agli spettatori di percepire quel sintomo in maniera inequivocabile e verosimile, e dividerlo.

La dilatazione delle sezioni cinetiche, secondo aspetto che stabilisce la confluenza tra tempi differenti, è particolarmente evidente nella complessità dei tempi d'attacco del duetto tra Enrico e Lucia («Il pallor funesto, orrendo», II.1.2) e del Finale centrale («Dov'è Lucia? / Qui giungere», II.1.4). In entrambi i casi la centralità drammatica degli avvenimenti che vi sono compresi si riflette nella realizzazione musicale che segue a un dipresso l'evolversi della situazione. Ancora una volta può rivelarsi illuminante un raffronto con la stessa situazione formale nella parte prima. Lì si trova un unico numero d'insieme, e dunque un solo tempo d'attacco, nel duetto tra Edgardo e Lucia (I.5):

EDGARDO

Ei mi abborre...

LUCIA

Ah! no...

EDGARDO (*con più 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.

La sezione occupa solamente quattro versi, in cui nulla accade, tanto da essere intonata da Donizetti come mera intensificazione del recitativo precedente. Considerazioni simili valgono per i tempi di mezzo. In quelli dell'atto iniziale l'azione sostanzialmente non procede. Al contrario, i tempi di mezzo dell'atto successivo ospitano situazioni fondamentali per lo sviluppo della vicenda. Nel duetto dei fratelli, ad esempio, non solo



Giuseppe Bertoja, bozzetto scenico (t.1; *Atrio nel castello di Ravenswood*) per *Lucia di Lammermoor* al Teatro La Fenice di Venezia, 1847.

percepriamo che Arturo sta per arrivare grazie alla musica della banda, ma Enrico spiega a Lucia il motivo per cui il matrimonio di convenienza è imprescindibile, e dalle sue parole inizia la fortissima pressione psicologica sulla giovane. Nel finale si situa l'unico vero scontro fisico e dunque agito tra Edgardo e i suoi nemici, e, dato ancora più importante, Ravenswood apprende delle nozze di Lucia con Arturo, pretendendo la restituzione dell'anello.

Il terzo aspetto è forse il più interessante, e consiste nella tendenza a raggiungere il sincronismo tra tempo della rappresentazione e tempo rappresentato in una sezione tradizionalmente basata sulla dilatazione temporale (*cantabile* o cabaletta che sia). *L'escamotage* è prima di tutto librettistico: è sufficiente che uno dei personaggi impegnati nel numero si rivolga direttamente a qualcun altro, perché il tempo sia scandito in modo pararealistico, proprio come avviene nel duetto tra Enrico e Lucia e nell'aria di Raimondo. In entrambi i casi le due figure maschili indirizzano alla protagonista un discorso formalmente compiuto, teso ad ottenere uno scopo: convincerla della necessità di sposare Arturo.

Spesso questo tipo di trattamento temporale del libretto trova riscontro nella musica. Basti l'esempio della cabaletta del duetto tra Enrico e la sorella («Se tradirmi tu potrai», II.1.2), ma considerazioni in tale direzione valgono anche per altri momenti dei

due numeri in questione. Asthon attacca il brano e ne condiziona inequivocabilmente il decorso temporale, proprio perché apostrofa direttamente la sorella. Alla sua strofa segue quella di Lucia, sulla stessa melodia, ma caratterizzata nei versi da un ripiegamento interiore. Ci troviamo di fronte ad una soluzione formale normalmente adottata nelle cabalette dei duetti, dove spesso l'esposizione delle due strofe è seguita da una coda *a 2* o da una terza riproposta sempre *a 2*. Si veda, a titolo d'esempio, il duetto tra Edgardo e Lucia della parte prima. Lì, tuttavia, gli amanti affermavano una forte comunità d'intenti e di sentimenti, mentre in questo caso i due personaggi non potrebbero essere più distanti. La ripresa melodica da parte di Lucia non può neppure essere letta come un'accettazione delle parole di Enrico, poiché a questo punto la protagonista non ha ancora preso posizione. Anche per questo l'insistenza sulla stessa melodia si potrebbe interpretare come segnale dello scorrere del tempo: mentre Lucia riflette sui propri sentimenti dilatando il tempo rappresentato, Enrico, che s'insinua nella strofa della sorella grazie alla riproposizione melodica, continua a parlarle, anche se la ragazza probabilmente non è più in grado di sentirlo perché troppo concentrata nei suoi pensieri. Il pubblico accede all'interiorità di Lucia attraverso il libretto, ma percepisce comunque lo scorrere del tempo esteriore e reale, grazie alla musica.

Ma perché il duetto dei fratelli e l'aria di Raimondo sono interamente costruiti sfruttando una temporalità di tipo mimetico? È questo il momento in cui si *rappresenta* l'azione capitale dell'opera: Lucia viene persuasa a sposare Arturo. L'importanza di questa situazione è già stata sottolineata:

Il centro drammatico, il *climax* propriamente detto, quello che segna un cambiamento netto fra istruzione della vicenda e sua risoluzione è dunque il momento in cui la nostra eroina decide di abbandonare il suo *status* di donna sposata con Edgardo (le nozze sono avvenute con lo scambio degli anelli) ed accogliere la nefanda prospettiva di un matrimonio politico.⁷

Per questo motivo a tale situazione sono dedicati tanti versi e tanta musica. La decisione presa da Lucia viene mostrata passo passo, attraverso le decisive pressioni che la famiglia le impone, fino alla capitolazione della ragazza.

Il primo arresto temporale dell'atto primo della parte seconda si verifica in coincidenza del concertato del Finale centrale («Chi rattiene il mio furore», II.I.6). Un blocco dovuto a profonde motivazioni drammaturgiche, dato che marca un punto di non ritorno. Tutto l'atto è stato fin qui caratterizzato dall'azione dell'uomo e dalle sue macchinazioni, poste in rilievo dal trattamento temporale che abbiamo sommariamente descritto. Ma le azioni di Enrico, Raimondo e Normanno si sono spinte oltre il limite e, dopo che Lucia si è sposata, la vicenda non può che precipitare. I personaggi intuiscono questa condizione e manifestano apertamente il loro presentimento, evidenziato dagli autori dilatando le loro reazioni in un momento di sospensione temporale che emerge per contrasto dal resto dell'atto. Da qui in poi la vicenda uscirà dal controllo umano

⁷ FRANCESCO BELLOTTO, «Lucia di *Lammermoor*» di Gaetano Donizetti: contraddizioni e conferme di un mito storiografico, «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», LXI, 1999, pp. 49-53: 52.



Giuseppe Bertoja, bozzetto scenico (II.11.7; *parte esterna del castello [di Ravenswood], 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*) per *Lucia di Lammermoor* al Teatro La Fenice di Venezia, 1847.

e nessuno potrà fare alcunché per arrestare la tragedia imminente. È proprio in questo concertato che Enrico prova rimorso per la prima volta, mostrando così di essere giunto a conseguenze non previste:

se assumiamo che il dramma ha la sua chiave in un tradimento tutto mentale di Lucia (al quale è spinta per inganno, intendiamoci), dobbiamo convenire che questo tradimento diventa il motore della vicenda, e che dal numero 6 [cioè dal finale centrale] in poi siamo in balia di una forza oscura, che domina la mente di Lucia e scioglie la trama: i personaggi (nessuno escluso, neppure Enrico, i cui piani vanno miseramente in fumo mercé la pazzia e il delitto della sorella) non sono più attori, ma vittime.⁸

Insomma, il concertato sembra rappresentare la classica quiete prima della tempesta e segna la chiave di volta tra azione governata dall'uomo e azione guidata da una misteriosa «forza oscura». Dopo il passaggio dal tempo diegetico e dilatato, privo di azione,

⁸ Ivi, p. 53.



Romolo Liverani, Le tombe dei Ravenswood nella *Lucia di Lammermoor* (1868). Tempera su carta intelata. Faenza, collezione privata. Da *Romolo Liverani scenografo*, a cura di Marcella Vitali, Faenza, Flli Lega Editori, 1990.

della parte prima al tempo mimetico, rappresentato ed agito in scena, che caratterizza le azioni volute dall'uomo nell'atto primo della parte seconda, abbiamo qui un ulteriore scarto non meno rilevante ai fini dello sviluppo drammatico.

3. Parte seconda, atto secondo – Il tempo e lo spazio del destino

Donizetti e Cammarano sembrano persistere in quello stato di sospensione appena descritto, ritardando, secondo una diffusa tecnica teatrale, il precipitare degli eventi con quella sorta di digressione che è il duetto fra Enrico ed Edgardo all'inizio dell'atto secondo della parte seconda. Questa dilazione è un geniale espediente per rafforzare l'impressione dell'orrore di quanto seguirà, fino allo scioglimento tragico.

Ma come gli autori riescono a suggerire questo terzo stadio drammatico? Si può cominciare da un verso che si trova nella scena quarta. Raimondo giunge trafelato nella galleria del castello, dove gli invitati stanno festeggiando le nozze di Lucia e Arturo. Vedendolo pallido e vacillante nei movimenti, il coro domanda «Ciel! che rechi?» e Raimondo risponde «Un fiero evento!». Ebbene, il primo emistichio esige un racconto, il secondo, in virtù dell'aggettivo «fiero», lascia intendere che l'avvenimento da narrare cambierà profondamente la situazione di quel momento. Proprio su questi due aspetti si basa la concezione temporale dell'ultimo atto. Vi campeggia molta azione, che tutta-

via, a differenza di quanto avveniva nell'atto precedente, non è mostrata sulla scena, ma viene raccontata. Rispetto alle narrazioni della parte prima, il cambiamento è sostanziale: non siamo più in presenza di antefatti, di notizie che non hanno riscontro immediato o di terribili presentimenti. Qui si rivelano l'omicidio di Arturo e lo stato mentale di Lucia, rivelazione a cui fa seguito la scena della pazzia, ch'è tutta un lungo racconto. Se il tempo diegetico fluisce nella parte prima e il tempo mimetico nell'atto primo della seconda, nel successivo i due tempi confliggono. Naturalmente ciò si deve a cause di tipo drammatico. Gli uomini dispongono non solo del loro tempo – il presente mimetico –, ma anche del loro spazio in cui agire, lo spazio del palcoscenico (luogo dell'aspetto rappresentativo per eccellenza). Al di fuori di esso, in uno spazio ideale posto fuori della scena, agisce una forza più grande, quella «forza oscura» presentita nel concertato del finale centrale, che per semplice comodità chiameremo 'destino', la quale prende le redini della vicenda, muovendola e facendola procedere senza che l'uomo, dal suo spazio limitato, possa interferire.

Tutte le azioni imputabili alla forza del destino non possono che essere raccontate, proprio perché al di fuori del controllo (e dello spazio) umano. In questo modo gli autori segnano inequivocabilmente la distanza da quanto precede. Questa perdita di controllo è ben esemplificata dalla scena che introduce l'aria conclusiva di Edgardo (II.II.7):

EDGARDO

Di liete faci ancora
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!

Il racconto è rivolto al presente, una sorta di pseudo-ticoscopia in cui il personaggio 'vede' le azioni volute dall'uomo, ma lo spettatore sa benissimo che dietro quella finestra³, oltre il palcoscenico, il destino si è mosso in altro modo.

Né è lecito pensare che il destino resti confinato fuori scena. Le sue azioni esplodono come una bomba nello spazio del palcoscenico e dunque nella vita degli uomini. Questo meccanismo consente di volgere il tempo diegetico in tempo mimetico ed è tale trasformazione a caratterizzare la dimensione temporale del destino. Nel tempo di mezzo dell'aria di Edgardo gli abitanti di Lammermoor narrano l'agonia di Lucia in un coro musicalmente 'chiuso' («Oh meschina! Oh caso orrendo!», II.II.8). All'improvviso «*si ode lo squillo lungo, e monotono de' la campana de' moribondi*» e la ripresa del coro si interrompe bruscamente, lasciando spazio a una sezione musicale di tipo cinetico: così il destino guadagna il proscenio, volgendo il racconto nella rappresentazione di una tragica realtà. Torniamo al momento in cui Raimondo riferisce agli

³ Si veda l'immagine di p. 16.

ospiti della festa la scoperta dell'assassinio di Arturo (II.II.4). Il coro non ha assistito al ritrovamento del cadavere del novello sposo, eppure fa suo il testo e la melodia del solista – e tale ripresa non viene prevista dal libretto –, quasi si trovasse la scena di fronte agli occhi.

Ma la perfetta compenetrazione tra i due tempi drammatici si raggiunge nell'aria di follia. In questa scena, sotto il profilo dell'azione, da intendersi come gesto che consente il progresso della vicenda, non succede praticamente nulla. Prima ancora di vedere Lucia il pubblico già conosce il suo stato. Raimondo informa della sua pazzia, ne fornisce una descrizione fisica – il pallore, il sorriso provocato da un pensiero che non è reale, gli occhi sbarrati –, e riferisce dell'ossessione di cui è preda la poveretta. Ragionando provocatoriamente, dal punto di vista dello sviluppo degli eventi, e dunque dal punto di vista delle azioni prodotte dal destino che consentono tale sviluppo, sarebbe plausibile anche il taglio di questo scorcio, passando dal racconto di Raimondo alla scena di Edgardo senza perdere la consequenzialità degli eventi.¹⁰

Naturalmente non si vuole qui mettere in dubbio la straordinaria efficacia drammatica di questo momento, ma solo segnalare che la scena della pazzia deve essere interpretata come una conseguenza delle azioni del destino, non come rappresentazione di un'azione del destino. Per questo motivo è mostrata sul palcoscenico, nello spazio degli uomini. Sotto il profilo temporale bisogna considerare che anche in questo caso si realizza quel rapporto tra tempo diegetico e tempo mimetico che caratterizza l'intero atto conclusivo. Lucia racconta, infatti, ma la sua cronaca, irta di ellissi e contraddizioni volute fra versi e musica, viene rivissuta sulla scena in tempo reale. Sarà sufficiente notare che si rivolge direttamente ad Edgardo, quasi lui fosse lì e la potesse ascoltare, e che nel libretto si passa dall'uso del tempo passato a quello del tempo presente («Il dolce suono / mi colpì di sua voce!... / [...] Un gelo / mi serpeggia nel sen!...»), aggiungendo che anche le reminiscenze tematiche richiamano eventi già vissuti, e insieme mettono a nudo un malessere interiore che sta esplodendo. I due tempi, dunque, coincidono per trattamento sincronico, tanto che avviene qui su larga scala ciò che già era accaduto nella cavatina (I.4).

I legami tra le due arie di Lucia vanno comunque oltre il simile trattamento temporale. La scena della pazzia comincia con una melodia affidata alla glassarmonica (o, in alternativa, al flauto) ed è già stato dimostrato come tale melodia sia una citazione trasformata di «Regnava nel silenzio».¹¹ L'utilizzo dello strumento solistico, drammaturgicamente, ha spesso una funzione ben definita:

segnala l'esistenza di un preciso 'oggetto di pensiero' del personaggio, ovvero del fatto che, al di là dell'estrinsecazione generica dello stato d'animo, si instaura una relazione oppositiva fra

¹⁰ Hilary Poriss ha dimostrato come durante i primi anni di vita dell'opera (1836-1837) la scena della pazzia fosse sostituita in alcuni allestimenti dal rondò finale di *Fausta* senza che tale soluzione compromettesse l'intelligibilità della vicenda (cfr. HILARY PORISS, *A Madwoman's Choice: Aria Substitution in «Lucia di Lammermoor»*, «Cambridge Opera Journal», XIII/1, 2001, pp. 1-28).

¹¹ Cfr. SMART, *The Silencing of Lucia*, cit., p. 138 (ed es. 4).

la realtà presente e il pensiero (il ricordo, l'ossessione, il presagio) di una situazione, di un oggetto puro o persona, di un evento.¹²

In questo caso specifico poi il motivo è conosciuto e dunque possiamo determinare con certezza la «precisazione semantica»,¹³ siamo cioè in grado di stabilire quale sia «l'oggetto di pensiero» di Lucia in quel momento.

Andiamo oltre e diciamo che il nostro motivo (cfr. guida all'ascolto, es. 14) non appare in coincidenza di una situazione che lo giustifichi. Non compare infatti contemporaneamente alla rievocazione del fantasma, come ci si aspetterebbe, bensì in un momento in cui Lucia sta invocando il nome dell'amato. La citazione sembrerebbe 'sbagliata'. Siamo invece in presenza di un caso di 'scissione', ovvero di «individuazione narrativa di un oggetto psichico indipendente, che corre, per così dire, parallelamente all'azione visibile»¹⁴. Il senso di quest'atto comunicativo – e la variazione tematica lo conferma – è che Lucia mantiene nel suo profondo questo 'oggetto psichico', ma in quel momento non è in grado di metterlo a fuoco, di formalizzarlo, cosa che avverrà poco dopo, quando anche il libretto renderà esplicito il rapporto con l'aria di sortita. Il richiamo tematico mette in luce che in Lucia si è realizzato il presentimento negativo già espresso in «Regnava nel silenzio». In definitiva la scena della pazzia rimanda alla cavatina, che a sua volta rinvia all'incontro col fantasma, realizzando dunque un riferimento al quadrato. Ma il pubblico non ha mai visto quell'evento, che conosce solo per il carattere di *flash back* che domina la cavatina. Pertanto quanto viene raccontato nella scena della pazzia, sia con mezzi verbali, sia con mezzi musicali, si allaccia ancora una volta a qualcosa che esula dallo spazio rappresentativo del palcoscenico – in questo caso per motivi temporali piuttosto che concretamente spaziali – e dunque dalla dimensione umana. Questo legame fra i tre momenti – incontro col fantasma, cavatina e scena della pazzia – permette di capire che il destino di Lucia, da cui dipenderà poi quello di tutti gli altri, era già segnato e che le azioni degli uomini nell'atto primo della parte seconda sono state semplicemente un meccanismo per attivarlo.

Fin qui si è voluto rilevare come il destino abbia agito dietro le quinte – anche in senso letterale – e si sia manifestato in scena e nel presente mimetico attraverso il complesso rapporto tra diversi tempi che si è cercato di descrivere. Nella scena ultima, invece, il destino non può che arrivare ad invadere definitivamente lo spazio degli uomini, non solo mostrandosi, ma agendo direttamente sulla scena. La morte viene finalmente rappresentata con il suicidio di Edgardo, andando ad influenzare significativamente la forma musicale: dopo che l'eroe si è mortalmente ferito la ripresa della cabaletta non poteva certo essere letterale,¹⁵ e già i primi commentatori evidenziarono l'effetto creato dalla

¹² LUCA ZOPPELLI, *Verdi 'narratore'. Onniscienza, timbro puro e oggetto psichico*, «Studi verdiani», 7, 1991, pp. 57-78: 65.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ivi, p. 69.

¹⁵ Gilbert Duprez, primo Edgardo, nei suoi *Souvenirs d'un chanteur* (Paris, Callman-Lévy, 1880, p. 94) rivendicò la paternità di quella scelta formale, raccontando inoltre che quando Donizetti gli sottopose la versione

decisione di inserire azione in una cabaletta alterandone la rigida forma. Ad essi affidiamo la descrizione di questo momento:

Ma fra tutt'i pregi si dee ricordare una novità affatto ingegnosa, e che potea tentarsi soltanto da un gran maestro. Nella cabaletta (di quest'aria del tenore) siccome ognuno sa che è ristretto tutto l'effetto del pezzo, ed una consuetudine oramai radicata vuole che indispensabilmente si replichi, il maestro che non potea far ciò senza un controsenso della posizione sommamente patetica e decisiva per la risoluzione presa di un suicidio, sublimemente imaginò fare che Edgardo si trafigga tra le due repliche affidando peraltro la seconda volta con armonia e movimento diverso il canto a' violoncelli, cui si unisce appena di tratto in tratto con parole singhiozzanti la voce del moribondo. E fa d'uopo sentirlo per imaginare il magnifico effetto.¹⁶

Il compositore con laudevole pensiero fa ripetere ad Edgardo la *cabaletta* dopo essersi ferito, ed è tanto ingegnosa la composizione che il malinconico accompagnamento del violoncello unito ad una cantilena interrotta, facevano sentire in realtà gli ultimi aneliti affannosi dell'uomo morente.¹⁷

Il destino agisce in tempo reale sulla scena cosicché musica e dramma non possono che risentirne, andando ad intaccare la forma più standardizzata e più statica dell'opera italiana.

definitiva dell'aria, postillò l'autografo con «queste parole in dialetto napoletano: *E t'accidi, e caddi, ma caddi solo; che se io cadrò, sarò di già caduto* (Tu ti colpisci e cadi, ma cadi da solo, perché s'io dovessi cadere, sarei già caduto)».

¹⁶ «L'omnibus», Napoli, 3 ottobre 1835, in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Skira, 1997, p. 525.

¹⁷ «I Curiosi», 1/6, Napoli, 15 ottobre 1835, ivi, p. 529.

Emanuele d'Angelo

Lucia di Lammermoor.

Il libretto e la memoria letteraria

A Dame Joan Sutherland, Miss Lucia
S.T.T.L.

Al suo esordio come librettista tragico in proprio, dopo *Ines de Castro* scritta con Giovanni Emanuele Bidera (e due libretti derivati da altrettanti *vaudevilles*, *La sposa* e *Un matrimonio per ragione*), il napoletano Salvatore Cammarano, discendente da una famiglia di uomini d'arte e di teatro,¹ rivela inaspettate ottime doti di poeta e drammaturgo romantico offrendo a Donizetti il libretto della *Lucia di Lammermoor*, drammacapolavoro che non soltanto segna l'inizio di una lunga e fruttuosa collaborazione tra due protagonisti del melodramma di primo Ottocento ma anche, e soprattutto, rappresenta l'epifania di uno stile librettistico nuovo e vincente, fortemente espressivo e gestuale, 'popolare' quanto elegantemente colto e nutrito di letteratura.

Nell'*Avvertimento dell'autore*, dichiarazione autocautelativa che il poeta antepone al suo dramma tragico, Cammarano espone alcuni principî che torneranno più di una volta nei suoi lavori, e che rivelano, seppur in modo implicito, una visione drammaturgica e poetica notevolmente chiara e definita fin dalla prim'ora, tesa – lavorando sulle strutture tradizionali, tra conservazione e 'distruzione'² – a fondare un teatro d'atmosfera, essenziale, spettacolare, tenebroso e sinistro, travolgentemente passionale, violento e focoso, animato e percorso da caratteri inquietanti e morbosi, carezzato da fascinazioni lunari e increspato da vibrazioni macabre,³ e ciò sempre a costo di un allontanamento rilevante dalle fonti drammatiche o narrative di volta in volta scelte per la riscrittura operistica. Già nel caso dell'opera donizettiana, infatti, l'infedeltà all'ipotesi, il romanzo *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott, è dichiarata, e dunque giustificata – come avverrà altre volte – quale conseguenza inevi-

¹ Su Cammarano cfr. JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, The University Press, 1984; per una scheda sintetica si veda WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere* [Donizetti, 1965], Torino, EDT, 1987, pp. 345-346.

² Cfr. Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi, 20 aprile 1848, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, p. 19: «io non parlai di cavatine obbligatorie, né di altre inveterate quanto balorde esigenze, io che ne ho tante distrutte».

³ Cfr. FRANCA CELLA, *L'epopea romantica*, in *Storia dell'opera*, ideata da Guglielmo Barblan, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, III, 2, pp. 209-218.

tabile dei «limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche»,⁴ benché sia evidente che il rispetto di tali «leggi» (la *solita forma* e le convenienze, cui s'aggiungono le sirti della censura) rappresenta solo una delle due esigenze del poeta napoletano che, dotato di spiccato intuito teatrale, rivendica anche, sebbene in sordina, autonomia creativa e concettuale.⁵

Le differenze col testo di Scott – sinteticamente indicate dallo stesso Cammarano: «tolto dal novero dei 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 rivelanti [*sic*] modificazioni)» – sono state ampiamente analizzate in diverse sedi, riscontrando la notevole originalità della trasformazione operata dal librettista che, lungi dall'essere una trasposizione sintetica e puramente formale dal romanzo all'opera,⁶ si fonda su una drammaturgia «prorompente e semplificatrice», concentrata, assolutizzante.⁷ E non sono mancate attente annotazioni sul linguaggio, che mescola tensione aulica convenzionale ed estrema naturalezza di lessico, in «un dosaggio sapiente di componenti e di toni».⁸ Rare, invece, sono state le disamine del tessuto intertestuale dell'opera, e non senza qualche ipotesi fuorviante. Eppure, l'esame del riuso letterario nel primo libretto tragico cammaraniano dato alle scene dà modo, tra l'altro, di verificare se misura e funzione della memoria poetica siano paragonabili a quelle riscontrate in libretti successivi, e se dunque è valida fin da principio la natura

⁴ Cito dalla *princeps* del libretto: «LUCIA DI LAMMERMOOR / *Dramma tragico in due parti. I [...] / Napoli / Dalla Tipografia Flautina / 1835*», p. 3. Per rispettare l'unità di tempo, Cammarano divide il dramma in due parti: tra la prima parte in un unico atto, intitolata *La partenza*, e la seconda in due atti, *Il contratto nuziale*, si colloca infatti «la lunga assenza» di Edgardo, partito «pe' franchi lidi amici».

⁵ Cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Un'eroina alfierriana al San Carlo: la «Merope» di Salvatore Cammarano*, in *Partenope in scena. Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, a cura di Grazia Distaso, Bari, Cacucci, 2007, pp. 261-264.

⁶ RICORDO GIOVANNI MORELLI, *La scena della follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 411-432; GUIDO PADUANO, «Lucia di Lammermoor». *Procedure di drammatizzazione*, in ID., *Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 85-114 (rivisto e modificato in ID., *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino, UTET, 2009, pp. 264-281); CORMAC NEWARK, *Far luce su Lucia: simulacri letterari e operistici*, in *Il teatro di Donizetti. Atti dei convegni delle celebrazioni 1797-1997/1848-1998*, II, a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004, pp. 245-256; RICCARDO VIAGRANDE, «Ne congiunga il nume in Ciel». *La «Lucia di Lammermoor» di Donizetti tra Walter Scott e romanticismo cattolico*, in ID., *Musica e Poesia arti sorelle*, Monza, Casa Musicale Eco, 2005, pp. 21-28; MARCO EMANUELE, *L'incomunicabilità fra maschile e femminile: «Lucia di Lammermoor»*, in ID., *Voci, corpi, desideri. La costruzione dell'identità nel melodramma*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 113-134; ELENA SALA DI FELICE, «Lucia di Lammermoor» tra Scott e Manzoni, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 59-71; PAOLO CECCHI, *Da «The Bride of Lammermoor» a «Lucia di Lammermoor»: contesto letterario e metamorfosi librettistiche*, in GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Firenze, Giunti - Maggio Musicale Fiorentino, 2009, pp. 66-83.

⁷ Cfr. CELLA, *L'epopea romantica* cit., p. 215.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 213-214. Si veda anche EDOARDO BURONI, *Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco*, in ILARIA BONOMI - EDOARDO BURONI, *Il Magnifico Parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 121-132.

TALES OF MY LANDLORD,**Third Series,**

COLLECTED AND REPORTED

BY

JEDIDIAH CLEISHBOTHAM,

PARISH-CLERK AND SCHOOLMASTER OF GANDERCLEUGH.

Hear, Land o' Cakes and brither Scots,
Frae Maidenkirk to Jonny Groats',
If there's a hole in a' your coats,
I rede ye tent it,
A chiel's amang you takin' notes,
An' faith he'll prent it.

BURNS.

IN FOUR VOLUMES.

VOLS. I, II & III (PART).

EDINBURGH:

PRINTED FOR ARCHIBALD CONSTABLE AND CO. EDINBURGH;

LONGMAN, HURST, REES, ORME, AND BROWN, PATERNOSTER-ROW;
AND HURST, ROBINSON, AND CO. 90, CHEAPSIDE, LONDON.

1819.

Frontespizio dei *Tales of my Landlord* (Third Series), in quattro volumi. I primi due e buona parte del terzo contengono la prima edizione di *The Bride of Lammermoor*; segue *A Legend of Montrose*. I romanzi sono presentati come opera di Peter Pattieson, assistente maestro di scuola nell'immaginario villaggio di Gandercleugh, pubblicata, dopo la morte di questi, da Jedidiah Cleishbotham.

qualificante di quell'articolata allusione a materiali della tradizione poetica antica e nuova rilevata, per esempio, nell'estremo *Trovatore*.⁹

Occorre, in primo luogo, isolare le derivazioni puntuali dall'ipotesto, ossia dalla traduzione italiana di Gaetano Barbieri, *La promessa sposa di Lammermoor*, che fu senza alcun dubbio quella usata da Cammarano.¹⁰ Le riprese maggiori si limitano a due didascalie e a una nota, che ripropongono quasi fedelmente altrettanti passi della fonte:

CAMMARANO	BARBIERI
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 postele intorno, formando indi un ruscello. [I.4, p. 9]	[...] detta la fontana della Sirena; fontana altra volta coperta da un bell'edifizio, ornato di tutti i fregi della gotica architettura, allora dai rottami di quest'edifizio sol cinta. Caduto erane il tetto, rovinate le mura, e la sorgente che zampillava di sotterra, si apriva il varco fra le pietre, o le macerie postele intorno, formando indi un ruscello. [I, p. 82]
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. [II.1.6, p. 22]	Il suo mantello da viaggio [...]. Un cappello coll'ala tirata giù, e che non pensò a levarsi in entrando, rendeano più fosche le sembianze estenuate dal dolore [III, pp. 206-207]
Ne' tempi a cui rimonta questo avvenimento, fu in Iscozia comune credenza, che il violatore di un giuramento fatto con certe cerimonie, soggiacesse in questa terra ad un'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. [I.5, pp. 12n-13n]	Ma ai tempi descritti dall'autore, si pensava che chi infrangeva un giuramento fatto con certe cerimonie, soggiacesse in questa terra ad un'esemplare punizione celeste, quasi contemporanea all'atto dello spergiuro. Perciò, allora i giuramenti degli amanti, lungi dal riguardarsi, come cosa di lieve peso, aveano per lo meno l'importanza d'un contratto di nozze. [II, p. 199 (nota di Barbieri)]

Non sono numerosi gli altri prestiti dall'ipotesto, e non necessariamente riconducibili a luoghi analoghi del romanzo. Enrico definisce Edgardo «mortal nemico / di [sua] prosapia» (I.2), e «mortale nemico» si legge più volte in Barbieri, in cui compare anche l'aulico «prosapia».¹¹ Il potere di Asthon (grafia di Barbieri e Cammarano in luogo dell'originale Ashton) è «vacillante» (I.2) come la carica del Lord Cancelliere nel romanzo.¹² La frase di Lucia «Un Ravenswood, ardendo / di geloso furor, l'amata donna / co-

⁹ Cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Aspetti del riuso letterario nel «Trovatore» di Salvatore Cammarano*, in *Forme e generi della tradizione letteraria italiana*, Bari, B.A. Graphis, 2005, pp. 284-302.

¹⁰ [WALTER SCOTT], *La promessa sposa di Lammermoor, o Nuovi racconti del mio ostiere*, raccolti e pubblicati da Jedediah Cleishbotham maestro di scuola, e sagrestano della parrocchia di Gandercleugh, volgarizzati dal professore Gaetano Barbieri, Milano, per Vincenzo Ferrario, 1824, 3 vol.

¹¹ Cfr. *ivi*, II, pp. 73 e 277, III, pp. 55, 165 e 218.

¹² Cfr. *ivi*, III, p. 56.

là trafisse» (I.4) è adattamento di «una donna veramente amata da Raimondo di Ravenswood, e che questi preso da impeto di geloso furore trafisse in quel luogo»,¹³ come pure «Qual di chi parla muoversi / il labbro suo vedea» (ivi), che deriva non linearmente da «movea le labbra, come se articolasse parole».¹⁴ Nel romanzo, inoltre, Caleb è «come uomo rapito in estasi»,¹⁵ mentre nel libretto Lucia pensa a Edgardo «rapito in estasi / del più cocente amore» (ivi). Barbieri dice che in Lucia «si spense quasi del tutto il debole raggio di speranza»,¹⁶ e Cammarano fa dire a Raimondo: «Di tua speranza / l'ultimo raggio tramontò» (II.I.3). In Barbieri e Cammarano, inoltre, la traduzione del passo evangelico citato dallo stesso Bidebent (*Mt*, 26, 52: «qui acceperint gladium, gladio peribunt») è simile: «chi ferisce col ferro, di ferro debbe perire»,¹⁷ «chi di ferro altrui ferisce, / pur di ferro perirà» (II.I.6).¹⁸ Nel libretto Edgardo afferma: «So che al paterno cenere / giurai strapparti il core» (II.II.2), e il romanzo ricorda «il solenne voto di vendetta giurato alle ceneri paterne».¹⁹ L'«odio mortale» tra Enrico ed Edgardo (ivi) è l'«odio mortale» che Ersilia Gourlay concepisce contro Lucia nel romanzo,²⁰ attribuito ai due nemici tenendo presente una successiva frase di Asthon: «l'uomo che odio più mortalmente».²¹ Nel romanzo si legge «Continuava a mugghiare il tuono»,²² mentre nel libretto «Del tuono che muggè [...] / più l'ira è tremenda» (ivi; con reminiscenza leopardiana, come si vedrà). Poi, «funesto avvenimento» è in Cammarano l'assassinio di Arturo (II.II.4), in Barbieri la morte di Edgardo («l'avvenimento funesto»)²³ Infine, il libretto descrive Lucia con «le chiome scarmigliate» (II.II.5), adattando «i capelli di lei scarmigliati» del romanzo.²⁴

Accanto alle derivazioni dirette dall'ipotesto, emergono una serie di riusi e reminiscenze di classici italiani più o meno lontani, ma anche di autori più recenti, fino all'attualità vera e propria, tutt'altro che scontata. Nonostante siano stati più volte dichiarati, infatti, notevoli debiti cammaraniani nei confronti di Manzoni (proponendo un parallelo tra Lucia e Gertrude, finanche citando *I promessi sposi* nell'edizione quarantana, ovviamente successiva al libretto),²⁵ l'aggiornamento letterario di Cammarano

¹³ Ivi, I, p. 87.

¹⁴ Ivi, III, pp. 11-12.

¹⁵ Ivi, I, p. 265.

¹⁶ Ivi, III, p. 188.

¹⁷ Ivi, III, p. 209.

¹⁸ Prelevato direttamente dai testi liturgici, invece, è, pochi versi prima, l'invito a rispettare «di Dio / la tremenda maestà», dal celeberrimo *Dies iræ*, sequenza della messa esequiale: «Rex tremendae maiestatis».

¹⁹ *La promessa sposa* cit., II, p. 127 (ma cfr. ALFIERI, *Oreste*, I.1: «al cenere paterno»).

²⁰ Ivi, III, p. 180.

²¹ Ivi, III, p. 269.

²² Ivi, I, p. 263.

²³ Ivi, III, p. 279; ma si vedano anche ivi, III, pp. 254 («luttuoso avvenimento») e 258 («avvenimenti di quella notte funesta»), che si riferiscono al tentato omicidio di Bucklaw.

²⁴ Ivi, III, p. 253.

²⁵ Cfr. FRANCO LORENZO ARRUGA, *Incontri fra poeti e musicisti nell'opera romantica italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 1968, pp. 264 e 271-273; GILBERTO LONARDI, *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 167-185; SALA DI FELICE, «Lucia di Lammermoor» tra Scott e Manzoni cit. (la citazione della Quarantana è ivi, p. 65).



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta di *Lucia di Lammermoor*. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Domenico Cosselli (Enrico Asthon), Fanny Tacchinardi Persiani (Lucia), Gilbert-Louis Duprez (Edgardo di Ravenswood), Alessandro Giacchini (Arturo Bucklaw), Carlo Ottolini Porto (Raimondo Bidebent; anche primo Ernesto in *Parisina*, Clifford in *Rosmonda d'Inghilterra*, Tedaldo in *Buondelmonte*), Teresa Zappucci (Alisa; anche prima Imelda in *Parisina* e Giovanna in *Buondelmonte*), Teofilo Rossi (Normanno; anche primo Strozzi in *Caterina Cornaro*). Circa la possibilità che l'interprete di Arturo fosse non il «Signor Giacchini» (così nel libretto) ma un Balestrieri (o Balestracci) sostituito all'ultimo minuto, cfr. *Le prime rappresentazioni delle opere donizettiane nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997, p. 513. L'abbozzo autografo di Cammarano (intitolato *Lucia Asthon. Progetto d'una tragedia lirica* e conservato a Napoli, Conservatorio di San Pietro a Majella), può leggersi in JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, The University Press, 1984, pp. 239-245.

no, e fin dalla *Lucia*, dipende principalmente dal teatro di Silvio Pellico e dalla poesia di Giacomo Leopardi, che dal 1833 risiede a Napoli. È indubbio, infatti, che «il manzonismo di Cammarano risulta nel complesso piuttosto generico»,²⁶ e proprio nella *Lucia* – la cui scena di follia «manca degli elementi che avvicinano in genere al delirio di Ermengarda»²⁷ – neppure una spiccata coincidenza espressiva, quell'«amor così tremendo» (I.4) che pare ricalcare l'«amor tremendo» di Ermengarda, «riesce [...] a convincere di un possibile prelievo dall'*Adelchi*»,²⁸ meno persuasivo, a mio avviso, finché di una pur improbabile memoria dell'*Acerba* di Cecco (III, 1, 17, 4-8): «amor così tremendo fa languire / il cor che sospirando fa dolente / sentendo pena del nuovo martire». E la stessa frase «V'è un Dio, v'è un Dio, che tergere / il pianto tuo saprà» (II.I.3) è più generalmente cattolica (Dio consolatore degli afflitti²⁹) che spiritualmente manzoniana, e difatti ricorda, tra l'altro, la traduzione del *Salmo XXXIII* di Loreto Mattei: «se a lui fèr gl'innocenti umil ricorso, / ei con pietosa mano / terge il pianto in cui giacque il core oppresso». ³⁰ Comunque, è preso da Manzoni «Si, la macchia d'oltraggio sì nero / col tuo sangue lavata sarà» (II.I.6), che rielabora «Quando all'oltraggio / pari fia la mercé, quando la macchia / fia lavata col sangue» (*Adelchi*, I.2), senza tuttavia escludere una memoria di Alfieri, modello principe del librettista: «nel sangue solo dei Tarquini infami / lavar poss'io la macchia ancor del nome» (*Bruto primo*, I.1). Quanto al resto, non è affatto manzoniana la frase di Lucia «di gemiti / mi pasco, e di dolor» (I.5), che ricorda «che si pasce di gemiti e d'affanni» (*Del trionfo della libertà*, I, 62) ma deriva da «di gemiti si pasce e di sospiri» delle *Visioni sacre e morali* di Alfonso Varano (X, 720);³¹ «Stette un momento immobile» (I.4) richiama alla mente «Siccome immobile [...] stette» (*Il cinque maggio*, 1-3) ma è espressione comune, anche alferiana;³² la «rosa inaridita» (II.I.6) è parente dell'«erba inaridita» dell'*Adelchi* (IV.1) meno di un consimile «fior» di Cesarotti: «non ti scordasti / del tuo fratel, finché morte non ebbe / inaridito il fior della sua vita» (*Ossian, Calto e Colama*, 208-210); e «Alfin son tua, sei mio» (II.II.5), preso per un'attualizzazione di un passo dell'*Adelchi*,³³ ha precedenti innumeri, essendo un *cliché* amoroso, anche in libretti famosi e recenti, come *La sonnambula* di Romani, in cui la visione di Amina, al pari di quella di Lucia, è incentrata «su un unico idolo ossessivo, concepito come sede di appagamento universale dell'im-

²⁶ ALICE DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma. Rivoluzione manzoniana, restaurazione melodrammatica*, Manziana, Vecchiarelli, 2005, p. 271.

