IL DOLCE SUONO DI SUA VOCE

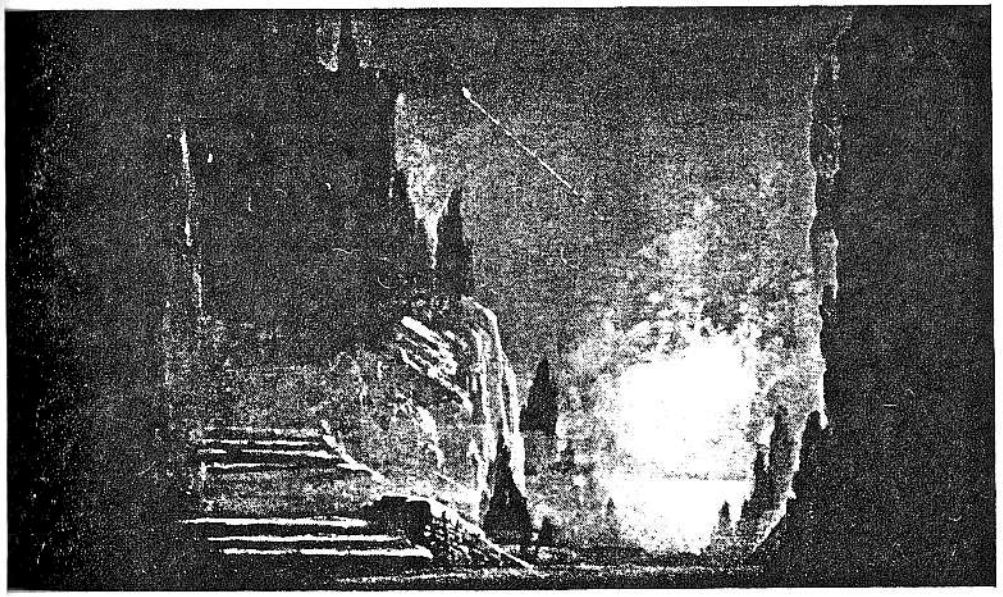
di BRUNO CAGLI

1) Uno strumento, ora indicato come « armonico », ora, al femminile, « armonica », accompagna sull'autografo di *Lucia* il canto della protagonista nella celebre scena di pazzia. Parzialmente cancellata, la sua parte indica la presenza di uno strumento in grado di eguagliare in agilità la voce umana e anche di esprimere il vacillare della mente di Lucia (« ondeggiante », prescrive l'autore poche battute dopo l'inizio). Se questa armonica fosse quella a bicchieri o non piuttosto un tipo di strumento più elaborato è problema tuttora irrisolto. D'altra parte, al di fuori di Napoli e dell'epoca della prima rappresentazione dell'opera, non sembra sia stato mai più usato prima che le mirabilia discografiche non ne riscovassero l'esistenza nel corso della gara all'edizione piu completa. Ma la sua presenza nell'autografo indica solo una cosa: quell'insigne strumentatore (che non finse mai di essere il maestro della strumentazione) che era Gaetano Donizetti sapeva che in quel punto la voce umana assumeva connotazioni affatto insolite. E volle evidenziare questo fatto, salvo poi comprendere che la voce era del tutto bastante. In effetti il primo romanticismo musicale italiano aveva dato alla figura femminile una nuova facies vocale che vivrà in pochi melodrammi immortali e soprattutto in poche scene, che saranno di preferenza scene di delirio. Non è un caso che pochi mesi prima che il San Carlo di Napoli accogliesse, con esito trionfale, la sera del 26 settembre 1835, la prima di *Lucia di Lammermoor*, al Théâtre Italien di Parigi fossero stati rappresentati *I Puritani* di Bellini, opera che contiene pure una grande scena di pazzia, una delle poche che possono gareggiare con quella del melodramma donizettiano. Certo a questi due vertici si giunse attraverso un lungo ordine di capolavori e soprattutto attraverso l'elaborazione di un tipo di dramma che evitava accuratamente di privilegiare la successione logica degli accadimenti drammatici e l'esibizione dell'azione in sé. Gli eroi romantici dell'opera italiana ebbero una particolarissima dimensione temporale che permise loro di rifiutare il dramma di intreccio in vista di uno scioglimento e di rinunciare, di conseguenza, ad un tipo di presenza attiva nel dramma stesso del quale finirono per essere piuttosto spettatori, per così dire, interni.

