

GIORGIO PAGANNONE

DA LUCIA A LUCIE: OSSERVAZIONI SUI LIBRETTI

Il libretto d'opera, e più in generale il 'testo' operistico – l'insieme di libretto e partitura –, è per sua natura mobilissimo, perché in genere attesta le varianti occasionali legate a un certo cast o alle esigenze di un dato teatro e dei relativi spettatori. Nel caso di *Lucia di Lammermoor*, già nella versione italiana di Salvatore Cammarano si riscontrano numerose varianti: perlopiù tagli e arie sostitutive, che soprattutto nel primo decennio della fortuna dell'opera furono abbastanza frequenti (la struttura 'a numeri' dell'opera italiana agevolava tale prassi). Proprio due delle macrovarianti più diffuse, il taglio dell'aria di Raimondo (N. 5) e la sostituzione della cavatina di Lucia (N. 2) con una versione accomodata della cavatina di Rosmonda nell'opera omonima (*Rosmonda d'Inghilterra*, 1834, versi di Felice Romani), saranno assorbite dalla versione francese inaugurata nel 1839, che andremo a discutere a breve.

La *Lucia* italiana ebbe il suo battesimo al Teatro di San Carlo di Napoli nel settembre 1835, in un periodo di gravi difficoltà gestionali del maggiore teatro partenopeo. Ma poté contare su un cast di prim'ordine, che aveva i punti di forza in Fanny Tacchinardi Persiani nella parte di Lucia e di Gilbert Duprez in quella di Edgardo, e inoltre annoverava due ottimi bassi come Domenico Cosselli (Enrico) e Carlo Porto (Raimondo). Proprio la presenza di Carlo Porto, cantante di ottima levatura, favorì l'inserimento dell'aria di Raimondo nell'atto secondo (ovvero atto I della parte II), che nel piano originario dell'opera non era prevista. In una preziosa nota manoscritta, Cammarano da un lato stabilisce l'importanza di questo personaggio in quel punto del dramma, che vede la capitolazione definitiva di Lucia alla pressione psicologica degli uomini di famiglia, dall'altro la fungibilità dell'aria, la cui presenza è legata necessariamente al rango del cantante scritturato per la parte:

Io non so quale artista è destinato a sostenere la parte di R[aimondo] ma se per avventura non fosse atto a cantar la sua aria trovo indispensabile ch'egli dica almeno il recitativo che la precede, come trovo in[dispensabile] che re[citativo] ed aria siano stampati sul libro onde non ne resti vulnerata la condotta.¹

1 FEDERICO FORNONI, *Un autografo di Cammarano sulla messinscena di Lucia di Lammermoor*, in *Lucia*

Oltre all'aria di Raimondo, i numeri che si rivelarono più mobili nella tradizione esecutiva di *Lucia* furono le arie della protagonista: *in primis* la già citata cavatina («Regnava nel silenzio»), e in secondo luogo la scena della pazzia, che in qualche occasione fu soppiantata dall'aria finale di *Fausta* («Tu che voli già spirito beato»), introdotta da Matilde Palazzesi nel carnevale 1836-37 al Teatro Ducale di Parma. Nella stessa stagione, alla Fenice di Venezia, Fanny Tacchinardi rimpiazza la cavatina originaria con quella di *Rosmonda d'Inghilterra*, che userà anche nel primo allestimento parigino di *Lucia* del 1837 al Théâtre Italien; la cavatina sostitutiva finirà per confluire anche nella versione in francese del 1839 e si stabilizzerà anche nelle successive.² Comparando il testo originale del cantabile col testo sostitutivo appare evidente la differenza nel tono emotivo, che si riverbera nel profilo vocale della protagonista. Laddove nella versione originaria Lucia è preda di una terrificante allucinazione, mostrando quindi da subito segni di squilibrio mentale, nella cavatina sostitutiva si mostra nel suo candore virginale, con una vocalità scintillante che meglio si attagliava a un soprano leggero come Fanny Tacchinardi (nonché alla prima Lucie francese, Anna Thillon):