²⁷ Ivi, p. 273.

²⁸ Ivi, pp. 272-273. Sulla *Lucia* cfr. ivi, p. 273: «È vero che nel testo di Cammarano figurano termini di uso anche manzoniano ma in generale non si potrà affermare che ci siano stati prelievi in questo senso; il manzonismo di questo librettista è qui alquanto superficiale e limitato».

²⁹ Lo ricorda finanche FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, I, 51, 2: «Non sei tu il padre della natura e il consolatore degli afflitti?».

³⁰ Cit. in *Poesie bibliche*, tradotte da celebri italiani ed illustrate con note, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1833, II, p. 194.

³¹ *Del trionfo della libertà*, composto da Manzoni nel 1801, fu pubblicato postumo nel 1878.

³² Cfr. ALFIERI, *I troppi*, III.4: «Ei sol vi stette immobile».

³³ Cfr. LONARDI, *Ermengarda* cit., p. 178. Si veda, invece, DI STEFANO, *Manzoni e il melodramma* cit., p. 273.

maginario femminile: la festa di nozze»:³⁴ «Elvino!... Alfin sei mio. / [...] Tua son io» (I.9), e «Ancor son tua: tu mio tuttor...» (II.ultima).³⁵ Si aggiunga che l'indimenticabile endecasillabo «Oh gioia che si sente, e non si dice!» (II.II.5), che Cammarano avrebbe ottenuto smembrando una battuta di Ermengarda (*Adelchi*, IV.1, 148-153) e «ri-componendone i frammenti in un altro testo, per esprimere in altro modo la fuga dalla realtà nella follia, nella vera pazzia»,³⁶ non è altro che una lieve variazione di un verso del *Bardo della selva nera* di Monti (II, 305): «è gioia che si sente e non si parla», verosimilmente con memoria di Pellico: «tale e sì grande / gioia è, che dirla non poss'io» (*Francesca da Rimini*, III.2), e soprattutto di Leopardi: «Lingua mortal non dice / quel ch'io sentiva in seno» (*A Silvia*, 26-27).³⁷

Il riuso di frammenti lirici leopardiani è difatti altra cosa. Già nella cavatina di Lucia (I.4) i «toni notturni ricavati dalla poesia sepolcrale», di Cesarotti in particolare, nascono da suggestioni elegiache leopardiane e sono «appesantiti nel seguito da un'iconografia di maniera che tuttavia s'attenua nell'effetto di fissazione orrorosa (comune, ad esempio, al Leopardi di *A Silvia*)». ³⁸ Su Cammarano, generalmente, agiscono di Leopardi i toni lunari e dolenti, come nell'attacco del cantabile della stessa cavatina di Lucia:

Regnava nel silenzio
 alta la notte e bruna...
 Colpìa la fonte un pallido
 raggio di tetra luna...

I nuovi colori leopardiani s'impastano, in questi versi, con cupe reminiscenze ossianiche: «Solo godo vagar, solo ove regna / notte e silenzio» (Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, [ma Rosini], *La morte di Gaulo*, 12-13), «Tetra è la notte e buia» (ivi, *La notte*, 105), «Deserto il dì, la tacita / notte più sola e bruna» (Leopardi, *Il risorgimento*, 21-22), «La luna / manda [...] / pallido raggio» (Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, *Colnadona*, 58-60),³⁹ «Placida notte, e verecondo raggio / della cadente luna» (Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, 1-2).

Ma le tessere leopardiane non sono soltanto elegiache. Se, più avanti, «la vita fuggitiva» di Lucia (I.5) ricorda, forse più di un preciso precedente foscoliano (*Da Giovanni Meli*, 25: «di mia vita fuggitiva»), «il fuggitivo spirito» delle *Ricordanze* (117), approssimandosi il matrimonio («A te s'appresta il talamo...») la protagonista dice:

³⁴ Cfr. GUIDO PADUANO, *La verità del sogno: «La sonnambula»*, in ID., *Il giro di vite* cit., p. 73.

³⁵ Per due precedenti più remoti, cfr. CICOGNINI, *Il Giasone*, II.14: «Giasone: son tua, sei mio», e GOLDONI, *Amor contadino*, III.10: «se son tua, se tu sei mio».

³⁶ Così SALA DI FELICE, «*Lucia di Lammermoor*» tra Scott e Manzoni cit., p. 70.

³⁷ Ma si veda anche PELLICO, *Gismonda da Mendrisio*, II.6: «L'anima mia commossa / da tanto amor, voce non ha che esprima / la piena di sue gioie». E cfr. CAMMARANO, *Luisa Miller*, I.3: «T'amo d'amor ch'esprimere / mal tenterebbe il detto!...».

³⁸ Cfr. CELLA, *L'epopea romantica* cit., p. 213.

³⁹ Cfr. anche CESAROTTI, *Le poesie di Ossian*, *I canti di Selma*, 273-275: «e tu passeggia, o luna, / pel torbid' aere e fuor tra nube e nube / mostra pallido raggio».

«La tomba a me s'appresta!» (II.I.2), proprio come Virginia in *Nelle nozze della sorella Paolina* (86-88: «a me s'appresti, / dicea, la tomba, anzi che l'empio letto / del tiranno m'accoglia»), mentre la scena della torre (II.II.2) contiene espressioni tradizionali ma d'uso anche leopardiano, come il «mattutino albore» (*Ultimo canto di Saffo*, 29: «il mattutino albor») e il «tuono che mugge» (XXXVIII, 5: «e muggia tra le nubi il tuono errante»; XXXIX, 53: «e già muggiva il tuon»).⁴⁰ Più significativa, tuttavia, appare l'ombra di Leopardi sul canto di morte dei protagonisti. Il delirio di Lucia (II.II.5-6) s'avvia quasi con un'immagine del *Primo amore* (52-53: «e poi che finalmente mi discese / la cara voce al core»): «Ah! quella voce / m'è qui nel cor discesa!...»,⁴¹ e fa risuonare «ogni piacer, né grato» dello stesso *Primo amore* (70) in «Ogni piacer più grato». ⁴² Edgardo, invece, attacca il suo cantabile, «Fra poco a me ricovero» (II.II.7), ricalcando «Fra poco in me quell'ultimo» del *Risorgimento* (33), con versi pervasi di sentimenti non diversi da quelli del canto del Recanatese⁴³ benché anticipati da una reminiscenza, direi inevitabile, dell'*Ortis* foscoliano: «l'universo intero / è un deserto per me senza Lucia!...». ⁴⁴

Accanto alla poesia di Leopardi, nell'orizzonte letterario contemporaneo di Cammarano occupa un posto privilegiato il teatro di Silvio Pellico che, quasi *mélodramatique*, anticipa le movenze dell'opera romantica (pazzia non esclusa)⁴⁵ e forse suggerisce al poeta partenopeo – che riduce a libretto la sua *Ester d'Engaddi* – anche quella sensibilità religiosa, precisamente biblica (penso, innanzitutto, alla rielaborazione della parabola del figlio prodigo nella *Gismonda da Mendrisio*), che emergerà, per esempio, nella *Pia de' Tolomei* e nella *Luisa Miller*.⁴⁶ A Pellico, le cui concitate e incalzanti tragedie – quantunque mediocri – sono esemplari di quella eccedente tensione retorica e quel turgore espressivo tanto congeniali al librettista, Cammarano deve al-

⁴⁰ Non è mancato, peraltro, chi, trovando «davvero banale e meccanica» la stretta del duetto (che, animata da una memorabile ripresa alferiana, mi sembra invece nuova ed efficacissima), ha definita «forse perfino buffa» l'«espressione *tuono che mugge*» (cfr. BURONI, *Donizetti, Verdi e i loro librettisti* cit., p. 122n).

⁴¹ Cammarano si rivela più leopardiano del conte Pepoli (cfr. *I puritani*, II.3: «Qui la voce sua soave / mi chiamava... e poi spari»). Cfr. anche NICCOLINI, *Edipo*, II.1: «O cara voce, / nel cor mi scendi».

⁴² La ripresa di sonorità, rima compresa, si completa coll'emistichio seguente: «ogni piacer, né grato / m'era degli astri il riso»: «Ogni piacer più grato / mi fia con te diviso...».

⁴³ E con una lieve memoria di *Amore e morte* (56: «E spesso al suon della funebre squilla»): «Rimbomba / già la squilla in suon di morte!».

⁴⁴ Cfr. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, I, 56, 2: «Cos'è più l'universo? qual parte della terra potrà sostenermi senza Teresa?». Si veda anche ivi, I, 32, 1: «senza questo angelico lume, la vita sarebbe terrore, il mondo caos, la natura notte e deserto».

⁴⁵ Pellico ricorre più volte alla forza drammatica della follia, con scene, più o meno ampie, di delirio o momentaneo vaneggiamento (per un esempio, si veda l'*Iginia d'Asti*). Sul teatro di Pellico cfr. almeno MARIO APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Milano, BUR, 2003², II, pp. 498-503, e FRANCESCO SPERA, *La nascita del dramma romantico: la «Francesca da Rimini» del Pellico*, in ID., *Metamorfosi del linguaggio tragico dalla tragedia classica al dramma romantico*, Rovito, Marra, 1990, pp. 77-86.

⁴⁶ Cfr. EMANUELE D'ANGELO, «*Siena mi fe', disfecemi Maremma*»: *ritratti di Pia, da Dante a Cammarano, in Gaetano Donizetti, Pia de' Tolomei*, «La Fenice prima dell'Opera», 2004-2005/7, pp. 23-45; ID., «*Luisa Miller*» e *gli specchiamenti di una drammaturgia pasquale*, in *Giuseppe Verdi, Luisa Müller*, «La Fenice prima dell'Opera», 2005-2006/5, pp. 33-54.

cuni dei versi più memorabili della *Lucia*, tra cui finanche la geniale intensissima mo-
venza dell'iterata domanda di Edgardo all'amata nella scena del contratto di nozze
(II.I.6): «Son tue cifre? A me rispondi: / son tue cifre?» ricalca, infatti, «Sei tu colpe-
vol? (le gridai) Rispondi. / Sei tu colpevol?» (*Francesca da Rimini*, IV.3). Il magistero
di Pellico, che a tratti gareggia con Alfieri quale principale modello stilistico di Cam-
marano, emerge nella *Lucia* attraverso alquante derivazioni dirette. Dalla *Francesca
da Rimini*: «Ne' tuoi sogni mi vedrai / ombra irata e minacciosa» (II.I.2, da V.3: «Ne'
mesti / tuoi sogni spesso mi vedrai. Beata / ombra di e notte al fianco tuo starommi /
adorandoti ognor», Cammarano capovolgendone – alfierizzando – il segno⁴⁷); «Chi
rattiene il mio furore, / e la man che al brando corse?» (II.I.6, da IV.4: «Me pure assal
questo desio feroce, / e trattengo la man che al brando corre»). Dall'*Eufemio da Mes-
sina*: «Non vedi / lo stato suo?» (II.II.6, da V.5: «Vedi lo stato orribil suo»). Dall'*Ester
d'Engaddi*: «Io son vinto... son commosso... / T'amo, ingrata, t'amo ancor!» (II.I.6,
da IV.1: «Io sono / il più infelice de' mortali: un vile, / offeso sposo, che abborrir l'in-
grata / che il tradisce vorrebbe – e l'ama ancora, / miseramente l'ama!»); «l'ultimo
avanzo / d'una stirpe infelice» (II.II.7, da III.6: «avanzo / ultimo di sua stirpe»).⁴⁸ Dal-
l'*Iginia d'Asti*: «So che al paterno cenere / giurai strapparti il core» (II.II.2, da V.1: «Io
giuro: / e all'uccisor della sua figlia, io il core / io strappar vo'!»); «Ha la ragion smar-
rita» (II.II.6, da IV.2: «Smarrita ha la ragion!»). Dalla *Gismonda da Mendrisio*: «dalle
sue rovine / erge la fronte baldanzosa e ride!» (I.2, da III.7: «Chi al tuo fianco innalza
/ baldanzosa la fronte?»);⁴⁹ «miti sensi invan ti detta» (I.3, da III.8: «che tu ad Erma-
no miti sensi ispiri»). Dall'*Erodiade*: «ENRICO: Tu vacilli!... LUCIA: Me infelice!...»
(II.I.2, da V.5: «Vacilli? Oh me infelice!»).

Fortemente presenti nella contemporaneità di Cammarano sono anche le opere di
Cesarotti, Alfieri e Monti. Alfieri, s'è detto, è il modello principe del poeta napoletano,⁵⁰
che riesce perfettamente a metabolizzarne il linguaggio in direzione romantica,
utilizzandone vocabolario, sintassi, esclamazioni e dialogare spezzato per realizzare testi
di fatto nuovi, che concentrano la potenza drammatica del modello e tendono a un
più impetuoso parossismo espressivo, che alimenta il fuoco di un'inedita «arroventata
drammaturgia»,⁵¹ frutto di un'operazione stilisticamente coerente e vigilata. Non poche
cellule alfieriane emergono nel tessuto testuale della *Lucia*, in qualsivoglia situa-
zione ma specie in quelle di grande tensione: «E n'ho ben donde» (I.1),⁵² «col favellar

⁴⁷ Cfr. ALFIERI, *Oreste*, I.2: «quel sanguinoso spettro / e giorno e notte orribilmente sempre / sugli occhi stammi».

⁴⁸ Ma cfr. anche CESAROTTI, *Le poesie di Ossian, Latmo*, 335-336: «o dell'eccelsa / progenie di Fingallo ultimo avanzo», e ALFIERI, *Ottavia*, I.3: «De' Claudii ultimo avanzo».

⁴⁹ Si vedano anche TASSO, *Ger. lib.*, XIX, 59, 8: «baldanzosa audace fronte», e MARINO, *Adone*, XVIII, 59, 7: «con baldanzosa fronte».

⁵⁰ Cfr. ANGELO FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, «Studi e problemi di critica testuale», XII, 1976, pp. 146-153.

⁵¹ CELLA, *L'epopea romantica* cit., p. 210.

⁵² Cfr. *Filippo*, IV.3: «E n'hai ben donde»; *Polinice*, III.2: «e n'hanno / ben donde in ver».

del core» (I.4),⁵³ «eterna guerra / io giurai» (I.5),⁵⁴ «Lucia fra poco a te verrà» (II.I.1),⁵⁵ «in questo dì, che d'imeneo le faci / si accendono per te» (II.I.2),⁵⁶ «ombra irata e minacciosa» (ivi),⁵⁷ «in notte infida» (II.I.4),⁵⁸ «deponete l'ira» (II.I.6),⁵⁹ «Insano ardir!...» (ivi),⁶⁰ «e pera il mondo...» (II.II.1),⁶¹ «l'ombra inulta...» (II.II.2),⁶² «Morte ogn'aura a te qui spira!» (ivi),⁶³ «Fra l'urne gelide» (ivi),⁶⁴ «Al primo sorgere» (ivi),⁶⁵ «O sole, [...] / ti cinga di sangue ghirlanda funesta...» (ivi),⁶⁶ «Tu ne agghiacci di terrore!» (II.II.4),⁶⁷ «Notte, ricopri la ria sventura / col tenebroso tuo denso vel» (ivi),⁶⁸ «Il dolce suono / mi colpì di sua voce!...» (II.II.5).⁶⁹ Notevole, inoltre, è l'uso, quale articolazione drammatico-strutturale, della dinamica alfieriana dubbio-cerchezza,⁷⁰ proposta nella cavatina di Enrico (I.2-3) come insolito snodo della canonica bipartizione cantabile/cabaletta: all'inizio del dramma, Normanno, sospettando che il salvatore di Lucia sia Edgardo, invia gli «abitanti del castello [di Ravenswood] in arnese da caccia» a esplorare i dintorni per cercare conferme («cada il vel di sì turpe mistero»), e il racconto di questi «cacciatori», introdotto dall'eloquente «Il tuo dubbio è omai certezza», trasforma infatti l'estrema agitazione di Enrico per il sospetto (la «cruda... funesta smania» del cantabile) in una rabbia incontenibile (il «furore» che «rugge» della cabaletta), di modo che nel tempo di mezzo l'evento drammatico (la testimonianza) determina non il trapasso improvviso da un affetto a un altro contrastante ma il progressivo accrescimento di uno stesso sentimento, l'odio.⁷¹

⁵³ Cfr. *Mirra*, III.2: «lascia, dehl!, lascia / che il tuo cor ci favelli».

⁵⁴ Cfr. *Polinice*, IV.1: «eterna guerra, odio mortal giurasti; / eterna guerra, odio mortal ti giuro».

⁵⁵ Cfr. *Bruto secondo*, III.1: «fra poco a te vien».

⁵⁶ Cfr. *Mirra*, IV.3: «questo imeneo le faci»; *Maria Stuarda*, I.1: «Le faci / ardeano ancor qui d'imeneo per noi». Ma si veda anche G. PINDEMONTI, *Donna Caritea regina di Spagna*, II.1: «accenderà dell'imeneo le faci».

⁵⁷ Cfr. *Agamemnone*, I.1: «A che m'inseguì, o sanguinosa, irata / dell'inulto mio padre orribil ombra?»; *Oreste*, I.2: «l'irata sua terribil ombra / sorge a noi contro»; ivi: «Là sostener del trucidato sposo / dovrà gl'irati minacciosi sguardi».

⁵⁸ Cfr. *Polinice*, II.3: «nella infida notte».

⁵⁹ Cfr. ivi, V.3: «L'ira deponi».

⁶⁰ Cfr. *Don Garzia*, V.1: «Insano ardir».

⁶¹ Cfr. *Sofonisba*, IV.3: «intero pera il mondo».

⁶² Cfr. *Antigone*, IV.2: «l'ombre / inulte»; *Merope*, V.3: «inulta ombra».

⁶³ Cfr. *Mirra*, II.2: «Disdegno e morte il tuo silenzio spira...».

⁶⁴ Cfr. *Antigone*, I.1: «in su la gelid'urna».

⁶⁵ Cfr. *Don Garzia*, III.1: «al sorgere primo».

⁶⁶ Cfr. *Saul*, III.4: «il sol d'intorno / cinto ha di sangue ghirlanda funesta...».

⁶⁷ Cfr. *Polinice*, III.2: «agghiaccian di terrore».

⁶⁸ Cfr. *Antigone*, I.2: «Notte [...] / del tuo più denso orrido vel ti ammanta».

⁶⁹ Cfr. *Alceste seconda*, III.1: «I dolci accenti vostri / percosso m'hanno, e rintracciato al vivo / il dolce suon del favellar d'Alceste». Ma si veda anche DANTE, *Pg*, IX, 140-141: «mi pare / udire in voce mista al dolce suono».

⁷⁰ Cfr. FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico* cit., p. 148. Per un esempio, si veda ALFIERI, *Rosmunda*, I.2: «Ah! no; dubbio non è; fatal certezza / ben è», ovvero *Filippo*, II.5: «FILIPPO: Dunque il sospetto?... GOMEZ: È omai certezza...».

⁷¹ Sullo schema cantabile/cabaletta cfr. CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, Torino, EDT, 1988, pp. 97-98. Sulla scena ha espresse riserve PADUANO, «*Lucia di Lammermoor*» cit. (1992), p. 100 (2009, p. 273), riserve che tuttavia non condivido: il coro dei cacciatori (che nella convenzione operistica è di norma un'individualità, non una pluralità



Anonimo, figurini (Alisa, Lucia ed Edgardo) per la prima rappresentazione assoluta di *Lucia di Lammermoor*.

Cesarotti, già richiamato per i toni elegiaci e sepolcrali, presta alla *Lucia* alcune *nuan-ces* ossianiche, e dunque dichiaratamente scozzesi: «Dolente / vergin, che geme» (I.2),⁷² «e l'onda pria sì limpida, / di sangue rosseggiò!» (I.4),⁷³ «e qui fra plausi, e liete grida» (II.1),⁷⁴ «qual astro in notte infida» (II.1.4),⁷⁵ «Imperversate, o turbini» (II.11.1),⁷⁶ «la sua

di caratteri) non mi pare affatto anonimo, indistinto, trattandosi di gente di casa Asthon espressamente mandata a cercare conferme della presunta identità dello sconosciuto, ed è logico che essi, «accorrendo» (e dunque senza prestare grande attenzione ai presenti) si rivolgano non a Enrico ma a Normanno, che poc'anzi li ha inviati a percorrere spiagge e rovine: il dubbio che diventa certezza, infatti, è quello del capo degli armigeri. La sequenza è indubbiamente accelerata, ma il taglio della scena, a mio avviso, è tutt'altro che sgrammaticato, traducendosi in un congegno di buona teatralità: in un efficace gioco di piani e di inquadrature con stacchi nervosi, dopo l'isolata battuta destinata a Normanno, il coro si rivolge, difatti, a Enrico (è sua l'esortazione: «Narrate») e non al suo sottoposto (che gli ha immediatamente trasmesso lo *status* di destinatario del resoconto: «Odi tu?»), e dunque non riferisce ad Asthon «solo in secondo grado», ma direttamente, senza impaccio.

⁷² Cfr. *Le poesie di Ossian, Colanto e Cutona*, 49: «la vergine dolente, e piange e geme».

⁷³ Cfr. *ivi*, *Comala*, 301: «torbide l'onde – rosseggiar vedranno»; *Berato*, 296-297: «bensì de' rivi suoi / rosseggian l'onde di straniero sangue». Si veda anche G. PINDEMONTI, *I Bacchanali*, IV.3: «qual sangue rosseggiò».

⁷⁴ Cfr. *Le poesie di Ossian, Fingal*, VI, 434: «tra canti di vittoria e liete grida».

⁷⁵ Cfr. *ivi*, *Temora*, VII, 264-265: «astro cortese, / che per la notte si fe' lampa e scorta». Si veda anche CESAROTTI, *Iliade*, XIV, 527: «astro ridente in fosca notte».

⁷⁶ Cfr. *Le poesie di Ossian, Fingal*, I, 140-141: «Imperversate tempeste, fremete / turbini e nemi».

tomba ad albergar!» (II.II.2).⁷⁷ Da Monti, sopra ricordato per il verso di Lucia «Oh gioia che si sente, e non si dice!», derivano invece: «il suo nome ricoprì d'un velo» (I.2),⁷⁸ «Pria che in ciel biancheggi / l'alba novella» (I.5),⁷⁹ «udrai nel mar che mormora / l'eco de' miei lamenti...» (ivi),⁸⁰ «In suo nome io vel comando» (II.I.6),⁸¹ «Stirpe iniqua... abbominata» (ivi),⁸² «Di vivo giubbilo / s'innalzi un grido» (II.II.3),⁸³ «Tutti ne ingombra cupo spavento!» (II.II.4).⁸⁴ Cammarano ha ben presente, inoltre, il teatro di Giovanni Pindemonte, nella *Lucia* citato più volte: «del più cocente amore» (I.4),⁸⁵ «Di mia stirpe / il reo persecutore» (I.5),⁸⁶ «Un brivido / mi corse per le vene!» (II.I.2),⁸⁷ «o più sciagure / ti sovrastano» (II.I.3),⁸⁸ «Rivederla ancor vogl'io...» (II.II.8),⁸⁹ «nel volto suo pallente» (II.II.4)⁹⁰ e «l'ira de' mortali» (II.II.ultima).⁹¹ Un solo prelievo, invece, sia dal teatro di Giovan Battista Niccolini: «Qui, di sposa eterna fede / qui mi giura» (I.5),⁹² sia dall'*Arminio* di Ippolito Pindemonte: «ragion possente / a ciò mi trasse» (ivi).⁹³

Nel libretto sono riconoscibili, inoltre, reminiscenze di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Marino, Dottori, Metastasio e Goldoni, testimoni dell'ampia cultura letteraria di Cammarano, che il figlio Michele ricorda «studiosissimo e lettore accanito». ⁹⁴ Se il Poeta ricorre di rado, anche per singoli vocaboli – «solingo vial» (I.2),⁹⁵ «soglia orrenda» (II.II.2),⁹⁶ «Ella in me le luci affisse...» (II.II.4)⁹⁷ –, Petrarca, invece, informa più di

⁷⁷ Cfr. ivi, *Temora*, I, 366-368: «vidi una tomba / [...] ove alberga un guerrier».

⁷⁸ Cfr. *Iliade*, VIII, 611: «e lo coprì d'un velo».

⁷⁹ Cfr. ivi, VII, 533: «non biancheggiava ancor l'alba novella».

⁸⁰ Cfr. *Il bardo della selva nera*, V, 458-459: «Il mormorio / del mar che freme è carco de' lamenti». Si veda anche PETRARCA, *Rvf*, CCXXXVII, 27: «col mormorar de l'onde».

⁸¹ Cfr. *Caio Gracco*, III.3: «Nel suo nome io tel comando».

⁸² Cfr. *Feroniade*, II, 29: «e la stirpe di Cadmo abbominata».

⁸³ Cfr. *Il bardo della selva nera*, IV, 32-33: «ed alto un grido / di giubilo mandò».

⁸⁴ Cfr. *Mascheroniana*, V, 109: «Cupo regnava lo spavento».

⁸⁵ Cfr. *Mastino I dalla Scala*, I.1: «del più cocente amor»; *Il salto di Leucade*, II.4: «del più cocente ardor».

⁸⁶ Cfr. *Donna Caritea regina di Spagna*, IV.3: «Il crudo / distruttore di mia stirpe!». È forse probabile anche un ricordo di MANZONI, *Adelchi*, V.5: «persecutor del sangue mio».

⁸⁷ Cfr. *Il salto di Leucade*, I.6: «Gelo di morte / mi corse per le vene». Ma si veda anche ALFIERI, *Don Garzia*, IV.6: «orrido un gel mi scorre / entro ogni vena».

⁸⁸ Cfr. *Donna Caritea regina di Spagna*, I.4: «Oh quante / ci sovrastano sciagure!». Si veda anche MONTI, *Iliade*, VI, 303: «ch'oggi a molte sovrasta alta sciagura».

⁸⁹ Cfr. *Il salto di Leucade*, IV.8: «rivederla ancora / vogl'io?...».

⁹⁰ Cfr. *Orso Ipato*, III.1: «nel pallente volto».

⁹¹ Cfr. *I Baccanali*, III.3: «l'ira de' mortali».

⁹² Cfr. *Giovanni da Procida*, III.4: «qui ti porgo la destra, e qui ti giuro / fede eterna di sposa».

⁹³ Cfr. *Arminio*, I.7: «le imprese tue, [...] più che altra / [...] ragion possente, / trassero i più».

⁹⁴ *Dal primo volume dell'autobiografia autografa di Michele Cammarano*, in *Carteggio Verdi-Cammarano* cit., p. 295.

⁹⁵ Cfr. *Pg*, I, 118: «Noi andavamo per lo solingo piano».

⁹⁶ Cfr. *If*, IX, 92: «in su l'orribil soglia». Ma si veda anche CRUDELI, *Poesie*, IX, 82-83: «In sull'orrenda soglia / delle tartaree porte».

⁹⁷ Cfr. *Pd*, I, 65-66: «ed io in lei / le luci fissi». Si vedano, inoltre, ARIOSTO, *Orl. fur.*, XLIII, 160, 6: «in te le luci fisse [: disse]», e TASSO, *Ger. lib.*, XII, 96, 4: «gli occhi affisse [: disse]», nonché VARANO, *Visioni sacre e morali*, XI, 427: «Ella, che il guardo in me sereno affisse [: disse]».

un'immagine del libretto, che è tradizionalmente obbediente alle ragioni dell'impre-scindibile statuto linguistico lirico-petrarchista, fondamentale per la poesia melodrammatica anteriore a Boito:⁹⁸ si va da Lucia che «d'amore avvampa» (I.2)⁹⁹ ai «giorni di amaro pianto» profetati da Alisa (I.4),¹⁰⁰ da «i miei sospiri ardenti» che «verranno a te sull'aura» (I.5)¹⁰¹ alla preghiera della protagonista «Tu che vedi il pianto mio...» (II.I.2)¹⁰² nonché all'espressione, usata più di una volta dal librettista, «di tigre [...] il cor» (II.I.6),¹⁰³ e fino al grande delirio (II.II.5-6), coll'ara «sparsa di rose»¹⁰⁴ e Lucia che chiede «Presso la fonte, meco / t'assidi alquanto...»¹⁰⁵ ed esclama «Oh lieto giorno!».¹⁰⁶ Anche «fece a noi sì lunga guerra [: terra]» del morente Edgardo (II.II.ultima), poi, è frase petrarchesca.¹⁰⁷

Memorie del poema di Ariosto sono ravvisabili in «nel vestibulo cadente» (I.3),¹⁰⁸ «al nuovo albore» (ivi),¹⁰⁹ «è folle ardir» (I.4)¹¹⁰ e «le minacce e l'ire» (II.II.1),¹¹¹ mentre da Tasso derivano «al suol repente / cade la belva» (I.2),¹¹² «corsi ratto» (II.II.4),¹¹³ «un sorriso balenò» (ivi)¹¹⁴ e soprattutto l'*incipit* della cabaletta di Edgardo, «Tu che a Dio spiegasti l'ali, / o bell'alma innamorata» (II.II.ultima).¹¹⁵ A Marino si devono

⁹⁸ Cfr. RAFFAELE MANICA, *Il nome di Laura, il nodo di Petrarca. Invito al «Canzoniere»*, intr. a FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Raffaele Manica, Roma, Newton & Compton, 1997, pp. 20-22, e soprattutto p. 21: «ma specialmente il *Canzoniere* sta nella stagione lirica che va da Bellini e Donizetti (la sigla indiscutibile di questa presenza è fornita nel duetto tra Edgardo e Lucia nella *Lucia di Lammermoor*: «Verranno a te sull'aura / i miei sospiri ardenti») a Verdi». Sul superamento boitiano del modello petrarchista si veda, invece, EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 209.

⁹⁹ Cfr. *Rvf*, LXXXVIII, 10: «ch'amore avvampa».

¹⁰⁰ Cfr. ivi, CXXXV, 21: «d'amaro pianto». Ma è *iunctura* tutt'altro che rara.

¹⁰¹ Cfr. ivi, CCCXVIII, 10: «i miei sospiri ardenti». Nel *Canzoniere* la parola *aura* è presente con trentasette occorrenze, trentacinque delle quali nella forma con articolo *l'aura*, in cui risuona – inutile dirlo – il nome della donna amata dal poeta.

¹⁰² Cfr. ivi, CCLXLV, 5-6: «Tu che vedi i miei mali indegni et empi, / Re del cielo».

¹⁰³ Cfr. ivi, CLII, 1, e CCLXXXIII, 14: «un cor di tigre». Si veda FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico* cit., p. 137n.

¹⁰⁴ Cfr. *Rvf*, CLXXXV, 10: «sparso di rose».

¹⁰⁵ Cfr. ivi, CCCXXIII, 43-47: «ivi m'assisi [...] seco / la fonte».

¹⁰⁶ Cfr. ivi, CCXLV, 14: «o lieto giorno!».

¹⁰⁷ Cfr. ivi, XXVI, 8: «che fece al signor mio sì lunga guerra [: terra]».

¹⁰⁸ Cfr. *Orl. fur.*, XXXIV, 54, 1: «Nel lucente vestibulo».

¹⁰⁹ Cfr. ivi, XX, 80, 7: «al nuovo albore», e *passim*.

¹¹⁰ Cfr. ivi, I, 6, 2: «del folle ardir», e XIV, 132, 4. Si tratta di *iunctura*, peraltro, di frequente uso letterario.

¹¹¹ Cfr. *Orl. fur.*, XIX, 43, 6: «le minacce e l'ire». Si veda anche NICCOLINI, *Matilde*, v.4: «le minacce e l'ire».

¹¹² Cfr. *Ger. lib.*, XIII, 21, 1: «Esce allor de la selva un suon repente». La derivazione è primamente sonora.

¹¹³ Cfr. ivi, XII, 102, 3: «e ratto corsi».

¹¹⁴ Cfr. ivi, XIX, 70, 4: «un soave sorriso apre e balena».

¹¹⁵ Cfr. ivi, XII, 71, 3-4: «la bell'anima sciolta al fin seguiva, / che poco inanzi a lei spiegava l'ale». Si veda anche PETRARCA, *Rvf*, CLXXXII, 14: «indarno spiega l'ale». «Alma innamorata», invece, è espressione quasi formulaire, per la quale cfr., ad esempio, TASSO, *Rime*, CCCLXXIX, 14: «quest'alma innamorata»; MARINO, *Adone*, XI, 56, 6: «del'alma innamorata e vaga», e *passim*; METASTASIO, *Romolo ed Ersilia*, II.5: «Qual alma innamorata»; CESAROTTI, *Le poesie di Ossian, Sulmalla*, 21: «dall'alma innamorata», VARANO, *Visioni sacre e morali*, VIII, 266: «che l'Alma innamorata». *Bell'alma*, inoltre, è frequente in Tasso (es. *Rime*, DLXXX, 10: «ne la bell'alma tua») e Metastasio (es. *Olimpiade*, II.13: «che albergò sì bell'alma»).

«Quando per l'aere sibilare si sente» (I.2),¹¹⁶ «una mesta lagrima» (I.5)¹¹⁷ e «Spargi di qualche pianto / il mio terrestre velo [: cielo]» (II.II.6).¹¹⁸ L'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori offre a Cammarano la «bugiarda nuova» (II.I.1)¹¹⁹ e «di Dio la mano irata» (II.I.6).¹²⁰ Dal teatro di Metastasio, invece, il poeta trae «memoria viva» (I.5),¹²¹ «Mi guardi, e taci!» (II.I.2),¹²² «il pallor funesto, orrendo / che ricopre il volto mio» (ivi)¹²³ e «sconvolto / sia l'ordin delle cose» (II.II.1);¹²⁴ inoltre, la preghiera di Lucia, subito dopo l'attacco petrarchesco, ha sensi e movenze metastasiani: «Tu che vedi il pianto mio... / tu che leggi in questo core» (II.I.2).¹²⁵ A Goldoni è forse riferibile, infine, «l'inumano tuo rigor» (II.I.2).¹²⁶

Quanto alla pazzia di Lucia (II.II.5), si aggiunga che per circa due versi Cammarano è debitore di Gaetano Rossi e, precisamente, del delirio di Cleopatra nella «scena del sotterraneo» da lui composta, per la musica di Gaetano Marinelli, ritoccando il libretto di Sografi *La morte di Cleopatra* in occasione della ripresa dell'opera di Nasolini alla Fenice di Venezia nel 1800. Morsa dall'aspide, la regina egizia è presa da agitazione (II.13):

Ohimè!... Qual gelo
mi ricerca ogni fibra!... Già il veleno
mi serpeggia nel seno... qual crucciosa
smania m'assale?...
Qual tremito mortale!... Il piè vacilla...

Nel costruire la manifestazione di un totale crollo psichico, Cammarano attribuisce alla mortale follia di Lucia i sintomi tipici di un avvelenamento, incastonando nella sua struggente fuga dal dolore, «grande creazione psichica» che alterna angoscia e felicità,¹²⁷ un geniale e agghiacciante inciso realistico («i segni di una vita, che già volge al suo termine») che conferisce una macabra definita fisicità, impressionante e commo-

¹¹⁶ Cfr. *Adone*, III, 14, 6: «dove fan l'aure sibilare le fronde», e IV, 80, 5-6: «indi d'un aere delicato e molle / sibilare, sussurrar placido fiato».

¹¹⁷ Cfr. ivi, XIV, 163, 6: «e stillando dal cor lagrime meste».

¹¹⁸ Cfr. *La sampogna*, id. VIII, 1348-1349: «Prendi benigna terra / il mio terrestre velo [: cielo]». Cammarano ripropone identici il metro (settenario) e la rima *velo : cielo*.

¹¹⁹ Cfr. *Aristodemo*, IV.5: «Itome è piena / della bugiarda nuova».

¹²⁰ Cfr. ivi, I.2: «l'irata man di Giove».

¹²¹ *Demetrio*, II.12: «la memoria / viva». Ma si veda anche VARANO, *Visioni sacre e morali*, X, 449: «con memoria viva».

¹²² Cfr. *Issipile*, I.13: «Perché mi guardi e taci?», e *Temistocle*, II.4: «Che fai? Mi guardi e taci!»; in entrambi i casi, la battuta chiude il recitativo e origina una risposta in forma di aria, proprio come nella *Lucia*, dove in luogo dell'aria è il tempo d'attacco del duetto.

¹²³ Cfr. *Demofonte*, III.3: «Perché ti copri / di pallor sì funesto?».

¹²⁴ Cfr. *Sroe*, I.1: «sconvolgi per Medarse / gli ordini di natura»; *Ipermestra*, II.10: «Prima sconvolti / gli ordini di natura».

¹²⁵ Cfr. *Zenobia*, II.8: «vien da limpida fonte il pianto mio. // Voi leggete in ogni core; / voi sapete, o giusti dei, / ...».

¹²⁶ Cfr. *La donna stravagante*, V.16: «oh rigor inumano».

¹²⁷ Cfr. PADUANO, «*Lucia di Lammermoor*» cit. (2009), pp. 279-280.



Edwin Landseer (1802-1873), Sir Walter Scott (c. 1824). Olio su pannello di mogano. Londra, National Portrait Gallery. Dal suo romanzo *The Bride of Lammermoor* (1819) deriva il libretto di *Lucia di Lammermoor*; altro libretto donizettiano di derivazione scottiana (indiretta, attraverso *Leicester* di Scribe) è *Elisabetta al castello di Kenilworth* (da *Kenilworth*). Il romanzo è inoltre all'origine (tra le altre) di *La fidanzata di Lammermoor* di Rieschi (libretto di Bassi), *La fidanzata di Lammermoor* di Mazzucato (libretto di Pietro Beltrame), *Ida* di Bornaccini (libretto di Bassi), *Le Caleb de Walter Scott* di Adam (libretto di D'Artois e Planard), *Le nozze di Lammermoor* di Carafa (libretto di Balocchi), *Bruden fra Lammermoor* di Ivar Frederik Bredal (libretto di Andersen). Sulla filiazione operistica (molte decine di lavori) della produzione di Scott, cfr. JEROME MITCHELL, *The Walter Scott Operas*, Birmingham (AL), The University of Alabama Press, 1977, e ID., *More Scott Operas*, University Press of America, 1996.

vente, alla «spaventevole demenza» della protagonista, fatta quasi incorporata e spettrale («simile ad uno spettro, anziché ad una creatura vivente»):

Un gelo
mi serpeggia nel sen!... trema ogni fibra!...¹²⁸
Vacilla il piè!...

Questo delirio, attraversato – come s'è visto – anche da echi danteschi, petrarcheschi, leopardiani ecc., è il vertice della radicale trasformazione della Lucia scottiana, figura che Cammarano presenta da subito agitata e in preda a visioni (I.4), poi – nel duetto con Enrico – tale da mostrare «i primi sintomi d'un'alienazione mentale» (II.I.2), quindi smarrita tanto che «la mente turbata della infelice intende appena ciò che fa» (II.I.6), e infine affatto impazzita, col «volto coperto da uno squallore di morte» (II.II.5). Ben poco di questo è nel romanzo di Scott, in cui Lucia solo dopo il contratto di nozze mostra preoccupanti «sintomi, che annunziavano un principio di follia»,¹²⁹ e soltanto in ultimo quelli «di un delirio pervenuto al massimo grado».¹³⁰ Nel teso clima di angoscia permanente, di visione sinistra, di oscurità gotica e luttuosa creato dal poeta napoletano, la sofferenza psichica della protagonista, dilatata e amplificata, è invece l'innovativo fulcro drammatico, l'elemento morboso che estende la sua opaca natura di incubo all'intera vicenda.¹³¹

Cammarano inverte questo romanticismo d'atmosfera, cupo e perturbato, in costante rapporto – s'è visto – colla tradizione poetica antica e moderna, mediante un procedimento tutt'altro che dilettantesco. Natura e funzione dei suoi dispositivi intertestuali sono evidenti: all'efficacia drammatica della tensione poetica, nutrita di allusioni – anche difficili – a testi vecchi e nuovi, si associa l'incremento della qualità letteraria di un genere che, pur non ignorando la memoria dei poeti, è normalmente caratterizzato da un linguaggio ripetitivo e formulare, che banalizza il riuso inserendolo in un codice aulico quasi autoreferenziale.¹³² Pur muovendosi all'interno di questi

¹²⁸ Cfr. anche PETRARCA, *Ruf*, CXCVIII, 5-6: «Non ò medolla in osso, o sangue in fibra, / ch'ì non senta tremar». Per la prima frase cfr. anche BIDERA-CAMMARANO, *Ines de Castro*, III.5: «un foco / mi serpeggia nel petto».

