Pubblicazioni dell'Università di Ferrara

– IX —

ESTRATTO Lucrezia Borgia Storia e mito

FRANCESCO BELLOTTO

Fondazione Donizetti, Bergamo; Conservatorio «Benedetto Marcello», Venezia

«FA' LE COSE DA PAZZA». UNA LETTERA INEDITA DI DONIZETTI SU *LUCREZIA BORGIA*



Firenze Leo S. Olschki editore 2006

Pubblicazioni dell'Università di Ferrara

- IX —

Lucrezia Borgia Storia e mito

A cura di Michele Bordin e Paolo Trovato



Firenze Leo S. Olschki editore 2006

Pubblicazioni dell'Università di Ferrara

-IX -

Lucrezia Borgia Storia e mito

A cura di Michele Bordin e Paolo Trovato



Firenze Leo S. Olschki editore 2006

Questo volume è stato pubblicato con un contributo dell'Amministrazione del Comune di Ferrara



INDICE GENERALE

Gaetano Sateriale, Presentazione	Pag.	VII
Paolo Trovato, Prefazione	»	IX
LUCREZIA E I POETI		
Antonia Tissoni Benvenuti (Università di Pavia), L'arrivo di Lucrezia a Ferrara		3
GIORGIO DILEMMI (Università di Bergamo), «Giovin pianta in	»	
morbido terreno». Lucrezia Borgia nella Ferrara dei poeti Enrico Fenzi (Università di Genova), Tra Isabella e Lucrezia:	»	23
Niccolò da Correggio	»	43
xas), La prima rappresentazione dei Suppositi di Ariosto nel 1509	»	75
Massimo Rossi (Fondazione Benetton Studi Ricerche, Treviso), La geografia del Furioso. Sul sapere geo-cartografico alla cor-		
te estense	»	97
Daniel Javitch (New York University), Per una poetica della variatio nel Furioso	»	139
Dennis Looney (University of Pittsburgh), Il mito di Fetonte nella letteratura ferrarese	»	151
Thema beneralista jerrarese	"	171
I BORGIA E LE PRATICHE RINASCIMENTALI DELL'INFAM	1IA	
Ottavia Niccoli (Università di Trento), Anticlericalismo, irrisione, infamia nel Rinascimento italiano	»	165
sione, injunita net ixitusemetrio tiunumo	"	10)

INDICE

GUIDO DALL'OLIO (Università di Urbino), «Chiamato a me di me stesso testimonio». Infamia e disonore nei processi d'inquisizione	Pag.	195
PAOLO PRETO (Università di Padova), Delazioni e denunce segrete tra Cinque e Settecento	»	209
Luca Zucchi (Università di Ferrara), «Di veleni che ragioni?». I Borgia e il sapere tossicologico rinascimentale	»	223
Borgia e il supere iossicologico rinascimentate	"	22)
IL MITO DI LUCREZIA FRA OTTO E NOVECENTO		
Mariangela Miotti (Università di Perugia), La Lucrèce Borgia di Victor Hugo	»	255
Alessandro Roccatagliati (Università di Ferrara), Romani ri- fà Hugo: sopralluoghi nella fucina poetica di Lucrezia Borgia	»	269
Francesco Bellotto (Fondazione Donizetti, Bergamo; Conservatorio «Benedetto Marcello», Venezia), «Fa' le cose da pazza». Una lettera inedita di Donizetti su Lucrezia Borgia	»	285
LIVIO ARAGONA (Fondazione Donizetti, Bergamo), «Quella lunghissima scena dell'avvelenamento». Continuità drammatica e drammaturgia musicale nella Lucrezia Borgia di		
Donizetti	»	319
MICHELE BORDIN (Università di Ferrara), Per una storia solidale: Lucrezia Borgia di Maria Bellonci e altre psicobiografie al		
femminile	»	345
Bibliografia	»	401
Indice dei nomi	>>	439

Francesco Bellotto

Fondazione Donizetti, Bergamo; Conservatorio «Benedetto Marcello», Venezia

«FA' LE COSE DA PAZZA». UNA LETTERA INEDITA DI DONIZETTI SU *LUCREZIA BORGIA*

1. PREMESSA

Il presente contributo prende spunto da una lettera inedita di Gaetano Donizetti conservata presso la Nydahl Collection di Stoccolma e segnalata per la prima volta da Anders Wiklund nel 1991. Venne spedita nel 1836 a Luigia Boccabadati, cantante modenese vissuta tra il 1799 e il 1850. Per la Boccabadati il compositore aveva già creato i ruoli di Norina nei Pazzi per progetto (1830), Sela nel Diluvio Universale (1830) e Antonina ne La romanzesca e l'uomo nero (1831). Le sue interpretazioni in Zoraida di Granata, Il furioso all'isola di San Domingo, Gemma di Vergy, Lucrezia Borgia, Maria di Rohan, occupano un posto speciale nella prima stagione del repertorio donizettiano.

In particolare, proprio la ripresa di *Lucrezia* che la vide protagonista rappresentò un momento cruciale nella fortuna del titolo, poiché dopo il problematico (sebbene complessivamente positivo) esordio scaligero del 1833, l'opera venne evitata dai teatri per non incappare in noie di censura. In quel 1836, l'impresa della Pergola di Firenze decise di riprenderla e il nuovo allestimento (13 ottobre) ebbe un successo clamoroso. Da quel momento *Lucrezia* cominciò un'impressionante diffusione. Nell'Ottocento l'opera occupò un posto di grande rilevanza: fino a poco più d'un secolo fa *Lucrezia* era nota, apprezzata ed eseguita almeno quanto *Anna Bolena*, *Fa-*

¹ Wiklund 1993, pp. 69-75. La lettera è integralmente pubblicata nell'Appendice 2 di questo saggio. I materiali disponibili per il noleggio quando Donizetti era ancora in vita non rispecchiavano bene le volontà d'autore. La lettera alla Boccabadati appartiene a un gruppo piuttosto nutrito di testimonianze epistolari tutte dedicate a istruzioni esecutive per ben eseguire *Lucrezia Borgia*. Si vedano, ad es., le lettere a Toto Vasselli (Zavadini 1948, nn. 375, 378, 380, 387 e Barblan-Walker 1962, nn. 83 e 84).

vorita, Don Pasquale o La figlia del reggimento. Nei primi anni, per scongiurare interventi delle autorità di polizia, in non poche occasioni l'opera venne 'travestita' con titoli e ambientazioni variati rispetto a quelli originari (Alfonso Duca di Ferrara, Giovanna Prima di Napoli, Eustorgia da Romano, La rinnegata). La Boccabadati, dopo il trionfo del 1836, tenne la parte di Lucrezia come un suo specialissimo cavallo di battaglia, e la ripropose numerose volte.

2. Uno stile senza modelli

L'opera fu rimaneggiata da Donizetti in diverse occasioni; tuttavia, la natura degli interventi non intaccò in profondità la struttura: le mutazioni previste dall'autore furono nel segno della conservazione generale dell'impianto del 1833; si può dire che in un solo caso – il finale nuovo del 1840 – riguardarono la sostanza narrativa del libretto. Nella lettera alla Boccabadati pare piuttosto evidente che la preoccupazione principale di Donizetti fosse la 'teatralità', il tentativo cioè di rendere la più efficace possibile un'azione scenica che doveva sentire come prepotentemente suggestiva. Ashbrook sostiene che per il librettista «Lucrezia Borgia era stata un'amara esperienza». Se dobbiamo dar credito a Emilia Branca, il poeta «non si mostrò contento della *Lucrezia Borgia*. Al dire di lui durò fatica come in nessun altro melodramma», de doltre a ciò, dovette subire fastidiose intromissioni del compositore, poiché il bergamasco aveva

il ghiribizzo [...] di scriver versi e di raffazzonar *libretti* [...] e faceva talvolta disperar i poeti. Romani teneva duro, e Donizetti piegava, perché lo apprezzava immensamente e lo stimava. Però ebbero molto a lottare insieme e per la *Borgia*, e per altri drammi ancora.⁵

Il compositore parla delle caratteristiche generali dell'opera in apertura della lettera: «Godo che ridesti dal letargo <u>Lucrezia</u>, a te la raccomando com'opera (quanto al libro) di nuovo genere per l'Italia essendovi frammischiato buffo e serio».

² Alcuni repertori citano la ripresa fiorentina del 1836 col titolo di Eustorgia da Romano, ma la circostanza sembra smentita dal libretto stampato per l'occasione (ROMANI 1836).

³ Ashbrook 1982 (1986), p. 73.

⁴ Branca 1882, p. 211.

⁵ Ivi, p. 226.

A partire da Donizetti tutti concordano nell'affermare la novità di *Lucrezia*, in particolar modo per ciò che concerne il libretto. Lo disse Felice Romani nell'*Avvertimento* premesso alla sua prima edizione,⁶ lo ripeté molto più tardi la moglie Emilia Branca,⁷ e lo sostenne autorevolemente anche il musicografo Abramo Basevi:

Il Donizzetti [sic], colla sua *Lucrezia Borgia*, aveva iniziata sulla scena italiana una rivoluzione [...]. Colla predetta opera la musica drammatica venne associata alle passioni le più vive, le più comprese e partecipate dell'universale: iniziando così un realismo di cui la musica non aveva prima un modello più perfetto e completo.⁸

La lettera alla Boccabadati è dunque prova della consapevolezza del compositore in merito al particolare taglio estetico dell'opera. Come noto, Lucrèce Borgia è il primo drame di Victor Hugo ad aver abbandonato la versificazione, e nelle intenzioni del drammaturgo francese rappresentava il titolo complementare a Le roi s'amuse. Hugo voleva ritrarre in Triboulet la deformità fisica e nella sua gemella Lucrezia la deformità morale:

L'idée qui a produit le Roi s'amuse et l'idée qui a produit Lucrèce Borgia sont nées au même moment, sur le même point du coeur. Quelle est, en effet, la pensée intime cachée sous trois ou quatre écorces concentriques dans le Roi s'amuse? La voici. Prenez la difformité physique la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la là où elle ressort le mieux, à l'étage le plus infime, le plus souterrain et le plus méprisé de l'édifice social; éclairez de tous côtés, par le jour sinistre des contrastes, cette misérable créature; et puis, jetez-lui une âme, et mettez dans cette âme le sentiment le plus pur qui soit donné à l'homme, le sentiment paternel. Qu'arrivera-t-il? C'est que ce sentiment sublime, chauffé selon certaines conditions, transformera sous vos veux la créature dégradée; c'est que l'être petit deviendra grand; c'est que l'être difforme deviendra beau. Au fond, voilà ce que c'est que le Roi s'amuse. Eh bien! Qu'est-ce que c'est que Lucrèce Borgia? Prenez la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placezla là où elle ressort le mieux, dans le coeur d'une femme, avec toutes les conditions de beauté physique et de grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime: et maintenant mêlez à toute cette difformité morale un sentiment pur, le plus pur que la femme puisse éprouver, le sentiment maternel; dans votre monstre, mettez une mère; et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer, et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme deviendra presque belle à vos yeux.

