



Santa Margherita Ligure

# Opera lirica e ascolto musicale

Come imparare ad ascoltare la musica  
attraverso l'opera  
a cura di Cinzia Faldi

3 maggio 2023

Una lettura trasversale dell'opera lirica

La follia  
nel melodramma



## *Una lettura trasversale dell'opera lirica* *La follia nel melodramma*

### 1. Follia o pazzia? La follia nella storia della letteratura.

Per quanto i due termini “follia” e “pazzia” vengano, generalmente, percepiti come sinonimi, in realtà esiste una sostanziale differenza.

Di solito, la “follia” può essere inquadrata come creatività fuori dalle regole istituzionali, genialità, mentre la “pazzia”, come vera e propria malattia mentale e sofferenza.

Per comodità, useremo qui i termini indifferentemente, l'uno per l'altro. Trattare la “follia” significa intraprendere un percorso interdisciplinare tra filosofia, storia, letteratura, arte e scienza, poiché essa si configura non solo come riflessione poetica e culturale, ma anche come profonda e vera esperienza umana; dietro la pazzia si nascondono sofferenza, dolore, rabbia, alienazione e incomunicabilità.

Riflettere sulla follia, significa riflettere sulla nozione di identità, su come vengono percepite le cose, su cos'è la realtà. Essa non è solo disagio o malattia in opposizione al concetto di “sanità”, ma anche rivelazione di ciò che è latente in tutti gli uomini.

Se, tradizionalmente, folle è colui che si distacca da ciò che la norma definisce accettabile, in vari ambiti sociali e nei differenti contesti storici, cambiano i parametri che dividono ciò che è “normale” da ciò che è deviante, fermo restando lo sgomento di fronte ad una realtà incontrollabile.

Nell'antica Grecia, la “follia” era considerata effetto dell'intervento di un dio ostile, restando estranea alla personalità dell'individuo colpito. Alla base, un concetto di “rassicurazione”, volto a liberare l'uomo dalla responsabilità di azioni terribili, attribuendole ad un “altro soggetto” irricognoscibile. Era opinione popolare ritenere la malattia mentale, un'emanazione del volere di divinità malvagie e persecutorie. La rottura del modo di pensare ordinario era interpretata, nondimeno, come apertura verso esperienze mistiche e metafisiche, come accadeva, del resto, anche nelle civiltà più antiche, quali assiri, babilonesi, egiziani.

Ne derivava una sorta di rispettosa venerazione per cui il “folle”, appariva circondato da un alone di sacralità e le sue parole ed i suoi atti, erano avvertiti come espressione di profonde e misteriose verità. In attesa di essere curati da quegli stessi dei che li avevano puniti, i folli non ricevevano nessun castigo giuridico, ma venivano solamente tenuti sotto controllo, finché la devianza non fosse rientrata. Tutta la produzione letteraria omerica, ben testimonia il rapporto divinità-follia, rintracciabile in molti episodi dell'“Odissea”, ma soprattutto dell'“Iliade”. Nel mito, la follia è elemento ricorrente: in un meccanismo in cui l'uomo è preda di forze contrastanti che lo schiacciano in una condizione di inferiorità senza uscita, in balia degli dei dell'Olimpo, la follia rappresenta spesso l'unica soluzione possibile.

Anche in campo filosofico, molti pensatori, Socrate, Platone e Aristotele, hanno indagato con attenzione i confini dell'anima. Innovativo il concetto di “follia” del medico Ippocrate, che sostituì alla visione religiosa delle malattie psichiatriche, una concezione dovuta a fenomeni naturali.

A Roma, le credenze superstiziose popolari, continuarono ad influenzare il trattamento dei malati mentali, banditi e perseguitati. L'“insania” mentale venne anche a significare mania, furore, frenesia, delirio.

Seneca configurò un doppio livello di follia, quella “filosofica” che si presenta come antitesi alla saggezza e quella medico – patologica, vera e propria malattia mentale. I Romani contribuirono in maniera significativa nel campo della psichiatria, soprattutto nella definizione degli aspetti giuridici della malattia

mentale, sempre più considerata su basi scientifiche, anatomiche e naturali, per quanto possibile all'epoca, fin quasi alle soglie del Cristianesimo.

Nel Medioevo, il folle era considerato un posseduto, quasi sempre dal demonio, o individuo caricato di significati religiosi o magici. Ma anche un mistico esaltato: Jacopone da Todi<sup>1</sup> parla di "santa pazzia".

I "folli di Dio" rappresentavano l'eco della parola divina, "vox dei", intenti a smascherare i difetti e le debolezze umane; essi sono gli eremiti del deserto dei primi secoli cristiani, asceti e mistici. I "folli di Dio" compiono scelte di vita per acquisire la sapienza divina attraverso il distacco dal mondo, la lotta al demonio, la preghiera ed il digiuno. Ma la follia, nel Medioevo, assume anche una vera e propria maschera, quella del giullare; girovago, turpe ed avido, esso incarnava tutto ciò che non era tollerabile, tutto ciò che doveva essere allontanato e marginalizzato: nasce così la "maschera della follia".

Il folle diventa simbolo di sregolatezza e dell'insensatezza della condizione umana; "La nave dei folli" di Hieronymus Bosch<sup>2</sup>, ne è esempio e testimonianza.

Nel Rinascimento iniziò la criminalizzazione della follia, ancora considerata malattia mentale, ma anche forza rivelatrice del lato oscuro della psiche umana o, per contro, cifra di geniale creatività artistica.

Di conseguenza, si ritenne, spesso, il folle, responsabile della sua diversità, con la conseguente reclusione o espulsione dalla comunità, anche con metodi violenti.

Nel famoso testo "Elogio della follia", Erasmo da Rotterdam<sup>3</sup> esprime la presa di coscienza che la follia sia, invece, elemento essenziale dell'uomo e, come tale, un superamento della visione umanistico-rinascimentale che aveva celebrato dell'uomo solo la dignità e la sapienza. La follia non è, per Erasmo, malattia, ma una forma differente e più alta di soggettività che, opponendosi alla norma, ne rivela la finzione, smascherando con "folle ironia", l'ingiustizia e la corruzione della realtà.

Poesia e pittura testimoniano la presenza, nell'immaginario rinascimentale, del tema della follia e della "mostruosità". La follia, considerata come una sorta di punizione inflitta all'uomo per la continua caduta nel peccato e per il perseguimento di piaceri personali, si manifestava, secondo l'opinione comune dell'epoca, fortemente improntata ad un rigoroso moralismo, attraverso la perdita della ragione e l'alterazione dell'aspetto fisico.

Nel XVIII secolo, in Europa, la "tolleranza" nei confronti della follia, si perse. Essa venne spogliata dell'aura di magico e divino che la connotava nei secoli precedenti e considerata una patologia da segregare, rinchiudere e isolare dal mondo della "normalità".

Rifiutando la dottrina cristiana del peccato originale, gli esponenti dell'Illuminismo, furono convinti che il genere umano potesse progredire e, di conseguenza, sostennero che i malati di mente potessero essere curati. In realtà, il Settecento, ereditò dal passato diverse concezioni della follia, sia di tipo medico che religioso. Durante il periodo della Riforma, la follia venne spesso imputata a cause sovranaturali, divine o diaboliche e si ritenne sintomo di un'afflizione dell'anima, compromettendo la possibilità di salvezza. Con l'affermarsi delle idee illuministe, queste interpretazioni religiose vennero abbandonate per lasciare posto a nuove dottrine mediche di tipo laico, non più disposte a dar credito alle "rivelazioni" di "folli" e "posseduti"; così disturbi psichici, isteria e "pazzi" comportamenti vennero ricondotti a malattie somatiche, pur derivate da un qualche difetto del corpo.

Un'importante e significativa svolta, fu merito di John Locke<sup>4</sup>. Il filosofo avanzò l'ipotesi che all'origine della pazzia vi fosse una disfunzione nel processo di associazione delle idee, attraverso il quale l'esperienza

---

<sup>1</sup> Jacopo dei Benedetti, detto Jacopone da Todi, religioso e poeta italiano, venerato come Beato dalla Chiesa cattolica (Todi, tra il 1230 e il 1236 circa – Collazzone, 1306).