* * *

2) In questo nuovo tipo di teatro infatti gioveranno soprattutto non tanto i fatti, quanto gli antefatti. Ma non quelli che creano una situazione da cui si cerca di uscire, ma piuttosto quelli da narrare diffusamente, a cui ci si può appellare in vista di un ricatto, sentimentale o presentato come tale, nei confronti della realtà. Alle spalle di Lord Enrico Asthon c'è in verità una faida di famiglie e la minaccia della rovina politica. Una situazione concreta che egli pone sul tavolo di fronte alla sorella. Ma sarà questo suo modo di agire a farne il cattivo di turno, dal momento che Lucia ha da opporgli ragioni che la ragione non conosce e che sembrano, pur nella loro mancanza di concretezza, essere molto più importanti. Vi è in primo luogo la « madre estinta » a darle il tono dolente. Poi vi è un amore che è tinto di foschi presagi: un'apparizione nel parco, una fontana rosseggiante di sangue, e infine vi è un matrimonio suggellato nel momento della partenza dell'amato.

Questi elementi compongono il quadro della fragilità di Lucia e tutti insieme costituiscono una forza granitica contro la quale si spuntano sia i machiavellismi di Enrico e di Normanno, sia i consigli paterni del confidente Raimondo, sia infine lo stesso amore di Edgardo. Maestro del racconto melodrammatico,



Pierluigi Samaritani - Bozzetto del I atto - Il castello di Rowenswood

Salvatore Cammarano, librettista di *Lucia*, attingendo a Walter Scott dedica all'antefatto un'intero atto. Il libretto infatti consta, nella sua suddivisione originaria, di due parti, la prima in un atto, la seconda in due.

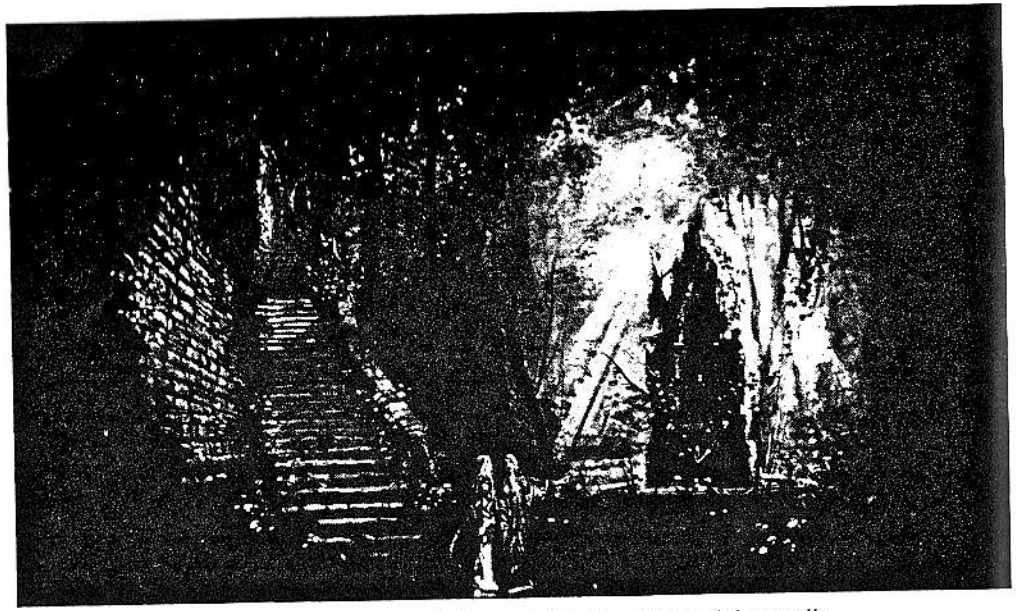
La prima sortita di Lucia ce la mostra « nella massima agitazione » e pronta a narrare l'apparizione del fantasma, proprio nel luogo dove attende l'amato e dove di lì a poco lo incontrerà per il giuramento d'amore e per una promessa foriera di sventura. I presagi sono accuratamente citati per comporre l'insieme da cui si intuisce fatalisticamente un tragico epilogo che va al di là delle possibilità di intervento. Anche l'entrata di Lucia nel primo atto della seconda parte (negli appartamenti di Lord Enrico) è quello di una persona che ha una sola arma: la fragilità e soprattutto la fragilità della mente: « Lucia si avanza macchinalmente e figge lo sguardo immobile negli occhi di Enrico ». Un ingresso non dissimile dunque dal primo e da quello che seguirà nella sala dove si devono svolgere le nozze con lo sposo destinatogli dal fratello: « Esce Lucia sostenuta da Raimondo e da Alisa: essa è nel massimo abbattimento ». La captatio benevolentiae nei confronti del pubblico avviene dunque con questa arma del pianto, del dolore continuo, del lutto inteso nel senso latino (da « lugere »).

