

Sullo strumentale di *Lucia di Lammermoor*

L'aspetto che oggi più colpisce l'immaginazione del pubblico nell'assistere a *Lucia di Lammermoor* è senz'altro la spettacolare esibizione di coloratura della protagonista. Eppure altrettanto evidenti sono ulteriori elementi finalizzati a veicolare il dramma attraverso le scelte musicali. Uno di questi è il rilievo assunto dall'orchestra. Dovrebbe allertare il fatto che il momento in cui Emma Bovary si identifica con la protagonista durante una recita della versione francese dell'opera coincida con un passo condotto dagli strumenti sopra il quale le voci declamano frammentariamente (e la protagonista sostanzialmente tace). Si tratta della comparsa di Lucia in occasione delle nozze con Arturo:

Lucia veniva avanti sorretta dalle sue donne, aveva una corona di fiori d'arancio tra i capelli, era più pallida del raso bianco della veste. Emma pensava al giorno del suo matrimonio: si rivedeva laggiù, in mezzo al grano, sul piccolo sentiero, diretta in chiesa. Perché, perché mai non era stata capace di resistere anche lei così, di supplicare in quel modo?¹

L'espedito cui Donizetti ricorre con maggiore frequenza è il timbro strumentale puro, un modo di procedere diffuso all'epoca che qui consegue però risultati specifici. Viene ad esempio sfruttato per manipolare le convenzioni formali allora in voga. Se ne accorsero subito i primi recensori. Siano sufficienti un paio di commenti concernenti la stretta dell'aria finale di Edgardo, espliciti nel sottolineare l'originalità dell'idea di affidare la conduzione del discorso motivico nella ripresa della cabaletta a due violoncelli soli.

Ma fra tutt'i pregi si dee ricordare una novità affatto ingegnosa, e che potea tentarsi soltanto da un gran maestro. Nella cabaletta (di quest'aria del tenore) siccome ognun

sa che è ristretto tutto l'effetto del pezzo, ed una consuetudine oramai radicata vuole che indispensabilmente si replichi, il maestro che non potea far ciò senza un controsenso della posizione sommamente patetica e decisiva per la risoluzione presa di un suicidio, sublimemente imaginò fare che Edgardo si trafigga tra le due repliche affidando peraltro la seconda volta con armonia e movimento diverso il canto a' violoncelli, cui si unisce appena di tratto in tratto con parole singhiozzanti la voce del moribondo. E fa d'uopo sentirlo per immaginare il magnifico effetto.²

Il compositore con laudevole pensiero fa ripetere ad Edgardo la *cabaletta* dopo essersi ferito, ed è tanto ingegnosa la composizione che il malinconico accompagnamento del violoncello unito ad una cantilena interrotta, facevano sentire in realtà gli ultimi aneliti affannosi dell'uomo morente.³

Entrambi i passi colgono la valenza drammaturgica della soluzione, rilevando come nella sezione intermedia della stretta Edgardo si ferisca a morte e dunque non possa replicare l'avvio del pezzo perché nel frattempo è intervenuto un evento decisivo (i violoncelli spiegano infatti la melodia sui singulti della voce). Anche il primo interprete del ruolo, il tenore Gilbert Duprez, rivendicando la paternità di questa soluzione, la lega alla situazione drammatica:

la grande scena dell'ultimo atto, con la quale termina l'opera, finiva come tutte le grandi arie: io gli consigliai [a Donizetti] la ripresa del tema principale da parte dei violoncelli sotto i singhiozzi e i lamenti interrotti di Edgardo. Fu soddisfatto dell'idea, che pose subito in esecuzione e mi inviò tutto questo grande pezzo, copiato di sua mano, per chiedere la mia approvazione.⁴

Perfino un grande cantante era disposto a rinunciare alla preminenza vocale se necessario, e addirittura ne prospettò l'idea.

