

Magazine «Lingua Italiana» (portale Treccani on line), sezione Speciali – 6 giugno 2023 (<
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/melodramma/7_Buroni.html >)

Codice DOI: <https://doi.org/10.7393/LION-208>

Lucia, o sia la pazza per amore. I versi romantici di Salvatore Cammarano

di *Edoardo Buroni* (Università degli Studi di Milano)

Sebbene non si possiedano molte informazioni biografiche relative ai primi anni di vita e alla formazione di Salvatore Cammarano (Napoli, 1801-1852), è certo che questo drammaturgo fu stimolato nella sua vena artistica dal contesto familiare e che fin da giovane egli dimostrò una particolare predilezione per la tragedia in prosa e poi, soprattutto, per musica, che poté avvicinare direttamente anche grazie all'attività, non subito quale librettista, che svolse presso il teatro San Carlo della sua città. Sicuro conoscitore della produzione di poeti e letterati italiani più recenti, come Alfieri, Leopardi e Manzoni, di cui subì un evidente influsso stilistico, Cammarano diede anche prova di originalità e di un'abilità scrittoria spesso raffinata, seppure nel solco di quella lingua sublime e iperletteraria che caratterizzò i melodrammi italiani della prima metà dell'Ottocento.

L'11 giugno 1849, mentre stava lavorando per Verdi alla realizzazione di *Luisa Miller*, il librettista scrisse al compositore: «Se non temessi la taccia di utopista, sarei tentato a dire che per ottenere la possibile perfezione di un'Opera musicale dovrebbe una mente sola essere autrice dei versi e delle note: da questo concetto emerge chiara la mia opinione che due essendo gli autori, è d'uopo almeno che essi fraternizzino, e che se la Poesia esser non deve serva della Musica, non deve nemmeno esserne tiranna. Convinto di questa massima, ho sempre operato in conformità di essa, ed i maestri co' quali ho diviso il lavoro furono sempre da me stesso interpellati all'oggetto». E in effetti a quell'altezza cronologica Cammarano era ormai uno dei più affermati e stimati poeti per musica; una carriera che aveva visto un punto di svolta definitivo grazie al successo ottenuto a Napoli nel 1835 con *Lucia di Lammermoor*, la prima di quasi una decina di opere scritte per il già famoso Gaetano Donizetti.

L'ombra del fantasma

Se la struttura del libretto è abbastanza tradizionale, il soggetto del dramma, tratto dal moderno e scozzese Walter Scott, è invece espressione di un Romanticismo già interiorizzato e consapevole, in cui vengono mostrati e narrati agli spettatori le emozioni estreme, le tragedie umane, gli elementi della natura, le vicende storiche e i lati oscuri della psiche. Al suo apparire in scena, Lucia manifesta tutto questo attraverso le sue parole, mentre dialoga con la dama Alisa: *Quella fonte mai, / Senza tremar, non veggo... Ah! tu lo sai. / Un Ravenswood, ardendo / Di geloso furor, l'amata donna / Colà trafisse: l'infelice cadde / Nell'onda, ed ivi rimanea sepolta... / M'apparve l'ombra sua...*, versi in cui già emergono le scelte fonomorfologiche, morfosintattiche, lessicali e retoriche auliche e letterarie su cui è modellata tutta la lingua di questo libretto (e, più in generale, della maggior parte della produzione melodrammatica di Cammarano).

L'aria che segue, composta di due sezioni formate ciascuna da una sestina e un distico di soli settenari a rima alternata, con presenza costante delle clausole sdrucchiole nei versi dispari, non fa che confermare questa prima impressione: le frasi sono piene di inversioni e di iperbati (*Regnava nel silenzio / Alta la notte e bruna, Qual di chi parla muoversi / Il labbro suo vedea*), le forme verbali sono quelle tipiche della poesia (gli imperfetti senza labiodentale *colpìa, vedea e parea*, il perfetto apocopato *fe'*), così come quelle lessicali (*aure e pria*), e abbondano parole ed espressioni – spesso *iuncturae* – macabre e cruente (*tetra luna, somnesso gemito, ombra, mano esanime, di sangue rosseggiò*). Per contrasto, la cabaletta seguente, ancora in settenari e in cui la protagonista esprime il suo affetto per Edgardo, enfatizza romanticamente la tematica amorosa: oltre all'inevitabile rima (non per nulla "baciata") *amore/core*, si segnalano ad esempio la metafora *Egli è luce a' giorni miei* nel passaggio che precede immediatamente questo numero musicale, le espressioni *rapito in estasi, cocente amore* (sostituito in partitura da un più focoso *ardore*), *eterna fe'*, la similitudine iperbolica *Parmi che a lui d'accanto / Si schiuda il ciel per me!* e l'antitesi (con inversione sintattica) *Gioia diviene il pianto*.