⁶ ROMANI 1833, p. 3.

⁷ Branca 1882, p. 212.

⁸ BASEVI 1859, p. 40.

Ainsi, la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà *le Roi s'amuse*; la maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrèce Borgia*.

Comune dunque la sostanza della trama: ambedue i personaggi vivono un percorso tragico attraverso l'assassinio del proprio figlio; i due omicidî sono ugualmente involontari e analogamente causati dalla mostruosità («difformité») del genitore.

Questione notevole è che la drammaturgia di Hugo forniva evidentemente sollecitazioni capaci di condurre Donizetti e Verdi verso scelte estetiche simili in Lucrezia Borgia e Rigoletto. 10 Non è questa la sede per approfondire l'argomento, ma non v'è dubbio che Lucrezia Borgia costituisca un precedente d'importanza cruciale per Rigoletto: si pensi per esempio all'uso delle danze nella prima scena (che è un prologo all'azione in ambedue i testi); all'impiego parsimonioso di melodie spiegate alle quali si preferisce un incedere di brevi frasi, recitativi, monconi di melodie che nascondono l'evidenza architettonica delle «solite forme»; alla prevalenza di pezzi a più voci, fortemente dialogici; ai passi parlanti in stile comico; al pregnante valore psicologico delle reminiscenze, incastonate nella composizione; alla macrostruttura solidamente ternaria. Ma si possono rintracciare elementi d'analogia ancor più precisi: ad esempio Ashbrook e Budden hanno già sottolineato le evidenti corrispondenze fra il dialogo di Rustighello e Astolfo e quello di Sparafucile e Rigoletto; oppure fra il coro degli scherani pronti al rapimento di Gilda e quello di Gennaro, ma credo che l'esercizio potrebbe continuare a lungo. 11 Eppure, il tratto che avvicina maggiormente i due testi non è di carattere puramente musicale. Sono convinto che la grandissima novità dell'opera – in certo senso anomala rispetto alla produzione contemporanea - sia proprio quella indicata da Donizetti: l'aver «frammischiato buffo e serio», affermazione che non dev'essere spiegata esclusivamente basandosi sugli espedienti tecnici dell'organizzazione della partitura, ma soprattutto considerando la tecnica di narrazione drammatica, che molti dovettero giudicare assolutamente nuova per il 1833. Romani ne accenna nell'Avvertenza al libretto:

Alla difficoltà del soggetto si aggiunga quella dello stile che, a mio credere, io doveva adoperare: stile di cui non ho modelli, almeno ch'io sappia; che tien l'indole della prosa in un lavoro in versi; che vuolsi adattare all'angustia del dialogo,

⁹ Hugo, Avertissement de Lucrèce Borgia, ed. THIERRY-MÉLÈZE 1964, pp. 287-288.

¹⁰ A proposito di questo percorso critico, Tomenson 1988.

¹¹ BUDDEN 1981-1983 (1985-1988), I, p. 536; ASHBROOK 1982 (1987), p. 123.

alla tinta dei tempi, alla natura dell'azione, ai caratteri che la svolgono, più comici la maggior parte che tragici; stile insomma conveniente in un'Opera ove il Poeta deve nascondersi, e lasciar parlare ai personaggi il loro proprio linguaggio. 12

L'affermazione di Romani non è priva di ambiguità. È forse una schermaglia generica? Romani sta ingenuamente difendendo il suo libretto incolpando i personaggi per le inusuali scelte operate? O dobbiamo invece prendere alla lettera quanto scrive, ricercando quella separazione fra poeta (che si nasconde) e voce del personaggio (che parla il proprio linguaggio), principale elemento di novità di *Lucrezia*, almeno stando a quanto dice Romani? E tale separazione, se esiste, come viene realizzata? È il punto di vista del poeta a essersi spostato verso i personaggi dando voce di volta in volta alle singole ragioni interiori o invece è il punto di vista del pubblico ad approssimarsi alle ragioni esteriori dell'azione senza le lenti d'un apparato rappresentativo in qualche modo retorico?

Credo che Romani e Donizetti abbiano giocato su ambedue i terreni. Per ragionare in concreto, si può ricorrere a un esempio. Accostiamo due passi da libretti di Romani tanto famosi quanto cronologicamente vicini fra loro, Norma e, appunto, Lucrezia. Le romanze a confronto sono arie narrative in cui si racconta il medesimo evento: Pollione e Orsini rievocano per l'interlocutore l'apparizione d'un vecchio mago (in un caso sognata, nell'altro vissuta) che funge da profezia. La posizione prolettica dell'episodio rafforza l'impatto sovrannaturale: indipendentemente dagli accidenti che il caso disporrà sul cammino dei protagonisti, indipendentemente dallo sforzo eroico che gli uomini compiranno per opporsi al destino, lo scioglimento è inflessibilmente predeterminato. Simili i mezzi tecnici adoperati dal poeta: tre strofe di settenari con prevalente andamento dattilico e uso strategico di terminazioni sdrucciole. Il racconto segue anche il medesimo iter: nella prima strofa si ambienta l'evento; nella seconda lo si evoca in modo immaginifico; nella terza si colloca il culmine della 'profezia' che, una volta proferita, scompare in dissolvenza sonora:

POLLIONE

Meco all'altar di Venere era Adalgisa in Roma, cinta di bende e candide, sparsa di fior la chioma. Udia d'Imene i cantici,

MAFFIO ORSINI

Nella fatal di Rimini e memorabil guerra, ferito e quasi esanime io mi giaceva a terra... Gennaro a me soccorse,

¹² ROMANI 1833, pp. 3-4.

vedea fumar gli incensi, eran rapiti i sensi di voluttade e amor.

Quando fra noi terribile Viene a locarsi un'ombra: L'ampio mantel druidico come un vapor l'ingombra, cade sull'ara il folgore, d'un vel si copre il giorno, muto si spande intorno un sepolcrale orror.

Più l'adorata vergine io non mi trovo accanto; n'odo da lunge un gemito misto de' figli al pianto... Ed una voce orribile eccheggia in fondo al tempio: «Norma così fa scempio d'amante traditor.» il suo destrier mi porse, e in solitario bosco mi trasse e mi salvò.

Là nella notte tacita, lena pigliando e speme, giurammo insiem di vivere e di morire insieme. «E insiem morrete», allora voce gridò sonora e un veglio in veste nera gigante a noi s'offrì.

«Fuggite i Borgia, o giovani», ei proseguì più forte... «Odio alla rea Lucrezia... dove è Lucrezia è morte». Sparve ciò detto, e il vento in suono di lamento, quel nome ch'io detesto tre volte replicò!

- 2.1. L'APPARATO VERBALE. Rimanendo al libretto, si percepisce una prima differenza evidente a proposito della voce del narratore: Orsini dà espressione a ricordi e pensieri («ferito e quasi esanime / io mi giaceva a terra») attenuando l'armamentario retorico, figurativo, metaforico che invece adopera Pollione («cinta di bende e candide, / sparsa di fior la chioma. / Udia d'Imene i cantici» ecc.). Nel caso di Pollione la voce del librettista sembra avere effettivamente un volume più alto di quello del suo personaggio, laddove Orsini si esprime in modo più diretto, in apparenza sottomettendo la voce di Romani. Si potrebbe ragionevolmente obiettare che anche il modo di raccontare di Maffio è 'alto', in qualche modo poeticamente assai elaborato e perciò non esattamente realistico. Non solo: se i personaggi di Lucrezia Borgia parlassero davvero ognuno il proprio linguaggio, come dice Romani, allora ci si aspetterebbe una qualche differenza espressiva tra voce e voce. In sostanza: il Duca non dovrebbe avere il medesimo modo d'esprimersi d'uno scherano, né la Duchessa dovrebbe parlare come uno qualsiasi dei compagni di ventura di Gennaro. Cosa che non avviene: nell'opera di Donizetti, come del resto nel drame di Hugo, tutti parlano, almeno tendenzialmente, con uno stile uniforme.
- 2.2. L'APPARATO MUSICALE. A incrementare però nello spettatore il senso di 'realismo', interviene la musicazione. Bellini adotta un disegno solare,

in do maggiore, molto cantabile per l'attacco della romanza; un'idea ritmico-melodica diversa realizza il contrasto dell'apparizione nella seconda strofa; chiude l'architettura in modo solidamente simmetrico la terza strofa, equamente spartita fra quattro versi basati sulla prima idea musicale e quattro sulla seconda, opposizione che serve ad accentuare le parole dell'apparizione, da proferire con voce «cupa e terribile». Anche Donizetti, seguendo il lavoro di Romani, dispone una struttura ternaria, ma, a differenza di Bellini, usa materiale tematico fortemente caratterizzato dal sillabico, calando l'episodio in un lugubre Si minore e accompagnando con accordi orchestrali ai minimi termini. È sufficiente un ascolto comparato per notare lo scarto estetico sotteso alle due scelte: Pollione si esprime con slancio araldico, con aulicità di melodia e forma; Maffio racconta in modo più 'parlato', con una 'melodia d'azione' che rammenta lo stile della ballata più che quello della romanza. Donizetti usa la stessa idea musicale nelle prime due strofe. Poi il sillabico s'innalza progressivamente, realizzando una tensione che si scioglie al ventesimo verso, sulle parole «in suono di lamento, / quel nome ch'io detesto / tre volte replicò!». Qui si ritorna alla tonalità d'impianto dopo l'instabilità creata attraverso modulazioni contigue: lo spettatore, in questo modo, si trova ad ascoltare un disegno musicale fortemente patetico sull'anafora verbale («tre volte»), in coincidenza della risoluzione armonica. La tripla enunciazione diventa così l'acme dell'aria: la struttura a climax enfatizza questo breve e intenso momento. In poche parole, il compositore ha lavorato accortamente per far sentire al pubblico la sensazione di orrore, il 'brivido', che pervade i personaggi quando Orsini evoca il 'mostro' Borgia pur senza nominarlo.

