



Guildhall School of Music & Drama Research Portal

Document Version

Peer-reviewed version

Citation for published version (MLA):

Newark, Cormac. *Far luce su Lucia: Simulacri letterari e operistici*. Bergamo: Fondazione Donizetti. 2004.

Citing this paper

Please note that where the full text provided on GSMD's Research Portal is the Author Accepted Manuscript or Post-Print version this may differ from the final Published version. If citing, it is advised that you check and use the publisher's definitive version for pagination, volume/issue, and date of publication details. And where the final published version is provided on the Research Portal, if citing you are again advised to check the publisher's website for any subsequent corrections.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the Research Portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognize and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the Research Portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the Research Portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright, please contact pure@gsmd.ac.uk, providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Far luce sulla Lucia: Simulacri letterari e da teatro dell'opera

© Cormac Newark 2002¹

‘Chi conosce gli italiani come li conosco io sa quanto siano fundamentalmente drammatici: vedono la morte e l’amore come spettacoli’ (*Where Angels Fear to Tread*).²

Per E. M. Forster la differenza tra Inghilterra e Italia era rappresentata simbolicamente dall’opera lirica—con la sua affettività e capacità di evadere l’ordine, coi suoi eccessi incoerenti. Sebbene non fosse particolarmente interessato alla musica, Forster amava altro dell’Italia, e l’influsso che essa esercitava sul visitatore inglese costituisce un motivo conduttore nei suoi romanzi. Non sorprende dunque che l’opera in questione debba essere proprio la *Lucia di Lammermoor*. L’alterazione della storia di Scott³—ben nota tanto ai protagonisti inglesi ideati da Forster quanto ai suoi lettori—a contatto con una sensibilità estranea e stravagante quale quella mediterranea, illustra in modo perfetto l’idea centrale del romanzo: l’inglese è in grado di raggiungere la libertà emotiva solo attraverso un processo di trasferimento, quando cioè si sottopone ad una traduzione culturale simile a quella che necessita il romanzo per divenire opera lirica. L’influsso liberatore della *Lucia* ha coinvolto tanti, e non solo inglesi: com’è noto, Forster parte dall’esperienza di Emma Bovary alle prese con la stessa opera.⁴ L’eroina francese concentra la propria idealizzazione della passione amorosa sul tenore Lagardy, non a caso un rappresentante di ‘races ardentes du

¹ Sono molto grato alla dott.ssa Rosa Solinas, carissima amica e collega, per avermi assistito nella preparazione della versione italiana di questo saggio.

² ‘When you know the Italians as well as I do you will realise that [they] are essentially dramatic: they look on death and love as spectacles’: E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread* (Harmondsworth: Penguin, 1975; prima ed. 1905), p. 102.

³ Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, pubblicato nella terza serie di *Tales of My Landlord* (Edinburgh: Constable, 1819).

⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary: Moeurs de province* (Parigi: Gallimard, 1972; prima ed. 1857), pp. 289-97.

Midi', e anch'essa mette a confronto l'opera di Donizetti vista a teatro con la lettura del romanzo-fonte. Quando Philip Herriton, la cui venerazione per l'Italia è portavoce di quella di Forster, cerca di convincere sua sorella Harriet (l'inglese più incorreggibile del romanzo) ad accompagnarlo all'opera, sa benissimo che tasto toccare: 'Sir Walter Scott—un classico, sai'.⁵ Più tardi, alzandosi, inorridita dalle grida e lanci di fiori che interrompono ripetutamente lo spettacolo, risponderà: 'E mi chiami questo un classico? Non arriva neanche alla decenza!'.⁶ In effetti, nel cammino da genere 'classico' ad opera-scandalo *La sposa di Lammermoor* non è rimasta immune da bistrattamenti.

1. 'What's in a name?'