Il distacco degli amanti

Ma i sogni d'amore devono fare i conti con la realtà: Edgardo non solo esprime – come dice Lucia implorandogli di placarla – un'*ira estrema* nei confronti del fratello di lei, Enrico, che si oppone per ragioni politiche e familiari alla loro unione, ma ricorda anche la promessa di vendetta fatta al padre ucciso appunto da Enrico e la necessità di allontanarsi da Lammermoor per un lasso di tempo indeterminato. Interloquendo con il suo amato Lucia si serve di formule e di esclamazioni tipicamente melodrammatiche, sovente stereotipate (*Che dici!..., E me nel pianto / abbandoni così!, Che ascolto!..., Deh! ti placa... deh! ti frena...*, dunque anche con la forma proclitica dell'imperativo), di opzioni fonomorfolgiche culte e poetiche (il pronome enclitico di prima persona plurale in *tradirne* e la forma del congiuntivo *mora*), e di due domande retoriche dalla forte valenza pragmatica e perlocutoria (*Non ti basta la mia pena? / Vuoi ch'io mora di spavento?*) a cui infatti fanno seguito degli esortativi (*Ceda, ceda ogn'altro affetto; / Solo amor t'infiammi il petto*).

Per fugare ogni dubbio e per rassicurare Lucia, Edgardo le propone, ed ottiene, di dichiararsi subito reciprocamente sposi: ne sortisce un duetto che al prevalente languore alterna momenti di concitazione, su versi spesso identici per i due personaggi e talvolta cantati all'unisono. Proseguono le iperboli antitetiche di lunga tradizione come *Porrà fine al nostro foco / Sol di morte il freddo gel* (frase leggermente modificata in partitura), le circonlocuzioni ricercate come *del tuo pensiero / Venga un foglio messaggero* (con cui la protagonista designa semplicemente una 'lettera'), le *iuncturae* patetiche o liriche come *vita fuggitiva* e *sospiri ardenti*, le varianti fonomorfolgiche e lessicali più poetiche come *foco, nudrirò, aura* (al plurale in partitura) e *lagrima*, le inversioni con tanto di ditologia intercisa (*Pensando ch'io di gemiti / Mi pasco, e di dolor*); ma soprattutto si segnala in questo passo una particolare ricercatezza acustica e fonosimbolica nel distico *Udrai nel mar che mormora / L'eco de' miei lamenti*, tutto giocato su allitterazioni e sulla suggestione verbale connessa al contenuto semantico della frase.

Il sopruso e la frode

Spinto dall'interesse personale e dal timore della propria condizione politica caduta in disgrazia, Enrico, con la forza e con l'inganno, convince Lucia a sposare Arturo. La protagonista inizialmente si oppone, ma poi, credendo a un presunto tradimento da parte di Edgardo e rassicurata sotto il profilo

morale dal suo confessore Raimondo, cede alle pressioni del fratello: in questi brani i suoi versi traboccano di elementi dittologici, che si configurano come coppie aggettivali, sintagmatiche o frasali (*Il pallor funesto, orrendo; Il mio strazio... il mio dolor; Soffriva nel pianto... languia nel dolore; La speme... la vita riposi in un core; Lungo, crudel supplizio*), come ripetizioni giustapposte (*Cessa... ah! cessa; Taci... taci*), come anadiplosi (*la vita riposi in un core... / Quel core infedele ad altra si diè*), come anafore (*Tu che vedi il pianto mio... / Tu che leggi in questo core*) e come chiasmi (*Guidami tu... tu reggimi*); il tutto sempre infarcito di espressioni e concetti di una tragicità quasi parossistica il più delle volte rimarcata dai punti esclamativi (*Il mio fin di già s'appressa; la folgore piombò!; L'istante di morte è giunto per me; La tomba a me s'appresta!; Io son tanto sventurata, / Che la morte è un ben per me!; Lungo, crudel supplizio / La vita a me sarà!*).