<sup>2</sup> Hieronymus Bosch, pseudonimo di Jeroen Anthoniszoon Van Aken, pittore fiammingo (Paesi Bassi, 1453 – Paesi Bassi, 1516).

<sup>3</sup> Erasmo da Rotterdam, presbitero, teologo, umanista, filosofo e saggista olandese (Rotterdam, 1466 o 1469 – Basilea, 1536).

<sup>4</sup> John Locke, filosofo e medico inglese, padre del liberalismo e dell'empirismo moderno (Regno Unito, 1632 – Regno Unito, 1704).

sensoriale è trasformata in concetti mentali. Tuttavia, anche questa teoria e simili furono abbandonate, ritenendo pericoloso spiegare la follia in termini meccanicistici. Si verificò un progressivo affermarsi della concezione della pazzia come patologia psichica; nel contempo, una condanna nei confronti di metodi coercitivi e, spesso, crudeli usati per sedare i pazzi "furiosi".

Per tutto il Settecento, comunque, le considerazioni sulla pazzia alimentarono accesi dibattiti, fino al secolo del Romanticismo.

Il XIX secolo sviluppò le considerazioni sulla follia essenzialmente in due direzioni: il "genio" e le "pulsioni" profonde dell'anima.

La follia diventa eccesso ed esaltazione della natura più profonda dell'individuo.

Il genio esprime il legame tra follia ed "eccesso", poiché vede al di là della ragione e della logica comune.

Nasce il mito dell'artista romantico folle che non sa dominare se stesso e che, alla fine, si cancella, sopraffatto. L'età romantica riconosce alla follia un effetto perturbante, rivelando aspetti oscuri, fantastici e soprannaturali della natura umana. La follia porta alla luce le forze oscure dell'inconscio.

Nel XX secolo, essa diventa rifugio alla sofferenza dell'esistere. L'alienazione mentale dona tranquillità e fissità, opponendosi alla lacerante molteplicità della realtà.

Da sempre, le arti figurative e la letteratura hanno dedicato largo spazio al concetto di follia.

"Follia Divina" era la definizione della prova fisica di combattimento che i guerrieri celtici prima, e i Romani poi, mettevano in pratica nelle battaglie.

Il folle, nella visione medioevale era considerato l'emblema dell'insensatezza della condizione umana, ma anche possessore di un sapere oscuro e proibito. Insieme "sapiens" e "mago".

Nell'età rinascimentale, la "follia" venne concepita come forza "catartica", che poteva consentire all'animo umano di disinibirsi e liberarsi dalle "ansiose preoccupazioni", colmandolo di "vario piacere".

Fu Erasmo, nel suo celebre libro a far parlare la Follia: "comunque di me parlino i mortali (e non ignoro quanta cattiva fama abbia la Follia tra i più folli), tuttavia, io, io sola dico, ecco ho il dono di rallegrare gli Dei e gli uomini". Follia come libertà di espressione concessa agli infiniti volti dell'animo umano, funzionali all'arte della dissimulazione e dell'inganno. Invettiva contro la società del XVI secolo, ma anche desiderio di approdare ad una "religiosità razionale", che rispettasse e lasciasse libero il "diverso da sé".

Emblematica la posizione di Ludovico Ariosto. Coscienza poetica del Rinascimento, trattò la "Pazzia" dell'uomo nelle avventure del paladino Orlando, non più eroe indistruttibile e dedito esclusivamente alla guerra, ma anche uomo fragile e pazzo per amore. Magia e pazzia fanno da sfondo alla sconfitta della Ragione per mano della Passione. Accecato dalla gelosia, Orlando verrà trascinato nel mondo del "Furor", topos letterario di numerose altre figure. Si pensi all'"Hercules furens" di Seneca, che fa strage di moglie e figli perché reso folle da Giunone, o alla "Medea" di Euripide.

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, prende forma l'analisi pirandelliana dell'uomo che, dalla realtà sociale, si spostò ed inoltrò nei meandri dell'anima. L'uomo disorientato e privo di certezze, vive l'"estraneità" alla vita, si sente forestiero.

L' "io" viene frantumato e scomposto in ogni suo aspetto. Emblematico, dell'autore, l' "Enrico IV", ricco borghese impazzito per una caduta da cavallo: nella pazzia l'uomo si illude veramente di essere l'imperatore tedesco umiliato a Canossa, assecondato da parenti pronti a creargli attorno una fittizia realtà che confermasse tale illusione. La follia si trasforma come "luogo mentale", rifugio e fuga dall'amara realtà, deludente e traditrice. Superando la cultura ottocentesca, Pirandello apre la strada verso una nuova letteratura che instaurerà punti di contatto con la psicanalisi.

Senza dimenticare Amleto, Don Chisciotte, Gogol, Edgar Allan Poe, Dostoevskij, Tolstoj, il XX secolo, dopo la nascita della psicoanalisi con Freud, approda ad Italo Svevo. Il protagonista di "La coscienza di Zeno", è un

caso clinico di nevrosi; egli ricostruisce le tappe di una inetta esistenza, di un uomo inadatto a vivere, nel quale si specchia la condizione del secolo, nonché di quello successivo, fino a tempi contemporanei.

## 2. La ragione smarrita e poi ritrovata

“Nina, o sia La pazza per amore”, di Giovanni Paisiello  
Commedia per musica, in origine presentata in un unico atto,  
al Teatro Reale di Caserta, il 25 giugno 1789.  
Libretto italiano di Giuseppe Carpani e Giovanni Battista Lorenzi,  
da “Nina, ou la Folle par amour”, di Benoit-Joseph Marsollier de Vivetières  
(nata per un'opera di Nicolas Dalayrac).  
Versione riveduta in due atti, al Teatro dei Fiorentini a Napoli, 1790.

Nato a Roccaforzata, vicino a Taranto, il 9 maggio del 1740 e morto a Napoli il 5 giugno del 1816, Paisiello è uno dei più grandi rappresentanti della scuola musicale napoletana; figura centrale dell'opera italiana della seconda metà del XVIII secolo, contribuì in modo determinante allo sviluppo dell'opera buffa.

Dopo aver percorso i primi studi musicali presso il collegio di Sant'Onofrio a Napoli, per il quale scrisse alcuni intermezzi, il compositore iniziò una lunga routine di commedie in musica, rappresentate soprattutto al Teatro Nuovo di Napoli, interrotta da importanti commissioni nei teatri del nord Italia e per il più fastoso genere dei “drammi” per musica. Nel 1772, il compositore iniziò a dedicarsi alla musica sacra, componendo un Requiem per Gennara Borbone<sup>5</sup>. Nel 1774 i più acclamati melodrammi di Paisiello vengono esportati a Parigi e poi in tutta Europa. Celebre il “Socrate immaginario”, esilarante capolavoro che vede in burla l'affettata infatuazione erudita per la cultura classica greca, osservata in tanti “parvenu” dell'intellettualità partenopea<sup>6</sup>. Pur vietata, dopo sole cinque repliche, da Ferdinando IV, l'opera fu avvertita come modello innovativo della drammaturgia comica.

Nel 1776, il musicista ricevette ed accettò l'invito della zarina Caterina II di Russia per ricoprire una triennale carica di maestro di cappella a San Pietroburgo; qui giunto, mette in scena “La Nitteti”, da un lavoro di Metastasio, poi una “Serva padrona”, già musicata decenni prima da Pergolesi.

Le composizioni nate durante gli anni di soggiorno a San Pietroburgo, conobbero una fitta circolazione; ciò rinsaldò la fama del musicista, sia in Europa che a Napoli.

Abbandonata la Russia nel 1783, Paisiello tornò al servizio di Ferdinando IV, dopo un breve soggiorno alla corte polacca di Stanislao II e una seguente permanenza a Vienna, presente Mozart; a Napoli il compositore torna al linguaggio comico delle origini con “Nina, ossia La pazza per amore”, diventando artefice di un profondo cambiamento nei meccanismi dell'opera, orientandoli verso forme più “patetiche”.

