

Lucia di Lammermoor e le altre fidanzate scottiane: aspetti drammaturgici e formali¹

L'intento di questo contributo è un esame drammaturgico comparato tra la *Lucia di Lammermoor* di Cammarano e Donizetti e gli altri melodrammi derivati dal romanzo di Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*. L'argomento è già stato trattato², ma offre sempre nuovi spunti per il critico. Certamente, la presenza di un capolavoro indiscusso e longevo come la *Lucia* donizettiana rende impari il confronto, tanto più che il melodramma di Cammarano e Donizetti fu l'ultima riscrittura operistica del soggetto in ordine cronologico, e appare quindi come il compimento definitivo di una serie, peraltro serrata, di tentativi fin lì mal riusciti. Dopo la *Lucia di Lammermoor* donizettiana, che acquistò una notorietà internazionale grazie anche alla versione francese del 1839, non si conoscono infatti altre riscritture del soggetto scottiano, ad eccezione

¹ Ringrazio Lorenzo Bianconi per l'attenta disamina di questo scritto e per i preziosi suggerimenti.

² Cfr. Jerome Mitchell, *The Walter Scott operas*, Tuscaloosa 1977, pp. 104-144; Francesco Izzo, *Sulle tracce di Lucia. Vicissitudini teatrali della sposa di Lammermoor da Walter Scott a Donizetti*, in Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 1993-94, pp. 21-34; Id., Michele Carafa e "Le nozze di Lammermoor": un oscuro precedente della Lucia, in *Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, a c. di Francesco Izzo, Raoul Meloncelli, Johannes Streicher, Roma 1993, pp. 161-193; Paolo Cecchi, *Da "The Bride of Lammermoor" a "Lucia di Lammermoor"*, in Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, a c. di Cristiano Chiarot, volume di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 1997, pp. 55-67; Paolo Fabbri, "Giulietta e Romeo" in tartan: una North Side Story, in "VeneziaMusica e dintorni", 69 (2017), pp. 19-23; Maria Carla Papini, *Lucia, la sposa di Lammermoor: dal romanzo di Scott al libretto di Cammarano per l'opera di Donizetti*, in *Die Musik des Mörders*, a c. di Camillo Faverzani, Lucca 2018, pp. 69-85.

di una ripresa tardiva (1854) e largamente rimaneggiata dell'opera di Calisto Bassi e Luigi Rieschi (o Riesck), che è del 1831. Ecco qui l'elenco cronologico degli adattamenti teatrali del romanzo scottiano, a partire dall'ipotesto³:

1819: Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*. Prima traduzione italiana: Gaetano Barbieri, *La promessa sposa di Lammermoor*, Milano, 1824; una versione condensata del romanzo fu pubblicata nella *Raccolta di romanzi ridotti in novelle (La fidanzata di Lammermoor*, Napoli, 1834).

1827: *Le Caleb de Walter Scott*, «comédie en un acte, mêlée de couplets» (Parigi, Théâtre des Nouveautés), libretto di Achille d'Artois e Eugène de Planard (con pasticcio di musiche).

1828: Victor Ducange, *La Fiancée de Lammermoor*, «pièce héroïque en trois actes» (Parigi, Théâtre de la Porte Saint-Martin) (prima traduzione italiana, in cinque atti e con significativi rimaneggiamenti: Ferdinando Livini, *La promessa sposa di Lammermoor*, Napoli, 1828).

1829: *Le nozze di Lammermoor*, «dramma per musica in due atti», libretto di Luigi Balocchi, musica di Michele Carafa (Parigi, Théâtre-Italien).

1831: *La fidanzata di Lammermoor*, «tragedia lirica in tre parti», libretto di Calisto Bassi, musica di Luigi Rieschi (Trieste, Teatro Grande). Divenuta, nel 1833, *Ida*, con musica di Giuseppe Bornaccini (Venezia, Teatro Apollo), viene ripresa nel 1854 di nuovo con la musica di Rieschi e con il titolo *Ida di Danimarca* (Milano, Teatro Carcano).

³ Escludiamo dall'elenco sia l'adattamento teatrale di John William Calcraft, *The Bride of Lammermoor: A Drama in Five Acts* (rappresentato a Edinburgo il 1° maggio 1822), sia l'opera *Bruden fra Lammermoor* di Ivar Frederik Bredal su libretto in danese di Hans Christian Andersen (Copenaghen, 5 maggio 1832), perché eccentrici rispetto alla tradizione che stiamo considerando, essenzialmente italo-francese. L'opera di Bredal peraltro prevede l'alternanza di dialoghi parlati e brani musicali, e contiene vari pezzi caratteristici (cori, ballate, canzoni) che mettono in evidenza il colore locale scozzese (cfr. Mitchell, *The Walter Scott operas*, cit., pp. 127-136). Per quanto riguarda il dramma di Calcraft, cfr. Naomi Matsumoto, 'Ghost Writing': *An Exploration of Presence and Absence in "Lucia di Lammermoor"*, in *Silence and Absence in Literature and Music*, ed. by Werner Wolf and Walter Bernhart, Leiden-Boston, Brill Rodopi, 2016, pp. 63-84: 67 sg.

1834: *La fidanzata di Lammermoor*, «dramma per musica [in tre parti]», libretto di Pietro Beltrame, musica di Alberto Mazzucato (Padova, Teatro Nuovissimo). Viene ripresa con alcuni rimaneggiamenti nel 1835 (a Venezia, Teatro Gallo, e a Milano, Teatro Carcano).

1835: *Lucia di Lammermoor*, «dramma tragico in due parti [e tre atti]», libretto di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti (Napoli, Teatro S. Carlo). Versione in francese: *Lucie de Lammermoor*, libretto di Alphonse Royer e Gustave Vaëz (Parigi, Théâtre de la Renaissance, 1839).

Se l'esito del confronto appare scontato – la netta superiorità qualitativa del melodramma di Cammarano e Donizetti – sarà interessante esplicitare i motivi di tale preminenza, e quindi far luce sulle differenze e le eventuali analogie tra le varie riscritture, senza trascurare qualche aspetto interessante delle *Lucie* meno note⁴.

Partirò da un passo significativo di una lettera di Verdi, che scrivendo a Guglielmo Brenna, all'epoca segretario del Teatro La Fenice di Venezia, introduce alcuni elementi e concetti di drammaturgia utili all'esame comparato:

ho toccato con mano che tante composizioni non sarebbero cadute se vi fosse stata *miglior distribuzione nei pezzi, meglio calcolati gli effetti, più chiare le forme musicali*, insomma se vi fosse stata maggior esperienza sì nel poeta che nel maestro⁵.

Per l'«uomo di teatro» Verdi, che in fondo ragionava in modo non molto diverso da Donizetti, i tre fattori menzionati erano di vitale importanza per la riuscita di un'opera. Sono fattori concomitanti e complementari, legati l'un l'altro. Tenterò di valermene come principii-guida per l'analisi delle *Lucie* operistiche.

⁴ Nei libretti di Bassi e Beltrame il personaggio di Lucia assume nomi diversi, rispettivamente Ida e Malvina. Per comodità parliamo delle «Lucie», quando ci riferiamo alle opere collettivamente.

