

con molt. auguri
Antonio Scherillo

Centocinquant'anni dalla « prima » della
« Lucia di Lammermoor »
al Teatro S. Carlo (26 settembre 1835)

Commemorazione celebrativa tenuta dal Presidente
ANTONIO SCHERILLO

Estratto dagli « Atti » dell'Accademia Pontaniana
Nuova Serie - Volume XXXV
DXLIV dalla fondazione



GIANNINI - NAPOLI
1986

Centocinquant'anni dalla «prima» della
«Lucia di Lammermoor»
al Teatro S. Carlo (26 settembre 1835)

Commemorazione celebrativa tenuta dal Presidente
ANTONIO SCHERILLO

Si ricordano i 150 anni dalla prima rappresentazione al Real Teatro di San Carlo in Napoli della *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti. Tale prima non solo è l'episodio più luminoso nella storia del nostro massimo teatro, ma è anche un momento della storia artistica e culturale di Napoli che non deve essere dimenticato.

Quella del 26 settembre 1835 è una data da segnare *albo lapillo* nella storia napoletana: è infatti la data della prima rappresentazione – con esito trionfale – al Teatro San Carlo della *Lucia di Lammermoor* «dramma tragico in tre atti di Salvatore Cammarano, musiche di Gaetano Donizetti».

È stato un avvenimento musicale di primo piano, fondamentale per il melodramma italiano e per il San Carlo, perché ne ha giustificato la fama e il rango di grande teatro d'opera e, perciò appunto, illumina anche la storia artistica e culturale di Napoli. È doveroso quindi che l'Accademia Pontaniana, che è napoletana e, accanto alla scienza e all'umanesimo, coltiva pure le arti, ricordi i 150 anni di questa data felice.

L'elenco delle «prime rappresentazioni», qualunque ne sia stato l'esito, punteggia la vita di ogni importante teatro d'opera e vi costituisce un termine di riferimento e di spicco. «Fiore all'occhiello» (se è lecita tale espressione per un teatro) sono le «prime» di quelle opere che immediatamente o ben presto sono state riconosciute capolavori assoluti. Tuttavia nella storia del San Carlo, durante il secolo XIX, vi è un singolare squilibrio tra l'importanza del teatro, mai messa in dubbio (come il più grande e il più bello d'Italia e, per la prima metà del secolo, il massimo teatro dell'unica vera metropoli italiana del tempo, capitale e residenza di una corte molto interessata alla musica) e il numero, assolutamente esiguo, di «prime» sancarliane di opere che abbiano «fatto epoca» nella storia del melodramma italiano dell'800.

Per arrischiare una similitudine di sapore scientifico, la storia artistica del San Carlo può essere paragonata a una Himalaia con una sola vetta sopra gli

8000 metri: è proprio questo culmine, eccelso e isolato, che simboleggia la «prima» della *Lucia*. Il come e il perché meriterrebbero lo studio di qualche competente; in non sono tale e mi avventuro nell'argomento perché giudico che il mondo accademico napoletano farebbe una troppo magra figura se lasciasse passare inosservata la data del 26 settembre 1835.

È subito da precisare che, a differenza di quanto alcuni credono, nelle vicende del San Carlo Vincenzo Bellini e Saverio Mercadante hanno avuto una parte limitata: i veri artefici dell'affermazione del S.C. nell'800 sono stati Rossini e Donizetti, anche se a loro non sono stati dedicati teatri o innalzate statue. Ciò è segno di nera ingratitudine e di notevole ignoranza; brutto difetto, quest'ultimo, perché, non conoscendo il passato, è difficile una buona costruzione del presente. Anche nella toponomastica stradale napoletana Rossini e Donizetti non sono certo stati favoriti.

Per quanto riguarda questa commemorazione, si può cominciare a ricordare la storia del S.C. dal 1815, cioè dall'inizio di quella «bell'epoca» che comprende, a Napoli, i primi anni della restaurazione postnapoleonica, e dal nomi di Domenico Barbaia e di Giacchino Rossini; è doveroso però associarvi il nome del Re Ferdinando I delle Due Sicilie che di Barbaia era protettore e amico e amava la musica di Rossini.

Domenico Barbaia, milanese, impresario dei teatri napoletani e poi anche, contemporaneamente, de La Scala e di alcuni teatri veneziani e viennesi, aveva «adocchiato» Rossini dopo i trionfi veneziani de *L'Italiana in Algeri* e del *Tancredi*, se l'era rimorchiato a Napoli e l'aveva «scritturato», affidandogli la direzione dei teatri napoletani, coll'obbligo di scrivere per Napoli opere nuove e colla facoltà di comporre anche per «piazze» fuori Napoli. Rossini scelse Napoli per le sue opere «serie»: questo sembrava il compito più impegnativo, perché si trattava di rilanciare l'opera seria, ormai molto scaduta rispetto all'opera buffa. Rossini contava, naturalmente, sull'efficientissima organizzazione del S.C. e sui cantanti di cui il teatro disponeva, tra cui la famosa Isabella Colbran. Ma quanto meglio per il S.C. sarebbe stato se Rossini avesse invertito i suoi programmi! Infatti le opere esterne, buffe o semiserie, si chiamano *Barbiere di Siviglia* (Roma 1816), *Cenerentola* (Roma, 1817), *Gazza Ladra* (Milano 1817).

Comunque, le dieci opere serie rappresentate a Napoli da Rossini (nove al S.C. e una - *Otello* - al Teatro del Fondo, oggi Mercadante, in seguito alla temporanea indisponibilità del S.C. a causa di un incendio) hanno inciso profondamente la storia del nostro melodramma e alcune sono state premessa alla successiva opera romantica.

Vale la pena di riportarlo l'elenco di queste dieci opere serie rossiniane, che nella sterminata congerie dei melodrammi italiani costituiscono un blocco singolare.

1) *Elisabetta d'Inghilterra*: S.C., 4 ottobre 1815, 2) *Otello*: Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816, 3) *Armida*: S.C., 11 novembre 1817; 4) *Mosè in Egitto*: S.C., 6 marzo 1818 (ripreso, con aggiunte, sempre al S.C., nel 1819; 5) *Riccardo e*

Zoraide: S.C., 3 dicembre 1818; 6) *Ermione*: S.C., 27 marzo 1819; 7) *La donna del Lago*: S.C., 24 settembre 1819; 8) *Bianca e Faliero*: S.C., 26 dicembre 1819; 9) *Maometto II*: S.C., 3 dicembre 1820; 10) *Zelmira*: S.C., 16 febbraio 1822.

Di certe opere del «blocco napoletano» – *Otello*, *Donna del Lago*, *Maometto II* – era almeno rimasto il ricordo del titolo anche durante il periodo più nero per la valutazione del nostro melodramma dell'800, cioè durante i primi decenni del XX secolo. Il *Mosè* invece ha goduto di una posizione particolare, perché, anche nel tempo della più vergognosa ignoranza, non è stato mai ridotto a «cadavere eccellente»; qualcosa ne sopravviveva e ancora – isolata – si eseguiva: la famosa «preghiera» introdotta nell'edizione sancarlina del 1819. Non a torto le prime del *Mosè* si considerano «pietre miliari» nella storia del S.C., anche se in seguito, cioè nel 1827, il *Mosè* è stato rielaborato da Rossini, strutturato a «grand'opera» e presentato a Parigi col titolo di *Möise et Pharaon ou le passage de la Mer Rouge*, così come nel 1826 il *Maometto* era stato rifiuto, sempre per le scene parigine, in *Le siège de Corinthe*.