(William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Atto II, scena II)

La violenza più lampante è quella commessa contro Lady Ashton, fatta fuori senza ritegno proprio in vista dell'inizio della prima italiana (il suo decesso è evidentemente recente, abbastanza da giustificare l'assenza di entusiasmo nuziale da parte di Lucia). Eppure nessuno ne avverte la mancanza, nemmeno Enrico sembra essere sicuro di poter convincere Arturo dei propri motivi.⁷ Ma il decesso da compiangere in questa sede è di tipo più strettamente tragico: quando, quattro anni dopo, l'opera viene tradotta in francese, una sorte simile tocca alla fedele Alisa.⁸

Alice Gray, vegliarda a un passo dalla fossa sin da quando la incontriamo per la prima volta nella versione di Scott, dimostra una tenacia straordinaria, riuscendo a sopravvivere, almeno nel nome, in molti dei rifacimenti del romanzo. Rimaneva indisturbata in una delle

⁵ 'Sir Walter Scott—classical, you know': E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread*, cit., p. 106.

⁶ "Call this classical?" she cried, rising from her seat. "It's not even respectable!": *Ibid.*, p. 110.

⁷ Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, Atto II, scena IV.

⁸ La traduzione di Alphonse Royer e Gustave Vaëz (sotto supervisione di Donizetti) a cui faccio riferimento fu usata per la prima volta al Théâtre de la Renaissance, Parigi, il 6 agosto 1839.

prime traduzioni francesi, quella di Defauconpret—se si tralascia la lieve variazione del nome in Alix—mentre nell’opera di Carafa, *Le nozze di Lammermoor*, si trasformava in Elisa, la domestica di Lucia.⁹ In tal guisa rivestiva panni ben noti in ambiti operistici (confidente del soprano, vedetta agli appuntamenti galanti, prefica suprema al momento dello sfacelo), ed è questa funzione che riassume nella versione donizettiana, sotto il nome, ancora una volta, di Alisa. Ma nel 1835 proprio il nome sembra essere ormai l’unico attributo originale rimastole, a tal punto che vien da chiedersi perché non debba chiamarsi Serpina, o Despina—o Brangän-a. L’Alice di Scott—insolente nei confronti del Lord Keeper, apertamente sprezzante verso Ravenswood—non prende più ordini da nessuno, è diventata vecchia e saggia, cosa difficilmente riscontrabile in domestiche d’opera. Oltretutto, non può più essere di molto aiuto come vedetta, essendo ormai completamente cieca!

Il rapporto tra opera lirica e letteratura delle fonti regge proprio su questo tipo di contraddizione: lo sviluppo da *La sposa di Lammermoor* a *Lucia* è innanzitutto un esempio di come riuscire a liberarsi della trama a vantaggio della storia d’amore. Eppure il ‘caso Alice’ dimostra come, nonostante tale liberazione, le alterazioni spesso continuino in qualche modo a mantenere una certa nostalgia dell’originale: sebbene la preoccupazione principale fosse quella di lasciar fare all’opera ciò in cui riusciva meglio, è probabile che Donizetti e il librettista Cammarano (come Carafa e Balocchi prima di loro, e Victor Ducange prima ancora, se si accetta che il libretto derivi dal dramma *La Fiancée de Lammermoor*¹⁰) provassero, nonostante tutto, una certa simpatia per

⁹ Cfr. Walter Scott (trad. fr. Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret), *La Fiancée de Lammermoor* (Parigi: H. Béziat, 1938; prima ed. 1828) con l’opera di Michele Enrico Carafa de Colobrano, su libretto di Balocchi, *Le Nozze di Lammermoor*, rappresentata a Parigi nel 1829.

¹⁰ Victor-Henri-Joseph-Brahain Ducange, *La Fiancée de Lammermoor: Pièce héroïque en trois actes; imitée du roman de Sir Walter-Scott* (Parigi: La Souche, 1828): tale è, ad ogni modo, l’opinione di Ellen Bleiler; cfr. il suo ‘*Lucia di Lammermoor*’ by Gaetano

questo andirivieni intertestuale, scrivendo versi per personaggi con lo stesso nome ma con funzioni generiche diverse.

