

# *Lucia di Lammermoor* e le altre fidanzate scottiane: aspetti drammaturgici e formali

L'intento del mio contributo è un'analisi drammaturgica comparata della *Lucia di Lammermoor* di Cammarano e Donizetti e delle altre opere derivanti dal romanzo di Scott, *The Bride of Lammermoor*. L'argomento è già stato trattato,<sup>1</sup> ma offre sempre nuovi spunti per la ricerca. Certamente, la presenza di un capolavoro indiscusso e longevo come la *Lucia* donizettiana rende impari il confronto, tanto più che essa è cronologicamente l'ultima delle riscritture operistiche, e appare quindi come il compimento finale di una serie, peraltro serrata, di tentativi mal riusciti. Dopo *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, che acquistò una fama internazionale grazie anche alla versione francese del 1839 (fama attestata e amplificata dalla citazione letteraria di Flaubert in *Madame Bovary*), non si conoscono infatti riscritture del soggetto scottiano, ad eccezione di una ripresa tardiva (1854) e largamente rimaneggiata dell'opera di Calisto Bassi e Luigi Rieschi, che è del 1831. Qui di seguito diamo l'elenco in ordine cronologico delle fonti del romanzo e dei testi teatrali derivati dal soggetto scottiano:<sup>2</sup>

1819: Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*. Prima traduzione italiana: Gaetano Barbieri, *La promessa sposa di Lammermoor*, Milano, 1824; volgarizzato in *Raccolta di romanzi ridotti in novelle (La fidanzata di Lammermoor)*, Napoli, 1834).

1827: *Le Caleb de Walter Scott* (vaudeville; 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 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*, libretto di Luigi Balocchi, musica di Michele Carafa (Parigi, Théâtre-Italien).

1831: *La fidanzata di Lammermoor*, 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).

1834: *La fidanzata di Lammermoor*, 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*, 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 qualità superiore del melodramma di Cammarano e Donizetti rispetto alle altre riscritture operistiche – sarà interessante esplicitare i motivi di tale

Giorgio Pagannone (1967), diplomato in Pianoforte, laureato al DAMS di Bologna, e addottorato in Filologia musicale all'Università di Pavia-Cremona, è professore associato nell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove tiene i corsi di Storia della musica moderna e contemporanea e di Drammaturgia musicale.

superiorità, e quindi far luce sulle differenze e le eventuali analogie tra le varie riscritture, e magari fare emergere qualche aspetto interessante nelle *Lucie* meno note.<sup>3</sup>

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

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 maestro.<sup>4</sup>

Per Verdi "uomo di teatro", 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 usarli come principi-guida per l'analisi delle *Lucie* operistiche.

1. Per quanto riguarda il primo fattore, la "distribuzione nei pezzi", entra in gioco implicitamente, e direi preliminarmente, anche la costellazione dei personaggi e dei ruoli vocali (si vedano le Tabelle 1 e 2 in appendice). Già ad uno sguardo generale emergono differenze sostanziali tra le opere confrontate.<sup>5</sup> 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 la madre di Lucia, la fredda e calcolatrice Lady Ashton-Douglas, che è affidata a un contralto (la celebre Rosmunda Pisaroni) e viene di fatto a contrastare la leadership della primadonna assoluta, ossia Lucia

Tra le sue principali pubblicazioni si segnalano le edizioni critiche del libretto e della partitura dell'opera *Pia de' Tolomei* di Cammarano-Donizetti (Olschki, 2006; Casa Ricordi – Universal Music Publishing, 2007), il volume monografico sul Concerto K. 491 di Mozart (Carocci, 2006), il volume *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche* (Pensa Multimedia, 2010), di cui è il curatore. Ha pubblicato diversi articoli sulla drammaturgia musicale e sull'analisi delle forme nell'opera dell'Ottocento in miscellanee, volumi di sala e riviste di settore come "Il Saggiatore musicale", "Musica e Storia", "Studi verdiani", "Studi pucciniani", "Nuova rivista musicale italiana", "Analisi" e "Musica Docta".