Il *Mosè* è stato ora riportato in repertorio e altre delle «dieci opere» sono state, in tempi recenti, riscoperte e rivalutate o almeno riascoltate. Tutto ciò rivivifica, retroattivamente, un importantissimo capitolo della storia del S.C., ma la «prima» della *Lucia*, anche rispetto a quella del *Mosè*, è ben altro evento, perché la *Lucia* non ha avuto bisogno di riprese e di ciò dirò a suo tempo.

A succedere a Rossini nella direzione dei teatri napoletani Barbaia prescelse Giovanni Pacini, che appunto allora – regnando Francesco I, egli pure molto interessato al teatro – rappresentò al S.C. il suo melodramma storico/archeologico: *Gli ultimi giorni di Pompei*; Pacini tuttavia restò nella carica solo per poco. Dei suoi 90 melodrammi, tra seri e buffi, quello considerato il capolavoro (ma non è un «capolavoro assoluto») – *Saffo* – ha avuto la sua «prima» al S.G. il 29 novembre 1840.

Degli 80 melodrammi di Saverio Mercadante i due migliori, *Il giuramento* (1837) e *Il bravo* (1839) sono stati «varati» (è un termine che userò spesso nel significato di «rappresentati per la prima volta») a La Scala mentre Mercadante era Maestro di cappella nel Duomo di Novara. Il S.C. ha invece il vanto di aver lanciato Vincenzo Bellini con *Bianca e Gerardo* (30 maggio 1826), ma questa è stata l'unica «prima» al S.C. di Bellini che per sue opere «italiane» predilesse Milano e Venezia.

Fra i «quattro grandi» del melodramma ottocentesco italiano il bergamasco Donizetti è stato quello che ha avuto più stretti rapporti con Napoli e col S.C.. I rapporti con Napoli iniziarono colla rappresentazione de *La Zingara*, accolta molto bene al Teatro Nuovo il 12 maggio 1822. Dal 1822 Napoli fu la residenza ufficiale e abituale di D. che qui aveva famiglia e casa (in Via Nordones 14, in prossimità del S.C.), tranne le puntate, per ragioni di lavoro, in altre città italiane o a Parigi e un soggiorno palermitano, quando era ancora in cerca di una sistemazione stabile, tra il 1825 e il 1826. Inoltre, finché dimorò a Napoli, cioè fino al 1838, D. scrisse qui buona parte della musica anche per le opere destinate a «piazze esterne».

È con intenzione che mi diffondo - e lo farò anche in seguito - sulle vicende di D., perché ricordare, puramente e semplicemente, la «prima» della *Lucia* non avrebbe significato. Tale «prima» va invece collegata al complesso dell'attività artistica di D. per chiarire che non costituisce un «puro accidente» isolato, ma è stata preceduta e seguita da altre «prime» sancarliane (e sarebbero state di più se non vi fossero stati alcuni infelici interventi governativi) di alcuni fra i migliori melodrammi di D., cosicché la *Lucia* è la «punta di iceberg» di un complesso molto valido.

Il primo incontro col S.C., avvenne il 30 maggio (San Ferdinando) 1823 con una composizione - l'*Aristea* - festeggiante l'onomastico del Re.

Nel maggio del 1826 si era rappresentata al S.C. la prima opera di Bellini - la già ricordata *Bianca e Gernando* - e Barbaia ne fu così bene impressionato da proporre a Bellini, che, come è noto, usciva dal Conservatorio di San Pietro a Maiella, una scrittura per La Scala. Bellini naturalmente accettò e l'opera fu *Il Pirata* (27 ottobre 1827) che è una tappa fondamentale nella storia del nostro melodramma romantico e che è una delle numerose «gemme» che può vantare La Scala. Bellini fu ambasciatore al nord del meglio, vivificato dal suo genio, della scuola musicale napoletana e fu ammiratissimo, ma per il S.C. fu perduto.

Barbaia tuttavia non trascurò D. e nel 1828 gli offrì un contratto decennale coll'impegno di nuove opere per il S.C. e la direzione del Teatro Nuovo. Delle numerose farse di D. varate a Napoli, molte al Teatro Nuovo - che sarebbe stato giusto intitolare «Teatro Donizetti» - e alcune al Teatro del Fondo, è sempre viva *Il campanello*, ambientato in una farmacia di via Foria (Teatro Nuovo, 6 giugno 1836).

D. varò numerose opere serie al S.C.: *L'esule di Roma* (un po' antiquato, ma tuttora valido) nel 1828, *Il Paria* (1829), *Elisabetta al castello di Kenilworth* (1829), l'oratorio *Il Diluvio* (1830), *Imelda dei Lambertazzi* (1830), *Fausta* (1832), *Sancia di Castiglia* (1832)... per la maggior parte bene accolte, ma la consacrazione di D. a operista sommo avvenne a Milano con l'*Anna Bolena* (Teatro Carcano, 26 dicembre 1830) e coll'*Elisir d'Amore* (Teatro della Cannobbiana - oggi Lirico - 12 maggio 1832) e la fama fu consolidata da altre opere, presentate anch'esse fuori Napoli: *il Furioso* (Roma 1833), *Parisina* (Firenze 1833), *Torquato Tasso* (Roma 1833), *Lucrezia Borgia* (La Scala, 26 dicembre 1833), *Rosmunda d'Inghilterra* (Firenze 1834), *Gemma di Vergy* (La Scala, 26 dicembre 1834). La *Lucrezia*, la *Gemma* e in parte la *Parisina* sono tra i capolavori di D.

Nonostante D. risiedesse a Napoli, il S.C. non se n'era fin qui troppo avvantaggiato, perché le opere serie più numerose e migliori D. le aveva varate fuori Napoli. La situazione tuttavia poteva essere in parte riequilibrata e invece non lo fu e per colpa addirittura di Re Ferdinando II.

Il 18 ottobre 1834 avrebbe potuto essere per il S.C. una data molto importante: è la data della «prima» del melodramma *Buondelmonte* di D.. È un titolo che ai «non addetti» dice ben poco e perciò occorre qualche chiarimento. Al S.C. era subentrata nelle funzioni imprenditoriali una «Compagnia di Industria e

Belle Arti», colla quale D. si era accordato per una *Maria Stuarda* il cui libretto fu enucleato dalla ben nota tragedia di Schiller per opera dell'allora oscuro, ma non inabile, letterato calabrese Giuseppe Bardari. Ormai sul libretto era stata composta la musica (una musica di altissimo valore) quando, dopo alcune tergiversazioni della censura, il 4 settembre 1834 giunse la raggelante comunicazione che «S. M. il Re non voleva che nelle serate a cui assisteva la Corte si rappresentassero al S.C. opere o balli di argomento tragico!» La comunicazione era un po' involuta, ma era chiaro il significato: si proibiva la rappresentazione della *Maria Stuarda*; si disse che la diffida fosse stata ispirata dalla Regina Maria Cristina.

Fino allora la censura napoletana era stata piuttosto blanda, per quanto ne sappiamo. L'unico intervento che ci è noto riguarda il titolo della prima opera di Bellini che da *Bianca e Fernando* fu ritoccato in *Bianca e Gerardo*. Ma ora la situazione si era modificata. Ferdinando I e Francesco I erano stati sovrani di impronta illuministica, Ferdinando II, salito al trono l'8 novembre 1830, era invece paternalistico/autoritario, si interessava del teatro, secondo l'obbligo tradizionale dei Borbone/Napoli, ma non ne trascurava l'aspetto politico (la rappresentazione di una faida tra regnanti legittimi poteva apparire pericolosa in tempi non facili per le monarchie) e usava procedure alquanto dispotiche. Erano lontani i tempi di Rossini quando Ferdinando I tollerava che Barbaia fosse soprannominato «il vicerè di Napoli»!

