

Angela Fodale

Due vedute della Scozia dal Vesuvio: *La donna del lago e Lucia di Lammermoor*¹

Nei primi decenni dell'Ottocento quali temi, strumenti, immagini poteva mettere in campo un compositore che si trovasse a dover rappresentare la Scozia sul palcoscenico del teatro San Carlo di Napoli? Sicuramente, sia per il compositore che per il suo pubblico, la principale fonte di riferimento sarebbero state le opere di Walter Scott.

La donna del lago di Gioachino Rossini e *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti, entrambe ispirate a un testo di Walter Scott e rappresentate per la prima volta al San Carlo di Napoli, si prestano ad un interessante confronto. Il risultato è una visione coerente della Scozia, che sfrutta gli stessi elementi musicali, sebbene l'attenzione all'elemento "esotico" è più forte in Rossini che in Donizetti, che ritrae invece un paesaggio che è essenzialmente la proiezione simbolica del dramma che vi si svolge; non bisogna dimenticare che nei 16 anni trascorsi tra le due opere la Scozia romantica di Walter Scott era diventata uno scenario consueto per l'opera italiana.

Before the eighteenth century, Scotland was a little-known country on the remote, northern periphery of Europe. [...] It was her writers who recreated Scotland as a land of poetry and song, and who finally made her into an archetypal land, not of learning, but of romance. [...] The work of one man, the most famous Scotsman of his time, perhaps of any time: Walter Scott [...] extended, completed, and definitively propagated Scotland's romantic image. [...] By setting so much of his work in Scottish contexts, Scott moved Scotland squarely to the centre of the romantic map of Europe.²

Le parole di Andrew Hook collocano nella giusta prospettiva il ruolo centrale di Walter Scott e della Scozia nel romanticismo. Hook mette in luce anche come il romanticismo trovi nel Nord, e in particolare nella Scozia, un nuovo "polo" geografico e culturale:

As a result of the influence of Madame de Stael and others, the notion that romanticism was the natural cultural and artistic mean of expression for northern latitudes became increasingly familiar. The classical world had emerged in the Mediterranean countries of the south. Classical values were thus related to the geographical, climatic, and other characteristics of their countries of origin. Germany and northern Europe possessed different characteristics; of these romanticism was a true reflection. Thus northern romanticism offered a viable alternative to the classical tradition which had dominated European culture for so long. Scotland's place in this ideology was crucial: after all the Scottish Highlands, as early as in the third century, had possessed an admirable civilization and culture, testified to by the existence of the Northern Homer, Ossian, his epic poems in no way unworthy of comparison with those of his classical rival.³

Il successo delle opere di Scott, a partire dal poema *The Lady of the Lake* (1810), è strettamente legato al fascino e alla potenza della sua visione della Scozia, dipinta con le parole

¹ Il germe iniziale di questo lavoro era stato un seminario su *Lucia di Lammermoor*, tenuto su richiesta del prof. Titone nell'ambito delle sue lezioni di Drammaturgia musicale, dove era preceduto da un seminario su *La donna del lago* tenuto da Giuliano Libero Scalisi. Ho poi ripreso e sviluppato il lavoro fatto in quell'occasione per il convegno "Music and the Idea of North" (Leeds 2008), e quelle idee sono qui arrivate a maturazione. Temi, forma, sviluppo, persino alcuni giri di frase di questo saggio sono influenzati dagli insegnamenti e dall'esempio di Nino Titone, che ho cercato sempre di seguire per quanto potevo.

² A. HOOK, *Scotland and Romanticism: The International Scene*, in Id., a c. di, *The History of Scottish Literature, 1660-1800*, Aberdeen University Press, Aberdeen 1987, pp. 307, 310, 318-319.

³ Ivi, p. 316.

del poeta in tutta la sua selvaggia bellezza.⁴ Le asperità delle Highlands diventano da questo momento un inestimabile scenario per tutte le arti romantiche, dalla pittura alla musica.

L'opera italiana colse rapidamente l'opportunità di installarsi in questa scena: *La donna del lago* di Rossini è la prima traduzione letteraria delle opere di Scott in italiano, oltre ad essere considerata come la prima opera romantica. La leggenda vuole che sia stato lo stesso Rossini a proporre il soggetto,⁵ su suggerimento di un amico francese, anche se il librettista Andrea Leone Tottola attribuisce la decisione alla Impresa de' Reali Teatri. Scritto nel 1819, il libretto di Tottola è il primo adattamento italiano di *The Lady of the Lake*, e al tempo stesso la prima traduzione italiana in assoluto di un lavoro di Walter Scott:⁶ solo due anni più tardi saranno realizzate due traduzioni del poema, pubblicate rispettivamente a Torino e a Palermo;⁷ Palermo era stata la seconda città ad ospitare *La donna del lago* rossiniana, nel 1820.⁸

È presumibile che Tottola abbia lavorato sulla traduzione francese del poema, anche se cita correttamente il titolo inglese nel suo indirizzo ai lettori. Come fa notare Stefano Castelvechi, Tottola trasse ispirazione anche dalla versione poetica di Melchiorre Cesarotti dell'*Ossian* di MacPherson, proprio nell'intento di accentuare la *couleur locale* del libretto.⁹

Nella partitura della *Donna del lago* viene ricostruito un suono "scozzese" ricorrendo con frequenza all'uso di due strumenti peculiari, il corno (Rossini ne impiega sei sul palco per l'introduzione, oltre ai due in orchestra, mentre per l'aria di Douglas, scritta da altro compositore, i corni impiegati in orchestra sono quattro) e l'arpa.

