

Interpretare *Lucia*: le molte anime di una primadonna sconfitta

Per varie ragioni, l'Italia partecipa al Romanticismo europeo in misura marginale o quantomeno atipica. Con però un'eccezione importante, ancorché regolarmente ignorata nei libri di testo scolastici: il melodramma. Bellini e Donizetti, col paradosso di accogliere nelle loro costruzioni musicali moltissime indicazioni dell'ultraclassico Rossini, sono gli artisti che più di chiunque altro seguono e per molti versi sviluppano le istanze più tipiche del Romanticismo: e probabilmente nessun titolo più di *Lucia di Lammermoor* (a partire proprio dalla scelta del soggetto) ne costituisce esempio ottimo massimo. E come tale lo s'è sempre rappresentato.

Tele dipinte a pleniluni oppure alla classica "era una notte buia e tempestosa" (benché quest'ultima solo nel finale, dato che la scena della torre era regolarmente omessa), alternate a interni di paccottiglia varia tra cui s'aggravano dame vestite nel modo più improbabile e dami in gonnellino cosiddetto scozzese, che col kilt avevano una vaga somiglianza: posto d'onore riservato alla sottoveste bianca di Lucia, di regola chilometrica e sempre fresca di bucato. Sicché, quando Zeffirelli nel 1959 la macchiò di sangue, scorse fiumi d'inchiostro a vario grado di scandalo: quello solito di chi non legge i libretti e reagisce infastidito allorché un regista che invece s'è preso la briga di farlo mette in scena *anche* il testo. Nel presente caso, il fatto non marginale che c'è il sangue d'un omicidio, dietro alle piroette vocali della signora testé rientrata in scena. *Lucia*, insomma, quale esempio tra i più classici della categoria operistica "conta solo la voce" (affermazione, beninteso, priva d'alcun

sottotesto drammaturgico: la coloratura non significando affatto – ancora – smaterializzazione del corpo e dei suoi sensi nella follia), all'orchestra competendo solo lo staccare tempi comodi per poi rimanere in sottofondo; e alla scena il compito di decorare, fornendo quadretti gradevoli per eleganti passeggiate in costume quando per caso un'interprete fosse così bizzarra da voler fare altra cosa dallo stare immobile al proscenio a plasmare bellurie vocali, prima della grande scena in cui mutarsi repentinamente in invasata, rotolandosi per terra, scompigliandosi il più possibile la chioma sciolta fin sulle reni, strabuzzando gli occhi e puntando il dito un po' da tutte le parti. Con risultati canori molto spesso folgoranti, peraltro, che scrivono non per caso uno dei capitoli più corposi della storia vocale nel suo insieme: capitolo finale e sublimante d'un percorso di circa mezzo secolo, che vale la pena riassumere perché non privo d'immediati riscontri nella pratica teatrale.

Quando nel 1789 Paisiello creò il proprio capolavoro *Nina, la pazza per amore*, certo non immaginava di varare un archetipo. L'opera fondeva alcuni tratti dell'opera buffa – quelli più affini alla commedia in prosa – con l'intensità emozionale dell'opera seria: ponendosi come capostipite d'un genere nuovo (che riassume la sua origine bicefala nell'appellativo *comédie larmoyante*) destinato a eccezionale fortuna perché meglio d'ogni altro rifletteva gusto e sensibilità borghesi che dell'Ottocento uscito dalla rivoluzione francese furono i veri vincitori. Inaugurava infatti (ambientandola tra l'alta borghesia o piccola nobiltà di provincia che immediatamente la riconobbero come cosa propria) la follia per amore una volta

Elvio Giudici (1944) dopo la laurea in Biologia, conseguita presso l'Università degli Studi di Milano, viene assunto dallo stesso ateneo come docente, alternando tale attività a quella di critico musicale, collaborando a varie riviste, tra cui Musica, Classic Voice, L'opera. È critico musicale del quotidiano Il Giorno. È autore del volume *L'opera in CD e video* (Il Saggiatore), dove si analizzano in dettaglio le incisioni di tutti i titoli di quasi tutti gli autori del teatro musicale, cui hanno fatto seguito, sempre per Il Saggiatore, cinque volumi (*Il Seicento, Il Settecento, L'Ottocento I, L'Ottocento II: Verdi e Wagner, Il Novecento e la musica americana*) dedicati alla storia della messinscena operistica attraverso i secoli.