NAPOLI 1835	PARIGI 1839	TRADUZIONE DI PARIGI 1839
LUCIA Regnava nel silenzio alta la notte e bruna... colpia la fonte un pallido raggio di tetra luna... quando sommerso un 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 chiamarmi a sé pareo. Stette un momento immobile poi rapida sgombrò, e l'onda pria sì limpida, di sangue rosseggiò!	LUCIE Que n'avons-nous des ailes ? Au loin portés par elles hors des routes mortelles, vers les étoiles d'or, nos deux esprits fidèles uniraient leur essor. Quand la haine barbare ici-bas nous sépare, levons les yeux; un phare brille au port éternel; ceux qu'ici l'on sépare sont unis dans le ciel.	Perché non abbiamo ali? Da loro portati lontano, via dalle rotte mortali, verso le stelle dorate, i nostri due spiriti fedeli si unirebbero in volo. Quando l'odio barbaro quaggiù ci separa, leviamo lo sguardo; un faro brilla nel porto eterno; coloro che qui son separati sono uniti in cielo.

Il libretto parigino del 1837 attesta anche una variante nella scena della pazzia, in particolare nel cantabile («Ardon gl'incensi»), che viene sostituito nientemeno

di *Lammermoor*, a cura di Livio Aragone e Federico Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2014 (Quaderni della Fondazione Donizetti, 40), pp. 103-107: 107. Un'annotazione di Donizetti nella partitura autografa conferma la facoltatività dell'aria del basso: «Si può lasciare», ossia si può omettere (si veda la pagina 178 della partitura autografa, nella versione digitalizzata disponibile sul sito www.internetculturale.it).

- 2 Se nella tradizione della *Lucia* italiana la cavatina originaria ha una netta prevalenza, in quella della *Lucie* francese la cavatina sostitutiva sembra affermarsi in modo esclusivo (nei libretti ottocenteschi visionati, una decina fino al 1877, figura sempre).

con un adattamento del duettino finale («Nelle tue braccia stringimi») di Bianca ed Emma in *Ugo, conte di Parigi*, opera che, varata alla Scala di Milano nel carnevale 1831-32, non aveva avuto grande fortuna; Fanny Tacchinardi l'aveva però cantata, nella parte di Bianca, a Pisa nella primavera del 1835 (dunque si tratta di un'altra 'aria da baule').

Nella ripresa parigina del 1837 c'erano a fianco della Tacchinardi altri *big* dell'epoca quali Giovanni Battista Rubini (tenore) e Antonio Tamburini (baritono). Il successo fu indiscutibile, e *Lucia* entrò stabilmente in repertorio al Théâtre Italien.³ L'elogio della critica non fu però unanime, e anzi ci fu chi biasimò sia il libretto di Cammarano (seppure contaminato con pezzi di altre opere) in rapporto al romanzo di Scott, sia la musica di Donizetti, ritenuta troppo *routinière*, a parte qualche pezzo eccellente, e il cui buon esito dipendeva essenzialmente dal valore dei cantanti scritturati.⁴

Nonostante le riserve della critica, il successo fu tale che nel 1839 il Théâtre de la Renaissance decise di approntare una versione in francese, commissionando la traduzione del libretto ad Alphonse Royer e Gustave Vaëz. Come spesso accade nella prassi teatrale, il libretto non fu semplicemente tradotto ma anche rimaneggiato. È interessante partire dalla dedica a Donizetti preposta al libretto del 1839 per rimarcare le intenzioni dei librettisti ed evidenziare alcuni punti essenziali relativi alla nuova versione. Gli autori, dopo aver magnificato la *Lucia* («l'opera più poetica e appassionata che il vostro [*i.e.* di Donizetti] genio musicale abbia partorito»), spiegano che l'adattamento in francese dell'opera consentirà una larga diffusione in Francia («permetteranno ai teatri delle nostre grandi città di diffonderla in Francia»), tanto più che *Lucia*, a differenza dei *grands opéras* allestiti all'Académie Royale de Musique, deve il suo successo non tanto allo sfarzo scenico e alle «splendide decorazioni», quanto alle qualità intrinseche della musica, e perciò può fare la fortuna dei teatri minori. Inoltre, dichiarano di aver «ulteriormente semplificato la rappresentazione dell'opera, evitando i cambi di scena in mezzo agli atti, che la forma drammatica francese non accetta volentieri», e accennano alle «nuove scene» – sostanzialmente, i recitativi di raccordo tra un numero e l'altro – rifatte insieme a Donizetti, che a loro giudizio determinano un'«effettiva naturalizzazione» dell'opera. Dichiarano infine, per ingraziarsi il lettore, che la loro traduzione non ha «alcuna pretesa letteraria» ma mira

3 Cfr. ALBERT SOUBIES, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*, Paris, Fischbacher, 1913 (in particolare la tavola in fondo al volume).