Quest'ultimo strumento viene specificamente consigliato, in quegli stessi anni, da Antonin Reicha ai compositori che debbono descrivere la Scozia: «Aber wenn er für ein Land componirt, in welchem ein Instrument besonders gebräulich ist, so wird er wohl thun, es anzuwenden und zu benützen. Er wird die Harfe anwenden, um ossianische Gesänge zu begleiten; er wird in Italien die Mandolinen, in Spanien die Guitare, in der Schweiz das Alphorn anbringen...».¹⁰

Ma non c'è bisogno di scomodare i trattati musicali, poiché probabilmente la fonte di Rossini per questa scelta è direttamente nel poema di Walter Scott; infatti corno e arpa sono evocati frequentemente in *The Lady of the Lake*. Il primo canto, intitolato "The Chase", si apre con un prologo – o un preludio, potremmo dire – indirizzato all'Arpa del Nord, e a conclusione si trova uno speculare «farewell, harp of the north». E subito dopo il prologo, la prima stanza evoca il corno da caccia: «And faint, from farther distance borne, / Were heard the clanging hoof and horn».

Rossini usa i due strumenti nel corso di tutta l'opera, fin dall'inizio. Il motto che apre la Sinfonia, sebbene inizialmente non sia eseguito dai corni, da quel momento in poi è strettamente legato a questo strumento e accompagna nel corso dell'Introduzione i cacciatori nella loro ricerca del re Giacomo V, che in scena si presenta sotto il falso nome di Uberto. Nell'Introduzione i sei corni sulla scena realizzano un effetto di eco, che crea una distribuzione spaziale: la scena non è più uno sfondo piattamente bidimensionale, ma grazie alla musica diviene uno spazio tridimensionale, nel quale i personaggi agiscono e gli stessi ascoltatori si ritrovano immersi, proprio perché circondati dal suono. La costruzione di questa scena sonora è una delle caratteristiche principali della *Donna del lago*, e probabilmente lo scopo cui Rossini indirizzò la sua

⁴ Cfr. J. SUTHERLAND, *The Life of Walter Scott. A Critical Biography*, Blackwell, Oxford 1995, p. 140.

⁵ Cfr. F. TOYE, *Rossini*, Nuova Accademia editrice, Milano 1959, p. 83

⁶ Cfr. S. CASTELVECCHI, *Walter Scott, Rossini e la couleur ossianique: il contesto culturale della Donna del lago*, in "Bollettino del centro rossiniano di studi", XXXIII (1993), p. 59.

⁷ *La donna del lago, poema di Walter Scott tradotto dall'originale inglese dal Cav. P., ufficiale delle armate di S.M. il Re di Sardegna*. Chirio e Mina, Torino 1821, e *La donna del lago. Poema di Walter Scott, recato in versi italiani dal dottor Giuseppe Indelicato*. Lorenzo Dati, Palermo 1821. Cfr. A. BENEDETTI, *Le traduzioni italiane da Walter Scott e i loro anglicismi*, Olschki, Firenze 1974, p. 28.

⁸ Cfr. M. CONATI, *Contributo per una cronologia delle rappresentazioni di opere di Gioachino Rossini avvenute in teatri italiani dal 1810 all'anno teatrale 1823*, in *La ricezione di Rossini ieri e oggi. Convegno organizzato con la collaborazione della Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Fondazione Giorgio Cini, Fondazione Gioachino Rossini, Società Italiana di Musicologia (Roma, 18-20 febbraio 1993)*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1994, pp. 231-250.

⁹ Cfr. S. CASTELVECCHI, *Walter Scott, Rossini e la couleur ossianique*, pp. 62-70.

¹⁰ Cit. *ivi*, p. 70.

abilità di compositore, e in questo senso va interpretata la recensione apparsa sul «Giornale del Regno delle due Sicilie» in occasione della prima rappresentazione:

Alla bellezza delle decorazioni, alla magnificenza del vestiario, alla folla sempre crescente di armi e di armati, di cantori e di suonatori di ogni specie, io rimasi iersera così da meraviglia compreso che, “com’uom che tutto è nella vista assorto”, sarei uscito dallo spettacolo senza poter dir molto della composizione musicale, né della sua esecuzione. Se non che, quasi all’abbassar del sipario, poche magiche note dell’egregia Signora Colbran ridestarono in me la sopita sensazione dell’udito, e mi vennero ad avvertire del torto che aveva avuto di non prestare tutta l’attenzione ad una musica, la quale forse mi obbligherà a riconoscerla finalmente com’una delle più vaghe figlie del fecondo Pesarese.¹¹

Se il recensore era “tutto nella vista assorto”, ciò non avveniva per demerito suo o della musica di Rossini; era anzi perché la strategia sonora del compositore era stata quella di creare una visione pittorica, compiendo con le note quel che Walter Scott aveva fatto con le parole in *The Lady of the Lake*, creando uno spazio musicale che si impone al pubblico e lo trasporta di colpo sulle rive del lago Katrine.

Non è casuale che il recensore lasci il suo sogno ad occhi aperti e ridivenga cosciente di trovarsi in teatro per ascoltare un’opera solo alla fine, per il Rondò conclusivo di Elena: in un certo senso questo brano si colloca al di fuori dell’opera, che ha la sua vera conclusione con la “Canzoncina sul palco” cantata da re Giacomo dall’interno delle sue stanze, accompagnato da quattro clarinetti, un fagotto, e, non sorprendentemente, da un corno e dall’arpa.