Pensando che l'intoppo alla rappresentabilità derivasse dalla decapitazione di una regina, D. avanzò la proposta di mutare *Maria Stuarda* in *Giovanna Gray*, ma la censura, che si sentiva alle spalle Ferdinando II, col quale c'era poco da scherzare, non abboccò (tra il caso di Maria e quello di Giovanna la differenza non era poi molta e si restava sempre nell'ambito della casa reale inglese); allora si fece avanti Pietro Salatino, il librettista della *Sancia*, il quale con non poca abilità, senza rendere necessari profondi cambiamenti nella musica, metamorfosò la *Maria* in *Buondelmonte dei Buondelmonti* e questa volta il melodramma passò, sebbene di «argomento tragico», perché ora la faida era tra nobili famiglie e non più tra regine. In questo travaso però lo spirito della *Maria Stuarda* era andato perduto e fu così vanificato quello che avrebbe potuto essere un grande momento per il S.C.: infatti la *Maria Stuarda* si considera adesso uno dei maggiori melodrammi di D.. Il successo del *Buondelmonte* fu mediocre.

La *Maria Stuarda* fu poi rappresentata nella veste originaria a La Scala nel gennaio del 1835 senza ottenere quel successo che invece ha conseguito ai nostri giorni: sembra che la famosa Maria Garçia Malibran, che ne era la protagonista, abbia contribuito alla tiepida accoglienza colla sua scarsa vena. Non furono comprese le grandi scene dello scontro fra le due regine, della confessione e della morte di Maria dove l'arte di D. aveva raggiunto livelli che, fino allora, nella tragedia musicale, non aveva mai conseguiti.

Nel 1835 ci fu a Parigi un confronto diretto, al Teatro degli Italiani tra Bellini (*I Puritani*, 25 gennaio) e D. (*Marin Faliero*, 12 marzo): quella volta vinse Bellini per 2 a 1 (se è lecito questo linguaggio sportivo).

I Puritani, come è noto, sono stati l'ultima opera di Bellini, morto a Parigi il 23 settembre 1835, cioè tre giorni prima della rappresentazione della *Lucia* Al S.C.. *I Puritani* offrono l'occasione per mostrare l'infondatezza di certe leggende che riguardano il S.C., deformando l'immagine della sua storia.

È chiaro che nel 1835 Bellini era ormai – e giustamente – considerato la gloria musicale napoletana; in seguito al successo dell'opera *Re Ferdinando* concesse a Bellini un'alta onorificenza, ai funerali del Maestro c'era la rappresentanza del Re, per la scomparsa di Bellini si fece un annuncio sul «Giornale del Regno delle Due Sicilie» e il S.C. si chiuse in segno di lutto. Sappiamo che Bellini aveva deciso di fare rappresentare – dopo Parigi s'intende – *i Puritani* al S.C. e ne aveva preparato una speciale partitura per Maria Garçia Malibran che avrebbe dovuto essere uno degli interpreti. Ma la combinazione S.C./Malibran/Bellini non poté mai realizzarsi per la morte prematura del Maestro, in seguito alla quale la direzione del S.C. fece togliere *i Puritani* – un po' troppo liberaleggianti – dal programma, per «il ritardo nella consegna dello spartito». Altro non c'è nel rapporto Bellini/S.C. dopo *Bianca e Gernando*, se non la periodica comparsa al S.C. delle opere di Bellini, insieme con quelle degli altri maestri che all'epoca erano i più quotati, ma neppure qui si scorge la tendenza a un «rapporto privilegiato». Eppure la credenza che il S.C. fosse da considerare il «teatro di Bellini» (mentre, come si è visto, ne è stato solo il punto di partenza) era tanto diffusa a Napoli che gli anti/verdiani ne facevano un argomento contro Verdi, accusando il maestro di profanazione del sacrario lirico locale quando nel 1849 venne al S.C. per la prima dalla *Luisa Miller*. Del resto tale errata opinione non è ancora del tutto estinta; non manca chi crede che la *Sonnambula* sia stata «varata» al S.C.

Paulo maiora canamur. L'opera che sarebbe stata insieme la grande affermazione di D. e del S.C. fu commissionata al Maestro come opera seria da rappresentarsi al S.C. per l'autunno 1835 da quella «Compagnia di Industria e Belle Arti» che ancora reggeva il S.C.; quest'ultima circostanza permise a D. di rivolgersi per il libretto a Salvatore Cammarano, poeta e drammaturgo, che Barbaia aveva sempre tenuto lontano dal S.C.. Come argomento fu scelto un racconto di Walter Scott, comparso nel 1819, ma di cui ancora perdurava il grande successo – *La promessa sposa di Lammermoor* – e Cammarano ebbe il merito di farne un efficientissimo adattamento, eccellente modello di libretto romantico, ben superiore, nel suo genere, all'originale che, ormai a distanza di tanti anni ci appare una sbiadita «scozzeseria», ben povera di mordente. Non ultimo pregio del libretto sono i buoni versi.

Un libretto, checché se ne pensi, è di un melodramma la struttura portante e quello della *Lucia di Lammermoor* – questo il titolo del racconto nobilitato a melodramma – è sapientemente architettato, come ben pochi altri, anche nella movimentata alternanza delle scene (non vi è unità né di tempo né di luogo), dal bosco nella luce del giorno, con cui si inizia, al parco con fontana rischiarata dalla luna, dagli appartamenti ai saloni, dal maniero in degrado, alle «tombe degli avi». Ben dosata è la partecipazione del coro e vi è la trovata di una grande

scena finale tutta per il soprano e di una, altrettanto grande, tutta per il tenore, cosicché la *Lucia* è un'opera appetita a gradita tanto dai soprani che dai tenori. Tutto il libretto è ben congegnato e riesce a mettere in luce ogni personaggio: le prime scene sono appannaggio di Enrico, il «duro fratello» di Lucia, poi Lucia e Edgardo, l'innamorato contrastato, hanno agio di trovarsi insieme, vi è quindi il duo Lucia/Enrico, nè manca, nel maniero malandato, l'incontro/scontro tra Enrico e Edgardo. Nella scena centrale tutti i personaggi si ritrovano insieme e ognuno può dire la sua nello stupendo concertato, ma la scena ha ancora (circostanza non frequente nei melodrammi) un finale dinamico che culmina nell'invettiva di Edgardo. Tanti elementi concorrono a formare un capolavoro! Non ultimo il libretto.

Nel racconto di Scott entrava la madre di Lucia e Enrico, una vecchia dama autoritaria, fonte di ogni guaio; non era tipo da melodramma italiano e nel libretto è stata giubilata ad «estinta genitrice» con tomba venerata e la parte del «grintoso», però non del tutto malvagio, è passata a Enrico. Nel racconto Edgardo, degno eroe romantico, alla fine scompare, - «e dopo non si seppe che più ne andò a finir», come si diceva, per non ricordo chi, in una delle tante filastrocche per l'infanzia - non senza però fondato sospetto di essere stato risucchiato, lui e il suo cavallo, dalle sabbie mobili, mentre si affrettava all'appuntamento con Enrico per il duello. Era una «situazione impossibile» e Cammarano, avvedutamente la sostituì col suicidio d'Edgardo. Bisogna dare atto alla censura borbonica che non si oppose a un suicidio sulla scena.

Primi e bravissimi interpreti della Lucia furono il soprano Fanny Tacchinardi Persiani come protagonista, il tenore Gilberto Duprez come Edgardo, il baritono Domenico Cosselli come Enrico e il basso Filippo Galli come Raimondo, precettore e «uomo di Dio»; insomma il «gotha» degli artisti lirici del tempo.