(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, malgrado l'epilogo tragico, l'opera è più vicina al genere semiserio.<sup>6</sup> Un errore fondamentale di calcolo nella distribuzione dei pezzi e della materia drammatica in Carafa ce lo rivela François-Joseph Fétis recensendo l'opera sulla *Revue musicale*: l'opera durò circa quattro ore (!), inzeppata 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 secondo Fétis sarebbe il pezzo più riuscito dell'opera.<sup>7</sup> Nelle successive opere, che sono tutte di genere tragico, sia il numero di personaggi, sia soprattutto il numero dei pezzi tende progressivamente a diminuire: dai 15 numeri di Carafa si passa agli undici di Rieschi e Mazzucato fino ai nove di Donizetti, che peraltro aggiunge solo all'ultimo momento l'aria per Raimondo, l'educatore e confidente di Lucia, figura quasi paterna che sostituisce il Lord Ashton del romanzo.

Una delle differenze più vistose, e una scelta audace da parte di Cammarano e Donizetti, è la posizione dell'aria del tenore, Edgardo (che in Mazzucato è invero un contralto *en travesti*). Donizetti evita la cavatina di prammatica – l'aria di sortita – e addirittura fa chiudere l'opera al tenore, 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 (si vedano 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 sia il personaggio di Lucia, con la grande scena della pazzia, sia quello di Edgardo, che non è più relegato al ruolo di perichino, come nel finale di *Rieschi*, se non addirittura assente, come in *Mazzucato* (dove muore fuori scena). Quanto a Carafa, avendo optato per un finale concertato e non per la consueta aria finale del soprano, e non avendo previsto una cavatina per lei, è costretto a risarcirla con un doppio pezzo assolo in successione, una romanza e un’aria completa a metà del secondo atto, con evidente rallentamento del ritmo drammatico – fattore a cui Donizetti teneva invece molto.<sup>8</sup> Nella *Lucia* donizettiana c’è solo un nodo strutturale, e riguarda l’aria aggiunta per Raimondo (N. 5), scritta per il basso Carlo Porto, che certamente rallenta un po’ il ritmo del dramma, e che fu espunta in molte riprese successive. Lo stesso Cammarano prevede la possibilità di tagliarla, ma senza eliminare l’intera scena, per non “vulnerare” la condotta del dramma.<sup>9</sup> Nello scacchiere dei personaggi Cammarano e Donizetti decisero infatti di dare maggior risalto a questa figura, assente o del tutto marginale nelle altre opere,<sup>10</sup> rispetto ad Arturo, lo sposo imposto che viene relegato a tenore comprimario e accontentato con un breve assolo nel Finale II. La scelta potrebbe sembrare debole dal punto

di vista dell’impatto drammatico, ma, come abbiamo spiegato in altra sede,<sup>11</sup> tutta la struttura drammatica elaborata da Cammarano tende alla grande scena della pazzia di *Lucia*, che non ha eguali nelle opere sullo stesso soggetto, e semmai si può confrontare con l’omologa scena di Elvira nei *Puritani* di Bellini, rappresentati all’inizio dello stesso anno (1835) a Parigi. Se la figura di Enrico Ashton, il fratello di Lucia, va a sostituire quella della madre di Lucia, fredda e spietata, la figura di Raimondo surroga quella del padre. È una figura autorevole ma più amorevole del Lord Ashton di Scott, e proprio in virtù del suo ascendente su Lucia finisce per darle il colpo di grazia a livello psicologico, convincendola della bontà del matrimonio con Arturo. Il risultato lo conosciamo: la pressione subita da Lucia durante i primi due atti si “libera” nella follia, con l’uccisione di Arturo – un omicidio che ha una valenza simbolica, di vendetta trasversale nei confronti dei suoi familiari –, e con una scena memorabile che compete a pieno titolo con quella di Elvira nei *Puritani*, e probabilmente la supera come impatto drammatico, già solo per il fatto che si svolge dopo l’omicidio e al culmine della festa di matrimonio, *coram populo*, e non solo di fronte a due personaggi come nell’opera di Bellini.