Intanto, nel 1802, viene invitato a Parigi da Napoleone che lo trattò sempre generosamente. Direttore della musica di corte alle Tuileries, con difficoltà ottenne il permesso di ritornare in Italia, motivato dalla cagionevole salute della moglie. A Napoli si trovò ad affrontare i compiti che già gli erano stati assegnati da Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat, senza, tuttavia, riuscire ad accontentare nuove richieste.

La fortuna del musicista iniziò a declinare, così come il potere della famiglia Bonaparte, in precario equilibrio. Persa la moglie nel 1815, la salute di Paisiello si minò rapidamente, fino alla morte, avvenuta a Napoli, nel 1816.

La sua fama resta legata alla celeberrima opera “Nina, o sia La pazza per amore”.

---

<sup>5</sup> Gennara di Borbone, Rio de Janeiro, 1822 – Nizza, 1901. Appartenente al Casato di Braganza per nascita e alla dinastia dei Borbone per matrimonio. Sposa Luigi di Borbone, re delle Due Sicilie nel 1844.

<sup>6</sup> Il “Socrate immaginario”, di Giovanni Paisiello, con libretto di Giovanni Battista Lorenzi, fu eseguito per la prima volta al Teatro Nuovo di Napoli nel 1775.

La "commedia d'un atto in prosa ed in verso" di Benoit-Joseph Marsollier, del 1786, tradotta da Giuseppe Carpani nel 1788 per il Teatro di corte di Monza con musiche originali di Nicolas-Marie Dalayrac, fu ritoccata da Lorenzi per essere offerta ai sovrani napoletani con la musica di Paisiello.

Al teatro "dei Fiorentini" di Napoli, dopo una sorta di anteprima in un atto al Teatro di Caserta, venne data una versione in due atti, nell'autunno del 1790, mista di canto e recitazione; mentre, a Parma, per il Carnevale del 1794, vennero aggiunti dei recitativi cantati e, in questa forma, rimase in cartellone in tutta Europa, per quasi tutto l'Ottocento.

Prototipo dell'opera semiseria o di mezzo carattere, essa è ambientata nel semplice mondo degli umili, prevede la presenza di personaggi comici e presenta la nota formula narrativa della fanciulla ingiustamente perseguitata dal conte-padre, le cui vicende si risolvono felicemente grazie ad un intervento esterno; la pazzia amorosa di Nina ed il suo successivo ritorno alla ragione, sono trattati da Paisiello con delicatezza di toni, ricchezza melodica e intensità di sentimenti tali da costituire il punto di riferimento delle successive "scene di follia" romantiche.

La prefazione di Giuseppe Carpani presenta così la vicenda: "Una ben nata e ingenua fanciulla, cui rapito venendo d'improvviso il legittimo amante, perde l'uso della ragione e lo riacquista, riacquistando l'amante".

La trama, riferita alla versione in due atti, vede Nina che ha perduto il senno, tanto da non riconoscere più le persone che le stanno intorno. Susanna, la sua governante, ne spiega i motivi: la ragazza doveva sposarsi con l'amato Lindoro, unione approvata dal Conte, padre della fanciulla. Ma, presentatosi un miglior partito, l'uomo decide di rompere il fidanzamento della figlia con Lindoro, il quale, battutosi a duello con il rivale, ne rimane mortalmente ferito. Nina impazzisce dal dolore, lasciando il Conte disperato. Ma Lindoro è guarito e si ripresenta al Conte che, questa volta, lo riaccoglie come un figlio. Nina, preparata per l'incontro con l'amato, tuttavia non lo riconosce. Così, il giovane è costretto a fingersi un amico di se stesso e, intal veste, a portare notizie a Nina dell'amato. La fanciulla si innamora di questo presunto amico e Lindoro accetta la situazione con buona pace. Ma la serenità, a poco a poco, ridona la ragione a Nina che torna a riconoscere le persone e lo stesso Lindoro, con il quale può così felicemente riunirsi.

Partita come prodotto destinato alla corte borbonica, l'opera ebbe, fin dal suo apparire, un successo straordinario e, coniugandolo felicemente con la tradizione dell'opera napoletana, trapiantò in Italia un genere, fino ad allora tipicamente francese, in cui si alternavano recitazione e canto. La struttura narrativa e drammaturgica dell'opera rimase semplice e costituì un tipico esempio di "mediocritas" di conduzione stilistica e sentimentale, caratterizzata dal languore e dal patetismo tipico del genere. Il numero degli interpreti rimase esiguo, in conseguenza dell'intreccio unitario ed essenziale. "Qui tutto è natura - dice Carpani - tutto è semplicità, tutto è sentimento".

"E' per questo che il dramma ha fatto piangere tutta Parigi" - afferma sempre Carpani - prima che lui stesso a Monza facesse piangere "i cuori ben fatti". Il minimalismo dell'opera metteva in risalto, nella vicenda, i caratteri dei personaggi.

Recepita dal pubblico come un'autentica novità, la commedia ebbe subito un enorme successo mondiale. Certamente la novità del soggetto metteva in scena in un'ottica diversa da quella del tempo, l'idea di "follia", non più considerata alterazione della mente, ma, illuministicamente, malattia curabile e della quale era possibile analizzarne le cause. Senza contare l'accentuazione di quella componente "larmoyante" che avrebbe segnato a lungo il melodramma successivo. La prima rappresentazione, del 25 giugno 1789, fu eseguita in un teatro artificiale all'aperto nel Belvedere di proprietà dei Borboni, nei pressi di San Leucio, un borgo acquistato da Carlo di Borbone e ristrutturato dal figlio Ferdinando IV, che lo trasformò in un piccolo gioiello.

Infatti, aveva fatto costruire una manifattura reale della seta, felice oasi nella quale il sovrano aveva sperimentato idee illuministiche e ideale luogo di campagna per riconquistare la felicità perduta.

L'opera è introdotta da una "sinfonia" in forma-sonata, presentando due temi musicali contrapposti, quasi in stile di conversazione.

La scena si apre su un delizioso giardino dove Nina sta dormendo.

Un coro di contadini commenta la triste storia della ragazza che ha perduto il senno e Susanna, la sua fedele governante, ne spiega la ragione: promessa sposa all'amato Lindoro, non può sposarlo per l'opposizione del Conte, suo padre, che, dopo un primo consenso, poi lo nega per l'arrivo di un altro pretendente più ricco. Lindoro, sorpreso dal rivale nel dare l'ultimo addio all'amata, viene sfidato a duello e lasciato ferito. Il carattere passivo e fragile di Nina giustifica i patetici diminutivi: "padroncina meschinella", "sì cara e sì buonina", "ha perduto la ragione", dopo la creduta morte dell'amato Lindoro.

Tutti gli abitanti del villaggio partecipano al commovente caso: "e chi non sente in petto / Struggersi il cor al misero suo stato?" (Atto I, recitativo di Giorgio e Susanna).

Rimasta sola, la povera fanciulla, in preda ad un lacrimevole ma composto delirio, attende fedelmente l'innamorato: "Il mio ben, quando verrà", aria di sortita, preceduta da un recitativo accompagnato dai forti colori drammatici, nel quale la ragazza cerca di capire le ragioni di questa creduta separazione, aspettando ogni giorno il ritorno dell'amato e portando un mazzetto di fiori nel luogo in cui spera di vederlo arrivare.

L'aria, scritta in forma di rondò, presenta innovativi toni patetici, anticipando il genere "larmoyant".

Il padre esprime il suo dolore per la condizione della figlia di cui è stato la causa con la sua incauta decisione. Nina è circondata dall'affetto della fedele Susanna e da numerose villanelle, che offrono al compositore la possibilità di inserire pittoreschi cori villerecci, creando un'atmosfera idillica e popolare, ricercata anche attraverso il ricorso a zampogne e canzoni rustiche.

L'inserito comico è garantito dalla presenza del "balio" del conte, Giorgio. La "follia" di Nina, all'interno di questo contesto, risulta una flebile "perdita della ragione" di illuministica definizione, vera e propria malattia da cui si può guarire. I sintomi sono descritti assai realisticamente: "Dopo un torbido girar di sguardi, tremito universale la sorprende, impallidisce, contorce, s'alterano i tratti del volto e Nina non è più Nina" (Atto I).