Il successo della *Lucia di Lammermoor*, la sera del 26 settembre 1835 al S.C. fu, come è noto, travolgente, uno dei maggiori che si ricordino, tanto che lo stesso autore ne rimase impressionato e scosso. È stato davvero un evento memorabile perché la *Lucia* è uno degli indiscussi capolavori del melodramma romantico italiano, perché è entrata nel patrimonio artistico e culturale universale e perché il successo è stato immediato e duraturo: per la *Lucia* non sono stati necessari ripensamenti, rivalutazioni, riscoperte. Inoltre la *Lucia* che noi ascoltiamo, a differenza del *Mosè*, è quella stessa della prima rappresentazione.

Basta una serata così per illuminare tutta la storia di un teatro d'opera.

Naturalmente sarebbe bello per un teatro d'opera annoverare molte di queste serate e il S.C. talvolta ha avuto l'opportunità di ripetere la «sera della *Lucia*», ma per diverse ragioni non vi è più arrivato. Dobbiamo quindi seguire ancora per un po' la storia del S.C. dopo la *Lucia*, proprio per confermare che quella «prima» è rimasta un evento non più raggiunto: la *Lucia* è proprio l'eccezionale vetta isolata a cui l'evavamo paragonata.

La storia successiva del S.C. si impernia prima su D., poi vi ha una parte Verdi.

Ritiratosi ormai Rossini e morto, nel 1835, Bellini, D. era rimasto il maggiore, senza discussione, dei compositori italiani in attività; seguivano, ma a distanza, Mercadante e Pacini. Dopo la *Lucia* l'attività operistica di D. prosegue senza soste e comprende, tra l'altro *Il campanello*, già ricordato e l'opera giocosa *Betty*, varate ambedue al Teatro Nuovo nel 1836 e *L'assedio di Calais*, varato con successo al S.C. il 9 novembre 1836. Altri melodrammi: *Belisario*, *Pia dei Tolomei*, *Maria di Rudenz* sono invece stati composti, tra il 1836 e il 1838, per Venezia. Il 30 luglio 1837 la vita privata di D. era stata funestata dalla perdita, in Napoli, dell'amatissima consorte Virginia Vasselli, tuttavia, nonostante il trauma, D. il 29 ottobre dello stesso anno, presentava la S.C. uno dei suoi migliori melodrammi, il più bello tra quelli immediatamente posteriori alla *Lucia*, il *Roberto Dèvereux*, che meritò un successo quasi pari a quello della *Lucia*.

Habent sua fata libelli e li hanno pure i melodrammi. Per cause non facili da stabilire, ma forse imputabili al libretto di Cammarano, buono ma non così ben strutturato come la *Lucia*, il *Roberto*, nonostante l'appassionato vigore della musica, la stretta corrispondenza (più che in tutte le opere di D.) di questa colla poesia, l'«aria della prigioniera» col relativo preludio, anticipo di quello de *La Traviata*, scese dopo un periodo di favore nell'oblio e fu ripescato - e poi ci si meravigliò che fosse stato necessario ripescarlo - solo recentemente. È mancata perciò la *Roberto* la continuità del successo di cui invece ha goduto la *Lucia*.

La censura borbonica non aveva sollevato per il *Roberto* nessuna difficoltà. La corte, anzi, non aveva mancato di assistere alla rappresentazione forse per dimostrare al Maestro la sua solidarietà dopo il lutto recente. L'intreccio del *Roberto* differisce però molto da quello della *Maria Stuarda*. È vero che anche nel *Roberto* c'è una decapitazione, ma la vittima non è di sangue reale: è Roberto Dèvereux, un nobile vanesio, che trascina nei guai sé e gli altri, vera immagine, nel libretto, di «tenore cretino»! Forse il difetto del *Roberto* sta proprio nella figura del tenore che ha una bellissima parte di canto, ma contemporaneamente una parte di sciocco presuntuoso.

In quanto adesso segue vi è una grossa responsabilità degli organi di governo; le conseguenze sono state gravi e sono ricadute anche sul S.C.

Dal 1834, su proposta del Ministro dell'Interno e della Pubblica Istruzione, Nicola Santangelo, D. era insegnante di contrappunto e composizione presso il «Reale Collegio di Musica», cioè il Conservatorio di San Pietro a Maiella, con promessa di successione nella direzione dell'istituto, retto allora da Nicola Zingarelli. Quando, nel 1837, Zingarelli morì, il «cav. (della Legion d'Onore, dopo il *Marin Faliero*) Gaetano Donizetti, musicista di camera di S.A.R. il Principe di Salerno, insegnante di contrappunto e composizione presso il Reale Collegio di Musica di Napoli» fu bensì incaricato della direzione interinale dell'istituto, ma la promessa nomina a direttore non giunse mai perché il governo aveva deciso di nominare direttore Saverio Mercadante «come napoletano» (o non piuttosto perché pugliese, cioè corregionale del Ministro Santangelo?).

Saverio Mercadante, nato ad Altamura nel 1795, poteva a ragione essere considerato rappresentante della Scuola musicale napoletana, era stato allievo di Zingarelli ed era un musicista ben noto in Italia, ma poco all'estero. D. era nato a Bergamo nel 1797, era stato qui allievo del compositore Simone Mayr, bavarese di nascita, e poi a Bologna del Padre Stanislao Mattei; non era quindi napoletano nè per nascita nè per formazione musicale, ma era napoletano di elezione e aveva fatto di Napoli il centro della sua attività, mentre tanti «napoletani» erano emigrati, come Bellini e lo stesso Mercadante, che allora era maestro di Cappella nella cattedrale di Novara (vi rimase fino a 1840 e gli subentrò il napoletano Carlo Coccia).

D. aveva contribuito, come nessun altro, al ringiovanimento della musica teatrale, seria e giocosa, in Napoli, dove aveva rappresentato poco meno di 30 opere, fra maggiori e minori, e tra queste *Lucia*, *Roberto*, *Il campanello*, innestandovi elementi transappenninici, e – ultimo, ma non ultimo – aveva pure contribuito alla musica cosiddetta minore, scrivendo o fornendo la musica per numerose canzoni, tra le quali, secondo una tradizione, la famosa «*Ti voglio bene assai*» nel 1835 (si dice che lo spunto sia ne *Il Furioso*, ma è dubbio). Nonostante i continui inviti dall'Italia e dall'estero che testimoniavano la fama da lui ormai raggiunta, D. sarebbe stato ben lieto di stabilirsi a Napoli, città che egli amava come sua seconda patria, e si sarebbe sentito onorato di dirigerne il Conservatorio di Musica.

Non aver saputo cogliere un'occasione, che avrebbe tanto giovato alla musica napoletana e insieme al prestigio di Napoli e dei Borboni, è stata dimostrazione di una ingratitudine, di una grettezza che fanno torto alle tradizioni musicali borboniche, ma insieme conferma di quella tendenza «casalinga» che tanto contribuì alla caduta del Regno. Il risultato fu che D., offeso nella sua dignità e nei suoi sentimenti, presentò la domanda di dimissioni dal conservatorio. Bisogna però riconoscere che Mercadante seppe essere un direttore modello, ma naturalmente in un ambito solo nazionale.

Ma si aggiunse un'altra contrarietà, stavolta riguardante il S.C.: la somma dei disgusti spinse D. a «rompere» con Napoli. Anche in questa contrarietà ebbe pare determinante la censura. Siamo al 1838 e il fedele Cammarano aveva ricavato per D. un eccellente libretto dal *Polyeucte* di P. Corneille. Il *Poliuto* era ormai musicato e avrebbe dovuto essere rappresentato al S.C. in quello stesso anno, ma la censura pose il veto alla rappresentazione, trattandosi di «soggetto sacro» (infatti sono in scena i primi cristiani, perseguitati dai pagani), disdicevole quindi alle scene teatrali e specialmente a un melodramma. Esasperato dai torti e dalle incomprensioni, D. lasciava la «sua» Napoli, il 1° ottobre 1838, per Parigi dove gli era stata assicurata la rappresentazione del melodramma, previa trasformazione in «grand opéra». La «prima assoluta» del *Poliuto* fu per il S.C. un'altra grande occasione perduta.