Federico Fornoni (1977) è titolare della cattedra di Storia della musica nel Conservatorio di Novara. Dirige la rivista «Donizetti Studies», cura la collana «Vox Imago» ed è membro del comitato scientifico del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca. Si occupa prevalentemente di drammaturgia dell'opera ottocentesca, argomento sul quale ha pubblicato articoli accolti in riviste internazionali, atti di convegno, programmi di sala di teatri come La Scala, La Fenice, il Regio di Torino e il Massimo di Palermo. È autore delle monografie *Oltre il belcanto. Diretrici drammaturgiche del teatro donizettiano* (Musicom.it, con il patrocinio dell'Université de Fribourg, 2020) e *L'opera a luci rosse. Seduzione e sessualità nel melodramma del secondo Ottocento* (Olschki, 2022, Premio Rotary Puccini Ricerca). In occasione del ventennale della scomparsa di Gianandrea Gavazzeni ha curato la mostra *Gavazzeni a Bergamo nel nome di Donizetti*, allestita al Teatro Donizetti.

Il ricorso al timbro puro risulta in ogni caso particolarmente insistente quando abbinato alla protagonista femminile. Si pensi al clarinetto nel recitativo precedente al duetto fra Enrico e la sorella, dove la poveretta non riesce a preferir parola, così in suo luogo 'parla' lo strumento, il quale, in poche battute, ci mette a parte delle pene provate dalla giovane con una languente melodia nella quale sono riunite tutte le caratteristiche del lamento: tonalità minore, arco melodico discendente, acciaccatura, movimenti semitoni, frantumazione della continuità melodica. Tutti segni della profonda sofferenza che attanaglia Lucia, ma che lei non riesce a esprimere verbalmente e che il librettista descrive in una didascalia in questi termini: "la pallidezza del suo volto, il guardo smarrito, e tutto in lei annunzia i patimenti ch'ella sofferse, ed i primi sintomi d'un'alienazione mentale".

Sono però le due arie del soprano i luoghi nei quali vengono sfruttate al massimo grado le potenzialità del timbro puro in chiave drammatica. La cavatina è preceduta da un lungo assolo dell'arpa. L'adozione di un'introduzione strumentale avanti il 'numero' è scelta comune nelle opere di quegli anni, in genere al fine di conferire concretezza sonora ai pensieri del personaggio, cosicché lo spettatore sia messo nella condizione di percepire l'attività mentale di chi è in scena.⁵ *Lucia di Lammermoor* è un'opera al cui centro si pone l'indagine interiore dell'eroina, e Donizetti, con questo semplice gesto, lo chiarisce alla sua prima apparizione. Significativa è poi la scelta dell'arpa, strumento legato alle saghe nordiche nell'immaginario dell'epoca (come anche in quello attuale). Il compositore l'aveva

già impiegato con questa connotazione nella precedente *Maria Stuarda*;⁶ ma si pensi anche all'uso fattone dal suo maestro Mayr nell'*Eraldo ed Emma*, opera di ambientazione scandinava, oppure da Rossini nel coro di bardi della *Donna del lago*. La scelta ha dunque funzione ambientale, in una scena nella quale ritroviamo tutti i *topoi* della Scozia letta attraverso la lente romantica: il castello, le rovine, la luna, il fantasma; una Scozia tinta di sangue. Il timbro dell'arpa rimanda dunque alle origini di Lucia, è un segno identitario di appartenenza: la giovane è componente di quel mondo gotico. E come lei lo è la ragazza uccisa dall'avo di Edgardo, il cui omicidio e il cui ritorno in sembianze spettrali sono non a caso raccontati durante il recitativo introdotto dallo strumento a pizzico. Scatta perciò un'associazione coloristica fra l'elemento *noir* tipicamente scozzese e l'essenza delle due fanciulle, quella che già è un fantasma e quella che lo diverrà. Anche la scena di pazzia ha la propria decisa caratterizzazione timbrica, assicurata dallo strumento indicato nella partitura autografa come "armonico", che interviene in tutte le sezioni del 'numero' e cui è addirittura affidato lo spunto melodico del cantabile, mentre la voce insiste sulla scrittura recitativa.⁷ Si tratta di un'armonica a bicchieri, la cui presenza nella produzione musicale e letteraria degli ultimi decenni del '700 e dei primi del secolo seguente fu sostanziosa.⁸ A essa vennero dedicati numerosi testi finalizzati a spiegarne il funzionamento e gli effetti prodotti su suonatori e ascoltatori, fra i quali *Instructions for Playing on the Musical Glasses* di Anne Ford (1761) e *Über die Harmonika, ein Fragment* di Karl Leopold Röllig (1787). Da questi e altri scritti