appannaggio di eroi quali Orlando, e cui d'ora in avanti andranno spessissimo incontro quelle eroine (clonate, nonostante il livello letterario modesto – ma capita spesso – dalla Clementine del *Sir Charles Grandison* di Richardson) i cui sensi stanno fermamente celati dietro una maschera di pudibonda ritrosia. Eroine “angelicate” come s'usò dire, perché com'è noto gli angeli sono privi di sesso. Sfiorate quindi dai sentimenti ma giammai dai sensi: incontrando per avventura i quali, subito si trasformano nell'opposto della perdita per la quale il chiosastro è sempre dietro l'angolo quando non è sostituito – ed è meglio, molto più “perbene” – da una morte trasfigurante. Sensi che solo la follia – *status* per definizione al di fuori degli schemi rigidamente costituiti – consentiva d'esplicitare: caricandosi quindi del *frisson* sempre connesso al proibito o quanto meno all'eticamente sdruciolevole.

Schema, questo, destinato ad alimentare la fantasia di almeno quattro generazioni: finché, sulla scia di Puškin, l'*Onegin* di Čajkovskij ne sancì l'esaurimento col mostrarci una matura esponente della nobiltà di campagna intenta a cuocere la marmellata ripensando proprio alla giovanile lettura di quello stesso Richardson mentre la figlia, innamoratasi al primo sguardo come romantico prescriveva, essendo respinta si guarda però bene dall'impazzire e sposa invece un militare, anziano ma ancora robusto e soprattutto provvisto di buone entrate a Corte.

Da Nina, però, era nel frattempo discesa una fittissima schiatta di figure a ritrarre le quali fu logico impiegare voce che spontaneamente ne riassumesse i tratti. Schiatta che nella donizettiana Lucia trova il vertice che tutte le assume su di sé

con la doppia forza dell'esserne l'unica sopravvissuta nella pratica di repertorio, e del ricalcare perfettamente la carica di suggestione conferitale da Scott nella propria novella: “angelo disceso in terra, estraneo alle ruvidezze dei mortali presso cui ha accondisceso a trascorrere un lasso di tempo”. Per figure simili, il linguaggio non poteva essere quello normale, in cui le parole assumono il loro significato realistico: più consono è l'idioma basato sulla grammatica dell'allegoria belcantistica, organizzata nella sintassi dell'estasi surreale, sfibrata in un languore elegiaco che è tra le più compiute espressioni della *melancholia* di cui il romanticismo tanto si nutre.

Con logica inappuntabile, tale linguaggio Donizetti l'affidò alla voce di Fanny Tacchinardi Persiani: dai contemporanei definita “di modesto volume ma dai suoni tersi, argentini e soavissimi lungo l'estensione di due ottave e mezza, con agilità eccezionale in scale ascendenti e discendenti rapidissime e nitide, picchiettati impeccabili, trilli di singolare granitura”. Voce quindi senza alcun dubbio di timbro sostanzialmente chiaro, unito però a medium di corposa omogeneità col settore acuto, reso ancor più evidente da un'emissione i cui requisiti essenziali sono morbidezza e luminosità. Era per l'appunto la stessa voce con la quale s'erano espresse tutte le fanciulle angelicate – antagoniste delle donne più mature, le cui roventi passioni non sono subite bensì provocate e governate poi attivamente – che popolano il melodramma italiano della prima metà dell'Ottocento.

Voci, però, cui dopo pochi anni dal varo di *Lucia* il successo delirante del *Faust* di Gounod affidò il repertorio francese cosiddetto *lyrique*, col quale

finirono con l'identificarsi al punto che, per esse, venne coniato il nuovo e sommamente incongruo termine "soprano lirico": a designare fanciulle che progressivamente lasciavano le sfere angeliche per tornare a immergersi nella terrena valle di lacrime, prendendone coscienza diretta, ovvero senza il rifugio nella pazzia o in astrazioni similari. A fianco, e anche in questo caso soprattutto in Francia (Meyerbeer, Delibes, Thomas, Adam), continuava però a prosperare la passione per la coloratura: e di tanto essa veniva spinta verso vertici sempre più alti di virtuosismo, in quanto andava imponendosi – giacché i soprani lirici erano in tutt'altre faccende affaccendati – un soprano di nuovo conio: sempre più chiaro, talmente versato nelle agilità in zona soprattutto sovracuta da farne il proprio *ubi consistam*, a scapito dei registri centrale e grave di spessore pertanto variabile dall'esiguo all'inesistente. Nascevano insomma i soprani cosiddetti "leggeri": voci che i detrattori definiscono linfatiche, acidule, meccaniche, in una parola inespressive; laddove i sostenitori, è ovvio, ribaltano i termini in cristalline, luminose, tecnicamente prodigiose, di toccante pateticità. E come sempre avviene in casi siffatti, il soprano leggero ci mise poco ad agire retrospettivamente: fagocitando così tutti i personaggi antecedenti che in qualche modo avessero nel proprio bagaglio esecutivo passaggi di agilità. Marcella Sembrich, Selma Kurz, Luisa Tetrazzini, Maria Barrientos, Graciela Pareto, Elvira de Hidalgo, Amelita Galli Curci, Toti Dal Monte, Lily Pons, sono altrettante tappe fondamentali d'un cammino che – iniziato a metà Ottocento – è proseguito senza scosse per un altro secolo buono.