Oppressa dalla tristezza, senza più memoria, la protagonista vive chiusa in una specie di letargo da cui si scuote con deliri dell'immaginazione e improvvisi ritorni di allegria, che sembrano segni clinici di una psicosi maniaco-depressiva.

L'atto si chiude con un quartetto, nel quale la donna mostra ancora segni di vaneggiamento, affermando che Lindoro è tornato, mentre il Conte si allontana oppresso dal dolore.

Ma la storia, apparentemente senza sbocco, ha un felice rivolgimento: marcati accordi di orchestra, segnano l'arrivo di Giorgio, agitato, che porta la notizia che Lindoro è ancora vivo.

Il padre, pentito, riconduce Lindoro alla figlia, la ragazza, da prima non lo riconosce, poi, richiamata dall'amore, recupera la ragione e tutto si conclude nel migliore dei modi; i cinque protagonisti intonano in coro: "Come amore, in pochi istanti / Suol premiare i lunghi pianti". La stretta finale chiude l'opera in un tripudio generale, affidato a villani e villanelle: "Sì, sperate, afflitti amanti / Figlio è Amor della pietà".

Nell'opera è individuabile l'intreccio di tre temi fondamentali del divenire drammaturgico successivo: a) il filone patetico francese, sposato con il melodismo napoletano; b) la "pièce à sauvetage", storie di fanciulle perseguitate da ingiuste accuse o da sventurati avvenimenti, poi salvate; c) l'espedito della "follia" con cui la protagonista scioglie e drammatizza la sua impotenza.

Quest'ultima componente si svilupperà in modo abnorme nei successivi decenni dell'Ottocento, attraverso una proliferazione di soggetti operistici contenenti "scene di pazzia", prevalentemente femminile, che mettono in scena uno dei nodi fondamentali dello sviluppo della coscienza occidentale.

Nel dramma romantico, nessuna salvezza dall'esterno è possibile per l'eroina, se non mediante il volontario sacrificio. La pazzia diviene l'unico modo per affrontare l'esperienza del tragico, il disperato diniego di fronte all'inevitabilità del sacrificio di sé. L'eroina romantica, non più tragica, affronta la non redimibilità della realtà, attraverso la follia; recupero della realtà ancora possibile per Nina, all'interno di un'età dei lumi e della ragione, che esigeva il ripristino della razionalità, quale che fosse la causa della follia.

### 3. La follia per amore

“Orlando”, di Georg Friedrich Handel

Opera seria in tre atti.

Prima rappresentazione al King's Theatre di Londra, il 27 gennaio 1733.

Libretto in italiano, anonimo, adattato da un “Orlando” di Carlo Sigismondo Capece<sup>7</sup>

Fonte letteraria: “Orlando Furioso”, di Ludovico Ariosto.

Il musicista tedesco nasce ad Halle nel 1685 e muore a Londra nel 1759. Organista a 12 anni, violinista e clavicembalista, nonché avvocato per volere dei genitori, Handel, dopo quattro anni trascorsi in Italia per studiare il melodramma, nel 1711 si reca a Londra. Incerti i motivi, se invitato o recatosi di sua spontanea volontà.

Qui ottiene nel 1727 la cittadinanza inglese, diventando il dominatore della scena musicale, prima sotto Giorgio I, poi sotto il figlio Giorgio II.

Certamente compositore cosmopolita, forse il più grande prima di Mozart. Handel riuscì a sintetizzare tutti gli stili della propria epoca in un grandioso organismo omogeneo.

Persistono nei suoi melodrammi molte caratteristiche dell'opera barocca, portate a definitiva sistemazione, il “lieto fine”, la caratterizzazione precisa dei personaggi, l'esposizione degli affetti, virtuosismi vocali e strumentali spettacolari, l'importanza della parola. Avvertendo senza dubbio la lezione di Metastasio<sup>8</sup>, poeta di corte a Vienna e continuatore della riforma del melodramma iniziata da Zeno<sup>9</sup>, Handel resta indiscusso maestro nello spostare l'attenzione più sulla musica che sulla parola, sulle superbe parti vocali e sulle maestose costruzioni strumentali.

Fonte ispiratrice dell'Opera “Orlando” fu, senza dubbio, il poema cavalleresco di Ludovico Ariosto<sup>10</sup>, pubblicato per la prima volta a Ferrara nel 1516, composto da 46 canti in ottave, per la corte degli Estensi, ai quali era già noto l’“Orlando innamorato” di Matteo Maria Boiardo<sup>11</sup>.

L'opera dell'Ariosto riprende la tradizione del ciclo carolingio e, in parte, del ciclo bretone. Caratteristica fondamentale del lavoro è un continuo intrecciarsi delle vicende dei vari e numerosi personaggi che costituiscono molteplici fili narrativi, armonicamente tessuti insieme.

La linea epica narra la guerra fra saraceni e cristiani, che fa da sfondo all'intera narrazione; la vicenda amorosa è centrata sulla bellissima Angelica in fuga da numerosi spasimanti, fra i quali il paladino Orlando, tipica figura da “chanson de geste”, impazzito per amore della donna che, invece, sposerà il musulmano Medoro; la terza linea narrativa è encomiastica e celebrativa: il cavaliere pagano Ruggiero, poi convertito, sposerà la guerriera cristiana Bradamante, dando origine alla dinastia della Casa d'Este.

L'opera di Handel si apre con la figura del mago Zoroastro che scruta nelle stelle il destino del paladino Orlando, diviso tra l'amore per Angelica e il desiderio di gloria.

---

<sup>7</sup> Drammaturgo e librettista italiano, attivo a Roma all'inizio del XVIII secolo (Roma, 1652 – Polistena, 1728).

<sup>8</sup> Pietro Metastasio, pseudonimo di Pietro Trapassi, poeta, librettista, drammaturgo e presbitero. Riformatore del melodramma italiano, esponente di spicco dell'Accademia dell'Arcadia (Roma, 1698 – Vienna, 1782).

<sup>9</sup> Apostolo Zeno, (Venezia, 1668 – Venezia, 1750), poeta, librettista, giornalista e letterato italiano, promotore di una riforma del teatro italiano, proseguita poi da Metastasio.

<sup>10</sup> Ludovico Ariosto, Reggio Emilia 1474 – Ferrara 1533. Poeta, commediografo, funzionario e diplomatico italiano, è considerato uno degli autori più celebri ed influenti del Rinascimento.

<sup>11</sup> Matteo Maria Boiardo, Scandiano 1441 – Reggio Emilia 1494. Poeta e letterato italiano, fra i più importanti del XV secolo.



Il mago lo mette in guardia dai pericoli amorosi, mostrandogli il Palazzo d'Amore, dove gli eroi del passato dormono ai piedi di Cupido. Intanto la pastorella Dorinda, invaghita del principe africano Medoro, soffre quando si accorge che Angelica non è una parente, ma la sposa del suo amato.

Udendo i lamenti della fanciulla, Orlando scopre che Angelica lo tradisce: prova ne è un gioiello da lui donato alla regina del Catai, ora in possesso di Dorinda.

Zoroastro promette aiuto a Medoro e Angelica, minacciati dalla gelosia di Orlando; quando il paladino scopre i nomi dei due amanti incisi sugli alberi, preso da furore, si scaglia contro Angelica, che viene salvata da quattro geni su una nuvola. Orlando ormai ha perso il senno: parla con gli spiriti dell'oltretomba accusandoli di avergli rapito l'amata, corteggia Dorinda chiamandola Venere, combatte contro nemici invisibili. Il mago lo indica come esempio dei pericoli derivanti dalla passione amorosa e si prepara a guarirlo.

Intanto Dorinda racconta ad Angelica che Orlando ha distrutto la sua casa, seppellendo vivo Medoro. Il paladino cerca anche di gettare Angelica nelle profondità di una caverna, ma questa si trasforma nello splendido tempio di Marte. Grazie ad una pozione magica di Zoroastro, Orlando recupea il senno e, apprendendo le ignobili azioni compiute, vorrebbe morire, ma Angelica gli impedisce di uccidersi.