Ciò non toglie che ci siano forzature e coesistenze maldestre: nell'Atto I, scena IV della *Lucia*, Alisa (miracolosamente guarita dalla cecità) agisce, senz'ombra di dubbio, come vedetta per Lucia. Palesemente viva, sul palco alla vista di tutti ascolta la sua padroncina che canta, in 'Regnava nel silenzio', di un fantasma che, stando a Scott capitolo 23, altri non è se non la stessa Alisa!¹¹ Coloro tra il pubblico ottocentesco che avessero avuto dimestichezza col romanzo, avranno avuto ogni ragione per sospettare che Alisa avesse mantenuto, se non le sembianze, almeno i presunti poteri soprannaturali della sua omonima.¹²

Nella prefazione al libretto a stampa per la prima della *Lucia*, Cammarano, per riguardo alle rigide regole di onestà drammatica, si scusò del modo in cui aveva trattato la trama e per avere eliminato alcuni dei personaggi di Scott:

Spero [...] 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.¹³

Non gli si poteva imputare l'abolizione di Alice in quanto egli non aveva avuto niente a che vedere con la rappresentazione di Parigi. Ma un tale appello in testa ad un'apparizione a stampa dell'opera si pone

Donizetti (New York: Dover, 1972), p. 33.

¹¹ 'The figure turned as he addressed it, and displayed to his wondering eyes the features, not of Lucy Ashton, but of old blind Alice': da Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, a cura di Fiona Robertson, Oxford University Press, 1991, p. 245; (le citazioni riportate in seguito provengono da questa edizione).

¹² Cfr. Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, cit., p. 255, in cui il becchino allude al fatto che Alice era considerata una sorta di strega.

¹³ Citato in *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino (Milano: Garzanti, 1993), p. 813.

immediatamente entro un orizzonte di lettura anziché di ascolto—come fa, in un certo senso, la presenza stessa di un libretto stampato al fine di essere distribuito durante gli spettacoli. In un'introduzione alle disposizioni sceniche per la *Lucia* incluse in una lettera di Cammarano, John Black ci ricorda come il pubblico, oltre a poter seguire ciò che si cantava, poteva a tratti venire a contatto con l'oggetto letterario al suo stato pre-musicale, grazie alla presenza, nei libretti, di intere sezioni musicate e successivamente tagliate durante le prove o anche mai messe in musica. Il manoscritto in questione, conservato nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, a Napoli, riporta il seguente consiglio:

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.¹⁴

Un tale insistere su parole che in fin dei conti tacciono sulla scena rivela, a suo modo, la presenza della fonte letteraria—non per voler insinuare che da ciò dipenda la comprensibilità dell'opera, ma piuttosto come presa d'atto che la *Lucia di Lammermoor* possiede una storia testuale ben distinta che trova modo di sopravvivere in teatro. La nostra ricezione dell'opera, a quanto pare, è necessariamente di tipo intertestuale, essendo influenzata dalla lettura precedente di Scott—anche se non nostra personale. Più che un semplice caso di interdipendenza artistica, l'evoluzione da romanzo ad opera lirica è stata interpretata da alcuni come metafora dell'esperienza: la lealtà a Scott, secondo Emma Bovary, coinvolge intimamente altre sfere di tipo 'originale'. Il fantasticare di lei, ispirato dall'opera, comincia col ricordo di un'infanzia innocente—'elle se retrouvait dans les lectures de sa

¹⁴ John Black, 'Cammarano's Staging Notes for *Lucia di Lammermoor*', *Donizetti Society Journal* 4 (1980), p. 38.

jeunesse, en plein Walter Scott¹⁵—in brusco contrasto con le colpe e i travagli del presente. Allo stesso modo, quando Forster ricostruisce la scena nel suo romanzo, ha alle spalle la conoscenza di Scott: emotivamente, questi si trova nel limbo coi fanciulli spensierati, Donizetti, nel girone degli amanti dannati.

2. ‘Ben chiari e tristi nel tuo dir presagi intendo!’

(Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, Atto I, scena III)