* * *

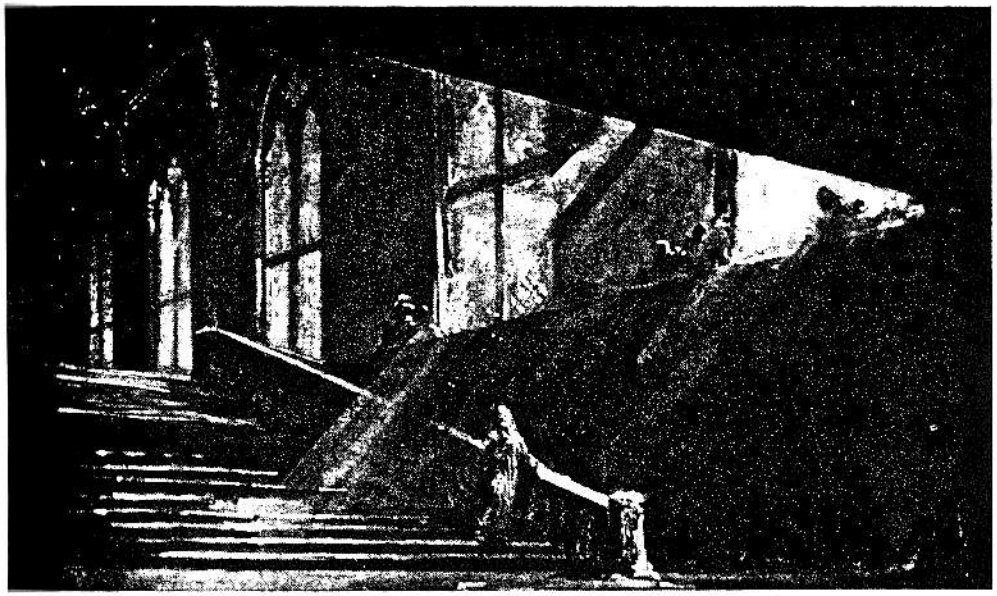
3) L'azione teatrale di *Lucia* non ha dunque modo di procedere se non scontrandosi di continuo con questa incrollabile sofferenza. E la follia non diventa, come potrebbe avvenire in altro contesto teatrale (si pensi all'*Amleto*), un evento lacrimevole che degrada la protagonista ad oggetto di commiserazione, piuttosto che di compianto. Ma diventa una esaltazione, il momento in cui la protagonista accentra tutto intorno a sé e su di sé. Come già ne *I Puritani* la pazzia viene preparata da un'altra scena con un'aria del basso con coro. La festa nel castello è infatti interrotta dal-