2.3. L'APPARATO VISIVO. Se immaginiamo le due profezie sul palcoscenico, ricaviamo altre informazioni. Con *Norma* siamo ai tempi della Roma antica, nel bosco sacro ad Irminsul, in apertura d'un rito solenne; Pollione veste abiti degni di un proconsole; con lui è Flavio, che durante l'altisonante racconto tace; la narrazione viene terminata dal suono del «sacro bronzo» che annuncia l'inizio del rito. La scena analoga di *Lucrezia* è altra cosa: l'ambiente è totalmente profano; Maffio rievoca il fatto per gli amici, che interrompono interloquendo e commentando; sul fondo, Gennaro (forse un po' brillo) si è assopito su di una panca; il racconto viene interrotto dalle musiche da ballo che arrivano dalla sala contigua. Insomma, nel caso di *Norma*, penso che apparato verbale, musicale e visivo riportassero ai modelli 'alti' del monologo tragico («tragedia lirica» non a caso definiva quest'opera il librettista), che è un momento sospensivo dell'azione. La profezia di Maffio è invece inserita in un contesto fortemente dinamico,

accostabile semmai ai modelli 'bassi' del dialogo da commedia. La letteratura operistica comica aveva da sempre accolto nella propria tavolozza espressiva colori e moduli della letteratura tragica, adottandone cupezze e tendenze al larmoyant. Ma è solo in questi anni trenta dell'Ottocento che l'opera italiana tenta il cammino a rovescio: inserire consapevolmente elementi da commedia in contesti tragici. Il campionario di esempi naturalmente dovrebbe estendersi, ma ciò che appare evidente è che con Lucrezia la commistione dei generi assottiglia quel diaframma che gli autori (come ad esempio il Bellini di Norma) classicamente disponevano fra personaggio e pubblico. Era l'enorme novità del réalisme che Hugo propugnava: non tanto una verità storica di tipo manzoniano (peraltro abbondantemente tradita), quanto piuttosto un utilizzo esteso di meccanismi psicologici 'realistici' in grado di mettere in moto processi d'immedesimazione. Credo sia questo il modo attraverso cui Romani e Donizetti intendevano nascondere il poeta dando voce al personaggio. Se l'interpretazione è corretta, bisogna dar ragione al librettista genovese: non si trovano opere precedenti che abbiano adottato programmaticamente tale indirizzo drammatico. Donizetti, nella gran parte delle opere serie successive, continuerà decisamente nella direzione 'realistica' sperimentata con Lucrezia; mentre, come dice Ashbrook, forse «è significativo che Romani non abbia più collaborato direttamente con Donizetti». 13

3. LE RIPETIZIONI INUTILI

Lucrezia è interessante anche per la distribuzione dei ruoli: Donizetti sperimenta un'organizzazione basata su un quartetto di protagonisti e molte parti di contorno. 14 Queste ultime non classificabili come semplici 'pertichini', ma come dramatis personae del tutto cruciali per gli sviluppi della trama: parti ingrate, dal momento che bisogna saper cantare (e bene), con poca melodia (perciò con scarsa soddisfazione) e con incastri dal punto di vista metrico-musicale tutt'altro che semplici. Donizetti riutilizzerà un impianto similare anche per Marino Faliero (Parigi 1835), non a caso derivata da un dramma di Casimir Delavigne, altro autore del nuovo teatro france-

¹³ Аѕнвкоок 1982 (1987), р. 73.

¹⁴ La compagnia fiorentina del 1836 era così formata: Don Alfonso, Domenico Cosselli; Lucrezia Borgia, Luigia Boccabadati; Gennaro, Antonio Poggi; Maffio Orsini, Rosina Mazzarelli; Jeppo Liverotto, Gaetano Pardini; Apostolo Gazella, Stanislao Demi; Ascanio Petrucci, Ettore Profili; Oloferno Vitellozzo, Tersiccio Soverini; Gubetta, Gaetano Rossi; Rustighello, Rinaldo Cozzi.

se. Con le differenze del caso, Verdi, nel suo *Rigoletto* farà tesoro di tale impostazione. Donizetti era conscio del problema relativo ai comprimari, come scrive alla Boccabadati: «se però le seconde parti non sono ottime, per carità non farla!».

Concetto ribadito al fondo della lettera con una spiegazione anche più esplicita: «se le 2.de parti non sono buone il prologo è rovinato, e quindi il pubblico si indisporrà».

E prosegue: «per <u>Orsino</u> avvi la <u>Carobbi</u> ¹⁵ in Firenze che ottima saria». Stupisce scoprire come Donizetti accostasse Orsini alla serie delle seconde parti. ¹⁶ In realtà, il compositore avrebbe addirittura voluto ridurne l'importanza, tagliando il duetto con Gennaro dell'ultimo atto:

Se nell'atto terzo [in realtà, secondo] si potesse tagliare il Duetto tenore, e contralto ¹⁷ saria bene, non potendo, vi è dopo quello un coretto ¹⁸ del quale fanne levare delle ripetizioni inutili, e fa questo anco dovunque trovi lungherie.

Si può concordare col compositore: il 'numero' in questione è uno dei momenti più statici dell'opera, concepito per valorizzare il Maffio del 1833, cioè la giovane Marietta Brambilla (1807-1875). Che il duetto fosse necessario per rispettare le convenienze teatrali ce lo lascia intendere quel «non potendo»: si trattava dunque di questione non dipendente dalle volontà d'autore. Nel 1836 il pezzo dà apertamente fastidio al compositore: credo si possa giustificare l'insofferenza ricorrendo anche alla coerenza psicologica. Donizetti, come detto, imbocca un percorso estetico nettamente rivolto al realismo victorhughiano. Il duetto di cui stiamo parlando è invece un 'numero' musicale della partitura nel quale possiamo ancora – per usare la definizione di Romani – scorgere molto bene la personalità del poeta.

Cito dalla cabaletta: «qual due fiori a un solo stelo, / qual due frondi a un ramo sol, / noi vedrem sereno il cielo, / o sarem curvati al suol». Un duetto dal sapore stantio, addirittura settecentesco, con quel vetusto paragone naturalistico. L'azione che provoca lo scaturire del duetto è inoltre drammaticamente inconsistente: l'insistenza di Orsini perché Gennaro lo segua alla festa della Negroni. Non solo: fino a quell'istante, gli attori han-

¹⁵ Carolina Carobbi, anche se alla fine l'impresa mise in contratto Rosina Mazzarelli.

Prima di stendere la partitura, l'11 ottobre 1833, Donizetti suddivideva invece la compagnia indicando come prime parti Lucrezia, Alfonso, Gennaro, Gubetta e Maffio (lettera al duca Visconti di Modrone, in ZAVADINI 1948, n. 121, p. 337).

^{17 «}Minacciata è la mia vita».

^{18 «}No 'l seguite. - A noi s'invola. - Stolti! Ei corre alla Negroni».

no usato un linguaggio comico-realistico. Il cambiamento repentino di stile sembra aprire un capitolo nuovo: se due rudi compagni d'armi improvvisamente cominciano a colloquiare con espressioni da idillio pastorale, potremmo addirittura essere indotti a sospettare un legame passionale fra i due. Che il 'pericolo' fosse in agguato l'aveva già rilevato Hugo, nonostante non s'esprimesse a suon di metafore arcadiche e non avesse in scena un uomo con voce di donna. Il drammaturgo francese poteva permettersi più crudezza di Donizetti e Romani; la bella e spregiudicata Negroni, dunque, in apertura dell'ultimo atto stuzzicava maliziosamente Maffio Orsini fino a fargli dichiarare senza mezzi termini i propri gusti sessuali:

LA NEGRONI riant plus fort. [...] Et vous aimez bien ce jeune homme?

MAFFIO Autant qu'un homme peut en aimer un autre.

LA NEGRONI Eh bien! Vous vous suffisez l'un à l'autre. Vous êtes heureux.

MAFFIO L'amitié ne remplit pas tout le coeur, madame.

LA NEGRONI Mon Dieu! qu'est-ce qui remplit tout le coeur?

Maffio L'amour.

LA NEGRONI Vous avez toujours l'amour à la bouche.

MAFFIO Et vous dans les yeux. LA NEGRONI Êtes-vous singulier!

MAFFIO Êtes-vous belle! *Il lui prend la taille*. LA NEGRONI Monsieur le comte Orsini, laissez-moi!

MAFFIO Un baiser sur votre main? LA NEGRONI Non! Elle lui échappe. 19

Oltre alle necessità di coerenza psicologica, il problema dei tagli assume nella lettera ulteriore rilevanza: «Alla tua sortita io comincerei dal tagliare un po' di recitativo: "nata io non era" salto etc.».²⁰

E poi

Dove tu dici <u>e il foglio suo, miratelo etc.</u> sarebbe meglio farne 4 battute invece di otto accelerando le parole²¹ [...] – Dopo il <u>duetto, io ti lascio</u>...²² più allegro di prima. Se dopo la cabaletta del Duetto togli 9 battute non sarà male la seconda volta.

L'autore si raccomanda di accorciare anche nella nota aggiunta su c. 1v: «Anco nel ritornello della tua <u>Romance</u> fa' le tre prime battute e poi salta a quella della fermata che basta».²³

¹⁹ Hugo, Lucrèce Borgia, III, 1.

²⁰ DONIZETTI spartito, p. 34.

²¹ Ivi, p. 46.

²² Ivi, p. 52.

²³ Ivi, p. 38.

Ebbene, *Lucrezia* è opera che in nessun caso potrebbe essere definita *lunga*. Donizetti, con la sua costante preoccupazione per le 'lungherie', lascia chiaramente intendere come la brevità dovesse essere una scelta estetica d'importanza fondamentale nella drammaturgia dell'opera.

4. PAROLE, MUSICA E AZIONI

Donizetti chiede alla Boccabadati di spiegare al maestro concertatore alcuni aspetti della direzione musicale:

Nel duetto con Poggi²⁴ al principio fa' che l'orchestra suoni il motivo ben piano²⁵ ed il tempo sia bastantemente mosso: il cantabile a 6/8²⁶ raccomanda che sia appassionato e quasi sempre piangente perché si veda quanto ama la madre, accompagnato piano da due <u>clarini</u> e da tutti.

Donizetti, riguardo a «Di pescatore ignobile», rivela quanto l'idea compositiva fosse rigorosamente soggetta a categorie d'espressività teatrale: «sia appassionato e quasi sempre piangente» perché la musica suggerisca allo spettatore «quanto ama la madre».

Emblematico, per la definizione del sistema parola/dinamica musicale, quanto si trova più oltre, a proposito dell'episodio in cui Lucrezia avvelena per la prima volta il figlio: «dopo il duetto²⁷ al ripartire di Gennaro,²⁸ per carità piano l'orchestra onde si senta l'intreccio».

Sul medesimo piano delle raccomandazioni musicali troviamo prescrizioni di ordine scenico: «troverai che <u>Alfonso</u> e <u>Rustighello</u> escono nel crescendo invece che prima,²⁹ e ciò perché tu possa attaccar subito la cabaletta».

Questo spostamento d'azione 30 è un mutamento atto a ottenere una maggiore corenza drammatica perché, invece di uscire in questo momento:

²⁴ Antonio Poggi, sostenne il ruolo di Gennaro.