D. era giunto a Napoli nel 1822, come giovane compositore promettente, ma oscuro, ne partiva celebre e corrucciato. Molto aveva dato al Teatro Nuovo e al

S.C.; vedremo che, da quel gran signore che era, diede - mal ripagato però - ancora un capolavoro al S.C.

A consolazione di noi napoletani bisogna pur dire che D. a Parigi non trovò affatto, come si aspettava, la via spianata. Non c'era la censura napoletana, ma c'era l'ombrosa ostilità di molti musicisti locali, a cominciare da Berlioz e una stampa sempre molto critica, anche quando non era contraria, e continue difficoltà frapposte, sia pure con intenti perfezionistici, dalla direzione del Teatro dell'Accademia Reale (quello che poi, sotto l'impero, sarà il Teatro dell'Opera). Il *Poliuto*, trasformato in grand opéra, col funzionale libretto di Cammarano «elefantizzato» da E. Scribe da 3 in 5 atti e l'irrinunciabile aggiunta di balli, andò in scena soltanto il 10 aprile 1840 col titolo *Les Martyrs*, cioè quasi due anni dopo che l'insofferente D. aveva ritirato lo spartito dal S.C.. Nell'attesa D. fece a tempo a preparare, sempre per le scene parigine, un'opera comica: *La fille du régiment* (11 febbraio 1840). Queste opere così come le altre successive presentate, a Parigi, in veste francese (*La Favorite* (1840) e *Dom Sebastien* (1843)) si affermarono, ma gradualmente e non senza contrasti. I bei successi immediati al S.C. di *Lucia* e *Roberto* sembravano ormai eventi remoti! Solo il *Don Pasquale*, varato nel 1843 al Teatro degli Italiani a Parigi, in italiano, ebbe un successo entusiastico.

Nel frattempo al S.C. il 29 novembre 1840 era stata rappresentata con grande e immediato successo, la *Saffo* di Pacini, su libretto di Cammarano. Fra D. e Pacini il distacco ormai era incolmabile: la *Saffo* è ancora elegiaca, i melodrammi di D. sono drammatici.

Il *Poliuto* nella sua nitida veste originaria italiana fu rappresentato al S.C. il 30 novembre 1848 e quindi postumo, perché il Maestro si era spento l'8 aprile di quello stesso anno a Bergamo, dopo una lunga malattia che lo aveva reso del tutto incosciente. Si trattò forse di una onorevole ammenda, di un meritato omaggio «alla memoria», oppure anche di un ripensamento, dopo gli eventi di quell'anno sulla «sconvenienza» del sacro nel melodramma. Il *Poliuto* fu bene accolto e da allora ha girato e tuttora gira, sia pure a ritmo lento, per i teatri d'Italia. La «prima» di *Les Martyrs* a Parigi, dimensiona però l'importanza della «prima» del *Poliuto* al S.C..

Finché le condizioni di salute glielo permisero, cioè fino al 1844, D. continuò infaticabilmente a comporre, non solo per Parigi, ma pure per Vienna dove, nel 1842 era stato nominato musicista di corte, e anche per l'Italia. Le «opere viennesi» di D. (di stampo italiano e in lingua italiana) sono la *Linda di Chamounix* (1842) e la *Maria di Rohan* (1843), accolte ambedue con entusiasmo. La musica della *Maria di Rohan* non manca di reminiscenze napoletane e il libretto è di Cammarano.

Il Maestro non dimenticò le principali «piazze» italiane: Milano, Roma, Napoli, ma con melodrammi molto diversi per valore ed esito. Infatti, mentre l'opera per Roma (*Adelia*, 11 febbraio 1841) e quella per La Scala (*Maria Padilla*, 26 dicembre 1842) non hanno, almeno finora, trovato rivalutatori e hanno avuto

un'accoglienza, in complesso, mediocre, l'opera per il S.C. – la *Caterina Cornaro* (12 gennaio 1844) – potrebbe addirittura contendere, secondo alcuni critici musicali attuali, il primato alla *Lucia*!

La storia della *Caterina* è singolare. È l'ultima opera di D. in ordine di rappresentazione, ma sembra sia stata composta, a intervalli, prima del *Don Pasquale*. D. si era impegnato a un'opera per Napoli: penso, tuttavia che, data la scelta di Cammarano come librettista e per le reminiscenze napoletane, l'opera originariamente destinata al S.C. fosse la *Maria di Rohan*; vi avrebbe forse avuto un incontro più felice. La *Caterina* fu abbandonata a sé stessa, perché D. non poté presenziare alla rappresentazione e non si era occupato delle prove, il librettista, G. Saccherò, apparteneva all'ambiente de La Scala ed era del tutto estraneo al S.C.; pertanto, a quanto si dice, l'esecuzione fu scellerata. Il risultato fu, che, nonostante il gran nome dell'autore, le sue benemeritenze napoletane e anche il bel gesto di aver accettato di comporre un'opera per il S.C., quando ormai il centro dei suoi interessi musicali si era tanto spostato al nord, la *Caterina* fu fischiata. E così la carriera operistica di D., una delle più brillanti e intense, terminò in mezzo ai fischi e proprio in quel teatro che gli doveva la sua più gloriosa giornata! I fischi, comunque, nel nostro teatro melodrammatico, fanno parte del gioco.

Sulla *Caterina Cornaro* dovremo tornare perché fortunatamente c'è stato chi, dopo più di un secolo, se ne è ricordato. Per ora c'è da aggiungere che, non apprezzata a Napoli, fu molto bene accolta a Parma dove la duchessa Maria Luigia vedeva sé stessa nella figura della protagonista.

A questo punto si può tentare un raffronto sintetico tra l'attività, durante il soggiorno napoletano, di Rossini e di D..

Il contributo di Rossini al S.C. è stato ben pianificato e non affannoso, ma Rossini nel 1815 quando si stabilì a Napoli era un musicista già affermato e aveva alle spalle un Barbaia nel pieno della autorità ed efficienza. In tali invidiabili condizioni di sicurezza le puntate di Rossini fuori Napoli erano piacevoli diversivi: tanto meglio se si concludevano – come si conclusero – trionfalmente. Era facile essere «olimpici»!

La condizione di D. era del tutto diversa e assai meno brillante. Esempio di uno dei tanti artisti bergamaschi spinti ad emigrare, D. era giunto a Napoli (che per tutto il '700 era stato per i musicisti italiani uno dei maggiori centri d'attrazione) dopo il felice successo romano della *Zoraide di Granata*, ma era un esordiente col problema di affermarsi in sede e di non essere emarginato, problema assillante a Napoli per la posizione periferica della città rispetto al centro e al nord d'Italia, dove ormai era il baricentro artistico. Perciò, appena stabilito a Napoli, dovette subito cominciare il giro per le città a nord di Napoli (*L'Ajo nell'imbarazzo* e *Olio e Pasquale* a Roma e tentativi non fortunati a La Scala), mentre Bellini, una volta a Milano, non pensò più di muoversi dal nord. In conseguenza il contributo di D. ai teatri napoletani è discontinuo, ma tuttavia è imponente (una trentina di opere su poco più di 70) e non è certo un caso che il capolavoro tra le sue opere serie sia stato varato al S.C..