La difficile gestione di un doppio antagonista nelle altre opere, *Lady* ovvero *Lord Ashton*, e *Lord Bucklaw*, porta a esiti anche bizzarri se non maldestri, come l’aria aggiunta all’ultimo momento nella *Fidanzata* di *Rieschi*, e stampata in appendice, “per compiacere al desiderio del Signor [Agostino] Sant’Angelo” (il basso che interpretava la parte di *Bucklaw*). Aria che poi fu

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). Nella *Fidanzata* di Rieschi, che, come vedremo, ha indubbi punti di contatto con la *Lucia* di Donizetti, sembra mal ritagliato il profilo di Lord Ashton, il padre di Lucia, che è un tenore antagonista di Edgardo (impersonato dal celebre Giovanni David), e 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”<sup>12</sup>; I,4).

Altrettanto freddo e spietato appare Lord Ashton nella *Fidanzata* di Mazzucato (interpretato da un basso), ma anche in quest’opera risulta problematica la gestione dell’altro antagonista, Lord Bucklaw (tenore), che è un vecchio amico di Edgardo, e gli deve peraltro la vita. Non ha arie, ma interviene in brani nevralgici, come nel Finale I (N. 6), dove difende perfino Edgardo dall’ira degli Ashton per senso di riconoscenza, rimandando la vendetta, e nel duetto della sfida con Edgardo che chiude la seconda parte (N. 9), e che in Donizetti è invece appannaggio di Enrico Ashton, il fratello di Lucia. Se la vecchia amicizia con Edgardo ha qualche punto di contatto con il romanzo di Scott, nella riscrittura operistica ciò può rivelarsi un problema, perché nell’opera le posizioni in genere devono essere nette e chiare, senza ambiguità, così come le

relazioni tra i personaggi, soprattutto tra gli antagonisti. D’altro canto, la presenza di un contralto *en travesti* nella parte di Edgardo (interpretata 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 Carafa (tra primo e secondo atto) e, in misura ridotta, in 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 e la pazzia “liberatoria” di Lucia, nella quale culmina il dramma. La drammaturgia di Cammarano e Donizetti mira all’essenziale, a quell’“amor violento” dal quale essi non potevano prescindere e che chiaramente costituisce il motore principale della tragica storia di Edgardo e Lucia, novelli Romeo e Giulietta di Scozia.

2. Per quanto riguarda il secondo punto, “il calcolo degli effetti”, si confronti ad esempio una delle scene chiave della vicenda, il matrimonio interrotto, nei vari libretti. 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 produsse 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 è un’occasione perfetta per il classico concertato di stupore. Dell’errore di calcolo di Carafa abbiamo già detto, ossia l’aver procrastinato troppo a lungo la scena clou dell’opera. Lo scopo di Balocchi e Carafa era di fondere in un unico numero (N. 15) – peraltro interessantissimo per “la complessità e la libertà formale”<sup>13</sup> –, 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 omologhe scene in Cammarano e Donizetti. Sappiamo quanto Donizetti, analogamente a Verdi, tenesse alla “brevità”, cioè alla massima concentrazione espressiva, per non raffreddare l’azione. Nella scena del matrimonio in Rieschi, che si articola come un finale concertato (pur non essendo un finale), con il largo di stupore e la 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 in Balocchi e Rieschi), che è essenziale per far scattare il largo concertato, ovvero *quel* largo

(“Chi mi frena in tal momento”): un’oasi di compassione generale per Lucia (“Io son vinto, son commosso”, canta Edgardo), che inibisce il ricorso alle armi, seppure per pochi istanti, che in musica però sembrano eterni. Il brano ebbe un successo immediato, tanto che venne regolarmente bissato nelle prime rappresentazioni.<sup>14</sup> L’omologa scena in Beltrame e Mazzucato (N. 6), così come l’intero libretto, soffre di alcune debolezze strutturali di fondo; d’altronde i due autori, poco più che ventenni, erano ai loro esordi operistici. 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 una scena più complessa, costituita da un doppio dialogo (Edoardo-Ernesto; Guglielmo-Malvina) e dal commento corale, peraltro difficili da gestire in musica, soprattutto per un debuttante come Mazzucato. Il brano, di cui fu pubblicato lo spartito da Ricordi (Quartetto, “Appena li vidi”), è apprezzabile in linea generale, ma rivela una debolezza di fondo, ossia la ricerca di una melodia larga e cantabile, che poi trascina tutti all’unisono, in una scena che, così come 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, calcolarono male l’effetto: cercarono – ma forse l’idea fu del solo Beltrame – la novità in una scena che invece chiedeva a gran voce