4 Cfr. REBECCA HARRIS-WARRICK, “*Lucia*” Goes to Paris: A Tale of Three Theaters, in *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830-1914*, a cura di Annegret Fauser e Mark Everist, Chicago, University of Chicago Press, 2009, pp. 195-227; in particolare, si vedano gli estratti delle recensioni riportati in appendice alle pp. 215-221. Sulla prima rappresentazione di *Lucie* del 1839, cfr. anche C. B. MANTICA, From “*Lucie de Lammermoor*” to “*L’Ange de Nisida*”, 1839-1840: Gaetano Donizetti at the Théâtre de la Renaissance, «Revue Belge de Musicologie», 66, 2012, pp. 167-179: 171-176.

solo a una maggiore funzionalità scenica. La scarsa pretesa letteraria è invero smentita da qualche recensione, come ad esempio quella di Berlioz sul «Journal des Débats» del 9 agosto 1839, che apprezza la bontà della traduzione: «Non accade spesso ai compositori stranieri di vedere la loro musica adattata a traduzioni così eleganti, così fedeli e così poco ostiche per i cantanti».⁵

Al di là della bontà o fedeltà della traduzione, che analizzeremo in qualche caso, interessa *in primis* mettere a fuoco le principali varianti nella struttura del libretto.

La dedica rileva la rimozione dei cambi di scena interni agli atti: non ce n'è infatti nei primi due, ma nel terzo c'è una mutazione scenica obbligata prima dell'aria finale di Edgardo (scena delle tombe). Il problema viene risolto quando, nelle riprese e nei libretti successivi, verrà adottato il taglio in quattro parti, ovvero in due atti di due parti ciascuno, anziché quello in tre atti della versione del 1839 (è il caso, ad esempio, del libretto stampato da Latte nel 1846).

La «naturalizzazione» di cui parla la dedica si riscontra nella maggiore coesione delle scene o '*liaison des scènes*'; ad esempio, nel primo atto, dopo il coro iniziale, abbiamo:

II: Gilbert (alias Normanno) e Ashton (alias Enrico);

III: Detti e cacciatori;

IV: Detti e Arthur;

V: Gilbert solo;

VI: Gilbert e Lucie;

VII: Lucie sola;

VIII: Lucie ed Edgard.

C'è sempre un personaggio cardine che assicura il legame tra una scena e l'altra. Dalla sequenza appena riportata emergono alcune differenze sostanziali rispetto al libretto originario:

- l'assenza di Alisa, la confidente di Lucia, che viene del tutto espunta dalla costellazione dei personaggi; ne consegue uno sbilanciamento ancor più netto tra gruppo maschile e femminile, con la sola Lucia rimasta a fronteggiare il clan degli uomini e a subire inganni, insulti e violenze psicologiche tali da portarla alla pazzia;
- l'assenza di Raimondo, l'«educatore e confidente di Lucia» ora divenuto «ministro protestante», la cui parte viene drasticamente ridimensionata rispetto

5 HARRIS-WARRICK, "*Lucia*" *Goes to Paris* cit., p. 222. Di parere del tutto opposto il critico della «Gazette de France»: «Queste traduzioni sono buone per chi non ha l'orecchio abituato alla dolcezza della melodia italiana» (*ibidem*).

alla versione napoletana: non solo sparisce dalle prime scene del prim'atto,⁶ ma viene anche privato dell'aria nel secondo, così come del recitativo che la precede (contro il volere di Cammarano); inoltre, il cantabile con cui annunciava la pazzia di Lucia nell'atto III («Dalle stanze ove Lucia») è ora ridotto a un mozzicone di recitativo («Dans ses appartements», III,5).

La parte di Gilbert, il terzo tenore, viene invece ampliata e modificata; ne risulta un personaggio più malvagio, ambiguo e venale del Normanno napoletano, un bieco opportunista che da un lato fa la spia e il sicario per Enrico, offrendosi di eliminare Edgardo, dall'altro funge da sleale guardaspalle di Lucia. Nel secondo atto Gilbert racconta addirittura di aver sfilato nel sonno l'anello nuziale ad Edgardo mentre era in missione in Francia, e di averne fatto fare una copia perfetta per ingannare Lucia e convincerla dell'infedeltà dell'amato (nella versione italiana invece la prova dell'infedeltà è una falsa lettera).