Orlando rinuncia alle sue vendette e, in conclusione, si celebra la generale riconciliazione, invitati tutti a festeggiare a casa di Dorinda.

Orlando ritorna, così, al culto della gloria e, dopo aver vinto "incanti, battaglie e fieri mostri", trionfa, infine, dominatore di se stesso e della passione amorosa.

Con "Orlando", Handel si misura nuovamente<sup>12</sup> con le atmosfere fantastiche dei poemi cavallereschi, iniziando una sorta di trittico ariostesco, completato due anni dopo con "Ariodante" e "Alcina". Allontanandosi dalla consuetudine di affidare alla voce di contralto le figure legate alla dimensione soprannaturale, Handel scrive la parte di Zoroastro per un basso; il personaggio sovrintende allo svolgimento dell'azione, offrendo una lezione morale e affermando il valore della ragione sulle cieche passioni.

Presentata al King's Theatre di Londra come "nuova" opera italiana di Handel, per la stagione 1732-1733, il lavoro fu annunciato a mezzo stampa, come una parte degli spettacoli previsti; nel giornale si avvertiva che l'apertura, prevista per il 23 gennaio, veniva rimandata al 27, poiché il principale interprete, il cantante italiano Senesino<sup>13</sup> era indisposto.

Orchestrata per 2 flauti, 2 oboe, fagotto, 2 corni, archi e basso continuo, il lavoro presenta scene molto varie, che vanno dal paesaggio pastorale ai quadri allegorici evocati dal mago; non mancano apparizioni sovranaturali ed interventi magici, con l'uso di complesse macchine teatrali.

Tuttavia, oltre alla dimensione del "meraviglioso", opera presenta ben più importanti valori, tutti squisitamente musicali. Handel caratterizza i personaggi con la scelta delle tonalità dei brani solistici, contrapponendo Zoroastro, mago depositario dei segreti dell'universo e che funge da motore dell'azione, a Dorinda, semplice pastorella, immersa nella natura. Angelica e Medoro sono cesellati variamente dal succedersi degli eventi, mentre Orlando è personaggio a tutto tondo, agisce commettendo errori, per poi alla fine pentirsi del suo operato. Il paladino, ossessionato all'inizio dall'amore per Angelica, abbandona la sua natura di guerriero, ma alla fine vince se stesso, l'amore e riprende le armi.

I brani musicali affidati al protagonista, toccano gli affetti più diversi, dalle arie di carattere eroico a quelle di tono meditativo.

Scena "clou" dell'opera, la "pazzia" di Orlando, con la presenza dell'oltretomba alla fine del II atto. Con i sensi ottenebrati, il paladino crede di vedere la barca di Caronte, Plutone, Cerbero, Medoro e Proserpina: qui l'accompagnamento è vario, con un'alternanza di ritmi di danza e recitativo e alcune

---

<sup>12</sup> Si fa riferimento alla prima opera di argomento fantastico, "Amadigi di Gaula", rappresentata per la prima volta a Londra, il 25 maggio del 1715.

<sup>13</sup> Senesino, soprannome di Francesco Bernardi, cantante lirico castrato italiano, ricordato per la sua lunga collaborazione con Handel (Siena, 1686 – Siena, 1758).

battute in 5/8. La scena musicale è priva di arie col “da capo”; “Amor, caro amore” di Angelica è un recitativo; “Già latra Cerbero” e “Vaghe pupille” di Orlando sono rispettivamente un arioso e un rondò; la stessa pazzia di Orlando è espressa dall'impossibilità di cantare in quella forma.

L'inizio dell'opera si apre con un recitativo accompagnato in cui Zoroastro scruta le stelle, ma seguono anche ariosi ed arie, non ripetitive, ma fluide e continue.

Questa varietà e libertà nella costruzione delle scene, spicca all'interno dell'opera seria di un tempo e anche nei confronti delle opere precedenti di Handel. L'aria del “sonno” del III atto, “Già l'ebro mio ciglio”, in cui Orlando si addormenta dopo uno scoppio d'ira, presenta una particolarità timbrica: su un accompagnamento di violoncelli pizzicati, risuonano due “violette marine”<sup>14</sup>, creando un'atmosfera misteriosa.

Straordinaria l'abilità di Handel nel rappresentare musicalmente lo stato mentale di un pazzo, ritmo e metrica sono in continuo equilibrio; i “da capo” sono imprevedibili e vivissimo è il contrasto tra l'elemento pastorale e quello drammatico. Tornato in sé, anche la musica torna alla pace e alla tranquillità. Il quintetto finale è una conclusione perfetta per quest'opera che non perde mai di vista la bellezza visiva, il suono, la concretezza e la spontaneità di esseri umani in una loro reciproca e graduale influenza.

Rispettata l'atmosfera fiabesca, è obbligatorio il “lieto fine”, in un'illuministica visione drammaturgica.

#### 4. Nei meandri della psiche: i confini dell'anima

“Lucia di Lammermoor”, di Gaetano Donizetti

Opera in tre atti.

Prima rappresentazione: Teatro San Carlo di Napoli, il 26 settembre 1835

Libretto: Salvatore Cammarano.

Fonte letteraria: “La sposa di Lammermoor” di Walter Scott.

Donizetti nasce a Bergamo nel 1797, in uno squallido sotterraneo in Borgo Canale. Nel 1806 viene ammesso a frequentare le “lezioni caritatevoli” della scuola di musica fondata e diretta da Simon Mayr, il quale, consapevole delle precoci doti dell'allievo, lo indirizzò poi al Liceo musicale di Bologna, sotto la guida di Padre Mattei.

Fin dai primi lavori risulta chiara l'inclinazione per il teatro, la capacità di intuire scene, disegnare arie, sostenere la parola intonata e colorire strumentalmente i tocchi psicologici. Ben presto Gaetano si accoda a compagnie d'opera nella speranza di poter avere qualche commissione; ha così modo di incontrare Bartolomeo Merelli, futuro impresario, che prepara per Donizetti numerosi libretti.

Il compositore inizia con grande impegno e fervore a scrivere, facendosi sentire a Venezia, Mantova, Bergamo, non sempre con successo. Solo a Roma, con la rappresentazione al Teatro Argentina di “Zoraide di Granata”, nel 1822, viene consacrata la fama di Donizetti; emergono qui nuovi aspetti dello stile donizettiano: vocalità aperta e ricca di virtuosismi e grandiosità nelle strutture degli ampi concertati. Il successo romano apre al Maestro le porte dei teatri di Napoli, ma ancor più fruttuoso l'incontro, sempre nel 1822, con Felice Romani<sup>15</sup>, il maggior librettista italiano del primo Ottocento, che gli apre le porte della Scala con l'opera “I Pirati”.

Soffocata dalla fretta con la quale viene composta, l'opera non ha successo. A risollevarne le sorti, giunge nel 1824, l'“Ajo nell'imbarazzo”, frutto dell'amicizia con il letterato Jacopo Ferretti, comprensivo, fedele e sagace collaboratore. La fama derivata, frutta a Donizetti il primo posto stabile al Teatro Carolino

<sup>14</sup> Furono così chiamate, dal Cinquecento all'Ottocento, le viole d'amore, strumenti a voce acuta della famiglia delle viole da gamba.

<sup>15</sup> Felice Romani, Genova, 1788 – Moneglia, 1865. Poeta, librettista, critico musicale, fra i più noti e prolifici del suo tempo. A lui si devono circa un centinaio di libretti, scritti per i massimi operisti italiani della prima metà dell'Ottocento.

di Palermo quale “Maestro di cappella, direttore della musica e compositore delle opere”; qualifica di grande onore, ma molto gravosa. Il musicista tiene fede agli impegni contrattuali, pur penalizzati da pressanti scadenze e inizia a trattare storie d'amore e morte, di virtù femminili calpestate.

Nel 1826 Donizetti incontra Bellini, manifestando bontà di carattere e generosità d'animo che sempre usò nei confronti dei colleghi. L'anno dopo, il Maestro tenta di procurarsi una base economica, stipulando un contratto con l'impresario Domenico Barbaja. Inizia un pressante periodo di lavoro tormentato da scadenze, fretta, pretese di dive e di pubblico.