Un non indifferente effetto collaterale fu quello di rendere archetipo critico dei più inossidabili la figura d'un Donizetti creatore solo di bei nastri vocali buoni per tutte le chiome: anziché uno dei primi e più visionari esploratori dell'inconscio nevrotico soprattutto femminile, reso terreno di scontro tra convenzione sociale e libertà sentimentale. Che poi significa soprattutto scontro tra sesso e morale borghese. E si sa, la donna perbene – angelo per definizione – il sesso non doveva neppure sapere cosa fosse: sicché diventava *ipso facto* demone ove invece avesse mostrato d'averlo saputo, per un caso calamitoso ancorché attraente. Unica alternativa, appunto, la pazzia: tanto è pazza, poverina, diventa il Leitmotiv del perbenismo che, attraversando l'Ottocento, s'allunga ben dentro il teatro novecentesco, ove solo si ricordi la "corda pazza" del Ciampa di Pirandello. Che gli archetipi sentimentali donizettiani fossero insomma provvisti di contenuti e avessero pertanto possibilità drammaturgiche: tutto ciò, era cosa che la musicologia non prendeva neppure in considerazione interessandosi esclusivamente – quando se ne interessava – al tipo di scrittura e alla sua contabilità virtuosistica.

Come sempre avviene, le cose cambiarono per gradi, cominciando dalle intuizioni di taluni esecutori, raccolte da registi intelligenti che dapprima operarono sottili ma penetranti viraggi di atmosfera complessiva, destinati poi – e siamo nella piena contemporaneità – a mutamenti assai più profondi di drammaturgia. Una volta di più, dovendosi parlare di teatro, occorre a questo punto rifarsi a Maria Callas.

Non certo perché lei esperisse chissà mai quali esegesi drammaturgiche: ma perché il suo mostruoso istinto teatrale viene a trovarsi in miracoloso asse con le altrettanto vaste risorse di tecnica vocale al servizio di timbro particolarissimo qual era il suo. Timbro che nel medium ha quel colore inconfondibile (acidulo ma corposo, dai riverberi scuri e bruniti che ancor più sembrano tali nella scolpitura d'ogni singolo fonema del verso) e che, scendendo, s'amplia divenendo sempre più fosco, con accensioni quasi luciferine; salendo, può invece di colpo schiarirsi e assottigliarsi in lamine di suono addirittura eteree, cui gli infiniti colori esplicitati facevano assumere bagliori iridescenti. Timbro, in altre parole, governato da tecnica formidabile capace di piegarlo a ogni sottigliezza suggerita dall'istinto d'uno degli animali di palcoscenico più impressionanti della storia teatrale. Non era certo fenomeno unico, tecnica rifinita come quella. Lo diveniva però nel caso della Callas, forgiata negli anni di studio con l'antico soprano leggero Elvira de Hidalgo: che *anche* a una voce e un timbro dalle spiccate connotazioni di soprano drammatico consentivano pieno dominio di tutto il bagaglio virtuosistico all'epoca appannaggio esclusivo dei soprani leggeri, i quali si vedevano sfidati – e sovente surclassati – proprio sul loro terreno d'elezione. Il risultato fu che la particolare scrittura di Lucia, molto più di quanto le fosse stato possibile con l'Elvira dei *Puritani*, portò la Callas a terremotarne l'interpretazione imprimendovi connotati di fosca tragicità: così inediti da suscitare eco enorme, solo marginalmente infastidita da pigolii contrari. Che tuttavia, col senno di poi consentito dal molto tempo

trascorso, appaiono provvisti di qualche valida ragione storica.