⁵ Lettera del 15 novembre 1843, pubblicata in Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano 1983, pp. 102-103 (corsivi miei).

1. Per quanto riguarda il primo fattore, la «distribuzione nei pezzi», entra *ipso facto* in ballo anche la costellazione dei personaggi e dei ruoli vocali (si vedano le due tabelle in Appendice). Già a uno sguardo generale emergono differenze sostanziali tra le opere confrontate⁶. In Balocchi-Carafa (1829) la costellazione è più ricca – ben cinque prime parti – e più aderente al sistema dei personaggi del romanzo di Scott: vi è infatti la madre di Lucia, la fredda e calcolatrice Lady Ashton-Douglas che, affidata al celebre contralto Rosmunda Pisaroni, viene di fatto a contrastare la leadership della primadonna assoluta, ossia Lucia, impersonata da Henriette Sontag. L'opera di Carafa è anche la più lunga e dispersiva, visto che ha anche una coppia buffa costituita dal maggiordomo di casa Ravenswood, Caleb, e dalla governante Misia; lo stesso colonnello Bucklaw, il promesso sposo rivale di Edgardo, è un basso buffo. Dunque, nonostante l'epilogo tragico, l'opera è più vicina al genere semiserio⁷. Un errore fondamentale di calcolo nella distribuzione dei pezzi e della materia drammatica in Balocchi-Carafa lo addita François-Joseph Fétis in una recensione sulla *Revue musicale*: l'opera durò circa quattro ore (!), inzeppata com'era di arie e cavatine, con il risultato che molti spettatori lasciarono la sala prima del finale ultimo, la scena del matrimonio interrotto e della morte di Lucia, che a detta di Fétis sarebbe il pezzo più riuscito dell'opera⁸. Nelle opere successive, tutte di genere tragico, sia il numero dei personaggi sia soprattutto il numero dei pezzi tende progressivamente a calare: dai 15 numeri di Balocchi-Carafa si passa agli undici di Bassi-Rieschi e Beltrame-Mazzucato fino ai nove di Cammarano-Donizetti, che peraltro aggiungono solo all'ultimo momento l'aria per Raimondo, l'educatore e confidente di Lucia, figura dai tratti paterni che sostituisce il Lord Ashton del romanzo.

⁶ Escludiamo dalla comparazione il vaudeville del 1827, *Le Caleb de Walter Scott*, che non ha punti di contatto e di confronto con le altre opere in quanto sviluppa una diversa vicenda, imperniata sul personaggio di Caleb, il maggiordomo di Edgardo di Ravenswood.

⁷ L'opera è infatti sottotitolata «Dramma semiserio» nell'edizione dello spartito canto e piano (cfr. Michele Carafa, *Le nozze di Lammermoor, a facsimile edition of the printed piano-vocal score*, New York 1985, con un'introduzione di Philip Gossett). Sulla difficoltà di inquadrare quest'opera in un genere preciso, si veda lo studio di Izzo, *Michele Carafa e "Le nozze di Lammermoor"*, cit.

⁸ Cfr. François-Joseph Fétis, "Revue musicale", IV t. VI, Parigi, 1830, pp. 490-496: 494 sg.

Una delle differenze più vistose, e una scelta audace da parte di Cammarano e Donizetti, è la posizione dell'aria del primo uomo, Edgardo (in Beltrame-Mazzucato è un contralto *en travesti*). Essi evitano la cavatina di prammatica, ossia l'aria di sortita, e addirittura affidano al tenore la chiusa dell'opera, con una grande aria che fece tremare i polsi a Gilbert-Louis Duprez proprio per la posizione insolita, dopo la gran scena della pazzia del soprano, ma che si rivelò una scelta vincente, e contribuì ad affermare la “bella morte” del tenore come topos melodrammatico, non necessariamente legato a un'aria completa (discendono dalla scena di Edgardo morente le morti di Ghino in *Pia de' Tolomei*, 1837, e soprattutto di Gennaro nella seconda versione di *Lucrezia Borgia*, 1839). Dal punto di vista delle convenienze teatrali, la soluzione di Cammarano e Donizetti ha l'indubbio vantaggio di soddisfare tanto il personaggio di Lucia, con la grande scena della pazzia, quanto quello di Edgardo, che non è più relegato al ruolo di pertichino come nel finale di Bassi-Rieschi, se non addirittura escluso *in toto* come in Beltrame-Mazzucato, dove il protagonista maschile muore fuori scena. Quanto all'opera di Balocchi e Carafa, avendo essi optato per un finale concertato e non per la consueta aria finale del soprano, senza peraltro prevedere una cavatina per lei, sono costretti a risarcirla con un doppio pezzo assolo in successione, una romanza e un'aria completa a metà del second'atto, con evidente rallentamento del ritmo drammatico: un fattore, questo, a cui Donizetti teneva invece molto⁹. Nella *Lucia* donizettiana, un solo nodo strutturale – l'aria di Raimondo (N. 5), scritta per il basso Carlo Porto – viene a rallentare un po' il ritmo del dramma; non a caso fu spesso espunta nelle successive riprese. Lo stesso Cammarano prevede la possibilità di tagliarla, senza però sopprimere l'intera scena, per non «vulnerare»

⁹ La Romanza accompagnata dall'arpa in Carafa ricorda il cantabile nella cavatina della protagonista in *Rosmonda d'Inghilterra* di Donizetti («Perché non ho del vento»), che infatti fu usata in varie riprese della *Lucia* donizettiana come rimpiazzo di quella originale («Regnava nel silenzio»), e passò anche nella versione francese (1839). Che la Lucia del romanzo fosse solita cantare accompagnandosi al liuto si desume peraltro dal capitolo III in Scott (corrispondente al capitolo II nella traduzione di Gaetano Barbieri, pp. 32-33 del tomo I nell'edizione napoletana del 1826). L'arpa fa comunque capolino anche nella cavatina originale della *Lucia* di Donizetti, nell'ampia introduzione strumentale, nelle ultime battute del cantabile testé menzionato e nella cabaletta («Quando rapito in estasi»).

la condotta del dramma¹⁰. Sullo scacchiere dei personaggi il poeta e il musicista decisero infatti di dare maggiore risalto a questa figura, assente o del tutto marginale nelle altre opere¹¹, rispetto ad Arturo, lo sposo promesso imposto alla povera Lucia, che viene relegato nel rango del tenore comprimario e accontentato con un breve assolo nel Finale II¹². La scelta d'introdurre *quand-même* un'aria per Raimondo potrebbe sembrare debole dal punto di vista dell'impatto drammatico, ma, come ho spiegato altrove¹³, tutta la struttura drammatica elaborata da Cammarano punta alla grande scena della pazzia di Lucia, che non ha l'eguale nelle altre opere sullo stesso soggetto. Se la figura di Enrico Ashton, il fratello di Lucia, assorbe quella della madre di Lucia, fredda e spietata, la figura di Raimondo surroga quella del padre di Lucia. È una figura autorevole sì, ma più amorevole del Lord Ashton di Scott, e proprio in virtù del suo ascendente sulla giovane finisce per