Solo alla fine del 1830 avviene la piena affermazione di Donizetti con l' “Anna Bolena”, al Teatro Carcano di Milano. Poi “L'Elisir d'amore”, composto in due settimane con libretto di Romani e rappresentato alla Cannobbiana di Milano nel 1832. L'autorità conquistata in campo teatrale consente al musicista una radicale riforma nella disposizione dell'orchestra della Scala: disposizione a famiglie di strumenti, con gli archi sistemati al centro attorno al Maestro. Disposizione sanzionata dalla pratica moderna.

Dopo un breve viaggio a Parigi, Donizetti ritorna a Napoli. Qui l'incontro con Salvatore Cammarano frutta la nascita di “Lucia di Lammermoor”, rappresentata al San Carlo il 26 settembre 1835. Negli anni che vanno dal 1835 al 1837, Donizetti vive lutti e tragedie familiari, tanto da avvertire una forte depressione fisica e spingerlo ad imbarcarsi per Marsiglia, per poi conquistare Parigi e l'opéra-comique con la “Fille du régiment” del 1840.

Qui il compositore deperisce, pure, dopo un soggiorno di riposo in una località svizzera, si trattiene più volte, facendo la spola fra Roma, Milano, Bologna, città dove dirige lo “Stabat Mater” di Rossini. Un soggiorno a Vienna gli procura le simpatie di Metternich<sup>16</sup> che lo nomina “compositore di corte”, carica già di Mozart. Pur peggiorato di salute, in dieci giorni nasce “Don Pasquale”. Nel 1842 il Maestro viene nominato socio corrispondente dell' Institut de France , ma l'anno dopo i sintomi della malattia si aggravano.

Il 1 febbraio del 1846, il musicista viene internato con l'inganno in una casa di salute a Ivry. Pur condannato a totale segregazione con decreto del prefetto di polizia, grazie al fratello e al nipote, Donizetti può ritornare a Bergamo; qui, accolto nel palazzo della nobile Rosa Basoni, muore l'8 aprile del 1848.

Seguendo il cammino delle sue settanta opere, emerge una facoltà creativa portentosa, dovendo lavorare in stato di estemporaneità e spesso di improvvisazione. Tuttavia mai vengono meno a Donizetti la scrittura elaborata, la pulitezza del particolare, la poetica, la fantasia. Di queste virtù, il musicista ne fu tanto consapevole da farne la propria insegna estetica. In una lettera del 1843, Donizetti scrive da Vienna a Giacomo Sacchero: “Sai la mia divisa? Presto!”<sup>17</sup>. Pur accogliendo le strutture dell'aria, dell'arioso, del concertato, del recitativo in tutte le varie accezioni dell'epoca, le arie donizettiane si distinguono per la toccante intimità della loro plastica euritmia, i concertati per la loro spaziosità, per gli sviluppi maestosi, come limpido e sicuro l'equilibrio tra i canti sovrapposti delle voci e la sonorità degli strumenti. Donizetti afferma sul teatro italiano la voce e il peso di un “italiano” romanticismo che influenzerà anche Verdi.

Ne è esempio massimo “Lucia di Lammermoor”.

La trama si ispira a “The bride of Lammermoor” dello scrittore scozzese Walter Scott<sup>18</sup>, lavoro apparso nel 1819 ad inaugurare il genere del “romanzo storico”<sup>19</sup>. Lo scrittore, avvezzo a trame fantastiche

---

<sup>16</sup> Klemens Von Metternich, Coblenza 1773 – Vienna 1859. Conte e, dal 1813, principe di Metternich – Winneburg, nobile, diplomatico e politico austriaco. Dal 1821 al 1848, cancelliere di Stato.

<sup>17</sup> Giacomo Sacchero, Catania 1813 – Catania 1875, librettista, poeta e botanico. Autore di circa 30 libretti d'opera.

<sup>18</sup> Walter Scott, Edimburgo 1771 – Regno Unito 1832. Baronetto e padre del “romanzo storico”.

su sfondo storico, pervase dallo spirito della ballata romantica, fu oggetto di grande attenzione nel mondo del melodramma.

L'opera, pubblicata nella terza serie dei "Racconti del mio locandiere, *The bride of Lammermoor*", è una storia d'amore e morte, avvolta nel fatale clima dell'inesorabilità della sciagura, piena di sinistre atmosfere soprannaturali e "gotiche". Donizetti, per portare a compimento il suo progetto, è costretto a fare pressioni sulla Commissione teatrale napoletana, incerta ed incline a tergiversare, ottenendo finalmente l'autorizzazione a mettere in musica il romanzo di Scott. Il librettista Salvatore Cammarano<sup>20</sup>, anello di congiunzione tra il romanzo storico europeo e il nuovo gusto impostosi nel libretto d'opera italiano, riduce ai mini termini l'intrigo politico per favorire, fin dal quadro secondo della "fontana del parco", quel clima di "delirar cantando" della protagonista e del suo infausto amore per Edgardo.

L'azione si svolge in Scozia alla fine del XVI secolo. La scena si apre nel giardino del castello di Rawenswood, un tempo appartenuto alla famiglia omonima, oggi posseduto ingiustamente dalla stirpe degli Ashton. Lord Enrico Ashton è preoccupato perché le lotte politiche hanno indebolito la sua famiglia ed avrebbe bisogno di solide alleanze, come quella, sperata, con Lord Arturo Bucklaw; per ottenerla cerca di convincere sua sorella Lucia a sposarlo. La fanciulla rifiuta, oppressa anche dalla recente morte della madre. Ma Normanno, il capo degli armigeri di Enrico, sospetta che la ragazza sia innamorata di un uomo che incontra ogni giorno nel parco del castello, forse lo stesso uomo che, tempo prima, salvò Lucia dall'attacco di un toro inferocito. Il sospetto diventa certezza: Lucia ama Edgardo, appartenente all'odiata famiglia Rawenswood. Lucia incontra Edgardo presso la fontana del parco; senza successo, la fedele Alisa scongiura la donna di porre fine a questo legame foriero di dolore. Il giovane annuncia a Lucia che deve partire per la Francia, ma prima desidera riconciliarsi con gli Ashton, chiedendo la mano di Lucia come pegno di pace. La ragazza lo prega di rinviare la richiesta ad altro momento, ma, prima di lasciarsi, si scambiano un anello come solenne promessa di matrimonio.

Enrico tenta di convincere Lucia dell'infedeltà di Edgardo, mostrandole una falsa lettera e cercando di spingere la fanciulla a sposare Arturo. Pur dubitando, Lucia, per salvare le finanze della famiglia, accetta a malincuore. Così Arturo si impegna ad aiutare Enrico economicamente. Il paese ed il castello sono in festa. Lucia, pallidissima, firma il contratto di nozze. A sorpresa, torna Edgardo che accusa Lucia di infedeltà, maledice la stirpe degli Ashton, chiede a Lucia la restituzione dell'anello. Enrico, sotto un violento temporale, giunge nella residenza dei Rawenswood: vuole sapere da Edgardo perché ha insultato in pubblico la sorella, poi lo sfida a duello, all'alba, fra le tombe dei Rawenswood.

Al castello continuano i festeggiamenti, mentre i neo-sposi si ritirano nella camera nuziale. Ma poco dopo, un macabro annuncio: Lucia, impazzita, ha ucciso Arturo con la spada. Lucia, ormai priva di senno, si presenta nella sala del ricevimento, delirando e credendo di trovarsi alle nozze con Edgardo.

Giunge il fratello, al quale Lucia chiede di vegliare sulla sua tomba. Edgardo, ignaro dell'accaduto, attende Enrico per il duello, dopo aver deciso di lasciarsi trafiggere dal nemico, non avendo più alcun senso la vita senza Lucia. Ma un mesto canto di alcuni invitati che lasciano il castello, fa capire ad Edgardo l'accaduto. Confermata la notizia che Lucia è morta, Edgardo si uccide davanti ai castellani, invocando il cielo per una ricongiunzione con l'amata.