Ecco l'elenco delle opere di G. Donizetti «varate» in teatri napoletani:

1) *La Zingara*: opera semiseria in 2 atti (libretto di A.L. Tottola); Teatro Nuovo, 12 maggio 1822 - 2) *La lettera anonima*: farsa in 1 atto (G. Genoino); Teatro del Fondo, 29 giugno 1822 - 3) *Alfredo il Grande*: opera seria in 2 atti (A.L. Tottola); Teatro San Carlo, 2 luglio 1823 - 4) *Il fortunato inganno*: opera buffa in 2 atti (A.L. Tottola); Teatro Nuovo, 3 novembre 1823 - 5) *Emilia di Liverpool*: opera semiseria in 2 atti (G. Checcherini); Teatro Nuovo, 28 luglio 1824 - 6) *Elvida*: opera seria in 1 atto (G. Schmidt); Teatro San Carlo, 6 luglio 1826; - 7) *Gabriella di Vergy*: opera seria in 2 atti (A.L. Tottola); composta nel 1826, rappresentata postuma al Teatro San Carlo il 29 novembre 1869 - 8) *Otto mesi in due ore o Gli esiliati in Siberia*: opera romantica in 3 parti (D. Gilardoni); Teatro Nuovo, 13 maggio 1827 - 9) *Il borgomastro di Seridan*: opera buffa in 2 atti (D. Gilardoni); Teatro Nuovo, 19 agosto 1827 - 10) *Le convenienze e inconvenienze teatrali*: farsa in 1 atto (G. Donizetti); Teatro Nuovo, 21 novembre 1827 - 11) *L'esule di Roma o Il proscritto*: opera seria in 2 atti (D. Gilardoni); Teatro San Carlo, 1 gennaio 1828 - 12) *Gianni di Calais*: opera semiseria in 3 atti (D. Gilardoni); Teatro del Fondo, 2 agosto 1828 - 13) *Il giovedì grasso*: farsa in 1 atto (A.L. Tottola); Teatro del Fondo, autunno 1828 - 14) *Il paria*: opera seria in 2 atti (D. Gilardoni); Teatro San Carlo, 12 gennaio 1829 - 15) *Elisabetta al Castello di Kenilworth*: opera seria in 3 atti (A.L. Tottola); Teatro San Carlo, 6 luglio 1829 - 16) *I pazzi per progetto*: farsa in 1 atto (D. Gilardoni); Teatro del Fondo, 7 febbraio 1829 - 17) *Il Diluvio Universale*: azione tragico-sacra in 3 atti (A.L. Tottola); Teatro San Carlo, 28 febbraio 1830 - 18) *Imelda de' Lambertazzi*: opera seria in 3 atti (A.L. Tottola); Teatro San Carlo, 23 agosto 1830 - 19) *Francesca di Foix*: opera semiseria in 1 atto (D. Gilardoni); Teatro San Carlo, 30 maggio 1831 - 20) *La romanziera e l'uomo nero*: opera buffa in 1 atto (D. Gilardoni); Teatro del Fondo, estate 1831 - 21) *Fausta*: opera seria in 2 atti (D. Gilardoni e G. Donizetti); Teatro San Carlo, 12 gennaio 1832 - 22) *Sancia di Castiglia*: opera seria in 3 atti (P. Salatino); Teatro San Carlo, 4 novembre 1832 - 23) *Buondelmonte (Maria Stuarda)*: opera seria in 3 atti (G. Bardari e P. Salatino); opera seria in 3 atti - Teatro San Carlo, 18 ottobre 1834 - 24) *Lucia di Lammermoor*: opera seria in 3 atti (S. Cammarano); Teatro San Carlo, 26 settembre 1835 - 25) *Il campanello*: farsa in 1 atto (G. Donizetti); Teatro Nuovo, 6 giugno 1836 - 26) *Betty o La capanna svizzera*: opera giocosa in 1 atto (G. Donizetti); Teatro Nuovo, 24 agosto 1836 - 27) *L'assedio di Calais*: opera seria in 3 atti (S. Cammarano); Teatro San Carlo, 19 novembre 1836 - 28) *Roberto Dèvèreux*: opera seria in 3 atti (S. Cammarano); Teatro San Carlo, 29 ottobre 1837 - 29) *Caterina Cornaro*: opera seria in prologo e 2 atti (G. Saccherò); Teatro San Carlo, 12 gennaio 1844 - 30) *Poliuto*: opera seria in 3 atti (S. Cammarano); Teatro San Carlo, 30 novembre 1848 (postumo).

La vita di D. è l'esempio che un vero artista può affermarsi «anche» se si stabilisce nella nostra città!

La «storia grande» del S.C. dà ancora qualche bagliore con Giuseppe Verdi. Verdi non ebbe col nostro massimo teatro i rapporti di D., ma poco mancò che per causa (o per essere equanimi «per merito») di Verdi, la *Lucia* non perdesse, nella storia del S.C., quella posizione, assolutamente unica, che mantiene tuttora.

I primi rapporti di Verdi col S.C. si stabilirono coll'*Alzira* (1845) che segna anche l'inizio della collaborazione, culminata ne *Il Trovatore* (Roma 1853), con

Cammarano, di cui il Maestro ebbe molta stima; il rapporto più fecondo riguarda la *Luisa Miller* (8 dicembre 1849).

Nelle intenzioni di Verdi, la *Luisa Miller*, che è tratta dal dramma *Amore e raggio* di Schiller, avrebbe dovuto essere un melodramma «borghese» tipo della *Linda*. Lo spirito del libretto però è stato reso da Cammarano molto diverso da quello della *Linda*, tuttavia nell'opera non mancano reminiscenze donizettiane. La gemma dell'opera, cioè la romanza *Quando le notti al placido*, è di intonazione napoletana così come la romanza di D. *Di pescatore ignobile* della *Lucrezia*. La data dell'8 dicembre 1849 non è di poco rilievo nella storia del S.C. perché la *Luisa Miller* è un'opera bellissima (ma non è la *Lucia*).

La grande occasione per il S.C. sarebbe stata, nell'autunno del 1858, la prima del melodramma verdiano *Gustavo III* (ossia *Una vendetta in domino*). Si tratta di quell'*Un ballo in maschera*, in cui si è poi trasformato, col beneplacito della censura pontificia, il *Gustavo III* che la censura napoletana aveva rifiutato. Ma siamo giusti: dopo la baionetta di Agesilao Milano e le recentissime bombe di Felice Orsini (14 gennaio) un regicidio sulla scena del teatro della capitale di un regno non era proprio uno spettacolo opportuno! E così *Un ballo in maschera*, con Gustavo III declassato a governatore, in Boston, delle colonie inglesi del Nord America, fu rappresentato a Roma al Teatro Apollo il 17 febbraio 1859, ottenendo un successo entusiastico, mentre, come consolazione, il S.C. riceveva, in «2° visione» il *Simon Boccanegra*: l'avvelenamento di un doge era parso meno scandaloso di un regicidio. E la *Lucia* rimase unica nella storia del S.C..

Ora la «storia grande» del S.C. è proprio finita. Nonostante la censura e qualche infelice intervento di Ferdinando II, i Borboni erano stati il sostegno del S.C. e, senza loro, nella nuova configurazione d'Italia, il S.C. venne a trovarsi in una posizione quasi eccentrica e ridotto a un fastoso teatro di 2° o 3° visione, mentre – paradossalmente – si affermava il Teatro Regio di Torino che, come teatro di corte, non aveva contato niente, per la refrattarietà dei Savoia alla musica. Venezia decadde, Roma costruì un grosso e accorsato teatro d'opera e La Scala divenne sempre più un «leviatano musicale», in complesso però benefico.