La situazione non può certo migliorare quando, appena stipulato il contratto nuziale con Arturo, Edgardo si presenta all'improvviso e, messo di fronte al fatto compiuto senza conoscerne le ragioni di fondo, maledice Lucia, la quale solo allora assume piena consapevolezza dell'inganno subito e dell'errore di una decisione ormai irrimediabile. All'atto della firma la protagonista pronuncia un tipico paradosso melodrammatico (*Io gelo ed ardo!*), dopo aver ribadito l'accostamento tra quel matrimonio e la sua morte (*La mia condanna ho scritta!*); e nelle due sezioni concertate che seguono si incontrano ancora in bocca a Lucia varianti sinonimiche e opzioni fonomorfologiche culte (*tronca 'troncata', aita verbo, lumi 'occhi', accento 'parola', prece*) unite all'insistenza di vocaboli e concetti emotivamente tragici (*Vivo ancor per mio tormento!, pianger e pianto, fiero momento, misera, immenso dolore, più in terra speranza non ha, estrema domanda del core, spirando*).

Il delirio della mente smarrita

Culmine dell'opera (anche dal punto di vista esecutivo, specie allorché le interpreti si esibiscono nei piroettanti virtuosismi canori di tradizione) è la lunga e articolata scena della pazzia, durante la quale Lucia si mostra sporca di sangue per aver colpito a morte Arturo e vaneggia immaginandosi una situazione mista di sogno e realtà. Si segnalano anzitutto i numerosi elementi deittici che, da un lato, manifestano l'immersione mentale di Lucia in questa allucinazione e che, dall'altro, aiutano l'ascoltatore a comprendere meglio ciò che la protagonista si figura dal punto di vista spaziotemporale e situazionale: *Ah! quella voce / M'è qui nel cor discesa, Qui ricovriamci, Edgardo, a piè dell'ara, Ecco il ministro, Segnai quel foglio è vero, Presso alla tomba io sono*. La donna si rivolge all'amato, naturalmente *in absentia*, con richieste, esortazioni e affermazioni dialogiche (*Edgardo! Io ti son resa, Presso la fonte, meco / T'assidi alquanto, Porgimi / La destra, Alfin son tua, sei mio!, Non mi guardar sì fiero, Chi mi nomasti?, Ah! non fuggir... Perdono..., Odi una prece ancor, Al giunger tuo soltanto / Fia bello il ciel per me!*) o descrivendo le azioni di lui o alcune percezioni a lui legate (*Il dolce suono / Mi colpì di sua voce!, Nell'ira sua terribile / Calpesta, oh Dio! L'anello! / Mi maledice!*).

Non stupisce che, coerentemente con quanto già visto e a maggior ragione in un momento siffatto, la lingua scelta da Cammarano per la sua eroina tragica si spinga verso un polo stilistico di forte letterarietà e sublimità che coinvolge tutti i livelli. A puro titolo esemplificativo si possono citare l'*enjambement* della *iunctura tremendo / fantasma*, l'ellissi dell'articolo nel sintagma *di sua voce*, le allitterazioni di *trema ogni fibra*, la forma verbale *fia* ('sarà') con due occorrenze, l'opzione sincopata *ricovriamci*, il pronome di prima persona plurale *ne*, l'imperativo proclitico di *t'assidi* e *t'arresta*, le inversioni microsintattiche *Fuggita io son da' tuoi nemici, Del ciel clemente un riso / La vita a noi sarà* e *Già dall'affanno oppresso / Gelido langue il cor*, le parole o espressioni ricercate come *t'assidi, ara, sacre faci, ognor, nomasti, prece*. Ma in particolare risalta quella fusione tra poesia e musica che

dimostra come Cammarano e Donizetti avessero ben “fraternizzato” (per riprendere le parole del librettista citate all’inizio) e che si basa anche sull’insistenza dell’elemento sonoro percepito e descritto da Lucia fin dall’inizio della scena con parole o espressioni quali *Il dolce suono / Mi colpì di sua voce* e *Un’armonia celeste / Di’, non ascolti? – Ah l’inno / Suona di nozze*: quella «armonia celeste» che l’ascoltatore spera di udire dalle acrobazie canore dell’interprete e che augura al personaggio di godere nell’aldilà dopo tanto penare terreno.