È probabile che tanta magnanimità sia fuori posto: *La sposa di Lammermoor* contribuisce a rendere problematico il concetto di testi preesistenti, per quanto riguarda sia nomi che storie. Nel mettere in evidenza quanto le versioni lirico-teatrali del romanzo ne riciclino alcuni elementi, a volte in maniera confusa, rischiamo di sottovalutare il modo in cui questo gioca continuamente sulle parole, magari con risultati altrettanto incerti. L'intera storia è anticipata dagli assiomi profetici citati continuamente da Caleb (il servo di Ravenswood) e, soprattutto, da Alice: il ‘Pozzo delle Sirene’ è fatale ai Ravenswood, l'ultimo di loro finirà inghiottito dalle sabbie mobili.¹⁶ Senza andare molto lontano, presagi sinistri si trovano quasi ad ogni pagina: per esempio, durante il fidanzamento, il fratello di Lucia spara ad un corvo (in inglese ‘raven’, alludendo a Ravenswood), e il giorno prescelto per la firma del contratto nuziale è quello di San Giuda, patrono delle cause perse. Si direbbe che qualsiasi cosa accada, qualsiasi decisione sia presa dagli amanti, ci si debba attenere ad una serie di condizioni imposte da testo, tradizione e onomastica.¹⁷ I personaggi di Scott non devono soltanto vedersela con le narrative preesistenti che li riguardano direttamente, ma sono anche sotto la costante pressione di altre del tutto distinte. I commentatori de *La sposa di Lammermoor* hanno messo immediatamente in evidenza la

¹⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 290

¹⁶ La scena finale dell'opera, in cui Edgardo si trafigge a morte, non ha riscontro nel romanzo.

¹⁷ Per un resoconto più completo, cfr. Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, cit., pp. xix-xxiii.

forte dipendenza da allusioni letterarie, le quali, secondo Fiona Robertson che ne ha curato una recente edizione, ‘minacciano continuamente di riassorbire tutti i personaggi all’interno di altre storie e ruoli’.¹⁸ L’uso di prestiti impiegato da Scott è straordinario, persino per gli standard del romanzo ottocentesco. Shakespeare da solo fornisce un gran numero di richiami: Lord e Lady Ashton sono paragonabili a Macbeth e la moglie, le tre megere alla fine del romanzo, alle parche nella stessa tragedia, Ravenswood, al vendicativo Amleto, e gli innamorati a Giulietta e Romeo. Lo stesso si può dire per quanto riguarda citazioni, massime e proverbi, i quali abbondano talmente da non lasciare quasi spazio sulla pagina all’espressione indipendente dei personaggi. Sarebbe ovviamente difficile stabilire fino a che punto Shakespeare rappresenti per Scott e i suoi contemporanei una specie di grammatica essenziale dei personaggi e delle immagini, eppure ciò che stupisce considerando l’esempio de *La sposa di Lammermoor/Lucia* è che pare tale valuta comune sia stata usata anche per vie traverse: se si legge il materiale relativo agli spettacoli tenendo presente il contesto Shakespeariano, si ha l’impressione che le prime rappresentazioni della *Lucia* alludano all’azione teatrale e alle pratiche di palcoscenico dei drammi di Shakespeare tanto quanto il romanzo originale alludeva ai suoi testi. In altre parole, la messa in scena dell’opera fa sì che il commento testuale alla storia si trasformi in uno di tipo visivo.

Per esempio, se il libretto indica soltanto che Edgardo si uccide, prima di ripetere ‘Tu che a Dio spiegasti l’ali’, le annotazioni di Cammarano per la messa in scena del finale, a partire dall’entrata di Raimondo, vanno oltre:

Scena ultima -Edgardo trae la spada per uccidersi e vien disarmato, allora si ferisce rapidamente con lo stile[tto].¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, p. xix.

¹⁹ John Black, cit., p. 38.

Una lama nascosta, palesata dall'eroe in procinto di uccidersi—visti i precedenti, si sarebbe tentati di considerarla un riferimento all'*Otello*, ma appartiene alla messa in scena ed è indipendente dal romanzo o persino dal libretto. È così che comincia ad apparire sfocata la linea di confine tra il pervadersi a vicenda dei testi, in maniera esclusivamente verbale, e l'ingerenza della raffigurazione delle immagini. Un esempio di quest'ultima, che condivide l'invadente atmosfera Shakespeariana sia dei primi che degli ultimi capitoli del romanzo, è l'entrata finale di Lucie, come appare nel *livret de mise en scène* per la prima parigina:²⁰

Elle se trouve à l'avant-scène de gauche, fait le geste de cueillir des fleurs et d'en tresser une couronne.²¹

Allo stesso modo sarebbe facile a questo punto rievocare *Amleto*. Ma non si può dire che 'succinta e bianca veste: ha le chiome scarmigliate' del libretto originale suggerisca l'idea dei fiori, che appartiene senza dubbio alla sfera di Ofelia. Molti scrittori hanno fatto riferimento alle varie reincarnazioni della folle di bianco vestita—un tropo che si incontra di frequente nell'Ottocento—ma l'allusione è a questo punto più precisa, e risale probabilmente ad una rappresentazione parigina del dramma degli anni 1820, in cui l'interprete Harriet Smithson portava dei fili di paglia intrecciati ai capelli.