Anche il personaggio di Arturo, il secondo tenore, viene reso più partecipe all'intreccio, pur rimanendo un comprimario. Interviene subito a colloquio con Enrico nella quarta scena, dove palesa al futuro cognato i suoi dubbi circa i sentimenti di Lucia, che verranno ribaditi nella scena del matrimonio, e la sua gelosia nei confronti di Edgardo, quest'ultima subito soffocata da Ashton con una delle sue spudorate menzogne: «Ella l'ha respinto».

Il personaggio di Enrico si colora di una malvagità più spinta, quasi luciferina («Je t'évoque, ange du mal», «Io t'invoco, angelo del male», canta nella sua cavatina), e la sua presenza nell'aria finale di Edgardo consente di trasferire più logicamente la responsabilità della tragedia su di lui:

ASHTON

Le remords, voilà mon partage !
Tout s'écroule, hélas! sous moi.

ASHTON

Il rimorso, ecco ciò che mi spetta!
Tutto crolla, ahimè! sotto di me.

LES SEIGNEURS

Tous ces maux sont ton ouvrage ;
que leur sang retombe sur toi.

I SIGNORI

Tutti questi mali sono opera tua;
che il loro sangue ricada su di te.

Proprio questo diverso epilogo rende superflua la scena tra Enrico, Normanno e Raimondo che nella *Lucia* napoletana seguiva l'aria della pazzia nel terz'atto: in essa, il vecchio educatore incolpava semmai il capo degli armigeri della tragedia che si era appena consumata (la scena peraltro era già stata eliminata,

6 In molti dei libretti italiani anteriori alla versione francese questa variante era già stata introdotta; evidentemente si riteneva marginale e oziosa la presenza di Raimondo nell'introduzione del primo atto, e si preferiva farlo apparire direttamente nel secondo.

o virgolettata, in diversi allestimenti italiani precedenti, come attestano i relativi libretti).

La scena unica nella prima parte dell'atto terzo (ovvero della terza parte nel taglio in quattro) porta a una diversa dislocazione dei numeri e ad alcune modifiche sostanziali. Il duetto di sfida tra Enrico ed Edgardo non si svolge nella diroccata torre di Wolf's Crag, nel bel mezzo di un uragano, ma in una «galleria di comunicazione tra gli appartamenti del castello di Asthon» con «in fondo i giardini illuminati». Al contrario della prima versione, è Edgardo che ora fa visita a Enrico per sfidarlo. La prospettiva scenica sdoppiata consente di inserire un coro d'introduzione «da dentro» («dans la coulisse») che anticipa il coro festoso posto all'inizio della scena della pazzia («D'immenso giubilo» nella versione italiana), creando un bell'effetto di contrasto. La cornice nuziale si lega bene al tentativo di Enrico di fomentare la gelosia di Edgardo durante il duetto, alludendo alla felicità della sposa. Vale la pena confrontare i testi della versione francese e di quella italiana:

NAPOLI 1835	PARIGI 1839	TRADUZIONE DI PARIGI 1839
ENRICO Di letizia il mio soggiorno e di plausi rimbombava; ma più forte al cor d'intorno la vendetta a me parlava! Qui mi trassi... in mezzo ai venti la sua voce udia tuttor; e il furor degli elementi rispondeva al mio furor!	ASHTON Ce matin, belle et joyeuse de son destin glorieuse, elle priaît à l'autel, Maintenant la jeune épouse, que chacune ici jalouse, d'un regard rend grâce au ciel : va ! ta colère jalouse fait au glaive un fol appel.	Questa mattina, bella e gioiosa del suo radioso destino, ella pregava all'altare, ora giovane sposa, che qui tutti invidiano, con uno sguardo rende grazie al cielo: va'! la tua rabbia gelosa fa un folle appello alla spada.

Il desiderio di vendetta della versione originaria si tramuta in ironia beffarda e in disprezzo; Enrico sembra peraltro rifiutare la sfida.