emergono considerazioni che consentono di comprendere come il suono prodotto dai bicchieri fosse recepito e percepito in quel periodo. In particolare due tendenze interessano il nostro discorso. Anzitutto va segnalata la propensione a connettere l'armonica e l'idea di ultraterreno, di etereo, di trascendente; aspetto principalmente legato al risultato timbrico. Anne Ford parla di "un tono superiore a qualsiasi altro strumento, e forse l'unico di cui si sente l'effetto senza la causa".⁹ Ciò lascia indeterminata la provenienza del suono così come la modalità della sua produzione, quasi si generasse dal nulla. Da qui, plausibilmente, l'origine dell'immaginario che associa l'armonica ad apparizioni spettrali. Non per caso Röllig apre il suo lavoro individuando proprio tale legame. Subito dopo insiste sulla connessione fra l'armonica e l'elemento gotico. Nel corso della narrazione il suono accompagna il ritorno alla vita di un moribondo, con tanto di ambientazione in una cripta.¹⁰

Venendo ad anni più vicini a quelli donizettiani è particolarmente significativo il racconto *Lo specchio della zia Margherita*, perché scritto da Walter Scott e perché apparso in traduzione italiana a Napoli nel 1830. È dunque ipotizzabile che Donizetti e Cammarano lo conoscessero. Qui due sorelle si recano in visita a un medico, ovvero un indovino, di nome Damiotti, per interrogarlo sul destino del marito di una delle due che ha abbandonato la consorte. Fra angusti cortili, archi somiglianti a resti di antichi edifici, porte che si aprono da sole, ambienti claustrofobici, il veggente ha un colloquio con le donne, per poi assentarsi e ricomparire, così da dare inizio alla seduta che dovrebbe mostrare quanto

il fuggiasco sta facendo altrove in quel preciso istante. A quel punto le sorelle

furono scosse da un suono di musici concenti tanto soavi ed agusti, che composti pareano per isbandire ogni affetto che da loro non spirasse, e per rendere più viva l'impressione eccitata dal precedente colloquio. Le due sorelle non seppero conoscere da quale istrumento venisse quel suono, ma da alcune circostanze che seguirono poi, l'avola mia fu indotta a credere che derivasse da una *armonica*, che in più lontani tempi ella ebbe occasione di udire.

Dileguato quel suono che pareva di paradiso, ed a cui stavano tuttavia intente le due donne di dolcezza rapite, ecco aprirsi una porta, ed offerirsi allo sguardo loro il medico Damiotti, in piè ritto sovra un palco a due o tre piani, in atto d'invitarle verso lui. A stento lo poterono esse raffigurare, tanto era nel vestire mutato da quel di poc'anzi, e contraffatto nel volto, in cui non più appariva quel satirico piglio onde a loro [...] pur testé si volgea, ma un mortal pallore che tutto il ricopriva, ed un certo quale stracchiamento di muscoli, indizio d'uno spirito che sta per tentare qualche strano od audace fatto. Scalzo i piedi, stretti da sandali all'antica, snudate avea le gambe fino al ginocchio, sovra il quale stendevasi il calzone, e più in alto un serico farsetto chermisino; ricoprivalo una larga ondeggiante sopravvesta di lino candido come neve, mostrava ignudo il collo, e libera scendevagli e distesa la lunga e ben pettinata chioma nera.¹¹

Di nuovo il suono dell'armonica ha una provenienza misteriosa, conduce chi lo ode a una sorta di distacco dalla realtà e si abbina a un personaggio che nell'abbigliamento, nel pallore, nella veste bianca, nell'espressione deformata del volto, nella capigliatura sciolta richiama un'ombra proveniente dalla tomba. La letteratura dell'epoca offre dunque espliciti riferimenti transumani e *horror* in grado di instillare paura. Una paura indotta dall'esterno, da incontri con fantasmi (o creduti tali) e zombi (o quasi zombi). La seconda inclinazione attribuita allo