¹²⁹ *La promessa sposa* cit., III, p. 231.

¹³⁰ Ivi, III, p. 253.

¹³¹ *Lucia* è il punto d'avvio di una lunga e articolata serie di esplorazioni drammatiche del disagio psichico, che seguirà un tortuoso percorso tra nevrosi e follia comprendente, tra l'altro, le tensioni emotive e le temporanee psicopatie di Pia de' Tolomei e di Elisabetta del *Devereux*, nonché la sofferenza diffusa dell'impressionante *Merope*, e fino all'involontario traguardo del *Trovatore*, che è anche e soprattutto la storia della grave affezione psicopatologica di Azucena. Cfr. EMANUELE D'ANGELO, «Quando Azucena non ragiona, ragiona meglio il dramma». *L'amorosa follia della zingara del «Trovatore»*, in «Il trovatore». *Dramma lirico in quattro parti*, Como, Teatro Sociale di Como - As.Li.Co., 2006, pp. 7-14.

¹³² Lo stesso Giovanni Pindemonte scriveva: «Come il poeta può mai l'attenzione conciliarsi, pascer le menti, e muover gli affetti degli uditori con alti sensi e con robusto verseggiamento, se perfino il suo stile è sottoposto a' capricci degl'ineducati cantori, i quali intenti solo alle note non san pronunciar le parole, e cantare non vogliono se non [...] sempre le cose medesime fritte e rifritte; talché può dirsi che leggendo un libretto solo d'opera in musica si leggon tutti?» (*Discorso sul teatro italiano*, in *Componimenti teatrali di Giovanni Pindemonte veronese*, Milano, Dalla Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. Librajo e Stampatore, IV, 1805, pp. 332-333). Sul-

costrittivi limiti, e non mancando di tesaurizzare l'efficacia espressiva di certo frasario librettistico (e tragico), Cammarano tenta già nella *Lucia* corposi innesti di memoria dotta di prima mano (estranea ai libretti), uniti sovente con suture magistrali, senza melodrammatiche esibizioni, rivelando un movimento formativo del testo prossimo alla letteratura 'alta', non da librettista-artigiano ma da librettista-autore, al pari (se non più) di Romani, meritando «distinto encomio per i bellissimi suoi versi ch'esprimono concetti or sublimi, or teneri con invidiabile felicità».¹³³ Sono proprio le tessere estranee al genere – si pensi, prima di tutto, alla poesia leopardiana – che conferiscono quei nuovi effetti impressivi che, uniti al particolare taglio drammaturgico, alla concitata essenzialità drammatica, alle scelte metrico-ritmiche e all'estrema violenza espressiva della lingua, fanno dei libretti cammaraniani la più compiuta espressione del teatro per musica romantico italiano, e del poeta partenopeo, senza alcun dubbio, «il librettista romantico per eccellenza».¹³⁴

la lingua dei libretti cfr. almeno LUCA SERIANNI, *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in *Id.*, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 113-161, e VITTORIO COLETTI, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee. Atti del Convegno Internazionale. Roma, 29-30 novembre 2001*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 41-57.

¹³³ Da una recensione di Ferretti del 1835, cit. in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997, p. 525.

¹³⁴ DANIELA GOLDIN FOLENA, *Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, p. 15.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Libretto di Salvatore Cammarano

Edizione a cura di Federico Fornoni,
con guida musicale all'opera



Michele Cammarano (1835-1920), Salvatore Cammarano. Litografia acquerellata (con dedica di Laura Cammarano a Verdi). Sant'Agata, Villa Verdi. Cammarano (1801-1852) scrisse per Donizetti i libretti di *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Lucia di Lammermoor*, *Maria de Rudenz*, *Poliuto*, *Maria di Rohan* (rifacimento del *Conte di Chalais*, scritto per Lillo). Tra gli altri libretti: *Ines de Castro* per Persiani (poi più volte rimusicato), *Il reggente* (stesso argomento del verdiano *Un ballo in maschera*) e *La vestale* per Mercadante, *Saffo* per Pacini; *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* e *Il trovatore* (completato da Bardare) per Verdi. Fu dal 1833 (o 1834) poeta e concertatore dei Reali Teatri di Napoli.

Lucia di Lammermoor, libretto e guida all'opera

a cura di Federico Fornoni

Lucia di Lammermoor è uno dei massimi capolavori lirici di sempre e la sua ininterrotta fortuna da quel 26 settembre 1835 in cui venne rappresentata per la prima volta al Teatro di San Carlo di Napoli l'ha resa una delle opere più amate dal pubblico di tutto il mondo. Rispetto ad altri titoli di Donizetti, i cambiamenti che ha subito nel corso della sua vita ultra secolare sono tuttavia molto circoscritti. Se già prima del debutto il compositore aveva sostituito con il flauto l'armonica a bicchieri, con la quale intendeva realizzare un timbro spettrale che dialogasse col soprano nella scena della pazzia, nei tardi anni Ottanta dell'Ottocento la didatta Mathilde Marchesi arricchì il medesimo scorcio con l'aggiunta della celeberrima cadenza alla fine del *cantabile* di Lucia, per la voce virtuosistica di Nellie Melba.¹ Dal canto suo, il libretto di Cammarano ha sempre mantenuto una forma stabile, anche nei tagli di tradizione, e dunque non presenta problematiche particolari dal punto di vista testuale.

L'edizione che qui proponiamo si basa sul libretto stampato in occasione della *première*, con piccoli interventi di normalizzazione della punteggiatura e dell'uso di maiuscole e minuscole, di correzione dei pochi refusi, e di scioglimento dei nomi dei personaggi laddove erano riportati in forma abbreviata.² Nelle fonti, a differenza di quanto il pubblico odierno è abituato a leggere, la scena iniziale dell'ultimo atto non è ambientata nella torre di Wolferag, bensì di Wolfcrag, lezione che abbiamo ripristinato. Abbiamo invece mantenuto l'ortograficamente scorretto «Asthon» del libretto originale,³ che galleggia nell'autografo e nelle partiture a stampa, oltre che nelle pagine dedicate a *Lucia* nella prima edizione di *Madame Bovary* di Flaubert.⁴

¹ Cfr. ROMANA MARGHERITA PUGLIESE, *The Origins of «Lucia di Lammermoor»'s Cadenza*, «Cambridge Opera Journal», XVI/1, 2004, pp. 23-42.

² «LUCIA DI LAMMERMOOR / *Dramma tragico in due parti.* / PARTE PRIMA / LA PARTENZA / IN UN SOLO ATTO. / PARTE SECONDA / IL CONTRATTO NUZIALE / IN DUE ATTI / *da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nell'autunno del 1835.* / [fregio] / Napoli / Dalla Tipografia Flautina / 1835».

³ La lezione «Asthon» anziché «Ashton» (da «Ash tree town») fu probabilmente mutuata da Cammarano dalla prima traduzione italiana del romanzo di Walter Scott, *La promessa sposa di Lammermoor*, o *Nuovi racconti del mio ostiere*, raccolti e pubblicati da Jedediah Cleishbotham maestro di scuola, e sagrestano della parrocchia di Ganderclough, volgarizzati dal professore Gaetano Barbieri, Milano, per Vincenzo Ferrario, 1824, 3 vol.

⁴ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary. Mœurs de province*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. 317-321. L'errore è corretto nell'edizione definitiva (ID., *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition définitive, Paris, G. Charpentier, 1877, pp. 248-252).

Attraverso numeri romani posti in apice, si è proceduto a segnalare le varianti testuali presenti in partitura rispetto al libretto (omettendo quelle ininfluenti sulla metrica e sul senso), mentre le porzioni di testo non intonato sono evidenziate con il grassetto e il colore grigio.⁵ Da notare che, se il libretto e la partitura a stampa Ricordi sono suddivisi in due parti (la prima composta da un atto e la seconda da due), la partitura autografa è articolata in tre atti.

L'analisi musicale dell'opera, distinta da note con la numerazione araba, è stata condotta sull'autografo, sul quale abbiamo basato la numerazione (sostituendola a quella tradizionale)⁶ e la definizione dei numeri stessi, che rispondono sia alla volontà d'autore, sia a una logica formale più coerente. In particolare la partitura autografa è stata tenuta in considerazione per l'orchestrazione, le tonalità e le indicazioni agogiche, e da essa sono stati tratti gli esempi musicali. Nella guida le tonalità maggiori sono contrassegnate con la lettera iniziale maiuscola, le minori con quella minuscola, i momenti modulanti vengono invece indicati con una freccia. Nel caso di trasposizioni, è stata ripristinata la tonalità dell'autografo (è il caso delle due arie di Lucia e del duetto fra la stessa Lucia e il fratello).

PARTE PRIMA	ATTO UNICO	<i>Scena prima</i>	p. 51
		<i>Scena IV</i>	p. 54
PARTE SECONDA	ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 61
		<i>Scena IV</i>	p. 66
	ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 72
		<i>Scena III</i>	p. 74
		<i>Scena VII</i>	p. 79
APPENDICI:		<i>Numerazioni a confronto</i>	p. 83
		<i>L'orchestra</i>	p. 85
		<i>Le voci</i>	p. 87

⁵ Per i raffronti relativi al testo ci siamo avvalsi della partitura a stampa nell'edizione tradizionale, a cui vanno anche i riferimenti degli esempi musicali (ma non gli esempi stessi, che sono tratti dalla partitura autografa), mediante la parte, l'atto, la cifra di richiamo e, in apice, il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra): GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, Milano, Ricordi, 1910 ca., 1985², 2004³, P.R. 40 (rist.: New York, Dover, 1992). Ulteriori varianti testuali presenti nella partitura autografa sono state segnalate nella guida con l'asterisco. In questo caso abbiamo consultato il facsimile dell'autografo di Donizetti: *Lucia di Lammermoor, dramma tragico di Gaetano Donizetti*, riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani degli Alfieri, Milano, Emilio Bestetti, 1941.

⁶ Si veda a p. 83 la tabella di raffronto fra le due numerazioni, quella basata sulla partitura autografa e quella tratta dalla partitura a stampa Ricordi.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in due parti

PARTE PRIMA
LA PARTENZA
in un solo atto

PARTE SECONDA
IL CONTRATTO NUZIALE
in due atti

*da rappresentarsi
nel Real Teatro San Carlo
nell'autunno del 1835*

PERSONAGGI - ARTISTI

LORD ENRICO ASTHON [Baritono]	<i>Signor Cosselli.</i>
MISS LUCIA, <i>di lui sorella</i> [Soprano]	<i>Signora Tacchinardi.</i>
SIR EDGARDO DI RAVENSWOOD [Tenore]	<i>Signor Duprez.</i>
LORD ARTURO BUCKLAW [Tenore]	<i>Signor Giacchini.</i>
RAIMONDO BIDEBENT, <i>educatore e confidente di Lucia</i> [Basso]	<i>Signor Porto.</i>
ALISA, <i>damigella di Lucia</i> [Mezzosoprano]	<i>Signora Zappucci.</i>
NORMANNO, <i>capo degli armigeri di Ravenswood</i> [Tenore]	<i>Signor Rossi.</i>
Coro di dame e cavalieri congiunti di Asthon, [e di] abitanti di Lammermoor. Paggi, armigeri, domestici di Asthon.	

L'avvenimento ha luogo in Iscozia, parte nel Castello di Ravenswood, parte nella rovinata Torre di Wolfcrag. – L'epoca rimonta al declinare del secolo XVI.

Pochi versi si omettono alla rappresentazione.

AVVERTIMENTO DELL'AUTORE

La promessa sposa di Lammermoor, storico romanzo dell'Ariosto scozzese, mi parve subbietto più 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 più che non pensava 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 rivelanti [*sic*] modificazioni), spero che tutto questo non mi venga imputato come a stolta temerità; avendomi soltanto a ciò indotto i limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche.

La poesia è del Sig. Salvatore Cammarano.
La musica è del maestro Sig. Gaetano Donizetti, maestro onorario di S. A. R. il Principe di Salerno, e maestro di contrappunto e compositore nel R. Conservatorio di Napoli.

PARTE PRIMA. LA PARTENZA
ATTO UNICO¹

SCENA PRIMA

Atrio^{II} nel castello di Ravenswood.

(NORMANNO e CORO di abitanti del castello, in arnese da caccia)

NORMANNO, CORO

Percorrete le spiagge vicine,²
Percorriamo
della torre le vaste rovine:
cada il vel di sì turpe mistero,
lo domanda... lo impone l'onor.
Fia che splenda il terribile^{III} vero

come lampo fra nubi d'orror!
(Il coro parte rapidamente)

SCENA SECONDA

(ENRICO, RAIMONDO e detto)

(Enrico si avvanza fieramente accigliato: Raimondo lo segue mesto e silenzioso. – Breve pausa)

NORMANNO (accostandosi rispettosamente ad Enrico)

Tu sei turbato!

ENRICO

E n'ho ben donde. – Il sai:³
del mio destin si ottenebrò^{IV} la stella...
intanto Edgardo... quel mortal^V nemico
di mia prosapia, dalle sue rovine

¹ Partitura autografa (= *) «Atto primo».

¹ Preludio. *Larghetto* – $\frac{4}{4}$, si♭

Come la maggior parte delle opere serie scritte da Donizetti per Napoli, *Lucia di Lammermoor* comincia con un breve preludio che catapulta direttamente il pubblico nell'Introduzione. Il compositore fissa da subito il clima cupo del dramma e della sua ambientazione, grazie alla scelta di modo minore e andamento agogico lento, all'orchestrazione dominata dai mesti colpi di cassa e timpani e dal colore plumbeo dei corni, all'utilizzo di accordi dissonanti di settima in *tremolo* presi in *fortissimo* senza preparazione e, ancora, al ritmo da marcia funebre scandito da trombe, tromboni e percussioni.

^{II} «Giardino».

² [n. 1.] Introduzione. *Vivace* – $\frac{6}{8}$, Si♭

Il coro introduttivo instaura un forte contrasto con il preludio. La tonalità passa infatti al modo maggiore ma, soprattutto, la scrittura, con quelle note ribattute staccate e rapidissime di ottoni e legni, produce un effetto eroico. Interessante è poi la costruzione drammatica dell'Introduzione nel suo complesso. Lo spettatore viene a conoscenza degli antefatti man mano che questi divengono noti ai personaggi stessi. Cammarano crea cioè una sorta di progressione che ha avvio proprio con questo coro, nel quale si allude a un mistero da svelare. Un mistero, però, che, né Normanno, né gli abitanti del castello ancora conoscono.

^{III} «Splenderà l'esecrabile».

³ *Maestoso* – $\frac{4}{4}$, Si♭ →

Nel recitativo seguente iniziano ad emergere alcuni dettagli dell'arcano. Normanno rivela ad Enrico e a Raimondo, e insieme a loro anche al pubblico, che Lucia ha un amante, che questi le ha salvato la vita e che si tratta di un loro nemico, forse proprio di Edgardo, il più odiato di tutti. In questo scorcio vengono introdotti i temi principali del dramma: la questione politica, che vede il declino della famiglia Asthon, la necessità di un matrimonio di convenienza per salvare la situazione, gli incontri segreti tra Lucia e l'oscuro innamorato, il conflitto tra dovere e sentimento, tra famiglia e amore. Donizetti sottolinea i momenti salienti di questo scambio dialogico con precise soluzioni musicali. L'inimicizia mortale tra Enrico ed Edgardo e tra le rispettive famiglie è posta in rilievo attraverso una frase discendente dei tromboni e dei bassi; l'annuncio, da parte di Normanno, che Lucia ama uno sconosciuto è segnato da uno spostamento verso la tonalità di Do; la narrazione del primo incontro tra la giovane e il suo innamorato è un vero e proprio *parlante*, tonalmente e formalmente conchiuso; la notizia che questo amante è un acerrimo nemico di Enrico posa sul *tremolo* degli archi e sulla salita cromatica dei fiati, gesto che imprime una tensione assoluta nella vicenda.

^{IV} «de' miei destini impallidi».

^V «mortale».

erge la fronte baldanzosa e ride!
Sola^{vi} una mano raffermar mi puote
nel vacillante mio poter... Lucia
osa respinger quella mano!... Ah! suora
non m'è colei!

RAIMONDO (*in tuono di chi cerca calmare l'altrui col-
lera*)

Dolente
vergin, che geme sull'urna recente
di cara madre, al talamo potria
volger lo sguardo? Ah! rispettiam quel core,
che per troppo dolor non sente amore.^{vii}

NORMANNO

Non sente amor!...^{viii} Lucia
d'amore avvampa.

ENRICO

Che favelli!...

RAIMONDO

(Oh detto!...)

NORMANNO

M'udite. Ella sen già colà, del parco
nel solingo vial, dove la madre
giace sepolta: la sua fida Alisa
era al suo fianco... Impetuoso toro
ecco su lor si avventa...^{ix}
prive d'ogni soccorso,
pende sovresse inevitabil morte!...
Quando per l'aere sibilar^x si sente
un colpo, e al suol repente
cade la belva.

ENRICO

E chi vibrò quel colpo?

NORMANNO

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

ENRICO

Lucia forse?...

NORMANNO

L'amò.

ENRICO

Dunque il rivide?

NORMANNO

Ogni alba.

ENRICO

E dove?

NORMANNO

In quel viale.

ENRICO

Io fremo! –

Né tu scovristi il seduttor?...

NORMANNO

Sospetto

io n'ho soltanto.

ENRICO

Ah! parla.

NORMANNO

È tuo nemico.

RAIMONDO

(Oh ciel!...)

NORMANNO

Tu lo detesti.

ENRICO

Esser potrebbe!... Edgardo?

RAIMONDO

Ah!...

NORMANNO

Lo dicesti. –

^{vi} «Solo».

^{vii} «Rispettiamo un core, / che trafitto dal duol schivo è d'amore».

^{viii} «Schivo d'amor?».

^{ix} «su lei s'avventa».

^x «l'aria rimbombar».

ENRICO

Cruda... funesta smania⁴
 tu m'hai *destata*^{xi} in petto!
 È troppo, è troppo orribile
 questo fatal sospetto!
 Mi fe^{xii} gelare e fremere!...
 Mi *drizza*^{xiii} in fronte il crin!
 Colma di tanto obbrobrio
 chi suora *mia*^{xiv} nasce! –
 (Con *terribile impulso di sdegno*)
 Pria che d'amor s'è perfido
 a me svelarti rea,
 se ti colpisse un fulmine,
 fora men rio *destin*.^{xv}

NORMANNO

Pietoso al tuo decoro,
 io fui con te crudel!

RAIMONDO

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

SCENA TERZA

(Coro di cacciatori, e detti)

CORO (*accorrendo. A Normanno*)Il tuo dubbio è omai certezza.⁵NORMANNO (*ad Enrico*)

Odi tu?

ENRICO

Narrate.

RAIMONDO^{xvi}

(Oh giorno!)

CORO

Come vinti da stanchezza,
 dopo lungo *errar d'intorno*,^{xvii}
 noi posammo della torre
 nel vestibulo cadente:
 ecco tosto lo trascorre
un uom pallido e tacente.
Quando^{xviii} appresso ei n'è venuto
 ravvisiam lo sconosciuto. –

⁴ *Larghetto* – $\frac{3}{4}$, Sol

La reazione a quello che Enrico ritiene un tradimento di Lucia nei confronti della famiglia trova spazio nel *cantabile* della sua cavatina. Nella prima parte, corrispondente alla strofa iniziale di sei versi, Asthon esprime la propria furia. Un sentimento ben connotato dalla frase contrastante e modulante della *lyric form* che non porta alla placida ripresa dello spunto iniziale, ma sfocia senza interruzioni in una parte cadenzale anch'essa modulante e, dunque, instabile come i sentimenti del personaggio. La seconda strofa poetica è diretta senza mezzi termini contro la sorella. Ha qui avvio la sezione centrale dell'aria, imperniata su un pedale di sottodominante, nella quale ad Enrico si aggiungono le voci di Normanno e Raimondo. La ripresa della frase principale alla tonica conduce alla lunga coda, cui pure partecipano tenore e basso.

^{xi} «svegliata».^{xii} «fa».^{xiii} «Solleva».^{xiv} «a me».^{xv} «dolor!».⁵ *Allegro giusto-Andantino-Allegro vivace* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{6}{8}$ - $\frac{4}{4}$, → Sib →

Nel tempo di mezzo Enrico ha la conferma definitiva dell'identità dell'amante della sorella. È l'ultimo tassello degli antefatti presentati nell'Introduzione secondo il percorso progressivo preparato dal librettista. La narrazione della scoperta avviene con un coro, «Come vinti da stanchezza», apparentemente strofico. Tuttavia la seconda strofa, «Qual s'appella un falconiero», viene troncata dopo la prima frase dalla veemenza di Enrico che pretende di conoscere il nome del nemico. Le voci non seguono l'orchestra che riprende la frase iniziale, ma si fermano su una scrittura declamata. Non appena viene pronunciato il nome di Edgardo, gli strumenti s'incaricano di trasmettere la collera di Enrico attraverso rapide figurazioni di semicrome alternate tra violini e bassi, collera che si rovescia nella terribile cabaletta posta a sigillo dell'Introduzione.

^{xvi} «CORO».^{xvii} «errare intorno».^{xviii} «in silenzio un uom pallente. / Come».

Ei su celere^{xix} destriero
s'involò dal nostro sguardo...
Ci fe' noto^{xx} un falconiero
il suo nome.^{xxi}

ENRICO

E quale?

CORO

Edgardo.

ENRICO

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

RAIMONDO

Ah! non credere... ah!^{xxii} sospendi...
ella... m'odi...

ENRICO

Udir non vo'.

La pietade in suo favore⁶
miti sensi invan ti detta...
Se mi parli di vendetta
solo intender ti potrò. –
Sciagurati!... Il mio furore
già su voi tremendo rugge...
L'empia fiamma che vi strugge
io col sangue spegnerò.

NORMANNO, CORO

Quell'indegno^{xxiii} al nuovo albore

^{xix} «rapido».

^{xx} «Qual s'appella».

^{xxi} «ne apprendeva».

^{xxii} «deh».

⁶ *Moderato* – $\frac{12}{8}$, Sol

La cabaletta è una risposta alla richiesta di perdono avanzata da Raimondo alla fine del tempo di mezzo. Ed è una risposta all'insegna della vendetta. Le scelte musicali comunicano l'ingovernabilità del sentimento di cui è preda Enrico: l'avvio in levare, l'accentuazione dei tempi deboli, i cromatismi della frase contrastante, l'esposizione e le riprese orchestrali del tema principale affidate ai fiati e dominate dal colore delle trombe sono tutti elementi tipicamente maschili e guerreschi che nel codice melodrammatico alludono in genere a uno scontro all'ultimo sangue.

^{xxiii} «Ti raffrena».

^{xxiv} «ei da te».

^{xxv} «nube».

^{xxvi} «Partono».

^{xxvii} «Ingresso d'un parco».

^{xxviii} «una».

⁷ [n. 2. Scena e cavatina Lucia]. *Maestoso* – $\frac{4}{4}$, Mi♭ →

La cavatina di Lucia è preceduta da un lungo assolo dell'arpa. L'adozione di un'introduzione strumentale nelle

l'ira tua^{xxiv} fuggir non può.

RAIMONDO

(Ahi! qual nembro^{xxv} di terrore
questa casa circondò!)

(*Enrico parte.*^{xxvi} *tutti lo seguono*)

SCENA QUARTA

Parco.^{xxvii} – *Nel fondo della scena un fianco del castello, con piccola porta praticabile. Sul davanti la così detta*^{xxviii} *fontana della Sirena, fontana altra volta coperta da un bell'edificio, ornato di tutti i fregi della gotica architettura, al presente dai rottami di quest'edificio sol cinta. Caduto n'è il tetto, rovinata le mura, e la sorgente che zampilla di sotterra, si apre il varco fra le pietre e le macerie postele 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!...⁷

Avventurarti, or che il fratel qui venne,

è folle ardir.

LUCIA

Ben parli! Edgardo sappia
qual ne minaccia^{xxx} orribile periglio...

ALISA

Perché d'intorno il ciglio
volgi atterrita?

LUCIA

Quella fonte mai,
senza tremar, non veggo... ah! tu lo sai.

Un Ravenswood, ardendo
di geloso furor, l'amata donna
colà trafisse:^{xxx} l'infelice cadde
nell'onda, ed ivi rimanea sepolta...
M'apparve l'ombra sua...

ALISA

Che intendo!...^{xxxi}

LUCIA

Regnava nel silenzio⁸

Ascolta.

segue nota 7

arie di sortita delle primedonne era una scelta che spesso ricorreva nelle opere di quegli anni, ma qui riveste una funzione drammatica essenziale nell'economia della personalità della protagonista. Nel melodramma italiano ottocentesco il ricorso ad uno strumento solista ha un significato ben preciso: conferire concretezza sonora ai pensieri del personaggio. In questo modo lo spettatore è messo nella condizione di percepire l'attività mentale di chi è in scena e di comprendere senza difficoltà che in quel momento quel dato personaggio è immerso nelle proprie riflessioni. *Lucia di Lammermoor* è un'opera centrata sull'indagine psicologica dell'eroina e Donizetti, con questo semplice gesto, lo chiarisce immediatamente. Non a caso molti dei successivi interventi della giovane si goveranno di una sorta di *alter ego* strumentale. Significativa è poi la scelta dell'arpa. Da un lato la funzione è ambientale. L'arpa, nell'immaginario dell'epoca – ma anche in quello attuale –, era legata alle saghe delle isole britanniche, alla Scozia e all'Irlanda in particolare (il compositore aveva già adottato lo strumento nella precedente *Maria Stuarda*), e in questa scena ritroviamo tutti i *topoi* della Scozia letta attraverso la lente romantica: il castello, le rovine, la luna, il fantasma. Ma c'è anche un motivo esclusivamente drammatico. L'arpa era spesso utilizzata nei momenti di preghiera che presupponevano un distacco da quanto è terreno, effetto accentuato dal timbro etereo dello strumento. Ancor prima che Lucia proferisca parola, si comprende, dunque, che in quell'istante è lontana dalla realtà. Nel recitativo che segue inizia ad apparire evidente a cosa sia dovuta questa lontananza. Lucia racconta dell'omicidio passionale avvenuto nei pressi della fonte e di come il fantasma della donna uccisa le si sia manifestato. Donizetti ricorre ad accordi in *tremolo* per evidenziare come questa vicenda abbia profondamente turbato la psiche di Lucia. L'intero numero nella versione di tradizione è abbassato di un semitono rispetto all'autografo.

^{xxx} «circonda».

^{xxx} «trafisse, e».

^{xxxi} «dici!».

⁸ Cavatina. *Larghetto* – $\frac{6}{8}$, mi \flat -Sol \flat -Mi \flat

La narrazione dell'incontro con il fantasma occupa il *cantabile* della cavatina. Donizetti organizza il materiale secondo la disposizione strofica tipica dei racconti operistici. Si susseguono tre strofe a partire dai settenari «Regnava nel silenzio», «Qual di chi parla, muoversi» e «E l'onda pria si limpida». Tuttavia Lucia, dal punto di vista musicale, non è in grado di portare a compimento nessuna di queste tre strofe. Nel primo caso il contorno lirico si frange contro una scrittura da recitativo frammentata e caratterizzata da ampi salti e dal canto fiorito:

ESEMPIO 1 A (I, 426)

Lucia

ec - co su - quel mar - gi - ne

Archi *p*

segue nota 8

l'om - bra mo - strar - si, l'om - bra mo - strar - si a me,

Tutti

Nella seconda strofa la coloratura comincia ad insinuarsi anche nel contesto melodico. Questo tipo di scrittura vocale, al pari di determinati timbri strumentali, indica un allontanamento dalla realtà oggettiva e viene utilizzato in situazioni quali sogni amorosi, legami con la divinità, alienazioni mentali. La seconda strofa viene interrotta da una vocalità tesa basata su un'ascesa cromatica e da un accompagnamento orchestrale agitato.

ESEMPIO 1 B (327)

Lucia *cresc.*

stet-te un mo - men - to im - mo - bi-le, poi rat - ta di - le -

Vni I *cresc.*

guò

La strofa conclusiva è un susseguirsi di arpeggi, trilli, cambi di registro che disarticolano il discorso melodico, fino ad inglobarlo:

ESEMPIO 1 C (27¹)

Lucia

e l'on-da pria - si lim - pi - da di san - gue ros - seg -

giù, sì, pria si lim-pi - da di san - gue ros - seg - giù

L'incapacità di concludere le strofe musicali, gli sbalzi vocali, il progressivo incremento della coloratura sono tutti segnali tesi a evidenziare problematiche interiori. Non siamo cioè in presenza dell'innocua presentazione del personaggio femminile e dei suoi sentimenti, ma, alla prima uscita in scena, abbiamo un quadro già molto chiaro della complessità del suo essere. C'è un altro dato da sottolineare. Ognuna delle tre strofe è in una tonalità diversa, rispettivamente $\text{mi}\flat$, $\text{Sol}\flat$ e $\text{Mi}\flat$. Un altalenare che è specchio dello squilibrio della protagonista.

alta la notte e bruna...
 Colpìa la fonte un pallido
 raggio di tetra luna...
 quando^{xxxii} somnesso gemito
 fra l'aure udir si fe',
 ed ecco su quel margine
 l'ombra mostrarsi a me!
 Qual di chi parla^{xxxiii} muoversi
 il labbro suo vedea,
 e con la mano esanime
 chiamarmi a sé pareva.
 Stette un momento immobile,
 poi rapida sgombrò,^{xxxiv}
 e l'onda pria sì limpida,
 di sangue rosseggiò! –

ALISA

Chiari, oh ciel!^{xxxv} ben chiari e tristi⁹
 nel tuo dir presagi intendo!
 Ah! Lucia, Lucia desisti
 da un amor così tremendo.

LUCIA

Io?... Che parli! Al cor che geme
 questo affetto è sola speme...
 Senza Edgardo non potrei
 un istante respirar...
 Egli è luce a' giorni miei,
 e conforto al mio penar.
 Quando rapito in estasi¹⁰
 del più cocente amore,^{xxxvi}
 col favellar del core
 mi giura eterna fé,
 gli affanni miei dimentico,
 gioia diviene il pianto...
 parmi che a lui d'accanto
 si schiuda il ciel per me!

ALISA

Giorni di amaro pianto
 si apprestano per te!
 Egli s'avanza... la vicina soglia¹¹
 io cauta veglierò.
 (*Rientra nel castello*^{xxxvii})

^{xxxii} «quando un».

^{xxxiii} «Ah! Qual chi favella».*

^{xxxiv} «ratta dileguò».

^{xxxv} «Dio!».

⁹ *Allegro* – $\frac{4}{4}$, →

Si entra nel tempo di mezzo senza alcuna interruzione. Alisa interpreta la narrazione di Lucia, ma forse ancor più la sua espressione musicale, come un cattivo presagio e chiede alla sua signora di abbandonare Edgardo, con un angoscioso *parlante*. Lucia prontamente replica che Edgardo è la sua luce e altrettanto prontamente la musica vira dal modo minore al modo maggiore. Viene così introdotto l'amore tra soprano e tenore.

¹⁰ *Moderato* – La \flat

È nella cabaletta che Lucia esterna i propri sentimenti nei confronti dell'amato. Pur cambiando il tono, non viene affatto smentito quanto esposto in precedenza. Anche qui la coloratura domina la scrittura e ritroviamo l'accompagnamento dell'arpa, alla quale si aggiungono i flauti, il cui aereo suono veicola gli stessi significati drammatici dello strumento a pizzico. Dal complesso di quest'aria emerge dunque che nella protagonista è presente un disagio psichico latente ed è già possibile intuire che tale disagio verrà a intrecciarsi inesorabilmente alla sua storia d'amore.

^{xxxvi} «ardore».

^{xxxvii} «Parte ma di quando in quando si affaccia».*

¹¹ [n.3.] Dopo la cavatina Lucia: [scena e duetto Edgardo-Lucia]. *Recitativo* – $\frac{4}{4}$, →

Il recitativo del duetto tra i due innamorati introduce il tema che dà il titolo a questa prima parte dell'opera: la partenza di Edgardo, costretto a recarsi in Francia per motivi diplomatici. Il tenore, a differenza degli altri protagonisti, non ha un'aria di sortita, perciò è in questo duetto che presenta il suo punto di vista, a partire dal recitativo, dove racconta dell'inimicizia con Asthon e degli abusi che questi ha perpetrato contro la sua famiglia. Non è un caso che, quando viene nominato il fratello di Lucia, «Pria di lasciarti Asthon mi veggia» e «Di mia stirpe il reo persecutor», la tonalità vira al modo minore, mentre un inquietante accompagnamento viene disegnato dai bassi. Poeticamente il tempo d'attacco avrebbe inizio con le parole «Ei mi abborre», ma Donizetti non crea uno stacco con il recitativo precedente. Piuttosto la musica imprime un'accelerazione ritmica e agogica, in coincidenza di una mag-

SCENA QUINTA

(EDGARDO, e detta)

EDGARDO

Lucia, perdona
se ad ora inusitata
io vederti chiedea: ragion possente
a ciò mi trasse. Pria che in ciel biancheggi
l'alba novella, dalle patrie sponde
lungi sarò.

LUCIA

Che dici!...

EDGARDO

Pe' franchi lidi amici
sciolgo le vele: ivi trattar m'è dato
le sorti della Scozia. Il mio congiunto,
Athol, riparator di mie sciagure,
a tanto onor m'innalza.

LUCIA

E me nel pianto

abbandoni così!

EDGARDO

Pria di lasciarti
Asthon mi vegga...^{xxxviii} stenderò placato
a lui la destra, e la tua destra, pegno
fra noi di pace, chiederò.

LUCIA

Che ascolto!...

Ah! no... rimanga nel silenzio avolto^{xxxix}

per or l'arcano affetto...

EDGARDO (con amarezza)

Intendo! – Di mia stirpe
il reo persecutore^{xl}
ancor pago non è! Mi tolse il padre...
il mio retaggio avito
con trame inique m'usurpò... Né basta?
Che brama ancor? Che chiede
quel cor feroce e rio?
La mia perdita intera, il sangue mio?
Ei mi abborre...^{xli}

LUCIA

Ah! no...

EDGARDO (con più forza)

Mi abborre...

LUCIA

Calma, oh ciel! quell'ira estrema.

EDGARDO

Fiamma ardente in sen mi scorre!
M'odi.

LUCIA

Edgaro!...

EDGARDO

M'odi, e trema.

Sulla tomba che rinserra¹²
il tradito genitore,
al tuo sangue eterna guerra
io giurai nel mio furore;

segue nota 11

giore ricchezza strumentale. Ciò contribuisce ad incrementare la tensione in vista della sezione successiva, spingendo verso di essa. All'effetto concorre anche il carattere modulante che prepara la tonalità del *cantabile*.

^{xxxviii} Aggiunta: «Io».^{xxxix} «sepolto».^{xl} «de' mali miei».^{xli} «Egli m'odia...».¹² *Larghetto* – $\frac{3}{8}$, sol-Sol

L'avvio del *cantabile* è ancora all'insegna della rivalità tra le due famiglie. La tonalità è minore, la scrittura vocale sillabata, quasi declamata, e ossessivamente ritorna una cellula ritmica, semicroma puntata – biscroma – semicroma, segno dell'impossibilità per Edgardo di liberarsi dai patimenti inferti al suo animo dagli Asthon.

ESEMPIO 2 (39)

Larghetto

Edgardo

Sul - la tom - ba che rin - ser - ra il tra - di - to ge - ni - to - re

ma ti vidi...^{xlii} 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...
Ah! il^{xliiii} più nobile, il più santo
de' tuoi voti^{xliv} è un puro amor!

EDGARDO (*con subita risoluzione*)

Qui, di sposa eterna fede¹³
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^{xlv} dito a Lucia*)
Son tuo sposo.^(a)

LUCIA

E tua son io.
(*Porgendo a sua volta il proprio anello a Edgardo*)
A' miei voti amore invoco.

EDGARDO

A' miei voti invoco il ciel.

LUCIA, EDGARDO

Porrà fine al nostro foco
sol^{xlvi} di morte il freddo gel.

EDGARDO

Separarci omai conviene.

LUCIA

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

EDGARDO

Il mio cor con te qui resta.^{xlvii}

LUCIA

Ah! talor del tuo pensiero
venga un foglio messaggero,
e la vita fuggitiva
di speranza^{xlviii} nudrirò.

(^a) *Ne' tempi a cui rimonta questo avvenimento, fu in Scozia comune credenza, che il violatore di un giuramento fatto con certe cerimonie, soggiacesse in questa terra ad un'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 usitata 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.

segue nota 12

Lucia cerca di ricondurre l'amato alla calma, replicando con una strofa affatto diversa. Tonalità e modo sono differenti (Sol) e la voce si lascia andare al lirismo più intenso grazie ad una commovente frase discendente. Il tentativo ha successo, dato che, nella coda, Edgardo si unisce alla sua compagna in un lungo canto *a 2* in modo maggiore.

^{xlii} Aggiunta: «e».

^{xliiii} «un».

^{xliv} «d'ogni voto».

¹³ *Allegro vivace* – $\frac{4}{4}$, Sib →

A questo punto si colloca lo scambio degli anelli che, come segnala Cammarano, nella tradizione scozzese aveva un significato molto profondo. Dopo il gesto, infatti, il vincolo fra i due è suggellato dal procedere parallelo delle voci, dove l'unione musicale riflette l'indissolubilità del legame. La ricomparsa del motivo iniziale di questo tempo di mezzo porta al momento in cui Edgardo deve allontanarsi («Separarci omai conviene»). Da sottolineare il fatto che la richiesta di Lucia di ricevere lettere dall'amato sia intonata in forma di recitativo su una sola nota ribattuta senza accompagnamento. Ciò allo scopo di rendere perfettamente intelligibili le parole. Proprio sulla mancata consegna delle lettere si giocherà infatti il ricatto psicologico attuato nell'atto seguente da Enrico per convincere Lucia a sposare Arturo.

^{xlv} «a!».

^{xlvi} «Ah soltanto il nostro fuoco / spegnerà».

^{xlvii} Aggiunta: «LUCIA / Ah! Edgardo!».

^{xlviii} «speranze».

EDGARDO

Io di te memoria viva
sempre, o cara serberò.

LUCIA, EDGARDO

Verranno a te sull'aura^{XLIX 14}
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 una mesta^L lagrima
su questo pegno allor.^{LII}

EDGARDO

Io parto...

LUCIA

Addio...

EDGARDO

Rammentati!

Ne stringe il cielo!...

LUCIA

E amor.^{LII}*(Edgardo parte; Lucia si ritira nel castello^{LIII})*

FINE DELLA PARTE PRIMA.

^{XLIX} «aure».

