

Il mito di *Lucia* e l'archetipo melodrammatico della follia.

Appunti sparsi

Ogni due giorni, circa, una Lucia (di Lammermoor) impazzisce in scena. Perlomeno impazziva visto che in questi ultimi mesi i numeri delle rappresentazioni teatrali si sono drasticamente limitati. Parliamo del 2018-19, quindi. Secondo i dati raccolti da un sito di statistiche operistiche nella stagione scorsa *Lucia di Lammermoor* è stata rappresentata oltre 192 volte: più o meno come *Il trovatore* e *Un ballo in maschera* (nello stesso periodo, *La traviata* che non libera da decenni il gradino più alto del podio come titolo più rappresentato ha avuto 753 recite e *Die Zauberflöte* oltre 600). Il capolavoro donizettiano si attesta tra le prime venti opere più eseguite al mondo in una stagione. Andando al di là dei conteggi, è scontato attribuire numeri e lusinghiera classifica (prima di *Tristan und Isolde* e *Otello*, di *Falstaff* e *Lohengrin*, per dire) all'attrattiva esercitata sul pubblico e sulle interpreti dalla "Scena della pazzia". "Scena e aria", quattordicesimo numero della partitura, com'è la dicitura d'autore che ci ricorda la fascicolatura editoriale e narrativa ottocentesca a cui librettista e compositore rimasero fedeli e subordinati. In un certo senso, la "pazzia", metonimicamente intesa, ha aiutato *Lucia di Lammermoor* a non rimanere in secondo piano nel repertorio operistico corrente, com'è successo a buona parte del lungo catalogo d'autore, soprattutto "serio". Ne ha facilitato la persistenza esecutiva ma allo stesso tempo l'ha offuscata, sostituendosi nella funzione riassuntiva del favore del pubblico al richiamo popolare esercitato nell'Ottocento dalla "maledizione" e dalla "bella morte" dei tenori. Oggi la forza dei due magnetismi s'è rovesciata. Eppure, se non potremo comprendere con pienezza la sostanza

dell'opera rinunciando alle due situazioni drammatiche interpretate da Edgardo, a ragionare per paradossi, anche senza la "pazzia" agita musicalmente e scenicamente come sappiamo, e accontentandoci della cronaca di Raimondo, *Lucia* rimarrebbe quel capolavoro unico del nostro romanticismo melodrammatico che è. E viceversa. Nessuno darebbe la patente di appassionato d'opera a un frequentatore di teatri (o a un cultore di visioni e registrazioni casalinghe) che non abbia bene in memoria cosa accade quando il soprano intona "Il dolce suono mi colpì di sua voce"; ma non gli si chiederà di conoscere tutta l'opera allo stesso modo né di spiegare a 'quale' *Lucia/Lucie* assistette Gustave Flaubert prima di celebrarla letterariamente, e con insinuante verità sentimentale, in *Madame Bovary*. Quando, per giocare sui vocaboli, al culmine dell'immedesimazione di Emma per il finale del II dei tre atti in cui è tagliata la versione francese, quella sera al Théâtre des Arts di Rouen la protagonista "si sentì presa come da una follia" (il resto la toccò né punto né poco: "Mais la scène de la folie n'intéressait point Emma, et le jeu de la chanteuse lui parut exagéré").

Del resto, questo non è una provocazione ma risulta dalla documentazione e dalle cronache d'epoca, per molti decenni dopo la prima napoletana la scena della follia non fu del tutto apprezzata: *Lucia* rimase a lungo l'opera che si andava ad ascoltare per accertare come se la cavava il tenore. La "pazzia", spesso non elencata tra i pezzi forti della partitura – nel capitolo intitolato "Donizetti et l'école italienne depuis Rossini" di Paul Scudo su *Critique et littérature musicales*, edito a Parigi nel 1850, dei numeri di Lucia

Angelo Foletto (1949), giornalista professionista, dal 1978 critico musicale di *Repubblica*, è stato vicedirettore di *Musica Viva*. Ha insegnato al Conservatorio di Verona, Piacenza e Milano e alla Scuola Holden. Scrive su *Suonare News*, *Amadeus*, *Classic Voice* e altre riviste.