²⁵ Dopo le parole «ch'io vi contempli ancora!»: Donizetti spartito, battuta 11, p. 40.

²⁶ Ivi, p. 44.

²⁷ Di Alfonso e Lucrezia: Atto I, scena 6.

²⁸ Le prime parole di Gennaro dopo il rientro in scena sono: «quai so darne, Signor ve'n do» (Donizetti spartito, p. 121) in coincidenza di un ff, ma Livio Aragona, nel saggio pubblicato qui di seguito, sostiene, in modo del tutto convincente, che il «ripartire di Gennaro» al quale accenna il compositore è sulle parole «meco benigni tanto mai non credea costoro» (Donizetti spartito, p. 126).

²⁹ DONIZETTI spartito, battuta 35, p. 42, anziché in fondo alla cadenza di p. 39.

Nell'ed. corrente dello spartito sopravvive la posizione sbagliata della didascalia.



e ritardando l'azione al punto indicato dal compositore,



Alfonso ha avuto modo di ascoltare il tenore mentre esclama a Lucrezia «io v'amo». L'equivoco in tal modo è doppio: non solo il Duca ha avuto prova che la moglie è attratta da Gennaro, ma ora sa pure che il giovane la ricambia. Lo svolgimento del dramma da questo momento ruoterà attorno al proposito di vendetta del Duca. Donizetti, spostando la didascalia, ha mostrato al pubblico le ragioni dell'odio profondo di Alfonso per Gennaro, generando anche un'embrionale reminiscenza sonora (l'intervallo d'ottava sulle sillabe «a-mo») che ricompare nell'accusa di Alfonso nel Finale del primo atto («tu l'ami, sì tu l'a-mi», ultime due sillabe $reb_3 - reb_2$). 31

Come detto, la parola muove i tempi musicali e il carattere dell'interpretazione. A proposito del Finale primo, Donizetti motiva esplicitamente le scelte agogiche attraverso categorie psicologiche:

Il pezzo d'assieme per carità che sia ben giocato, ben maestoso, ed alle tue parole malvagia mia sorte: stringe assai, 32 e torna al primo tempo al tuo dire ah

³¹ DONIZETTI spartito, p. 110.

³² Ivi, p. 58.

<u>pietade etc.</u>³³ Il 12/8 che segue va detto <u>da tutti i cori e 2.e parti, e tutto con forza;</u> credo che in partitura nol dican tutti e bisogna aggiustare. La banda dentro, pure di tanto in tanto ne dà rinforzi.

Il momento dell'agnizione dev'essere ben condotto, sia dal punto di vista musicale che da quello mimico-attoriale:

Ricordati che alla comune «ma chi è mai?, è la Borgia!»,³⁵ tu sei in ginocchio, ed appena Orsino (o chi sia) ti strappa la maschera, allora t'alzi, credendo imporre come Lugrezia ma Gennaro ti dà un moto, cadi, e ti abbracci a' suoi ginocchi, mentre egli fugge, e ti scaccia.

La raccomandazione non è superflua: nello spartito (si veda la Fig. 1), la posizione di corona e didascalia potrebbero indurre a una lectio facilior, compiendo il gesto di levare la maschera tra le parole «ma chi è mai?» ed «è la Borgia!», come se il riconoscimento da parte del coro avvenisse proprio per effetto dello smascheramento. In realtà, il coro già conosce l'identità di Lucrezia: è solo Gennaro ad esserne all'oscuro, ed ecco perché Donizetti rammenta di esclamare prima «è la Borgia!» e dopo di strapparle la maschera. Unicamente su Gennaro deve concentrarsi il colpo di scena: la reazione inorridita viene amplificata dal gesto di Lucrezia, che tenta di aggrapparsi alle gambe del giovane mentre lui la scaccia.

Un altro problema riguardava la parte del Duca:

Conosco che la parte di Cosselli è piccolissima per lui, ma, almeno sarà fatta alla verità, e credo che il 2° atto avrà gran risalto pel carattere fiero e finto del Duca. Specialmente per l'ironia che tanto pochi sanno fare.

Mi sembra molto interessante che, nel difendere l'importanza della parte a dispetto della poca musica, Donizetti mettesse sul piatto della bilancia motivazioni di carattere interpretativo: è vero che ci sono poche note, ma – se la parte è recitata a regola – il Duca ha comunque grande risalto nel secondo atto, perché vi si trova una scena in cui deve saper mostrare ira e dissimulazione insieme. Comunque fosse, Domenico Cosselli era un cantante di grandissimo valore, e – in contrasto con quanto proposto per la parte di Lucrezia e Maffio – invece di tagliare, Donizetti riscrive addirittura la cabaletta:

³³ Ivi, p. 59.

³⁴ Ivi, p. 63.

³⁵ Ivi, p. 69.



Fig. 1

Troverai la cabaletta nuova pel duetto. ³⁶ Pesa <u>assai</u> sul <u>Quarto marito</u>, ³⁷ ma la sola prima volta, nella 2.da fa' che l'accompagnamento batta due volte come il re-

³⁶ «Oh, a te bada, a te stesso pon mente».

³⁷ Donizetti spartito, p. 113.

sto. – Troverai sul libro malcauto marito, ma fù levato il 4.to per causa che la buon'anima di Francesco I avea avuto 4. mogli, ma dice assai più quel 4.to. $-^{38}$

La cabaletta nuova è abbastanza estesa, e in effetti questo è l'unico caso in cui il compositore, pur potendo accorciare, evita accuratamente di farlo. Per tale atteggiamento sicuramente giocavano motivi di convenzione, ma credo si debbano considerare anche alcune buone ragioni di ordine drammatico. Nella struttura di Lucia di Lammermoor la lunga aria (in realtà quasi un duetto) di Raimondo e Lucia si colloca nella stessa posizione del duetto fra Alfonso e Lucrezia. In tutt'e due le opere, il 'numero' è sviluppato in maniera molto ampia, occupando una porzione assai rilevante dell'atto centrale.39 Attraverso le proporzioni musicali, Donizetti vuole esaltare gli accadimenti scenici: Lucia accetta in quel momento di sposare Arturo, contravvenendo al patto di fedeltà con Edgardo. La sfortunata ragazza, che fino a quel momento aveva percorso il dramma approssimandosi via via al bordo d'un abisso, decide di buttarsi nel vuoto: è l'attimo che segna l'inizio della sciagura, della caduta mentale, il momento in cui Lucia/sposa diventa Lucia/adultera. In modo corrispondente, il duetto fra Lucrezia e il Duca seona il salto che trasforma Lucrezia/madre in Lucrezia/parricida. La dilatazione temporale viene preservata attraverso la nuova cabaletta, segnalando la crucialità dell'episodio per la designazione del percorso psichico della protagonista.

5. «LA SALA APPARATA A NERO»

La lettera alla Boccabadati è una testimonianza importante anche per indagare l'atteggiamento del compositore nei confronti della scenografia. Donizetti, a differenza di molti contemporanei, intuisce l'importanza sinestesica e la potenza simbolica dell'ambiente. Per il compositore l'apparato scenotecnico contribuisce direttamente all'azione: non è un generico sfondo pittorico ma la 'macchina' che permette funzionalmente ed emotivamente l'attuazione del dramma. Ad esempio, il Finale del primo atto preve-

³⁸ In effetti il primo libretto a stampa recita «Oh! a te bada... a te stesso pon mente, / Di Lucrezia mal cauto marito!» (Romani 1833) invece di «Oh! a te bada... a te stesso pon mente, / Don Alfonso, mio quarto marito!». I solerti censori milanesi intervennero per evitare l'involontaria allusione a Francesco I imperatore d'Austria (1768-1835).

³⁹ Non a caso è una delle pagine di Lucia più pesantemente colpite dai tagli di tradizione.

⁴⁰ L'atteggiamento di Donizetti probabilmente era influenzato anche dalla geniale idea

FRANCESCO BELLOTTO

deva una interazione tecnica assai precisa fra testo, attori e luogo: «Nel cacciar Gennaro dalla porta segreta fà che sia veduta dal Duca e da Rustighello, senza che tu te ne avveda!».

Per immaginare che cosa facessero i cantanti, possiamo ricorrere a bozzetti d'epoca. I primi ad essere arrivati fino a noi sono del 1838, 41 opera di Francesco Bagnara, 22 scenografo della Fenice. La Fig. 3 dell'Appendice 1 riproduce la sala di Palazzo ducale dove avviene l'episodio citato nella lettera. La descrizione di Romani («Gran porta in fondo. A diritta un uscio chiuso da invetriata. A sinistra un altr'uscio segreto») viene risolta da Bagnara eliminando la grande porta sul fondo (sostituita con una vetrata non praticabile, un fondale) e aggiungendo invece una seconda porta segreta. In questo modo Alfonso e Rustighello possono uscire dalla porta praticabile sulla destra, per rientrare nel vano oscuro sempre di destra e così assistere, visti dal pubblico ma non da Lucrezia e Gennaro, alla somministrazione dell'antidoto e successiva fuga del giovane dal vano di sinistra.

Passiamo al finale dell'opera. Si rappresenta il festino di morte. Per l'apparizione di Lucrezia ⁴³ il compositore meditava da tempo una tetra e spettacolare scena «dei cataletti» in scena lunga: ⁴⁴ una sala sul fondo del palcoscenico in cui erano disposte le cinque casse da morto per Maffio, Jeppo, Apostolo, Ascanio e Oloferno. Probabilmente l'idea era fuori dalla

drammatica alla base della pièce di Hugo. In fin dei conti Lucrezia si compone di tre atti che ripetono (con esiti sempre diversi) il medesimo evento: una festa interrotta. Nel prologo e nel primo atto la festa non si vede, è semplicemente evocata dall'esterno con luci e suoni. Nell'atto finale anche il pubblico è invitato al banchetto (come avviene in Don Giovanni), ma si tratta di una dolorosissima 'ultima cena' che prelude al tradimento e al martirio dei giusti. Chi sa se non sia questo il motivo che ha spinto Hugo, timoroso d'essere accusato di blasfemia, a specificare che i convitati erano quattordici e non tredici?

⁴¹ Ad oggi non si conosce il luogo di conservazione di bozzetti o stampe delle scene di Cavallotti, Ferrari e Menozzi (Milano, Teatro alla Scala, 1833) e neppure quelle di Giovanni Gianni (Firenze 1836).

⁴² Per notizie e catalogo dell'opus di Bagnara il testo di riferimento è BIGGI 1996.

⁴³ Donizetti spartito, p. 203.