¹⁴ *Moderato assai* - $\frac{3}{4}$, Sib

La cabaletta è costruita su una delle più memorabili melodie dell'intero repertorio lirico:

ESEMPIO 3 (46)

Mod.to assai

Lucia

Ver - ran - no a te sul - l'a - u - re i miei so - spi-ri ar - den - ti

Questo brano è conseguenza del giuramento che i due si sono scambiati nel tempo di mezzo. Qui Donizetti insiste sulla natura assoluta del legame che unisce Edgardo e Lucia. Soprano e tenore ripetono nei rispettivi interventi il medesimo tema, nella stessa tonalità, a distanza di ottava, e pronunciano perfino le stesse parole. Anche la ripresa a 2 (preceduta da una nuova esortazione di Lucia a Edgardo a scriverle) segue lo stesso principio. Ciò significa che i cantanti toccano, nei relativi registri, esattamente le stesse altezze quasi cantassero con un'unica voce. È fondamentale sotto il profilo drammatico far passare il messaggio di una sintonia perfetta, per elevare all'ennesima potenza i successivi sconvolgimenti. Inoltre proprio per via di questa sintonia, agli occhi di Edgardo, il 'tradimento' di Lucia apparirà ancor più terribile. Giusto prima dell'addio, infatti, insiste sulla sacralità del loro amore e del gesto appena compiuto. Le parole «Rammentati, ne stringe il ciel!» sono musicate su un Sol ribattuto in modo che il pubblico le intenda senza difficoltà, mentre l'orchestra tiene un lunghissimo accordo di settima diminuita di cattivo auspicio.

^L «un'amara».

^{LII} Aggiunta: «LUCIA / Il tuo scritto sempre viva / la memoria in me terrà. / EDGARDO / Cara! Sì, sì, Lucia, sì, sì»

^{LIII} «Edgardo!».

^{LIII} «cade svenuta».*

PARTE SECONDA.
IL CONTRATTO NUZIALE

ATTO PRIMO^{LIV}

SCENA PRIMA

Gabinetto negli appartamenti di Lord Asthon.

(ENRICO, e NORMANNO)

(*Enrico è seduto presso un tavolino; Normanno so-
praggiunge*)

NORMANNO

Lucia fra poco a te verrà.

ENRICO

Tremante¹⁵

l'aspetto. A festeggiar le nozze illustri
già nel castello i nobili congiunti^{LIV}
di mia famiglia accolti; in breve Arturo
qui volge...

(*Sorgendo agitatissimo*)

e s'ella pertinace osasse

d'opporsi?...

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^{LVI} amore.

ENRICO

Ella s'avanza!... Il simulato foglio
porgimi, ed esci sulla via che tragge

(*Normanno gli dà un foglio*)

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 pati-
menti ch'ella sofferse, ed i primi sintomi d'un'alienazio-
ne mentale*)

ENRICO

Appressati, Lucia.

(*Lucia si avvanza alcuni passi macchinalmente, e sem-
pre figgendo lo sguardo immobile negli occhi di En-
rico*)

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

^{LIV} «Atto secondo».*

¹⁵ [n. 4. Scena e duetto Enrico-Lucia]. *Moderato-Larghetto* – $\frac{4}{4}$, Re → si

A un'introduzione orchestrale interamente basata sul ritmo puntato e su un disegno discendente, segue il dialogo tra Normanno ed Enrico allo scopo di mettere a conoscenza lo spettatore degli avvenimenti accaduti tra prima e seconda parte dell'opera, separate da un rilevante intervallo temporale. I due uomini si sono attivati per fare in modo che Lucia creda Edgardo un traditore e per convincerla a convolare a nozze con Arturo, il quale è ormai sulla via del castello. Giunge Lucia affranta e distrutta dal dolore. Lo dicono le didascalie di Cammarano, ma soprattutto lo dice la musica di Donizetti. La poveretta non riesce a proferir parola, così in suo luogo 'parla' il clarinetto (nella versione tradizionale sostituito da un oboe) che, in poche battute, ci mette a parte delle pene patite dalla giovane con una languente melodia che riunisce tutte le caratteristiche del lamento: tonalità minore, arco melodico discendente, acciaccatura, semitono dolente:

ESEMPIO 4 (II.1, ¹⁸³)



Di nuovo, lo strumento solista si fa carico di comunicare lo stato interiore della protagonista: in questo caso uno stato non tanto di alienazione, a dispetto delle indicazioni del libretto, ma di profonda prostrazione.

^{LIV} «parenti / giunser».

^{LVI} «vile».*

LUCIA

Il pallor funesto, orrendo¹⁶
 che ricopre il volto mio,
 ti rimprovera tacendo
 il mio strazio... il mio dolor.
 Perdonar^{LVII} ti possa Iddio^{LVIII}
 l'inumano tuo rigoro.

ENRICO

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

LUCIA

La pietade è tarda omai!...
 Il mio fin di già s'appressa.

ENRICO

Viver lieta ancor potrai...

LUCIA

Lieta! e puoi tu dirlo a me?

ENRICO

Nobil sposo...

LUCIA

Cessa... ah! cessa.^{LIX}

Ad altr'uom giurai la^{LX} fé.

ENRICO (*iracondo*)

Nol potevi...

LUCIA

Enrico!...

ENRICO (*raffrenandosi*)

Or basti.

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

¹⁶ Duetto. *Moderato* – La →

Lucia prova finalmente ad esprimere a parole la sua angoscia e lo fa con un *parlante* in cui accusa il fratello e grazie al quale cominciano a notarsi gli effetti prodotti su una mente già debole da tanta sofferenza. In fase cadenzale il soprano si lancia infatti in una serie di rapide scale di semicrome che richiamano la scrittura della cavatina. Enrico replica con identico *parlante*, ma alla dominante e con una vocalità alquanto meno fiorita. In questo tempo d'attacco Asthon dà il via alla terribile pressione psicologica sulla sorella per forzarla a dimenticare Edgardo e a maritarsi con il partito da lui scelto. Pertanto, dopo la tirata del baritono, il dialogo si intensifica. Enrico propone un «nobil sposo» e la reazione di Lucia è sottolineata da un brusco cambio di scrittura e da un intervallo semitonale nella voce che ricorrerà anche nella scena della pazzia:

ESEMPIO 5 (7¹)

L'aspro scontro armonico e melodico tra il Sol^b e il Fa[#] è un cuneo piantato nell'anima di Lucia. La sua follia non è solo evasione dalla realtà, ma concreto e fisico dolore. Enrico non lo comprende e insiste, facendole credere, attraverso una falsa lettera, che Edgardo la tradisca. La lettura della missiva da parte della poveretta è un profluvio di semitoni dolenti nei violini primi. Il presente duetto nell'edizione tradizionale è abbassato di un tono.

^{LVII} «dolore. / Perdonare».

^{LVIII} «un Dio». *

^{LIX} Aggiunta: «ENRICO / Come?».

^{LX} «mia».

LUCIA

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... languiva nel dolore...¹⁷

la speme... la vita riposi in un core...

Quel core infedele ad altra si diè!...

L'istante di morte è giunto per me.^{LXI}

ENRICO

Un folle ti accese, un perfido amore:^{LXII}tradisti il tuo sangue per vil seduttore...^{LXIII}

Ma degna dal cielo ne avesti mercé:

quel core infedele ad altra si diè!

(Si ascoltano echeggiare in lontananza festivi suoni e clamorose grida)

LUCIA

Che fia!...

ENRICO

Suonar di giubbilo¹⁸senti^{LXIV} 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!

M'odi.

LUCIA

Ho sugli occhi un vel!

ENRICO

Spento è^{LXV} Guglielmo... a Scoziacomanderà^{LXVI} Maria...

Prostrata è nella polvere

la parte ch'io seguia...

LUCIA

Tremo!...^{LXVII}¹⁷ *Larghetto* – $\frac{3}{4}$, Do

La reazione alla notizia è affidata al *cantabile*, dove la disperata protagonista si abbandona a una languente e commovente melodia. Il fratello però non ne viene affatto toccato e persiste nel suo intento, denigrando Edgardo e giocando sui sensi di colpa di Lucia. Il lirismo del soprano è segno di ripiegamento interiore, il declamato del baritono del fatto che il personaggio sta esternando i propri pensieri.

^{LXI} «L'istante di morte è giunto per me. / Quel core infedele ad altra si diè!...»: l'inversione realizza un incisivo parallelismo testuale col verso conclusivo di Enrico nell'*a 2* che chiude il *cantabile*.^{LXII} «core»*; ma nella ripresa della quartina: «amore».^{LXIII} Aggiunta: «LUCIA / Oh Dio».¹⁸ *Vivace* – $\frac{6}{8}$, Fa →

La banda fuori scena annuncia l'arrivo al castello del promesso sposo. Enrico mette Lucia davanti al fatto compiuto. Le spiega inoltre che lei è la sola a poterlo salvare dall'annientamento politico, mentre la musica, con il tremolo degli archi, il pedale del primo fagotto e delle viole, e la figura nel registro grave del secondo fagotto e dei violoncelli, comunica l'ansia di cui sono portatrici le sue parole, ansia che probabilmente vuole trasmettere alla sorella per farla propendere verso la decisione a lui favorevole.

^{LXIV} «odi». *^{LXV} «Perì». *^{LXVI} «ascendere / vedremo il trono».^{LXVII} «Ah io tremo!...».

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

LUCIA
 Ed io?...

ENRICO
 Salvarmi
 devi.^{LXVIII}

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,¹⁹
 la mia sorte è già compita...
 tu m'invola 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^{LXIX} 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 speranza²⁰
 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?...

^{LXVIII} Aggiunta: «LUCIA / Enrico... / ENRICO / Vieni allo sposo. / LUCIA / Ad altri giurai... / ENRICO / Devi salvarmi».

¹⁹ *Vivace* – ♩, La

Dopo aver lasciato credere a Lucia che l'amante l'abbia abbandonata e ripudiata, dopo averle fatto trovare il futuro marito fuori dalla porta, dopo averle spiegato che la sua posizione è compromessa, Enrico, nella cabaletta, tenta il colpo finale: se Lucia non sposerà Arturo lui verrà condannato a morte e il suo fantasma tornerà a perseguitarla. L'intero duetto è dunque un crescendo drammatico all'interno del quale la protagonista si trova stritolata, senza poter avere altro sfogo che lo squilibrio mentale e il lamento dolente.

^{LXIX} «rietto». *

²⁰ [n. 5.] Dopo il duetto di Asthon e Lucia: [scena e aria Raimondo]. *Allegro* – $\frac{4}{4}$, la →

La pressione psicologica sulla giovane prosegue nell'aria di Raimondo. Non solo Enrico la forza allo sposalizio, ma ora anche la persona di cui più si fida le consiglia, seppur a fin di bene, di seguire i desideri del fratello, rinunciando per sempre all'amore di Edgardo. Pagina a lungo espunta è in realtà fondamentale sotto il profilo drammatico. Non solo perché costituisce un peso in più che grava sulle spalle di Lucia, ma anche perché è qui che la protagonista decide di accettare la mano di Arturo.

RAIMONDO

Tu pur vaneggi! I nuziali voti
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

Deh! t'arrendi,^{LXX} o più sciagure²¹
ti sovrastano, infelice...
Per le tenere mie cure,
per l'estinta genitrice
il periglio d'un fratello
ti commova;^{LXXI} e cangi il cor...
o la madre nell'avello
fremerà per te d'orror.

LUCIA

Taci... taci: tu^{LXXII} vincesti...²²
non son tanto snaturata.

RAIMONDO

Oh! qual gioia in me tu desti!
Oh qual nube hai **disgombrata!**...^{LXXIII}
Al ben de' tuoi qual vittima²³
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!^{LXXIV}

(Partono)

^{LXX} «Ah cedi cedi».

²¹ Aria Bidebent. *Cantabile* – Fa

Il confidente di Lucia gioca la carta giusta nel *cantabile*. Una carta spesso utilizzata nel melodramma italiano in occasioni simili, e cioè il rimorso indotto dal pensiero della madre morta («o la madre nell'avello / fremerà per te d'orror»). Donizetti sottolinea la portata di questo passo non solo ripetendo le due parole fondamentali, «madre» e «fremerà», ma anche attraverso uno slittamento nell'area della dominante laddove ci si sarebbe piuttosto aspettati un ritorno alla tonica, qui anticipato nella frase contrastante. In questo modo quella che dovrebbe essere la frase conclusiva della *lyric form* si configura piuttosto come un'entità autonoma, guadagnando in importanza e visibilità.

^{LXXI} «deh ti mova»; nella ripresa della strofa: «ti commova».

^{LXXII} «ah».

²² *Allegro* – →

Il tentativo di Raimondo ottiene l'effetto sperato e Lucia, persuasa, decide di agire in favore della salvezza della famiglia. Il breve tempo di mezzo, cui si giunge senza soluzione di continuità, con il suo carattere modulante e con le sue progressioni ascendenti, si configura, sotto il profilo musicale, come una concisa transizione verso la cabaletta.

^{LXXIII} «dissipata».

²³ *Moderato* – Fa

Piuttosto convenzionale, la sezione conclusiva dell'aria ristabilisce, almeno per il momento, l'ordine costituito che l'amore tra Lucia ed Edgardo aveva rischiato di compromettere. Si tratta di un brano che, grazie all'utilizzo del marziale ritmo puntato e al ricorso a trombe, tromboni, timpani e gran cassa, aggiunge un che di eroico alla scelta di Lucia. D'altra parte già i versi sembrano ritrarre il sacrificio di una martire.

^{LXXIV} Nella ripresa della cabaletta: «Si oh Dio. / Son fuor di me / Edgardo ingrato».

SCENA QUARTA

Magnifica sala, pomposamente ornata^{LXXV} *pel ricevimento di Arturo. Nel fondo maestosa gradinata, alla cui sommità è una porta. Altre porte laterali.*^{LXXVI}

(ENRICO, ARTURO, NORMANNO, *cavalieri e dame congiunti di Asthon, paggi, armigeri, abitanti di Lammermoor e domestici, tutti inoltrandosi dal fondo*)

ENRICO, NORMANNO, CORO

Per te d'immenso giubbilo²⁴
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...
ti stringi a questo cor.

A te ne vengo amico,
fratello, e difensor.

Dov'è Lucia?

ENRICO

Qui giungere²⁵

LXXV «preparata».

LXXVI «praticabile».

²⁴ [n. 6.] Finale atto secondo. *Moderato mosso* – $\frac{4}{4}$, Sol

Secondo tradizione il Finale centrale si apre con un vasto coro. Si tratta del coro nuziale, anche se le parole di Cammarano lo delineano più che altro come la ratifica di un patto d'alleanza suggellato dalla stretta di mano fra i contraenti. Il compositore scrive comunque un pezzo brioso in Sol secondo lo schema ABA, con al centro l'intervento di Arturo alla dominante. L'assoluta simmetria formale, la banalità armonica, l'isoritmia, la strumentazione a piena orchestra, la condotta delle parti con costante raddoppio della melodia e accompagnamento regolarissimo, sono tutti elementi all'insegna della grossolanità. Ovviamente le scelte musicali riflettono la bassezza del mondo che tale musica rappresenta, ed è uno dei tanti tratti donizettiani che anticipano le strategie di Verdi. Inoltre la rozza gaiezza di questo brano crea un fortissimo contrasto con la complessità psicologica di Lucia e con il dramma che di qui a breve seguirà.

²⁵ *Più maestoso-Moderato-Andante* – → La → do →

Il tempo d'attacco ha avvio con un dialogo tra Enrico ed Arturo che assume un tono di conversazione grazie al *parlante*, la cui melodia è affidata ai violini primi. La ripresa del *parlante* viene bruscamente interrotta dall'arrivo di Lucia. Non solo sono troncate le parole di Enrico, ma anche la frase musicale. L'ingresso della giovane è palesato da un repentino passaggio a do che bene esprime la sua condizione d'animo. Ancora una volta è lo strumento solista, in questo caso un violoncello (cui rispondono violini primi e oboe), a esprimere tutta l'angoscia interiore della sposa.

ESEMPIO 6 (38¹)

Da notare che nella versione tradizionale la frase è affidata alla fila dei violoncelli, mentre Donizetti nella partitura autografa annota «solo». Il discorso melodico diviene pian piano meno frammentario, le voci si intrecciano sempre più finché la musica viene a configurarsi in guisa di concertato. È il momento delle nozze, 'celebrate' con una stragugiente melodia discendente derivata dalla frase dell'esempio 6.

ESEMPIO 7 (639)

or la vedrem...^{LXXVII} Se in lei
soverchia è la mestizia,
maravigliar 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...^{LXXVIII}

NORMANNO, CORO

S'avanza a te Lucia.^{LXXIX}

SCENA QUINTA

(LUCIA, ALISA, RAIMONDO, e detti)^{LXXX}

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.

(*Ad Arturo*)

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.^{LXXXI}

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!...)^{LXXXII}

(*Si ascolta dalla porta in fondo lo strepito di persona, che indarno trattenuta, si avanza precipitosa*)

TUTTI

Qual fragor!...

(*La porta si spalanca*)

Chi giunge?...

segue nota 25

Ciò dice tutto di questo matrimonio. Il tema viene mozzato su un accordo di settima di dominante, e Lucia firma l'atto su una pausa coronata in modo che l'attenzione sia convogliata sul suo gesto. Con intempestività tutta melodrammatica giunge Edgardo, annunciato dal «fragor» delle percussioni.

^{LXXVII} Aggiunta: «(*In disparte ad Arturo*)».

^{LXXVIII} «vero... quel folle ardia, ma...».

^{LXXIX} «qui Lucia. / ENRICO (*ad Arturo*) / Piange la madre estinta...».

^{LXXX} Aggiunta: «(*Esce Lucia sostenuta da Raimondo ed Alisa, essa è nel massimo abbattimento*)».

^{LXXXI} Aggiunta: «scrivi!».

^{LXXXII} Aggiunta: «(*S'appoggia a Raimondo*)».

SCENA SESTA

(EDGARDO, *alcuni servi, e detti*)

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

Edgaro.

GLI ALTRI

Edgaro!...

LUCIA

Oh fulmine!...

(*Cade tramortita*^{LXXXIII})

GLI ALTRI

Oh terror!...^{LXXXIV}

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

ENRICO

(*Chi rattiene*^{LXXXV} *il mio furore,*²⁶
e la man che al brando corse?
Della misera in favore
nel mio petto un gridoorse!
È mio sangue! Io l'ho tradita!
Ella sta fra morte e vita!...)

LXXXIII «*svenuta in braccio di Bidebent e Alisa la soccorre*».*LXXXIV Aggiunta: «(*Edgaro s'avanza lentamente*)».*LXXXV «*raffrena*».²⁶ *Larghetto* - $\frac{3}{4}$, Re \flat

L'arrivo di Edgaro crea «scompiglio», dando luogo al celebratissimo concertato, tradizionalmente noto come quartetto o sestetto. Ognuno rimane paralizzato nei propri pensieri, tutti rivolti, però, verso Lucia. Per un attimo i vari personaggi si rendono conto di avere passato il segno: dopo che Lucia si è sposata gli eventi non possono che precipitare, uscendo da qualsivoglia controllo umano. Tutti sembrano presagire un epilogo tragico e Donizetti dilata tale percezione in questo straordinario momento di sospensione. Il cuore drammatico non è dunque individuabile nelle singole reazioni suscitate dall'arrivo del tenore, bensì nel senso di pietà nei confronti della protagonista, ormai distrutta dal comportamento di quanti la circondano. C'è un afflato comune nel brano, perfettamente realizzato dal compositore che ne affida l'apertura ai due grandi rivali le cui voci procedono in sintonia, pressoché parallele:

ESEMPIO 8 (40²)

Edgaro *p*
Chi mi fre - na in tal mo - men - to?.. Chi tron - cò del - l'i - re il cor - so?

Enrico *p*
Chi raf - fre - na il mio fu - ro - re, e la man che al bran - do cor - se?

Certo un avvio inaspettato non tanto per il confronto diretto fra i due, ma per il fatto che tale confronto non si configuri come scontro, cosa che sarebbe legittimo aspettarsi. La medesima melodia viene ripresa da Lucia e da Raimondo, mentre tenore e baritono si producono in figure contrappuntistiche. Segue il crescendo lirico condotto dai violini primi e, da prassi, ripetuto. Qui entrano anche Arturo, Alisa e il coro. Tutti sembrano trascinati da un unico impeto. Ulteriore elemento di unità è l'accompagnamento pizzicato degli archi che permane intatto lungo l'intero pezzo:

ESEMPIO 9 (40)

Pizz.
Archi *p*
Pizz.

Ahi! che spegnere non posso
un rimorso nel^{LXXXVI} 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*^{LXXXVII})

(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...

ah! mi manca^{LXXXVIII} il pianto ancor!)

ARTURO, RAIMONDO, ALISA, NORMANNO, 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, CAVALIERI

T'allontana, sciagurato...²⁷

o il tuo sangue fia versato...

(*Scagliandosi con le spade denudate contro Edgardo*)

EDGARDO (*traendo anch'egli la spada*)

Morirò, ma insiem col mio
altro sangue scorrerà.

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

Rispettate, o voi,^{LXXXIX} di Dio
la tremenda maestà.

In suo nome io 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.*)

segue nota 26

Un concertato in qualche modo anomalo, perché, se la situazione avrebbe potuto originare posizioni fra loro in conflitto, la musica conferisce invece un senso di comunanza a figure totalmente opposte. È la classica quiete prima della tempesta, che imprime alla successiva catastrofe una forza ancora maggiore.

^{LXXXVI} «i rimorsi del».

^{LXXXVII} Aggiunta: «*Ad Alisa*».

^{LXXXVIII} «piangere e non posso... / m'abbandona».

²⁷ *Allegro* – $\frac{4}{4}$, La →

La contrapposizione scoppia tremenda nel tempo di mezzo, ben espressa attraverso lo scarto dall'accordo di Re_b su cui terminava il concertato al lontanissimo La (raggiunto per rapporto di terza, considerando enarmonicamente Re_b come Do_#). Si comincia dallo scontro politico. Arturo, Enrico e il coro sfoderano le spade e si avventano su Edgardo per cacciarlo. Il ritmo della linea vocale è molto scandito rispettando lo schema metrico lunga-breve, con la nota lunga accentata. La stessa frase, leggermente variata, è ripresa da Ravenswood che a sua volta sguaina la propria arma. Il duello viene evitato solo grazie all'intervento risoluto di Bidebent che evoca la parola di Dio per calmare gli animi. Il conflitto si sposta allora sul piano privato e la scrittura musicale cambia. Viene infatti ripreso il *parlante* con cui si apriva il tempo d'attacco (cfr. nota 25). I contendenti a questo punto sono ancora Enrico ed Edgardo. Quando questi osserva il contratto nuziale la sua attenzione si sposta finalmente verso Lucia, e in coincidenza con questo mutamento di prospettiva si colloca una nuova metamorfosi della intonazione. L'orchestra trasmette un senso di agitazione attraverso il contrattempo, la frammentazione fraseologica, l'implemento agogico. Dopo la conferma da parte di Lucia delle avvenute nozze, Edgardo scaglia una terribile invettiva contro l'amante. Una invettiva che poeticamente fa ancora parte del tempo di mezzo, ma che formalmente si può leggere senza difficoltà come strofa solistica di apertura della stretta conclusiva.

^{LXXXIX} «in me».

ENRICO (*facendo qualche passo verso Edgardo, e guardandolo biecamente di traverso*)

Ravenswood^{xc} in queste porte
chi ti guida?

EDGARDO (*altero*)

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

RAIMONDO

Questo amor per sempre^{xcI} obblia:
ella è d'altri!...

EDGARDO

D'altri!... Ah! no.

RAIMONDO

Mira.
(*Gli presenta il contratto nuziale*)

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

Tremi!... Ti confondi!
(*Mostrando la di lei firma*)

Son tue cifre?
(*Con più forza*)

A me rispondi:
son tue cifre?

LUCIA (*con voce simigliante ad un gemito^{xcII}*)

Sì...

EDGARDO (*soffocando la sua collera^{xcIII}*)

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 divedere che la mente turbata della infelice intende appena ciò che fa: quindi si toglie tremando l'anello dal dito, di cui Edgardo s'impadronisce sul momento*)^{xcIV}

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... abbinata
io dovea da te fuggir!...

Ah!^{xcV} di Dio la mano irata
ti^{xcVI} disperda...

ENRICO, ARTURO, NORMANNO, CAVALIERI

Insano ardir!...

Esci, fuggi il furor che
mi^{ne} accende,²⁸

solo un punto i suoi colpi sospende...
ma fra poco più atroce, più fiero
sul tuo capo abborrito cadrà...
Sì, la macchia d'oltraggio sì 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...

^{xc} «Sconsigliato».

^{xcI} «Ah! Questo amor funesto».

^{xcII} «Singhiozzando».*

^{xcIII} «Furente».*

^{xcIV} «(Glielo strappa dal collo)* / LUCIA / Edgardo! Edgardo!».

^{xcV} Aggiunta: «ma».

^{xcVI} «vi».

²⁸ *Vivace* – $\frac{6}{8}$, Re

Musicalmente la stretta compendia le posizioni drammatiche dell'opera. Da un lato abbiamo la fazione dei castellani comprendente Enrico, Arturo, il coro e anche Raimondo il quale, pur con i dovuti distinguo, è parte di quell'ambiente. Questi all'unisono aprono lo scorcio conclusivo dell'atto, mostrando estrema compattezza.

del mio sangue bagnata^{xcvii} la soglia
dolce vista per l'empia sarà!...
Calpestando l'esangue mia spoglia
all'altare più lieta ne andrà!

LUCIA (*cadendo in ginocchio*)

Dio lo salva... in sì fiero momento
d'una misera ascolta l'accento...^{xcviii}
è la prece d'immenso dolore
che più in terra speranza non ha...
è l'estrema domanda del core,
che sul labbro spirando mi sta!

RAIMONDO, ALISA, 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 succeder non fa!^{xcix}

(*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*)

FINE DEL PRIMO ATTO DELLA PARTE SECONDA.

segue nota 28

ESEMPIO 10 (50)

Vivace tutta forza
Arturo, Tenori Coro (ad Edgardo)

En., Raim. E - sci, fug - gi, il fu - ror che m'ac - cen - de
Bassi Coro E - sci, fug - gi, il fu - ror che m'ac - cen - de

Ad essi si contrappongono i due innamorati – soprano e tenore a distanza di ottava – che non possono coronare il loro sentimento proprio a causa di Asthon e compari:

ESEMPIO 11 (51¹)

Lucia

Edgardo Dio, lo sal - va, in sì fie - ro mo - men - to
Tru - ci - da - te - mi, e pro - nu - bo al ri - to

Grazie a questa netta separazione degli interventi, Donizetti sintetizza in pochi minuti il nucleo della vicenda.

^{xcvii} «coperta».

^{xcviii} «il lamento».

^{xcix} «apprestate non ha».

PARTE SECONDA
[IL CONTRATTO NUZIALE]
ATTO SECONDO^C

SCENA PRIMA

Salone terreno nella torre di Wolfcrag, 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.^{CI}

EDGARDO (*è seduto presso la tavola, immerso ne' suoi malinconici pensieri; dopo qualche istante si scuote, e guardando a traverso delle finestre*)
Orrida è questa notte²⁹
come il destino mio!
(*Scoppia un fulmine*)

Sì, tuona o cielo...
imperversate o turbini...^{CI} sconvolto
sia l'ordine delle cose,^{CI} e pera il mondo...
Io^{CI} non m'inganno! Scalpitar d'appresso
odo un destrier! – S'arresta!
Chi mai della tempesta
fra le minacce e l'ire
chi potete a me venirme?^{CV}

SCENA SECONDA

(ENRICO e detto)

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

EDGARDO

Quale ardire!...

Asthon!

ENRICO

Si.

EDGARDO

Fra queste mura³⁰
osi offrirti al mio cospetto!

^C «Atto terzo».*

^{CI} «Praticabile ed un finestrone aperto. È notte, si sente il temporale».*

²⁹ [n. 7. Introduzione atto terzo: temporale, scena e duetto Edgardo-Enrico]. *Allegro vivace* – $\frac{4}{4}$, re →
Il sipario si apre sull'ultimo atto mentre infuria la tempesta. «Temporale, tuoni, lampi, pioggia, saette, etc etc etc etc etc etc» scrive Donizetti nella partitura autografa. Effetti realizzati attraverso calcolate scelte orchestrali: rulli di timpani e gran cassa, *tremoli* degli archi, rapide folate di ottavino, flauto e clarinetto, scale cromatiche ascendenti, poderosi accordi a piena orchestra. L'inserimento del temporale va ben oltre la realizzazione di un semplice effetto atmosferico e nemmeno si limita a configurarsi come proiezione nella natura dell'ira e del dolore provati da Edgardo, solo in scena. Si è detto che il concertato del Finale centrale è il momento in cui i personaggi intuiscono di non avere più il controllo della situazione (cfr. nota 26), e che Lucia sta pagando per il loro comportamento. La tempesta sta proprio a indicare che l'imminente dramma verrà condotto da una forza esterna non governabile dall'uomo.

^{CI} «fulmini».

^{CI} «di natura»; verso ipermetro, sia nel libretto che in partitura.

^{CI} «Ma».

^{CV} Aggiunta: «Per avviarsi».*

³⁰ Duetto. *Andantino* – Re →

La sezione iniziale del duetto non rientra negli schemi canonici. L'avvio è tradizionale con un *parlante* che benissimo figurerebbe in un tempo d'attacco, ma poco dopo comincia una lunga strofa di Edgardo, «Qui del padre ancor respira», che per chiusura formale e tonale potrebbe comparire in un *cantabile*. Non però per il tipo di scrittura, dominata dal ritmo marziale dell'accompagnamento:

ENRICO

Io vi sto per tua sciagura.^{CVI}
Non venisti nel mio tetto?

EDGARDO

Qui del padre ancor s'aggira^{CVII}
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 dovesti 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.

EDGARDO

(Ei più squarcia il cor ferito!...
Oh tormento! Oh gelosia!)^{CVIII}

ENRICO

Di letizia il mio soggiorno,
e di plausi rimbombava;
ma più forte al cor d'intorno
la vendetta a me^{CIX} 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,
de' miei la spada vindice
pende su te sospesa...^{CX}
Ch'altri ti spenga? Ah! mai...
chi dee svenarti il sai!

segue nota 30

ESEMPIO 12 (II.II.2, 4)

Quindi ricompare il *parlante* dell'inizio («Fu condotta al sacro rito»), cui replica Enrico con un ampio assolo («Di letizia il mio soggiorno») che musicalmente ricalca quello precedente di Edgardo. A questo punto si entra senza interruzione in quello che dovrebbe essere il tempo di mezzo («Da me che brami?»), ma la persistenza dell'accompagnamento marziale stabilisce una continuità che impedisce di identificarlo come sezione a sé.

ESEMPIO 13 (8)

Il compositore fonde in un unico grande arco tempo d'attacco, sezione chiusa e tempo di mezzo perché la furia dei due contendenti non può essere racchiusa nei limiti formali tradizionali.

^{CVI} Aggiunta: «EDGARDO / Per mia?».

^{CVII} «respira».

^{CVIII} Aggiunta: «EDGARDO / Ebben... ebb... / ENRICO / Ascolta!».

^{CIX} «mi».

^{CX} «sospesa. / Ma».

EDGARDO
 So che al paterno cenere
 giurai strapparti il core.

ENRICO
 Tu!...

EDGARDO (*con nobile disdegno*)
 Quando?

ENRICO
 Al primo sorgere
 del mattutino albore.

EDGARDO
 Ove?

ENRICO
 Fra l'urne gelide
 dei^{CXI} Ravenswood.

EDGARDO
 Verrò.

ENRICO
 Ivi a restar preparati.

EDGARDO
 Ivi... t'ucciderò.

a 2
 O sole, più rapido^{CXII} a sorgere t'appresta...³¹
 ti cinga di sangue ghirlanda funesta...
 così tu^{CXIII} rischiarà – l'orribile gara
 d'un odio mortale, d'un cieco furor.
 Farà di nostr'alme atroce governo
 gridando vendetta, lo spirito d'Averno...
 (*L'oragano è al colmo*)
 del tuono che mugge – del nembro che rugge
 più l'ira è tremenda, che m'arde nel cor.
 (*Enrico parte; Edgardo si ritira*^{CXIV})

SCENA TERZA

Galleria nel castello di Ravenswood, vagamente illuminata per festeggiarvi le nozze di Lucia.^{CXV}

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

CORO

Di vivo^{CXVIII} giubbilo³²
 s'innalzi un grido:

^{CXI} «di».

^{CXII} «ratto».

³¹ *Allegro – Re*

La cabaletta è il classico pezzo guerresco, caratterizzato dal procedere a due delle voci maschili, dall'accentuazione dei tempi deboli, dal ricorso a trombe, tromboni e percussioni, dal ritmo puntato tanto nella melodia quanto nell'accompagnamento. Va sottolineato che appena prima della ripresa della cabaletta la gran cassa richiama un lontano tuono, conferendo unità all'intera introduzione.

^{CXIII} «con quella».

^{CXIV} «Partono».

^{CXV} «Sala come nell'atto primo».

^{CXVI} «del Castello di Lammermoor».

^{CXVII} «che».

^{CXVIII} «D'immenso».

³² [n. 8. Coro, scena e aria Lucia]. *Allegro vivace-Meno allegro-Maestoso* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{2}{4}$, Mi-Si → Mi

La scena torna ai festeggiamenti nuziali. I partecipanti celebrano non tanto gli sposi, quanto il raggiunto accordo politico che consente ad Asthon e ai suoi di conservare i propri privilegi. Il tutto su un vivace ritmo di danza che vuole restituire la musica festiva, ma che allo stesso tempo determina un profondo contrasto con la situazione drammatica incentrata su un matrimonio di convenienza. Improvvisamente giunge Raimondo con un'orribile notizia. Lo scarto è repentino e violento ad un tempo. La sensibile abbassata compare infatti improvvisa e inaspettata dopo l'accordo di chiusura del coro sulla tonica. Bidebent, in un ampio assolo che assume le dimensioni della sezione lenta di un'aria («Dalle stanze ove Lucia»), racconta di come la novella sposa abbia appena ucciso il marito. L'uomo descrive i sintomi che verranno poi esternati nella successiva scena di pazzia, fornendo

corra di^{CXIX} Scozia
per ogni^{CXX} lido;
e avverta i perfidi
nostri nemici,
che più terribili,
che più felici
ne rende l'aura
d'alto favor;
che a noi sorridono
le stelle ancor.

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 pallore!...

Ciel! che rechi?

RAIMONDO

Un fiero evento!

CORO

Tu ne agghiacci di terrore!

RAIMONDO *(accenna con mano che tutti lo circondano, e dopo avere alquanto rinfrancato il respiro)*Dalle stanze ove Lucia
trassi già^{CXXI} col suo consorte,
un lamento... un grido uscì,
come d'uom vicino a morte!
Corsi ratto in quelle mura...Ahi! 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 ria sventura
col tenebroso tuo denso vel.
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 impietrito, 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^{CXXII})*

segue nota 32

una descrizione fisica – pallore, sorriso, occhi sbarrati – e riferendo dell'ossessione di cui è preda la poveretta. Il coro replica con una nuova parte («Oh! qual funesto avvenimento») che prevede una scrittura inmodica, come tante volte capita nelle opere di Donizetti nei momenti in cui la comunità invoca su di sé la protezione divina dovendo fronteggiare un terribile evento. Ancora una volta però la situazione non quadra. Qui infatti la collettività e la sua guida Raimondo non sono vittime, ma carnefici, anche se forse non in maniera diretta e volontaria. In questo coro, dunque, il compositore sceglie di utilizzare soluzioni musicali che creino un senso di straniamento rispetto al dramma.

C XIX «la».

C XX «di lido in».

C XXI «tratta avea».

C XXII «. È delirante».

CORO

(Oh giusto cielo!³³

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!... trema ogni fibra!...

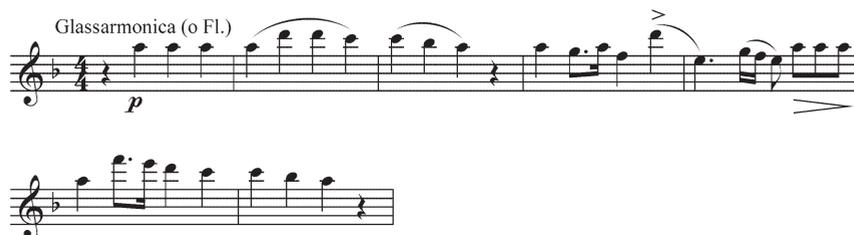
vacilla il piè!... Presso la fonte, meco

t'assidi alquanto... Ahimè!... sorge il tremendo

³³ Scena Lucia. *Andante* – $\frac{4}{4}$, re →

Momento fra i più celebri del repertorio operistico di ogni tempo, l'aria della pazzia di Lucia riprende, dilatando a dismisura, le strategie musicali già messe in atto nei numeri precedenti che avevano visto protagonista il soprano. Ciò significa che questa scena va considerata come la logica e tragica conclusione di un percorso interiore che è stato prospettato molto precisamente sin dalla prima uscita dell'eroina (dal punto di vista melodico si noti la derivazione del tema dell'esempio sottostante da quello di «Regnava nel silenzio»). Il primo elemento a ricomparire è lo strumento solista, che qui assume un ruolo ben più ampio rispetto a quanto avvenuto in precedenza. Uno strumento ancora una volta aereo come il flauto. Addirittura nella veste originale era prevista un'armonica a bicchieri, il cui timbro peculiare richiama sonorità da altro mondo. Permane dunque fortissimo, ed è destinato a crescere, il distacco della mente di Lucia dalla concretezza terrena.

ESEMPIO 14 (1124)



L'alienazione non può naturalmente rinunciare alle fioriture vocali, presenti abbondantemente persino nel recitativo, alle quali si sommano suoni mantenuti a lungo, che proprio in virtù della loro durata risultano inarticolati, e dunque eterei. È quanto avviene alla fine dell'episodio del fantasma con un Sol sostenuto per tre battute e poi coronato, o, ancora, alla fine del recitativo, dove il Mi supera le due battute. Se il distacco psichico dal mondo che la circonda è forse il sintomo più evidente della follia della protagonista, ciò non significa che sia il solo. Donizetti dipinge simultaneamente una condizione di vero e proprio dolore fisico. Il passo in cui viene rievocato il fantasma combina i nervosi *tremoli* degli archi con una sequenza impressionante di accordi dissonanti a piena orchestra. La voce si limita a note ribattute, salti di ottava e passaggi semitonali dovuti all'abbassamento dei gradi della scala (si confronti l'esempio sottostante con l'es. 5):

ESEMPIO 15 (26²)

Queste scelte riflettono un'angoscia reale che porta ad un'altrettanto reale sofferenza, quasi le dissonanze armoniche fossero tangibile sonorizzazione dei tormenti che pungono l'animo di Lucia. Grazie alla musica abbiamo la netta sensazione che la giovane si trovi il fantasma davanti agli occhi. Altro aspetto importante è l'incapacità della demente di associare i propri pensieri agli eventi corretti. Così il ritorno del tema della cabaletta del duetto tra Edgardo e Lucia, sarebbe a dire del tema d'amore, non si situa in coincidenza della rievocazione dell'amato, ma tra il ricordo della fonte e la visione dello spettro. O ancora il motivo che accompagnava le nozze con Arturo (cfr. gli ess. 6 e 7) viene ripreso e modificato dalla psiche di Lucia, riferendolo alle nozze con Edgardo:

fantasma e ne separa!...
 Qui ricovriamci,^{CXXIII} 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... splendono³⁴
 le sacre faci intorno!...
 Ecco il ministro! Porgimi
 la destra... Oh lieto giorno!
 Alfin son tua, 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!
 RAIMONDO, ALISA, CORO
 In sì tremendo^{CXXIV} stato,
 (*Sorgendo le mani al cielo*)
 di lei, Signor, pietà.
 RAIMONDO
 S'avanza Enrico!...