## Figura 1

BALOCCHI	BASSI	CAMMARANO
<p>EDGARDO</p> <p>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></p> <p>Ecco a te i pegni rendo d'un puro eterno amore... Forse al secondo vincolo il tuo barbaro core più fido almen sarà.</p>	<p>EDGARDO</p> <p>La pietà che il tuo mi porse questo cor ti renderà. – [...]</p> <p>Partirò; ma questo Imene fia sorgente a mille pene. Ve lo annunzia un disperato nell'angoscia del morir.</p>	<p>EDGARDO</p> <p>Hai tradito il cielo, e amor! <i>(sciogliendo il freno del represso sdegno getta l'anello, e lo calpesta)</i></p> <p>Maledetto sia l'istante che di te mi rese amante... stirpe iniqua... abbinata io dovea da te fuggir!... Ah! di Dio la mano irata ti disperda...</p>

un classico largo di stupore. Un peccato di inesperienza, avrebbe detto Verdi.

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 consolare Ida (“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 hanno 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 Duprez.<sup>15</sup> Si confronti l'invettiva di Edgardo in Balocchi, Bassi e Cammarano (fig. 1).

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 G. 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 ad Edgardo appena prima della stretta (“Esci, sgombra, forsennato”).<sup>16</sup>

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, ma si avvelena, e gli autori indulgiano soprattutto sull'agonia di lei. In Beltrame il “delirio” di Malvina non è omicida, bensì suicida, ed è innescato dalla notizia della morte di Edgardo; mostra inoltre, nel testo poetico, sintomi meno palesi che in Bassi e Cammarano, per quanto le didascalie siano esplicite (“delirante”, “nell'eccesso del delirio”, ma anche “rinvenendo”).<sup>17</sup> La scena ed aria finale 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, 42 versi (dieci di scena, dodici di cantabile, sei di tempo di mezzo, quattordici di cabaletta-epilogo).

In Bassi abbiamo una Gran scena, introdotta da un coro nuziale (“Come il sorriso d'una dea”). Dal momento della sortita di Ida assomma ben 121 versi, articolati in un recitativo (di 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 degli incontri amorosi con Edgardo; un tempo di mezzo in cui

## Figura 2

### BASSI

*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.*

### CAMMARANO

*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.*

comincia a rinsavire e rivela di essersi avvelenata, e una cabaletta (“Se umano hai cor, dimentica”) in cui, tormentata dai rimorsi, chiede perdono al padre e ad Edgardo. Infine, l’invocazione di pace in punto di morte, e il fatto che Edgardo svenga e non muoia rendono la catastrofe meno cruenta.<sup>18</sup> Se la follia di Ida è reversibile, quella di Lucia in Cammarano è irreversibile. È anch’essa una follia omicida, anche se il delitto avviene fuori scena e viene raccontato da Raimondo (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 qualche pianto / il mio terrestre velo”.<sup>19</sup> Anche l’idea di far precedere la scena della follia da un coro festoso, in funzione di contrasto, può esser stata tratta da Bassi, tanto più che il progetto iniziale di Cammarano, la cosiddetta ‘selva’, non prevedeva un coro di giubilo, ma semmai un coro di afflizione come nell’omologa scena dei *Puritani*.<sup>20</sup> 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 di Bassi e Cammarano che

accompagnano l’apparizione di Lucia, per comprendere come Cammarano abbia voluto rendere la follia di Lucia più terrificante (fig. 2).

Dall’apparizione di Lucia, il numero in Cammarano assomma 66 versi (più un recitativo in appendice di dodici versi tra Raimondo e Normanno, che però viene spesso tagliato). Un’estensione decisamente più contenuta dell’omologa scena di Bassi, 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 non impediscono a Donizetti di comporre due limpide melodie, nel cantabile (“Ardon gl’incensi”) e nella cabaletta (“Spargi di qualche pianto”), in cui sembra esprimersi in musica quel “malaugurato sorriso”, sotto forma di colorature. Una sorta di estasi canora che 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 pianto<sup>21</sup> [musicati: cabaletta]  
il mio terrestre velo,  
mentre lassù nel cielo  
io pregherò per te...  
al giunger tuo soltanto  
fia bello il ciel per me!