La Canzoncina “Aurora, ah sorgerai” ripropone infatti per la quarta volta la melodia che aveva accompagnato l’ingresso in scena di Elena, portando l’opera ad una conclusione ciclica.

La prima occorrenza era stata infatti nell’aria di Elena “Oh mattutini albori”, con una ripresa immediata nel successivo duettino con Uberto “Scendi nel picciol legno”. La stessa melodia torna nell’orchestra all’inizio della quinta scena del I atto, quando Elena accoglie Uberto nella sua capanna “semplice ed umile”, ben diversa dalla “dorata stanza, / dove il fasto pompeggia, / ove il lustro grandeggia”; ed è proprio nella reggia dorata che la sentiremo risuonare nostalgicamente per l’ultima volta dietro le quinte, nella Canzoncina di Giacomo. Un Andantino in 6/8, sempre, ma la tonalità passa dal Sol maggiore dell’aria e del duettino al Do maggiore dell’introduzione orchestrale della quinta scena, per arrivare infine al più contrastato e complicato Si bemolle maggiore della Canzoncina.

Se nei primi due casi in cui sentiamo la melodia la scena si svolge all’esterno, sulle rive del lago Katrine, le altre due ripetizioni della melodia avvengono all’interno, la prima volta nella casa di Douglas e l’ultima, come già detto, nel palazzo reale. In entrambi questi casi la presenza di questo tema riporta all’antitesi reggia-natura (e qui non si può non rievocare l’episodio di Erminia tra i pastori della *Gerusalemme liberata*). Dice infatti Elena arrivando al palazzo reale per implorare l’aiuto di Uberto/Giacomo, subito prima di ascoltarne la canzone: “Reggia, ove nacqui, oh quanto / Fremo in vederti! alle sventure mie / Tu fosti culla! assai di te più caro / Mi era l’albergo umil, dove or nel padre / Or nell’oggetto amato / Pascea lo sguardo, e lor posava allato”.

Questi due momenti antitetici, quando Elena accoglie Uberto nella capanna e quando si reca invece nel palazzo di lui, sono gli unici in cui Elena, la “donna del lago”, personificazione della natura scozzese, si trova all’interno e non all’aria aperta. Ma accompagnata da questa melodia, è come se con Elena una ventata di aria fresca, un soffio vitale della Natura scozzese, entrasse nelle case e nei palazzi.

Sabine Henze-Döhrring ha dimostrato quanto la presenza della natura nella *Donna del lago*, allontanando l’opera seria dai palazzi, fosse rivoluzionaria, e come «il fascino che Elena esercita

¹¹ Cit. in *Tutti i libretti di Rossini*, p. 612.

sul re promana, oltre che dalla sua persona, dalla globalità della sua immagine, dalla sua figura suggestiva di “donna del lago”». ¹²

All'opposto rispetto ad Elena, attratto da lei che lo respinge, si colloca il re, l'antagonista, l'altro personaggio principale dell'opera, maggiormente in rilievo rispetto ai suoi rivali Malcolm (amato da Elena) e Rodrigo (sostenuto dal padre di lei). Se l'ambiente proprio ad Elena sono le sponde del lago, Giacomo invece è pienamente se stesso – anche nel nome – solo all'interno del palazzo reale, e all'esterno di esso si presenta sempre sotto false spoglie. Ma il suo destino è di regnare sulla Scozia-Elena, e di conquistarla non con la forza, ma con la clemenza, che per citare Shakespeare «is enthroned in the hearts of kings». ¹³ Il trionfo di Giacomo non è il banale lieto fine delle fiabe, ma una vittoria politica, che nasce dal compromesso, dalla ragione, dall'accettare la realtà e dal trasformare debolezze e sconfitta in un punto di forza: la meta raggiunta non è il corpo o il cuore di Elena, ma la sua mente e la sua fedeltà.

Se Elena è una prosopopea della Natura, allora Uberto/Giacomo lo è della società. Si presenta così anche nel poema di Scott; al suo arrivo sul lago Katrine, il pensiero del re è di popolarne le rive con edifici e abitanti (Canto I, XV). Si configura così un'opposizione maschile/femminile, società/natura, che conosce però una conciliazione alla fine dell'opera, proprio nella Canzoncina di Giacomo, e di cui possiamo tracciare il percorso ritornando sui due strumenti caratterizzanti già individuati, il corno e l'arpa.

Il corno rappresenta l'anima selvaggia della Scozia, in relazione con la caccia e con la vendetta, e ha un ruolo di rilievo in diverse pagine, come nel Duetto tra Elena e Uberto (N. 2) o la Cavatina di Uberto all'inizio del secondo atto (N. 8). L'arpa invece ne esprime i sentimenti poetici, quelli della poesia gaelica. Rossini impiega l'arpa in un altro momento cruciale, il coro dei bardi alla fine del primo atto. Ancora una volta l'azione si svolge all'aperto, in una «vasta pianura, circondata da alti monti», e la musica descrive, più di quanto non possa farlo il movimento delle masse nel ristretto spazio del palcoscenico, il radunarsi dei guerrieri, mentre i bardi incitano il popolo alla guerra.