SCENA SESTA
 (ENRICO, NORMANNO e detti)

ENRICO (*accorrendo*)
 Ditemi:³⁵
 vera è l'atroce scena?

segue nota 33

ESEMPIO 16 (28)

Andante

Vni. I

Infine andrà detto che la stessa sproporzione fra le varie sezioni che compongono il numero è sintomatica della mancanza di equilibrio. Il recitativo è eccezionalmente lungo e complesso nel contesto di un'aria. Lo scompenso formale corrisponde allo scompenso interiore di Lucia. L'intera pazzia nella versione tradizionale è un tono sotto.

^{CXXIII} «ricovriamo».

³⁴ *Larghetto* – $\frac{6}{8}$, Fa

Anche la sezione lenta del numero principia con un dissesto della forma. Lucia immagina la sua cerimonia nuziale con Edgardo, prolungando così l'ultimo pensiero toccato nel recitativo. E infatti la sua vocalità permane nell'ambito del recitativo. L'orchestra ci informa però che siamo ormai entrati nel *cantabile*. Solo dopo l'esposizione dell'intera prima frase, anche la titolare dell'aria sembra accorgersene riprendendo il motivo principale. Cuore drammatico del pezzo è il vagheggiamento della vita insieme all'amato ed è dunque naturale che gli elementi dominanti siano quelli caratterizzanti il concetto di lontananza mentale dalla realtà. Perciò l'intero brano prevede l'utilizzo dell'armonica a bicchieri (o, in alternativa, del flauto solista) e perciò la coloratura giunge ben presto a raggiungere inaudite vette qualitative e quantitative. In tal senso la famosissima cadenza scritta diversi decenni più tardi per le esecuzioni di Nellie Melba all'Opéra di Parigi (1889), pur essendo stilisticamente lontana, sotto il profilo drammatico non è insensata, né tanto meno è da considerare un puro esercizio di bravura. È piuttosto la deflagrazione dei due principi musicali e drammatici sui quali Donizetti ha puntato in questo pezzo: lo strumento solista e la coloratura. Perfino la sua lunghezza, eccessiva rispetto alle dimensioni dell'aria, ben si coniuga con le scelte di squilibrio formale adottate dall'autore. Ciò non toglie che la cadenza possa essere sostituita con altre soluzioni dato che la partitura autografa in quel punto prevede solo un arpeggio di settima di dominante.

^{CXXIV} «Abbi in sì crudo».

³⁵ *Moderato* – $\frac{4}{4}$, Reb →

Giunge Enrico che, appresa la notizia dell'assassinio di Arturo, vorrebbe punire la sorella, ma ben presto si ren-

RAIMONDO

Vera, purtroppo!

ENRICO

Ah! perfida!...

(Scagliandosi contro Lucia)

Ne avrai condegna pena...

RAIMONDO, ALISA, CORO

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

RAIMONDO

Non vedi

lo stato suo?

LUCIA *(sempre delirando)*

Che chiedi?...

ENRICO *(fissando Lucia, che nell'impeto della collera non aveva prima bene osservata)*

Oh qual pallor!

LUCIA

Me misera!...

RAIMONDO

Ha la ragion smarrita.

ENRICO

Gran Dio!...

RAIMONDO

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

LUCIA

Non mi guardar sì fiero...

Segnai quel foglio, è vero... -^{CXXV}

Nell'ira sua terribile

calpesta, oh Dio! l'anello!...

Mi maledice!... Ah! vittima

fui d'un crudel fratello,

ma ognor t'amai... lo giuro...

Chi mi nomasti? Arturo! -

Ah! non fuggir... Perdono...^{CXXVI}

GLI ALTRI

Qual notte di terror!

LUCIA

Presso alla tomba io sono...

odi una prece ancor. -

Deh! tanto almen t'arresta,

ch'io spiri a te d'appresso...

già dall'affanno oppresso

gelido langue il cor!^{CXXVII}

Un palpito gli resta...

è un palpito d'amor.

Spargi di qualche^{CXXVIII} pianto³⁶

il mio terrestre velo,

mentre lassù nel cielo

io pregherò per te...

segue nota 35

de conto delle sue condizioni di salute. Anche in questo tempo di mezzo è la musica a fornire preziose informazioni sullo stato di Lucia. In particolare vengono rievocati alcuni momenti dolorosi opportunamente sottolineati. La firma dell'atto di nozze è rammentata con una melodia discendente nel relativo minore che richiama quella della stipula nel Finale centrale, mentre l'immagine di Edgardo che calpesta l'anello è affidata a un passaggio in recitativo, così come il nome di Arturo. Scelte vicine alla messa in musica della visione del fantasma, volte a sottolineare l'angoscia provata da Lucia a causa della tangibile concretezza delle sue allucinazioni. Nel belcanto nulla è più vicino alla parola, e dunque alla realtà rappresentata, del recitativo.

^{CXXV} Aggiunta: «*(In visione)*».^{CXXVI} «Ah! Perdon! / *(S'inginocchia)* / Ah! No, non fuggir Edgardo!».^{CXXVII} Questi sei versi sono intonati nell'autografo, ma in seguito cancellati, e tagliati dalla partitura a stampa.^{CXXVIII} «d'amaro».³⁶ *Moderato* - $\frac{3}{4}$, Fa

Con la cabaletta ricompaiono le soluzioni già osservate nel *cantabile*. L'armonica a bicchieri torna protagonista, qui supportata dall'ottavino e dai flauti, mentre la voce della protagonista si distrae fra acciaccature, note staccate, trilli, appoggiature, scale ascendenti e scale discendenti cromatiche e diatoniche. Il tutto appare ancor più coerente se si pensa che Lucia non solo sta delirando, ma è anche in procinto di morire. L'allontanamento dal mondo non è solo psichico ma anche fisico, o meglio, l'uno sta conducendo all'altro. Donizetti consegna alla storia un ritratto psicologico straordinariamente complesso, fatto di alienazione, di dolore, di scompensi, di incapacità, di allucinazioni, ricorrendo a tutto l'armamentario a sua disposizione - l'orchestrazione, la scrittura vocale, l'armonia, la forma, le ricorrenze tematiche -, dimostrandosi per l'ennesima volta superbo indagatore della

Al giunger tuo soltanto
fia bello il ciel per me!
(*Resta quasi priva di vita, fra le braccia di Alisa*^{CXXIX})

RAIMONDO, ALISA, CORO

Omai frenare^{CXXX} il pianto
possibile non è!

ENRICO

(*Vita di duol, di*^{CXXXI} pianto
serba il rimorso a me!)
Si tragga altrove... Alisa,³⁷
(*A Raimondo*)
pietoso amico... ah!^{CXXXII} voi
la misera vegliate...

(*Alisa e le dame conducono altrove Lucia*)

Io più me stesso

in me non trovo!...
(*Parte nella massima costernazione: tutti lo seguono, tranne Raimondo e Normanno*)

RAIMONDO

Delator! gioisci

dell'opra tua.

NORMANNO

Che parli?

RAIMONDO

Sì, dell'incendio che divampa e strugge
questa casa infelice hai tu destata
la primiera favilla.^{CXXXIII}

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.
(*Egli segue Lucia; Normanno esce per l'opposto lato*)

SCENA SETTIMA

Parte esterna del castello, con porta praticabile:^{CXXXIV}
*un appartamento dello stesso è ancora illuminato internamente. In più distanza una cappella: la via che vi conduce è sparsa delle tombe dei Ravenswood. – Al-
beggia.*^{CXXXV}

EDGARDO

Tombe degli avi miei, l'ultimo avanzo³⁸
d'una stirpe infelice

segue nota 36

psiche dei suoi personaggi. Insomma una caratterizzazione drammatica e musicale ben lontana dal luogo comune ancora oggi diffuso dell'esibizione belcantistica.

^{CXXIX} «*Cade svenuta fra le braccia delle dame che via la portano*».*

^{CXXX} «*Più raffrenare*».

^{CXXXI} «*Giorni d'amaro*».

³⁷ Dopo la scena di Lucia. *Recitativo* – $\frac{4}{4}$, →

Un brevissimo recitativo, quasi sempre omissivo in sede esecutiva, vede il confronto fra Raimondo e Normanno, accusato di aver dato il via alla tragedia che si sta consumando.

^{CXXXII} «*uom del Signor, deh*».

^{CXXXIII} «*scintilla*».

^{CXXXIV} «*di Wolfcrag. Porta praticabile; si scorge*».

^{CXXXV} «*È notte*».

³⁸ [n. 9.] Ultima scena: [scena e aria Edgardo]. *Maestoso* – $\frac{4}{4}$, *Mib* →

L'aria finale di Edgardo costituisce il *pendant* della precedente scena di pazzia. Là vi era una profonda analisi interiore della protagonista femminile e si narrava il suo approssimarsi alla morte; qui la stessa operazione è proiettata sull'eroe maschile. Se nel caso di Lucia era la labilità mentale a catalizzare l'attenzione, in quello di Edgardo è la sofferenza per la perdita dell'amata, dovuta alle nozze, prima, e alla morte, poi. Ciò risulta evidente sin dal recitativo di apertura grazie ai lamentosi interventi dei tromboni, ai semitoni discendenti di violini e fagotto e al languido squarcio in do nel momento in cui il pensiero corre alla diletta («Per me la vita è orrendo peso»). Che tutta questa sofferenza non possa che condurre a un epilogo tragico lo si comprende dal *topos* ritmico della morte ossessivamente scandito dai timpani nell'introduzione strumentale.

deh! raccogliete voi. – Cessò dell'ira
 il breve foco... sul nemico acciaio
 abbandonar mi vo'. Per me la vita
 è orrendo peso!... l'universo intero
 è un deserto per me senza Lucia!...
 Di tiete faci ancora^{CXXXVI}
 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 ricovero³⁹
 darà negletto avello...
 una pietosa lagrima
 non scorrerà^{CXXXVII} su quello!...

Fin degli estinti, ah! misero!
 manca il conforto a me!
 Tu pur, tu pur dimentica
 quel marmo dispregiato:
 mai non passarvi, o barbara,
 del tuo consorte a lato...
 rispetta almen le ceneri
 di chi moria per te.

SCENA OTTAVA

(Abitanti di Lammermoor, dal castello, e detto)

CORO^{CXXXVIII}
 Oh meschina! Oh caso^{CXXXIX} orrendo!⁴⁰
 Più sperar non giova omai!...
 Questo di che sta sorgendo
 tramontar tu^{CXL} non vedrai!

^{CXXXVI} «tuttavia».

³⁹ *Larghetto* – $\frac{3}{4}$, Re

Il *cantabile* mette in scena una situazione tipica del melodramma ottocentesco: l'addio alla vita. Il tenore è vicino a morte violenta, in genere in duello o in battaglia, e rivolge un ultimo pensiero alla donna amata. Ricordiamo che a questo punto della vicenda Edgardo ha intenzione di lasciarsi uccidere dal suo nemico di sempre nel programmato scontro che dovrebbe svolgersi di lì a breve. Naturalmente la tinta musicale non può che essere lugubre e malinconica. Vengono sfruttate appieno le risorse liriche della voce maschile, il cui dispiegarsi lascia trasparire l'intima mestizia del personaggio, mentre l'accompagnamento abbozza un lento ritmo di marcia (funebre?):

ESEMPIO 17 (47⁶)

Il disegno dell'orchestra è affidato al cupo impasto timbrico di corni e fagotti e comunica non solo la vicina morte dell'eroe, ma la morte del suo animo a causa della perdita di Lucia.

^{CXXXVII} «scenderà».

^{CXXXVIII} Aggiunta: «(uscendo dal castello)».

^{CXXXIX} «fato».

⁴⁰ *Maestoso-Poco più-Allegro* – $\frac{4}{4}$, si-Si →

Marcia funebre vera è quella che guida l'uscita del coro dal castello. I rintocchi della campana su una improvvisa modulazione a Sol, prima, e Raimondo, poi, annunciano la morte della povera Lucia, interrompendo il coro degli invitati al banchetto che stava narrando a Edgardo la tragedia occorsa all'interno delle mura.

^{CXL} «più».

EDGARDO

Giusto cielo!... Ah! rispondete:
di chi mai, di chi piangete?

CORO

Di Lucia.

EDGARDO (*esterrefatto*)Che diceste!^{CXLI}

CORO

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

EDGARDO

Ah! Lucia! Lucia!...^{CXLII}

(*Si ode lo squillo lungo e monotono della campana de'
moribondi*)

CORO

Rimbomba
già la squilla in suon di morte!

EDGARDO

Ahi!... quel suono al^{CXLIII} cor mi piomba! –
È decisa la mia sorte!...
Rivederla ancor vogl'io...
rivederla, e poscia...

(*Incaminandosi*)CORO (*trattenendolo*)

Oh Dio!...

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

Ove^{CXLIV} corri sventurato?Ella in terra più non è.^{CXLV}

(*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;⁴¹

o bell'alma innamorata,
ti rivolgi a me placata...
teco ascenda il tuo fedel.

Ah! se l'ira de' mortali
fece a noi sì lunga^{CXLVI} guerra,
se divisi fummo in terra,
ne congiunga il Nume in ciel.

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

Io ti seguoo...

(Tutti si avventano, ma troppo tardi, per disarmarlo)

CXLI «Lucia diceste! Su, parlate. Ah!».

CXLII Aggiunta: «muore! / Questo di che sta sorgendo / tramontar più non vedrà la mia Lucia?».

CXLIII «in».

CXLIV «Dove».

CXLV Aggiunta: EDGARDO / «in terra più non è... ella dunque...» / RAIMONDO / «è in cielo.» / EDGARDO / «Lucia più non è?».

⁴¹ *Moderato assai* – Re

L'opera termina con la cabaletta lenta di Edgardo, una cabaletta tanto celebre quanto particolare per via del fatto che, immediatamente prima della ripresa, l'eroe si ferisce a morte andando a condizionare la ripresa stessa. La voce del moribondo non è più in grado di sostenere la linea melodica e indugia su brevi frasi frammezzate da pause che trasmettono la fatica con cui pronuncia le ultime parole. L'andamento melodico viene raccolto da due violoncelli che veicolano il pensiero del protagonista rivolto sempre alla sua Lucia (si è già detto che lo strumento solista è manifestazione sonora delle riflessioni dei personaggi). Se Lucia aveva lasciato la vita dopo un lungo e progressivo processo di distacco dal mondo, prima mentale e poi fisico, Edgardo muore compiendo un gesto improvviso e violento. Uniti nella sofferenza e nel tragico destino, i due eroi li affrontano in maniera opposta e inesorabilmente divisi.

CXLVI «cruda».

RAIMONDO

Forsennato!...

CORO

Che facesti!...^{CXLVII}

RAIMONDO, CORO

Quale orror!

CORO

Ahi tremendo!... ahi crudo^{CXLVIII} fato!...

RAIMONDO (*prostrandosi, ed alzando le mani al cielo; tutti lo imitano; Edgardo spira*)

Dio, perdona un tanto error.

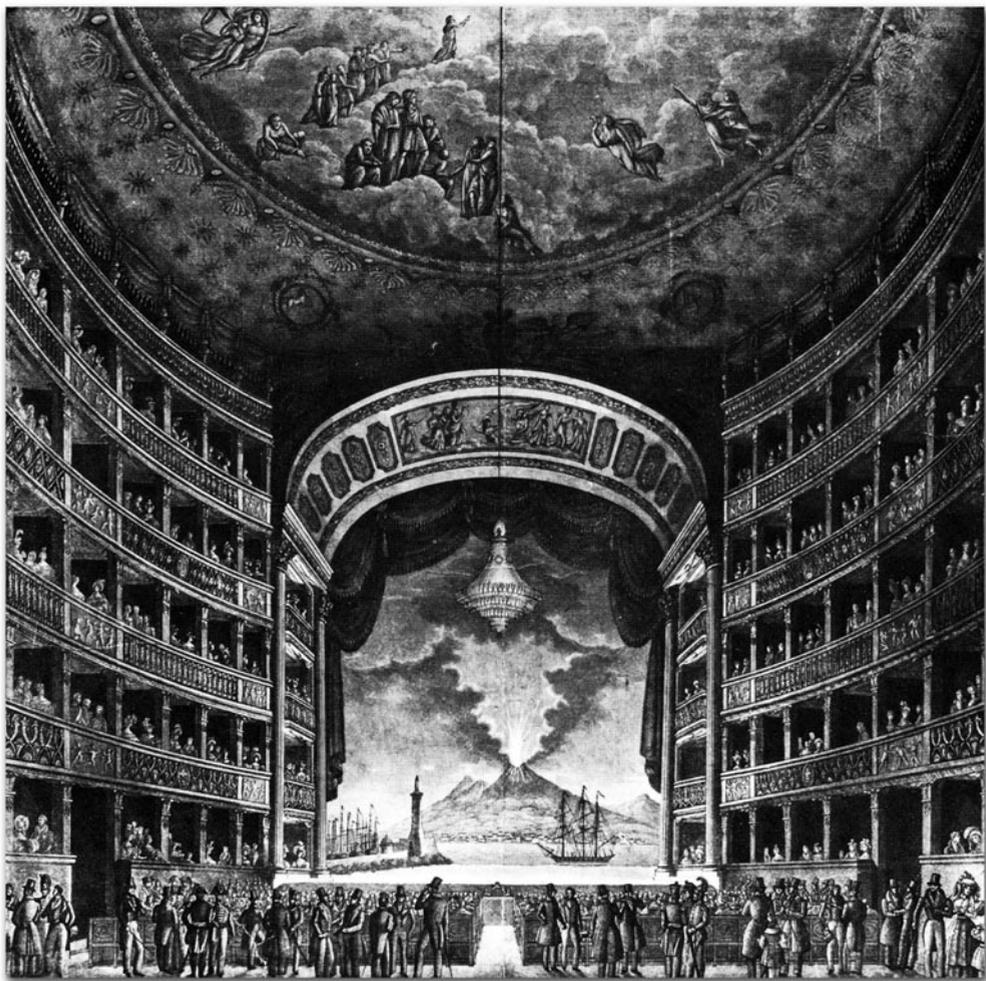
F I N E.

^{CXLVII} «RAIMONDO, CORO / Ah che fai! / EDGARDO / Morir voglio. / RAIMONDO e CORO / Ritorna in te. / EDGARDO / No, no, no! / (*Si ferisce*) / RAIMONDO / Che facesti? / EDGARDO (*con voce fioca*) / A te vengo... o bell'alma... / RAIMONDO / Sciagurato! Pensa al ciel! / EDGARDO / Ti rivolgi, ah! al tuo fedel. Ah se l'ira... dei mortali... sì cruda guerra... o bell'alma... ne congiunga il nume in ciel. / (*Cade e muore*)».

^{CXLVIII} «nero».

Numerazioni a confronto

Numerazione basata sull'autografo	Atto e scena	Numerazione della partitura Ricordi
Preludio	Preludio	n. 1. Preludio e coro d'introduzione
[n. 1.] Introduzione	I.1	n. 2. Scena e cavatina Enrico
	I.2	
	I.3	
[n. 2. Scena e] Cavatina [Lucia]	I.4	n. 3. Scena e cavatina Lucia
[n. 3.] Dopo la cavatina Lucia: [scena e] Duetto [Edgardo Lucia]	I.5	n. 4. Scena e duetto Edgardo Lucia
[n. 4. Scena e] Duetto [Enrico Lucia]	II.1 (II.I.1)	n. 5. Scena
	II.2 (II.I.2)	n. 6. [Scena e] Duetto Enrico Lucia
[n. 5.] Dopo il duetto di Asthon e Lucia: [scena e] Aria Bidebent	II.3 (II.I.3)	n. 7. Scena ed aria Raimondo
[n. 6.] Finale atto secondo	II.4 (II.I.4)	n. 8. Finale II – Coro e cavatina Arturo
	II.5 (II.I.5)	n. 9. Scena e quartetto nel finale II
	II.6 (II.I.6)	
	n. 10. Seguito e stretta del finale II	
[n. 7. Introduzione atto terzo:] Temporale, [scena e] Duetto [Edgardo Enrico]	III.1 (II.II.1)	n. 11. Uragano, scena e duetto Edgardo Enrico
	III.2 (II.II.2)	
[n. 8. Coro,] Scena [e aria] Lucia	III.3 (II.II.3)	n. 12. Coro
	III.4 (II.II.4)	n. 13. Gran scena con cori
	III.5 (II.II.5)	n. 14. Scena ed aria Lucia
	III.6 (II.II.6)	
[n. 8 bis.] Dopo la scena di Lucia		[n. 14 bis.] Scena
[n. 9.] Ultima scena: [scena e aria Edgardo]	III.7 (II.II.7)	n. 15. Aria finale
	III.8 (II.II.8)	
	III.9 (II.II.9)	



La sala del San Carlo dopo la ricostruzione (il teatro era stato distrutto da un incendio nel 1816). Napoli, Collezione Mancini. Il massimo teatro napoletano ospitò le prime donizettiane di *Alfredo il Grande*, *Elvida*, *Gabriella di Vergy*, *L'esule di Roma*, *Il paria*, *Elisabetta al castello di Kenilworth*, *I pazzi per progetto*, *Il diluvio universale*, *Imelda de' Lambertazzi*, *Francesca di Foix*, *Fausta*, *Sancia di Castiglia*, *Buondelmonte*, *Lucia di Lammermoor*, *L'assedio di Calais*, *Roberto Devereux*, *Poliuto*, *Caterina Cornaro*.

L'orchestra

ottavino	4 corni
2 flauti	2 trombe
2 oboi	3 tromboni
2 clarinetti	cimbasso
2 fagotti	
	arpa
violini I	armonica a bicchieri
violini II	
viole	timpani
violoncelli	triangolo
contrabbassi	piatti
	grancassa
	campana

Banda sul palco

La composizione dell'orchestra di *Lucia di Lammermoor*, a una prima lettura, appare affatto particolare rispetto alle scelte consuete degli anni Trenta dell'Ottocento. In realtà, scorrendo la partitura, sarà piuttosto semplice notare che Donizetti adotta l'organico tipico di quegli anni – coppie di legni, ottoni, timpani, archi, banda fuori scena –, ricorrendo a soluzioni inusuali solo in coincidenza di specifiche situazioni drammatiche. Così il triangolo interviene nei due cori festivi, quello che introduce il Finale centrale e quello che precede la pazzia, la campana suona a morto segnalando l'agonia dell'eroina nella scena conclusiva, l'arpa è utilizzata in «Verranno a te sull'aure» a sancire la sacralità dell'amore di Lucia ed Edgardo e dello scambio degli anelli, e, in funzione solistica, nella cavatina del soprano.

Lo strumento più strano è certamente l'armonica a bicchieri, o glassarmonica, indicata nell'autografo come «armonico» e vera e propria coprotagonista della scena di follia. Donizetti ne aveva previsto l'utilizzo in fase compositiva, ma già alla *première* i bicchieri vennero sostituiti dal flauto, secondo una lezione che verrà poi preservata a lungo, finché la recente edizione critica dell'opera non ha riportato in auge la soluzione originale anche in sede esecutiva. Come ha dimostrato Roger Parker, i motivi che de-

terminarono il cambiamento furono del tutto contingenti e indipendenti dalla volontà del compositore. L'esecutore cui venne affidata la parte lasciò Napoli a causa di dissidi col teatro, sicché Donizetti fu costretto a ricorrere ad una soluzione di emergenza. Il flauto, per via della purezza di suono richiesta in quel momento, è il più adatto alla sostituzione, anche se l'idea originaria è di una forza dirompente. Con ogni probabilità la modifica è divenuta permanente anche per motivi di comodità. Evidentemente non è così semplice ingaggiare suonatori di armonica a bicchieri, soprattutto nel caso di un titolo proposto in continuazione da tutti i teatri del mondo.

Ancora sarà utile segnalare l'utilizzo di particolari accostamenti strumentali per specifici effetti. Ad esempio il colore plumbeo della Scozia del Cinquecento è perfettamente realizzato da combinazioni di corni, tromboni e fagotti, gli scorci eroici sono caratterizzati dal timbro delle trombe, mentre le percussioni hanno un ruolo rilevante nella realizzazione della tempesta (da notare che in quel punto la grancassa va senza piatti). La vera peculiarità di questo lavoro dal punto di vista dell'orchestrazione è però il ricorso a strumenti solistici in chiave psicologica nelle scene che vedono protagonista Lucia. L'arpa, l'armonica a bicchieri (o il flauto), il clarinetto, il violoncello consentono allo spettatore di scrutare la mente della poveretta, grazie a una concretizzazione sonora, dunque esteriore, del suo stato interiore. Questa decisione è a tal punto straordinariamente realizzata da divenire uno degli elementi cardine nella definizione del personaggio principale dell'opera.

Le voci

Lucia

Edgardo

Enrico

Raimondo

Arturo

Alisa

Normanno

Lucia di Lammermoor schiera la tipica costellazione dei personaggi del melodramma italiano ottocentesco incentrata su un terzetto composto da tenore, soprano e baritono. I ruoli portati in scena sono altrettanto consueti, e vedono i due amanti contrastati dall'antagonista. Usuale anche la distribuzione dei pezzi solistici con due arie per il soprano e una per ognuno dei due personaggi maschili. Meno comune la scelta di chiudere l'opera con l'aria del tenore, in luogo del rondò della primadonna. Va poi sottolineato che l'opposizione del baritono al sentimento che lega soprano e tenore non dipende da motivazioni private, bensì politiche. Pertanto viene introdotta la figura di Arturo, secondo tenore rivale in amore di Edgardo, che partecipa solamente al Finale centrale. Ai tre personaggi principali si aggiunge il basso, anch'egli dotato della propria aria. Raimondo Bidebent, indicato nel libretto come «educatore e confidente di Lucia», assurge al ruolo di ministro ecclesiastico, facendosi portatore della parola di Dio e agendo al fine di preservare gli equilibri sociali. Completano il quadro due figure di contorno, l'aiutante di Enrico, Normanno, e la damigella di Lucia, Alisa.

Uno dei motivi che spiegano il perdurante successo del capolavoro di Donizetti sta nel fatto che in quest'opera il compositore ha creato due ruoli che si identificano con l'idea stessa di melodramma romantico. Lucia ed Edgardo nell'immaginario collettivo sono considerati i prototipi del soprano e del tenore. La prima con i suoi pirotecnici virtuosismi, la sua follia, il suo essere vittima, e il secondo con il suo eroismo disperato e destinato al fallimento divengono due pietre miliari nella storia del genere.

La scrittura vocale di Edgardo si divide fra la veemenza dei momenti in cui emerge il lato intrepido del suo essere, come l'invettiva nel Finale secondo o il duetto con En-

rico, e il lirismo più intenso dell'aria di chiusura, a segnalare i due aspetti della sua personalità: l'audacia nella difesa del proprio orgoglio e dei propri principi e la sublime capacità di amare oltre ogni limite. Caratteristiche che, unite all'inoscidabile sfortuna, vanno a costituire il ritratto dell'eroe romantico maschile di estrazione letteraria (si pensi a Byron). Determinante nel definire Edgardo come prototipo dell'eroe romantico melodrammatico fu del resto l'interpretazione di Gilbert-Louis Duprez, che aveva portato sulle tavole del palcoscenico personaggi quali Gualtiero (*Il pirata*) e Ugo (*Parisi-na*), e che divenne il campione della virilità tenorile ottocentesca.

Lucia, con la sua demenza, riprende un *topos* drammatico di moda nella produzione artistica di quegli anni cui l'opera non si sottrasse: si pensi ad *Anna Bolena*, al *Pirata*, ai coevi *Puritani*. Inoltre in *Lucia* la follia diviene follia omicida e va ad instaurare quel legame fra amore e morte che risulta sempre di grande impatto presso il pubblico. La vocalità del personaggio si rifà alla grande tradizione belcantistica italiana e, a *posteriori*, ne è divenuta l'*exemplum*. Tuttavia è necessario comprendere che, come abbiamo spiegato nella guida all'ascolto, questa scelta costituisce *in primis* un modo per delineare l'interiorità della protagonista, e che viene coerentemente sviluppata lungo l'intero arco drammatico a cominciare dalla cavatina. Inoltre il virtuosismo è solo uno degli aspetti, ancorché il più immediato, che vanno a comporre un quadro mentale alquanto articolato.

Infine andrà sottolineato che i nostri due eroi romantici sono uniti da un amore romantico. Il loro duetto nell'atto primo è la massima espressione sentimentale che l'opera possa mettere in campo e la straordinaria sintonia delle due voci nella cabaletta ne è la perfetta sintesi. Tuttavia trattandosi, per l'appunto, di amore romantico, non può che configurarsi come irrealizzabile. Le due arie finali, con le due voci ineluttabilmente divise, sanciscono l'impossibilità per Edgardo e Lucia di coronare quell'unione vagheggiata nel duetto iniziale.

Lucia di Lammermoor in breve

Composta su libretto di Salvatore Cammarano tratto dal romanzo *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott, autore celebratissimo in quei decenni, *Lucia di Lammermoor* esordì al Teatro di San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835. Donizetti l'aveva terminata, in anticipo sul previsto, il 6 luglio. L'assillo maggiore veniva dal rischio di una dichiarazione di fallimento del teatro da parte della commissione reale, che suscitava a Donizetti fosche previsioni («La crisi è vicina, il pubblico sta indigesto, la Società teatrale è per sciogliersi, il Vesuvio fuma, e l'eruzione è vicina») e agitate frustrazioni (a venti giorni dalla prima: «La Società va a fallire! La Persiani non pagata non vuol provare ed io domani protesto [...]. Qui Dio sa se sarò pagato – E sì la musica li merita perdio non è infame»). Nonostante tutto, l'opera andò in scena ed ebbe un esito trionfale; Donizetti fu molto soddisfatto dell'interpretazione delle due prime parti, Fanny Tacchinardi-Persiani e Gilbert Duprez, interpreti che giudicò «portentosi».

Lucia di Lammermoor è stata a lungo ritenuta il capolavoro di Donizetti e una pietra miliare nella storia del melodramma italiano: sebbene, vivente l'autore, spartisse questa rinomanza con altri lavori che oggi tornano ad apparire più audaci e innovativi, certo fu l'opera a cui rimase affidata la sopravvivenza postuma di Donizetti nel tardo Ottocento e nel Novecento. La sua classicità 'popolare' deriva dalla capacità dell'autore di incanalare una materia di incandescente spessore espressivo nell'alveo di forme regolari e riconoscibili, distribuite con simmetrica regolarità nei tre atti, e di una scrittura vocale ancora legata alla grande tradizione belcantistica: nella scena della follia, ad esempio, originariamente composta con accompagnamento di armonica a bicchieri (strumento allora associato alla ricerca sui disturbi mentali), la vocalità trascendentale della scuola virtuosistica italiana viene recuperata come segno dello squilibrio mentale di Lucia. Luoghi tipici del melodramma italiano, come il grande concertato in cui i personaggi restano assorti in se stessi («Chi mi frena in tal momento»), o le reminiscenze musicali che riportano alla memoria il passato felice, trovano qui una realizzazione plastica e drammaturgicamente evidente.

L'ambientazione fosca e carica di presagi infonde da subito un pessimistico senso di predestinazione, che si compie con la morte degli amanti – ineluttabilmente divisi – in due grandi «arie finali» consecutive. Facilmente le vicende dell'opera inducono a una sublimazione simbolica, favorendo la sofferta identificazione del pubblico nelle figure dei due infelici protagonisti, in particolare in quella di Lucia, la cui interiorità è continuamente scrutata da gesti orchestrali carichi di significato. Il successo dell'opera derivò così anche dal fatto di fare appello alla sensibilità contemporanea, alludendo al dramma della donna nel contesto familiare della società borghese ottocentesca: un'identificazione evidente, fra l'altro, nelle pagine indimenticabili dedicate a *Lucia* da Gustave Flaubert in *Madame Bovary*.



Fanny Tacchinardi Persiani (1812-1867). Litografia di Edward Morton (1839), incisa in occasione della prima londinese (Her Majesty's Theatre, 1838) di *Lucia di Lammermoor*. Figlia del tenore Nicola Tacchinardi e moglie del compositore Giuseppe Persiani, partecipò alle prime donizettiane di *Rosmonda d'Inghilterra*, *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Linda di Chamounix* (versione rielaborata di Parigi, 1842).

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PARTE PRIMA, *La partenza*. ATTO UNICO

Castello di Ravenswood, usurpato dagli Asthon. Normanno, capo degli armigeri al servizio degli Asthon, manifesta il sospetto che Lucia, sorella di Lord Enrico – signore del castello – sia legata sentimentalmente a Edgardo, il solo superstite della famiglia dei Ravenswood e nemico mortale degli Asthon; pertanto egli provvede a che i suoi raccolgano notizie in proposito. Entra Enrico Asthon, che confida le sue preoccupazioni a Normanno: la Scozia è dilaniata dalle contrapposizioni politiche, che vedono il partito di Edgardo Ravenswood avere la meglio sugli Asthon. Il matrimonio di Lucia con Lord Arturo Bucklaw potrebbe tuttavia riequilibrare la contesa, ma la giovane rifiuta. Raimondo Bidebent, sacerdote educatore e confidente di Lucia, ricorda ad Asthon che la giovane è afflitta per la recente morte della madre. Normanno lo smentisce e narra ad Enrico che Lucia è innamorata di uno sconosciuto che l'ha salvata uccidendo un toro che l'aveva assalita: potrebbe trattarsi di Edgardo. I cacciatori confermano di aver visto Edgardo allontanarsi dalle vicine rovine della torre di Wolcrag su un veloce destriero; Enrico, furioso, minaccia vendetta.

Nel parco, presso la fontana della Sirena. All'imbrunire, Lucia, in compagnia della damigella Alisa, è agitata: attende Edgardo, e frattanto rivela ad Alisa di aver visto il fantasma di una dama trafitta per gelosia da un antenato di Edgardo e caduta nelle acque della fonte. Alisa, turbata, implora Lucia di troncare la relazione con Edgardo; Lucia rifiuta: Edgardo è la sua luce, il conforto di ogni sua pena. Giunge infine quest'ultimo, scusandosi per l'appuntamento richiesto a un'ora così tarda: prima dell'alba deve muovere alla volta della Francia. Prima di abbandonare la Scozia vorrebbe tuttavia tentare la strada della riconciliazione con gli Asthon e chiedere, come pegno di pace, la mano di Lucia. La giovane, già preoccupata dalla notizia della sua sia pur temporanea partenza, spiega ad Edgardo che l'odio di Enrico non è ancora placato. Edgardo rammenta allora i torti subiti dalla sua famiglia per opera degli Asthon: solo l'amore per Lucia gli ha impedito di dar corso ai suoi propositi di vendetta; tuttavia 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. Come promessa di matrimonio, i due si scambiano gli anelli; quindi si lasciano.

PARTE SECONDA, *Il contratto nuziale*. ATTO PRIMO

Appartamenti di Lord Asthon. Enrico conversa con Normanno in attesa di Lucia, le cui nozze con Arturo Bucklaw sono pronte e i parenti già giunti al castello. Enrico teme ancora il rifiuto della sorella, ma Normanno lo rassicura: la lunga assenza di Edgardo, l'intercettazione delle sue lette-

re e la menzogna imbastita dai due (secondo la quale l'uomo si sarebbe ormai legato a un'altra donna) dovrebbero dissipare ogni timore. Giunge Lucia, che già sulla soglia mostra segni allarmanti: si muove macchinalmente, lo sguardo immobile in quello del fratello. Enrico le mostra una falsa lettera di Edgardo come prova del suo presunto tradimento: Lucia, scossa, vacilla. Enrico perora allora la causa del matrimonio con Arturo, il solo capace di risollevarne le sorti degli Asthon. Lucia invoca la morte; cerca poi conforto nel suo educatore e confidente Raimondo, che la spinge ad accettare il matrimonio, per il suo bene e per quello del fratello.

Magnifica sala. Arturo giunge al castello degli Asthon per firmare il contratto nuziale, e promette ad Enrico tutto il suo appoggio; Lucia, ai limiti dello smarrimento, firma anch'essa. In quel momento irrompe Edgardo, appena rientrato dalla Francia: 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. Reprimendo la collera, Edgardo le rende l'anello e, riavuto indietro il proprio, lo getta a terra e lo calpesta: maledice gli Asthon, si disarma e offre il petto ai nemici. Viene cacciato; Lucia prega per la sua salvezza.

PARTE SECONDA, *Il contratto nuziale*. ATTO SECONDO.

Salone terreno della diroccata torre di Wolfcrag, proprietà dei Ravenswood. È notte, si è scatenato un uragano, Edgardo è seduto in preda alla malinconia; giunge Enrico Asthon, assetato di vendetta, che gli comunica che Lucia è già stata condotta al talamo. I due si sfidano a duello: appuntamento all'alba nel cimitero dei Ravenswood.

Galleria nel castello di Ravenswood. Frattanto al castello continuano i festeggiamenti. Sopraggiunge Raimondo con una notizia sconvolgente: Lucia, in preda alla follia, ha trafitto Arturo e chiede ora sorridendo dove sia il suo sposo. Somigliante ad un fantasma, Lucia compare: lo sguardo fisso, i movimenti scomposti e un insensato sorriso sono il segno della sua follia. Nel delirio ricorda gli incontri con Edgardo, l'apparizione del fantasma presso la fontana, la cerimonia delle nozze nella quale si vede unita a Edgardo. Enrico viene trattenuto dagli astanti, mossi a pietà dalle condizioni della giovine, che anch'egli infine comprende. Nella costernazione generale Lucia è condotta via da Alisa; Raimondo accusa Normanno di aver dato il via alla tragedia con la sua delazione (nella prima scena dell'opera).

Esterno del castello, innanzi alle tombe dei Ravenswood. È quasi l'alba. Edgardo attende Enrico per il duello; ha deciso di lasciarsi uccidere: l'immagine della gioia di Lucia con il suo consorte gli tortura l'anima. Un sinistro rintocco di campana giunge dal castello degli Asthon; ne escono gli abitanti di Lammermoor che commentano il tragico destino di Lucia, appena spirata. Uditene le voci, Edgardo si trafigge.

Argument

PREMIERE PARTIE, *Le départ*

Dans le jardin du château de Ravenswood, usurpé par les Asthon. Norman, chef des hommes d'armes au service des Asthon, se doute que Lucie, la sœur de Lord Henri – seigneur du château – a une liaison sentimentale avec Edgard, le seul survivant de la famille des Ravenswood et ennemi mortel des Asthon. Il pourvoit donc à ce que ses hommes se renseignent à ce propos. Entre Henri Asthon, qui exprime son inquiétude à Norman: l'Écosse est déchirée par les conflits politiques et il voit à regret le parti de Edgard Ravenswood l'emporter sur les Asthon. Le mariage de



Gilbert-Louis Duprez in una litografia del 1834. Duprez (1806-1896) partecipò alle prime donizettiane di *Parisina* (Ugo), *Rosmonda d'Inghilterra* (Enrico II), *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), *Les martyrs* (Polyeucte), *La favorite* (Fernand), *Dom Sébastien*; fu inoltre protagonista delle prime assolute di *Benvenuto Cellini* di Berlioz e *Jérusalem* (rifacimento dei *Lombardi* per l'Opéra di Parigi) di Verdi.

Domenico Cosselli (1801-1855). Partecipò alle prime donizettiane di *Olivo e Pasquale* (Olivo), *Parisina* (Azzo), *Lucia di Lammermoor* (Enrico); fu anche il primo Marino Faliero italiano (Firenze, Alfieri, 1836). Tra le altre prime assolute che lo videro protagonista: *Ivanhoe* (Cedrico) e *Carlo di Borgogna* (Arnoldo) di Pacini, *Erode* (Naballe) e *Caritea, regina di Spagna* (Fernando) di Mercadante.

Lucie avec Lord Arthur Bucklaw pourrait cependant rééquilibrer les forces, mais la jeune femme refuse cette proposition. Raymond Bidebent, chapelain éducateur et confident de Lucie, rappelle à Asthon que la jeune fille est encore affligée par la mort récente de sa mère. Norman dément ses propos et raconte que Lucie aime un inconnu qui l'aurait sauvée en tuant un taureau qui l'avait attaquée: il pourrait s'agir de Edgard de Ravenswood. Les chasseurs confirment avoir vu Edgard s'éloigner des ruines de la voisine tour de Wolfcrag sur un rapide destrier. Henri, furieux, menace de se venger.