### Figura 3

#### BASSI

##### 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  
d'un avenir beato...  
Quando ad un tratto, intorno  
vidi oscurarsi il giorno...  
Ah!... solleva le chiome,  
io sento per l'orror!  
Per me trafitto io vidi  
un uomo al suol morente,  
che disperati gridi  
mandava la 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.

#### CAMMARANO

##### LUCIA

Regnava nel silenzio  
alta la notte e bruna...  
colpia la fonte un pallido  
raggio di tetra luna...  
quando sommosso gemito  
fra l'aure udì 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!

3. Che Cammarano e Donizetti tendessero a forme “chiarie” e soprattutto brevi e pregnanti, possiamo constatarlo dal confronto delle cavatine di Lucia e dei duetti d'amore. Quanto al duetto d'amore tra Lucia ed Edgardo, quello di Cammarano e Donizetti (74 versi in totale, compresa la scena) è il più breve dopo Beltrame-Mazzucato (62 versi), che però è privo del giuramento di fedeltà tra gli amanti. Anche qui Cammarano sembra calcolare la giusta estensione per presentare adeguatamente il tenore, che fa la sua prima sortita in scena, non avendo a disposizione una cavatina, e allo stesso tempo per mantenere il giusto grado di tensione. Il percorso drammatico del duetto è quello “a cuneo”, così efficacemente descritto da Antonio Ghislanzoni,<sup>22</sup> per cui da una iniziale situazione di “corrucio”, dovuta agli odi familiari tra Ashton e Ravenswood (cantabile: “Sulla tomba che rinsera”), si giunge a una “riconciliazione” finale, nella soave cabaletta (“Verranno a te sull'aure”), a cui Donizetti ha prestato forse le note più ispirate del suo genio. Nel mezzo, il giuramento d'amore, praticamente estorto da Edgardo, che ha un

temperamento più forte e deciso rispetto a Lucia, come nel romanzo di Scott. 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, perché in entrambi sia il cantabile sia la cabaletta sono pezzi estatici e languorosi. In Balocchi il cantabile centrale consiste nel giuramento d'amore e ciò consente di intrecciare le voci in un tenero duetto alla maniera di Rossini (“Dall'eterno firmamento”). In Bassi viene invece ribaltato il rapporto tra le personalità dei due amanti, per cui è Edgardo che si mostra docile nei confronti di Ida. Nel cantabile, che è piuttosto articolato nel testo – due strofe parallele di sei versi, quindi un ‘a due’ di otto versi –, 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”).<sup>23</sup> Riguardo alla cavatina di Lucia, possiamo senz'altro mettere a confronto Bassi e Cammarano, che optarono per un cantabile esteso in forma di racconto (fig. 3).

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... splendoro"). Dei due brani 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'inizio in tonalità 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 con un'improvvisa rottura del ductus melodico ("ed ecco su quel margine"), Donizetti riesce a ricucire la melodia e portarla a termine in Re maggiore con un bell'effetto di variazione ornamentale sull'ultima frase ("e l'onda pria si limpida / di sangue rosseggiò"), che appunto sfrangia il profilo limpido e lineare della melodia iniziale.<sup>24</sup> 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 melodia. Quanto alla cabaletta, non si possono non rilevare gli opposti affetti in Bassi e Cammarano, laddove nel primo 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 costretto a sostituire la cabaletta originale con una più speranzosa, articolata in due strofe ("Se condannata a vivere" / "Ma la speranza accogliere").

In definitiva, l'analisi comparata 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 pressoché agli esordi come librettista). L'abilità di un compositore d'opera e di un poeta per musica di quel tempo si misura dalla capacità di gestire al meglio gli aspetti che 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 la sua *Lucia*, alla fin fine, resta, forse più delle altre, "aderente a buona parte dello spirito dell'originale [scottiano]", come ha osservato Masolino d'Amico.<sup>25</sup>