Un'ironia beffarda e ipocrita si nota anche nel cantabile del duetto con la sorella nell'atto precedente: un brano di rara sottigliezza psicologica, nel quale Enrico inganna e plagia la sorella a ritmo di valzer. Nel libretto francese viene aggiunta una strofa per Lucie, che rende più evidente la sua arrendevolezza:

LUCIA Soffriva nel pianto... languiva nel dolore... la speme... la vita riposi in un core... quel core infedele ad altra si diè!... L'istante di morte è giunto per me. ENRICO Un folle ti accese, un perfido amore: tradisti il tuo sangue per vil seduttore ma degna dal cielo ne avesti mercé: quel core infedele ad altra si diè!	LUCIE Pleurant son absence, au fond de ma souffrance j'avais l'espérance de son retour prochain; «Peut-être, me disais-je, oui, peut-être demain !» Hélas! adieu croyance, beau rêve! J'espérais en vain. HENRI L'ingrat te délaisse !.. Son cœur, sans noblesse, rit de ta faiblesse, de ton vœu surpris. Comprends ton offense ; que l'indifférence soit notre vengeance : mépris pour mépris. LUCIE L'ingrat me délaisse !.. Trahir ma tendresse, sa foi, sa promesse, vœux au ciel écrits ! Adieu l'espérance ! Oh! de ma constance, son indifférence, voilà donc le prix .	LUCIA Piangendo la sua assenza, nel profondo del mio dolore avevo la speranza del suo imminente ritorno; «Forse – mi dicevo – sì, forse domani!» Ahimè! addio illusioni, bel sogno! Ho sperato invano. ENRICO L'ingrato ti abbandona!.. Il suo cuore, senza nobiltà ride della tua debolezza, della tua ingenua promessa. Comprendi la tua offesa; che l'indifferenza sia la nostra vendetta: disprezzo per disprezzo. LUCIA L'ingrato m'abbandona!.. Tradire il mio affetto, sua fiducia, sua promessa, voti scritti in cielo! Addio speranza! Oh! per la mia costanza, la sua indifferenza, ecco dunque il prezzo.
---	--	---

Della strofa finale di Lucie viene musicata solo la seconda quartina, ma l'aggiunta rende comunque più evidente e palpabile la capitolazione di Lucia, ed è significativa dell'uso francese di rendere testualmente e drammaticamente attive anche le code, ossia le porzioni finali dei brani lirici.

Si noti peraltro l'ironia sottesa al verso «rit de ta faiblesse» (ride della tua debolezza), riferito ad Edgardo, quando invece è lui che sta ingannando la sorella sfruttandone la credulità. Riguardo alla cabaletta («Se tradirmi tu potrai» / «Entends-tu ces chants de fête?»), se nella versione italiana prevale il sentimento di rabbia e il tono minatorio in Enrico, in quella francese s'insinua un'ardente richiesta di aiuto:

ENRICO Se tradirmi tu potrai, la mia sorte è già compita... tu m'involi onore, e vita; tu la scure appresti a me... <i>Ne' tuoi sogni mi vedrai ombra irata e minacciosa!...</i> Quella scure sanguinosa starà sempre innanzi a te!	ASHTON Entends-tu ces chants de fête ? C'est ton hymen qui s'apprête, va de fleurs orner ta tête ; tu peux être heureuse encor. <i>Cède à mes vœux, ô Lucie ! C'est ton frère qui supplie ;</i> Rends-moi la splendeur ravie ; dans tes mains tu tiens mon sort.	Senti questi canti di festa? Si preparano le tue nozze, va', adornati il capo di fiori; puoi ancora essere felice. <i>Cedi alle mie preghiere, o Lucie! È tuo fratello che ti supplica;</i> Rendimi il felice splendore; la mia sorte è nelle tue mani.
--	---	--

La musica non cambia, ma muta la sfumatura emotiva, specie nei due versi chiave centrali, nei quali si oppongono una terribile minaccia e un accorato appello. Il bello è che la melodia, in quella frase centrale, si adatta a entrambi gli atteggiamenti: l'improvvisa virata verso il modo minore può rendere sia la visione spaventevole, sia la supplica.⁷

Un altro punto cruciale dell'opera presenta differenti sfumature semantiche: è il celebre sestetto nel Finale II («Chi mi frena in tal momento» nella versione italiana). Questo grandioso concertato è innescato dall'apparizione improvvisa di Edgardo che interrompe la festa nuziale. L'imprecazione di Lucia in questo punto cambia: dal generico «Oh fulmine» del libretto italiano si passa al più veemente «Mensonge» (Menzogna) del libretto francese, accompagnato dalla didascalia «lanciandosi verso il fratello». Per quanto riguarda il testo del sestetto, si nota una differenza sostanziale tra versione italiana e francese nelle strofe di Enrico ed Edgardo, che avviano il concertato in canto simultaneo. Nel libretto italiano c'è un chiaro passaggio dal furore represso iniziale alla compassione per Lucia, che ha appena perso i sensi. Il passaggio è sottolineato anche dalla melodia, il cui profilo ritmico, dall'andamento marziale iniziale va spianandosi man mano che procede:⁸