⁴⁴ Branca 1882, p. 212: «a queste difficoltà, nate dall'argomento seguivano molte altre [...] per Donizetti, che mutava e rimutava e chiedeva una scena coi *cataletti*; volendo colla sua musica, destare un effetto nuovo di emozioni da far rabbrividire». Emilia Branca non sempre è attendibile, eppure non è difficile in questo caso darle credito: anche nel caso di Favorite Donizetti per il finale d'opera era partito dalla suggestione dell'ambiente scenografico. Lo rivela il librettista Gustave Vaëz, che nel 1860 raccontò che «questo quarto atto fu [...] la causa e il punto di partenza del lavoro teatrale. Donizetti, avendo promesso una partitura al Théâtre de la Renaissance, diede ad Alphonse Royer e a me come base di lavoro ["pour programme"] un chiostro, dei monaci ed una grande desolazione. Da molto tempo sognava una composizione di questo genere, mentre la censura italiana era sempre stata d'ostacolo alla realizzazione di questo desiderio. Noi fornimmo a Donizetti ciò che aveva chiesto». La dichiarazione si trova nell'avvertenza al libretto in Vaëz 1860 (citata nella traduzione italiana di Bellotto 2002, p. 392, nota 7).

sensibilità figurativa italiana di quegli anni, perché nel 1833 e nel 1836 abbiamo notizia di come gli scenografi risolvessero altrimenti, evitando la messinscena delle bare. ⁴⁵ Bagnara (Appendice 1, Fig. 5), per disegnare l'ambiente sembra affidarsi alla disposizione di Hugo:

Une salle magnifique du palais Negroni. À droite, une porte bâtarde. Au fond, une grande et très-large porte à deux battans. Au milieu, une table superbement servie à la mode du seizième siècle. De petits pages noirs, vêtus de brocart d'or, circulent à l'entour. – Au moment où la toile se lève, il y a quatorze convives à table, Jeppo, Maffio, Ascanio, Oloferno, Apostolo, Gennaro et Gubetta, et sept jeunes femmes, jolies et très galamment parées. Tous boivent ou mangent, ou rient à gorge déployée avec leurs voisines, excepté Gennaro qui paraît pensif et silencieux. 46

Al piede del bozzetto ritroviamo la laconica descrizione di Romani: «sala nel palazzo Negroni illuminata e addobbata per festivo banchetto». La metà di sinistra non è disegnata, com'era consuetudine dell'artista, perché da intendersi specularmente identica alla metà di destra. La tavola imbandita impedisce la visuale completa della grande porta praticabile. Per ottenere l'ingresso centrale di Lucrezia voluto dagli autori si rendeva indispensabile lo spostamento della tavola. Sospetto che il momento deputato fosse la breve rissa seguita alle provocazioni del traditore Gubetta: lì è logico immaginare un rovesciamento di tavoli o un loro rapido allontanamento. Sicuro è che con tale disposizione scenografica anche Bagnara evitò la sala dei cataletti desiderata dal compositore: un'unica porta frontale, con battenti di quelle dimensioni, non ne avrebbe permesso la visibilità. L'azione suggerita da Donizetti comincia dalla ballata di Orsini, «Il segreto per esser felici», un carpe diem interrotto dalle voci fuori scena dei monaci e dall'irrompere della Borgia:

Finita la ballata la seconda volta comincia ad oscurarsi la scena. All'aprirsi della gran porta di mezzo tu vi apparisci con guardie. Si vedrà la sala apparata a nero dietro di te. Quando resti sola ed a porte chiuse con Gennaro bada se tutte lo sono.

Non riesco a ricordare, prima di Verdi, altri compositori che – come Donizetti – pensino agli effetti luce in chiave puramente psicologica: l'oscu-

⁴⁵ E sicuramente anche fuori dalla tollerabilità della censura, dal momento che il corredo naturale dei cataletti era l'apparizione dei monaci che intonavano un canto funebre. Il coinvolgimento di religiosi cristiani in una scena di assassinio multiplo era situazione assolutamente improponibile in Italia, e così nel libretto di Romani i monaci scompaiono e voci fuori scena cantano «la gioia de' profani / è un fumo passeggier».

⁴⁶ Hugo, Lucrèce Borgia, III, 1.

ramento non prende spunto da una tempesta, da un temporale, da un tramonto, da un qualsiasi evento esterno, naturale o sovrannaturale che sia. È un rabbuiarsi del salone (se ne accorge per primo Gennaro, che esclama «Maffio! Vedi? / Si spengono le faci») che serve a comunicare la pervasione occulta del veleno e della morte, di lì a poco impersonata da Lucrezia. Lo spettatore sente attraverso gli occhi che sta accadendo qualcosa di tragico, mentre vede attraverso le orecchie alcuni giovani festanti che intonano qualcosa di comico. L'idea era semplicemente geniale, e la scenografia di Bagnara si prestava molto bene all'effetto previsto dal compositore bergamasco.

Il pittore scandisce il salone in due gradi separati di profondità. Il grado 'corto', prossimo al proscenio, ha un plafone orizzontale sostenuto da tre ordini di colonne decorate ed è visivamente chiuso sui lati, senza elementi d'arredo. La luce di guesta prima area doveva essere essenzialmente irraggiata dai lumi di ribalta e da torrette e ponte di boccascena. Il grado 'lungo' (più lontano dagli spettatori) accoglie il tavolo e la zona del banchetto: una porzione architettonica della sala molto più alta della prima. E traguardato al fondo con una grande tela dipinta in prospettiva a fuoco centrale. La vista converge sulla porta mediana. L'illuminazione qui doveva essere risolta obbligatoriamente ricorrendo a punti di luce in quinta a destra e sinistra e – per il fondale – a lumi appesi sopra il plafone orientati verso il fondo. In questo modo si potevano ottenere due risultati importanti: 1) il centro del fondale (normalmente difficile da raggiungere prima dell'avvento dell'illuminazione elettrica) era ben illuminato; 2) spegnendo i lumi disposti per la zona lunga, si realizzava un oscuramento pressoché totale dell'ambiente nella sua parte più profonda. L'unico problema di questa scenografia bipartita è la scarsità di luce frontale nell'area del banchetto, troppo indietro per prendere i lumi di ribalta e troppo avanti per giovarsi di quelli puntati sulla porta. Bagnara non casualmente dispone sul tavolo quattro imponenti candelabri, d'importanza capitale per leggere le espressioni dei commensali (che, altrimenti, col fondale acceso sarebbero semplici silhouettes nere).

Seguiamo quel che prescrive Donizetti. In scena lunga si crea gradualmente il buio mentre Orsini canta la ballata per gli amici venendo a prender la luce di proscenio; gli invitati s'accorgono di essere in trappola e, al centro del fondo nero, s'aprono i battenti della porta. Le faci in mano alle guardie che accompagnano Lucrezia disegnano una lama di luce che irrompe sul pavimento e nel contempo illumina spettralmente l'avvelenatrice, che avanza in mezzo agli astanti. L'ingresso così congegnato credo funzionasse perfettamente, e che destasse nel pubblico quell'«effetto nuovo di emozioni da far rabbrividire» tanto ricercato da Donizetti.⁴⁷ Lucrezia dà ordine che le uscite vengano sprangate e chiede di rimanere da sola col figlio.

L'accompagnamento del basso in fà minore dovria essere tutto semplice nel principio [...] tutto disturba in tal momento, e ciò soltanto fino alla parola ne ho il rimedio, che il resto và. (ma tutto piano dev'essere, ed il tempo in simil situazione non esiste che nell'anima dell'esecutore poiché in principio è andante, poi Gennaro nel dir morremo tutti stringe un poco; Lugrezia all'io Gennaro (ancora di più; al me ferir, torna il primo tempo, al preparati torna a stringere etc. etc.

Anche questa è una vera lezione di teatro. Il compositore arriva all'assurdo di rinnegare la materia sonora, l'oggetto del proprio lavoro, pur di lasciar spazio alle emozioni da suscitare sulla scena: «tutto disturba in tal momento». La sua sensibilità accesa si spinge a un artificio poetico per spiegare il variare dell'agogica con il procedere della parola: «il tempo in simil situazione non esiste che nell'anima dell'esecutore». In altri termini, non c'è scrittura musicale o sistema di rappresentazione che possa sostituire il 'sentire' di un artista durante l'atto performativo.

Gennaro muore avvelenato:

Quando Gennaro è spento, 48 e si sente romore e calpestio ti raccomando fà cose da pazza, non star mai ferma, grida, gira per la scena, batti a tutte le porte, e ricordati che son chiuse per ordine tuo, e che da te stessa non si vorriano aperte... quindi per carità dove vi è il crescendo, e di tanto in tanto dici figlio, ajta etc. aggiungi, gente, aprite, soccorso, aita, etc. fino a che si spalanca la porta e si presenta il Duca co' soldati e tu credi vengano in soccorso. – qui alla parola miralo 49 tu stessa prendi il Duca e glielo fai vedere, egli inorridito viene sul davanti della scena. –

Donizetti conclude la serie di raccomandazioni spiegando come tagliare coloratura e riprese fino al termine: «io me ne anderei alle ultime cadenze come fosse seconda volta, che il dir due volte <u>era mio figlio</u> raffredda assai mi pare».

Queste ultime frasi della lettera contengono elementi di grande suggestione. Innanzitutto va sottolineata la forza dei gesti voluti sulla scena: la scatola chiusa creata dalla Borgia per convincere il figlio a bere l'antidoto si tramuta ben presto in una prigione. Lucrezia chiude i battenti comportandosi da madre: non sa che questo gesto la trasformerà gradualmente in

⁴⁷ Branca 1882, p. 212.

⁴⁸ Donizetti spartito, p. 216.

⁴⁹ Ivi, p. 218.

carceriere e poi in carnefice. La porta, oggetto d'impatto simbolico enorme, permette una specie di scena speculare a quella che Rigoletto recita nel Palazzo ducale dopo il rapimento di Gilda. Là Rigoletto vuole spasmodicamente impedire che il vizio del Duca contamini la purezza della ragazza. Il padre vuole salvare la figlia, e la porta è lo strumento che glielo impedisce.

In Lucrezia Borgia osserviamo la situazione da una visuale opposta: siamo dentro la camera; genitore e sequestratore sono la stessa persona. L'ombra dell'incesto ritorna sinistramente, disegnando un rapporto perfettamente sovvertito: a ben vedere Lucrezia, donna e madre, ha 'fecondato' di linfa esiziale Gennaro, uomo e figlio. Come Gilda, Gennaro, dopo aver scoperto la verità, imbocca l'ultima via di libertà e purezza: il suicidio. La madre vuole salvare il figlio, e la porta è lo strumento che glielo impedisce.