Bibliografia

- [*Lucia di Lammermoor*](#). Dramma tragico in due parti [...] da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nell’autunno del 1835, Napoli, Dalla Tipografia Flautina, 1835.
- Guglielmo Barblan, *L’opera di Donizetti nell’età romantica*, Banca Mutua Popolare, Bergamo, 1948.
- Franco Lorenzo Arruga, *Incontri fra poeti e musicisti nell’opera romantica italiana*, in «Contributi dell’Istituto di Filologia moderna», Serie Storia del teatro, vol. I, Vita e Pensiero, Milano, 1968, pp. 235-290.
- Ariella Lanfranchi, [*Cammarano, Salvatore*](#), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, 1974.
- Bruno Bentivogli, *Preliminari sul linguaggio dei libretti nel primo Ottocento*, in «Italianistica», 2/IV, maggio-agosto 1975, pp. 330-341.
- Angelo Fabrizi, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d’opera ottocenteschi*, in «Studi e problemi di critica testuale», XII, aprile 1976, pp. 135-155.
- Siegart Döhring, *La forma dell’aria in Gaetano Donizetti*, in *Atti del 1° Convegno internazionale di studi donizettiani*, Azienda Autonoma di Turismo, Bergamo, 1983, vol. I, pp. 149-178.
- Giampiero Tintori (a cura di), *Gaetano Donizetti*, Nuove Edizioni, Milano, 1983.
- John Black, *The Italian Romantic Libretto: a Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1984.
- Giuseppe Patota, *Ricerche sull’imperativo con pronome atono*, in «Studi Linguistici Italiani», X, 1984, pp. 173-246.
- William Ashbrook, *Donizetti. La vita*, Edt, Torino, 1986.
- Giovanni Morelli, *La scena della follia nella “Lucia di Lammermoor”: sintomi fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna, pp. 411-432.
- William Ashbrook, *Donizetti. Le opere*, Edt, Torino, 1987.
- Guido Paduano, *Lucia di Lammermoor. Procedure di drammatizzazione*, in Idem, *Il giro di vite. Percorsi dell’opera lirica*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, pp. 85-114.
- Giorgio Pagannone, *Dal libretto alla musica (e viceversa). Sul rapporto tra forme musicali e forme testuali nell’opera italiana del primo Ottocento*, in P. Cecchi e L. Zoppelli (a cura di), *Il teatro di Donizetti*, Fondazione Donizetti, Bergamo, 2004, vol. II, pp. 229-243.

- AA.VV., *Lucia di Lammermoor*, Fondazione Donizetti, Bergamo, 2006.
- Elena Sala di Felice, *Lucia di Lammermoor tra Scott e Manzoni*, in A. Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Pisa University Press, Pisa, 2006, pp. 59-71.
- Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.
- James P. Cassaro, *Gaetano Donizetti. A Research and Information Guide*, New York-London, Routledge, 2009.
- Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma, 2009.
- Edoardo Buroni, *Donizetti, Verdi e i loro librettisti: casi emblematici del rapporto tra compositore e poeta nel melodramma ottocentesco*, in I. Bonomi e E. Buroni, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, FrancoAngeli, Milano, 2010, pp. 115-179.
- Emanuele d'Angelo, *Lucia di Lammermoor*, in Idem, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Aracne, Roma, pp. 21-36.
- Federico Fornoni (a cura di), *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*, Fondazione Donizetti, Bergamo, 2014.
- Francesco Cento (a cura di), *Dizionario donizettiano*, LIM, Lucca, 2016.
- Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna, 2017.
- Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2017 (nuova ed.).
- Maria Carla Papini, *Lucia, la sposa di Lammermoor. Dal romanzo di Scott al libretto di Cammarano per l'opera di Donizetti*, in C. Faverzani (a cura di), *Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra / I Romantici e l'Opera*, LIM, Lucca, 2018, pp. 69-85.
- Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci, Roma, 2018.
- Carlo Matteo Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano. 1843-1852*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2021.
- Luca Zoppelli, *Donizetti*, Il Saggiatore, Milano, 2022.
- AA.VV., [*Lucia di Lammermoor. Saggi di approfondimento. Dentro l'opera online*](#), Teatro alla Scala di Milano, 2023.