Dans le parc, à la tombée de la nuit. Alors qu'elle se trouve près de la fontaine de la Sirène, en compagnie de sa dame de compagnie Alisa, Lucie est saisie d'inquiétude. Elle attend Edgard et elle confie entre temps à Alisa qu'elle a vu le fantôme d'une femme qu'un ancêtre de Edgard avait blessée par jalousie et dont le corps avait disparu dans les eaux de la fontaine. Alisa, troublée, implore Lucie de rompre sa liaison avec Edgard. Lucie refuse: Edgard est la lumière de sa vie, le réconfort de toutes ses peines. Il arrive enfin, en s'excusant pour l'heure tardive du rendez-vous: il doit se rendre en France, avant l'aube. Mais avant de quitter l'Écosse, il voudrait tenter une réconciliation avec les Asthon et demander, en signe de paix, la main de Lucie. La jeune femme, déjà troublée par la nouvelle de son départ, lui explique que la haine de Henri n'est pas encore calmée.

Edgard évoque alors les torts subis par sa famille à cause des Asthon. Seul son amour pour Lucie l'a fait renoncer à son désir de vengeance. Cependant il n'a pas oublié le serment prêté sur la tombe de son père. Lucie le conjure de ne penser qu'au lien qui les unit. Edgard lui demande alors de lui jurer une fidélité éternelle. Les deux s'échangent des anneaux, en guise de promesse de mariage. Puis ils se quittent.

DEUXIÈME PARTIE, *Le contrat nuptial*. PREMIER ACTE

Dans les appartements de Lord Asthon. Henri discute avec Norman, en attendant Lucie, dont on a déjà préparé les noces avec Arthur Bucklaw. Les invités sont déjà arrivés au château. Henri craint encore le refus de sa sœur, mais Norman le rassure: la longue absence d'Edgard, le fait d'avoir intercepté ses lettres et le mensonge ourdi par eux deux (selon lequel l'homme aurait désormais une liaison avec une autre femme) devraient dissiper toute crainte. Arrive Lucie qui montre des signes alarmants dès le seuil: elle fait des gestes mécaniques, elle regarde fixement son frère. Henri lui montre une fausse lettre d'Edgard censée prouver sa trahison à l'égard de Lucie, qui se sent mourir. Henri plaide alors la cause de son mariage avec Arthur, le seul en pouvoir de redresser les fortunes des Asthon. Lucie invoque la mort. Elle cherche ensuite du réconfort auprès de son éducateur et confidant Raymond, qui la pousse à accepter le mariage, pour son bien et celui de son frère.

Salle décorée pour accueillir Arthur. Arrivé au château pour signer le contrat de mariage, Arthur promet à Henri tout son appui. Lucie, qui frôle l'égaré, signe aussi. Edgard arrive sur ces entrefaites. Lucie est anéantie à sa vue, l'assistance est indignée et inquiète. Raymond parvient à éviter le conflit armé et présente à Edgard le contrat de mariage signé de la main de Lucie. Maîtrisant à peine sa colère, Edgard lui rend sa bague et dès qu'il a recouvré la sienne il la jette à terre et la piétine. Il maudit les Asthon, se défait de ses armes et offre sa poitrine à l'ennemi. Il est chassé. Lucie prie pour son salut.

DEUXIÈME PARTIE, *Le contrat nuptial*. DEUXIÈME ACTE

Salon situé au rez-de-chaussée de la tour de Wolfcrag, qui appartient aux Ravenswood. C'est la nuit, un ouragan s'est déchaîné, Edgard est assis, empreint de mélancolie. Arrive Henri Asthon, fou de rage pour son intrusion pendant le mariage, et il lui annonce que Lucie a déjà été conduite dans la chambre nuptiale. Les deux se battront en duel: le rendez-vous est fixé à l'aube au cimetière des Ravenswood.

Galerie dans le château de Ravenswood. La noce continue au château. Raymond surgit soudain apportant une nouvelle bouleversante: Lucie, en proie à la folie, a poignardé Arthur et demande maintenant en souriant où est son époux. Lucie paraît, semblable à un fantôme. Son regard fixe, ses mouvements mal coordonnés et son sourire insensé prouvent qu'elle a perdu la raison. Dans son délire, elle évoque ses rencontres avec Edgard, l'apparition du fantôme près de la fontaine et la cérémonie nuptiale où elle se voit unie à Edgard. Henri est retenu par l'assistance, émue par l'état de la jeune femme, que lui-même finalement comprend. Au sein de la consternation générale Lucie est emmenée par Alisa. Raymond accuse Norman d'avoir provoqué cette tragédie avec sa délation (dans la première scène de l'opéra).

Extérieur du château, devant les tombes des Ravenswood. C'est presque l'aube. Edgard attend Henri pour le duel. Il a décidé de se laisser tuer: l'image de la joie de Lucie, auprès de son époux, le torture. On entend sonner le glas depuis le château des Asthon. Les habitants de Lammormoor en sortent, en commentant le tragique destin de Lucie, qui vient d'expirer. À ces mots, Edgard se tue.

Synopsis

PART ONE, *The Departure*

Garden of the Castle of Ravenswood, now usurped by the Ashtons. Norman, chief of the guards at the service of the Ashtons, expresses the suspicion that Lucy, sister of Lord Henry – Lord of the castle – is emotionally tied to Edgar, the sole survivor of the Ravenswood family and mortal enemy of the Ashtons; he therefore orders his men to gather information in merit. Henry Ashton enters, and confides to Norman that he is worried: Scotland is torn apart by political divisions, which have Edgar Ravenswood's party winning over the Ashtons. The marriage between Lucy and Lord Arthur Bucklaw could restore balance to the struggle, but the young woman refuses any such proposal. Raymond Bidebent, a priest, educator and Lucy's confidant, reminds Ashton that the young woman is still afflicted by the recent death of her mother. Norman contradicts him and tells Henry that Lucy is in love with an unknown young man who saved her by killing a bull that had attacked her: it could be Edgar Ravenswood. The hunters confirm that they saw Edgar leaving the ruined Tower of Wolf's Crag on a fast horse, and Henry, furious, threatens revenge.

In the park, near the Mermaid's Fountain. At dusk, Lucy, together with her lady in waiting Alisa, is upset: she is waiting for Edgar, who asked her to meet him, and in the meantime reveals to Alisa that she has seen the ghost of a woman killed out of jealousy by one of Edgar's ancestors and fallen into the waters of the fount. Alisa, disturbed, begs Lucy to sever the relationship with Edgar; Lucy refuses: Edgar is her light, the comfort for every sorrow. Finally he arrives, excusing himself for the late hour of the meeting: before dawn he must head to France. Before leaving Scotland however he would like to attempt a reconciliation with the Ashtons and ask for Lucy's hand as a token of peace. The young lady, already worried about the news of his departure, however temporary, explains to Edgar that Henry's hate has not yet abated. Edgar recalls all the wrongs suffered by his family at the hand of the Ashtons: only his love for Lucy has kept him from pursuing his plans for revenge; however he has not forgotten the oath sworn over his father's grave. Lucy begs him to think only of the sentiment that binds them; Edgar then asks her to swear eternal faith to him. As a marriage promise, the two exchange rings; then they part.

PART TWO, *The Marriage Contract*. ACT ONE

Lord Ashton's apartment. Henry is conversing with Norman as he awaits Lucy, whose wedding to Arthur Bucklaw has been prepared, and the relatives have already arrived at the castle. Henry however still fears that his sister will refuse, but Norman reassures him: Edgar's long absence, the interception of his letters and the lie concocted by the two (that the man is now tied to another woman) should dissipate all fears. Lucy arrives, and at the doorstep she already shows alarming signs: she moves jerkily, her eyes stare blankly into her brother's eyes. Henry shows her a false letter from Edgar which demonstrates his betrayal of Lucy, who now feels her life is at an end. Henry pleads the cause of the marriage to Arthur, the only one who could help the Ashtons' position. Lucy invokes death; she seeks comfort in her educator and confidant Raymond, who pushes her to accept the marriage, for her own good and that of her brother.

A magnificent hall. Arthur promises Henry his total support; Lucy, at the limits of reason, is united with him. Suddenly Edgar, who has just arrived, bursts in breathless; Lucy is dumbstruck, the guests are indignant and worried. Raymond Bidebent is able to avoid an armed confrontation and presents to Edgar the wedding contract with Lucy's signature. Edgar returns her ring to her and, having received his own back, throws it to the ground and stomps on it: he curses the Ash-



Lily Pons (1898-1976), Lucia al Metropolitan di New York. Tra i grandi ruoli della Pons (Alice Joséphine): Aminta, Gilda, Lucia, Marie (*La fille du régiment*), Olympia, Lakmé.

Beniamino Gigli (1890-1957), Edgardo al Metropolitan di New York, 1920. Roma, collezione Dino Bontà.

tons, disarms himself and offers his chest to his enemies. He is chased away; Lucy prays for his salvation.

PART TWO, *The Marriage Contract*. ACT TWO

In the ground-floor hall of the Tower of Wolf's Crag, property of the Ravenswoods. Night-time, a hurricane has struck, Edgar sits in prey to melancholy; Henry Ashton arrives, seeking revenge, and tells Edgar that Lucy has already been taken to her wedding-bed. The two challenge each other to a duel: the appointment is at dawn in the Ravenswood cemetery.

Long gallery in the Castle of Ravenswood. In the meantime the celebrations continue at the castle. Raymond arrives with shocking news: Lucy in prey to folly has stabbed Arthur; when Raymond entered the nuptial chamber, the young woman asked him with a smile where her husband was. Lucy enters, looking like a ghost: her fixed gaze, her uncoordinated movements and her smile are the signs of her folly. In her delirium she recalls her meetings with Edgar, the appearance of

the ghost at the fountain, the wedding ceremony in which she sees herself wed to Edgar. Henry is held back by the guests, moved to pity by the condition of the girl, which he also eventually understands. To the general consternation, Lucy is guided away by Alisa; Raymond accuses Norman of causing the tragedy by informing Henry on Lucy's liaison with Edgar.

Outside the Castle of Ravenswood, before the tomb of the Ravenswoods. It's almost dawn. Edgar awaits Henry Ashton for the duel; he has decided to let himself be killed: the picture of Lucy's joy with her husband tortures his soul. The sinister tolling of a bell is heard from the Ashton's castle; the inhabitants exit commenting on the tragic destiny of Lucy, who has just died. Upon hearing those voices, Edgar kills himself.

Handlung

ERSTER TEIL, *Der Abschied*

Im Garten des Schlosses Ravenswood, das sich die Asthons widerrechtlich angeeignet haben. Normann, Gefolgsmann Asthons, hat den Verdacht, dass Lucia, die Schwester des Schlossherrn Lord Heinrich, in Edgard, einzigem Überlebenden der Familie von Ravenswood und Erzfeind der Asthons, verliebt ist. Er befiehlt seinen Knappen sich dahingehend zu informieren. Heinrich Asthon tritt ein und vertraut Normann seine Sorgen an: Schottland ist aufgrund der politischen Kontraktionen, die die Partei Edgard Ravenswood die Oberhand über die Asthons gewinnen lässt, zerrissen. Eine Heirat Lucias mit Lord Arthur Bucklaw könnte die Position der Asthons wieder stärken, doch die junge Frau weigert sich. Raimund Bidebent, priesterlicher Erzieher und Vertrauter Lucias, erinnert Asthon daran, dass das junge Mädchen noch immer unter dem kürzlichen Tod der Mutter leidet. Normann widerspricht ihm und erzählt Heinrich, dass Lucia in einen Unbekannten, der sie vor dem Angriff eines Stiers gerettet hat, verliebt ist; es könnte sich hier um Edgard Ravenswood handeln. Die Jäger bestätigen, Edgard zu Ross gesichtet zu haben, als er sich von den nahegelegenen Ruinen des Wolcragturms entfernte. Heinrich, erzürnt, schwört Rache.

Im Park, nahe dem Sirenenbrunnen. In der Dämmerung wartet Lucia in Begleitung ihrer Zofe Alisa aufgeregt auf Edgard. In der Zwischenzeit erzählt sie Alisa, dass sie den Geist einer Lady gesehen hat, die, von einem eifersüchtigen Vorfahren Edgars erstochen in die Wasser der Quelle gestürzt ist. Alisa, verängstigt, bittet Lucia die Verbindung mit Edgard zu lösen. Lucia wehrt ab: Edgard ist ihr Licht, der Trost jeglicher Pein. Endlich erscheint er und bittet Lucia um Vergebung, für die Verabredung zu so später Stunde: noch vor Sonnenaufgang muss er nach Frankreich aufbrechen. Bevor er Schottland verlässt möchte er jedoch noch versuchen den Weg der Versöhnung mit den Asthons einzuschlagen und, als Zeichen des Friedens, um die Hand Lucias bitten. Schon betrübt über die, wenn auch nur vorübergehende, Abwesenheit erzählt das Mädchen Edgard voller Sorge, dass sich der Hass Heinrichs immer noch nicht gelegt hat. Da erinnert sich Edgard an all die durch die Asthons erlittenen Demütigungen seiner Familie. Nur die Liebe zu Lucia hat ihn bisher abgehalten Rache zu üben; aber den Schwur den er am Grabe seines Vaters geleistet hat, hat er nicht vergessen. Lucia fleht ihn an, nur an die Liebe zu denken, die sie beide verbindet; daraufhin bittet Edgard sie, ihm ewige Treue zu schwören. Zur Besiegelung ihres Verlöbnisses tauschen die beiden Liebenden ihre Ringe; daraufhin trennen sie sich.

ZWEITER TEIL, *Der Hochzeitsvertrag*. ERSTER AKT

Wohnung Lord Asthons. Heinrich und Normann unterhalten sich, während sie auf Lucia, deren Hochzeit mit Arthur Bucklaw unmittelbar bevorsteht, warten. Die geladene Verwandtschaft ist

schon auf dem Schloss eingetroffen. Heinrich fürchtet immer noch Lucias Widerstand, doch Normann beruhigt ihn: die lange Abwesenheit Edgards, das Abfangen seiner Briefe und die von ihnen gesponnene Intrige (nach der sich Edgard bereits einer anderen Frau zugewandt hat) sollten alle Zweifel zerstreuen. Es erscheint Lucia, die schon auf der Schwelle allarmierend wirr wirkt: sie bewegt sich mechanisch, den Blick starr in den des Bruders vertieft. Heinrich zeigt ihr einen gefälschten Brief Edgards, der als Beweis für dessen angebliche Untreue dienen soll: Lucia, erschüttert, schwankt. Er versucht sie zur Ehe mit Arthur, dem Einzigen der das Schicksal der Asthons in andere Bahnen lenken könnte, zu überreden. Lucia erfleht den Tod; dann sucht sie Zuflucht bei ihrem Erzieher und Vertrauten Raimund, der ihr rät, zu ihrem Wohle und zu dem ihres Bruders in die Ehe einzuwilligen.

Prachtvoller Saal. Arthur kommt im Schloss der Asthons an, um den Hochzeitsvertrag zu unterzeichnen. Er verspricht Edgard seine volle Unterstützung. Lucia hilflos einer Ohnmacht nahe, unterzeichnet ebenfalls. Im gleichen Moment erscheint Edgard: Lucia ist bestürzt, die Anwesenden empört und besorgt. Raimund gelingt es einen bewaffneten Zusammenstoß zu verhindern und zeigt Edgard den von Lucia unterzeichneten Ehevertrag. Edgard unterdrückt seine Wut und gibt ihr ihren Ring zurück. Als er den seinen zurückerhält, wirft er ihn auf den Boden und tritt ihn mit Füßen. Er verflucht die Asthons, befreit sich von seinen Waffen und bietet dem Feind seine Brust. Edgard wird verjagt; Lucia betet für seine Rettung.

ZWEITER TEIL, *Der Hochzeitsvertrag*. ZWEITER AKT

Erdgeschoß des verfallenen Wolfcragturms, Eigentum der Ravenswoods. Es ist Nacht und ein heftiger Sturm hat sich entfesselt. Edgard ist am Boden zerstört vor Wehmut. Der nach Rache lüsternde Heinrich Asthon tritt ein und erzählt ihm, dass Lucia schon in das Brautgemach gebracht wurde. Die beiden fordern sich zum Duell: Treffpunkt bei Sonnenaufgang am Friedhof der Ravenswoods.

Galerie im Schloss Ravenswood. Im Schloss gehen die Feierlichkeiten weiter. Raimund erscheint und überbringt eine erschütternde Nachricht: Lucia hat im Wahn Arthur erstochen und fragt nun wirr lächelnd, wo ihr Bräutigam geblieben sei. Lucia, einem Gespenst gleich, tritt ein: der starre Blick, die unkoordinierten Bewegungen und ein wirres Lächeln zeugen von ihrem Wahnzustand. Im Delirium erinnert sie sich an ihre Treffen mit Edgard, an die Erscheinung des Gespenstes am Brunnen, an die Hochzeitszeremonie, während derer sie sich mit Edgard vereint sieht. Heinrich wird von den Anwesenden zurückgehalten. Der Zustand des Mädchens hat deren Mitleid erregt und auch er bringt ihrem Verhalten schließlich Verständnis entgegen. In der allgemeine Bestürzung wird Lucia von Alisa weggebracht. Raimund beschuldigt Normann, diese Tragödie durch die Aufdeckung der Liebe zwischen Lucia und Edgard heraufbeschworen zu haben.

Außerhalb des Schlosses, vor den Gräbern der von Ravenswood. Es ist fast Sonnenaufgang. Edgard erwartet Heinrich zum Duell; er hat beschlossen, sich von ihm töten zu lassen; der Gedanke an die strahlende Lucia mit ihrem angetrauten Ehemann quält seine Seele zu sehr. Ein unheilvoller Glockenschlag klingt vom Schloss der Asthons herüber. Die herauskommenden Schlossbewohner kommentieren das tragische Schicksal der eben verstorbenen Lucia. Als Edgard vom Tode der Geliebten hört, stößt er sich den Dolch in die Brust.

Bibliografia

a cura di Federico Fornoni

Nel corso dell'ultimo decennio la ricerca donizettiana ha contribuito a delineare una nuova immagine del compositore. Un'immagine che va ben oltre l'idea del belcantista romantico e che è stata messa a punto come conseguenza dell'accettazione di un dato fondamentale: Donizetti fu autore eccelso in tutti i generi operistici della sua epoca, dall'opera seria all'opera buffa alla farsa, dal *grand-opéra* all'*opéra-comique*. Questo *restyling* della figura del musicista bergamasco affonda le sue radici in una più centrata comprensione della sua drammaturgia, oltre che in una più adeguata conoscenza dei suoi processi compositivi. Oggigiorno Donizetti è considerato autore di opere brucianti, che propongono una drammaturgia accesa e rapida, nella quale spazio e tempo sono elementi costituenti del dramma e l'intimità del personaggio viene penetrata a fondo, una drammaturgia in grado di miscelare comico e serio, stile basso e stile alto, che si compone di morfologie non precostituite, una drammaturgia, ancora, strettamente connessa alle soluzioni del teatro di parola e nella quale gli elementi scenici e gestuali contribuiscono alla riuscita tanto quanto la musica.

Condensando tutto ciò in un'unica espressione si può dire che Donizetti è uomo di teatro nel senso più ampio. Si deve innanzitutto agli studi promossi dalla Fondazione Donizetti, istituto di ricerca nato a Bergamo nel 1997 sotto la direzione di Paolo Fabbri,¹ e a contributi di studiosi alla Fondazione profondamente legati che hanno trovato esito editoriale altrove,² l'attuale defini-

¹ Si vedano i tre volumi che raccolgono gli atti dei convegni organizzati nel 1997 e nel 1998 in occasione del bicentenario della nascita e del centocinquantenario della morte: *Il teatro di Donizetti. Atti dei convegni delle celebrazioni 1797/1997-1848/1998*: I, *La vocalità e i cantanti*. Bergamo, 25-27 settembre 1997, a cura di Francesco Bellotto e Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001; II, *Percorsi e proposte di ricerca*. Venezia, 22-24 maggio 1997, a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2004; III, *Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*. Bergamo, 8-10 ottobre 1998, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006. In quest'ultimo volume si legga in particolare LUCA ZOPPELLI, *Una drammaturgia borghese*, pp. 79-99. È poi possibile consultare la collana «Quaderni della Fondazione Donizetti», a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, composta da brevi miscellanee dedicate a singole opere. Fino ad ora sono apparsi: Roberto Devereux, Lucia di Lammermoor, Anna Bolena, L'elisir d'amore, Don Gregorio, Lucrezia Borgia, La favorite, Marino Faliero, Linda di Chamounix, La figlia del reggimento, Poltuto, Il campanello, Don Pasquale.

² LUCA ZOPPELLI, «Pur fugge il tempo». *Drammaturgia romantica donizettiana e gestione delle strutture temporali*, in *L'officina del teatro europeo*, a cura di Alessandro Grilli e Anita Simon, II, *Il teatro musicale*, Pisa, PLUS, 2002, pp. 71-78; PAOLO FABBRI, «Fosca notte, notte orrenda», in *Gaetano Donizetti, Marino Faliero*, «La Fenice prima dell'opera», 2002-2003/8, pp. 73-88; FRANCESCO BELLOTTO, *L'immaginario scenico di «Marino Faliero»*, ivi, pp. 89-102; PAOLO FABBRI, *L'urlo di Parisina*, in *Stagione lirica 2004*, Bergamo, Comune di Bergamo - Teatro Donizetti, 2004, pp. 23-38; Id., *Gaudent brevitate moderni*, in *Gaetano Donizetti, Pia de' Tolomei*, «La Fenice prima dell'opera», 2004-2005/7, pp. 9-21; LIVIO ARAGONA, «Quella lunghissima scena dell'avvelenamento...». *Continuità drammatica e drammaturgia musicale nella «Lucrezia Borgia» di Donizetti*, in *Lucrezia Borgia. Storia e mito*, a cura di Michele Bordin e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2006, pp. 319-343; FRANCESCO BELLOTTO,

zione del drammaturgo Donizetti. Né l'attività scientifica va pensata come qualcosa di sganciato dalla produzione teatrale, ma, al contrario, come strumento in grado di influenzarla direttamente. È quanto accade a Bergamo dove la ricerca viene applicata alle scelte musicali e di messinscena dei titoli proposti dal Bergamo Musica Festival «Gaetano Donizetti». Risulta chiaro come la giusta conoscenza della drammaturgia del compositore non possa che essere d'aiuto a registi, direttori d'orchestra e cantanti, indirizzandone il lavoro.

La connessione tra studio e produzione fu probabilmente anche all'origine della scarsa attenzione critica di cui godette il compositore nel corso dell'Ottocento. Poche le opere che sopravvissero alla morte del loro autore, rendendo così difficoltosa una corretta lettura del *corpus* donizettiano, sommerso dallo strapotere verdiano. Anzi, vennero accuratamente accantonati proprio quei titoli che avrebbero posto in rilievo la caratura del drammaturgo e che si sarebbero potuti accostare a quanto composto da Verdi. Così sopravvissero *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*, opere appartenenti ad un genere non praticato dal cigno di Busseto, e *Lucia di Lammermoor* quale archetipo del melodramma romantico (*La favorita* circolò in forma ampiamente corrotta). Alla minima diffusione del repertorio donizettiano non poteva che corrispondere un minimo interesse storico ed esegetico. Inevitabile conseguenza fu la formulazione di giudizi restrittivi se non addirittura fuorvianti. Il nome di Donizetti veniva accostato a quelli di Rossini e di Bellini creando una sorta di triade preverdiana di cui si lodava la facilità melodica, ma della quale veniva ignorato il potenziale drammatico.³ Più utili si rivelano una serie di scritti apparsi nella città natale del musicista in quanto contenenti notizie di prima mano e materiali documentari di assoluta importanza.⁴ Bisognerà però attendere il monumentale lavoro di Guido Zavadini perché le fondamenta della storiografia donizettiana siano gettate. Conoscitore come nessun altro dei documenti originali inerenti al musicista grazie al suo incarico di bibliotecario presso l'Istituto Musicale di Bergamo, fu in grado di realizzare il primo autentico ritratto di questa figura. Ne mise a punto la biografia, ne rese disponibili le lettere e ne curò il catalogo delle opere. A tutt'oggi il suo volume *Gaetano Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, pubblicato in occasione del centenario della morte del compositore, rimane strumento imprescindibile per chi si voglia occupare del musicista di Bergamo.⁵ A questo punto la strada è aperta: non passerà molto

«Fa' le cose da pazza». Una lettera inedita di Donizetti su «Lucrezia Borgia», ivi, pp. 285-317; «Maria Stuarda», libretto e guida all'opera, a cura di Federico Fornoni, «La Fenice prima dell'opera», 2009/3, pp. 53-96; PAOLO FABBRI, *Donizetti drammaturgo. Dalle passioni in «tableau» alla confessione inconsapevole*, in *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, a cura di Paola Bertolone, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 51-64.

³ Fra gli studi di maggior interesse segnaliamo: FRANCESCO REGLI, *Gaetano Donizetti e le sue opere*, Torino, Forz e Dalmazzo, 1850; PAUL SCUDO, *Donizetti et l'école italienne depuis Rossini*, in Id., *Critique et littérature musicales*, Paris, Amyot, 1850, pp. 75-100; TEODORO GHEZZI, *Ricordi su Donizetti*, «Omnibus», IV/7, marzo 1860; FILIPPO CICONETTI, *Vita di Gaetano Donizetti*, Roma, Tipografia Tiberina, 1864; ANTONIO BELLOTTI, *Donizetti e i suoi contemporanei*, Bergamo, Pagnoncelli, 1866.

⁴ A cominciare dai testi di due condiscipoli e amici di Donizetti, l'impresario e librettista Bartolomeo Merelli (*Cenni biografici di Gaetano Donizetti raccolti da un vecchio dilettante di buona memoria*, Bergamo, Civelli, 1874) e il violinista Marco Bonesi (*Note biografiche su Gaetano Donizetti*, pubblicate postume nel 1946 nella rivista «Bergomum», X/1-3, pp. 81-89), per arrivare alle vere e proprie monografie di BERNARDINO ZENDRINI, *Donizetti e Simone Mayr*, Bergamo, Pietro Cattaneo, 1875; FILIPPO ALBORGHETTI e MICHELANGELO GALLI, *Gaetano Donizetti e G. Simone Mayr: notizie e documenti*, Bergamo, Gaffuri e Gatti, 1875; EDOARDO CLEMENTE VERZINO, *Contributo ad una biografia di Gaetano Donizetti*, Bergamo, Carnazzi, 1896; ID., *Le opere di Gaetano Donizetti: contributo alla loro storia*, Bergamo, Carnazzi, 1897.

⁵ GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948. In precedenza, sempre di Zavadini, era apparso *Gaetano Donizetti, vicende della sua vita e catalogo delle sue musiche su documenti inediti*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1941.



Maria Callas, Lucia al Comunale di Firenze, febbraio 1953. La Callas sostenne la parte di Lucia al Teatro La Fenice di Venezia nel 1954. Altri suoi ruoli nel teatro veneziano: Isotta (1947), Turandot (1948), Brunilde (*Walkiria*; 1948), Elvira (*Puritani*; 1949), Norma (1950), Violetta (1953), Medea (1954).

tempo e una pattuglia di agguerriti studiosi sarà in grado di inquadrare in maniera sistematica anche la produzione operistica dell'autore, proprio in concomitanza con l'avvio della *Donizetti Renaissance* che coinvolse i principali palcoscenici del mondo. Guglielmo Barblan,⁶ Herbert Weinstock,⁷ Franca Cella⁸ e William Ashbrook⁹ avviano quel processo che condurrà direttamente agli esiti cui si accennava in apertura della presente nota bibliografica. Possiamo ancora aggiungere lo studio di Angelo Geddo¹⁰ e l'ampia attività condotta in suolo anglosassone dalla Donizetti Society di Londra con il suo periodico bollettino¹¹ e con la sua rivista di cui sono apparsi sette numeri tra il 1974 e il 2002.¹²

Ormai sdoganata, la critica donizettiana segue le tradizionali vie dei convegni,¹³ dei volumi miscelanei,¹⁴ dei cataloghi di mostre¹⁵ e delle monografie divulgative.¹⁶ Negli ultimi anni particolare attenzione è stata riservata all'internazionalità della carriera e della produzione di questo autore, come dimostrano una serie di pubblicazioni dedicate ai lavori parigini e viennesi.¹⁷

Se dalla musica passiamo ad occuparci dei documenti il testo di riferimento rimane il *Donizetti* di Zavadini che mette a disposizione la trascrizione di oltre settecento lettere del compositore, cui vanno aggiunte una serie di missive di corrispondenti vari destinate al Nostro. Altri si impegnarono a portare avanti il lavoro intrapreso dallo zelante studioso, in particolare Guglielmo Barblan e Frank Walker, che, attraverso il Centro di studi donizettiani attivo fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, curarono i quattro numeri della rivista «Studi donizettiani», contenenti saggi e

⁶ GUGLIELMO BARBLAN e BRUNO ZANOLINI, *Gaetano Donizetti. Vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Liguria Assicurazioni, 1983, versione riveduta del precedente GUGLIELMO BARBLAN, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948.

⁷ HERBERT WEINSTOCK, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, London, Methuen & Co., 1964.

⁸ FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, «Contributi dell'Istituto di filologia moderna dell'Università Cattolica del Sacro Cuore», serie francese, 1966, pp. 340-590.

⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti*, London, Cassell, 1965. Il volume venne ampliato e pubblicato in italiano in due tomi, divenendo la monografia di riferimento sul compositore: WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986 e ID., *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987.

¹⁰ ANGELO GEDDO, *Donizetti. L'uomo le musiche*, Bergamo, Edizioni della rotonda, 1956.

¹¹ «Donizetti Society Newsletter», attualmente al n. 112.

¹² «Donizetti Society Journal», I, 1974; II, 1975; III, 1977; IV, 1980; V, 1984; VI, 1988; VII, 2002.

¹³ *Atti del primo convegno internazionale di studi donizettiani. Bergamo, 22-28 settembre 1975*, Bergamo, Azienda autonoma di turismo, 1983; *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno internazionale di studio. Bergamo, 17-20 settembre 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1993. Si ritorni inoltre alla nota 1.

¹⁴ *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1983; *Studi su Gaetano Donizetti nel bicentenario della nascita (1797-1997)*, a cura di Marcello Eynard, Bergamo, Civica Biblioteca «Angelo Mai», 1997.

¹⁵ *Donizetti e i teatri napoletani nell'Ottocento*, a cura di Franco Mancini e Sergio Ragni, Napoli, Electa, 1997; *Donizetti. Itinerari di un operista europeo*, Milano, Mazzotta, 1997.

¹⁶ PIERO MIOLI, *Donizetti. 70 melodrammi*, Torino, EDA, 1988; in francese si legga il recente GILLES DE VAN, *Gaetano Donizetti*, Paris, Bleu nuit, 2009.

¹⁷ *Donizetti in Wien. Musikwissenschaftliches Symposium. Wien, 17-18 Oktober 1997*, a cura di Leopold M. Kantner, Wien, Edition Praesens, 1998; *Donizetti, Napoli, l'Europa. Atti del Convegno. Napoli, 11-13 dicembre 1997*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, EST, 2000; *Donizetti, Parigi e Vienna. Convegno internazionale. Roma, 19-20 marzo 1998*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2000; «The Donizetti Society Journal», 7: *Donizetti and France*, a cura di Alexander Weatherson e Fulvio Stefano Lo Presti, London-Bergamo, Donizetti Society - Fondazione Donizetti, 2002; *Donizetti und seine Zeit in Wien*, a cura di Michael Jahn, Wien, Der Apfel, 2010.

lettere inedite che completano il quadro fornito da Zavadini.¹⁸ Ben prima di queste ricerche una notevole quantità di documenti era comunque nota. Nel 1897, centenario della nascita di Donizetti, Bergamo volle organizzare una grande mostra che raccogliesse i materiali relativi al compositore e alla sua famiglia conservati negli archivi italiani, parigini e viennesi. Di quell'evento rimangono i preziosissimi cataloghi.¹⁹ Conseguenza della mostra fu l'apertura, nel 1906, del Museo donizettiano, resa possibile da una donazione della famiglia Basoni-Scotti che ospitò il musicista nel proprio palazzo di Bergamo alta durante i mesi di agonia. Ancora oggi è possibile visitare il museo che, nel corso degli anni, implementò quella prima collezione, in particolare grazie al lavoro dell'infaticabile Zavadini.²⁰

Attualmente è la Fondazione Donizetti a farsi carico degli studi documentari concernenti il musicista e il suo *entourage*. In progetto è una nuova edizione dell'epistolario di Zavadini, preliminarmente alla quale si sta lavorando al *Carteggio Mayr*.²¹ Intanto la pubblicazione del carteggio inedito di Aniello Benevento, intimo amico napoletano di Donizetti, ha gettato nuova luce sul periodo della malattia del musicista, riabilitando, fra l'altro, l'operato del fratello Giuseppe e del nipote Andrea durante gli ultimi difficilissimi anni di vita del congiunto.²² Recenti studi sono poi stati dedicati ai materiali conservati presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, certamente il più ricco fondo donizettiano del mondo.²³ Concludendo il quadro documentario, è necessario citare l'imprescindibile raccolta di tutte le recensioni alle 'prime' curata da Annalisa Bini e Jeremy Commons.²⁴

¹⁸ «Studi donizettiani», I, 1962; II, 1972; III, 1978; IV, 1988. Particolare importanza riveste la corrispondenza tra l'impresario Alessandro Lanari e Gaetano Donizetti studiata e pubblicata nel terzo numero: JEREMY COMMONS, *Una corrispondenza tra Alessandro Lanari e Donizetti*, pp. 9-74.

¹⁹ *Mostra donizettiana dal 22 agosto al 22 settembre*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897; *Ricordi di Gaetano Donizetti esposti nella mostra centenaria tenutasi in Bergamo nell'agosto-settembre 1897*, raccolti e ordinati da Giuseppe Donizetti, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897; *Mostra donizettiana. Catalogo del R. Conservatorio di musica di Napoli*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897; *Katalog der Donizetti-Ausstellung*. Ausstellung der für die Centenarfeier in Bergamo bestimmten oster. Objecte: Saal 9. des k.k. oster. Museums für Kunst und Industrie, Wien, Verlag des Comites, 1897; CHARLES-THÉODORE MALHERBE, *Centenaire de Gaetano Donizetti: catalogue bibliographique de la section française à l'exposition de Bergame*, Paris, Imprimerie de la Cour d'appel, 1897; *Gaetano Donizetti: numero unico nel primo centenario della sua nascita 1797-1897*, a cura di Parmenio Bettoli, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897; ADOLFO CALZADO, *Donizetti e l'opera italiana in Spagna*, Paris, Chaix, 1897.

²⁰ GUIDO ZAVADINI, *Museo donizettiano di Bergamo. Catalogo generale*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1936; VALERIANO SACCHIERO, *Il Museo donizettiano di Bergamo*, Bergamo, Centro di studi donizettiani, 1970; FABRIZIO CAPITANIO, *Il Museo donizettiano in Bergamo*, Bergamo, Comune di Bergamo, 2002.

²¹ Nel 2008 e nel 2010 sono apparsi i primi due volumi entrambi a cura di Paolo Fabbri e, rispettivamente, relativi agli anni 1782-1804 e 1805-1810. Lo studio del maestro di Donizetti è una priorità per la Fondazione, perché indispensabile alla comprensione della figura dell'illustre allievo e del tempo in cui visse. Si veda anche GIROLAMO CALVI, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di PierAngelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000.

²² *Caro Aniello. I carteggi donizettiani del Fondo Moscarino (1836-1847)*, a cura di Carlo Moscarino, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2008. Sulla questione sia concesso un rimando anche a FEDERICO FORNONI, *Le lettere di Giuseppe Donizetti nell'archivio storico della Fondazione Donizetti*, in *Giuseppe Donizetti Pascià. Traiettorie musicali e storiche tra Italia e Turchia*, a cura di Federico Spinetti, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2010, pp. 127-175.

²³ ANTONIO CAROCCIA, *I Donizetti fratelli d'Italia*, in *Parigi 1835*, a cura di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2008, pp. 95-115; *Id.*, *Documenti e lettere nella donazione Giuseppe Donizetti della Biblioteca San Pietro a Majella di Napoli*, in *Giuseppe Donizetti Pascià*, cit., pp. 177-220. I due saggi indagano, fra l'altro, i rapporti tra la famiglia Donizetti e gli ideali risorgimentali.

²⁴ *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Skira, 1997.



Beverly Sills (Belle Silverman; 1929-2007), Lucia al Covent Garden di Londra, 1970; allestimento di Franco Zeffirelli. Illustre donizettiana – Maria Stuarda, Anna Bolena, Elisabetta (*Roberto Devereux*), Lucia –, fu anche una celebre Manon (Massenet). Partecipò alla prima rappresentazione di *The Ballad of Baby Doe* di Douglas Moore. Dal 1979 al 1989 *general director* della New York City Opera

Per quanto riguarda le fonti strettamente musicali un ruolo di primaria importanza riveste il catalogo approntato da Luigi Inzaghi che segnala, con alcune comprensibili imprecisioni, le collocazioni dei materiali originali.²⁵ È inoltre disponibile il catalogo degli autografi che si trovano all'Archivio Ricordi.²⁶ A cominciare dalla monografia di Philip Gossett dedicata ad *Anna Bolena*,²⁷ lo studio del processo compositivo basato sulle fonti autografe è divenuto uno dei principali ambiti della ricerca donizettiana, causando anche vere e proprie dispute intorno alle intenzioni

²⁵ LUIGI INZAGHI, *Catalogo generale delle opere*, in *Gaetano Donizetti*, a cura di Giampiero Tintori, cit., pp. 131-273.

²⁶ *Donizetti a Casa Ricordi. Gli autografi teatrali*, a cura di Alessandra Campana, Emanuele Senici e Mary Ann Smart, Bergamo, Fondazione Donizetti, 1998.

²⁷ PHILIP GOSSETT, «*Anna Bolena*» and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti, Oxford, Clarendon, 1985.

e alle priorità dell'autore.²⁸ Un contributo illuminante su tale aspetto si deve a Luca Zoppelli che, partendo dall'analisi di un abbozzo di *Maria di Rohan*, ha fornito notizie inedite sul modo di lavorare di Donizetti.²⁹ L'esito più evidente della ricerca sulle fonti è l'*Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti* diretta da Roger Parker e da Gabriele Dotto.³⁰ Coedita da Ricordi e dalla Fondazione Donizetti, è dal 2001 Edizione Nazionale, prima edizione musicale a fregiarsi del prestigioso riconoscimento.³¹ Parallelamente la Fondazione Donizetti sta curando la revisione sugli autografi di opere poco conosciute e ancor meno frequentate dai teatri.³²

Non altrettanto strutturata è la situazione relativa ai libretti. Esistono studi sui due principali librettisti di Donizetti, Cammarano e Romani,³³ ed è stato compilato il catalogo dei libretti manoscritti del fondo Lucca,³⁴ ma manca una collana specificamente destinata all'edizione dei testi poetici.³⁵ È però possibile reperire libretti controllati in varie pubblicazioni, dai «Quaderni della Fondazione Donizetti» nei quali viene riportata la trascrizione della stampa per la 'prima' o degli autografi (cfr. nota 1 per la lista dei titoli disponibili), alla «Fenice prima dell'opera» che propone edizioni sulla base delle fonti originali,³⁶ fino a vere e proprie edizioni critiche.³⁷

Dedichiamo il paragrafo conclusivo a *Lucia di Lammermoor*. Fra le poche opere di Donizetti a non essere mai uscita dal repertorio, è da sempre considerata prototipo del melodramma romantico e modello belcantistico per eccellenza. Diversi studiosi si sono comprensibilmente interrogati sui motivi di questo successo, ripercorrendolo e spiegandolo.³⁸ La fortuna di *Lucia* fu

²⁸ Cfr. il saggio introduttivo di Philip Gossett all'edizione in facsimile dell'autografo di *Don Pasquale* (GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale. Facsimile dell'autografo*, Milano, Archivio Storico Ricordi (M. I. 13), con un saggio di Philip Gossett, Milano-Roma, Ricordi – Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1999) e MICHAEL WALTER, *Kompositorischer Arbeitsprozess und Werkcharakter bei Donizetti*, «Studi musicali», xxvi, 1997, pp. 445-518. Si legga anche PHILIP GOSSETT, *Donizetti: il problema del pensiero creativo*, in *Voglio amore, e amor violento* cit., pp. 181-194.