l'arrivo di Raimondo che narra dell'uccisione di Arturo e dello stato di follia di Lucia. E il sangue di Arturo minaccia non di ricadere sulla eroina, innocente anche se strumento di morte, ma su tutti gli altri, quelli che non hanoo rispettato il di lei dolore e amore: « Ah questa destra di sangue impura, l'ira non chiami su noi del ciel! ». In tal modo anche l'uccisione di Arturo diventa una specie di remoto antefatto che, incombente fin dall'inizio, si è andato per così dire maturando attraverso eventi estranei alla volontà di Lucia e a cui lei non ha fatto altro che sottomettersi in modo del tutto assente.

Un simile modo di procedere postula una drammaturgia a senso unico, tutta gravitante su una sola scena, su un solo momento di svelata verità: che è apputo la scena della pazzia: Il che non significa, come pur si è creduto, che il prima e il dopo dell'opera donizettiana non siano egregiamente realizzati, ma che lo sono piuttosto proprio per quel loro protendersi verso quell'attimo, verso quell'esibizione in cui il dolore e lo smarrimento diventano totali e totalizzanti, in cui racchiudono tutto e dissolvono ogni altra alternativa. Il che si traduce non già in un conflitto, ma nella esibizione del dramma, non nella speranza e nell'attesa della soluzione, con relativa tensione verso il finale, ma al contrario in una specie di epifania della sofferenza e in un sottile, ma non troppo segreto, compiacimento per quello stato di sofferenza e di smarrimento. E' come se tutta l'opera attendesse, attraverso cavatine e duetti, concertati e cabalette, quell'unico attimo in cui, dal fondo « Ella si avanza ». E si avanza in bianca veste, scarmigliata e con il volto coperto dal pallone di morte e « in delirio ».