¹⁰ Questa la nota completa di Cammarano: «Io non so quale artista è destinato a sostenere la parte di Raimondo, ma se per avventura non fosse atto a cantar la sua aria trovo indispensabile ch'egli dica almeno il recitativo che la precede, come trovo indispensabile che recitativo ed aria siano stampati sul libro onde non ne resti vulnerata la condotta»; cfr. *Un autografo di Cammarano sulla messinscena di "Lucia di Lammermoor"*, a c. di Federico Fornoni, in *Lucia di Lammermoor*, a c. di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo 2014 ("Quaderni della Fondazione Donizetti", 40), pp. 103-107: 107. Nella 'selva', ossia nel programma in prosa che veniva steso preliminarmente per ottenere il visto della censura, l'aria di Raimondo non era prevista. Dal punto di vista delle "convenienze teatrali" il problema implicito in quest'aria aggiunta risiede nel fatto che in essa Lucia è ridotta al rango di un pertichino, il che comportò, in alcuni allestimenti in cui la primadonna non era ben disposta, a stravaganti sostituzioni: una nuova aria senza pertichino per Raimondo, come a Tortona nel 1839, oppure una sostituzione di Lucia con Alisa, come a Torino nel 1837 e a Ferrara nel 1838.

¹¹ La figura di Raimondo Bidebent, «ministro presbiteriano», compare solo nelle Nozze di Balocchi-Carafa, dove ha a disposizione una «sortita» all'inizio del secondo atto, nel quale egli invoca pace presso gli antichi vassalli dei Ravenswood radunati intorno alla tomba di Allano, il defunto padre di Edgardo (II,1-2), e una scena con Lucia (in recitativo), nella quale la convince ad accettare le nozze con Bucklaw (II,7). Quest'ultima potrebbe aver ispirato l'omologa scena in Donizetti (II,3).

¹² A rigore sarebbe il finale dell'atto I della seconda parte (*Il contratto nuziale*). Noi per comodità consideriamo la divisione in tre atti.

¹³ Cfr. Giorgio Pagannone, *Il «dolce suono» della follia: Lucia liberata*, in Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, volume di sala, Torino, Teatro Regio, 2000, pp. 2-21, e Id., "Lucia di Lammermoor" di Gaetano Donizetti, "Nuova Secondaria", XXXVI (2019), pp. 40-45. La mia lettura si ispira in parte all'articolo di Mary Ann Smart, *The Silencing of Lucia*, in "Cambridge Opera Journal", IV/2 (1992), pp. 119-141.

assestarle il colpo di grazia a livello psicologico, convincendola della bontà del matrimonio di convenienza con Arturo. Il risultato lo conosciamo: la pressione subìta da Lucia durante i primi due atti dell'opera si sfoga nella follia, con l'uccisione di Arturo – un uxoricidio che ha la valenza simbolica di una vendetta trasversale nei confronti dei propri familiari – e con una scena memorabile che compete a pieno titolo con quella di Elvira nei *Puritani*, varati all'inizio dello stesso anno (1835) a Parigi, e probabilmente la supera come impatto drammatico, già solo per il fatto di svolgersi al termine dell'opera, dopo il delitto, e *coram populo*, non di fronte a due soli personaggi come nell'opera di Bellini.

La difficile gestione di un doppio antagonista nelle altre opere, Lady/Lord Ashton e Lord Bucklaw, porta a esiti anche bizzarri se non maldestri, come l'aria aggiunta all'ultimo momento nella *Fidanzata* di Bassi-Rieschi e stampata in appendice, «per compiacere al desiderio del Signor [Agostino] Sant'Angelo» (il basso che interpretava la parte di Bucklaw). Aria che fu poi riscritta e riposizionata nella versione veneziana del 1833 con musica di Giuseppe Bornaccini (*Ida*, I,8), dove la parte di Bucklaw venne assegnata a un contralto *en travesti* (Annetta Fanti) e compensata anche con l'aggiunta di un duetto con Ida (*alias* Lucia) nella seconda parte (II,6) e perfino di un'altra aria nel terzo (III,4). Nell'opera di Bassi e Rieschi, che come vedremo ha indubbi punti di contatto con la *Lucia* di Cammarano e Donizetti, sembra mal ritagliato il profilo di Lord Ashton, il padre di Lucia, che è un tenore antagonista di cui viene esasperato il ruolo di *villain*: un manovratore e doppiogiochista subdolo e crudele che si dice pronto a perdere la figlia piuttosto che a rinunciare alla vendetta contro Edgardo («Purché vendetta io m'abbia... ah!... mora anch'essa»¹⁴; I,4).

Altrettanto freddo e spietato appare Lord Ashton (un basso) nella *Fidanzata* di Beltrame-Mazzucato, ma anche in quest'opera risulta problematica la gestione dell'altro antagonista, Lord Ernesto Bucklaw (tenore), che è un vecchio amico di Edgardo, a cui deve peraltro la vita. Non ha arie ma interviene in brani nevralgici, come nel Finale I (N. 6), dove per senso di riconoscenza difende Edgardo dall'ira degli Ashton,

¹⁴ Questo verso fu opportunamente variato o espunto nelle successive versioni dell'opera.

rimandando la propria vendetta, e nel duetto della disfida con Edgardo che chiude la seconda parte (N. 9): una disfida che in Donizetti spetta invece al fratello di Lucia, Enrico Ashton. La vecchia amicizia con Edgardo ha bensì qualche punto di contatto con il romanzo di Scott, ma nella riscrittura operistica si rivela un problema, perché in genere il teatro d'opera esige posizioni nette e chiare, senza ambiguità, al pari delle relazioni tra i personaggi, soprattutto tra gli antagonisti. D'altro canto, la presenza di un contralto *en travesti* nella parte di Edgardo (impersonato da Marianna Hazon nella prima padovana) potrebbe aver suggerito accenti più morbidi, come nel cantabile del duetto di sfida («A me venisti pallido»: II,5).

In buona sostanza, la distribuzione dei ruoli e della materia drammatica in Cammarano e Donizetti si rivela più semplice e lineare rispetto alle riscritture precedenti. Al netto dello scarto temporale tra la prima e la seconda parte, che è presente anche in Balocchi-Carafa (tra primo e second'atto) e, in misura ridotta, in Bassi-Rieschi (tra seconda e terza parte), la scansione dei principali eventi segue un percorso in crescendo e mira ad ottenere il massimo effetto: l'innescò dell'odio familiare nella cavatina di Enrico, poi il giuramento degli amanti (con la partenza di Edgardo), quindi il matrimonio interrotto dall'inopinato ritorno del fidanzato fuoruscito e la pazzia "liberatoria" di Lucia, nella quale culmina il dramma. La drammaturgia di Cammarano e Donizetti punta all'essenziale, a quell'«amor violento» dal quale essi non intendevano prescindere e che chiaramente costituisce il propellente principale della tragica storia di Edgardo e Lucia, novelli Romeo e Giulietta di Scozia.