Alla fine dell'opera, in quella “Canzoncina sul palco” cantata da Giacomo che ne è la vera conclusione, mentre il Rondò di Elena può essere considerato a malapena come un epilogo morale, le due anime della Scozia raggiungono finalmente l'unità, per mano del re legittimo e vittorioso. In questo caso Rossini e Tottola si discostano da Scott: mentre in *The Lady of the Lake* Ellen incontra il cavaliere al castello di Stirling dopo aver sentito il “Lay of the Imprisoned Huntsman” cantato dall'amato Malcolm nella sua prigione (una situazione simile a quella del *Trovatore* verdiano), nell'opera il canto che si sente dall'interno è quello del re, e proviene non dal carcere ma dalle sue stanze.

Nella Canzoncina sul palco troviamo quindi, per la prima volta insieme a costituire un tutto organico, i tre elementi che si sono rincorsi lungo i due atti dell'opera: il tema di Elena, espressione di una romantica fusione con la natura possibile fino a questo momento solo alla protagonista; il corno, legato tanto ai cacciatori, cioè ad una vita immersa nella natura e basata sulle sue risorse, quanto ai guerrieri, quindi ai due aspetti della “selvaggia” vita scozzese; e l'arpa, l'elemento fantastico e rapsodico legato alla poesia gaelica. È forse un paradosso che questa fusione si verifichi proprio nella «dorata stanza dove il fasto pompeggia»; ma è un paradosso ancora maggiore, il paradosso dell'arte, che Rossini sia riuscito a portare le grandi ed aspre cime della Scozia nella sala dorata del Teatro San Carlo.

Nella stessa sala, sedici anni e due giorni dopo, conobbe la sua prima rappresentazione un'altra opera ispirata a Walter Scott, una delle tantissime, ma indubbiamente quella che ottenne e ancora riscuote maggior successo: *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti. I sedici anni che separano *La donna del lago* da *Lucia di Lammermoor* non sono pochi, soprattutto perché si tratta di anni che segnano un deciso cambiamento a livello musicale e drammatico nel gusto del pubblico,

¹² S. HENZE-DÖHRING, *La «natura» nelle opere di Rossini*, in “Bollettino del centro rossiniano di studi”, 1983 (1-3), p. 119.

¹³ W. SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, IV, i.

tanto che potrebbe sembrare difficile individuare i punti comuni tra i due lavori; ma le somiglianze esistono, e non a caso sono legate al modo in cui rappresentano la Scozia.

Anche Donizetti sceglie gli stessi strumenti che aveva usato Rossini: il corno e l'arpa. E ancora una volta la scelta nasce direttamente dalle pagine di Walter Scott, anche se l'opera non è un adattamento fedele di *The Bride of Lammermoor* – né avrebbe potuto esserlo, come spiega Cammarano nell'*Avvertimento dell'Autore*:

Però non deggio tacere, che nel dargli la forma drammatica, sotto di cui oso presentarlo, mi si opposero non pochi ostacoli, per superare i quali fu mestieri allontanarmi più che non pensava dalle tracce di Walter Scott. Spero quindi, che l'aver tolto dal novero de' miei personaggi taluno di quelli che pur sono fra i principali del romanzo, e la morte del Sere di Ravenswood diversamente da me condotta (per tacere di altre men rilevanti modificazioni) spero che tutto questo non mi venga imputato come a stolta temerità; avendomi soltanto a ciò indotto i limiti troppo angusti delle severe leggi drammatiche.¹⁴

Cammarano sembra echeggiare quanto scriveva Tottola affrontando il «malagevole incarico»: «Semplificare infatti le molte bellezze, i tanti momenti interessanti di un poema, per render regolare la condotta di un dramma e servire alle sue severe leggi non è facile impresa. Mi si è reso perciò indispensabile qualche arbitrio dall'originale poema».¹⁵ Anticipando le possibili rimostranze degli spettatori, i due librettisti forniscono un'ulteriore dimostrazione della fortuna di Scott in Italia, mostrando che entrambi sapevano di presentare il loro lavoro ad un pubblico che conosceva bene le opere dell'autore scozzese.

Eppure, al di là dei tanti punti in cui la trama si scosta dall'originale, vi è molto del romanzo di Scott che ritroviamo nell'opera di Donizetti, magari in modi e punti inattesi. Ad esempio il capitolo nono di *The Bride of Lammermoor* è una lunga descrizione della caccia, che viene ritratta quasi esclusivamente attraverso elementi sonori: lo scorreremo nella prima traduzione italiana, quella realizzata da Gaetano Barbieri¹⁶ nel 1824 per i tipi di Vincenzo Ferrario, poi riproposta da diversi editori in tutta la penisola negli anni successivi.¹⁷

Fin dall'epigrafe è infatti l'udito ad essere chiamato in causa, più che la vista, appunto con il suono del corno, nuovamente legato alla caccia: «Quando il suon della caccia aspra ventura / Nunzia al pavido cervo [...]».¹⁸ Subito dopo assistiamo all'irrompere di Bucklaw nella stanza di Ravenswood, «mandando grida da risvegliare i morti» (abitudine, questa di svegliare i dormienti, che rende pienamente comprensibile l'istinto omicida di Lucia). Segue poi un lungo dialogo tra Ravenswood e il suo servitore Caleb, dove la traduzione italiana è costretta a tralasciare un altro elemento “sonoro” tipico dei romanzi di Scott, e cioè la differenza linguistica tra i personaggi, con il parlato di Caleb fedelmente trascritto e fortemente caratterizzato come scozzese. Segue la vera e propria descrizione della caccia, all'inizio esclusivamente uditiva:

Gli strepitosi squilli de' corni, sempre adoperati in que' giorni per eccitare e regolare le mute, i prolungati abbaiaamenti de' cani, le grida dei cacciatori che si udivano in lontananza, la vista de' cavalieri che scorgeansi, ora uscendo di dietro dalle colline, ora correndo nelle pianure, or superando paludi che impacciavano ad essi il cammino [...].¹⁹

¹⁴ S. CAMMARANO, *Avvertimento dell'autore*, in E. Saracino, a c. di, *Tutti i libretti di Donizetti*, Garzanti, Milano 1993, p. 813.