Da questo scontro fisico fra Lucrezia madre (donna disperata che cerca soccorso) e Lucrezia assassina (la porta sprangata) deriva l'impressionante sequenza di azioni immaginate da Donizetti. Ad Alfonso non resterà che inorridire: si aprono i battenti e la doppiezza, la devianza, la 'deformità' diventano evidenti a tutti perché Lucrezia dimostra di essere madre e assassina insieme.

In base alla lettera dobbiamo inoltre considerare infondato quanto si legge in bibliografia a proposito della cabaletta, e cioè che «Era desso il figlio mio» fosse stato aggiunto per volontà di Henriette Méric-Lalande: una soluzione di ripiego accolta dal compositore *obtorto collo* per seguire i capricci della prima donna. ⁵⁰ Questo documento prova che nel 1836 Donizetti – che avrebbe potuto benissimo operare un ulteriore taglio radicale – non solo conserva la cabaletta ma addirittura ne esalta la potenza scenica prescrivendo azioni così esplicite e violente prima del suo attacco.

Il finale dell'opera, ben lungi dall'essere un ripiego d'occasione, era invece il risultato di approfondite e attente considerazioni. Bisognerebbe infatti chiedersi come mai Donizetti e Romani, sin qui osservatori abbastanza fedeli della sostanza narrativa del dramma di Hugo, decidono di discostarsi dal modello. Come noto, nella pièce di Hugo Gennaro pugnala la madre:

La Voix Mon frère Gennaro!

GENNARO C'est Maffio!

LA VOIX Gennaro! Je meurs! Venge-moi!

⁵⁰ La notizia è generata da Branca 1882, p. 213 e poi ripresa da Zavadini 1948, p. 49. In realtà seri dubbi erano già stati avanzati da Celletti 1983-1984, che ha smontato la testimonianza della moglie di Romani con argomenti inoppugnabili. Fulvio Stefano Lo Presti ne dà puntuale resoconto in Ashbrook 1982 (1986), p. 215, nota 103.

UNA LETTERA INEDITA DI DONIZETTI SU LUCREZIA BORGIA

GENNARO relevant le couteau: C'est dit. Je n'écoute plus rien. Vous l'enten-

dez, Madame, il faut mourir!

Doña Lucrezia se débattant et lui retenant le bras: Grâce! grâce! Encore un mot!

GENNARO Non!

Doña Lucrezia Pardon! écoute-moi!

GENNARO Non!

Doña Lucrezia Au nom du ciel! Gennaro Non! Il la frappe.

Doña Lucrezia Ah!... tu m'as tuée! - Gennaro! je suis ta mère! Fin. 51

In effetti la scena era difficilmente trasferibile al libretto per una serie di motivi. Prima di tutto la censura italiana non avrebbe permesso la rappresentazione d'un matricidio per lama. Non riesco neppure a immaginare quale reazione avrebbe avuto il pubblico milanese se Romani avesse chiuso il dramma con la battuta 'verista' di Lucrezia, incredula e morente: «Ah!... tu m'as tuée! – Gennaro! Je suis ta mère!». Anche le convenienze erano d'ostacolo: se tenore e soprano muoiono insieme nel pieno d'una azione, in un recitativo, chi canta per ultimo? Inoltre, la materia disposta dal drammaturgo francese era davvero esigua. La tragedia si consuma in un batter d'occhi; Hugo concentra nel giro di una decina di brevi battute: 1) agonia di Gennaro; 2) morte fuori campo di Maffio; 3) accoltellamento di Lucrezia; 4) agnizione da parte del figlio; 5) doppia morte. Donizetti e Romani erano dunque costretti a modificare la trama, aggiungendo materiale. Il problema venne superato operando scelte molto interessanti.

Se partiamo dalla premessa programmatica del *drame* – «la maternità che purifica la deformità morale» – possiamo convenire che il finale d'opera si muove verso un indirizzo etico un po' differente. Per Hugo il giovane Gennaro in punto di morte diventava un assassino; sua è la mano che colpisce e 'purifica' la mostruosità della Borgia. Nell'opera di Donizetti, invece, l'innocenza di Gennaro è totalmente preservata, aumentando per contrasto la nefandezza di Lucrezia. Insomma, l'operato della duchessa non viene purificato da alcun accadimento; il sacrificio è incompleto e perciò non si celebra una vera *catarsi* aristotelica. Quella porta, che in Hugo era tecnicamente la trappola che causava la morte *del corpo* di Lucrezia impedendole di fuggire, in Donizetti diventa la trappola che causa la morte *dell'anima* della sciagurata duchessa impedendole di chiamare soccorso per il

⁵¹ Hugo, Lucrèce Borgia, III, Scena ultima.

figlio agonizzante. La porta chiusa rappresenta l'inattingibilità di qualsiasi salvazione. Questa 'morte spirituale' è ingigantita dall'arrivo dello 'spettatore' Alfonso, che appunto *inorridisce* vedendo il cadavere di un amante di Lucrezia che si rivela il figlio di lei. La cabaletta che ne scaturisce è dotata di versi non particolarmente belli ma assai efficaci ed eloquenti dal punto di vista drammatico:

Era desso il figlio mio, la mia speme, il mio conforto... Ei potea placarmi, Iddio... Me parea far pura ancor. Ogni luce in lui mi è spenta... Il mio cor con esso è morto... Sul mio capo il cielo avventa il suo strale punitor.

Nel finale d'opera accade un po' il contrario di quel che succedeva nel travaso tra Hugo e Verdi: in Le roi s'amuse la morte di Blanche era quell'evento pubblico che diventava in Rigoletto il lutto privato di un padre, disperatamente abbandonato a se stesso nel momento della perdita di Gilda; 52 per converso, in Lucrèce di Hugo si consumava una morte senza testimoni, un feroce doppio assassinio privato, laddove in Lucrezia di Donizetti la corte (Duca Alfonso in testa) accoglieva la confessione pubblica del delitto. Con mezzi opposti, gli operisti italiani mutano l'indirizzamento 'etico' dello scioglimento immaginato da Hugo. La deserta riva del Mincio descriveva l'incolmabile solitudine di Rigoletto, sopraffatto e per niente santificato dalla sua paternità. Nella sala ricolma di cortigiani ferraresi Lucrezia celebrava un rito interrotto, e lo sgozzamento del capro non produceva alcuna purificazione. Lucrezia sopravvive con la peggiore punizione immaginabile: dopo aver assassinato la persona in cui aveva racchiuso tutto il suo miserrimo mondo affettivo, non potrà emendare il delitto o sperare nel perdono degli uomini e di Dio. In conclusione, con lo scioglimento di Lucrezia Borgia, il compositore traccia un impietoso ritratto noir della duchessa: un finale totalmente pessimista e senza possibilità di remissione dei peccati.

L'opera di Donizetti, più che un percorso di purificazione, rappresenta, insomma, una disperata parabola di dannazione.⁵³

⁵² L'acuta osservazione è di LAVAGETTO 2002, p. 80.

⁵³ Queste ultime considerazioni sul pessimismo donizettiano sono influenzate da alcuni scambi di idee avuti con Paolo Fabbri (in particolare a proposito del finale di Marino Faliero: FABBRI 2003, pp. 85 e 86), che voglio ringraziare per i numerosi consigli che mi ha dato in occa-

UNA LETTERA INEDITA DI DONIZETTI SU LUCREZIA BORGIA

sione della stesura del saggio. Anche Livio Aragona mi ha generosamente aiutato soprattutto per quanto concerne le questioni musicali. Devo poi a Roger Parker (che sta curando una nuova edizione critica dell'opera) alcune informazioni a proposito del finale nuovo del 1840, in cui lo struggente cantabile di Gennaro in chiusura (senza cabaletta di Lucrezia e contestuale ingresso di Alfonso) sembrerebbe apparentemente mutare la visione nichilista dell'opera donizettiana. In realtà l'arioso del tenore «Madre, se ognor lontano», se possibile acuisce la colpa di Lucrezia, esaltando il patetismo dell'agonia del giovane figlio e descrivendo con altra immagine l'enormità della solitudine della genitrice. La donna rimane infatti nel mezzo del palcoscenico ad abbracciare un cadavere, mentre la porta resta chiusa alle sue spalle. Verso la fine degli anni trenta erano mutati i gusti del pubblico (ritengo che il finale di Lucia fosse fra i colpevoli principali della nuova moda) e furoreggiavano le grandi scene di 'addio alla vita' affidate al tenore. Forse significa qualcosa che Napoleone Moriani, il tenore per cui Donizetti scrisse «Madre, se ognor lontano» fosse soprannominato addirittura il tenore 'della bella morte'. Modernamente si usa eseguire prima il Larghetto di Gennaro e poi il rondò di Lucrezia: nelle già citate lettere a Toto Vasselli, Donizetti rivela che questa scelta era già in qualche modo invalsa nell'Ottocento. Dalle sue frasi s'intuisce come non ne fosse troppo felice: in ogni caso raccomanda di eseguire la cabaletta senza ripetizioni, esattamente come prescriveva già nel 1836 alla Boccabadati.

L'autore di questo saggio e i curatori del volume ringraziano la Direzione del Museo Correr di Venezia per aver autorizzato la riproduzione dei bozzetti di Francesco Bagnara nell'Appendice 1.

APPENDICE 1

LE SCENE DI FRANCESCO BAGNARA (1838)

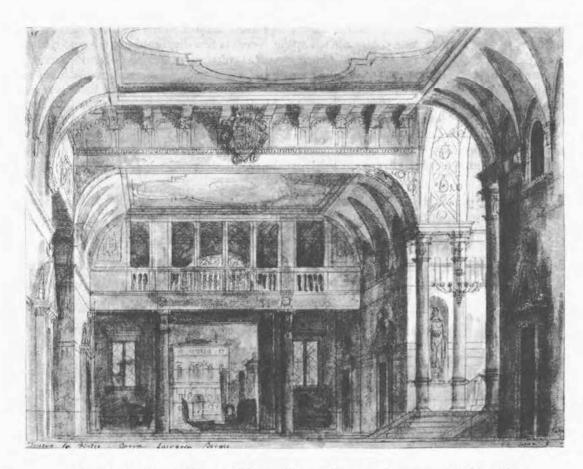


Fig. 1 - Prologo (Venezia, Museo Correr, Bozzetti Bagnara, A III 5989).

Hugo: «Une terrasse du palais Barbarigo, à Venise. C'est une fête de nuit. Des masques traversent par instans le théâtre. Des deux côtés de la terrasse, le palais splendidement illuminé et résonnant de fanfares. La terrasse couverte d'ombre et de verdure. Au fond, au bas de la terrasse, est censé couler le canal de la Zuecca, sur lequel on voit passer par momens, dans les ténèbres, des gondoles, chargées de masques et de musiciens, à demi éclairées. Chacune de ces gondoles traverse le fond du théâtre avec une symphonie tantôt gracieuse, tantôt lugubre, qui s'éteint par degrés dans l'éloignement. Au fond, Venise au clair de lune».