Ideatore di Prima delle prime, autore e conduttore di *Domenica in concerto*, collabora con *Classica* e *Radio3*, RSI, teatri e istituzioni musicali, il Coro Sat di Trento, la Fondazione Grassi, l'Associazione Farulli e il Comitato Nazionale per l'apprendimento pratico della musica. Presidente degli Amici della Gam di Milano, del Museo Foletto e del Premio Abbiati, dal 1996 al 2023 ha guidato l'Associazione Nazionale Critici Musicali. Autore di saggi sul teatro musicale e sulla storia dell'interpretazione direttoriale, ha scritto *Lobengrin alla Scala – Origine e tradizione della scenografia wagneriana*, *“Carmen” guida all'opera*, il libro-intervista Carlo Maria Giulini, una monografia su Daniele Lombardi e *La regia dell'opera lirica* nel volume «Musica» dell'Enciclopedia Treccani.

si citano unicamente i due duetti – è considerata, piuttosto, una pagina eccentrica nella struttura, cioè poco 'leggibile' secondo i principi e le consuetudini della tradizione teatrale coeva; con passaggi non cantabili e facili da memorizzare, troppo estesa nell'economia complessiva dell'atto e con la 'colpa' di ritardare l'entrata di Edgardo. Non meno corrente era il giudizio 'morale' che da tale scena ricadeva sul personaggio. Lucia non impazzisce a tempo, per poi recuperare l'alveo rassicurante dell'eroina romantica che dopo aver pazzicato rientra nella cornice di ragazza turbata ma incapace di fare del male. Anche se dietro le quinte – ci vorrà *Carmen* per far vedere al pubblico, in tempo reale, come si manovra un coltello quando si è pazzi d'amore (e di gelosia, che è pazzia non meno rovinosa come ben spiega Jago a proposito di Otello: “Lo assale una malia che d'ogni senso il priva”) – Lucia uccide. Non ricorda perché “della mente la virtude a lei mancò”, ma la “destra di sangue impura” è prova flagrante. Nella tela del dramma fa il suo dovere fino in fondo incarnando una donna “vera” fino al delitto d'onore, e che perde i connotati della fanciulla-modello diversamente da Imogene o Elvira; per non parlare delle numerose “finte pазze” fiorite tra Sacrati e Paisiello, o delle sonnambule come Amina che, da sveglie e rasserenate, rondeggiando cantando – l'aveva fatto anche Angelina / Cenerentola – l'ebbrezza della pazzia di amorosa gioia. Librettisticamente: i “deliri del contento” che evoca perfino il donizettiano Torquato Tasso, un pazzo non comprovato – imputato tale a causa della sua ‘diversità’ umana e poetica, oltre che per l'insana passione per la Duchessa: comportamenti da psicanalista

più che da psichiatra – nell'omonima opera: “Ai deliri del contento / si abbandoni 'l cor beato”. Ma qui siamo su terreno scivoloso, un po' fuori tema forse, delle “varianti”. Sono infinite soprattutto nel XVII e XVIII secolo: derivano dalla presenza e dall'interpretazione non clinica dell'aggettivo (frequentemente sostantivato) “pazza/o” nel significato di disorientato, stordito, strambo, frastornato dalla situazione. Oppure, più genericamente, nell'accezione ancor oggi comune, di equipaggiato di idee non sensate. Il primo tipo melodrammatico di “pazzo” spadroneggia nelle opere comiche, quindi nel Settecento e con trascinalenti ottocenteschi dovuti anzitutto a Rossini. In questi spartiti la “pazzia” è l'esca da cui scatta il concertato finale del primo atto o il pezzo d'assieme centrale del secondo. Le situazioni teatrali c'entrano ben poco con le “pazie” ottocentesche ma il lessico della voce adotta già, seppure in passaggi fugaci e semplicatissimi quasi inavvertibili, per tenui indizi e dettagli, una sorta di “sistema” drammaturgico definito e caratteristico. I tratti impiegati – balbettamenti, intonazioni irregolari e ampie, pause allungate, cantabilità impedita e digradate al quasi parlato, asimmetrie di contenuto sillabico nei versi – traggono linfa dallo strumentario vocale applicato dalla storia della pazzia in musica dal Seicento in poi e che non furono dimenticati nel XIX secolo. Quando, a partire dalla *Finta pазza* verseggiata da Giulio Strozzi per Francesco Sacrati (Venezia, Teatro Novissimo, 1641) e delle coeve *Didone* di Giovan Francesco Busenello e *Ninfa avara* di Benedetto Ferrari, la follia e la sua traduzione musicale erano quasi sempre in quota al “grottesco”. Già praticata come situazione