¹⁵ A. L. TOTTOLA, *L'autore a chi legge*, p. 613.

¹⁶ Poco si sa di Gaetano Barbieri, professore modenese, autore di *Considerazioni sopra la metafisica del calcolo differenziale propriamente detto* e di un gran numero di traduzioni di romanzi, nato probabilmente nel 1770 e morto nel 1835.

¹⁷ Cfr. A. BENEDETTI, *Le traduzioni italiane da Walter Scott*, p. 37. Nella traduzione di Barbieri è omissa il primo capitolo, come segnalato dalla Benedetti, e quindi il capitolo nono è presentato come ottavo.

¹⁸ W. SCOTT, *La promessa sposa di Lammermoor o nuovi racconti del mio ostiere raccolti e pubblicati da Jedediah Cleishbotham maestro di scuola, e sagrestano della parrocchia di Ganderclough volgarizzati dal professore Gaetano Barbieri*, Tipografia Coen e Comp., Firenze 1826, t. I, p. 162.

¹⁹ Ivi, p. 169.

Scott si sofferma con attenzione sul tipo di strumenti musicali utilizzato, un dettaglio trascurato nella traduzione di Barbieri: «The repeated bursts of the French horn, which was then always used [...]».²⁰ Dopo una nuova sezione in cui i personaggi dialogano, prosegue la descrizione, ancora una volta basata soprattutto sul senso dell'udito. Infatti è «il suono del corno» che «fa comprendere che il cervo può correre più per poco», e «il suono della caccia avvertiva che il cervo stava per terminare il suo corso. Allo strepito di questi squilli univansi le grida dei cacciatori, e gli interrotti abbaamenti de' cani che quasi esitanti erano sulla lor preda».²¹

La scelta di basare la descrizione della scena essenzialmente sul senso dell'ascolto ha come spunto principale il fatto che Ravenswood, privo di servitù e di un cavallo in grado di stare alla pari con gli altri, si ritrova costantemente indietro rispetto agli altri, ascoltatore più che spettatore: «intanto dolentemente pensava alla sua povertà, per cui nè manco potea gustare il diletto favorito de' suoi antenati, anzi l'unica loro occupazione in tempo di pace».²² Anche quando gli viene prestato un cavallo più adatto, raggiunge troppo tardi la comitiva, e la descrizione degli ultimi momenti del cervo si basa tanto sulla vista che sull'udito:

I cani si teneano in disparte [...]. [...] ma l'aere risonò di gioiose grida, allorché Bucklaw [...] scese d'improvviso dal suo cavallo, e corso addosso al cervo, lo fece cadere tagliandogli col fendente del suo coltello il garetto. I cani precipitandosi sopra un nemico impotente a difendersi, ben presto ne terminarono i patimenti, acclamandone con lunghi abbaamenti la morte, intanto che il rimbombo de' corni da caccia e le grida giulive de' cavalieri, ripetuti venivano da ogni eco di quelle profonde solitudini.²³

Quando Ravenswood arriva infine sul luogo dove giace il cervo, si ferma a distanza, e di nuovo ascolta, più che vedere:

Quindi rallentando il corso del suo cavallo, salì in cima ad una collina non molto alta, d'onde osservava la scena mobile e rumorosa che la pianura offeriva, e udiva lo strepito che faceano i cacciatori gridando, i cani abbaiano, i cavalli nitrendo.

Suoni di gioia che sentimenti affatto contrari ispiravano all'animo del giovane Edgardo.²⁴

Il capitolo si conclude con lo scoppio della tempesta, annunciata dal «fragor de' tuoni»,²⁵ che prosegue nel capitolo successivo: è una suggestione che ritroveremo nell'opera, benché in situazione affatto differente, nel duetto “della torre” tra Edgardo ed Enrico, che si svolge appunto nel corso di una tempesta.

L'impiego frequente che fa Donizetti del corno in *Lucia di Lammermoor*, spesso in un ruolo di rilievo, deriva quindi dalla doppia influenza della lettura di Scott – in particolare del capitolo che abbiamo scorso – e dell'esempio rossiniano. Nell'Introduzione di *Lucia* i corni non solo precedono l'entrata in scena del coro di cacciatori, fungendo così al tempo stesso da musica di scena e da elemento che fornisce una *couleur locale* scozzese, come già succedeva nella *Donna del*

²⁰ W. SCOTT, *The Bride of Lammermoor*, Brothers Schumann, Zwickau 1823, p. 172. Si tratta dell'edizione pubblicata in inglese dal padre e dallo zio di Robert Schumann.

²¹ W. SCOTT, *La promessa sposa di Lammermoor*, p. 171.

²² *Ivi*, p. 169. Torna anche qui l'immagine di una Scozia che, come in *The Lady of the Lake*, non conosce altre attività che la caccia e la guerra.