1. Cfr. J. Mitchell, *The Walter Scott operas*, Tuscaloosa, AL, The University of Alabama Press, 1977, pp. 104-144; F. Izzo, *Sulle tracce di Lucia. Vicissitudini teatrali della sposa di Lammermoor da Walter Scott a Donizetti*, in G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, volume 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 cura di F. Izzo, J. Streicher e R. Meloncelli, Roma, Pantheon, 1993, pp. 161-193; P. Cecchi, *Da "The Bride of Lammermoor" a "Lucia di Lammermoor"*, in G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, a cura di C. Chiarot, volume di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 1997, pp. 55-67; M. C. 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 cura di C. Faverzani, Lucca, LIM, 2018, pp. 69-85.
2. Escludiamo dall'elenco l'opera *Bruden fra Lammermoor* di Ivar Frederick Bredal su libretto in danese di Hans Christian Andersen (Copenaghen, 1832), perché troppo eccentrica rispetto alla tradizione che stiamo considerando, essenzialmente italo-francese (cfr. J. Mitchell, *op. cit.*, pp. 127-136).
3. Nelle opere di Rieschi e Mazzucato il personaggio di Lucia assume nomi diversi, rispettivamente Ida e Malvina. Per comodità parliamo delle "Lucie", quando ci riferiamo alle opere collettivamente.
4. Lettera del 15 novembre 1843, pubblicata in M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 102-103 (corsivi miei).
5. Escludiamo dall'analisi 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.
6. L'opera è infatti sottotitolata «Dramma semiserio» nell'edizione dello spartito canto e piano (cfr. M. Carafa, *Le nozze di Lammermoor, a facsimile edition of the printed piano-vocal score*, New York, Garland, 1985, con un'introduzione di Philip Gossett). Sulla difficoltà di inquadrare quest'opera in un genere preciso, si veda lo studio di F. Izzo, *Michele Carafa e "Le nozze di Lammermoor"* cit.
7. Cfr. F.-J. Fétyl, *Revue musicale*, anno IV, tomo VI, Parigi, 1830, pp. 490-496: 494.
8. La Romanza accompagnata dall'arpa ricorda il cantabile della cavatina di Rosmonda in *Rosmonda d'Inghilterra* («Perché non ho del vento»), che fu usata in varie riprese della Lucia donizettiana in sostituzione di quella originale («Regnava nel silenzio»), e passò anche nella versione francese (1839). Che Lucia fosse solita cantare accompagnandosi al liuto si desume peraltro dal romanzo scottiano (si veda il capitolo III in Scott, ovvero il capitolo II nella traduzione di Gaetano Barbieri, pp. 32-33 del tomo I nell'edizione napoletana del 1826).
9. 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 cura di F. Fornoni, in *Lucia di Lammermoor*, a cura di L. Aragona e F. Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 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 per Raimondo (Bidebent) non era prevista. Dal punto di vista delle «convenienze teatrali», il problema dell'aria aggiunta per Raimondo consiste nel fatto che relega Lucia al ruolo di pertichino, e ciò comportò, in alcune rappresentazioni nelle quali 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 (si veda a tal proposito il mio articolo *Discrepanze necessarie e dinamica del testo: il libretto di "Lucia di Lammermoor"*, in preparazione).
10. La figura di Bidebent, «ministro presbiteriano», compare solo nelle *Nozze* di Balocchi-Carafa, in particolare in una «sortita» all'inizio del secondo atto, nel quale invoca pace presso gli antichi vassalli dei Ravenswood radunati presso la tomba di Allano, il defunto padre di Edgardo (II,1-2), e in 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).