Sono presenti nell'opera tutte le componenti del romanzo storico: l'eroe solitario e bandito, perno della rivolta contro l'autorità malvagia, il quale finirà con l'accampare, più che altro, diritti amorosi; nozze contrastate e di convenienza; autorità familiare nel cui nome dovrà compiersi il sacrificio di Lucia; clima notturno ed esoterico; sentimenti accesi e passioni esasperate.

---

<sup>19</sup> Genere di romanzo ambientato in epoche passate, delle quali si ricostruiscono atmosfere, usi, costumi, mentalità e vita, ma con personaggi inventati e di fantasia, pur resi verosimili.

<sup>20</sup> Salvatore Cammarano, Napoli 1801 – Napoli 1852. Drammaturgo e librettista, autore di circa 40 libretti per musica, collaborando con i maggiori operisti italiani del tempo. Tra i suoi più famosi lavori si ricordano, oltre a "Lucia di Lammermoor", "Luisa Miller", "La battaglia di Legnano", "Poliuto", "Roberto Devereux".

Senza dubbio, momento clou dell'opera è la "pazzia" di Lucia. Già nei secoli precedenti il tema era stato affrontato nel melodramma ma, essenzialmente, come comica bizzarra, escamotage teatrale, fonte di divertimento, elementi che prevedevano, in ogni caso, il recupero del "senso" e della "lucidità", soprattutto se inquadrati nel razionalismo settecentesco. Donizetti investe tale momento di risvolti psicologici, di compianto e compassione; per la prima volta nel melodramma viene introdotto il concetto di "pietas", latinamente inteso; non pena, ma solidarietà, sofferta partecipazione ai dolori e alle affezioni dei protagonisti. "Pietas" cantata quasi in modo elegiaco, trasfigurazione dei conflitti amorosi in purificazione catartica. Senza dimenticare il formalismo ed il bel canto, la purezza dei timbri vocali che raccontano il finale tragico, rinnovano il melodramma, innestando la tragedia antica nel dramma moderno.

Certamente il librettista Cammarano, figlio d'arte, mise in mostra un talento drammatico notevole, non solo perché sintetizzò in poche righe la descrizione della follia, che si impadronisce della protagonista, narrata in diversi luoghi nel romanzo di Walter Scott, nella traduzione italiana di Gaetano Barbieri del 1824. Il librettista riuscì a far comprendere perfettamente il meccanismo di un delirio progressivo e a tradurlo in un'immagine inedita ed emblematica della pazzia femminile, fino a quel momento sconosciuta. Essa rappresenta lo scorcio più rappresentativo non solo del melodramma romantico, ma di tutto il teatro musicale.

Donizetti e Cammarano sovvertono gli usuali schemi, rendendo scene d'azione quelle tradizionalmente statiche. Così il coro iniziale dell'opera è di un dinamismo immediato e porta nel pieno del dramma, con l'infruttuosa ricerca del misterioso intruso e, con la rivelazione di Normanno, nel pieno della tormentata vicenda amorosa di Lucia ed Edgardo, suo salvatore.

Caratteristico della struttura dell'opera l'incontro di Enrico, antagonista, prima di quello degli innamorati. La prima aria di Lucia, "Regnava nel silenzio", ha ugualmente funzione emblematica: prima di cantare il suo amore, ella narra la storia del suo antenato che aveva ucciso in un impeto di gelosia. Lucia ha già visto lo spettro dell'infelice donna e dovrà rivederlo ancora, vividamente, all'inizio della scena della pazzia, quando ripeterà con orrore "Il fantasma, il fantasma".

Il duetto d'amore è nervoso, agitato, Edgardo incline al sospetto e alla gelosia. I due innamorati si scambiano in fretta le promesse e si separano con apprensione. Il dramma precipita e l'intrigo diventa il motivo conduttore. Il complotto politico di Enrico mina la volontà di Lucia; all'arrivo di Arturo, salutato da un piccolo coro, cessa definitivamente la gaiezza della fanciulla. Enrico è personaggio complesso: a lui il libretto dedica momenti tesi e concisi. Parte della musica più commovente ed alcune delle caratterizzazioni musicalmente più forti si trovano non tanto nelle arie quanto nelle brevi e spesso variatissime scene che fanno da legame tra esse: il Larghetto con il quale inizia la scena tra Lucia ed Enrico ("Apprestati, Lucia"), ne è esempio, interrotto dal motivo dell'oboe che introduce la sfortunata vittima nella stanza; poi, ancora, la frase degli archi che precede l'ultimo, vano tentativo della fanciulla di affermare la propria indipendenza ("Il pallor, funesto"). Un sinistro uragano orchestrale introduce Enrico nella torre in rovina di Edgardo, con secco ansioso scambio di frasi che porta ad un provocante e virile duetto dei due uomini.

L'orchestrazione è generalmente semplice, ma non di routine; Donizetti impiega insoliti colori orchestrali o strumenti per sottolineare o intensificare una situazione, come l'uso dell'armonica a vetro nella scena della pazzia.

## 5. Riferimenti

### Elementi Bibliografici

AA. VV.	<i>Donizetti</i> (a cura di G. Tintori)	Nuove edizioni - 1983
Vittorino Andreoli	<i>Dentro la follia del mondo</i>	Rizzoli - 2010

Vittorino Andreoli	<i>Benedetta follia. Dai padri del deserto ai mistici di oggi</i>	Piemme - 2020
W. Ashbrook	<i>Donizetti, la vita</i>	EDT - 1986
G. Barblan	<i>G. Donizetti</i> , in: DEUMM	UTET - 1985
Francesco Blanchetti	<i>Nina, o sia La pazza per amore</i> , in: Piero Gelli (a cura di), <i>Dizionario dell'opera</i>	Baldini Castoldi - 1996
Claudio Bolzan	<i>Handel. Tra splendori teatrali e fasti cerimoniali. Vita e opere</i>	Zecchini - 2022
Donald Burrows	<i>Handel</i> , Oxford University	Press - 1994
R. Celletti	<i>Lucia di Lammermoor</i> in: <i>Invito all'opera</i>	Mondadori - 1971
Simonetta Chiappini	<i>Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano</i>	Le Lettere - 2006
Vincenzo Costa	<i>Teorie della follia e del disturbo psichico</i>	Morcelliana - 2023
Winton Dean	<i>Handel's Operas (1726 – 1741)</i>	The Boydell Press -2006, vol. II
Andrea Della Corte	<i>Paisiello</i>	Boca - 1922
Foresio Dino	<i>Paisiello nella vita, nell'arte, nella storia</i>	Mandese 1985
F. Dorsi	<i>Storia dell'opera italiana</i>	Eco - 2016
Michel Foucault	<i>Storia della follia nell'età classica</i>	Rizzoli - 2011
Michel Foucault	<i>Storia della follia</i>	Rizzoli - 1980
Mattia Geretto	<i>Teologia della follia</i>	Mimesis – 2013
Alberto Ghislanzoni	<i>Giovanni Paisiello</i>	De Santis - 1969
Patrick Mc Grath	<i>Follia</i>	Adelphi - 1998
Giulio Guidorizzi	<i>Ai confini dell'anima. I Greci e la follia</i>	Cortina - 2009
Njadyr Helgrindr	<i>Esoterismo e follia</i>	Ed. Psiche 2 -2023
Anthony Hicks	<i>Orlando</i> , in: <i>The New Grove Dictionary of Opera</i>	Stanley Sadie - 1992
Douglas R. Hofstadter,	<i>L' "Io della mente"</i>	Adelphi - 1992
Daniel C. Dennet		
Karl Jaspers	<i>Genio e follia</i>	Cortina - 2001
Lamberto Maffei	<i>Solo i folli cambieranno il mondo</i>	Il Mulino - 2023
Gabriella Mazzola	<i>Invito all'ascolto di Handel</i>	Mursia - 1985
Giovanni Morelli	<i>La scena della follia nella Lucia di Lammermoor: sintomi. Fra mitologia della paura e mitologia della libertà</i> , in : <i>La drammaturgia musicale</i>	Il Mulino - 1986
Roberto Mori	<i>Lucia di Lammermoor e le pazze per amore</i>	Editoriali - 2021
Guido Paduano	<i>Follia e Letteratura</i>	Carocci - 2018
M. Praz	<i>La fidanzata di Lammermoor</i> , in: <i>Dizionario letterario delle opere e dei personaggi</i>	Bompiani - 1963
Romain Rolland	<i>Handel</i>	Castelvecchi - 2015
Erasmus da Rotterdam	<i>Elogio della follia</i>	Giunti - 2006
F. P. Russo	<i>Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo</i>	LIM - 2007
Walter Scott	<i>La sposa di Lammermoor</i>	Garzanti - 1990
Matteo Summa	<i>L'enigma del buffo. Paisiello, Mozart e Rossini nel dibattito sull'opera</i>	Schena - 1992
Trerotoli, Adami	<i>La Nina pazza per amore</i>	Unione editoriale d'Italia - 1939
Giacomo L. Vaccarino	<i>Breve storia della follia</i>	Balma Ronchetti - 2020