2. Per quanto riguarda il secondo dei tre punti evocati da Verdi nella citata lettera del 1843, «il calcolo degli effetti», si confronti ad esempio nei vari libretti una delle scene chiave della vicenda, il matrimonio interrotto. Per dirla in termini verdiani, si tratta di un *punto di scena* o *posizione* potente, congeniale al melodramma. Già nel romanzo di Scott l'arrivo inopinato di Edgardo produce un tale sconcerto che «due minuti trascorsero in un profondo e generale silenzio» (così nella traduzione di Barbieri del 1826, tomo III, capitolo XI, p. 174). Si capisce bene che l'attonito sgomento offre un'occasione perfetta per il classico concertato di stupore. Dell'errore di calcolo di Balocchi

e Carafa abbiamo già detto, ossia l'aver procrastinato troppo a lungo la scena *clou* dell'opera. Il loro scopo era di fondere in un unico numero (N. 15) – peraltro interessantissimo per «la complessità e la libertà formale»¹⁵ – la scena del matrimonio interrotto e la catastrofe, ossia la morte di Lucia, che si rappresenta in scena con un'estenuante agonia dovuta al veleno. Edgardo poi si ferirà a morte sul corpo esanime di Lucia, come nel finale di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare (ma a parti invertite). Bassi e Rieschi pongono invece la scena del matrimonio e la scena di follia di Lucia (l'aria finale) in due numeri adiacenti, separati da una mutazione scenica (NN. 10 e 11). Entrambi i numeri soffrono di eccessiva lunghezza se paragonati alle scene corrispondenti in Cammarano e Donizetti, che pure non sono brevi. Sappiamo quanto Donizetti — del tutto simile a Verdi su questo punto — tenesse alla massima concentrazione drammatica ed espressiva, per non raffreddare l'azione. Nella scena del matrimonio in Bassi-Rieschi, che si articola come un finale concertato (pur senza esserlo), con tanto di largo di stupore e stretta, i versi del largo sembrano riecheggiare quelli di Balocchi, almeno nell'incipit («Oh! qual gelo al cor mi piomba» in Bassi; «Qual gelido orrore / mi serpe nell'alma» in Balocchi). Cammarano e Donizetti rinforzano il colpo di scena con l'aggiunta dello svenimento di Lucia (solo accennato nei libretti di Balocchi e Bassi), che è essenziale per far scattare il largo concertato, ovvero *quel* largo («Chi mi frena in tal momento»): un'oasi di compassione generale magnificata dalla musica, che inibisce il ricorso alle armi («Io son vinto, son commosso», canta Edgardo). Il brano ebbe un successo immediato, tanto che venne regolarmente bissato nelle prime rappresentazioni¹⁶.

L'omologa scena in Beltrame-Mazzucato (N. 6), così come l'intero libretto, sconta alcune debolezze strutturali di fondo. La scena del matrimonio forzato, con annessa firma degli sposi, non ha luogo: Edgardo irrompe «impetuosamente» in scena ma non provoca alcuno sconcerto generale immediato. Il largo (un quartetto con coro) scatta quando egli rivela agli astanti il giuramento d'amore che lo lega a Lucia, e non è il classico quadro di stupore. Beltrame e Mazzucato vollero cimentarsi in

¹⁵ Cfr. Izzo, Michele Carafa e «Le nozze di Lammermoor», cit., p. 187.

¹⁶ Cfr. Annalisa Bini, Jeremy Commons, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Roma-Milano 1997, p. 527.

una scena più complessa, costituita da un doppio dialogo (Edoardo-Ernesto; Guglielmo-Malvina) e dal commento corale, peraltro difficili da gestire in musica. Il brano, di cui fu pubblicato lo spartito da Ricordi (Quartetto, «Appena il vidi»), è apprezzabile in linea generale ma rivela una debolezza di fondo, ossia la ricerca di una melodia larga e cantabile che coinvolge poi tutti all'unisono e che mal si adatta a una scena che, così com'è concepita nel libretto, richiede non effetti grandiosi ma semmai un ordito più intricato e frammentato (si confronti ad esempio il largo nel Finale I del *Pirata* di Bellini, «Parlarti ancor per poco»). Insomma, gli autori calcolarono male l'effetto: cercarono – ma forse l'idea fu del solo Beltrame – la novità in una scena che invece chiedeva a gran voce un classico largo di stupore. Un peccato di inesperienza, avrebbe detto Verdi: infatti Beltrame e Mazzucato, poco più che ventenni, erano ai loro esordi operistici.

Anche la stretta successiva appare debole e poco motivata nei libretti di Bassi e Beltrame (in Balocchi non c'è stretta, perché al largo segue la scena della morte di Lucia). Nel primo Edgardo si autocompatisce di fronte a Ida («Solo, irato al mondo, al cielo»), e gli altri personaggi sembrano più concentrati a confortare la sposa infelice («Vieni, o figlia; e sperda il cielo») che a incalzare Edgardo. In Beltrame la stretta segue addirittura il temporaneo salvataggio di Edoardo da parte di Ernesto (il suo rivale!), con conseguente raffreddamento della situazione. Cammarano e Donizetti ebbero l'indubbio merito di imprimere un decisa sterzata drammatica quando Edgardo inveisce contro Lucia e la sua famiglia: un assolo, questo sì impetuoso, che fece venir giù il teatro alla prima napoletana del 1835, grazie anche all'interpretazione di Duprez¹⁷. Si confronti l'invettiva di Edgardo in Balocchi, Bassi e Cammarano:

¹⁷ Lorenzo Bianconi ha ravvisato nella dialettica di fondo tra il «contegno, l'eticchetta, l'urbanità» e «l'impeto devastante degli affetti» uno degli aspetti salienti della drammaturgia donizettiana, che emerge in modo flagrante nella *Lucia*, e in particolare nel Finale II (cfr. Lorenzo Bianconi, *Tumultuosi affetti*, in "Amadeus Lirica", VII/2 (1997), pp. 27-33).

BALOCCHI	BASSI	CAMMARANO
EDGARDO Più dubbio omai non v'ha. <i>(cava di tasca la promessa di matrimonio, e dal collo la metà dell'anello, appesa ad un nastro verde, e getta il tutto sulla tavola, dicendo a Lucia con amara ironia)</i> Ecco a te i pegni rendo d'un puro eterno amore... Forse al secondo vincolo il tuo barbaro core più fido almen sarà.	EDGARDO La pietà che il tuo mi porse questo cor ti renderà. – [...] Partirò; ma questo imene fia sorgente a mille pene. Ve lo annunzia un dispe- rato nell'angoscia del morir.	EDGARDO Hai tradito il cielo, e amor! <i>(sciogliendo il freno del re- presso sdegno getta l'anello, e lo calpesta)</i> Maledetto sia l'istante che di te mi rese amante... stirpe iniqua... abbominata io dovea da te fuggir!... Ah! di Dio la mano irata ti disperda...

E soprattutto giova confrontare il passo nel romanzo di Scott, dove Edgardo riesce a reprimere il furore ostentando un nobile contegno:

Non vi sarò più a lungo molesto colla mia presenza, allor disse alla inesorabile madre di Lucia; e per tutti i mali che mi avete voluto fare e che mi avete fatti, non mi prendo maggior vendetta dell'augurarvi che siano le ultime pratiche da voi usate contro l'onore e la felicità di vostra figlia. Quanto a voi, miss Ashton, non ho più nulla da dirvi, se non che prego il cielo a non volervi punire d'uno spergiuro, di cui volontariamente e di proposito deliberato vi rendeste colpevole. (trad. di Giuseppe Barbieri, 1826, tomo III, cap. XI, pp. 188-189).