11. Cfr. G. Pagannone, *Il «dolce suono» della follia: Lucia liberata*, in G. 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, febbraio 2019, pp. 40-45.
12. Questo verso fu opportunamente variato o espunto nelle successive versioni dell’opera.
13. Cfr. F. Izzo, *Michele Carafa e “Le nozze di Lammermoor”* cit., p. 187.
14. Cfr. A. Bini - J. Commons, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Roma-Milano, Accademia di Santa Cecilia – Skira, 1997, p. 527.
15. Lorenzo Bianconi ha ravvisato nella dialettica di fondo tra il «contegno, l’etichetta, 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. L. Bianconi, *Tumultuosi affetti*, «Amadeus Lirica», VII/2, aprile 1997, pp. 27-33).
16. 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 scriveva la sua *Lucia*.
17. Nel libretto del 1835 le didascalie relative alla follia vengono notevolmente sfoltite: rimane solo il «delirante» iniziale.
18. L’epilogo fu tagliato nella versione del 1854, così come alcuni versi del tempo d’attacco.
19. Emanuele d’Angelo ha mostrato come le due espressioni siano a loro volta echi di Petrarca e Marino (cfr. E. d’Angelo, *“Lucia di Lammermoor”. Il libretto e la memoria letteraria*, in G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, volume di sala, Venezia, Teatro La Fenice, 2011, pp. 27-44: 40-41).
20. Così viene descritto l’inizio della Scena ed Aria 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» (S. Cammarano, *Lucia Asthon. Progetto d’una tragedia lirica*, manoscritto conservato presso la biblioteca del Conservatorio “S. Pietro a Majella” di Napoli, p. 9).
21. 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.
22. «Il Duetto tra Soprano e Tenore comincerà col corrucio, e finirà con una riconciliazione» (A. Ghislanzoni, *L’arte di far libretti / Wie macht man eine italienische Oper?*, edizione bilingue in italiano e tedesco a cura di A. Gerhard, Bern, Institut für Musik-wissenschaft, 2006, p. 128).
23. 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 evidentemente più adatto 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 dell’opera nel 1833 al Teatro Apollo di Venezia, con musica di Bornaccini, i versi dell’“a due” nel cantabile («Nel dolce deliro») furono espunti. Non potendo disporre delle musiche per questo brano, non possiamo dare un giudizio certo, ma tutto lascia supporre che quella sezione rallentasse troppo lo sviluppo del duetto, già di per sé molto lungo, e quindi fosse ritenuta superflua.
24. Una bell’analisi di questo brano si trova in L. Bianconi, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. la Face Bianconi e F. Frabboni, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 85-120: 91 (nota 15).
25. Cfr. M. d’Amico, *Donizetti e l’Inghilterra*, in *Il teatro di Donizetti, III: Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*, a cura di L. Aragona e F. Fornoni, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2006, pp. 101-107: 104.

## Personaggi

<i>La fiancée de Lammermoor</i> Drame en trois actes (M.V. Ducange) Parigi, 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, autunno 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, governatore di Lammermoor [padre di Lucia]	Lord Ashton, cancelliere di stato (basso)	Guglielmo Ashton, gran Cancelliere (tenore)	Guglielmo Lord Asthon, Gran Cancelliere (basso)	Lord Enrico Asthon [fratello di Lucia] (baritono)
Lord Douglas, fratello di Lady Ashton*				
Lady Ashton, matrigna di Lucia Ashton	Lady Ashton, nata Douglas, madre 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 (mezzosoprano)
Anna				
Sir Melval	Bidebent, ministro presbiteriano (basso)			Raimondo Bidebent, educatore e confidente di Lucia (basso)
Caleb	Caleb Balderston, antico maggior-domo dei Ravenswood (basso)			
Mysie	Misia, governante in casa di Edgardo (mezzosoprano)			
Donnald	Donaldo, confidente e segretario del cancelliere (tenore)	Gualtiero, affezionato di Guglielmo		Normanno, capo degli Armigeri di Ravenswood (tenore)
Barkleit				
Jackson				

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

NB. La variante "Asthon" si trova nella traduzione di Barbieri (Scott), nella traduzione di Livini (Ducange), nella *Raccolta di romanzi ridotti in novelle (La fidanzata di Lammermoor, Napoli, 1834)*, nei libretti di Beltrame e Cammarano.