ROMANI: «Terrazzo nel palagio Grimani in Venezia. Festa di notte. Alcune maschere attraversano di tratto in tratto il teatro. Dai due lati del terrazzo si vede il palagio splendidamente illuminato: in fondo il canale della Giudecca, sul quale si veggono passare ad intervalli nelle tenebre alcune gondole: in lontano Venezia al chiaror della luna».

BAGNARA: «Atrio nel Palazzo Grimani, in Venezia, illuminato».

L'ambientazione di Hugo viene mutata radicalmente. Prima di tutto il «palazzo Barbarigo» diventa Grimani già nel libretto di Romani. Bagnara rinuncia alla possibilità di un esterno notturno. Lo scorcio dello scenografo si corregge ulteriormente: non è più l'improbabile veduta del Canale della Giudecca con Venezia sul fondo, ma il Canal Grande. Tecnicamente, esattamente come accade per le Figg. 3 e 5 (scene lunghe), l'ambiente viene praticato per tutta la sua notevole profondità. Le ombre sono generate dalla luce proveniente da destra, dove – per effetto d'una illuminazione vivissima, rinforzata dalla grande lumiera appesa all'arco – si può facilmente immaginare si stia svolgendo la festa. La banda in interno palco doveva perciò essere collocata obbligatoriamente sul medesimo lato, per completare sonoramente l'illusione. Par di capire che il luogo deputato al sonno di Gennaro fosse il divano di sinistra, che per gioco prospettico è privo dell'osta-

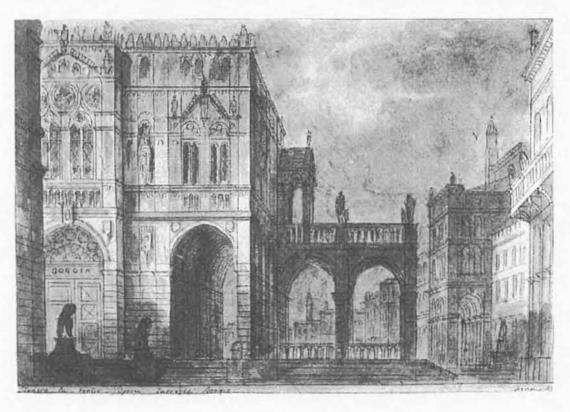


Fig. 2 - Atto I, scena 1 (Venezia, Museo Correr, Bozzetti Bagnara, A III 5989).

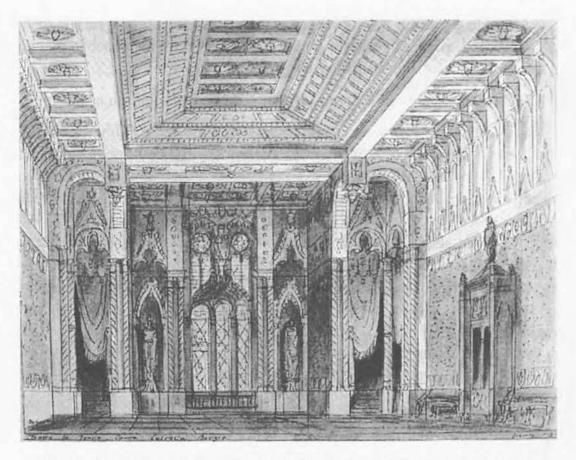


Fig. 3 - Atto I, scena 2 (Venezia, Museo Correr, Bozzetti Bagnara, A III 5989).

colo visivo delle colonne. Se così fosse, l'unica posizione che permette di mettersi in relazione visiva con Gennaro senza dare le spalle al pubblico è in avanti, oltre la linea della scalinata sulla destra: qui probabilmente Lucrezia attaccava «Come è bello! Quale incanto». L'angolo buio dell'approdo a destra, dotato di porte, poteva ospitare l'ingresso furtivo del Duca e Rustighello.

HUGO: «Une place de Ferrare. À droite, un palais avec un balcon garni de jalousies, et une porte basse. Sous le balcon, un grand écusson de pierre chargé d'armoiries avec ce mot en grosses lettres saillantes de cuivre doré au-dessous: BORGIA. À gauche une petite maison avec porte sur la place. Au fond, des maisons et des clochers» (Fig. 2).

ROMANI: «Una piazza di Ferrara. Da un lato palazzo con verone, sotto al quale uno stemma di marmo, ove è scritto con caratteri visibili di rame dorato: BORGIA. Dall'altro una piccola casa coll'uscio sulla strada, le cui finestre sono illuminate di dentro. Notte».



Fig. 4 - Atto II, scena 1 (Venezia, Museo Correr, Bozzetti Bagnara, A III 5989).

BAGNARA: «Esterno del palazzo dei Borgia».

Bagnara realizza l'ambiente come scena corta, riproducendo il Palazzo ducale di Ferrara. La provenienza della luce da sinistra e la frontalità del portone ottengono un'ottima evidenza della scritta. La scala fra i due leoni era praticabile perché Gennaro potesse raggiungere la sommità della porta. L'abitazione del giovane è rappresentata dallo spezzato sulla destra; le finestre illuminate quelle sopra al balcone. Come nel Prologo, coro e banda venivano collocate nell'interno destro.

Hugo: «Une salle du palais ducal de Ferrare. Tentures de cuir de Hongrie frappées d'arabesques d'or. Ameublement magnifique dans le goût de la fin du quinzième siècle en Italie. – Le fauteuil ducal en velours rouge, brodé aux armes de la maison d'Este. À côté, une table couverte de velours rouge. – Au fond, une grande porte. À droite, une petite porte. À gauche, une autre petite porte masquée. – Derrière la petite porte masquée, on voit, dans un compartiment ménagé sur le théâtre, la naissance d'un escalier en spirale qui s'enfonce sous le plancher et qui est éclairé par une longue et étroite fenêtre grillée» (Fig. 3).

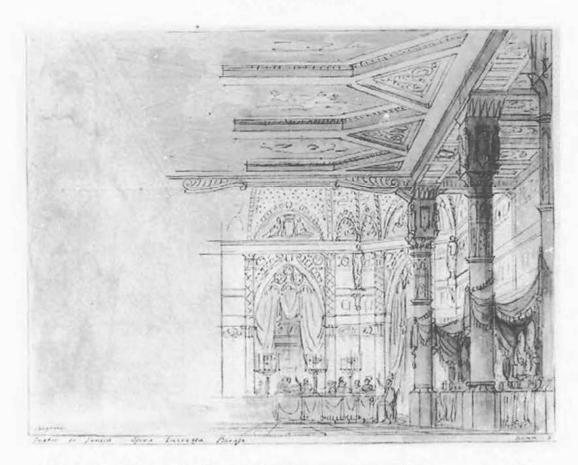


Fig. 5 - Atto II, scena 2 (Venezia, Museo Correr, Bozzetti Bagnara, A III 5989).

ROMANI: «Sala nel palazzo ducale. Gran porta in fondo. A diritta un uscio chiuso da invetriata. A sinistra un altro uscio segreto. Tavolino nel mezzo, coperto di velluto».

BAGNARA: «Sala nel Palazzo Ducale».

Per funzionalità e organizzazione di questa scena, si veda il saggio al § 5. La sala apparata a NERO.

Hugo: «La deuxième décoration. – La place de Ferrare avec le balcon ducal d'un côté et la maison de Gennaro de l'autre. – Il est nuit» (Fig. 4).

ROMANI: «Piccolo cortile che mette alla casa di Gennaro. Una finestra della casa è illuminata. È notte».

BAGNARA: «Piccolo cortile che mette alla casa di Gennaro. Una finestra della casa è illuminata. È notte».

L'apparato italiano è più ricco del modello francese, proponendo una nuova scena corta che varia quanto disposto nella Tav. 2. Avendo a disposizione una nuova mutazione, Bagnara esplicita quanto nel primo atto (scena 1) era appena accennato: mette in prospetto a sinistra la casa di Gennaro, con vetrata trasparente e lume interno acceso. Lo scenografo dispone ingegnosamente anche un elemento visivo di continuità con l'altra scena: l'alto balcone con statue suggerisce infatti allo spettatore che si tratti dello stesso edificio, ma osservato da altro punto di vista.

Hugo: «Une salle magnifique du palais Negroni. À droite, une porte bâtarde. Au fond, une grande et très large porte à deux battans. Au milieu, une table superbement servie à la mode du seizième siècle» (Fig. 5).

ROMANI: «Sala nel palazzo Negroni illuminata e addobbata per festivo banchetto».

BAGNARA: «Sala nel palazzo Negroni illuminata e addobbata per festivo banchetto».

Per funzionalità e organizzazione di questa scena, si veda il saggio al § 5. La sala apparata a NERO.

APPENDICE 2

La lettera di Donizetti a Luigia Boccabadati (8 settembre 1836)

Autografo, Napoli, 8 settembre 1836. Documento inedito conservato presso la Raccolta Nydahl dello Stiftelsen Musikkulturens Främjande di Stoccolma con segnatura Doi/G Bes. 2 c. mm. 348 × 225. Piegatura. Indirizzo, tracce di gommalacca e due timbri al verso di c. 1: NAP 1836 8 SET e 13 SETTEMBRE 1836. Sempre a c. 1v il prosieguo di c. 2r, qui trascritta nella successione di lettura. Segni di affrancatura. La doppia barra (//) indica il cambio pagina. L'impaginazione degli esempi musicali è di Livio Aragona. I sottolineati sono nell'originale.

Alla Celebre [...] Sig.ra Luigia Boccabadati [...] al Teatro della Pergola [...] Al Teatro di Firenze Augusto Gazzuoli ⁵⁴

Pregiatissima Signora Luigia Boccabadati Gazzuoli di Modena Celebre Cantante etc. da Napoli 8. 7bre 1836.

Post-Scriptum! Perché quel voi? forse perché son Cavaliere? Io perderei mille fetuccie di tutto core se mi costassero la perdita di un amico, quindi la prego, vi prego, e ti prego a non seccarmi i ... col lei, e col voi! – Avanti! – Godo che ridesti dal letargo Lucrezia, a te la raccomando com'opera (quanto al libro) di nuovo genere per l'Italia essendovi frammischiato buffo e serio. Se però le seconde parti non sono ottime, per carità non farla! Per Orsino avvi la Carobbi 55 in Firenze che ottima saria. – Ricorda loro che è necessaria come il pane la banda dentro sì per l'Introduzione come pel Seguito e fine, e che sia di soli stromenti d'ottone com'era a Milano. Spero che lo spartito sarà di Ricordi per essere il vero. – Alla tua sortita io comincerei dal tagliare un po' di recitativo: «nata io non era» salto



etc. il resto lo vedrai dal foglio di musica qui annesso: troverai che <u>Alfonso</u> e <u>Rustighello</u> escono nel crescendo invece che prima, e ciò perché tu possa attaccar su-

⁵⁴ Augusto Gazzuoli, il marito di Luigia Boccabadati.