La stretta appena successiva, veemente e di grande effetto grazie anche al ritmo martellante dei decasillabi («Esci, fuggi, il furor che ne accende»), prende spunto da un verso che Guglielmo e coro, nel libretto di Bassi, rivolgono a Edgardo appena prima della stretta («Esci, sgombra, forsennato»)¹⁸.

Riguardo all'altra scena chiave dell'opera, la pazzia di Lucia, il confronto va fatto soprattutto con l'omologa scena di Bassi, poiché in Balocchi Lucia non impazzisce bensì si avvelena, quindi il libretto indugia soprattutto sull'agonia di lei. In Beltrame il delirio di Malvina non è uxoricida, bensì suicida, ed è innescato dalla notizia della morte di Edgardo; mostra inoltre, nel testo poetico, sintomi meno palesi che

¹⁸ Non è l'unico richiamo testuale nei confronti del lavoro di Bassi. Ciò fa sospettare che Cammarano avesse con sé una copia di questo libretto mentre lavorava alla sua *Lucia*.

in Bassi e Cammarano, per quanto le didascalie siano esplicite («delirante», «nell'eccesso del delirio», ma anche «rinvenendo»)¹⁹. L'aria finale in Beltrame ha una forma piuttosto compatta, con un cantabile vaneggiante («Al fonte, al fonte ov'arsero») e una cabaletta rassegnata («Ov'ei giace ancora estinto»), nella quale Malvina esprime il desiderio di raggiungere l'amato e finisce per trafiggersi in scena. In totale sono 42 versi (dieci di scena, dodici di cantabile, sei di tempo di mezzo, quattordici di cabaletta-epilogo).

Nel libretto di Bassi abbiamo una Gran scena, introdotta da un coro nuziale («Come il sorriso d'una dea»). Dal momento della sortita di Ida essa totalizza ben 121 versi, così articolati: un recitativo (27 versi), una sorta di tempo di attacco («Non sai tu che il ciel placato») in cui Ida racconta l'omicidio commesso e lamenta la perdita del pegno d'amore; un cantabile («Al fonte scorgere») che può aver ispirato Beltrame, in cui ella vagheggia il ritorno alla fontana della Sirena, sede dei passati incontri amorosi con Edgardo; un tempo di mezzo in cui, ripreso un barlume di coscienza, ella rivela di essersi avvelenata; infine una cabaletta («Se umano hai cor, dimentica») nella quale, tormentata dai rimorsi, Ida chiede perdono al padre e a Edgardo. Alla fine, l'invocazione di pace in punto di morte e il fatto che Edgardo svenga ma non muoia rendono la catastrofe meno cruenta²⁰. Se la follia di Ida è reversibile, quella di Lucia in Cammarano è irreversibile. È anch'essa una follia omicida, sebbene il delitto avvenga fuori scena e sia riferito da Raimondo, assunto per così dire al ruolo del messaggero nella tragedia classica (in Bassi si sente invece il gemito della vittima e Ida appare subito dopo con il pugnale insanguinato). Non è però escluso che Cammarano abbia preso qualche spunto dal libretto di Bassi. Si notano infatti dei richiami poetici, come ad esempio «mi cingi / d'un bel serto di rose», che diventa «Sparsa è di rose» in Cammarano, e soprattutto «Vien la mia tomba a spargere / di lagrime e di fior», che diventa «Spargi di

¹⁹ Nel libretto per la ripresa del 1835 dell'opera di Beltrame e Mazzucato le didascalie relative alla follia vengono notevolmente sfoltite: rimane solo il «delirante» iniziale.

²⁰ L'epilogo della scena, con gli ultimi spasimi e l'invocazione di pace di Ida (*alias* Lucia), fu tagliato nella versione del 1854, così come alcuni versi del tempo d'attacco.

qualche pianto / il mio terrestre velo»²¹. Anche l'idea di far precedere la scena della follia da un coro festoso in funzione di contrasto può esser derivata da Bassi, tanto più che il progetto iniziale di Cammarano, la cosiddetta 'selva', non prevedeva un coro di gaudio ma semmai un coro di afflizione come nell'omologa scena dei *Puritani*²². Il verso iniziale del coro in Cammarano («D'immenso giubilo») richiama peraltro quello nel Finale I di Beltrame («Giorno di giubilo»). Cammarano dunque indugia nel preambolo (38 versi, contro i 13 di Bassi), in ciò ispirandosi alla scena della follia nei *Puritani*, con il racconto di Raimondo («Dalle stanze ove Lucia») e il coro di sgomento («Oh! qual funesto avvenimento») che caricano di aspettativa e di tensione la sortita di Lucia. Giova confrontare anche le didascalie che accompagnano l'apparizione di Lucia, per comprendere come Cammarano abbia voluto dare alla follia di Lucia un aspetto ancor più terrificante:

BASSI	CAMMARANO
<i>Mentre Guglielmo s'avvia al luogo indicato da Alina, schiudesi la porta sul cui limitare comparisce Ida. Essa ha un pugnale insanguinato fra le mani. Il disordine de' suoi vestimenti annunzia il disordine del suo spirito.</i>	<i>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 impietrato, i moti convulsi, e fino un sorriso maledaugurato manifestano non solo una spaventevole demenza, ma ben anco i segni di una vita che già volge al suo termine.</i>

Dal momento in cui appare Lucia, la scena della pazzia in Cammarano assomma 66 versi (più un recitativo in appendice di dodici versi tra Raimondo e Normanno, che viene spesso tagliato). Un'estensione decisamente più contenuta dell'omologa scena di Bassi (121 versi), e tuttavia tale da conferire al pezzo tutto il peso e l'attenzione che merita. I fantasmi che si agitano confusamente nella mente di Lucia

²¹ Emanuele d'Angelo ha mostrato come le due espressioni siano a loro volta echi di Petrarca e Marino (cfr. Emanuele d'Angelo, "Lucia di Lammermoor". *Il libretto e la memoria letteraria*, in Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, volume di sala, cit., pp. 27-44: 40-41; ristampato nel suo *Leggendo libretti*, Roma 2013, pp. 21-36: 33-34).

²² Così viene descritto l'inizio della Scena ed Aria di Lucia nella 'selva': «La scena è ingombra dei congiunti degli Ashton: lo smarrimento che in loro si mostra è indizio d'un seguito, terribile avvenimento» (Salvatore Cammarano, *Lucia Asthon. Progetto d'una tragedia lirica*, manoscritto conservato presso la biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli, p. 9).

non impediscono a Donizetti di comporre due limpide melodie, nel cantabile («Ardon gl'incensi») e nella cabaletta («Spargi di qualche pianto»), nei quali il «malaugurato sorriso» della sventurata sembra esprimersi in musica sotto forma di colorature. L'estasi canora del vaneggiamento ripaga Lucia di tanti dolori e sopraffazioni. Tra l'altro Donizetti, forse per esigenze di brevità, forse per non raffreddare il delirio di Lucia, omette ben otto versi prima della cabaletta (che però restano stampati sul libretto):

LUCIA

Presso alla tomba io sono... [non musicati]
odi una prece ancor. -

Deh! tanto almen t'arresta,
ch'io spiri a te d'appresso...
già dall'affanno oppresso
gelido langue il cor!