²³ *Ivi*, pp. 172-173. Ancora una volta Barbieri omette una parte della descrizione: «The dogs stood aloof and bayed loudly, intimating at once eagerness and fear [...].[...] general was the shout of triumph when Bucklaw [...] sprang from his horse, and dashing suddenly and swiftly at the stag, brought him to the ground by a cut on the hind leg, with his short hunting-sword. The pack, rushing in upon their disabled enemy, soon ended his painful struggles, and solemnized his fall with their clamour – the hunters, with their horns and voices, whooping and blowing a *mort*, or death-note, which resounded far over the billows of the adjacent ocean». W. SCOTT, *The Bride of Lammermoor*, pp. 175-176.

²⁴ W. SCOTT, *La promessa sposa di Lammermoor*, p. 177.

²⁵ *Ivi*, p. 182.

lago; essi servono anche ad esprimere la maledizione che pende sui Ravenswood e che condurrà alla tragica morte di Lucia ed Edgardo. Il preludio mostra bene come quest'ultimo elemento si insinui pian piano nel tessuto formato dai quattro corni, rinforzati man mano dagli altri fiati, in particolare fagotti, clarinetti, trombe e tromboni: dopo i tre accordi *fortissimo* dell'orchestra, si insinua nelle percussioni un ritmo funebre.

Altrettanto avviene nel duetto tra Edgardo e Lucia: la frase "Rammentati, ne stringe il ciell", fondamentale dal punto di vista drammatico, è sottolineata da un accordo degli strumenti a fiato, dominati nuovamente dai corni (4 corni, due fagotti, due trombe): è sempre la maledizione dei Ravenswood che pende sugli sventurati amanti. Questo punto del duetto va messo in relazione con un altro momento dell'atto successivo, quell'attimo di transizione prima del sestetto "Chi mi frena in tal momento": potremmo definirlo l'arresto sul baratro di quella gigantesca sospensione dell'azione che è costituita dal cantabile del concertato. I due esitanti accordi di fagotti e archi, *pianissimo*, sul tremolo delle viole, che è quasi un tremolo, si arrestano per una lunga misura coronata: e sono poi i corni, rammentandoci quel giuramento del primo atto che Lucia è stata costretta a dimenticare, a condurci al cambio di tonalità e all'attacco del concertato.

Di solito i concertati sono momenti in cui l'azione si arresta per permettere a tutti i personaggi presenti in scena di esprimere contemporaneamente le proprie emozioni, e proprio per questo motivo costituiscono uno dei punti in cui il melodramma, per quelle severe leggi già invocate da Tottola e Cammarano, è costretto a discostarsi di più dalle sue fonti letterarie. In questo caso invece parrebbe quasi che la pagina di Walter Scott descriva il sestetto di Donizetti:

Erano stati un solo istante il cadere la penna di mano a miss Asthon,²⁶ l'aprirsi la porta, l'entrar nel salone il sere di Ravenswood.

La porta dianzi socchiusa avea lasciato vedere gli sforzi inutili che per impedire l'ingresso all'inaspettato visitatore aveano operati Lockart e un altro servo, rimasti immobili per la sorpresa, come il furono ben tosto tutti quelli che ivi trovavansi. Allo stupore del Colonnello univasi un sentimento di collera. Bucklaw non esprimeva la propria meraviglia che con un'aria di altera indifferenza; lo scompiglio di ser Guglielmo, la costernazione di lady Asthon evidentemente apparivano. Craigengelt, per metà nascosto dietro il Colonnello e Bucklaw, pareva stesse meditando, se non fosse stata cosa più salutare per esso l'allontanarsi; il ministro, colle mani sollevate al cielo, sembrava volgergli una mentale preghiera; Lucia rimasta come di sasso, non si movea più d'una statua, simile a chi pensa di vedere un'apparizione; e tal potea ben sembrare la presenza di Edgardo, il cui volto pallido e smunto il rendea simile ad uno spettro anzichè ad una creatura vivente.²⁷

L'arpa non appare mai nelle pagine di *The Bride of Lammermoor*. Eppure sappiamo, dal suo genero e biografo John Gibson Lockhart, che Walter Scott «adored hearing his daughter singing old Scotch Songs to her own harp accompaniment».²⁸ Una scena molto simile a quella descritta da Lockhart si verifica nel terzo capitolo di *The Bride of Lammermoor*, quando il padre di Lucy, Sir William Ashton, si ferma ad ascoltare non visto la figlia che canta accompagnandosi con il liuto:

Attraversando una grande anticamera, ser Guglielmo Asthon udì i tuoni del liuto che la figlia di lui arpeggiava. L'armonia ne produce doppio diletto e un sentimento misto di sorpresa, tutte le volte che la persona per opera di cui si fa udire, non è ai nostri occhi visibile; e ne rimembra allora il concento degli augelletti nascosti fra i rami di folta boscaglia. Comunque il cancelliere non fosse avvezzo ad aprire il cuore a commozioni così semplici e naturali, era però uomo e padre; onde si fermò ascoltando la figlia sua che adattava collo stromento e colla voce alla musica di una antica ballata le seguenti parole: [...]

²⁶ Barbieri storpiava costantemente Ashton in Asthon.

²⁷ *Ivi*, t. III, pp. 155-156.

²⁸ R. FISKE, *Scotland in Music. A European Enthusiasm*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 81.