⁵⁵ Carolina Carobbi, anche se l'impresa mise in contratto Rosina Mazzarelli.

bito la cabaletta. Ciò che vedi sul foglio di cambiato, e ciò che è di stromentato pregane il m.º in tuo e mio nome che lo farà, se poi non ti andasse a garbo fa' pure quel che vuoi, metti quel che vuoi che ti dò l'alter ego. Nel duetto con Poggi ⁵⁶ al principio fa' che l'orchestra suoni il motivo ben piano ed il tempo sia bastantemente mosso: il cantabile a 6/8 raccomanda che sia appassionato e quasi sempre piangente perché si veda quanto ama la madre, accompagnato piano da due <u>clarini</u> e da tutti: dove tu dici <u>e il foglio suo, miratelo etc</u>. sarebbe meglio farne 4 battute invece di otto accelerando le parole per esempio:



fino alle battute Gen: «Ed io Signora oh quanto: quella va bene, e si và avanti. -Dopo il duetto, io ti lascio... più allegro di prima. Se dopo la cabaletta del Duetto togli 9 battute non sarà male la seconda volta. Il pezzo d'assieme per carità che sia ben giocato, ben maestoso, ed alle tue parole malvagia mia sorte: stringe assai, e torna al primo tempo al tuo dire ah pietade etc. il 12/8 che segue va detto da tutti i cori e 2.e parti, e tutto con forza; credo che in partitura nol dican tutti e bisogna aggiustare. La banda dentro, pure di tanto in tanto ne dà rinforzi. - Ricordati che alla comune «ma chi è mai?, è la Borgia!», tu sei in ginocchio, ed appena Orsino (o chi sia) ti strappa la maschera, allora t'alzi, credendo imporre come Lugrezia ma Gennaro di dà un moto, cadi, e ti abbracci a' suoi ginocchi, mentre egli fugge, e ti scaccia. - Conosco che la parte di Cosselli 57 è piccolissima per lui, ma, almeno sarà fatta alla verità, e credo che il 2º atto avrà gran risalto pel carattere fiero e finto del Duca. Specialmente per l'ironia che tanto pochi sanno fare. – Nel duetto con Alfonso guarda sul foglio di musica al N.2 che vi si trova la parte de' primi violini pe' certo tratto di tempo cambiata com'io desidero. Oltre ciò vi è anco la parte di Alfonso sino la fine dell'Adagio. Quanto alla cabaletta l'avrete in altra lettera. -Dopo il duetto al ripartire di Gennaro, per carità piano l'orchestra onde si senta l'intreccio. Tutte le annotazioni a tempo di musica le troverai scritte sulla edizione di Ricordi che prenderai in piazza del Duomo. – Tra una cabaletta e l'altra in fine della stretta, vedrai che è impossibile per la prestezza del tempo dir tutto, non inquietarti, e di' quel che ti piace. - Nel cacciar Gennaro dalla porta segreta fà che sia veduta dal Duca e da Rustighello, senza che tu te ne avveda!. -

⁵⁶ Antonio Poggi, sostenne il ruolo di Gennaro.

⁵⁷ Domenico Cosselli.

bito la cabaletta. Ciò che vedi sul foglio di cambiato, e ciò che è di stromentato pregane il m.º in tuo e mio nome che lo farà, se poi non ti andasse a garbo fa' pure quel che vuoi, metti quel che vuoi che ti dò l'alter ego. Nel duetto con Poggi ⁵⁶ al principio fa' che l'orchestra suoni il motivo ben piano ed il tempo sia bastantemente mosso: il cantabile a 6/8 raccomanda che sia appassionato e quasi sempre piangente perché si veda quanto ama la madre, accompagnato piano da due <u>clarini</u> e da tutti: dove tu dici <u>e il foglio suo, miratelo etc</u>. sarebbe meglio farne 4 battute invece di otto accelerando le parole per esempio:



fino alle battute Gen: «Ed io Signora oh quanto: quella va bene, e si và avanti. -Dopo il duetto, io ti lascio... più allegro di prima. Se dopo la cabaletta del Duetto togli 9 battute non sarà male la seconda volta. Il pezzo d'assieme per carità che sia ben giocato, ben maestoso, ed alle tue parole malvagia mia sorte: stringe assai, e torna al primo tempo al tuo dire ah pietade etc. il 12/8 che segue va detto da tutti i cori e 2.e parti, e tutto con forza; credo che in partitura nol dican tutti e bisogna aggiustare. La banda dentro, pure di tanto in tanto ne dà rinforzi. - Ricordati che alla comune «ma chi è mai?, è la Borgia!», tu sei in ginocchio, ed appena Orsino (o chi sia) ti strappa la maschera, allora t'alzi, credendo imporre come Lugrezia ma Gennaro di dà un moto, cadi, e ti abbracci a' suoi ginocchi, mentre egli fugge, e ti scaccia. - Conosco che la parte di Cosselli⁵⁷ è piccolissima per lui, ma, almeno sarà fatta alla verità, e credo che il 2° atto avrà gran risalto pel carattere fiero e finto del Duca. Specialmente per l'ironia che tanto pochi sanno fare. - Nel duetto con Alfonso guarda sul foglio di musica al N.2 che vi si trova la parte de' primi violini pe' certo tratto di tempo cambiata com'io desidero. Oltre ciò vi è anco la parte di Alfonso sino la fine dell'Adagio. Quanto alla cabaletta l'avrete in altra lettera. -Dopo il duetto al ripartire di Gennaro, per carità piano l'orchestra onde si senta l'intreccio. Tutte le annotazioni a tempo di musica le troverai scritte sulla edizione di Ricordi che prenderai in piazza del Duomo. – Tra una cabaletta e l'altra in fine della stretta, vedrai che è impossibile per la prestezza del tempo dir tutto, non inquietarti, e di' quel che ti piace. – Nel cacciar Gennaro dalla porta segreta fà che sia veduta dal Duca e da Rustighello, senza che tu te ne avveda!. -

⁵⁶ Antonio Poggi, sostenne il ruolo di Gennaro.

⁵⁷ Domenico Cosselli.

Se nell'atto terzo si potesse tagliare il Duetto tenore, e contralto saria bene, non potendo, vi è dopo quello un coretto del quale fanne levare delle ripetizioni inutili, e fa questo anco dovunque trovi lungherie. – In fine alla ballata ossia nell'ultima cadenza di voce



dopo è meglio fare



piuttosto che fare



capisci? – Ogni volta che finisci la ballata ci vuole un colpo di tam tam (se c'è) poi la voce del presto, indi i cori. Finita la ballata la seconda volta comincia ad oscurarsi la scena. All'aprirsi della gran porta di mezzo tu vi apparisci // con guardie. Si vedrà la sala apparata a nero dietro di te. – Quando resti sola ed a porte chiuse con Gennaro bada se tutte lo sono. L'accompagnamento del basso in fà minore dovria essere tutto semplice nel principio cioè così



non come si trova



tutto disturba in tal momento. e ciò soltanto fino alla parola <u>ne ho il rimedio</u>, che il resto và. (ma tutto piano dev'essere, ed il tempo in simil situazione non esiste che nell'anima dell'esecutore poiché in principio è <u>andante</u>, poi Gennaro nel dir <u>morremo tutti</u> stringe un poco; Lugrezia all'<u>io Gennaro</u> (ancora di più; al <u>me ferir</u>, torna il primo tempo. al <u>preparati</u> torna a stringere etc. etc. – Quando Gennaro è <u>spento</u>, e si sente romore e calpestio ti raccomando fà cose da <u>pazza</u>, non star mai ferma, grida, gira per la scena, batti a tutte le porte, e ricordati che son chiuse per ordine tuo, e che da te stessa non si vorriano aperte... quindi per carità dove vi è il crescendo, e di tanto in tanto dici <u>figlio</u>, ajta etc. aggiungi, gente, aprite, soccorso, aita, etc. fino a che si spalanca la porta e si presenta il Duca co' soldati e tu

credi vengano in soccorso. – Qui alla parola <u>miralo</u> tu stessa prendi il Duca e glielo fai vedere, egli inorridito viene sul davanti della scena. – (qui, io lascerei il ritornello de' stromenti e dopo la pizzicata de' bassi che vanno al tono ti direi attacca che la cosa è più calda. – Dopo ciò nella fine della cabaletta io toglierei que' trilli facendo così alla seconda volta di questa scala



invece farei così



Dopo questa unica volta, io me ne anderei alle ultime cadenze come fosse seconda volta, che il dir due volte <u>era mio figlio</u> raffredda assai mi pare. Se più ti è caro lo far diversamente, fa' cambiar le parole la 2.da volta, ma sarai così stanca che cred'io ti basterà una volta. – Queste sono le mie osservazioni; se tu ne ha d'avantaggio dille al M.º e mi raccomando, a voi altri, tutti, ti replico se le 2.de parti non sono buone il prologo è rovinato, e quindi il pubblico si indisporrà. –

Vedrai sul 2.º foglietto il N. 3 cancellato, ma serve per la fine della cabaletta prima di Alfonso aggiungendo gli accordi come si vede. Dirai poi a Cosselli che alzi, stiri, accorci, faccia e dica come di cosa sua e mia, e la mise en scène specialmente del duetto come cosa difficile, e di effetto. – Salutami l'Augusto, ⁵⁸ il M.º Zamboni, ⁵⁹ e dì a Cosselli che mi scriva, se insorgano imbrogli o se gli pare che si debba cangiar cosa. Addio. Corro al // passaggio de' soldati, avanti che piova. –

Se un giorno ti verrà dato di esebir farse con un tenore acuto fà <u>Betly</u> e ti divertirai.

Il tuo Donizetti

Troverai la cabaletta nuova pel duetto. Pesa <u>assai</u> sul <u>Quarto marito</u>, ma la sola prima volta, nella 2.da fa' che l'accompagnamento batta due volte come il resto. – Troverai sul libro <u>malcauto marito</u>, ma fù levato il 4.to per causa che la buon'anima di Francesco I⁶⁰ avea avuto 4. mogli, ma dice assai più quel 4.to. – // anco nel ritornello della tua <u>Romance</u> fa' le tre prime battute e poi salta a quella della fermata che basta.

⁵⁸ Il marito della Boccabadati.

⁵⁹ Nicola Petrini Zamboni, «capo e direttore d'orchestra» della Pergola in quella Stagione.

⁶⁰ Francesco I d'Asburgo-Lorena, imperatore d'Austria (1768-1835).