imprescindibile dai copioni della Commedia dell'Arte, per gli autori 'ufficiali' dei drammi per musica era occasione di esercitarsi in chiave poetica non usuale già nel testo, bordegiando con abilità una corda espressiva mediana, tra comico e parodistico. Ma senza dimenticare che lo 'scopo' della pazzia un fondo era etico – eredità della funzione edificante dei "tipi" estremi messi in scena dalla tragedia classica: portava al ravvedimento cioè alla ripresa di controllo del proprio senno una volta ottenuto l'effetto voluto (come per la Deidamia sacratiana) o esaurita la carica distruttiva degli accadimenti e degli "affetti" estremi così presenti, anzi necessari, nell'armatura drammatica del teatro barocco.

Il caso più rappresentato, e rappresentativo, di questa volgarizzazione narrativa è illustrato dalle decine di declinazioni in musica della cavalleresca pazzia di Orlando. Che attrae il madrigalismo ancora prima che il poema sia del tutto redatto: già nel 1517, pochi mesi in anticipo dalla prima edizione a stampa, Bartolomeo Tromboncino forgiò in forma di strambotto a quattro voci "Queste non son più lachryme, che fore", lamento di Orlando, il cavaliere in protocollo pre-clinico di fronte agli amori di Angelica e Medoro; la medesima situazione poetica ispirò a Giaches de Wert un madrigale a sei voci, qualche anno dopo mentre nel 1559 "Gravi pene in amor" avvia il madrigale a tre voci di Jacques Arcadelt. Ma entra con prepotenza di sostanza e numeri di ricreazioni la cronologia melodrammatica a partire dalla *Pazzia d'Orlando* di Prospero Bonarelli della Rovere (Venezia, 1635: "opera recitativa in musica", di compositore non identificato), interessando via via musicisti

importanti come Domenico Scarlatti che scrisse l'*Orlando, ovvero La gelosa pazzia* (Roma 1711; il testo di Carlo Sigismondo Capece sarà ben presente a molti altri libretti, incluso quello per l'*Orlando* di Händel) e soprattutto Vivaldi che sulla scorta del libretto di Grazio Braccioli dell'*Orlando furioso* musicato da Giovanni Alberto Ristori (Venezia 1713) cui il giovane compositore ebbe a metter mano, trasse ispirazione per l'*Orlando finto pazzo* (1714) e *Orlando furioso* (1727). Anche se secondo alcuni studiosi il compositore "avrebbe forse preferito affidare la parte ad un tenore eroico, se ce ne fosse stato uno disponibile" (Reinhard Strohm), la parte di protagonista di questo *Orlando*, oggi fortunatamente quasi di repertorio, fin dalla prima fu cantata da un contralto, creando una virtuale saldatura tra la lunga e antica galleria di pazzie maschili – da quelle simulate per tentare di evitare la leva troiana, di Ulisse e Achille, alla terminale di Aiace (anche Edipo, prima di arrivare a Colono, proprio sano di mente non poteva essere) – e la voce femminile che in seguito, con poche eccezioni, si sarebbe appropriata definitivamente della tipologia drammatica necessaria a dare credibilità alla pazzia cantata.

La codificazione della scena di pazzia era già in mappa. Il processo di formalizzazione fu accelerato alla fine del Settecento, in concomitanza con la nuova sensibilità teatrale che aggiornava la nozione di bello e virtuoso (l'esordio di Friedrich Schiller con *Die Räuber* è del 1781) e, di conseguenza, anche la gerarchia dei tipi reali e dei gradi di normalità o anomalia psico-fisica teatralizzabili. La spinta fu completata con l'affermarsi della nozione di artista "romantico", cioè

di creatore che attraverso le proprie opere offre norma e significati poetici ai comportamenti che esulano dai canoni comportamentali comuni. Vale ricordare in proposito che dalla seconda metà del Settecento la conoscenza medica s'era incaricata di togliere la patina di superstizione che offuscava il giudizio scientifico sulla pazzia (fin lì ancora sottoposta a interpretazioni medievaeggianti, come espressioni di forze non umane) orientandone la corretta analisi da parte di "scienziati dell'anima". La pazzia, non più demoniaca ma nemmeno mitizzata come nell'età classica, diventa un libro della vita e dell'uomo da leggere come malattia autentica o come stato di alterazione della/del protagonista (a volte anche dell'autore).