Ho già accennato alla prima Lucia, la famosa Fanny Tacchinardi Persiani. Quando le cronache di un'epoca ben antecedente al Verdi giovane e maturo, nonché a Wagner, nonché al verismo, parlano di voce estesa sì ma esile e chiara: descrivono una voce assimilabile a quella dell'attuale soprano leggero o al massimo lirico-leggero. Cosa poi facesse in termini di fraseggio una voce del genere in un'epoca del genere, è terreno di pure congetture, solo genericamente supportate da descrizioni come quella vergata dalla penna entusiastica di Théophile Gautier. Se però vengono tirate in ballo (forse con insistenza un filo esagerata, ma comunque non impropria) le caratteristiche vocali delle prime interpreti di titoli donizettiani quali *Stuarda*, *Devereux*, *Bolena*, *Borgia*, attenzione quantomeno analoga merita anche quella della Fanny. Attenzione, tuttavia, non comporta *ipso facto* venerazione apoditticamente filologica.

Il lungo tempo trascorso – durante il quale l'intero corpus donizettiano è stato ben altrimenti riscoltato, studiato e soprattutto eseguito – consente difatti d'inserire *Lucia* in un processo di evoluzione drammaturgica (frammentario, talora contraddittorio, probabilmente in massima parte inconscio, ma comunque un percorso) che porta Donizetti a esplorare zone oscure della psicologia soprattutto femminile: favorito in questo dal suo accostamento alla letteratura gotica inglese mutuato proprio dai romanzi di Scott. Letteratura che, com'è noto, è centrata sulla messa in discussione della ragione illuministica e più in generale del classicismo, per

esaltare invece gli aspetti esistenziali più tenebrosi, che via via s'intrecciano sia con quelli fantastici e d'appendice, sia con talune pagine storiche controverse perché controverse, ambigue e ricche di contraddizioni ne sono le figure di cui trattano.

Verissimo dunque che Lucia nacque con voce diciamo così angelica nelle sue limpide trasparenze argentine, e che la lettera del suo canto debba trovarsi in un timbro chiaro le cui lucide smaltature possono essere quelle tanto d'un lirico quanto d'un leggero a percentuale variabile di usignolerie: smaltature e usignolerie che solo in seguito provarono a fondersi nel cosiddetto lirico-leggero. Questo per i collezionisti di classificatori vocali. Che, com'è noto e come sempre più va facendosi chiaro, sono i nemici giurati del teatro teatralmente anziché vociologicamente inteso. Perché, se rispettare la lettera della scrittura vocale di genere virtuosistico può rivelarsi utile (quantunque non sempre così indispensabile come vorrebbero i talebani della materia), paga dividendi teatrali ben maggiori indagare, scoprire e valorizzare lo spirito che tale lettera sottende.

Donizetti ha innegabilmente scritto per quella tal voce della Fanny. Ma è sempre più difficile credere non fosse rimasto attratto – e conseguentemente intrigato nel comporne la musica – da una protagonista che benché s'intruppi nella folta schiera delle folli per amore ha caratteristiche tutte sue: profondamente, significativamente diverse da quante l'hanno preceduta. Lei prende in mano un coltello, e sventra l'uomo che gli uomini della famiglia le hanno imposto, con diversi livelli di forza ricattatoria (e il più

bioco è senz'altro il presbiteriano di casa, col suo falso paternalismo sempre lì a far dire quel che vuole al fantasma della mamma; che tanto non può dire la sua, sennò chissà mai quali esperienze avrebbe da raccontare; non certo per caso, la sua biechezza s'è provveduto ad annacquare grazie al provvido taglio del suo intervento dopo il duetto Lucia-Enrico, praticato fino ai giorni nostri): fragile, eterea, disincarnata, verginella ingenua? Questo sostenevano quanti erano infastiditi dai cupi tenebrori evocati dalla camaleontica voce della Callas e dalle zone oscure d'una mente *femminile* – la differenza è significativa – su cui gettava lampi al magnesio rivelando grovigli insospettati e soprattutto insospettabili. E la Lucia di Maria Callas divenne LA Lucia di tutti coloro che, per età o per spiccata inclinazione teatrale, non si preoccupavano più di tanto della rigorosa pertinenza a un modello d'altronde astratto. Perché poi, in definitiva, leggere le cronache dell'epoca sarà anche bello e istruttivo (come vogliono gli storici talebani che la filologia la concepiscono come solo vocale, respingendo con arrogante derisione quella strumentale): quelle voci così dettagliatamente descritte, però, noi non sappiamo davvero quale effetto suscitassero sulla sensibilità di chi le ascoltava senza avere nelle orecchie anche Verdi, Wagner, Mascagni, Strauss, Puccini come invece abbiamo noi, di sensibilità fattasi pertanto significativamente diversa.