Un palpito gli resta...
è un palpito d'amor.

Spargi di qualche pianto²³ [musicati: cabaletta]
il mio terrestre velo,
mentre lassù nel cielo
io pregherò per te...
al giunger tuo soltanto
fia bello il ciel per me!

3. Che Cammarano e Donizetti tendessero a forme chiare e soprattutto brevi e pregnanti – il terzo precetto della lettera verdiana del 1843 – lo possiamo constatare confrontando le cavatine di Lucia e i duetti d'amore. Quanto al testo del duetto d'amore fra Edgardo e Lucia, quello di Cammarano (74 versi in totale, compresa la scena) è il più breve dopo Beltrame (62 versi), che però è privo del giuramento di fedeltà tra gli

²³ In musica il primo verso diventa «Spargi d'amaro pianto». Il contenuto poetico contrasta con la resa musicale, tesa all'estrema stilizzazione belcantistica: l'idea della beatitudine celeste sembra ispirare e avvolgere l'intera melodia, come nella cabaletta della cavatina di Lucia («Quando rapito in estasi»).

amanti. Anche qui, Cammarano sembra calcolare la giusta estensione per un brano che deve presentare col debito peso il tenore, alla sua prima sortita in scena, ma nello stesso tempo deve mantenere il giusto grado di tensione. Il percorso drammatico del duetto è quello che potremmo definire “a cuneo”, così efficacemente descritto da Antonio Ghislanzoni²⁴, per cui muovendo da un’iniziale situazione di «corrucchio», dovuta agli odi familiari tra Ashton e Ravenswood (cantabile: «Sulla tomba che rinserra») si approda infine a una «riconciliazione» nella soave cabaletta («Verranno a te sull’aure»): un brano a cui Donizetti ha prestato forse le note più ispirate del suo genio. Nel mezzo – ossia, appunto, nel tempo di mezzo – si colloca il giuramento d’amore, che di fatto Edgardo, dotato di un temperamento più forte e deciso rispetto a Lucia (come nel romanzo di Scott), estorce alla giovine. Se diamo uno sguardo ai duetti di Balocchi (85 versi totali) e Bassi (ben 127 versi), la loro lunghezza non è compensata da varietà o dinamismo, poiché in entrambi sia il cantabile sia la cabaletta sono pezzi estatici e languidi. In Balocchi il cantabile centrale («Dall’eterno firmamento») consiste nel giuramento d’amore, e ciò consente a Carafa di intrecciare le voci in un tenero duetto alla maniera di Rossini (si pensi ai duetti tra Amenaide e Tancredi nel *Tancredi*, o a quello tra Semiramide e Arsace nel secondo atto di *Semiramide*). In Bassi viene invece ribaltato il rapporto tra le personalità dei due amanti, per cui è Edgardo ad apparire remissivo nei confronti di Ida. Nel cantabile, piuttosto articolato – due strofe parallele di sei versi, quindi una strofa ‘a due’ di otto versi («Nel dolce deliro») -, egli deve addirittura frenarne lo sdegno («Deponi quell’ira»), mentre nella cabaletta ‘a due’ cede all’invito di Ida di seguirla nella magione degli aborriti Ashton («Ah! valor non ha bastante»)²⁵.

²⁴ «Il Duetto tra Soprano e Tenore comincerà col corrucchio, e finirà con una riconciliazione» (Antonio Ghislanzoni, *L’arte di far libretti / Wie macht man eine italienische Oper?*, edizione bilingue in italiano e tedesco a c. di Anselm Gerhard, Bern 2006, p. 128). Cfr. anche il mio articolo *Il duetto nell’opera dell’Ottocento: forma e dramma*, in “Musica Docta”, II (2012), pp. 55-68: 56.

²⁵ Certamente bisogna tener conto anche delle caratteristiche dei cantanti: Giovanni David, il tenore che impersonava Edgardo in Bassi-Rieschi, era un tenore di grazia, quindi più portato alle effusioni amorose. Sappiamo quanto invece Donizetti, in quegli anni, cercasse un nuovo tipo di tenore, più drammatico e “sfogato”, come appunto Gilbert Duprez. C’è peraltro da osservare che nella ripresa della *Fidanzata* di Bassi nel 1833 al Teatro Apollo di Venezia, con nuovo titolo (*Ida*) e nuova veste musicale

Riguardo alla cavatina di Lucia, possiamo senz'altro mettere a confronto Bassi e Cammarano, che optarono per un cantabile esteso in forma di racconto:

BASSI	CAMMARANO
<p>IDA Sognai, ch'errante e profuga in un deserto lito, era vicino a compiersi delle mie nozze il rito; Edgardo, il solo oggetto del mio più dolce affetto, mi sorridea, siccome il Sol sorride ai fior. I sacri incensi ardevano, l'altar era infiorato: tutta io godea dell'estasi</p>	<p>LUCIA Regnava nel silenzio alta la notte e bruna... colpia la fonte un pallido raggio di tetra luna... quando sommesso gemito fra l'aure udir si fe', ed ecco su quel margine l'ombra mostrarsi a me! Qual di chi parla muoversi il labbro suo vedea, e con la mano esanime</p>
<p>d'un avvenir beato... Quando ad un tratto, intorno vidi oscurarsi il giorno... Ah!... sollevare le chiome, io sento per l'orror! Per me trafitto io vidi un uomo al suol morente, che disperati gridi mandava al ciel, fremente: poi colle man raccolto gettommi il sangue in volto... Oh! mi destai... ma l'anima ingombra di terror... L'estinto... il sangue... ahi misera! mi stan presenti ancor.</p>	<p>chiamarmi a sé pareva. Stette un momento immobile poi rapida sgombrò, e l'onda pria sì limpida, di sangue rosseggiò!</p>

Cammarano prende da Bassi lo spunto del racconto-visione, ma adotta una forma più compatta, in due sole strofe, contro le tre di Bassi. (Si veda peraltro come l'immagine contenuta nel verso «I sacri incensi ardevano» del testo di Bassi sarà sfruttata nel cantabile della scena della pazzia da Cammarano, «Ardon gl'incensi... splendono»). Dei due brani

ad opera di Giuseppe Bornaccini, i versi dell'«a due' nel cantabile («Nel dolce deliro») furono espunti. Non potendo disporre delle musiche per questo brano, non possiamo esprimere un giudizio fondato, ma tutto lascia supporre che quella sezione rallentasse troppo lo sviluppo del duetto, nel complesso già molto lungo, e quindi fosse ritenuta superflua.

possiamo confrontare anche le musiche, visto che del primo esiste uno spartito a stampa di Giuseppe Bornaccini (che musicò l'opera nel 1833) pubblicato da Artaria. Pur avendo alcuni punti di contatto – l'attacco in minore e la conclusione in maggiore, il ritmo in 6/8, finanche lo spunto melodico iniziale con il salto di sesta e graduale discesa – la gestione della forma musicale si rivela senz'altro più chiara e agevole in Donizetti, per via del testo più breve. Pur rinunciando opportunamente alla forma strofica e musicando «di lungo» il testo, dando opportuno risalto alla visione terribile – in termini retorici, una ipotiposi – con un'improvvisa rottura del *ductus* melodico («ed ecco su quel margine»), Donizetti riesce a ricucire la melodia e a portarla a termine in modo maggiore con un bell'effetto di variazione ornamentale sull'ultima frase («e l'onda pria sì limpida / di sangue rosseggiò»), che appunto sfrangia il profilo limpido e lineare della melodia iniziale²⁶. Bornaccini adotta pressappoco la stessa melodia nelle prime due strofe del racconto, poi sull'orrida visione della terza strofa («Per me trafitto io vidi») cambia rotta e tempo (da Andante mosso in 6/8 a Moderato in 4/4), tenendo a fatica la spinta centrifuga della melodia²⁷.