Appena la figlia del lord Cancelliere si stette dal canto, egli entrò nella stanza della medesima. Le parole che ella avea scelte sembravano fatte all'uopo di dipingere l'indole stessa della cantante [...].²⁹

Si tratta della prima apparizione di Lucy Ashton nel romanzo, e la sua descrizione si sviluppa dalla musica che suona e canta, con un procedimento simile a quello che abbiamo già visto in atto nella scena della caccia del capitolo nono, dove il suono precede sempre la parola. Il liuto dal quale è introdotta nel romanzo diviene nell'opera l'arpa del preludio della sua prima aria, "Regnava nel silenzio". Anche se la situazione è completamente differente (Lucia si trova da sola, fuori dal palazzo, in attesa tremante di Edgardo, e il personaggio del padre di lei è completamente assente dall'opera), tuttavia proprio in quell' "arpeggiare" che la presenta al lettore/ascoltatore si può trovare il legame tra le due scene. Come già avevamo visto per il temporale, Cammarano utilizza gli elementi del romanzo staccandoli con precisione chirurgica e incastrandoli in una situazione completamente differente, e che pure, proprio perché costruita usando i medesimi materiali, mantiene un forte legame con la sua fonte.

E nuovamente per la scena della pazzia, che nel romanzo è decisamente più breve che nell'opera, ritroviamo da un lato un quadro prevalentemente sonoro da parte di Scott, dall'altro un attento lavoro da parte di Donizetti e Cammarano:

Continuava il suono festevole degli stromenti [...], quando un acutissimo grido interruppe d'improvviso la danza e la musica. Regnò immediatamente un profondo silenzio per tutta la sala. Ciascuno rimase immobile ove trovavasi, ed essendosi ripetuto il grido, il Colonnello Asthon afferrò un candelabro, e poichè sembravaglia che il grido partisse dalla stanza assegnata ai due sposi, ne chiese la chiave [...].

Giunto alla porta della stanza, il Colonnello picchiò all'uscio chiamando e la sorella e Bucklaw. Un lungo e fievole gemito fu la risposta sola che ottenne [...]. Tutti nello stesso tempo mandarono un grido di sorpresa e d'orrore, che rintonando nella sala portò nuova giunta di terrore ai convitati, e gl'indusse ad accorrere tutti verso il luogo d'onde il grido era uscito.

[...] Ma un d'essi facendo più attente indagini per ogni angolo, osservò qualche cosa di bianco entro al vano di un grande e antico cammino; ed era la sciagurata giovinetta giacente, o piuttosto aggruppata in mezzo alle ceneri a guisa d'un lepre nella sua cova. I capelli di lei scarmigliati, le vesti lacere e intrise di sangue, gli occhi immobili e scintillanti, ogni suo lineamento da violenti convulsioni alterato offerivano i sintomi di un delirio pervenuto al massimo grado. Poichè s'accorse che l'aveano scoperta, digrignò i denti, mise spaventevoli grida, e compose in atto minaccevole, e facendo gesti da ossessa, le mani sue insanguinate.

[...] Non avea fino allora pronunziata una sola parola distintamente articolata, e sol quando venne trasferita fuor della stanza, sclamò con tuono che potea egualmente attribuirsi al giubilo di un barbaro trionfo, o alla espressione di una disperazion forsennata: "Ebbene! che avete dunque fatto del marito che mi deste?" [...].

Tremende convulsioni si succedettero l'una all'altra; e la morte le terminò senza ch'ella avesse potuto dire una sola parola atta a chiarire i motivi o le circostanze della tremenda catastrofe occorsa.³⁰

Nel romanzo quindi Lucy rimane muta, e le uniche parole che dice contrastano fortemente con la sua personalità: non usa più il puro inglese nel quale si era espressa, ma scivola inaspettatamente in un linguaggio colloquiale fortemente colorito di dialetto scozzese.³¹ La scena è apparentemente molto diversa dalla lunga e articolata Scena di pazzia donizettiana. Eppure anche qui Lucia fa qualcosa di molto simile, rompendo le convenzioni e le regole linguistiche

²⁹ W. SCOTT, *La promessa sposa di Lammermoor*, t. I, pp. 32-33.

³⁰ *Ivi*, t. III, pp. 188-191, 193.

³¹ Cfr. A. WELSH, *The Hero of the Waverley novels, with new essays on Scott*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 189-190.

dell'opera del tempo. Il suo ingresso in scena avviene con un lungo recitativo molto articolato che ingloba frasi liriche. Questo lungo tempo di attacco si sovrappone al cantabile dell'aria: "Ardon gl'incensi" interviene, disturbandolo, sul preludio dell'aria vera e propria, ed è solo con "Alfin son tua" che Lucia rientra nelle regole e si riallinea all'orchestra. Questo sfasamento dei due piani, quello orchestrale e quello vocale, rende perfettamente lo stato alterato di Lucia. Vi è poi ovviamente la cadenza: perfetta trasposizione in musica delle voci inarticolate e delle "spaventevoli grida" di Lucy.

L'attenzione di Donizetti non è più volta ad una descrizione pittoresca della Scozia, come in Rossini, anche se questo elemento non è trascurato; sono piuttosto i personaggi quelli che gli interessano. Se Elena e Giacomo erano la personificazione rispettivamente della Scozia e del potere reale, Lucia ed Edgardo sono in primo luogo due amanti sventurati. Ma le due coppie di personaggi hanno in comune una visione polarizzata, interno/esterno, che in *Lucia di Lammermoor* conosce un'inversione rispetto a quanto avviene nella *Donna del Lago*.