In verità, sotto un profilo visivo oltre che testuale, la storia rischia di venir soffocata dai vari echeggiamenti. La gamma di sottintesi letterari, che accenna soltanto ad una delle tante possibili linee di relazioni intertestuali, ci dà un'idea della distanza da percorrere se si decidesse di proseguire in questa direzione. Certi collegamenti,

²⁰ Conservato nella Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (Archives de la Régie Théâtrale): 'Collection de Mises en Scène, rédigées et publiées par M. L. Palianti. / Lucie de Lammermoor / Grand opéra en quatre actes / Paroles de MM. Alphonse Royer et Gustave Vaez / Musique de / Gaetan Donizetti / Mise en scène d'après le Théâtre de la Renaissance. -août 1839'.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

specialmente quelli che fanno capo a Shakespeare, si riproducono a dismisura, senza peraltro arrivare a fornire chiarificazioni di sorta. Intertestuali di questo tipo entrano a contatto col pubblico solo come fossero interessi di un capitale di significati, quasi come capi di vestiario aggiunti. E dinanzi alla *Lucie de Lammermoor* è persino possibile assistere all'effetto che questi suscitano quando cadono a terra ad uno ad uno.

3. 'We are bound to tell the tale as we have received it'

(Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, capitolo XXIII)

I libretti d'opera, paradossalmente, sono spesso complicati proprio dal bisogno di semplificare i drammi dai quali derivano. La prefazione di Cammarano citata sopra mette in evidenza ulteriori problemi che si incontrano quando la fonte in questione è data da un romanzo. Si eliminano personaggi, scene, intrecci secondari, al fine di rappresentare le caratteristiche essenziali della trama in un numero limitato di scene. In questa prospettiva, una delle virtù cardinali della *Lucie de Lammermoor*, rispetto all'edizione italiana antecedente, è la semplificazione dell'esposizione, come riassunta da William Ashbrook:²² entra Arturo dopo la cabaletta di Enrico—nella versione corrente 'A moi, viens'—mentre si ripete il coro iniziale, e si unisce alla partita di caccia. L'apparizione di Lucie ha luogo senza cambio di scena né accompagnamento dell'arpa. Un personaggio nuovo, Gilbert, prende il posto sia di Normanno che di Alisa: pur essendo fedele ad Ashton, si finge anche confidente amichevole di Lucie. In un contesto simile semplificare significa perdere—cosa (o chi) viene perso? Tornando un attimo ad Alice e all'altro simulacro testuale, il fantasma che potrebbe essere il suo ma potrebbe anche non esserlo, entrambi rappresentano diversamente il modo in cui si è tramandata questa storia singolare. L'insistere sull'acqua della fontana che diventa rossa di sangue —'E

²² William Ashbrook, *Donizetti and his Operas* (Cambridge: University Press, 1982), p. 381.

l'onda pria sì limpida / Di sangue rosseggiò'— richiama alla mente le origini della leggenda della sirena, sebbene Scott non accenni mai al fatto che ella torni a frequentare il luogo del decesso.²³ Una fonte alternativa, pur sempre sanguinolenta, per la superstizione della fontana, fa riferimento ad una pugnalata—come ricordato da Lucia nei versi 'Un Ravenswood, ardendo / Di geloso furor, l'amata donna / Colà trafisse'.²⁴ Le derivazioni dal libretto italiano sono state mantenute ma confuse tra di loro, prolungando il ciclo di profezia e cronaca. Chiunque si tenti di rappresentare, l'origine della storia dello spettro è luogo di soppressioni inquiete, che incapsula l'effetto offuscante delle varie cornici profetiche che circondano la storia. Alice, in quanto cieca ricettacolo naturale di altri tipi di visioni, è simbolo delle trattative testuali dei librettisti (e dei direttori di scena), del loro dimenarsi tra ciò che è stato scritto prima, anche se nel passaggio da *Lucia* a *Lucie*, è proprio lei che, sfortunatamente, vien persa.