Quanto alla cabaletta, non si possono non rilevare gli opposti affetti rappresentati in Bassi e Cammarano, laddove Ida indulge all'autocommiserazione («Sempre, sempre, infin ch'io viva / esser lieta non potrò»), mentre Lucia esprime pertinacemente la propria esaltazione amorosa al cospetto di Alina («Quando rapito in estasi»). D'altronde, una regola ferrea della 'solita forma' dell'aria vuole che cantabile e cabaletta abbiano un diverso o contrastante contenuto affettivo, pena la monotonia o la ridondanza. Regola a cui peraltro si adeguò lo stesso Bassi nel libretto rimaneggiato del 1833 per Bornaccini, dove si vide indotto a sostituire la cabaletta originale con una dal tono più speranzoso, articolata in due strofe («Se condannata a vivere» / «Ma la speranza accogliere»).

²⁶ Una bell'analisi di questo brano si trova in Lorenzo Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a c. di Giuseppina la Face Bianconi e Franco Frabboni, Milano 2008, pp. 85-120: 91 (nota 15).

²⁷ Il modello dei brani in esame, ipotiposi compresa, è la cavatina di Pollione nella *Norma* di Bellini (1831). Anche lì c'è un cantabile in forma di racconto, articolato in tre strofe («Meco all'altar di Venere»).

In definitiva, l'esame comparato fa emergere una organizzazione generale e una gestione dei dettagli incomparabilmente superiori in Cammarano e Donizetti, vista anche la maggiore esperienza del compositore (Cammarano era appena avviato alla carriera di librettista, che si rivelerà fulgida e feconda). L'abilità di un compositore d'opera e di un poeta teatrale di quel tempo si misura dalla capacità di gestire al meglio gli aspetti che, sulla scorta di un suggerimento di Verdi, abbiamo assunto come linee guida – distribuzione dei pezzi, calcolo degli effetti, chiarezza di forme – e di sfruttare al meglio le convenzioni vigenti. La qualità dei versi e della musica fanno il resto. La drammaturgia di Donizetti, che trova un *pendant* ideale nello stile sanguigno e icastico di Cammarano, si impone per chiarezza, dinamismo e concisione. E a conti fatti la sua *Lucia* resta, più delle altre, «aderente a buona parte dello spirito dell'originale [scottiano]», come ha osservato Masolino d'Amico²⁸.

²⁸ Cfr. Masolino d'Amico, *Donizetti e l'Inghilterra*, in *Il teatro di Donizetti, III: Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*, a c. di Livio Aragona e Federico Fornoni, Bergamo 2006, pp. 101-107: 104.

APPENDICE 1. Tabella dei personaggi

<i>La fiancée de Lammermoor</i> Drame en trois actes (V. Ducange) Parigi, 25 marzo 1828	<i>Le nozze di Lammermoor</i> Dramma per musica in due atti (Balocchi-Carafa) Parigi, 12 dicembre 1829	<i>La fidanzata di Lammermoor</i> Tragedia lirica in tre parti (Bassi-Rieschi) Trieste, 26 novembre 1831	<i>La fidanzata di Lammermoor</i> Dramma per musica [in tre parti] (Beltrame-Mazzucato) Padova, 24 febbraio 1834	<i>Lucia di Lammermoor</i> Dramma tragico in due parti (Cammarano-Donizetti) Napoli, 26 settembre 1835
Lucie Ashton	Lucia [Ashton] (soprano)	Ida [Ashton] (soprano)	Malvina [Ashton] (soprano)	Miss Lucia [Ashton] (soprano)
Edgard de Ravenswood [amante di Lucia]	Edgardo [Ravenswood] (tenore)	Edgardo, Sere di Ravenswood (tenore)	Edoardo, Sere di Ravenswood (contralto <i>en travesti</i>)	Sir Edgardo di Ravenswood (tenore)
Lord Ashton, cancelliere, go- vernatore di Lammermoor [padre di Lucia]	Lord Ashton, cancelliere di stato (basso)	Guglielmo Ashton, Gran Cancel- liere (tenore)	Guglielmo Lord Ashton, Gran Cancel- liere (basso)	Lord Enrico Ashton [fratello di Lucia] (baritono)
Lord Douglas, fratello di Lady Ashton*				
Lady Ashton, matrigna di Lu- cia Ashton	Lady Ashton, nata Douglas, ma- dre di Lucia (contralto)			
Lord Seymours [promesso sposo di Lucia]	Il colonnello Bucklaw (basso buffo)	Lord Hayston di Bucklaw (basso)	Ernesto Lord Bucklaw (tenore)	Lord Arturo Bucklaw (tenore)
Alix	Elisa, giovane vedova, amica di Lucia (soprano)	Alina, affezionata di Ida	Adele [damigella di Lucia] (contralto)	Alisa, damigella di Lucia (mezzoso- prano)
Anna				
Sir Melval	Bidebent, ministro presbiteriano (basso)			Raimondo Bidebent, educatore e con- fidente di Lucia (basso)
Caleb	Caleb Balderston, antico mag- giordomo dei Ravenswood (basso)			
Mysie	Misia, governante in casa di Ed- gardo (mezzosoprano)			
Donald	Donald, confidente e segretario del cancelliere (tenore)	Gualtiero, affezionato di Gu- glielmo		Normanno, capo degli Armigeri di Ravenswood (tenore)
Barkleit				
Jackson				

* Nel romanzo è il figlio maggiore di Lord e Lady Ashton.

NB. I libretti di Beltrame e Cammarano recano la grafia erronea del casato di Lucia ('Ashton' invece di 'Ashton'), desumendola con ogni probabilità dalla traduzione del romanzo di Scott da parte di Barbieri (1824). Lo stesso errore si ravvisa anche nella traduzione di Livini del dramma di Ducange (1828) e nella *Raccolta di romanzi ridotti in novelle (La fidanzata di Lammermoor, Napoli, 1834)*.