ENRICO (Chi trattiene il mio furore, e la man che al brando corse? Della misera in favore nel mio petto un grido sorse! È il mio sangue! io l'ho tradita! Ella sta fra morte e vita!... Ah! che spegnere non posso un rimorso nel mio cor!)	ASHTON Sur sa tête qu'il relève le destin suspend mon glaive ; que ma haine enfin achève ma vengeance par sa mort. Ma stupeur, sombre présage, c'est le calme avant l'orage... Ton retour, dernier outrage, marque en traits de sang son sort.	Sulla fronte ch'egli risolleva il destino sospende la mia spada; possa compiersi oggi infine la mia vendetta con la sua morte. Il mio stupore, oscuro presagio, è la quiete prima della tempesta... Il tuo ritorno, ultimo oltraggio, segna col sangue la tua sorte.
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!)	EDGARD J'ai pour moi mon droit, mon glaive, pour frapper mon bras se lève, s'il faut perdre mon beau rêve, sa tendresse, mon trésor. De son vœu j'ai là le gage, mais l'effroi sur son visage du parjure est le présage. Ingrate, moi je t'aime encore.	EDGARDO Dalla mia ho il diritto, la spada, il mio braccio è pronto a colpire, se devo perdere il mio bel sogno, la sua tenerezza, il mio tesoro. Del suo voto ho qui il pegno, ma la paura sul suo volto è presagio di spergiuro. Ingrata, ti amo ancora.

7 In un mio saggio ho evidenziato come le terribili visioni di cui è costellato il libretto di Cammarano sembrano ben calcolate per opprimere via via di più, a livello psicologico, la povera Lucia. Prima Enrico, indi Raimondo, infine Edgardo nella tremenda maledizione, evocano terribili visioni per intimorirla, finendo per minarne progressivamente la salute mentale e l'autocontrollo. Ricordiamo che già nella cavatina Lucia («Regnava nel silenzio») mostrava una psiche fragile, con il racconto di un'allucinazione che presagiva la sua tragica fine, nella pazzia e nella morte. Cfr. GIORGIO PAGANNONE, *Un amor folle, ardente e sventurato: "Lucia di Lammermoor" di Donizetti*, in *Il melodramma a scuola. Storia, forme, didattica*, a cura di Nicola Badolato e Giuseppina La Face, Roma, Edizioni Studium, 2021, pp. 32-41.

8 Nel libretto francese le strofe appaiono in ordine invertito, ma per comodità le disponiamo in parallelo con la versione italiana.

Si può notare come il sentimento della compassione quasi sparisca nella versione francese; ne rimane un'esile traccia nel verso finale di Edgardo, che però appare *ex abrupto*, quasi inaspettato, mentre prima era ben legato ai versi precedenti, e anzi ne costituiva il coronamento, il culmine. Qui dunque il libretto francese appare più slegato dalla musica a cui si abbina. Donizetti provvede a colmare in parte la lacuna aggiungendo dei versi per Enrico nel crescendo lento conclusivo, versi che denotano inequivocabilmente un moto di compassione, anche se incalzato dall'urgenza della vendetta:

Ah! Vois ses pleurs, frère coupable,
pauvre sœur, la douleur l'accable,
mais lui, son retour,
son outrage ordonne sa mort.

Ah! Guarda le sue lacrime, fratello colpevole,
povera sorella, il dolore la opprime,
ma lui, il suo ritorno,
il suo oltraggio impone la morte.

Quanto alla scena della pazzia, essa subì un modesto taglio nel recitativo iniziale di Lucia («Un gelo | mi serpeggia nel sen!.. trema ogni fibra!.. | Vacilla il piè!..» nel libretto italiano). La celebre cadenza col flauto, come nella versione napoletana, non è prevista perché fu aggiunta solo nella seconda metà dell'Ottocento.⁹ A livello testuale segnaliamo il taglio dei versi che nel libretto del 1835 precedono la cabaletta, ossia:

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

Sono versi che vennero originariamente musicati da Donizetti (tranne l'ultimo distico) in scarno recitativo, ma furono cancellati direttamente sull'autografo;