Lucia è legata ad un mondo chiuso, mentre Edgardo si trova sempre all'aperto (anche nella scena all'inizio del secondo atto, nella torre di Wolferag, dove le grandi finestre «avendo infrante le invetriate, lasciano scorgere gran parte delle rovine di detta torre, ed un lato della medesima sporgente sul mare» e permettono di vedere la tempesta che si svolge all'esterno: «Il cielo è orrendamente nero; lampeggia, tuona, ed i sibili del vento si mescolano coi scrosci della pioggia»³²).

Solo una volta Lucia si avventura all'esterno, nel primo atto, ed è timorosa di quel che può avvenire; solo una volta Edgardo entra nel mondo di Lucia, senza essere invitato, e ne viene scacciato spada alla mano. Un quadro di John Everett Millais del 1878, *The Bride of Lammermoor*, rende perfettamente l'opposizione tra i due mondi rappresentati da Lucia ed Edgardo: Edgardo è abbronzato, in contrasto con il viso pallidissimo di Lucia. Mentre l'abbigliamento di lui è quasi mimetico e si fonde nel bosco che li circonda, i colori indossati da Lucia appartengono ad un'altra gamma, e spiccano nell'ambiente in cui si trovano; tutto sembra dire che l'unione dei due innamorati sarà impossibile.

L'opposizione interno/esterno che si esprime in *Lucia di Lammermoor* è altamente simbolica: Lucia è re-clusa dalla sua famiglia, Edgardo è es-cluso dalla società. Lucia non riesce mai ad essere sola, mentre la vita di Edgardo è segnata dalla solitudine. Queste caratteristiche dei due personaggi e il legame con un interno legato alla società e un esterno di solitudine sono presenti ovviamente anche nel romanzo. È eloquente ad esempio il passo in cui Lucia viene scoperta dai parenti all'interno della camera nuziale:

Intanto [...] non vedeano sul letto nuziale Lucia e nè manco a primo aspetto la scorgeano nella stanza; ned essendovi altra porta fuor quella d'ond'erano entrati, e che aveano trovata chiusa, incominciarono a paventare che si fosse lanciata dalla finestra. Ma un d'essi facendo più attente indagini per ogni angolo, osservò qualche cosa di bianco entro al vano di un grande e antico cammino; ed era la sciagurata giovinetta giacente, o piuttosto aggruppata in mezzo alle ceneri a gusa d'un lepre nella sua cova.³³

Lungi dal fuggire verso l'esterno, quindi, Lucy al contrario si accovaccia dentro al camino, il focolare, simbolicamente il cuore della casa: più all'interno di così è impossibile.

L'opposizione società-natura che avevamo trovato nella *Donna del lago* è ancora valida, ma con una inversione di segno e di sesso: l'elemento femminile, Lucia, è prigioniera della società, mentre l'elemento maschile, Edgardo, è rigettato dalla società, ed esprime il lato più selvaggio e disturbatore della natura. Di conseguenza la società manca di forza, e la natura di ordine; una è troppo debole, l'altra troppo aggressiva: nessuna riconciliazione è possibile.

³² S. CAMMARANO, *Lucia di Lammermoor*, in *Tutti i libretti di Donizetti*, p. 827.

³³ W. SCOTT, *La promessa sposa di Lammermoor*, t. III, p. 190.

La donna del lago e *Lucia di Lammermoor* sono rispettivamente la prima e la più famosa delle opere musicali ispirate a Walter Scott, ed entrambe furono scritte per il San Carlo di Napoli. Nel suo ultimo anno di vita, Scott si recò a Napoli, e trascorse una serata al San Carlo. Ecco cosa scrisse nel suo diario:

January 16[-23 1832] [...] I went in the evening to the Opera to see that amusement in its birth Place, which is now so widely received over Europe. The Opera House is superb, but can seldom be quite full. On this night, however, it was. [...]

The Opera bustled off without any remarkable music, and, so far as I understand the language, no poetry; and except the *Coup d'œil*, which was magnificent, it was poor work. It was on the subject of Constantine and Crispus – marvellous good matter, I assure you. I came home at half past nine, without waiting for the ballet, but I was dog sick of the whole of it.³⁴

L'opera che Walter Scott vide senza apprezzarla affatto era *Fausta* di Donizetti, su libretto postumo di Domenico Gilardoni.³⁵ *Fausta* aveva avuto la sua prima rappresentazione il 12 gennaio, pochissimi giorni prima della serata descritta da Scott. Lo scrittore scozzese e il compositore italiano si incontrarono in quest'occasione? Probabilmente no, anche se è possibile che Donizetti sia stato informato della presenza in teatro del famosissimo scrittore, e che abbia potuto almeno scorgerlo da lontano.

È certo invece che il miglior frutto dell'incontro ideale tra Scott e Donizetti è *Lucia di Lammermoor*.

³⁴ C. DICKENS - W. SCOTT - P. B. SHELLEY, *Bound for Naples. Impressions of three journeys*, a c. di G. Mazzacurati e N. Spinosa, Banco di Napoli, Napoli 1983, p. 58.

³⁵ Cfr. F. DE FILIPPIS - R. ARNESE, *Cronache del Teatro di S. Carlo, I, (1737-1960)*, Edizioni politica popolare, Napoli 1961, pp. 68-69.