Puccini e i nuovi compositori di scuola veristica ignorarono il S.C. come «teatro di 1° visione» compresi i maestri napoletani (quale differenza col bergamasco Donizetti!). Ma ormai era cambiato l'orientamento musicale. I compositori italiani non erano, in genere, ostili ai nostri vecchi capolavori romantici e così pure i loro sostenitori, ma dichiaratamente ostile – salvo qualche formale omaggio a Bellini – era invece il partito, sempre più numeroso e invadente, dei fautori del melodramma tedesco. Non si trattava più di «quinte colonne», i «rinoceronti di Jonesco» dominavano ormai il campo (ma, tuttavia c'erano anche – e ci sono – competenti convinti). Dei nostri grandi melodrammi ottocenteschi erano ancora tollerati *Barbiere*, *Norma* e, come opera spettacolare, l'*Aida*. Gli altri pochi – *rari nantes in gurgite vasto* – che non erano stati ancora sommersi e tra

questi era la *Lucia*, li stavano confinando nei teatri di second'ordine in attesa della definitiva giubilazione.

Ma la riscossa venne nel 1933 a La Scala per opera di Arturo Toscanini, coll'arma della sancarlina *Lucia di Lammermoor* e la collaborazione di interpreti quali Toti Dal Monte, Aureliano Pertile, Mariano Stabile. Anch'io, allora studente delle «media», ero tra gli spettatori (del loggione) e sono uno dei superstiti testimoni dell'entusiastica meraviglia con cui l'opera fu accolta dal pubblico, una parte del quale l'udiva per la prima volta. Stupì i milanesi del 1933 l'inesauribile onda melodica, l'appassionata vicenda e, nella scena della pazzia, fu molto apprezzata la coerenza tra situazione e fiorettature. Non deve essere stata diversa la serata del 26 settembre 1835 al San Carlo¹!

Fu il maggiore successo di Toscanini come direttore d'opera e il successo andò forse anche più in là della previsione e dei desideri, perché quella sera i milanesi si sentirono tutto e solo italiani e niente mitteleuropei (la cupola di S. Maria delle Grazie per allora aveva prevalso sul Duomo, se è lecito un paragone milanese così astruso) e innalzarono la *Lucia* al vertice dei melodrammi.

Questa riscossa fece ritornare in auge quelle altre opere di D. che più o meno erano rimaste in repertorio, a cominciare dall'*Elisir d'Amore* e si tentò anche qualche timido approccio col D. meno noto, riesumando la breve opera comica *Rita*, ma il ricupero vero comincia nel 1957 colla riproposta a La Scala

¹ Sulla memorabile «serata della riscossa» desidero aggiungere qualche ricordo più particolareggiato che, a distanza di tanti anni, ancora mi esalta. I loggionisti de La Scala erano nel 1933, e probabilmente lo sono ancora, grandi intenditori di melodrammi, ma pochi conoscevano la *Lucia*. Il pubblico del loggione cominciò dunque ad essere conquistato dalla musica nella scena del giardino (quella preludiata dall'arpa). La ricchezza melodica del canto di Lucia rapì gli ascoltatori i quali cominciarono ad accorgersi che la musica di D. non era per niente inferiore a quella de *Il Trovatore* di Verdi per la situazione corrispondente, col pregio del duo finale *Verranno a te sull'aure* – fino allora sconosciuto a molti dei loggionisti – cosicché l'atto finì tra gli applausi generali. Ma fu la scena d'insieme, quella dell'infausto matrimonio di Lucia, che avviò al trionfo. L'inno di giubilo che l'apre era stato una lieta sorpresa, quindi piacque assai la frase musicale del dialogo che precede l'entrata di Lucia: *Dov'è Lucia?*; il sestetto, che segue la pausa di stupore per l'arrivo inaspettato di Edgardo, si dimostrò una cosa stupenda dall'introduzione *Chi mi frena?* all'insieme *Ma qual ros'inaridita*. Molto gradita riuscì la ripresa, dopo il tentativo pacificatore di Raimondo, della frase musicale di *Dov'è Lucia?* per l'attacco del dialogo concitato *Sciagurato, a queste porte*. Il pubblico del loggione ormai partecipava, in spirito, all'azione; si era accelerata la corsa al successo entusiastico che proruppe alla fine dopo invettiva *Maledetto sia l'istante* e la stretta *Trucidatemi e pronubo al rito*. La scena della sfida fu apprezzata; in quella della pazzia, famosa, ma allora praticamente sconosciuta, il coro: *Oh! qual funesto avvenimento* dimostrò che anche D. sapeva comporre arie corali e colpì la finezza psicologica del ricordo nei vaneggiamenti di Lucia di *Verranno a te sull'aure*. Autentica «quiete dopo la tempesta» sembrò l'aria conclusiva: *Spargi d'amaro pianto!* Nell'ultima scena, quella delle *Tombe degli avi miei*, l'atmosfera era stata preparata dal breve preludio. L'aria finale *Tu che a Dio spiegasti l'ali* era l'unica della *Lucia* che fosse ancora conosciuta, ma, nel suo contesto musicale, apparve ben altra cosa, degno suggello a un'opera mirabile per ispirazione e sapienza musicale. Anche la gente della platea e dei palchi contribuì al trionfo finale. Ricordo che alla fine qualcuno del pubblico osservò che sarebbe stato bello se l'autore avesse potuto presenziare a questo trionfo. Generoso pensiero, del migliore stile lombardo, che conferma come l'opera fosse piaciuta e come fosse sembrata quasi una rivelazione o, meglio, una novità.

dell'*Anna Bolena*, per merito e colla direzione di Gianandrea Gavazzeni, con Maria Callas, protagonista e partecipe del grandioso successo².

Non rientra nel compito di questa fin troppo lunga commemorazione una panoramica della «rinascita donizettiana», ora in atto, che ha uno dei suoi centri più attivi in Inghilterra (dove esiste una Società Donizetti), legata ai nomi prestigiosi del soprano Joan Sutherland e del maestro Richard Bonynghe, forse perché nella musica di D., allievo di S. Mayr, è riscontrabile una certa componente di fondo transalpina. Non si può tuttavia omettere quella parte della rinascita che riguarda il S.C. perché coinvolge pure la *Lucia*.

Al nostro massimo teatro sono state presentate quasi tutte le «ripresе» donizettiane e talora proprio come «prime riprese». Qualche volta si è trattato di opere che non erano state varate al S.C., come la *Gemma di Vergy*, rappresentata nel dicembre 1975 col soprano Monserrat Caballé, ma altre volte le opere riproposte avevano ricevuto il loro battesimo proprio al S.C. e questo è il caso di *Roberto Dèvereux*, che nel giugno del 1964 ha rinnovato l'antico successo e della *Caterina Cornaro* a cui nel maggio 1972 è stata finalmente tributata la dovuta accoglienza. Protagonista di queste «seconde prime» (il bisticcio è involontario) è stato il soprano Leyla Gencer e il merito e l'iniziativa vanno al maestro Rubino Profeta, recentemente scomparso. C'è da augurarsi che la sua opera, tanto benemerita, venga continuata e sempre a Napoli.

A questo punto, poiché ormai le nostre conoscenze sulle opere di D. si sono tanto aumentate e la figura del maestro non ci appare più quella di un instancabile sfornatore – non privo di genialità – di melodrammi, talora magari, per caso, quasi tutti belli, come la *Lucia*, ma bensì quella di un autentico genio musicale, perfetto conoscitore del teatro e dell'arte sua, anche se di facile vena (come Mozart), è arrivato il momento di chiederci se la *Lucia* possa ancora continuare ad essere considerata il capolavoro tra le opere «serie» di D., oppure sia stata qualche volta superata.