Tra eccentricità d'artista e pazzia in senso psichiatrico si stabilisce letterariamente, artisticamente e aneddoticamente un collegamento virtuoso. La rappresentazione della pazzia piace al nuovo pubblico borghese quando diventa oggetto di lettura, di discussione salottiera o di fruizione teatrale: lo spettatore/lettore si sente rassicurato (auto)giudicandosi 'normale'. Ed ecco che trionfa la follia amorosa al maschile dell'Ortis o di Werther ma si prepara il terreno a quella ancor più totale e devastatrice delle due infelici mogli (Emma Bovary e Anna Karenina); i loro eccessi e azzardi di gesti e sentimenti 'sono' melodramma. Configurano un'opera già perfetta ma ancora senza il 'suo' canto definitivo. Un'opera virtuale cui la produzione di romanzi storici fornisce piano piano i personaggi e le ambientazioni, suggestioni e passioni. E un'accorciatura quasi in tempo reale – tra *The Bride of Lammermoor* e *Lucia di Lammermoor* non passano che sedici anni;

furono meno tra *Donna del Lago* (1819) e *The Lady of the Lake* (1810) – del ritardo con cui l'ambiente culturale italiano, alla faccia di Madame de Staël, s'era appropriato a suo modo del Romanticismo europeo. Ma senza dimenticare che nel rimbalzo ininterrotto tra soggetti teatrali e modalità drammatiche, la storia dell'opera francese dell'Ottocento di "pazzie" al femminile (e con titoli di spicco seppure oggi meno rappresentati come *Hamlet* di Thomas o *Dinorah* di Meyerbeer) fu prodiga. Ma fu soprattutto in Italia che l'istinto teatrale dei compositori, indennizzatori artistici in musica della rateizzazione culturale nazionale, favorì altri romanticismi. Tra cui l'acquisizione definitiva della "pazzia" – non poco mediata dalla popolarità dei vaneggiamenti manzoniani di Ermengarda – come uno dei momenti più forti della narrazione operistica nonché di quadro scenico-narrativo che si presta(va) meglio di altri a soluzioni originali, a sperimentazioni espressive e musicali giustificate dall'anormalità psico-fisica della squilibrata protagonista da descrivere. Walter Scott se l'era cavata in poche righe, i fatti separati dalle opinioni. Cronaca stringata e molti puntini di sospensione: "trovarono la disgraziata fanciulla, seduta, o meglio accovacciata come lepre... l'acconciatura del capo scomposta... le vesti da notte strappate e inzuppate di sangue... gli occhi vitrei e i lineamenti convulsi in un selvaggio parossismo di follia" [...] "I medici dissero che la sera successiva avrebbe segnato la crisi della malattia. E così fu". E il romanzo svicola dalla follia omicida della protagonista; il promesso sposo se la cava, e non va nemmeno in prognosi riservata. Alla coppia Cammarano/Donizetti non passò per la mente

di farsi sfuggire l'occasione di un grande scena finale – anche se proprio in *Lucia di Lammermoor* la “pazzia” non conclude la partitura – e di una concezione drammatico-musicale tutta concentrata sul dramma di Lucia e che pur mostrando in radiografia l'obbedienza alla “solita forma” melodrammatica si prende molte libertà. E già nell'ideazione della scena, con la protagonista che non vaneggia genericamente ma “dialoga” con Edgardo, rievocando luci e azioni delle “nozze funeste” che le tolsero la “ragione” e sovrappo-
nendovi il sogno delle sue nozze, si riconosce la volontà di conferire alla “scena della pazzia” un tempo e uno spazio musicale altrettanto alieni. Della morfologia musicale, dei dettagli tecnici e drammatici della partitura, nonché dei precedenti donizettiani nello studio dello specifico carattere (dall'*Emilia di Liverpool*, all'*Esule di Roma*, da *Anna Bolena* attraverso il *Furioso all'Isola di San Domingo* alla più lieve e non definitiva demenza di *Linda di Chamounix*), della galleria di interpreti che alla “pazzia” melodrammatica per antonomasia hanno legato il nome e bravura (e, magari, qualche storica serata infelice a teatro) non si finirà mai di scrivere e leggere. Se ne occupano di seguito, su queste pagine, studiosi in grado di spiegare dall'interno il perché d'una pagina musicale ch'è uscita, per così dire, dallo spartito divenendo un'astrazione e un modello. Un archetipo, anzi. Anche se a mettere in ordine le tessere anagrafiche – come ad esempio hanno fatto con saggi fondamentali Emilio Sala, anche su antecedenti ma non invecchiati volumetti scaligeri, e Giovanni Morelli – più che di archetipo sarebbe meglio parlare di sintesi considerando i precedenti di Donizetti.