APPENDICE 2. Tabella delle strutture

<p>BALOCCHI-CARAFÀ <i>Le nozze di Lammermoor</i> (Parigi 1829)</p> <p>ATTO I</p> <p><i>Luogo solitario ed alpestre ... da un lato, l'antica torre di Wolfcrag</i></p> <p>1. Introduzione [Coro di cacciatori e Duetto Caleb-Misia] [I,1-4]</p> <p>2. Recitativo e Aria Edgardo [I,5]</p> <p><i>Sala gotica della torre di Wolfcrag</i></p> <p>3. [Scena e Quintetto Edgardo-Lucia-Ashton-Caleb-Misia] [I,6-8]</p> <p>4. [Scena e Aria Lord Ashton] [I,9-10]</p> <p><i>Il gran parco di Lammermoor ... fontana della Sirena</i></p> <p>5. Coro e Aria Bucklaw [I,11-12]</p> <p>6. [Scena e Duetto Edgardo-Lucia] [I,13]</p> <p><i>Magnifica galleria nel castello di Ravenswood</i></p> <p>7. Coro, [Scena e Cavatina Lady Ashton] [I,14-15]</p> <p>8. [Scena], Duetto (Lord e Lady Ashton) e Finale I [I,16-21]</p> <p>ATTO II</p> <p><i>Recinto solitario, circondato di cipressi ... Notte con luna</i></p> <p>9. Introduzione [e Sortita Bidebent] [II,1-3]</p> <p>10. [Scena e Duetto Caleb-Edgardo] [II,4]</p>	<p>BASSI-RIESCHI <i>La fidanzata di Lammermoor</i> (Trieste 1831)</p> <p>PARTE PRIMA</p> <p><i>Ameno luogo in vicinanza del castello</i></p> <p>1. Introduzione [Coro di cacciatori e Cavatina Guglielmo] [I,1]</p> <p>2. Cavatina Edgardo e Duetto Edgardo-Guglielmo [I,2]</p> <p>3. Coro di cacciatori [e Scena Guglielmo-Guglielmo] [I,3-4]</p> <p>4. Coro di fanciulle, Scena e Cavatina Ida [I,5]</p> <p>5. Scena e Duetto Ida-Edgardo [I,6-7]</p> <p>[Scena Guglielmo-Gualtiero] [I,8]</p> <p><i>Galleria terrena</i></p> <p>6. Scena, Terzetto (Ida-Edgardo-Guglielmo) e Finale I [I,9-12]</p> <p>PARTE SECONDA</p> <p><i>Appartamento superiore</i></p> <p>7. [Coro e Aria Bucklaw: aggiunta] [II,1]</p> <p>8. Scena e Duetto Ida-Guglielmo [II,2-3]</p> <p><i>Galleria come la prima Parte</i></p> <p>9. Scena e Aria Edgardo (con pertichini: Ida, Guglielmo e Coro) [II,4-6]</p> <p>PARTE TERZA</p> <p><i>Appartamento superiore, come alla Parte II</i></p>	<p>Beltrame-Mazzucato <i>La fidanzata di Lammermoor</i> (Padova 1834)</p> <p>PARTE PRIMA</p> <p><i>Galleria terrena</i></p> <p>1. Introduzione [Coro, Scena e Cavatina Guglielmo] [I,1-2]</p> <p>2. Scena e Cavatina Malvina [I,3-4]</p> <p><i>Luogo di delizie nel parco annesso al Castello</i></p> <p>3. Coro, Scena e Duetto Guglielmo-Ernesto [I,5-6]</p> <p>4. Scena e Cavatina Edoardo [I,7]</p> <p>5. Scena e Duetto Edoardo-Malvina [I,8]</p> <p><i>Sala magnificamente addobbata per nozze</i></p> <p>6. Coro e Finale I [matrimonio] [I,9-10]</p> <p>PARTE SECONDA</p> <p><i>Galleria come nella Parte prima</i></p> <p>7. Coro, Scena e Terzetto Malvina-Guglielmo-Ernesto [II,1-2]</p> <p><i>Prospetto esteriore del castello illuminato festivamente. È notte</i></p> <p>8. Coro di armigeri [II,3]</p> <p>9. Scena e Duetto Edoardo-Ernesto [II,4-5]</p> <p>PARTE TERZA</p> <p><i>Le dune del mare ... La torre del castello in fianco</i></p>	<p>Cammarano-Donizetti <i>Lucia di Lammermoor</i> (Napoli 1835)</p> <p>PARTE PRIMA [= ATTO I]</p> <p><i>Atrio nel castello di Ravenswood</i></p> <p>1. Introduzione [Coro, Scena e Cavatina Enrico] [I,1-3]</p> <p><i>Parco [con fontana] ... È sull'imbrunire</i></p> <p>2. [Scena e Cavatina Lucia] [I,4]</p> <p>3. [Scena e Duetto Lucia-Edgardo] [I,5]</p> <p>PARTE SECONDA, Atto I [= ATTO II]</p> <p><i>Gabinetto negli appartamenti di Lord Ashton</i></p> <p>4. [Scena e Duetto Lucia-Enrico] [II,1-2]</p> <p>5. [Scena e Aria Raimondo] [II,3]</p> <p><i>Magnifica sala, pomposamente ornata</i></p> <p>6. Finale II [matrimonio] [II,4-6]</p> <p>PARTE SECONDA, Atto II [= ATTO III]</p> <p><i>Salone terreno nella torre di Wolfcrag ... È notte [uragano]</i></p> <p>7. [Scena e Duetto Enrico-Edgardo] [III,1-2]</p> <p><i>Galleria del castello di Ravenswood, vagamente illuminata</i></p> <p>8. [Coro], Scena [e Aria] Lucia [pazzia] [III,3-6]</p>
--	---	--	--

<p><i>Ameno giardino del Castello di Ravenswood</i></p> <p>11. [Scena e Romanza] Lucia [con arpa] [II,5]</p> <p>12. Scena e Aria [con Coro] Lucia [II,6-9] [II,7: scena Lucia e Bidebent]</p> <p><i>Gabinetto nel castello di Ravenswood</i></p> <p>13. [Scena e Duetto] Bucklaw – Lord Ashton [II,10]</p> <p>14. [Scena e Duetto] Lady Ashton – Lucia [II,11-12]</p> <p><i>Gran sala di ricevimento, riccamente addobbata</i></p> <p>15. Finale ultimo [matrimonio] [II,13-18]</p> <p>[CATASTROFE: Lucia si è data il veleno, e morendo invoca pace; Edgardo si ferisce e cade presso di lei]</p>	<p>10. Coro, Scena e Concertato (quartetto con coro) [matrimonio] [III,1-2] [Scena Edgardo-Alina] [III,3]</p> <p><i>Ameno luogo terreno, vagamente adorno e illuminato</i></p> <p>11. Coro, Scena e Aria finale Ida [pazzia] [III,4-6]</p> <p>[CATASTROFE: Ida si è data il veleno e muore invocando pace; Edgardo cade sul corpo esanime di Ida privo di sentimenti]</p>	<p>... <i>Il mare è agitatissimo</i></p> <p>10. Coro di pescatori (tempesta) e Scena Ernesto con Coro [morte di Edoardo] [III,1-3]</p> <p>11. Scena e Aria finale Malvina [pazzia] [III,4]</p> <p>[CATASTROFE: Malvina impazzisce dopo la notizia della morte di Edoardo; infine strappa rapidamente il pugnale a Ernesto e si trafigge]</p>	<p><i>Parte esterna del castello ... tombe dei Ravenswood. Albeggia</i></p> <p>9. [Scena e Aria] Edgardo [III,7-9]</p> <p>[CATASTROFE: Edgardo si uccide dopo che gli è giunta la notizia della morte di Lucia]</p>
---	--	---	--