Quel che si guadagna, d'altra parte, è uno schiarimento sull'arte del delucidare. Per Royer e Vaëz tradurre andava al di là del cambiamento del nome, come dimostra un breve sguardo ad alcune delle loro alterazioni. Le arie sostituite, prese dalla *Rosmonda d'Inghilterra* di Donizetti stesso dell'anno precedente (1834), introducono intertesti propri: inoltre, sono cantate dalla protagonista, la quale ha una relazione illecita con l'eroe. Anche lei conosce il suo amante sotto il nome di Ed[e]gardo, ma ironia vuole che in realtà si chiami Enrico—Enrico II, re d'Inghilterra, per essere precisi. Alla fine

²³ Cfr. *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, cit., p. 818. Nell'originale era: '[the nymph] tore herself from her lover's arms with a shriek of despair, bid him adieu for ever, and, plunging into the fountain, disappeared from his eyes. The bubbles occasioned by her decent were crimsoned with blood as they rose': da Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, cit., p. 58.

²⁴ Cfr. *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, cit., p. 818, e Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, cit., p. 58: 'the fate of a beautiful maid of plebeian rank, the mistress of this Raymond, whom he slew in a fit of jealousy, and whose blood was mingled with the waters of the locked fountain, as it was commonly called'.

viene ostacolata da un'altra donna (in questo caso la moglie dell'amante), Leonora—che, guarda caso, è anche uno dei nomi che Scott dà a Lady Ashton.²⁵ La prima aria (una traduzione approssimativa di 'Perché non ho del vento') introduce invece un tema ben diverso da quello di 'Regnava nel silenzio':

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.²⁶

Ali e idee simili—in particolare l'idealizzazione del volo da parte di Lucie dinanzi alla sua situazione senza uscita—rientrano nell'opera in questo momento così significativo come riscontro ad altre immagini simili preesistenti nel testo italiano. L'esempio più calzante è forse l'aria di Edgard 'O bel ange, dont les ailes' nell'atto IV, che, pur differendo pochissimo dall'originale 'Tu che a Dio spiegasti l'ali', pure acquista connotazioni nuove in virtù della relazione simmetrica con l'aria d'entrata di Lucie, come se ne fosse una risposta. Modificati appositamente per la rappresentazione francese, sono invece i due versi di Edgar che precedono 'Verranno a te sull'aure':

²⁵ Per essere precisi, Eleanor. L'altro nome è Margaret: cfr. Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, cit., p. xxxv.

²⁶ Il testo originale è: 'Perchè non ho del vento / L'infaticabil volo / Sempre in estraneo suolo / Ti seguirei mio ben; / Ove tu sei sen volino / I miei sospiri almen' (*Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, p. 728).

Ma pensée et ma prière
Vont de loin vers toi voler.²⁷

Sebbene l'atmosfera metaforica dell'aria (adesso 'Vers toi toujours s'envolera / Mon rêve d'espérance') resti grosso modo la stessa, la nuova frase mette meglio in evidenza l'idea di evasione ascensionale dalle difficoltà terrene che diverrà così importante nel dialogo degli amanti—ascensionale non semplicemente nel senso comune di celestiale, per concessione divina, ma più specificatamente per associazione col senso di libertà implicito nell'idea del volo.

Naturalmente c'è di mezzo anche il paradiso: nel momento in cui Lucie muore Edgard decide di raggiungerla lassù, sebbene continui a riferirsi all'idea del volo piuttosto che alla condizione trasfigurata dell'amante.

O bel ange, dont les ailes,
Fuyant nos douleurs mortelles,
Vers les sphères éternelles
Ont emporté mon espoir.²⁸

Sembra che, tramite la presenza di tanti richiami—magari anche non determinati da un impulso metaforico dominante—e molte aggiunte strategiche, il librettista francese, presumibilmente con l'approvazione di Donizetti, abbia imposto alla *Lucia di Lammermoor* un tema nuovo e coerente. Uno degli effetti desiderati potrebbe essere stato quello di inserire la scena della follia in un contesto figurativo coerente col resto dell'opera: i versi di Lucie 'Je vais quitter la terre' e 'Espoir, aux cieux précède-moi!',²⁹ nelle sue due scene precedenti, sono ripresi in maniera molto convincente nell'aria che sostituisce 'Spargi d'amaro pianto':

Je vais loin de la terre

²⁷ Da un'edizione di poco posteriore (Parigi: Bernard Latte, 1844) del libretto francese (*Lucie de Lammermoor*, p. 9) nella Bibliothèque Nationale.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, pp. 11 e 13.