²⁹ LUCA ZOPPELLI, *Processo compositivo, 'furor poeticus' e «Werkcharakter» nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un «continuity draft» di Donizetti*, «Il Saggiatore musicale», xii/2, 2005, pp. 301-337.

³⁰ Cfr. ROGER PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Postmodern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti* cit., pp. 57-68.

³¹ I titoli già pubblicati sono: *Maria Stuarda*, a cura di Anders Wiklund; *Il campanello*, a cura di Ilaria Nari-ci; *La favorite*, a cura di Rebecca Harris Warrick; *Poluto*, a cura di William Ashbrook e Roger Parker; *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, a cura di Roger Parker e Anders Wiklund; *Dom Sébastien*, a cura di Mary Ann Smart; *Linda di Chamounix*, a cura di Gabriele Dotto; *Pia de' Tolomei*, a cura di Giorgio Pagannone; *Deux hommes et une femme*, a cura di Paolo A. Rossini con la collaborazione di Francesco Bellotto. Disponibili per l'esecuzione, ma non ancora stampate, sono: *Adelia*, a cura di Roger Parker; *Lucia di Lammermoor / Lucie de Lammermoor*, a cura di Gabriele Dotto e Roger Parker; *Maria di Rohan*, a cura di Luca Zoppelli.

³² Ad oggi è stato pubblicato GAETANO DONIZETTI, *Pietro il Grande kzar delle Russie o sia Il falegname di Livonia*, edizione critica a cura di Maria Chiara Bertieri.

³³ Segnaliamo almeno JOHN BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, The University Press, 1985 e ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996.

³⁴ Cfr. MARCO EMANUELE, *Il fondo Lucca dell'Archivio Storico Ricordi: un copione per «Belisario»*, in *Voglio amore, e amor violento*, cit., pp. 273-319.

³⁵ La raccolta *Tutti i libretti di Donizetti* curata da Egidio Saracino (Milano, Garzanti, 1993) non segue criteri scientifici, rivelandosi dunque di scarsa utilità.

³⁶ *Marino Faliero, L'elisir d'amore e Pia de' Tolomei*, a cura di Giorgio Pagannone; *Maria Stuarda* e, ora, *Lucia di Lammermoor* a cura di Federico Fornoni.

³⁷ GIORGIO PAGANNONE, *La «Pia de' Tolomei» di Salvatore Cammarano. Edizione genetico-evolutiva*, Firenze, Olschki, 2006; la citata edizione di *Pietro il Grande* contiene anche l'edizione critica del libretto.

³⁸ WILLIAM ASHBROOK, *Popular Success, the Critics and Fame: The Early Careers of «Lucia di Lammermoor» and «Belisario»*, «Cambridge Opera Journal», ii/1, 1990, pp. 65-81; LONDON GREEN, *Callas and «Lucia»*, «The Opera Quarterly», xiv/3, 1998, pp. 65-71; FRANCESCO BELLOTTO, «*Lucia di Lammermoor» di Gaetano Do-*

immediata al punto da contaminare un capolavoro come *Madame Bovary*, dove si narra di una rappresentazione della versione francese dell'opera (capitolo XV della parte II),³⁹ anche se il melodramma donizettiano è da sempre legato ad un altro testo, la sua fonte letteraria *The Bride of Lammermoor*.⁴⁰ Sotto il profilo analitico la critica si è a più riprese soffermata sugli aspetti psicologici della protagonista, leggendoli di volta in volta in chiave oppressiva, *gender* o scientifica,⁴¹ ma sono disponibili anche contributi incentrati sulla drammaturgia, assai utili per un inquadramento generale dell'opera.⁴² Per quanto oggi possa apparire incomprensibile, nel corso dell'Ottocento la scena di follia veniva spesso sostituita con il rondò finale di *Fausta*: Hilary Poriss indaga e illustra motivi e conseguenze di questa scelta.⁴³ Segnaliamo ancora un paio di lavori sui due pezzi più celebri, il concertato e la scena della pazzia,⁴⁴ e la riproduzione delle note autografe di Cammarano sulla messinscena dell'opera.⁴⁵ A proposito di fonti, suggeriamo l'articolo di Zavadini apparso in seguito alla pubblicazione del facsimile dell'autografo avvenuta nel 1941 per iniziativa di Giovanni Treccani degli Alfieri (Milano, Emilio Bestetti),⁴⁶ e alcuni recenti saggi che spiegano la vicenda della sostituzione della glassarmonica con il flauto nella scena di pazzia per motivi contingenti, e che fanno risalire agli anni Ottanta dell'Ottocento l'introduzione della celeberrima cadenza, ad uso della cantante Nellie Melba.⁴⁷

nizetti: contraddizioni e conferme di un mito storiografico, «Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo», LXI, 1999, pp. 49-53.

³⁹ Cfr. KURT RINGGER, «*Lucia di Lammermoor*» ou les regrets d'Emma Bovary, in *Littérature et opéra*, Grenoble, Presse Universitaire de Grenoble, 1987, pp. 69-79.

⁴⁰ GIOVANNI MORELLI, *La scena della follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi. Fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 411-432; CORMAC NEWARK, *Far luce su «Lucia»: simulacri letterari e operistici*, in *Percorsi e proposte di ricerca*, cit., pp. 245-256; NICOLA CIPRIANI, *Un romanzo, un melodramma, un caso giudiziario. Il percorso di tre vittime del «pensiero maschile»*, Varese, Zecchini, 2008. Francesco Izzo ha invece studiato un poco noto precedente operistico: FRANCESCO IZZO, *Michele Carafa e «Le nozze di Lammermoor». Un oscuro precedente della «Lucia»*, in *Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a cura di Francesco Izzo e Johannes Streicher, Roma, Pantheon, 1993, pp. 161-193.

⁴¹ MARY ANN SMART, *The Silencing of Lucia*, «Cambridge Opera Journal», IV/2, 1992, pp. 119-141; ERNST PESCHEL, *Donizetti and the Music of Mental Derangement: «Anna Bolena», «Lucia di Lammermoor» and the Composer's Neurobiological Illness*, «The Yale Journal of Biology and Medicine», LXV/3, 1992; GIORGIO PAGANNONE, *Il «dolce suono» della follia: Lucia liberata*, in *Lucia di Lammermoor*, Torino, Teatro Regio, 2000, pp. 9-21.

⁴² PAOLO CECCHI, *Genesi, concezione librettistica e meccanismi drammaturgico-musicali della «Lucia di Lammermoor»*, in *Lucia di Lammermoor*, Venezia, Teatro La Fenice, 1992, pp. 53-83; GUIDO PADUANO, «*Lucia di Lammermoor*». *Procedure di drammatizzazione*, in ID., *Il giro di vite*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 85-114; Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 233, 2006; *Lucia di Lammermoor*, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006 («Quaderni della Fondazione Donizetti», 2).

⁴³ HILARY PORISS, *A Madwoman's Choice: Aria Substitution in «Lucia di Lammermoor»*, «Cambridge Opera Journal», XIII/1, 2001, pp. 1-28.

⁴⁴ MARIO BORTOLOTTI, *Sul sestetto nell'opera «Lucia di Lammermoor»*, in *Atti del primo convegno internazionale di studi donizettiani*, cit., pp. 51-60; BRUNO CAGLI, *Il dolce suono di sua voce*, «The Donizetti Society Journal», 4, cit., pp. 46-51.

⁴⁵ JOHN BLACK, *Cammarano's Notes for the Staging of «Lucia di Lammermoor»*, «The Donizetti Society Journal», 4, cit., pp. 29-44.

⁴⁶ GUIDO ZAVADINI, *Sfogliando il fac-simile dell'autografo della «Lucia»: curiosità e rivelazioni*, «Bergomum», XV/2, 1941.

⁴⁷ ROGER PARKER, *A Cage of Madmen, Mr Pezzi's Glass Harmonica and Nellie Melba: «Lucia» then and now*, in *Lucia di Lammermoor*, London, Royal Opera House, 2003, pp. 32-35; ID., *Una nuova edizione di «Lucia di Lammermoor»*, «Quaderni della Fondazione Donizetti», 2, cit., pp. 17-22; ROMANA MARGHERITA PUGLIESE, *The Origins of «Lucia di Lammermoor»'s Cadenza*, «Cambridge Opera Journal», XVII/1, 2004, pp. 23-42.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Lucia spegne le fiamme e accende i cuori

Gli inizi degli anni Trenta dell'Ottocento coincidono alla Fenice con la prima gestione di Alessandro Lanari, il «Napoleone degli impresari», nelle stagioni 1831-1832 e 1832-1833.¹ Sono anni decisivi: Rossini ha da poco concluso con *Guillaume Tell* (1829) la sua attività operistica in Francia, dove si era trasferito lasciando proprio alla Fenice il vanto dell'ultima prima assoluta italiana, *Semiramide* (1823). Ancora nessuno poteva invece immaginare che la recente *Norma* (1831) avesse pericolosamente avvicinato Bellini alla precoce scomparsa non dalle scene, come il pesarese, ma dalla vita terrena;² dei suoi lavori Lanari riprende *La straniera*, *I Capuleti e i Montecchi* e soprattutto *Norma*, a un anno esatto dall'esordio milanese,³ prima di aggiudicarsi la prima assoluta di *Beatrice di Tenda*, andata in scena alla Fenice il 16 marzo 1833. Intanto Donizetti, che proprio a Venezia aveva debuttato con *Enrico di Borgogna* (1818) e che si era ormai imposto all'attenzione dell'intera Europa, viene rilanciato in laguna da Lanari con due grandi novità: *Anna Bolena* e *L'elisir d'amore*, entrambe a distanza di un anno dalle rispettive *premières*.⁴

A Lanari succede dalla stagione di carnevale-quaresima del 1833-1834 a quella di primavera del 1836 Natale Fabrici, che tornerà alla Fenice altre due volte, dal 1839 al 1841 e nel 1844. Fabrici cerca di seguire la medesima strada dell'illustre collega,⁵ ma a Donizetti – di cui mette in scena *Fausta*, di nuovo *Anna Bolena*, *Parisina* e la prima assoluta di *Belisario*⁶ – preferisce Rossini,⁷ tanto che la presidenza della Fenice nutre qualche perplessità sulla sua gestione, poiché riduce la durata del suo incarico e bandisce un nuovo avviso di concorso, che attira numerosi candidati.⁸

¹ Lanari tornerà alla Fenice altre due volte: dal carnevale 1836-1837 al carnevale 1838-1839 e nei carnevali 1844-1845 e 1845-1846.

² Bellini morì non ancora trentaquattrenne a Puteaux il 23 settembre 1835.

³ *La straniera*, andata in scena per la prima volta alla Scala il 14 febbraio 1829, fu ripresa da Lanari alla Fenice il 4 febbraio 1832; *I Capuleti e i Montecchi*, dopo la prima assoluta alla Fenice l'11 marzo 1830, fu ripresa da Lanari il 14 febbraio 1832; *Norma*, andata in scena in prima assoluta alla Scala il 26 dicembre 1831, fu ripresa a Venezia da Lanari il 26 dicembre 1832.

⁴ *Anna Bolena*, andata in scena a Milano il 26 dicembre 1830, fu ripresa alla Fenice il 26 dicembre 1831; *L'elisir d'amore*, dopo la prima milanese del 12 maggio 1832, giunse alla Fenice il 2 marzo 1833.

⁵ Riprese *La straniera*, *I Capuleti*, *Norma* e il 23 aprile 1836 propose a Venezia *I puritani* a un anno dalla prima parigina del 24 gennaio 1835.

⁶ Fabrici riprese *Fausta*, andata in scena al San Carlo di Napoli il 12 gennaio 1832, il 26 dicembre 1833, *Anna Bolena* il 30 gennaio 1834 e *Parisina*, andata in scena alla Pergola di Firenze il 17 marzo 1833, il 26 dicembre 1834; la prima assoluta di *Belisario* andò in scena alla Fenice il 4 febbraio 1836.

⁷ Di Rossini Fabrici mise in scena *Otello*, *La Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia* nel carnevale 1834-1835; *L'assedio di Corinto*, ancora *Il barbiere di Siviglia* e *Mosè in Egitto* nel carnevale 1835-1836; un'ulteriore ripresa della *Cenerentola* e *La gazza ladra* nella stagione di primavera del 1836.

⁸ «In seguito alla diffida del giorno 5 gennajo corr. n. 94 intimata dalli sig: Natale Fabrici, e marchese Rodolfo Pallavicini, col mezzo dell'I.R. Tribunale mercantile con cui si dichiarano sciolti dal contratto 24 marzo

Se Michele Canzio, impresario di Genova, rifiuta l'invito perché considera due anni un lasso troppo breve per rendere completamente fruttifero l'impegno, Giuseppe Gauch, agente teatrale residente in Bologna, inoltra una dettagliata proposta ricca di quarantuno articoli ma nella quale non figurano i cantanti (pure richiesti espressamente nel bando) e nemmeno i titoli, per quanto provvisori.⁹ Ben più interessato si mostra invece Bartolomeo Merelli, in procinto di accettare quell'incarico al Teatro alla Scala che gli permetterà poi di promuovere la carriera di Giuseppe Verdi.¹⁰ Ma del suo progetto non si trova traccia nelle filze d'archivio, che documentano invece il rinnovato interesse di Alessandro Lanari per il teatro che aveva già diretto brillantemente pochi anni prima. Anche se molte cose sono cambiate, non sono mutati i plenipotenziari della Fenice: in particolare Giuseppe Berti, spostatosi negli anni tra un ruolo e l'altro, è di fatto rimasto sempre ai vertici di una sala che, nonostante vanti un centinaio di soci, è gestita di fatto da un'oligarchia. Il modo stesso nel quale Lanari affronta la situazione dimostra che i buoni rapporti con la dirigenza sono rimasti tali e che la stima tra le parti non è mutata. Sarà grazie a lui, cui saranno affidate non due, ma tre stagioni, dal dicembre 1836 al marzo 1839, che Donizetti si riaffaccerà a Venezia, con ben dieci produzioni (di cui due prime assolute e tre prime veneziane) in tre anni.¹¹

Sono molti gli elementi di interesse che emergono dalla corrispondenza dell'impresario con la presidenza della Fenice – tra gli altri la prassi di affittare le sale del teatro per rimpinguarne le risorse finanziarie, come avviene ad esempio per il «casino apollineo» concesso per diecimila fiorini. Lanari, com'è suo solito, propone una rosa di artisti di assoluto prestigio come le prime donne Fanny Tacchinardi, Amalia Schütz e Luigia Boccabadati, i primi tenori Gilbert Duprez, Giovanni Battista Vergé e Antonio Poggi e i primi bassi Giorgio Ronconi, Filippo Coletti e Ignazio Marini. A scrivere per una sì straordinaria compagnia, oltre a Donizetti, con cui è in trattativa, Lanari propone l'alternativa fra Giuseppe Persiani (marito della Tacchinardi), Saverio Mercadante e Giovanni Pacini, in collaborazione con un librettista di fama e levatura assoluta come Salvatore Cammarano. Anche per i coreografi (correntemente definiti «compositori dei balli») si suggeriscono nomi di assoluta affidabilità: Paolo Samengo, Giovanni Galzerani, Antonio Mon-

1832, a termini dell'art. 39 del contratto stesso, il presidente agli spettacoli propone l'immediata pubblicazione di un avviso di concorso del tenore [e] sui termini del qui unito, limitando il periodo del contratto ad un solo biennio, perché oltre a questo non si estende il privilegio accordato da sua Maestà per balli mascherati, venali, opere serie, etc. [...]. Dovendosi procedere ad un contratto di appalto del detto Teatro che comincerà dal giorno 28 marzo a: e terminerà col giorno 25 marzo 1838, sono invitati tutti quelli che aspirassero all'impresa, a presentare i loro progetti alla presidenza a tutto il giorno 15 febbraio p:v: [...]. L'appaltatore dovrà contemporaneamente al progetto unire la proposizione delle prime parti così di canto come di ballo, che dovranno agire nella stagione di carnevale e quadragesima 1836/37». Archivio storico del Teatro La Fenice, buste spettacoli 5 (412), processo verbale del 14 gennaio 1836.

⁹ Ivi, lettera del 26 febbraio 1836.

¹⁰ «Sentendo che si deve fare un nuovo appalto per due anni, io sono a pregare le LL. SS. Ill.me a volermi spedire al più presto il capitolato, onde possa esaminarlo ed abilitarmi ad inoltrarlo con progetto»; ivi, lettera di Bartolomeo Merelli del 21 gennaio 1836.

¹¹ Lanari produsse nella stagione di carnevale-quaresima 1836-1837 la prima fenicea di *Lucia di Lammermoor* (26 dicembre 1836, a un anno dalla prima napoletana del 26 settembre 1835) e la prima assoluta di *Pia de' Tolomei* (18 febbraio 1837); nella stagione di carnevale-quaresima 1837-1838 la prima assoluta di *Maria de Rudenz* (30 gennaio 1838) e la ripresa di *Parisina* (13 febbraio 1838); nella stagione d'autunno del 1838 le prime fenicee di *Roberto Devereux* (4 ottobre 1838, a un anno dalla prima napoletana del 29 ottobre 1837) e *Lucrezia Borgia* (11 ottobre 1838, a quasi cinque anni dalla prima scaligera del 26 dicembre 1833); e nella stagione di carnevale-quaresima 1838-1839 le riprese di *Parisina* (12 gennaio 1839), *Lucrezia Borgia* (15 gennaio 1839), *Lucia di Lammermoor* (29 gennaio 1839) e *Belisario* (20 marzo 1839).



Lucia di Lammermoor al Teatro la Fenice di Venezia, 1959, regia di Giuseppe Marchioro. In scena: sopra (II.1.2) Leyla Gencer (Lucia) e Enzo Sordello (Enrico); sotto (II.1.6), Gencer, Giovanni Antonini (Raimondo), Giacinto Prandelli (Edgardo), Enzo Sordello, Franco Ricciardi (Arturo). Archivio storico del Teatro La Fenice. La Gencer (1928-2008) fu protagonista alla Fenice (1969) di una storica ripresa del *Belisario* di Donizetti (Antonina).



Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice di Venezia, 1961; regia, scene e costumi di Franco Zeffirelli. Nella foto: Joan Sutherland (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.

ticini. Sull'opportunità dell'ingaggio della Tacchinardi Lanari insiste in modo particolare in una lettera del 23 aprile 1836, in cui si fa cenno anche al suo successo più recente, *Lucia*:

Il primo ed unico movente che mi ha fatto risolvere ad accudire all'appalto del loro Gran Teatro fu la sicurezza di poter possedere l'impareggiabile artista sig.^a Fanny Tacchinardi Persiani da tutti gli appaltatori ritenuta la prima artista che esista dopo la Malibrand, e tale dichiarata dalla stessa professione, non tanto facile a transigere e donare ad altri il primato; una tal prova ne ha data al R. Teatro S. Carlo in Napoli, e quando questa non agiva i disordini erano soventi, e l'appaltatore si trovò obbligato a transigere con altra artista per una riduzione di recite, onde aumentarle alla Tacchinardi, delizia di quel pubblico. Una delle prove poi più convincenti è l'entusiasmo che quest'artista desta presentemente in Bologna nell'opera *La sonnambula* sostenendo il confronto della somma fra le artiste: della Malibrand! [...] costringendo a mandare indietro gli spettatori tutte le sere. [...] Per prima opera nuova per Venezia, si potrebbe scegliere fra la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti scritta per la Tacchinardi, Duprez, Cosselli e Porto, il *Danao* e l'*Ines de Castro* di Persiani, sentito che Ella avrà l'esito di Bologna, ove tra giorni si daranno tutte due, l'*Ugo in Parigi* del m.^o Donizetti e il *Marino Faliero* del med: se sarà approvato dalla direzione, e che sto concertando ora. Dai spartiti che le ho nominati rileverà che s'è da scegliere come si vuole.¹²

La presidenza decide dunque di approfondire le proposte di Lanari,¹³ che a inizio luglio conferma di essere in trattativa per *Pia de' Tolomei* con Donizetti, di cui trascrive e chiosa una conciliante lettera:

Le trascivo un paragrafo di una lettera di Donizetti ricevuta con questo corriere in data del 28 scorso da Napoli:

«Eccoti una prova della mia male espressa proposizione in fatto della *Pia*. Il presidente sig. Berti intende, che la sig.^a Mazzarelli a quel che pare sia più che d'ogn'altro da me approvata, giacché dice che nel tuo contratto vi è l'obbligo che io scriva a due prime donne. Questo patto non è nel nostro, ma volendo io e giovarti e non andar per le lunghe, ti do la facoltà di scrivergli in vece mia, e dirgli che io l'accetto, qualora noi siamo fra noi d'accordo sulla parte che dovrà rappresentare la Mazzarelli suddetta. Essa farà la parte del fratello di Pia. Avrà cavatina, non molto nel finale, perché deve scappare, e gran scena con cori al second'atto. Pertichini in fine, e nulla più. Se ciò ti basta, se ciò le conviene, tu scrivi subito che io l'accetto, e digli inoltre che della *Pia* ne parlano Dante, e Sestini più lungamente in una novella. Io già sto lavorando per Poggi nell'introduzione e mi secherebbe il non far le cose comodamente. Dirai che io stesso ti faccio rispondere per non duplicar lettere ecc. ecc.».

Considerando che la Ungher nel *Belisario* con una cavatina finale e un'aria è riuscita a lasciare di sé una gran fama in Venezia, parmi possa esser sufficiente la parte che Donizetti gli ha dedicato.¹⁴

Il 18 luglio l'impresario può finalmente confermare l'ingaggio di Cammarano, Donizetti, delle prime donne Tacchinardi e Rosina Mazzarelli, del primo tenore Poggi, del primo basso Celestino Salvatori, del coreografo Paolo Samengo e dei primi ballerini Amalia Brugnoli e Francesco Rosati. Come spesso accade, sono frequenti i contatti diretti tra interpreti e la stessa presidenza, sia per avere preziose conferme circa il proprio incarico, sia per ottenere quelle deroghe e quei benefici che non sempre l'impresario può concedere con facilità; è in quest'ottica che va interpretata la risposta del teatro al tenore designato per la stagione:

Riscontrando la grata di lei 25 ad. può lo scrivente assicurarle che li di lei desideri saranno pienamente soddisfatti relativamente alle opere sulle quali versa, e nelle quali ella desidera di cantare in questo

¹² Archivio storico del Teatro La Fenice, buste spettacoli 5 (412), lettera di Alessandro Lanari del 23 aprile 1836.

¹³ Ivi, processo verbale del 29 aprile 1836.

¹⁴ Ivi, lettera di Alessandro Lanari, s.d. (ma posteriore al 28 giugno 1836), mutila.

Teatro nella prossima stagione di carnevale e quadragesima. Quest'oggi stesso parte l'approvazione all'appaltatore per la produzione delle seguenti opere: I. *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, II. *Muta* [*La muette de Portici*] di Auber, III. *Pia* [*de' Tolomei*], opera nuova di Donizetti, IV. *Ines di Castro* di Persiani.¹⁵

In realtà la direzione ha già confermato il giorno prima l'incarico a Lanari, con una lettera nella quale non può però non colpire, insieme alle frecciate rivolte al concorrente Teatro di San Benedetto, qualche incertezza sull'esito del capolavoro di Donizetti:

Restano approvate le opere *Lucia di Lammermoor*, colla quale si aprirà la stagione; *La Muta* di Auber per 2^{da} ritenuto che vi sia tutto il corredo di personale così di canto che di ballo onde sia data in tutta la sua integrità, tanto più che prodotta due anni fa al Teatro S. Benedetto da una compagnia mediocre e con quelle mutilazioni che esigono i risparmi necessari nei piccoli teatri, diede già buona idea del suo effetto, e deve in conseguenza in questo Teatro produrlo pieno come merita, far al quale scopo è necessario che non manchi di nulla di quanto occorre. [...] Per 3^{za} la *Pia* e per la 4^a finalmente l'*Ines di Castro* già preventivamente approvata. È ritenuta la produzione dell'opera di ripiego non più tardi del 3 gennaio nel caso della caduta della *Lucia*.¹⁶

Ciò che ancora non può immaginare la Società proprietaria viene peraltro presagito nella riunione del 18 settembre 1836:

Secondo oggetto di questa convocazione essendo il progetto di assicurazione del teatrale stabilimento dagli incendi, e l'approvazione quindi del contratto preliminare dalla presid: conchiuso nel g^{no} 8 corrente con rappresentanti delle compagnie assicuratrici di Milano e austro-italiche in Venezia, venne fatta lettura ai soci del preliminare sud:to. Fatta conoscenza dai soci suddetti che la spesa annua che si va ad incontrare per assicurare il teatro dagli incendi è di circa ast:che lire 1600. Nessuna eccezione venne fatta, e solo sulla domanda del socio sig:r Fadiga, se fra gli oggetti da assicurarsi sarebbero comprese anche le mobilie interne ed esterne dei palchi, venne risposto dalla presidenza, che essendo queste di proprietà particolare di ogni socio, non si potevano comprendere negli oggetti da assicurarsi.¹⁷

È facilmente immaginabile, invece, il sospiro di sollievo che (nonostante tutto) tireranno gli amministratori il 13 dicembre 1836, quando un devastante incendio distruggerà la sala teatrale e costringerà la Nobile Società a trasferirsi temporaneamente al Teatro Apollo, l'attuale Goldoni. Lì debuttò *Lucia* il 26 dicembre 1836, tenendo banco per la bellezza di venticinque recite, altro che opera di ripiego! Le 1600 lire austriache appena deliberate e da poco versate frutteranno un risarcimento di 240000 lire, dimostrando ancora una volta la saggezza degli amministratori del teatro e permettendo così la sua immediata ricostruzione.

¹⁵ Ivi, lettera della presidenza ad Antonio Poggi del 29 agosto 1836.

¹⁶ Ivi, lettera della presidenza a Lanari del 28 agosto 1836.

¹⁷ Ivi, busta 34 (6 *Processi Verbali delle Convocazioni dall'anno 1836 a tutto 1838-1839. Venezia li 18 7bre 1836*).



Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice di Venezia, 1969, regia di Carlo Maestrini, scene di Enzo Dehò. Nella foto: Cristina Deutekom (Lucia). Archivio Storico del Teatro La Fenice.



Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice di Venezia, 1973; regia di Alberto Fassini, scene di Pierluigi Samaritani, costumi di David Walker. In scena: sopra Renata Scotto (Lucia) e Renato Bruson (Enrico); sotto Renata Scotto. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Lucia di Lammermoor al Teatro La Fenice

Dramma serio in due parti e tre atti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti; ordine dei personaggi: 1. Lord Enrico Asthon 2. Miss Lucia 3. Sir Edgardo di Ravenswood 4. Lord Arturo Bucklaw 5. Raimondo Bidebent 6. Alisa 7. Normanno.

1836-1837 – *Stagione di carnevale-quaresima*

26 dicembre 1836 (25 recite).*

1. Celestino Salvatori (Antonio Superchi) 2. Fanny Tacchinardi Persiani (Giuseppina Lega) 3. Antonio Poggi (Achille Ballestracci) 4. Alessandro Giacchini 5. Alessandro Cecconi 6. Marietta Bramati 7. Alessandro Meloni – Dir. e i vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara; cost. Giovanni Guidetti.

* La stagione ebbe luogo al Teatro Apollo.

1838-1839 – *Stagione di carnevale-quaresima*

29 gennaio 1839 (16 recite).

1. Giorgio Ronconi 2. Carolina Ungher (Amalia Mattioli) 3. Napoleone Moriani 4. Alessandro Giacchini 5. Luigi Biondini 6. Faustina Piombanti 7. Domenico Raffaeli – Dir. e i vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Francesco Bagnara; cost.: Vincenzo Battistini e Giovanni Guidetti.

1841 – *Recite straordinarie*

19 aprile 1841* (2 recite).

1. Giuseppe Torre 2. Mina Schrickel 3. Giovanni Battista Pancani 4. Angelo Zuliani 5. Giuseppe Torri 6. Teresa Strinasacchi – Dir. e i vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; cost.: Luigi Perelli.

* «Festeggiandosi il giorno natalizio di S.M.I.R.A. Ferdinando I nostro augustissimo sovrano il Teatro sarà illuminato a giorno. Dagli artisti dell'opera verrà cantato l'inno nazionale austriaco, musica del maestro Hayden [sic]».

1846-1847 – *Stagione di carnevale-quaresima*

23 gennaio 1847 (11 recite).

1. Cesare Badiali 2. Caterina Hayez 3. Flavio Lazzaro 4. Angelo Zuliani 5. Giuseppe Lodi 6. Marietta De Rosa Zambelli 7. Carlo Crosa – Dir. e i vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja.

1850-1851 – *Stagione di carnevale-quaresima*

1 febbraio 1851 (10 recite).

1. Felice Varesi (Paolo Damin) 2. Teresina Brambilla 3. Raffaele Mirate 4. Angelo Zuliani 5. Andrea Bellini 6. Luigia Morselli 7. Francesco De Kunert – Dir. e i vl: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja.

1866-1867 – *Stagione di carnevale-quaresima*

20 febbraio 1867 (7 recite).*

1. Giuseppe Federico Beneventano (Giuseppe Dominici) 2. Angela Tiberini 3. Mario Tiberini 4. Antonio Galletti 5. Augusto Pelletti 6. Elvira Stecchi 7. Clemente Scannavino – M° conc.: Emanuele Muzio; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Giuseppe Recanati; cost.: Davide Ascoli.

* in tre parti; «per brevità si omette il duetto tra tenore e baritono nella parte terza».

1874-1875 – *Stagione di carnevale-quaresima*

4 aprile 1875 (3 recite).*

1. Augusto Parboni 2. Emma Albani 3. Francesco Tamagno 4. Argimiro Bertocchi 5. Carlo Giovanni Zucchelli 6. Felicita Fumagalli 7. Antonio Galletti – Dir.: Raffaele Kuon; m° coro: Domenico Acerbi.

* «Da rappresentarsi per cura dell'Impresario Dott. Carlo Gardini al Teatro La Fenice in Venezia per la solenne circostanza della visita di Francesco Giuseppe Imperatore d'Austria a Vittorio Emanuele Re d'Italia».

1886-1887 – *Stagione di carnevale-quaresima*

4 gennaio 1887 (4 recite).

1. Giovanni Vaselli 2. Elvira Repetto-Trisolini 3. Luigi Ravelli (Enrico Fagotti) 4. Marcello Petrovich 5. Aristodemo Sillich 7. Giacomo Colonna – M° conc.: Alessandro Pomè; m° coro: Raffaele Carcano; m° banda: Jacopo Calascione; dir. di scena: Lodovico Saracco; scen.: Ercole Sormani; cost.: Davide Ascoli.

1925 – *Stagione di primavera*

23 aprile 1925 (6 recite).

1. Augusto Beuf 2. Toti Dal Monte 3. Giuseppe Taccani 4. Alberto Pavia 5. Luigi Manfrini 6. Lea Palcani 7. Angelo Brambilla – M° conc.: Piero Fabbroni; m° coro: Ferruccio Cusinati; all. scenico: Teatro alla Scala di Milano.

1930 – *Recite straordinarie*

20 settembre 1930 (3 recite).

1. Carlo Tagliabue 2. Toti Dal Monte 3. Enzo De Muro Lomanto 4. Emilio Venturini 5. Antonio Righetti 6. Ida Mannarini 7. Giovanni Baldini – M° conc.: Antonino Votto; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. di scena: Italo Capuzzo; fig.: Caramba.

1944 – *Stagione lirico-sinfonica d'autunno*

11 novembre 1944 (3 recite).

1. Ottavio Marini 2. Lucilla Ghersa 3. Giovanni Voyer 4. Guglielmo Torcoli 5. Marco Stefanoni 6. J. Luisa Grossi 7. Sante Messina – M° conc.: Bruno Bogo; m° coro: Antonio Zennaro; reg.: Augusto Cardì; bozz.: Conrado Barbieri.

1954 – *Stagione lirica di carnevale*

13 febbraio 1954 (3 recite).

1. Ettore Bastianini 2. Maria Meneghini Callas 3. Luigi Infantino 4. Giuseppe Zampieri (Mariano Caruso) 5. Giorgio Tozzi 6. Ebe Ticozzi 7. Guglielmo Torcoli – M° conc.: Angelo Questa; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; bozz.: Alberto Scaioli; cor. Ria Legnani.

1959 – *Stagione lirica invernale*

25 febbraio 1959 (3 recite).

1. Enzo Sordello 2. Leyla Gencer 3. Giacinto Prandelli 4. Franco Ricciardi 5. Giovanni Antonini 6. Clara Betner 7. Renzo Casellato – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; m° coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro.

1960-1961 – *Stagione lirica invernale*

24 gennaio 1961 (3 recite).

1. Ugo Savarese 2. Joan Sutherland 3. Renato Cioni 4. Renzo Casellato 5. Giovanni Antonini 6. Annalia Baz-



Lucia di Lammermoor (II.1.2) al Teatro La Fenice di Venezia, 1992 (allestimento del Maggio Musicale Fiorentino); regia, scene e costumi di Pier Luigi Samaritani. In scena: Mariella Devia (Lucia), Giorgio Zancanaro (Enrico). Archivio storico del Teatro La Fenice.

zani 7. Ottorino Begali – M° conc.: Armando La Rosa Parodi; m° coro: Sante Zanon; all. scen. e reg.: Franco Zeffirelli; cor.: Mariella Turitto.

1968-1969 – *Stagione lirica*

23 maggio 1969 (5 recite).

1. Licinio Montefusco 2. Cristina Deutekom (Maria Luisa Cioni) 3. Beniamino Prior 4. Ermanno Lorenzi 5. Lorenzo Gaetani 6. Annalia Bazzani 7. Vittorio Pandano – M° conc.: Antonino Votto; m° coro: Corrado Mirandola; m° banda: Pellegrino Caso; reg.: Carlo Maestrini; scen.: Enzo Dehò; cor.: Renato Fiumicelli.

1972-1973 – *Stagione lirica*

12 gennaio 1973 (6 recite).

1. Renato Bruson 2. Renata Scotto 3. Umberto Grilli 4. Gianfranco Manganotti 5. Paolo Washington 6. Rina Pallini (Annalia Bazzani) 7. Emilio Salvoldi – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Alberto Fassini; scen.: Pierluigi Samaritani; cost.: David Walker.

1992 – *Stagione del bicentenario*

20 marzo 1992 (9 recite).

1. Giorgio Zancanaro (Antonio Salvadori) 2. Mariella Devia (Denia Mazzola) 3. Dennis O'Neill (José Semperre) 4. Iorio Zennaro 5. Franco De Grandis (Carlo Colombara) 6. Marianna Faraone 7. Angelo Casertano – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; m° coro: Marco Ghiglione; reg., scen. e cost.: Pier Luigi Samaritani; all.: Maggio Musicale Fiorentino.



Lucia di Lammermoor (II. II. 5) al Teatro La Fenice di Venezia, 1992 (allestimento del Maggio Musicale Fiorentino); regia, scene e costumi di Pier Luigi Samaritani. In scena: Mariella Devia (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1997 – *Stagione di lirica e balletto*. Venezia, PalaFenice al Tronchetto

18 maggio 1997 (8 recite).

1. Roberto Servile (Franco Vassallo) 2. Luciana Serra (Cinzia Forte) 3. Roberto Aronica (Fabio Sartori) 4. Gerard Garino (Giorgio Casciarri) 5. Giovanni Furlanetto 6. Federica Proietti 7. Iorio Zennaro – M° conc.: Yoram David; reg.: Alberto Fassini; m° coro: Giovanni Andreoli; scen. e cost.: Pier Luigi Samaritani.

Lucia di Lammermoor in *tournée* e in decentramento col Teatro La Fenice

1969 – *Tournée in Germania*

Hochst, Jahrhundert Halle, 2 ottobre 1969 (1 recita).

1. Gianluigi Colmagro 2. Maria Luisa Cioni 3. Beniamino Prior 4. Ermanno Lorenzi 5. Agostino Ferrin 6. Annalia Bazzani 7. Guido Fabbris – M° conc.: Antonino Votto; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Carlo Maestrini; scen.: Enzo Dehò; cor.: Renato Fiumicelli.

2004 – *XXIII Stagione lirica e di concerti di Padova*

Padova, Teatro Verdi, 1 ottobre 2004 (3 recite).

1. Alessandro Paliaga 2. Alla Simoni 3. Francesco Meli 4. Enrico Paro 5. Riccardo Zanellato 6. Julie Mellor 7. Gianluca Moschetti – M° conc.: Manlio Benzi; m° coro: Piero Monti; reg.: Jean-Louis Pichon; scen.: Alexandre Heyraud; cost.: Frédéric Pineau; all.: Esplanade Opéra Théâtre de Saint-Étienne.

2004 – *Opera Estate Festival Veneto*

Bassano del Grappa, PalaBassano, 24 ottobre 2004 (3 recite).

1. Alessandro Paliaga 2. Alla Simoni 3. Federico Lepre (Giorgio Casciarri) 4. Enrico Paro 5. Riccardo Zanellato 6. Julie Mellor 7. Gianluca Moschetti – M° conc.: Manlio Benzi; m° coro: Piero Monti; reg.: Jean-Louis Pichon; scen.: Alexandre Heyraud; cost.: Frédéric Pineau; all.: Esplanade Opéra Théâtre de Saint-Étienne.



Lucia di Lammermoor a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1997; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Samaritani; progetto scenico per il PalaFenice di Lauro Crisman. In scena: sopra (II.1.3), Giovanni Furlanetto (Raimondo), Luciana Serra (Lucia); sotto (II.1.5), Luciana Serra (Lucia).

Biografie

ANTONINO FOGLIANI

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Messina nel 1976, dopo il diploma in pianoforte al Conservatorio di Bologna si diploma in direzione d'orchestra con Vittorio Parisi al Conservatorio di Milano. Si specializza all'Accademia Chigiana di Siena con Franco Donatoni ed Ennio Morricone e nel 1997 diviene assistente di Gianluigi Gelmetti. Dopo il debutto al Rossini Opera Festival di Pesaro nel 2001 con *Il viaggio a Reims*, si è esibito nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Lirico di Cagliari, Fenice di Venezia, Bergamo, Verona, Bari, Catania) e internazionali (Opéra-Comique di Parigi, Rennes, Liegi, Monte-Carlo, Bad Wildbad, St. Gallen, Wexford, Menorca, Valladolid, Novaya Opera di Mosca, Giappone) dirigendo lavori di Mozart (*Così fan tutte*), Paisiello (*Il Socrate immaginario*), Cimarosa (*Il marito disperato*), Rossini (*Ciro in Babilonia*, *L'occasione fa il ladro*, *Il signor Bruschino*, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *La Cenerentola*, *Mosè in Egitto*, *Le comte Ory*), Vaccai (*La sposa di Messina*), Donizetti (*Il diluvio universale*, *Anna Bolena*, *Ugo conte di Parigi*, *L'elisir d'amore*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*, *Maria di Rohan*), Verdi (*Oberto conte di San Bonifacio*, *Giovanna d'Arco*, *Rigoletto*), Puccini (*La bohème*, *Gianni Schicchi*), Mascagni (*Amica*). In ambito sinfonico ha diretto le orchestre di Santa Cecilia, dell'Opera di Roma, della Fondazione Toscanini di Parma, dei teatri di Bologna, Napoli, Catania e Messina, dei Pomeriggi Musicali di Milano, l'ORT di Firenze, le orchestre de La Coruña, Tenerife e Castilla y León, del Teatro di Santiago del Cile, la Sydney Symphony Orchestra, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre de Bretagne, de Reims, la Württembergische Philharmonie, la Neue Philharmonie Westfalen, la Filarmonica Nazionale di Mosca. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con *Maria Stuarda* a Piacenza con l'Orchestra Toscanini, *Semiramide* a Montpellier e *Lucia di Lammermoor* a Houston.