9 Si veda a tal proposito: ROMANA MARGHERITA PUGLIESE, *The Origins of Lucia di Lammermoor's Cadenza*, «Cambridge Opera Journal», XVI, 2004, pp. 23-42; NAOMI MATSUMOTO, *Manacled Freedom: 19th-Century Vocal Improvisation and the Flute-Accompanied Cadenza in Donizetti's "Lucia di Lammermoor"*, in *Beyond Notes: Improvisation in Western Music in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, a cura di R. Rasch, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 295-316; G. PAGANNONE, 'Ad arbitrio dei cantanti'. *Vocal cadenzas and ornamentation in early nineteenth-century opera*, in *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, a cura di Gianmario Borio e Angela Carone, Abingdon, Routledge, 2018, pp. 206-234.7

quindi il passo sparì da tutte le successive fonti musicali, compresa la *Lucie* francese, mentre fu conservato in gran parte dei libretti italiani, a volte tra virgolette.¹⁰ La *Lucie* francese taglia anche il concitato passaggio di Lucia con interventi corali che chiude l'Allegro vivace («Chi mi nomasti? Arturo! | Ah! non fuggir... Perdono...») nel tempo di mezzo. Resta solo la dolente frase discendente che precede l'avvio della cabaletta, ma con parole diverse, «Défends, mon trésor, ta vie» («Difendi, mio tesoro, la tua vita», in luogo di «Ah no, non fuggir, Edgardo!»), che sembrano una tragica premonizione del suicidio a scena aperta di Edgardo. Il testo della cabaletta conserva immutato il contenuto di fondo, ma mutano radicalmente i primi due versi:

LUCIA <i>Spargi di qualche pianto il mio terrestre velo, mentre lassù nel cielo io pregherò per te... al giunger tuo soltanto fia bello il ciel per me!</i>	LUCIE <i>Je vais loin de la terre au séjour de la lumière, où monte la prière, où nous conduit la foi. Là, plaintives étoiles, brillant sur toi, mes yeux, des nuits perçant les voiles, te souriront aux cieux.</i>	<i>Vado lontano dalla terra nella dimora della luce, dove sale la preghiera, dove ci conduce la fede. Lì, come stelle lamenteose splendenti su di te, i miei occhi, squarciando i veli delle notti, ti sorrideranno nel cielo.</i>
--	---	--

Nel primo distico gli autori francesi probabilmente vollero rendere il testo più coerente al canto estatico di Lucia, laddove nella versione italiana lo stridente contrasto, accentuato dalla variante donizettiana del primo verso – «spargi d'amaro pianto» –, è da interpretarsi forse come il segno ultimo e definitivo della follia di Lucia. Nella versione francese l'elemento religioso e ultraterreno è più marcato,¹¹ e nella coda il richiamo finale alla madre («Ma mère aux cieux m'appelle, | Attends! Je viens à toi!»; «Mia madre mi chiama in cielo, | Attendimi! Vengo a te!») fa pensare quasi a un'anticipazione della Gilda verdiana, che muore anch'ella invocando la madre («Lassù in cielo, vicino alla madre... | In eterno per voi pregherò»).

Se dunque, a livello musicale, la *Lucie* francese non apporta grandi varianti o elementi di novità rispetto a quella italiana, se non nei recitativi e nella cavatina di Lucie, nell'adattamento testuale viene a mutare spesso il rapporto tra poesia e musica, e ciò rende interessante il confronto con il libretto originario.

È professore associato nell'Università di Chieti-Pescara, dove tiene i corsi di Storia della musica moderna e contemporanea e di Drammaturgia musicale. Ha curato le edizioni critiche del libretto e della partitura dell'opera *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti (2006 e 2007), e il volume *Insegnare il melodramma* (2010). Ha pubblicato diversi saggi sulla *Lucia di Lammermoor*.

10 Il virgolettato di norma viene usato nei libretti per segnalare i passi non musicati o non eseguiti. Nel recente allestimento di *Lucia di Lammermoor* al Teatro alla Scala (aprile 2023), che, diretto da Riccardo Chailly, si basa sull'edizione critica della partitura curata da Roger Parker, il passo in questione è stato riesumato.

11 Ciò si riscontra anche in altri punti del testo; si veda ad esempio la cavatina di Lucie: «Que n'avons nous des ailes?», traduzione molto libera del testo italiano apparso a Venezia nel carnevale del 1836-37.