strumento lo vedeva messo in relazione con stati patologici, fisici e mentali. La sonorità penetrante ed evanescente era ritenuta agire sul sistema nervoso, provocando spasmi, affaticamento, perdita dei sensi, ma operando anche a livello inconscio. Così avrebbe indotto irritabilità, malinconia, alienazione e finanche stati di panico. Étienne Gaspard Robertson, ideatore di macchine per la fantasmagoria utilizzate in spettacoli pubblici di grande successo, descrisse con queste parole la reazione femminile a tali spettacoli: “Se varie donne avevano ordinariamente bisogno di ricorrere ai sali, una sola si sentì davvero male e fu preda di una crisi nervosa molto violenta. La colpa non fu dei fantasmi: i suoni troppo dolci e troppo penetranti dell’*harmonica* ne furono l’unica causa”.¹² Ecco una conferma non solo del fatto che l’armonica fosse regolarmente associata a situazioni orrifiche, ma che fosse in grado di provocare nell’ascoltatore conseguenze patologiche. D’altra parte l’armonica era utilizzata come mezzo curativo. La connessione con la malattia dunque si inverte. Non più agente patogeno, bensì terapeutico. Particolarmente noto è il ricorso al suono dei bicchieri nelle pratiche ‘magnetiche’ messe a punto da Franz Anton Mesmer, al fine di indurre uno stato di *trance*, dunque lavorando su un’esperienza assolutamente intima. A tal riguardo il contemporaneo Saint-Martin osservava: “è un fatto singolare che il regno e l’azione invisibile dello spirito siano stati provati da colui che non vi credeva. È Mesmer, l’incredulo Mesmer, questo uomo che non è che materia, e che non è nemmeno nella condizione di essere materialista; è quest’uomo, dicevamo, che ha aperto le porte alla dimostrazione sensibile

dello spirito”,¹³ ma, come visto, anche il fittizio medico Damiotti di Scott sfruttava le potenzialità dello strumento per scuotere il lato più profondo dell’animo umano.

Questi fattori connessi al suono dei bicchieri sono proprio quelli che ricorrono nella scena di pazzia, da un lato incentrata su una messa a fuoco evidente ed esteriore dell’orrore – l’omicidio, le sembianze spettrali, la parvenza di un morto che cammina –, dall’altro sulla lacerazione intima, precipua di Lucia, in quanto essere sensibile e unico. In questo senso l’armonica si pone come *alter ego* del personaggio.¹⁴ Il registro in cui viene impiegata è infatti sopranile, fatto che assicura le sonorità più pure, ma che al contempo la fa percepire come voce interiore della stessa Lucia. Una voce ‘incorporea’, prodotta e avvertita solo dalla mente della fanciulla, che dà luogo a un vero e proprio “effetto di scissione”.¹⁵ L’armonica da un lato è strumento il cui timbro etereo identifica un distacco dal mondo, evocando fantasmi, dall’altro è strumento connotante ipersensibilità. È dunque l’anello di congiunzione fra elemento orrifico ‘esteriore’ e l’orrore personale di Lucia. Questa è l’interpretazione che il pubblico del 1835 avrebbe potuto dare sulla base della propria conoscenza dell’armonica. La sostituzione col flauto attenuò queste implicazioni, impoverendo il messaggio drammatico e indebolendo l’effetto sonoro sullo spettatore. La voce più intima di Lucia è dunque una voce che ha il colore dell’arpa scozzese che sa di rovine e apparizioni o dell’armonica che sa di orrore e patologia o, ancora, del malinconico clarinetto nel duetto con Enrico. Gli interventi strumentali paiono insomma veicolare un’intimità fatta

di raccapriccio e dolore che si riversa all'esterno producendo immagini spettrali, alienazione, morte, così come l'incapacità comunicativa tramite verbalizzazione, questione che ha dato luogo a una prospettiva critica di una certa fortuna.¹⁶ Più in generale la centralità degli strumenti mette in evidenza un sintomatico atteggiamento donizettiano: la disponibilità a porre il canto in secondo piano. E ciò avviene addirittura nei punti tradizionalmente deputati all'espressione canora (quali l'attacco del tempo lento di un'aria – nel caso della 'pazzia' – oppure la cabaletta – nel caso dell'aria di Edgardo). Il rilievo dello strumentale è solo uno dei mezzi attraverso il quale Donizetti agisce in questa direzione. Altre volte trascurava l'intonazione in favore del gemito (si pensi al finale di *Parisina*) oppure frantumava la regolarità fraseologica o ancora rinunciava *in toto* all'espressione vocale del personaggio (Gennaro, nella *Lucrezia Borgia*, alla sua prima uscita in scena si addormenta). Pur all'interno di un repertorio in cui il lirismo e il virtuosismo vocale sono storicamente ritenuti gli elementi qualificanti, dovremmo insomma iniziare a considerarli come parte di un vasto insieme di possibilità impiegate per fare teatro musicale.