Au séjour de lumière,
Où monte la prière,
Où nous conduit la foi.³⁰

Questa coesione felice intorno al nuovo tema potrebbe derivare dall'aver inserito l'opera in una prassi letteraria più autocosciente com'è quella francese, anche se, paradossalmente, 'letteraria' in questo caso significa mancanza di rispetto per le fonti letterarie dell'opera. Una certa logica si può trovare nel fatto che Lucie viene paragonata ad un volatile, in modo da poterla immaginare all'interno dello stesso ambito metaforico del corvo nero byroniano del quale è innamorata. Gilbert, nell'Atto I scena II, parla dei due amanti in termini ornitologici:

Edgard et votre sœur, bravant votre défense,
Vont pourtant ce matin, comme deux tourtereaux,
Se rendre en ce lieu sombre.³¹

Sarebbe lecito pensare che una simile teoria sia presente anche in Flaubert quando paragona al canto degli uccelli il flauto che introduce Lucie—'des gazouillements d'oiseau'.³² Qualunque siano i motivi, una tale imposizione di coerenza rappresenta una lettura pregnante del libretto italiano da parte dei due scrittori francesi, nel tentativo, in pratica, di disciplinare l'esuberanza mediterranea e il gotico scozzese secondo i severi precetti estetici del dramma classico francese, evocato così di frequente—ma così raramente sperimentato—dai commentatori di libretti d'opera nella Parigi dell'Ottocento. Fino a un certo punto, bisogna ammetterlo, è ancora possibile rintracciare il materiale del romanzo su cui, discutibilmente, sono basate le revisioni. Ma nell'eliminare dall'Atto I Alisa e la profezia, l'opera è stata separata per sempre dagli intertesti oscuri che agivano all'interno del romanzo,

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ *Ibid.*, p. 7.

³² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 291.

assolutamente indispensabili in Scott e tenuti in considerazione da Cammarano: in questo modo tutto acquista limpidezza, e le apparizioni sono di angeli anziché di spettri.

4. 'A song of madness and death'

(E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread*, capitolo VI)

Tuttavia gli intertesti hanno la tendenza a riapparire: rimangono sempre altre storie, non letterarie, da raccontare. Se *La sposa di Lammermoor* mette in atto per il lettore il problema di raccontare storie sul passato, tali problemi si riferiscono soprattutto ai doveri di Walter Scott verso testi preesistenti. All'epoca in cui egli scriveva, la storia era ben nota all'interno di una certa cerchia sociale scozzese, e, per giunta, faceva resistenza al punto di vista dello scrittore proprio in quanto era vera (la vera Lucia, Janet Dalrymple, arrendendosi al volere dei genitori, alla fine sposò David Dunbar di Baldoon nel 1669). L'intrusione del narratore in prima persona è forse indice del coinvolgimento personale dell'autore nella storia: l'aveva sentita raccontare dapprima da una prozia, Margaret Swinton, e poi molte volte ancora da sua madre, la quale discendeva direttamente dal Ravenswood originale, un certo Lord Rutherford.³³ Come se tale genealogia non bastasse per spiegare l'importanza che il racconto doveva avere per Scott, il fatto che Margaret Swinton sia poi morta per mano di una serva fidata quando lo scrittore aveva solo otto o nove anni, aiutò a renderlo indelebile nella sua memoria. È facile immaginare come l'inevitabilità opprimente intrinseca al ricordo della vera storia di Dalrymple/Lammermoor si possa essere sovrapposta nella mente di Scott ai sentimenti personali di orrore scatenati dall'uccisione della prozia—prova ne sia la retorica lugubre del libro stesso. Nella biografia scritta da Lockhart nel 1839, si riporta come Scott si soffermasse ancora sulla tragedia in tarda età:

³³ Cfr. Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, cit., pp. vii-viii.