È inutile riaprire il discorso colle opere serie che non erano mai state del tutto dimenticate, perché, in questo campo, la supremazia della *Lucia* è pacifica³:

² La scelta dell'*Anna Bolena* è stata quanto mai opportuna: infatti la conoscenza diretta dell'*Anna Bolena* ha sfatato la leggenda che nel primo confronto diretto D./Bellini, quest'ultimo colla sua *Sonnambula* abbia debellato l'*Anna Bolena*, che invece si è rilevata opera vitalissima, anche se non proprio la migliore di D. È così che la figura di D. era divenuta quella del «maestro soccombente», colla conseguenza che D. era stato classificato come il «minore dei quattro grandi del melodramma» o addirittura un «semigrande» Pechato che nel 1835 sia mancato al S.C. il confronto diretto, forse risolutivo, tra *Puritani* e *Lucia*! Ciò detto, confesso che all'*Anna Bolena*, colla sua ispirata, nobile e un po' aulica musica e l'elegante libretto di Felice Romani, io preferisco la *Parisina*, coi versi «arrazzati» di Romani e la musica, alquanto disuguale, di D. (ma vi è il «sogno» di *Parisina*!) per lo slancio, la comunicativa, la calda umanità. E vero però che la *Parisina* non avrebbe potuto – per mancanza di «statura» – iniziare il recupero donizettiano.

³ Mi costa fatica questa «liquidazione» di melodrammi che ammiro e a cui sono molto affezionato, ma è una «liquidazione» per modo di dire. Della *Favorita* Toscanini diceva: «È tutta bella e l'ultimo atto è meraviglioso». Io direi che sono meravigliose le scene del convento; nemmeno Verdi è salito tanto in alto ne *La Forza del Destino*. Nel

è colle opere riscoperte che il discorso è aperto con pareri discordanti. Gli inglesi, che nell'argomento sono molto competenti, propendono per la trilogia delle Regine (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Roberto Dèvèreux*) – che in realtà è una tetralogia, perché comprende pure la non trascurabile *Rosmunda d'Inghilterra* – e, nel gruppo, per la *Maria Stuarda*.

Per conto mio, le opere riscoperte più qualificate per il confronto colla *Lucia* sono *Maria Stuarda*, *Gemma di Vergy*, *Roberto Dèvèreux*, *Caterina Cornaro*. Di queste, l'unica che non sia stata scritta per il S.C. è la *Gemma*, che però è stata composta a Napoli su libretto (piuttosto buono) del letterato napoletano Emanuele Bidera. Della musica del *Roberto* e della *Maria* ho già tentato un giudizio, lo azzardo ora per la *Gemma* e per la *Caterina*.

La *Gemma di Vergy* è particolarmente ricca di arie, cavatine, duetti (in maggioranza su versi ottonari, ciò che genera una certa monotonia), ma tutto è perfettamente fuso a formare un insieme coerente e vivo. A prescindere dalla romanza, un tempo famosa, *Mi toglie a un sole ardente*, si impongono il concertato, dal giudizio in poi, e il duetto finale fra Gemma, la sposa ripudiata, e Tamas, lo schiavo moro, innamorato e vendicatore: una delle pagine più belle e drammatiche composte da D.⁴ La *Caterina Cornaro* (ottimo libretto su mediocri versi) è tutta un'opea di altissima classe, a cominciare dalla «barcarola veneziana», con personaggi e situazioni non comuni in un melodramma dell'800. Forse il momento più bello (ma tutta l'opera è bella) è l'ultimo atto colla preghiera di Caterina, la morte di Re Giacomo e l'aria finale di Caterina, così indovinata psicologicamente (e una parte del merito va pure al libretto). È anche l'atto della cabaletta del tenore: *Morte, morte! fur troppi gli insulti*, l'unica che possa stare a fianco, per impeto e vigore, colla *Pira* del *Il Trovatore*, (le cabalette,

primo atto della *Linda di Chamounix* non manca qualche eco dei *Promessi Sposi* (pubblicati tra il 1840 e il '42) di cui D. era lettore e ammiratore. Sono pochi spunti, p.es. il coro *O tu che regoli* (Addio, monti) e qualche atteggiamento da Padre Cristoforo del «prefetto» per conferire a questo primo atto un avvertibile sentore manzoniano. Nel *Poliuto*, oltre al duetto finale, vi è la famosa scena d'insieme nel tempio di Giove (la musica però vi è stata in parte trasferita dalla *Maria di Rudenz*). La *Maria di Rohan* offre l'esempio del felice inserimento di una parte comica nel dramma serio (come più tardi ha fatto, altrettanto felicemente, Verdi in *Un Ballo in Maschera*) e nell'ultimo atto – così pieno di tensione – dell'efficace inserimento di un... orologio! E c'è ancora la *Lucrezia Borgia*, il degno «contrappeso» del *Rigoletto*, ma con in più qualche vena di ironia. Ci sarebbe altro da aggiungere, ma non è il caso. Molti e validi sono gli emuli, ma tutto sommato, la *Lucia di Lammermoor*, anche per sua maggiore continuità e coerenza, non ha usurpato il primato, fra i melodrammi seri, conosciuti prima della ripresa dell'*Anna Bolena*.

⁴ La *Gemma* è stata, per un certo periodo, l'opera più popolare di D. in Italia. Ecco, in proposito, una curiosa minuzia risorgimentale. Garibaldi nel 1860, dopo lo sbarco a Marsala, mentre guidava i Mille verso Salemi, canticchiava, a commento del felice inizio dell'impresa, la cavatina del Conte di Vergy:

Questa soave immagine
calma i miei spiriti e parmi
veder sereno splendere
Il tempo che verrà.

Forse nella *Gemma* è stata trasfusa parte della musica della *Gabriella di Vergy* composta nel 1826, ma rappresentata, postuma, al San Carlo nel 1869.

quando sono belle, come queste, sono il lievito dei melodrammi!). D. non poteva chiudere meglio la sua venticinquennale attività operistica.

E allora: *Lucia di Lammermoor*, trilogia delle *Regine*, *Gemma di Vergy*, o *Caterina Cornaro*?

Il giudizio, per me, non è facile, ma penso si possa affermare, come constatazione generale, che se anche la *Lucia* è stata talora raggiunta, non è stata però mai superata e che ha un'anima e un insieme di pregi e anche di benemeritenze, per la lunga e gloriosa carriera, che le meritano – pure al confronto della ritrovata *Caterina Cornaro* – l'onore di continuare ad essere considerata l'opera seria più rappresentativa della grande arte di Donizetti.

E così il 26 settembre 1835 è sempre la data più fulgida per il San Carlo!

È troppo sperare che finalmente, dopo 150 anni nell'atrio del teatro una lapide ricordi che Gaetano Donizetti, bergamasco di nascita, napoletano d'elezione, la sera del 26 settembre 1835, ha donato al mondo, dal San Carlo, la *Lucia di Lammermoor*?



Come curiosità presento l'illustrazione che si trova nel vol. III della «Collezione dei romanzi storici di Walter Scott», edita a Napoli dalla Tipografia Seguin. Il volume contiene appunto LA PROMESSA SPOSA DI LAMMERMOOR, tradotta da Gaetano Barbi, ed è stato pubblicato nel 1846.

L'illustrazione («Delfino dis») si riferisce all'epilogo della vicenda, quello che Cammarano ha cambiato così radicalmente e felicemente. Enrico aspetta Edgardo, per la resa dei conti definitiva, alle insidiose Dune di Eyemouth; Edgardo sta giungendo a cavallo. È evidente dal disegno che, per arrivare al posto dove, coi piedi bien piantati sulla solida roccia, sta Enrico, occorre avventurarsi nel bagnasciuga, ciò che appunto farà Edgardo, incapendo però nelle sabbie mobili che gli saranno fatali.

Il paesaggio, nonostante l'apparente convergenza con quello della Gioconda leonardesca, vuole aver colore scozzese, richiamandosi ai basalti colonnari delle Grotte di Fingal nelle Is. Ebridi.

Tutto sommato, meglio il finale del melodramma colle «tombe degli avi» e la musica di Donizetti!