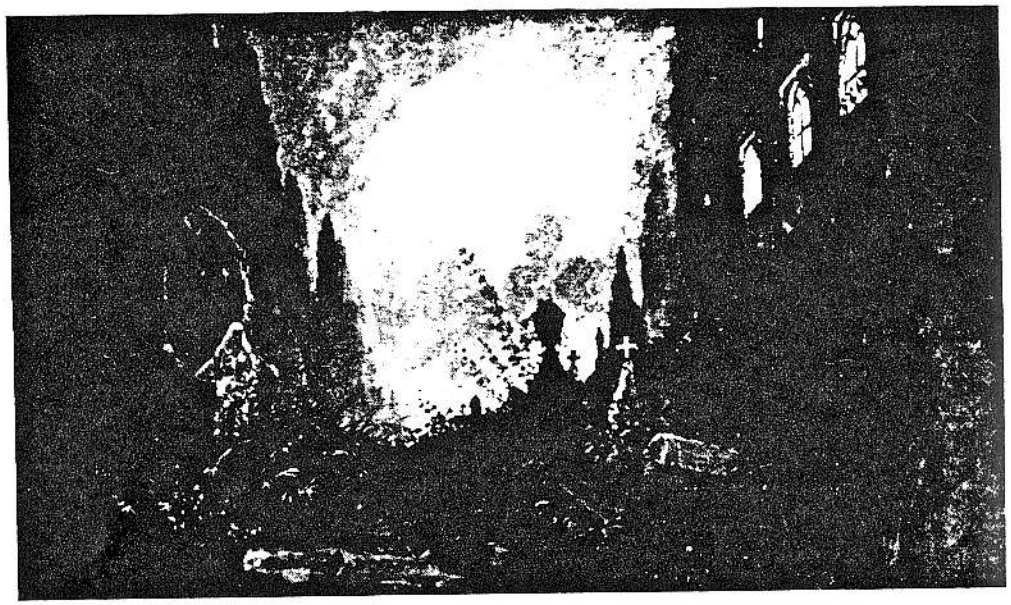


Pierluigi Samaritani - II Scena del I atto - Parco del castello



Pierluigi Samaritani - Scena II del III atto - Salone del castello

4) Non stupirà così che la scena della pazzia sia preponderante rispetto ad ogni altra pagina dell'opera, ciò che è ben avvertibile nelle esecuzioni integrali. Si tratta in effetti di uno dei più lunghi ed elaborati numeri chiusi dell'opera italiana (almeno quelli solistici). anche se strutturalmente è un'aria che, come tale, consta secondo lo schema usuale, di una scena-recitativo, dell'aria vera e propria, di una seconda scena di raccordo e di una cabaletta conclusiva. Ma all'interno ogni rapporto è alterato. La scena introduttiva è più lunga dell'aria vera e propria e la cadenza di questa a sua volta la eguaglia come durata. Nè vi è una linea ferma, come si conviene alla follia che è fatta di ritorni, di recuperi e di improvvisi scarti logici e narrativi, tutte cose che la musica puntualmente realizza. Non solo Lucia percorre in lungo e in largo il palcoscenico, ma ripercorre tutta la sua vicenda. I frammenti del passato si riaffacciano alla sua mente e vengono riordinati secondo una diversa logica e successione. Ma essi ci sono tutti: dall'antefatto più lontano (l'apparizione del fantasma presso la fonte) a quello più vicino (la morte di Arturo), dai fatti realmente accaduti a quelli soltanto immaginati, come la scena degli sponsali che culmina con le parole « alfin son tua, alfin sei mio », che è tra gli incisi memorabili della storia della musica. Musicalmente Donizetti fa sfoggio di una dovizia assoluta di temi, da quelli di nuovo conio, come la stupenda trenodia che accompagna l'entrata di Lucia, a quelli che vengono ripresi, dalla memoria della protagonista, dal resto dell'opera. E pare qui che siano temi proprio nati per ricomparire e che solo nel gioco dell'eco mnemonico acquistino la loro vera pregnanza. Effetto ottenuto grazie alla sagacissima dissociazione e distribuzione degli effetti ai vari strumenti e ai nuovi impasti strumentali. Per cui accanto alla melodia, che sembra essere protagonista assoluta, vi è un deuteragonista musicale che è il timbro. Quel timbro nuovo che è anche della voce della protagonista, un suono assoluto e puro, quello a cui fa appello



Pierluigi Samaritani - Scena III del III atto - Tomba dei Ravenswood

Lucia entrando: « Il dolce suono mi colpì di sua voce... ».

• • •

5) Un tempo l'opera italiana aveva coltivato l'abbellimento vocale come fuga dall'eccesso di espressività. Ora invece l'abbellimento vocale diventa intensamente patetico e fa sfoggio di espressione. Se in Rossini si poteva affermare che la voce gareggiasse con lo strumento, nella scena della pazzia lo strumento gareggia con la voce. Questo rovesciamento corrisponde a quello drammatico a cui si è accennato: non l'azione genera i sentimenti, il loro mutare, il loro sorgere e il loro svelarsi, ma sono i sentimenti che determinano e creano l'azione. La predestinazione alla sofferenza indica soltanto questo: che essa viene prima di tutto ciò che servirà per metterla in mostra e perciò le azioni sono pretestuose. Il teatro romantico trascura il divenire per coltivare l'essere e questo non ha ragione di confrontarsi con il mondo circostante, gli basta semmai apparirvi, mentre sarà il mondo circostante a modellarsi su di esso, ad annegare nella sua contemplazione. Il dolore e l'innocenza della protagonista diventano il suo assoluto, dal quale non si può prescindere e che si cimenta soltanto con la morte per vincerla. L'eroina romantica affronta infatti la morte come un'esaltazione del suo essere, come la sua vera celebrazione di nozze, di quelle nozze che nella realtà non hanno mai modo di concretizzarsi. Il concreto è la miseria di coloro che tentano di strumentalizzare l'eroina, la quale passa indenne e si avvia verso la sua celebrazione funebre come vincitrice. Nel concludere la sua scena di delirio Lucia già annuncia la propria morte e i versi rispettano la simbologia della situazione « Spargi d'amaro pianto il mio terrestre velo, mentre lassù nel cielo io pregherò per te ». Il corpo diviene il velo terrestre, il cielo è il destino che l'eroina si riserva, insieme con il compito di proteggere di lì i mortali.