*Alcuni siti di interesse*

[www.accademiabizantina.it](http://www.accademiabizantina.it)  
[www.cantarelopera.com](http://www.cantarelopera.com)  
[www.donizetti.org](http://www.donizetti.org)  
[www.flaminionline.it](http://www.flaminionline.it)  
[www.gbopera.it](http://www.gbopera.it)  
[www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)  
[www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it)  
[www.liricamente.com](http://www.liricamente.com)  
[www.maggiofiorentino.com](http://www.maggiofiorentino.com)  
[www.operaclick.com](http://www.operaclick.com)  
[www.opera-inside.com](http://www.opera-inside.com)  
[www.settemuse.it](http://www.settemuse.it)

*Arie celebri*

*Giovanni Paisiello: "Nina, o sia la pazza per amore"*

- "E' sì fiero il mio tormento" (Conte), Atto I
- "Il mio ben quando verrà" (Nina), Atto I
- "Come! Ohimè! Partir degg'io" (Susanna, Conte, Pastore, Nina), Atto I, Finale
- "Io son desto, o pur deliro?" (Lindoro, Conte), Atto II
- "Oh momento fortunato!" (Lindoro, Nina), Atto II

*Georg Friedrich Handel: "Orlando"*

- "Lascia amor e segui Marte" (Zoroastro), Atto I
- "Chi possessore è del mio core" (Angelica), Atto I
- "Fammi combattere" (Orlando), Atto I
- "Ah! Stigie larve" (Orlando), Atto II, scena della pazzia
- "O voi, del mio poter ministri eletti" (Zoroastro), Atto III
- "Già l'ebro mio ciglio" (Orlando), Atto III
- "Trionfa oggi il mio cor" (Angelica, Dorinda, Orlando, Medoro, Zoroastro), Atto III, Coro finale

*Gaetano Donizetti: "Lucia di Lammermoor"*

- "Regnava nel silenzio", La partenza, scena IV (Lucia)
- "Sulla tomba che rinserra", La partenza, scena V (Edgardo)
- "Verranno a te sull'aure", La partenza, scena V (Lucia, Edgardo)
- "Il pallor funesto, orrendo", Il contratto nuziale, parte II, scena II (Lucia)
- "Cessi, ah cessi quel contento", Il contratto nuziale, parte II, scena IV (Raimondo)
- "Ardon gl'incensi", Il contratto nuziale, parte II, scena V (La pazzia di Lucia)
- "Chi raffrena il mio furore", Il contratto nuziale, parte II, scena VI (Enrico)
- "Fra poco a me ricovero", Il contratto nuziale, parte II, scena VII (Edgardo)
- "Tu che a Dio spiegasti l'ali", Il contratto nuziale, parte II, ultima scena (Edgardo)



**Opera lirica e ascolto musicale** è un'iniziativa, organizzata nell'ambito del **Progetto Centro di Cultura Musicale**, in svolgimento dal 2020.

Per l'emergenza Covid19, il programma **2020** è stato limitato a due incontri:

- 18 gennaio** *Il teatro nel periodo barocco da Monteverdi a Händel*  
(Monteverdi, A. Scarlatti, Händel)
- 7 novembre** *Fidelio: amore e libertà. Introduzione all'opera di Ludwig van Beethoven\**

Il programma **2021** si è articolato in cinque conferenze\*:

- 6 febbraio** *Il teatro musicale di Mozart*
- 20 marzo** *Il pre-Romanticismo da Goethe a Beethoven*  
(Rossini, Beethoven, Schubert, Marschner)
- 8 maggio** *Il XIX secolo: sentimento, natura e libertà*  
(Donizetti, Bellini, Gounod, Offenbach, Massenet)
- 23 ottobre** *Verdi, genio italiano del Risorgimento* - prima parte
- 13 novembre** - seconda parte

Secondo il programma **2022** sono stati proposti i seguenti cinque incontri\*:

- 12 marzo** *Wagner e il tardo romanticismo*
- 9 aprile** *Il verismo di Mascagni e il teatro musicale di Puccini*
- 7 maggio** *Il melodramma tra decadentismo e simbolismo*  
(Strauss, Ravel, Debussy)
- 15 ottobre** *Le inquietudini del Novecento* - prima parte  
(Janacek, Schönberg, Bartok, Berg, Stravinskij)
- 5 novembre** - seconda parte

Il programma **2023** comprende cinque conferenze\*\* ispirate a **Una lettura trasversale dell'opera lirica**.  
Le conferenze hanno luogo a Villa San Giacomo - Santa Margherita Ligure:

- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| <b>mercoledì 15 marzo - ore 17</b>   | <b><i>I grandi temi dell'opera lirica</i></b>     |
| <b>mercoledì 12 aprile - ore 17</b>  | <b><i>Il viaggio come metafora della vita</i></b> |
| <b>mercoledì 3 maggio - ore 17</b>   | <b><i>La follia nel melodramma</i></b>            |
| <b>mercoledì 11 ottobre - ore 16</b> | <b><i>Amore e amori all'opera</i></b>             |
| <b>mercoledì 1 novembre - ore 16</b> | <b><i>Diabolus in musica</i></b>                  |

\* Gli incontri 2020-2022 sono fruibili in streaming, sul canale YouTube dell'Associazione Il Melograno.

\*\* Gli incontri 2023 si svolgono in presenza e sono poi fruibili in streaming, sul canale di cui sopra.

Si accede al canale cliccando sul link nella homepage del sito [www.musicaemusica-sml.it](http://www.musicaemusica-sml.it) o inquadrando il qr code





Le finalità dell'iniziativa sono molteplici:

- ✓ sviluppare capacità di ascolto consapevole, nell'ambito della musica classica, a partire da richiami a grandi opere liriche;
- ✓ fornire un quadro sintetico del contesto socioculturale, in particolare artistico e musicale, delle epoche esaminate;
- ✓ avvicinarsi al pensiero creativo dei compositori;
- ✓ iniziare a comprendere struttura e significato delle opere proposte, con nozioni sulle componenti fondamentali e sulle forme musicali.

L'intero programma è a cura di **Cinzia Faldi**, già docente di *Letteratura e testi per la musica* e di *Drammaturgia musicale* presso il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova. Si tratta di un interessante percorso, dalle origini dell'opera lirica al primo Novecento, che offre significativi spunti per saper apprezzare la ricchezza del fenomeno musicale.

Il percorso prosegue, nel 2023, con la proposta di una lettura trasversale dell'opera e dei grandi temi che la animano.

Il **Progetto Centro di Cultura Musicale**, promosso dal Comune di Santa Margherita Ligure e dall'Associazione Il Melograno, si propone di contribuire alla diffusione della cultura musicale, tramite l'organizzazione di conferenze e concerti a tema, rendendo disponibili anche articoli di approfondimento.

Il programma di **Opera lirica e ascolto musicale** può essere scaricato, insieme con gli articoli sulle conferenze, dal sito

[www.musicaemusica-sml.it](http://www.musicaemusica-sml.it)

alla Sezione **Centro di Cultura Musicale**.