JOHN DOYLE

Regista. In ambito operistico ha firmato le regie di *Lucia di Lammermoor* alla Houston Grand Opera, al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo e alla Scottish Opera; *Madama Butterfly* alla Grange Park Opera e al Nevill Holt Festival; *Peter Grimes* al Metropolitan; *Rise and Fall of the City of Mahagonny* alla Los Angeles Opera; *Carmen* alla Royal Opera House (Linbury) e al Watermill Theatre; *The Tailor's Daughter* di Brian Irvine e *L'elisir d'amore* alla Welsh National Opera; *Ice* di Alasdair Nicolson per la City of London Sinfonia e *Fast Forward Figaro*, da Mozart, per il Buxton Festival. Fra i suoi successi internazionali, ricordiamo il debutto a Broadway con *Sweeney Todd* – che gli ha valso il Tony, il Drama Desk e l'Outer Critics Circle Award come «miglior regista di musical» – e, sempre per Broadway, *Company*, Tony Award come «miglior revival di musical»; a New York ha inoltre messo in scena *A Catered Affair* a Broadway e *Road Show*

al Public Theatre. Altre produzioni recenti comprendono *Where's Charley* per la rassegna Encores! del New York City Center, *Wings* al Second Stage Theater, *Kiss Me Kate* per lo Stratford Shakespeare Festival, *Caucasian Chalk Circle* all'American Conservatory Theatre e *Three Sisters* alla Cincinnati Playhouse in the Park. Nel Regno Unito, ha vinto il Best Musical Award per *The Gondoliers* (West End e Watermill), *Fiddler on the Roof* (Watermill) e *Moll Flanders* (York), ed è stato recentemente candidato allo stesso premio per *Mack and Mabel* (West End e Watermill). Ha inoltre curato la regia di *Oklahoma!* al Chichester Festival Theatre, *Merrily We Roll Along* e *Pinafore Swing* (sua riscrittura di *HMS Pinafore* di Gilbert e Sullivan) al Watermill Theatre, e *Amadeus* alla Wilton's Music Hall. Direttore artistico di quattro teatri regionali nel Regno Unito, lavora da alcuni anni come regista *free lance* e ha recentemente diretto il lungometraggio *Main Street* con Ellen Burstyn, Colin Firth e Orlando Bloom.

LIZ ASCROFT

Scenografa e costumista. Laureata presso la Wimbledon School of Art, ha vinto numerosi premi fra cui la Trainee Design Bursary dell'Arts Council, il Premio UNESCO per la promozione delle arti visive alla Quadriennale di Praga e un TMA Award per la scenografia. Attiva nei principali teatri inglesi, a Londra (Royal Academy of Dramatic Art, Cottesloe, Tricycle, Hampstead, Comedy, Wyndham, Duke of York's, Gielgud, St. Martin's), Stratford (Royal Shakespeare Company), Manchester (Lowry, Royal Exchange), Coventry (Belgrade), Liverpool (Everyman), Lancaster (Dukes), Chichester, ha lavorato anche a Dublino (The Gate Theatre), allo Spoleto Festival USA di Charleston, al Sydney Festival e al Lincoln Center di New York. Ha disegnato scene e costumi per spettacoli quali *Corrie!*, *Grapes Of Wrath*, *Agnes Of God*, *Trojan Women*, *'Tis Pity She's a Whore*, *As You Like It*, *Alice's Adventures in Wonderland*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Importance of Being Earnest*, *The Three Musketeers*, *The Snow Queen*, *Death and the Maiden*, *Robin Hood*, *Beauty and the Beast*, *The Lady From The Sea*, *Blithe Spirit*, *The Three Sisters*, *Children's Hour*, *Strawgirl*, *Mary Barton*, *Hedda Gabler*, *The Seagull*, *The Rise and Fall of Little Voice*, *On the Shore of the Wide World*, *Katherine Howard*, *Cavalcadors*, *Vincent River*, *Apocalyptic*, *Give me Your Answer Do*, *Yellowman*, *Anna in the Tropics*, *Peggy For You*, *Two Gentlemen of Verona*, *Honour*, *All My Sons*, *Uncle Vanya*, *Pygmalion*, *Dublin Carol*, *See You Next Tuesday*, *The Bear*, *Faith Healer*, *Yalta Game*, *One For The Road*, *A Kind Of Alaska*. In ambito lirico ha collaborato con John Doyle a *Lucia di Lammermoor* alla Scottish Opera di Glasgow.

CLAUDIO SGURA

Baritono, interprete del ruolo di Enrico Asthon. Inizia lo studio del canto nel 1997 a Lecce con Maria Mazzotta e nel 2001 debutta al Teatro Paisiello di Lecce nella *Traviata*, seguita nel 2004 da *Carmen* (Escamillo) in 22 città spagnole. Premiato nel 2005 al Concorso internazionale di Viterbo (primo premio assoluto) e nel 2006 al Concorso internazionale voci verdiane di Busseto (secondo premio), nel 2007 debutta alla Scala come Sharpless in *Madama Butterfly* (direttore Chung, regia di Keita Asari), seguita da *Titania la rossa* di Andrea Liberovici con la Fondazione Toscanini (regia di Giorgio Albertazzi), Ezio in *Attila* al Municipale di Piacenza (direttore Humburg, regia di Pizzi), il conte di Luna nel *Trovatore* a Vigoleno e Savona con la Fondazione Toscanini (direttore Stefanelli, regia di Courir) e *Macbeth* in *Macbeth* nei teatri del circuito lirico lombardo. Nel 2008 debutta al Covent Garden di Londra come Jack Rance nella *Fanciulla del West* diretta da Pappano. Nel 2009 canta *La traviata* e *Madama Butterfly* a Macerata, *I due Foscari* a Parma, *Il trovatore* a Trieste e *Aida* a Tokyo diretta da Plácido Domingo. Fra gli impegni del 2010 ricordiamo Scarpia in *Tosca* a Genova e Napoli, Ezio in *Attila* a Macerata, Jago in *Otel-*

lo a La Coruña, il conte di Luna nel *Trovatore* al Regio di Parma e Marcello nella *Bohème* a Siviglia. Ha iniziato il 2011 con *Cavalleria rusticana* (Alfio) alla Scala, *Samson et Dalila* (il sommo sacerdote) al Verdi di Trieste e *Tosca* (Scarpia) a Palm Beach.

SIMONE PIAZZOLA

Baritono, interprete del ruolo di Enrico Asthon. Nato a Verona nel 1985, inizia a 11 anni gli studi musicali con Alda Borelli Morgan. Nel 2004 prende parte a vari concerti organizzati dalla Fondazione Arena di Verona. Vincitore nel 2005 del Concorso Marie Kraja di Tirana e nel 2007 del Concorso Comunità Europea del Teatro Sperimentale di Spoleto, debutta al Teatro di Foggia nel *Re* di Giordano, seguito da *Rigoletto* (Marullo) all'Opera di Roma e in tournée in Giappone (direttore Campanella) e dal *Trovatore* (il conte di Luna) al Teatro Nuovo di Spoleto (direttore Palleschi). Nel 2008 debutta come Marcello nella *Bohème* per la Fenice di Venezia e nel 2009 canta Marcello a Messina, Germont nella *Traviata* a Verona e Firenze, Cecil in *Maria Stuarda* a Venezia e Sharpless in *Madama Butterfly* a Venezia e a Napoli, partecipando inoltre al Gala Plácido Domingo all'Arena di Verona. Nel 2010 partecipa a produzioni di *Faust* (Valentin) a Catania, *Simon Boccanegra* (Paolo) a Parma e al Teatro Real di Madrid, *La traviata* a Napoli, *Madama Butterfly* con l'Orchestra Sinfonica Siciliana e *La fanciulla del West* al Teatro Massimo di Palermo. Ha iniziato il 2011 con *Maria Stuarda* al Megaron di Atene diretta da Richard Bonynge.

JESSICA PRATT

Soprano, interprete del ruolo di Lucia. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali, tra cui l'Australian Singing Competition 2003, ottiene nel 2005 una borsa di studio per perfezionarsi con Gianluigi Gelmetti presso l'Opera di Roma, e successivamente un'altra che le consente di studiare con Renata Scotto presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia dove debutta nel 2007 sotto la direzione di Vladimir Ashkenazy. Attualmente risiede in Italia e studia con Lella Cubelli. Nel 2008 ottiene una borsa di studio presso la Staatsoper di Vienna dove si esibisce sotto la direzione di Christian Thielemann. Nel 2008 debutta al Teatro Comunale di Bologna come Lucia in *Lucia di Lammermoor* diretta da Allemandi, ruolo già interpretato nel 2007 con l'As.Li.Co. e riproposto nel 2008 in due diverse produzioni dell'Opernhaus di Zurigo (direttori Weikert e Santi, regie di Carsen e Michieletto) e nel 2009 al Maggio Musicale Fiorentino (direttore Ranzani, regia di Vick). Nella stagione 2008-2009 partecipa a produzioni di *Rigoletto* (Gilda) a Como, *I puritani* (Elvira) a Bergamo, Sassari e Tolone, *Otello* di Rossini (Desdemona) e *La sposa di Messina* di Vaccai (Isabella) al Festival Rossini in Wildbad (entrambe dirette da Fogliani). Nella stagione 2009-2010 canta *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti (Daria) alla Scala, *Lucia di Lammermoor* al Carlo Felice di Genova (direttore Oren, regia di Deflo), *La juive* a Tel Aviv, *Armida* di Rossini (Armida) a Garsington, *Rigoletto* alle Terme di Caracalla e a Padova. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con *La sonnambula* (Amina) nei teatri del circuito lombardo, *Die Zauberflöte* (la Regina della notte) per il debutto al Covent Garden, e *I puritani* a Salerno.

EKATERINA SADOVNIKOVA

Soprano, interprete del ruolo di Lucia. Nata in Russia, laureata in storia, inizia lo studio del canto presso la Scuola di musica di Armavir, per proseguirlo dal 2002 al 2007 al Conservatorio di San Pietroburgo con Tamara Novichenko e nel 2006 alla Hochschule für Musik Carl Maria von Weber di Dresda con Christiane Hossfeld. Dal 2009 si perfeziona con Raúl Giménez alla Concertante, l'accademia internazionale di Barcellona. Premiata nel 2006 alla Competizione del-

l'opera di Dresda e al Concorso Obraztsova di San Pietroburgo, debutta nel maggio 2008 al Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo come Adina nell'*Elisir d'amore*, ruolo poi ripreso al Teatro Bol'soj di Mosca. Nell'estate 2008 partecipa al Young Singer Project del Festival di Salisburgo con Barbara Bonney, Thomas Quasthoff e Michael Schade, partecipando al concerto finale diretto da Ivor Bolton. Nel marzo 2009 debutta il ruolo di Violetta nella *Traviata* all'Opéra Royal de Wallonie di Liegi (direttore Arrivabeni), dove è reinvitata nel 2010 come Gilda in *Rigoletto*. Nel 2009-2010 ha inoltre cantato *La traviata* alla Fenice di Venezia e al Teatro di San Carlo di Napoli, *Rigoletto* alle Terme di Caracalla e un concerto di musiche di Rachmaninov ad Amsterdam. Ha iniziato la stagione 2010-2011 con *La traviata* e *La bohème* (Musetta) alla Fenice, *Rigoletto* al Covent Garden, alla Fenice e a Reggio Emilia, la Quarta Sinfonia di Mahler a Santa Cecilia e un recital a Tokyo con il Teatro Regio di Torino.

SHALVA MUKERIA

Tenore, interprete del ruolo di Edgardo di Ravenswood. Nato in Georgia, studia clarinetto al Conservatorio di Tbilisi e canto al Conservatorio di Odessa, dove si diploma nel 1996. Vincitore dei concorsi di Praga e di Tbilisi, nel 1998-99 entra nella compagnia dell'Opera di Odessa, dove debutta come Nemorino nell'*Elisir d'amore*, Alfredo nella *Traviata*, il duca in *Rigoletto*, Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Rodolfo nella *Bohème*, Werther in *Werther*, oltre che nella *Messa da Requiem* di Verdi e nello *Stabat Mater* di Rossini. Dalla fine degli anni Novanta inizia un'importante carriera internazionale che l'ha portato ad esibirsi nei principali teatri europei (Staatsoper di Vienna, Opera di Lipsia, Essen, Savonlinna, Helsinki, Amsterdam, Copenaghen, Bruxelles, Montpellier, Besançon, Tours, Tolone, Liceu di Barcellona, Las Palmas, Bilbao, Santander, Pamplona, Scala di Milano, Comunale di Firenze, Carlo Felice di Genova, Regio di Parma, Massimo di Palermo, Fenice di Venezia, Lirico di Cagliari, Pavia, Como, Cremona, Jesi, Treviso, Salerno) oltre che a Tokyo e Santa Fe, in un repertorio che comprende lavori di Bellini (Elvino nella *Sonnambula*, Arturo nei *Puritani*, Corasmino in *Zaira*), Donizetti (Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Leicester in *Maria Stuarda*, Tonio nella *Fille du régiment*), Verdi (il duca in *Rigoletto*, Alfredo nella *Traviata*, Cassio in *Otello*), Puccini (Rodolfo nella *Bohème*), Strauss (il tenore italiano nel *Rosenkavalier*). Si è inoltre esibito in numerosi concerti con I Solisti Veneti, le orchestre del Concertgebouw di Amsterdam, della Monnaie di Bruxelles, di Castilla y León e de La Coruña.

TOMISLAV MUZEK

Tenore, interprete del ruolo di Edgardo di Ravenswood. Nato nel 1976 in Germania da genitori croati, tra il 1994 ed il 2000 studia con Helene Karusso all'Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna, perfezionandosi con Robert Stoll (Lied e oratorio), Marianne Spiecker-Henke, Ernesto Palacio e William Jones. Vincitore nel 1999 del Concorso Ferruccio Tagliavini di Deutschlandsberg in Austria, è scritturato come membro stabile della Staatsoper di Vienna nella stagione 1999-2000 e del Teatro di Brema nelle stagioni 2000-2002. Dal 2002 si esibisce nei principali teatri e festival europei (Bayerische Staatsoper di Monaco, Festival di Bayreuth, Staatsoper Unter den Linden di Berlino, Staatsoper di Amburgo, Semperoper di Dresda, Ruhrtriennale, Staatsoper di Vienna, Festival di Pasqua di Salisburgo, Opéra di Parigi, Zurigo, Ginevra, Tolosa, Scala di Milano, Comunale di Bologna, Comunale di Firenze, Regio di Torino, Carlo Felice di Genova, Festival di Stresa, Teatro Real di Madrid, Festival Mozart di La Coruña, Liverpool, Spalato) in un repertorio che comprende lavori di Händel (Goffredo in *Rinaldo*), Mozart (Don Ottavio in *Don Giovanni*, Ferrando in *Così fan tutte*, Tamino nella *Zauberflöte*, Tito nella *Clemenza di Tito*), Beethoven (*Missa solennis*, Nona Sinfonia), Rossini (*Moïse et Pharaon*),

Donizetti (Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Nemorino nell'*Elisir d'amore*), Verdi (Alfredo nella *Traviata*), Puccini (Rodolfo nella *Bohème*), Gounod (Faust in *Faust*), Wagner (Erik nel *Fliegende Holländer*, Froh nel *Rheingold*), Strauss (Narraboth in *Salome*, il tenore nel *Rosenkavalier*), Čajkovskij (Onegin in *Evgenij Onegin*).

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di Arturo Bucklaw. Nato a Mantova nel 1980, laureato in Marketing, si è diplomato in canto al Conservatorio di Parma con Lelio Capilupi. Nel 2003 debutta come Schmidt nel *Werther* di Massenet al Teatro Magnani di Fidenza e negli anni successivi collabora più volte con il Teatro Regio di Parma nel progetto «Imparo l'opera». Nel 2006 vince il concorso Primo palcoscenico del Conservatorio di Cesena e il Concorso Di Stefano per il ruolo di Ferrando in *Così fan tutte*, e si esibisce nella *Finta semplice* (Fracasso) a Piacenza e in *Così fan tutte* (Ferrando) al Luglio Musicale Trapanese. Nel 2007 inizia il suo impegno con l'Accademia del Teatro alla Scala durante il quale partecipa a un concerto pucciniano con Chailly, a *Così fan tutte* con Dantone e alle *Nozze di Figaro* con Antonini. Nel 2008 interpreta il ruolo protagonista in *Don Giovanni* di Pacini al Festival Rossini in Wilbad e torna alla Scala per i *Vesperae solennes de confessore* di Mozart con Chung. Tra gli impegni delle ultime due stagioni, *L'Orfeo* di Monteverdi (con Alessandrini), *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti e *L'occasione fa il ladro* di Rossini (Conte Alberto) alla Scala, *Lucia di Lammermoor* (Arturo) a Sassari, *Don Giovanni* (Don Ottavio) alla Fenice di Venezia e al Comunale di Bologna, *Rigoletto* (Borsa) nella produzione di Andrea Andermann trasmessa in mondovisione in diretta da Mantova (con Plácido Domingo nel ruolo principale, Zubin Mehta alla direzione dell'Orchestra sinfonica della Rai e Marco Bellochio alla regia), *Die Zauberflöte* (Tamino) nei teatri del circuito lirico lombardo e la prima assoluta di *Risorgimento!* di Lorenzo Ferrero al Comunale di Bologna.

EMANUELE GIANNINO

Tenore, interprete del ruolo di Arturo Bucklaw. Diplomatosi al Conservatorio di Messina, vince nel 1987 il Concorso Belli di Spoleto e nel 1992 il Toti Dal Monte. Dopo il debutto nell'*Italiana in Algeri* e nella *Sonnambula* a Spoleto, intraprende una rapida carriera che l'ha condotto sui principali palcoscenici italiani (Scala, Opera di Roma, Comunale di Bologna, Comunale di Firenze, Lirico di Cagliari, Regio di Torino, Fenice di Venezia, Festival Puccini di Torre del Lago) e internazionali (Opernhaus di Zurigo, Monnaie di Bruxelles, Liceu di Barcellona, Bilbao, Opéra di Parigi, Nantes, Angers, Rouen, Semperoper di Dresda, Opernhaus di Lipsia, Canadian Opera di Toronto). Ha interpretato lavori di Hasse (*Piramo e Tisbe*), Duni (*La clochette*), Mozart (Basilio nelle *Le nozze di Figaro*, Monostatos nella *Zauberflöte*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto*, *Le donne rivali*), Rossini (*Il turco in Italia*, *L'occasione fa il ladro*, *Sigismondo*, Lindoro nell'*Italiana in Algeri*), Bellini (Elvino nella *Sonnambula*), Donizetti (Nemorino nell'*Elisir d'amore*, Edgardo e Arturo in *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, Ernesto in *Don Pasquale*), Verdi (Malcom in *Macbeth*, Roderigo in *Otello*, Bardolfo in *Falstaff*), Puccini (*Manon Lescaut*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Gianni Schicchi*, *La rondine*, *Turandot*), Mascagni (*L'amico Fritz*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*), Offenbach (*Orphée aux enfers*, *Les contes d'Hoffmann*), Massenet (*Chérubin*), Prokof'ev (*Semën Kotko*), Enescu (Laios in *Oedipe*).

MIRCO PALAZZI

Basso, interprete del ruolo di Raimondo Bidebent. Nato a Rimini, studia pianoforte e canto, diplomandosi al Conservatorio di Pesaro sotto la guida del tenore Robleto Merolla. Ancora stu-

dente, vince i concorsi Tagliavini, Zandonai e Masini. Debutta nel 2001 a Riva del Garda in *Don Giovanni* (ruolo eponimo) e nello stesso anno canta al Festival di Wexford in *Jakobin* di Dvořák iniziando subito un'importante carriera nei principali teatri e festival italiani (Scala, Roma, Bologna, Napoli, Venezia, Genova, Torino, Roma, Parma, Busseto, Firenze, Trieste, Palermo, Catania, Pesaro, Ancona, Bari, Spoleto, Ravenna, Busseto, Sassari), europei (Edimburgo, Londra, Barcellona, Monte-Carlo, Stoccarda, Potsdam, Bayreuth, Lipsia, Colonia, Berna, St. Gallen, Amsterdam, Avignone, Liegi, Atene, Salonicco, Dallas) e giapponesi, collaborando con direttori quali Chailly, Zedda, Nagano, Hogwood, Carella, Palumbo, Fogliani, Guingal, Gelmetti, Oren, Renzetti, Olmi, e registi quali Vick, Ronconi, Pizzi, Wernicke, Carsen. Il suo repertorio già affrontato in teatro spazia da Monteverdi e Cavalli (*L'incoronazione di Poppea*, *Rosinda*), Händel (*Giulio Cesare*, *Messiah*) e Mozart (*Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*) a Paër (*Sofonisba*), Rossini (*La pietra del paragone*, *Tancredi*, *Il barbiere di Siviglia*, *Demetrio e Polibio*, *Otello*, *Adelaide di Borgogna*, *Zelmira*, *Semiramide*, *Il viaggio a Reims*, *Guillaume Tell*), Bellini (*La sonnambula*, *I puritani*), Donizetti (*Il diluvio universale*, *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Maria Stuarda*, *Lucrezia Borgia*, *Caterina Cornaro*), Meyerbeer (*L'esule di Granata*), Verdi (*Il trovatore*, *La forza del destino*, *Requiem*), fino a Puccini (*La bohème*).

ARUTJUN KOTCHINIAN

Basso, interprete del ruolo di Raimondo Bidebent. Di origine armena, studia lingue e letterature europee e intraprende gli studi di canto al Conservatorio Čajkovskij di Mosca con Evgenij Nesterenko, perfezionandosi successivamente con Tom Krause e Helmuth Rilling. Vince importanti concorsi, fra cui il Belvedere di Vienna, l'ARD di Monaco, il BBC Singer of the world, l'Operaalia e il Callas di Atene. Scelto da Götz Friedrich quale artista stabile alla Deutsche Oper di Berlino, vi debutta *Il barbiere di Siviglia*, *Norma*, *La sonnambula*, *I puritani*, *Anna Bolena*, *Lucia di Lammermoor*, *Nabucco*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Don Carlo*, *Aida*, *La bohème*, *Turandot*, *La Gioconda*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Evgenij Onegin*, *Boris Godunov*, *Faust*. Ha cantato come artista ospite nei principali teatri europei (Covent Garden, Anversa, Copenaghen, Barcellona, Madrid, Bilbao, Opéra di Parigi, Tolosa, Orange, Amburgo, Colonia, Scala di Milano, Lirico di Cagliari, Comunale di Bologna, Carlo Felice di Genova, Regio di Torino, Palermo, Trieste, Ancona, Salerno) e internazionali (Los Angeles, San Diego, Detroit, Tokyo) in un repertorio che oltre ai titoli citati comprende anche *L'incoronazione di Poppea*, *Don Giovanni* (Don Giovanni e Leporello), *Simon Boccanegra*, *Otello*, *Andrea Chénier*, *La damnation de Faust*, *Don Quichotte* (ruolo eponimo), *Iolanta*, *Parsifal*, *Moses und Aron*, *Oedipe*, *Oedipus Rex*. Nel corso della sua attività ha collaborato con direttori quali Albrecht, Benini, Carignani, López-Cobos, Gatti, Fedosejev, Foster, Janowski, Jurowski, Maazel, Oren, Nagano, Palumbo, Rizzi, Temirkanov, Viotti. Alla Fenice è stato Zaccaria in *Nabucco* e Wurm in *Luisa Miller*.

JULIE MELLOR

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Alisa. Laureatasi al Royal Northern College of Music di Manchester con John Mitchinson e Nicolas Powell, prosegue gli studi all'Accademia di Osimo con Sergio Segalini, Alberto Zedda, Mario Melani e Dennis Hall e si perfeziona attualmente a Venezia con Alessandra Althoff. Ha collaborato in vari teatri italiani ed esteri con direttori e registi quali Inbal, Gardiner, Ötvös, Karabtchevsky, Tate, Bartoletti, Benzi, Diederich, Zagrosek, Pizzi, Pountney, Carsen, Pichon, Grüber, Krief, Ronconi, in un ampio repertorio che comprende lavori di Cimarosa (Fidalma nel *Matrimonio segreto*), Mozart (Dorabella in *Così fan tutte*), Do-

nizetti (Alisa in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Fenena in *Nabucco*, Maddalena in *Rigoletto*, Flora nella *Traviata*, Amneris in *Aida*), Puccini (Kate Pinkerton in *Madama Butterfly*), Mascagni (Santuzza in *Cavalleria rusticana*), Offenbach (Charlotte nella *Grande Duchesse de Gérolstein*), Wagner (Siegrune nella *Walküre*, la seconda Norna in *Götterdämmerung*, una fanciulla fiore in *Parsifal*), Strauss (la seconda ancella in *Elektra*), Ullmann (il tamburo in *Der Kaiser von Atlantis*), Britten (Hippolyta in *A Midsummer Night's Dream*, la mendicante in *Death in Venice*). Nel 2010 è stata Lady Thiang nel musical *The King and I* di Rodgers e Hammerstein a Stoke-on-Trent, Mrs Grose in *The Turn of the Screw* di Britten alla Fenice e Mrs Herring in *Albert Herring* a Montepulciano. Si è cimentata nel repertorio contemporaneo collaborando con compositori quali Ambrosini, Furlani e Maguire, e nel gennaio 2011 ha interpretato il ruolo della donna in *Intolleranza 1960* di Luigi Nono al Teatro La Fenice.

LUCA CASALIN

Tenore, interprete del ruolo di Normanno. Nato a Castiglione dei Pepoli (BO), debutta come baritono a Spoleto nella *Fledermaus* di Strauss. Seguono *La bohème*, *Morte dell'aria* di Petrassi e *La prova di un'opera seria* di Gnecco. Partecipa inoltre alla fortunata produzione del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello nel ruolo di Figaro, trasmessa da Rai Uno. Inizia quindi ad affrontare ruoli di tenore debuttando nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini accanto a Leo Nucci. Nel 2006 partecipa alla prima assoluta del *Dissoluto assolto* di Azio Corghi al Teatro São Carlos di Lisbona. Apprezzato tenore di carattere, ha ricoperto ogni genere di ruolo di secondo tenore in tutte le case d'opera italiane lavorando con direttori quali Muti, Mehta, Maazel, Chailly e registi quali Zeffirelli, Ronconi e De Simone. Nell'ultima stagione ha cantato *Turandot*, *Madama Butterfly* e *Carmen* all'Arena di Verona, *Boris Godunov* al Regio di Torino, *La fanciulla del West* al Massimo di Palermo, *Tosca* e *Turandot* alla Scala di Milano.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim
Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Gianni Pilon
Anna Trabuo
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
*nnp**
Nicola Zennaro
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Thomas Silvestri
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin
Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Vitaliano Bonicelli
assistente

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Luigina Monaldini Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Stefania Mercanzin ◇
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani Marco Zen	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◇ Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello Marco Covelli				
Michele Arzenton	Federico Geatti				
Roberto Cordella	Euro Michelazzi				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Luciano Del Zotto	Teodoro Valle				
Roberto Gallo	Giancarlo Vianello				
Michele Gasparini	Massimo Vianello				
Roberto Mazzon	Roberto Vianello				
Carlo Melchiori	Luca Seno ◇				
Francesco Nascimben	Michele Voltan ◇				
Pasquale Paulon					
Stefano Rosan					
Claudio Rosan					
Paolo Rosso					
Massimo Senis					
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Pierluca Conchetto ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Francesco Padovan ◇					
Giovanni Pancino ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Roberta Ferrari ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Ilaria Maccacaro ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Margherita Busetto ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari • ◊
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Marco Odoni • ◊

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Barbara Tomasin ◊

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Nabila Chajai • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Brunella Carrari ◇
Caterina Casale ◇
Anna Malvasio ◇
Sabrina Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇
Simona Forni ◇
Eleonora Marzaro ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Roberto Bruna ◇
Claudio Zancopè ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

28 / 30 gennaio

1 / 3 / 5 febbraio 2011

Intolleranza 1960

musica di **Luigi Nono**

personaggi e interpreti principali

Un emigrante Stefan Vinke

La sua compagna Cornelia Horak

Una donna Julie Mellor

Un torturato Michael Leibundgut

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

tutors Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana, Margherita Palli, Vera Marzot, Gabriele Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel 50° anniversario della prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 febbraio 1 / 2 / 3 / 6 / 8 / 9 / 11 / 12 / 13 marzo 2011

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Sébastien Guèze / Gianluca Terranova

Marcello Seung-Gi Jung / Damiano Salerno

Schaunard Armando Gabba / Alessandro Battiato

Colline Luca Dall'Amico / Gianluca Buratto

Mimi Lilla Lee / Serena Farnocchia

Musetta Ekaterina Sadovnikova / Beatriz Díaz

maestro concertatore e direttore

Juraj Valčuha / Matteo Beltrami

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 / 29 marzo 2011

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Eric Cutler / Shalva Mukeria

Rigoletto Dimitri Platanius / Roberto Frontali

Gilda Ekaterina Sadovnikova / Gladys Rossi

Sparafucile Gianluca Buratto

Maddalena Daniela Innamorati

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Daniele Abbado**

scene e costumi **Alison Chitty**

coreografia **Simona Bucci**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

Teatro La Fenice

28 / 29 / 30 aprile 2011

Les Ballets de Monte-Carlo

Cenerentola

coreografia e regia di

Jean-Christophe Maillot

musica di **Sergej Prokof'ev**

interpreti solisti e corpo di ballo dei Ballets de Monte-Carlo

scene **Ernest Pignon-Ernest**

costumi **Jérôme Kaplan**

con il sostegno del Consolato onorario del Principato di Monaco a Venezia

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 31 maggio 1 giugno 2011

Lucia di Lammermoor

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Enrico Claudio Sgura / Simone Piazzola

Lucia Jessica Pratt / Ekaterina Sadovnikova

Edgardo Shalva Mukeria / Tomislav Muzek

Arturo Leonardo Cortellazzi / Emanuele Giannino

Raimondo Mirco Palazzi / Arutjun Kotchinian

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **John Doyle**

scene e costumi **Liz Ascroft**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Houston Grand Opera e Opera Australia

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 giugno 2 luglio 2011

Das Rheingold

(L'oro del reno)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Wotan Greer Grimsley

Loge Marlin Miller

Alberich Richard Paul Fink

Mime Kurt Azesberger

Fasolt Gidon Saks

Fafner Attila Jun

Fricka Natascha Petrinsky

Freia Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

Orchestra del Teatro La Fenice

esecuzione in forma di concerto

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

9 / 10 / 12 / 13 luglio 2011

Sogno di una notte di mezza estate

(A Midsummer Night's Dream)

commedia di **William Shakespeare**

musiche di scena di **Felix**

Mendelssohn Bartholdy

interpreti vocali

soprano **Elena Monti**

mezzosoprano **Marina Comparato**

ensemble di attori della *Fondazione Teatro Due di Parma*

Oberon / Teseo **Alessandro Averone**

Titania / Ippolita **Paola De Crescenzo**

Puck **Luca Nucera**

Ermia **Federica Vai**

Elena **Ippolita Baldini**

Demetrio **Francesco Gerardi**

Lisandro **Gianluca Parma**

Peter Quince **Antonio Tintis**

Nick Bottom **Nanni Tormen**

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

direzione teatrale **Walter Le Moli**

spazio scenico **Tiziano Santi**

costumi **Gianluca Falaschi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

in collaborazione con *Fondazione Teatro Due* e *Teatro Regio di Parma*

Teatro La Fenice

27 / 28 / 30 agosto 4 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 settembre 2011

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry **Patrizia Ciofi / Gladys Rossi**

Alfredo Germont **Gianluca Terranova / Shalva Mukeria**

Giorgio Germont **Seung-Gi Jung**

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*

Teatro Malibrán

2 / 3 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 settembre 6 / 7 / 8 / 9 ottobre 2011

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Enrico Iviglia / Dmitry Trunov**

Bartolo **Elia Fabbian / Omar Montanari**

Rosina **Manuela Custer / Marina Comparato**

Figaro **Christian Senn / Giorgio Caoduro**

Basilio **Mirco Palazzi / Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

Andrea Battistoni / Giovanni Battista Rigon

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 settembre 1 / 2 ottobre 2011

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Markus Werba / Simone Alberghini**

Donna Anna **Anita Watson / Elena Monti**

Don Ottavio **Antonio Poli**

Donna Elvira **Carmela Remigio / Maria Pia Piscitelli**

Leporello **Vito Priante / Simone Del Savio / Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento *Fondazione Teatro La Fenice*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2011

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23
ottobre 2011

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva Markus Werba /
Simone Alberghini

La contessa di Almaviva Carmela
Remigio

Susanna Caterina Di Tonno

Figaro Alex Esposito / Vito Priante

Cherubino Marina Comparato / José
Maria Lo Monaco

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

**Orchestra e Coro del Teatro
La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro Malibran

26 / 27 / 28 / 29 / 30 ottobre 2011

Acis and Galatea

(Aci e Galatea)

musica di **Georg Friedrich Händel**

interpreti solisti dell'Académie
européenne de musique del
Festival d'Aix-en-Provence

maestro concertatore e direttore

Leonardo García Alarcón

regia, scene, costumi e coreografia

Saburo Teshigawara

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Festival d'Aix-en-
Provence

Teatro La Fenice

2 / 3 / 4 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 dicembre
2011

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Franco Vassallo /
Claudio Sgura

Leonora María José Siri / Kristin Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Francesco Meli / Stuart Neill

Ferrando Giorgio Giuseppini / Ugo
Guagliardo

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia Lorenzo Mariani

scene e costumi William Orlandi

**Orchestra e Coro del Teatro
La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice

in coproduzione con Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 20 / 21 / 22 dicembre 2011

Koninklijk Ballet van
Vlaanderen

La bella addormentata

coreografia e regia di

Marcia Haydée

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

interpreti solisti e corpo di ballo del
Balletto Reale delle Fiandre

scene e costumi **Pablo Nuñez**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Benjamin Pope**

STAGIONE SINFONICA 2010-2011

Teatro La Fenice

18 novembre 2010 ore 20.00 turno S
20 novembre 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Omer Meir Wellber

Richard Wagner

Tristan und Isolde: Preludio

Robert Schumann

Concerto per pianoforte e orchestra in la minore op. 54

pianoforte **Antonio Di Dedda**

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

26 novembre 2010 ore 20.00 turno S
27 novembre 2010 ore 17.00 turno U

direttore

Muhai Tang

Alexander von Zemlinsky

Sinfonietta op. 23

Autori vari

Due suites da *Odhecaton* (Venezia, Petrucci, 1501). Composizioni di Josquin, Compère, Ockeghem e altri maestri del xv secolo trascritte per orchestra da Bruno Maderna

Johannes Brahms

Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in sol minore op. 25, trascrizione per orchestra di Arnold Schoenberg

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

16 dicembre 2010 ore 20.00 solo per invito

17 dicembre 2010 ore 20.00 turno S

direttore

Stefano Montanari

Alessandro Stradella

Sinfonia dalla Cantata per il Santissimo Natale

Pietro Antonio Locatelli

Concerto grosso in fa minore op. 1 n. 8

Alessandro Scarlatti

Cantata pastorale per la natività di Nostro Signore Gesù Cristo

Maria Grazia Schiavo *soprano*

Antonio Maria Montanari

Concerto grosso in la maggiore

Nicola Zingarelli

«Velut avis laetabunda», mottetto per la notte di Natale

prima esecuzione in tempi moderni

Sara Mingardo *contralto*

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

8 gennaio 2011 ore 20.00 turno S
9 gennaio 2011 ore 17.00 f.a.

direttore

John Eliot Gardiner

Edward Elgar

In the South (Alassio), ouverture da concerto op. 50

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per violino e orchestra n. 4 in re maggiore KV 218

violino **Alina Ibragimova**

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

15 gennaio 2011 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Manlio Benzi

Felix Mendelssohn Bartholdy

Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26

Alban Berg

Tre movimenti dalla *Lyrische Suite* trascritti per orchestra d'archi

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2010-2011

Teatro La Fenice

29 gennaio 2011 ore 20.00 turno S

Quartetto d'archi del Teatro La Fenice

Roberto Baraldi, Gianaldo

Tatone *violini*

Daniel Formentelli *viola*

Emanuele Silvestri *violoncello*

Anton Webern

Langsamer Satz per quartetto d'archi

Luigi Nono

Fragmente - Stille, An Diotima per
quartetto d'archi

Teatro Malibrán

11 febbraio 2011 ore 20.00 turno S

12 febbraio 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Juraj Valčuha

Sergej Prokof'ev

Giorno d'estate, suite infantile op. 65
bis

Maurice Ravel

La valse, poema coreografico M. 72

Sergej Rachmaninov

Sinfonia n. 3 in la minore op. 44

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 aprile 2011 ore 20.00 turno S

2 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per clarinetto e orchestra in la
maggiore KV 622

clarinetto di bassetto Vincenzo Paci

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 aprile 2011 ore 20.00 turno S

16 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 aprile 2011 ore 20.00 turno S

22 aprile 2011 ore 17.00 turno U

direttore

Yutaka Sado

Johannes Brahms

Concerto per violino e orchestra in re
maggiore op. 77

violino Pavel Berman

Ein deutsches Requiem (Un requiem
tedesco) op. 45

per soli, coro e orchestra

soprano Christina Carvin

baritono Wolfgang Holzmaier

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro Malibrán

6 maggio 2011 ore 20.00 turno S

7 maggio 2011 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Béla Bartók

Concerto per viola e orchestra

viola Daniel Formentelli

Anton Bruckner

Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore
Romantica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 giugno 2011 ore 20.00 turno S

11 giugno 2011 ore 17.00 f.a.

direttore

John Axelrod

Gustav Mahler

Blumine, secondo movimento della
prima versione della Sinfonia n. 1
Titano

Charles Ives

Three Places in New England, suite per
orchestra

Aaron Copland

Appalachian Spring, suite per
orchestra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68

Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 giugno 2011 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Gioachino Rossini

Petite messe solennelle per soli, coro,
due pianoforti e harmonium

soprano Lucia Raicevich

mezzosoprano Claudia Clarich

tenore Raffaele Pastore

basso Claudio Zancopè

Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17 luglio 2011 ore 20.00 turno S

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 7 in mi minore

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

HENRY PURCELL, *Dido and Aeneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi

BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio Perosa, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, 5, 162 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 6, 130 pp. ess. mus.: saggi di Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Giorgio Paganone, Emanuele Bonomi

CLAUDIO AMBROSINI, *Il killer di parole*, 7, 130 pp. ess. mus.: saggi di Claudio Ambrosini e Michele Girardi, Giordano Ferrari, Ingrid Pustijanac, Emanuele Bonomi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2011 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, 2, 144 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di maggio 2011

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti,
Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio
Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia
de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguidi
Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Mara Rumiz

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com

PH. GUIDO MOCAFICO



Pomellato

CAPRI

800-018005 pomellato.com

CALLE LARGA XXII MARZO, 2031 VENEZIA · TEL. 041 5231909