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traduzione di Oreste del Buono, Garzanti, Milano 1992, parte II, cap. 15.
2. «L'omnibus», 3 ottobre 1835 (in *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Accademia nazionale di Santa Cecilia – Skira, Roma-Milano 1997, p. 525).
3. «I Curiosi», I/6, 15 ottobre 1835 (ivi, p. 529).
4. Gilbert Duprez, *Souvenirs d'un chanteur*, Callman-Lévy, Paris 1880, p. 94.
5. Cfr. Luca Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 1994.
6. In proposito rimandiamo ad Anselm Gerhard, «Come in lui ruggisse l'anima drammatica di Schiller»: Donizetti e il «piagnisteo» di una straniera, in «La Fenice prima dell'opera», 2009/3 (2009), pp. 11-26: 23.
7. Sin dalla prima rappresentazione la parte venne affidata a un flauto, soluzione poi divenuta di prassi. In seguito alle ricerche condotte per approntare l'edizione critica dell'opera è emerso che la sostituzione avvenne per motivi contingenti e non per una scelta musicale (Roger Parker, *A cage of madmen. Mr Pezzi's glass harmonica and Nellie Melba: «Lucia» then and now*, in *Lucia di Lammermoor*, Royal Opera House Covent Garden, London 2003, pp. 32-35).
8. Cfr. Heather Hadlock, *Sonorous bodies: Women and the glass harmonica*, in «Journal of the American Musicological Society», LIII/3 (2000), pp. 507-542.
9. Anne Ford, *Instructions for Playing on the Musical Glasses*, London 1761, p. 1.
10. Cfr. le lettere nn. 1 e 2, in Karl Leopold Röllig: *Über die Harmonika. Ein Fragment*, Berlin 1787, pp. 7-9 e 10-12.
11. Walter Scott, *Lo specchio della zia Margherita e La camera tappezzata*, R. Marotta e Vanspandoch, Napoli 1830, p. 84 («versione italiana di Ambrogio Fumagalli»).
12. *Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson*, vol. I, Imprimerie de Rignoux, Paris 1831, p. 214.
13. Louis Claude de Saint-Martin, *Œuvres posthumes*, vol. I, Letourmy, Tours 1807, p. 251.
14. Cfr. Emilio Sala, *Women crazed by love: An aspect of Romantic opera*, in «Opera Quarterly», X/3 (1994), pp. 19-41.
15. «L'intera scena della pazzia di Lucia si basa sull'effetto di scissione (*Spaltung*, ovvero *schizo*/frenia) fra il personaggio visibile, come relitto di umanistica integrità, e la sua attività mentale, ormai posta 'fuori di lei' nell'autonomia penetrante del registro del flauto (o, secondo l'idea originale, della glasharmonika, strumento tradizionalmente associato, a fine Settecento, alla ricerca sperimentale sui disturbi nervosi)». Zoppelli, *L'opera come racconto* cit., p. 112.
16. Cfr., ad esempio, Giorgio Pagannone, *Il «dolce suono» della follia: Lucia liberata*, in *Lucia di Lammermoor*, Teatro Regio, Torino 2000, pp. 9-21 e Marco Emanuele, *Voci, corpi, desideri. La costruzione dell'identità nel melodramma*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 113-134, il quale inserisce il suo commento su *Lucia* all'interno di un capitolo intitolato proprio *Incomunicabilità*. Altrettanto significativo è il titolo *The silencing of Lucia* scelto da Mary Ann Smart per l'articolo pubblicato in «Cambridge Opera Journal», IV/2 (1992), pp. 119-141.