## Scene

BALOCCHI-CARAFÀ <i>Le nozze di Lammermoor</i> (1829)	BASSI-RIESCHI <i>La fidanzata di Lammermoor</i> (1831)	BELTRAME-MAZZUCATO <i>La fidanzata di Lammermoor</i> (1834)	CAMMARANO-DONIZETTI <i>Lucia di Lammermoor</i> (1835)
ATTO I	PARTE PRIMA	PARTE PRIMA	PARTE PRIMA
<p><i>Luogo solitario ed alpestre... da un lato, l'antica torre di Wolfcrag</i></p> <p>1. INTRODUZIONE [Coro di cacciatori e Duettino Caleb-Misia] [I,1-4] 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] 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] 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] 8. [SCENA], DUETTO [Lord e Lady Ashton] E FINALE I [I,16-21]</p>	<p><i>Ameno luogo in vicinanza del castello</i></p> <p>1. INTRODUZIONE [Coro di cacciatori e Cavatina Guglielmo] [I,1] 2. CAVATINA Edgardo e DUETTO Edgardo-Guglielmo [I,2] 3. CORO di cacciatori [e Scena Guglielmo-Gualtiero] [I,3-4] 4. CORO di fanciulle, SCENA E CAVATINA Ida [I,5] 5. SCENA E DUETTO Ida-Edgardo [I,6-7] [SCENA Guglielmo e 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><i>Galleria terrena</i></p> <p>1. INTRODUZIONE [Coro, Scena e Cavatina Guglielmo] [I,1-2] 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] 4. SCENA E CAVATINA Edoardo [I,7] 5. SCENA E DUETTO Edoardo-Malvina [I,8]</p> <p><i>Sala magnificamente addobbata per nozze</i></p> <p>6. CORO E FINALE I [I,9-10]</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] 3. [SCENA E] DUETTO Lucia-Edgardo [I,5]</p>
ATTO II	PARTE SECONDA	PARTE SECONDA	PARTE SECONDA, ATTO I
<p><i>Recinto solitario, circondato di cipressi... Notte con luna</i></p> <p>9. INTRODUZIONE [e Sortita del Ministro] [II,1-3] 10. [SCENA E] DUETTO Caleb, Edgardo [II,4]</p> <p><i>Ameno giardino del Castello di Ravenswood</i></p> <p>11. [SCENA E] ROMANZA Lucia [con arpa] [II,5] 12. SCENA E ARIA [con Coro] Lucia [II,6-9]</p> <p><i>Gabinetto nel castello di Ravenswood</i></p> <p>13. [SCENA E] DUETTO Bucklaw, Lord Ashton [II,10] 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><i>Appartamento superiore</i></p> <p>7. [CORO E ARIA Bucklaw: aggiunta] [II,1] 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, Coro]. [II,4-6]</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] 9. SCENA E DUETTO Edoardo-Ernesto [II,4-5]</p>	<p><i>Gabinetto negli appartamenti di Lord Ashton</i></p> <p>4. [SCENA E] DUETTO Lucia-Enrico [II,1-2] 5. [SCENA E] ARIA Bidebent [II,3]</p> <p><i>Magnifica sala, pomposamente ornata</i></p> <p>6. FINALE II [matrimonio] [II-4-6]</p>
	PARTE TERZA	PARTE TERZA	PARTE SECONDA, ATTO II
	<p><i>Appartamento superiore, come alla Parte II</i></p> <p>10. CORO, SCENA E CONCERTATO (quartetto con coro) [matrimonio] [III,1-2] [SCENA Edgardo e Alina] [III,3]</p> <p><i>Ameno luogo terreno, vagamente adornato e illuminato</i></p> <p>11. CORO, SCENA E ARIA FINALE Ida [pazzia] [III,4-6]</p>	<p><i>Le dune del mare... La torre del castello in fianco... Il mare è agitatissimo</i></p> <p>10. CORO di pescatori (tempesta), SCENA Ernesto con Coro [morte di Edoardo] [III,1-3] 11. SCENA E ARIA FINALE Malvina [pazzia] [III,4]</p>	<p><i>Salone terreno nella torre di Wolfcrag... È notte [suragano]</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 [ED ARIA] Lucia [pazzia] [III,3-6]</p> <p><i>Parte esterna del castello... tombe dei Ravenswood. Albiggia</i></p> <p>9. [SCENA E] ARIA Edgardo [III,7-9]</p>
[Catastrofe: Lucia si è data il veleno, e morendo invoca pace; Edgardo si ammazza]	[Catastrofe: Ida si è data il veleno e muore invocando pace; Edgardo cade sul corpo esanime di Ida privo di sentimenti]	[Catastrofe: Malvina impazzisce dopo la notizia della morte di Edoardo; infine strappa rapidamente il pugnale ad Ernesto e si trafigge]	[Catastrofe: Edgardo si uccide dopo che gli è giunta la notizia della morte di Lucia]