6) La conclusione della scena della pazzia non è tuttavia quella dell'opera. Esiste un protagonista maschile a cui si è finora riservato un ruolo tutt'altro che determinante. Edgardo non è nei primi atti che un elemento complementare della vicenda. L'uscita di scena di Lucia gli permette ora di vivere il suo ruolo nella pienezza e di avere il suo momento: e sarà pur esso momento di rimpianto e di preannuncio di morte. Qui anche Edgardo trova modo di avvicinarsi a quella assoluta purezza che non ha saputo comprendere, qui spetta a lui accettare e invocare la morte come liberatrice e il cielo come meta sognata. Varrà la pena di ricordare che l'ultimo quadro dell'opera consta ancora una volta di un'aria e che quella memorabile pagina di congedo, quel « Tu che a Dio spiegasti l'ale » che per tanti decenni sarà nel cuore del popolo ed entrerà nel misterioso corredo di musiche che fanno parte del patrimonio musicale di una civiltà e di una nazione (intesa nel senso culturale), altro non è che una cabaletta. Ma anche qui Donizetti ha agito all'interno della struttura modificandone profondamente il significato. Non che nella storia dell'opera non esistessero cabalette in « moderato », ma la funzione della cabaletta era sempre stata quella di stringere una situazione, di esprimere la determinazione del personaggio ad una azione, di incalzare gli eventi. Il che avviene anche in questo caso. Ma il tutto assume il contorno sfumato del momento nostalgico e dell'addio. Edgardo sceglie la morte e invoca il cielo rimpiangendo qualcosa che non è riuscito a possedere e che non sembra retaggio di questo mondo. La nostalgia è lo sguardo indietro e non avanti. E' un recupero del passato. Ma anche questo recupero avviene alterandone i connotati. Sebbene tutti si sentano colpevoli, non vi è vera colpa che non sia quella di essere fragili protagonisti di fronte alla forza dell'eroina. Per cui il pianto non sarà l'amaro pianto del pentimento, ma piuttosto quello indefinito che nasce dal senso dell'inadeguatezza. Questo teatro, in cui i protagonisti assistono impotenti allo svolgersi di accadimenti predestinati, non ha altra via di uscita che l'elegia. E sublime elegia è la conclusione di *Lucia di Lammermoor*, di cui, all'indomani della prima, tanto parcamente Donizetti dette notizia ai suoi. Di quel successo memorabile infatti scrisse a Giovanni Ricordi con il suo solido pudore: « Lucia di Lammermoor andò e permetti pure che amichevolmente mi vergogni e ti dica la verità. Ha piaciuto, e piaciuto assai » Questo dopo la prima, ma il 16 settembre a Jacopo Ferretti « Ai 28 Lucia (ma sarà poi il 26) — Spero starai bene — Io ebbi disgrazie... Non ci pensiamo. Succede una volta a tutti ». Parole telegrafiche che potrebbero tuttavia servire ad un piccolo raccordo tra la biografia di un musicista « predestinato » e il mondo da cui prendono vita — e voce — i suoi personaggi.



Lucia - Da un'incisione in una edizione dell'ottocento del romanzo di W. Scott