E tenendo presente che la fortuna della “pazzia” cantata dopo *Lucia di Lammermoor* fu legata a pochi titoli, non tutti a protagonista femminile (pensiamo al *Don Quichotte* massenetiano, ben altro carattere rispetto al semi-comico tenore di Paisiello), e costruita con un vocabolario musicale che affida all'orchestra più che alla voce il compito principale di evocare la follia. Viene subito in mente, anche se l'esempio ricade sotto la rubrica “varianti”, il passo delirante della donna di *Erwartung* (testo non fortuitamente redatto da Marie Pappenheim, cresciuta in un ambiente di psichiatri e paziente-discepolo di Freud); oppure le danze folli e funeree di Salome e Elektra. Nelle pazzie moderne la scrittura d'orchestra, la gamma dei timbri e i diagrammi ritmici sono più significativi dei lacerati tematici e dell'intonazione vocale: l'inconscio prende il posto dell'esplicito, le ragioni profonde e inconfessate del deviato mentale importano più della loro esplicitazione gestuale. Il teatro dell'anima assorbe il rito di palcoscenico e ci sorprendiamo a sorridere riguardando con tenerezza (è qui, a due passi, nelle sale del Museo della Scala) come Karl Pavlovič Brjuilov ha ritratto Giuditta Pasta nella scena finale di *Anna Bolena* fermando nel grande quadro gli effetti esteriori della follia, quasi anticipando le descrizioni cronistico-scientifiche dei comportamenti osservati negli ospiti dei primi istituti di cura psichiatrica. Mentre, in questo archetipo la “pazzia” di *Lucia* rimane la più credibile e, oggi, impossibile da sostituire nella galleria dei miti del melodramma. Semmai, con un ragionamento molto di parte, piace immaginare che il dialogo a tu per tu tra voce e strumento – il flauto, secondo

la tradizione esecutiva che con la risalita della “scena della pazzia” nel favore del pubblico ha ampliato sempre più il suo ruolo di alter ego e di metafora delle “voci” dell’inconscio; l’armonica a bicchieri secondo il progetto originale d’autore – fosse stato già un inconscio primo passo in quella direzione. Materializzando, anticipando piuttosto, con immediatezza e dolore il dialogo tra due anime (è la “sua voce”, cioè di Edgardo, che scatena le visioni di Lucia) che solo “lassù nel cielo” potranno ricominciare a vivere all’unisono. Così come lo sarà il corno inglese per la Lady Macbeth verdiana (per la quale, in scena, il compositore avrebbe voluto un’assenza di gesti, tranne lo sfregare lento delle mani; così aveva visto fare da Adelaide Ristori): la sua voce penetrante pare ogni volta forzare il ruolo di semplice interlocutore melodico e di decoratore di inquietudini (responsabilità drammatica che i suoi disegni s’erano ampiamente aggiudicati nel Preludio). Non che anche nel Novecento la voce-canto perda la sua funzione di anima, anzi di voce della verità dell’anima. Perché il canto è di per sé un “andare fuori” rispetto alla norma del parlare e solo la voce può contenere l’angoscia d’una follia umana. Prima e, a maggior ragione, dopo *Lucia di Lammermoor*. Anche se la necessità di musica, voce e canto per inscenare la ragione che deraglia, nel teatro moderno l’aveva presagita e sancita Shakespeare con Ofelia.