Tra tutti i delitti che ho commesso in quel modo, e pochi uomini se ne sono addossati di più, nessuno mi ha toccato tanto il cuore quanto la povera Sposa di Lammermoor; ma non ci si poteva far nulla—è tutto vero³⁴.

È da aggiungere che, sebbene i nomi siano stati cambiati per rispetto verso i discendenti, lo stesso senso del dovere verso ciò che è stato scritto prima diventa sempre più prevalente man mano che il romanzo procede—gli avvertimenti che accompagnano le parti soprannaturali della trama³⁵ hanno il compito di rinforzare l'idea che almeno tutto il resto è storicamente accaduto.

Si sa che la storia, e specialmente quel suo sottoinsieme chiamato biografia, viene a volte presa in considerazione dalla critica con qualche difficoltà. Per quanto riguarda la ricezione di Donizetti, si è sempre tenuto presente, sotto sotto, il delirio nel quale era caduto il compositore. Leggenda vuole che quest'opera abbia conservato per lui qualcosa dell'importanza che *La sposa di Lammermoor* aveva per Scott—il quale pure aveva dettato parte del suo lavoro in uno stato di semi-lucidità mentale dovuto a grave malattia³⁶—lasciando da parte l'ovvio legame con la pazzia. È straordinario notare come tale tendenza porti avanti la dicotomia interpretativa che ha origine nei due lavori stessi: quando, presi da momenti di romanticismo, vediamo meno chiari i confini tra la sofferenza di Lucia e quella di Donizetti, non compiamo forse un'operazione di offuscamento—e tale perdita di chiarezza non nasconde forse ciò che per la storia della musica dovrebbe rimanere a livello di uno stato di salute puro e semplice, disgiunto dalla sensibilità romantica? O si tratta invece di un'opera di delucidazione, un modo felice di definire la sovrapposizione di tale sensibilità alla storia? Come si è cercato di dimostrare sopra con le varie letture de e su *La sposa di Lammermoor*, le fonti continuano a mantenere i propri adattamenti, e la

³⁴ Citato da John Gibson Lockhart, in *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott* (1839), cap. X, p. 191.

³⁵ Cfr., per esempio, Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, cit., pp. 57 e 245.

³⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. viii-xi.

ricezione dell'opera—spesso vista più come fortuna di botteghino e di critica—può essere presente nelle tradizioni letterarie di pari passo alla letteratura d'origine. Contemporaneamente però, come nel caso di Royer e Vaëz, le tradizioni letterarie possono anche entrare in conflitto con l'opera e allontanarla dagli stessi testi d'origine. Di solito si verifica una certa simbiosi: il posto dell'opera lirica in ogni cultura è ovviamente quasi sempre sia un riflesso di come tale cultura considera un oggetto letterario che l'interpretazione—spesso letteraria—di ciò che l'opera stessa vuol significare.

Ancora poche parole da Flaubert, la cui eroina ha ormai ammesso, mutuando da 'Que n'avons-nous des ailes', che lei pure avrebbe desiderato volar via:

Toutes ses vellétés de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener cependant, si le hasard l'avait voulu.³⁷

La musica di Edgard la sopraffà, dissipando ogni resistenza alla passione. Alla fine si lascia andare. Il suo coinvolgimento emotivo la rapisce in un trasporto di piacere veramente degno di un'opera lirica, in quanto eccessivo, incoerente. Ma quando Lucie, con la quale si era identificata solo poco prima in modo fortissimo, prova un trasporto di tipo diverso, reso infine incoerente dalla pazzia, Emma se ne distacca:

—Restons! dit Bovary. Elle a les cheveux dénoués; cela promet d'être tragique.

Mais la scène de folie n'intéressait point Emma, et le jeu de la chanteuse lui parut exagéré.

—Elle crie trop fort, dit-elle.³⁸

³⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 294.

³⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 297.

È facile indovinare perché: anche lei morrà, schiamazzando, coi capelli scarmigliati—la malattia, i fantasmi e soprattutto le profezie de *La sposa di Lammermoor* son riusciti a sopravvivere nonostante tutto, diffondendosi per il mondo dell'opera lirica e del romanzo, portando in giro il contagio.