Quello spettacolo scaligero del 1954 che aveva al suo centro Maria Callas fissò dunque uno spartiacque nella storia esecutiva dell'opera: e dal punto di vista teatrale, la cosa interessante è che tale spartiacque fu stavolta prerogativa pressoché

esclusiva d'una voce, lo spettacolo essendo niente di che. Ma la sua voce vi stende un velo di disperazione tragica che avvolge un processo di alienazione progressiva in cui la realtà quotidiana si macera non in un melodioso vaneggiare, bensì in una realtà parallela solcata da lampi di rivolta, di rabbia nei confronti d'una sopraffazione che si subisce ma non s'accetta. E per giunta, nell'inciderla nuovamente cinque anni dopo, un fraseggio di stupefacente penetrazione analitica plasma interpretazione diversa ma di passionalità forse ancor più bruciante attraverso l'esatto opposto di quell'infoscarsi del suono che costituiva la grande novità della sua iniziale Lucia: un trascolorare continuo, un febbricitante vaneggiare senza un attimo di tregua, che s'avvoltoia su se stesso e di colpo si butta in avanti. E la voce schiarita, più esile di questa ultima Callas, nel congedarsi dal ruolo che forse più d'ogni altro ha investito d'una rivoluzione copernicana lo consegna a un futuro del quale fissa perentoriamente le uniche coordinate davvero valide: quelle non d'una tipologia vocale prefissata o addirittura obbligatoria, bensì di un *accento*. I cui colori e chiaroscuri diano senso espressivo e non autoreferenziale al bagaglio virtuosistico, da sciorinare con la voce che si ha, senza preoccuparsi di alberi genealogici vocali.

Per un curioso caso della storia, proprio nello stesso anno in cui Maria Callas si congeda da Lucia s'afferma sulla scena internazionale Joan Sutherland: che, sotto il duplice profilo vocale e interpretativo, molti ritengono esserne l'incarnazione più significativa del secolo passato.

Le recite del 1959 al Covent Garden, sotto la direzione di Tullio Serafin, regia scene e costumi di

Franco Zeffirelli, sono un mito che la stampa anglosassone ha alimentato ben più di quanto facesse la nostra nei confronti di quelle scaligere. C'era la faccenda della veste insanguinata, come anticipavo prima. E c'era il sensazionale canto della protagonista. Ma c'era anche qualcosa di pur vagamente rapportabile al teatro? Faccenda molto più complessa, questa.

Ricordo purtroppo come fosse ieri, nel '61, quando sul palcoscenico della Scala comparve per la pazzia avvolta nella regolamentare sottoveste bianca su cui però lei aveva insistito fosse buttata una vestaglia di veli rosa e azzurri: e all'attacco di "Spargi d'amaro pianto" le acciaccature venivano sottolineate dal suo agitare detti veli con entrambe le mani gettate all'indietro. Da molti settori della sala, i sospiri e i rimpianti si fecero inevitabili: al pari del momentaneo chiudere gli occhi. Ma soprattutto, se era un immenso piacere ascoltare linee vocali tanto immacolate che si spargevano in una sala di quelle dimensioni fino a saturarla di suono (perché la voce della Sutherland era grande anche in senso letterale), e che recuperavano quindi al canto di Lucia la sua originaria connotazione di luminoso soprano lirico: se tutto questo era innegabile, non si poteva tuttavia evitare il confronto tra le consonanti scolpite dalla Callas e quelle macerate fino alla dissoluzione dalla Sutherland. Ma soprattutto, era difficile non avvertire un che di eccessivamente "normale" in una Lucia che tornava a rivestirsi, anche metaforicamente, di candidissima veste: ogni zona oscura della mente illuminata a giorno, creatura indifesa della quale nulla veniva fatto percepire in materia di violenza prevaricatrice di cui era vittima, e molto invece del dolore

che avvertiva. Ma dolore per così dire astratto, avulso da ogni contesto e reso sublime categoria sentimentale.

La tradizione di Lucia soprano leggero è stata una delle più incrollabili del teatro musicale, mai messa veramente in discussione se non dal passaggio meteorico della Callas. Tanto meteorico e tanto discusso, da parere a molti una bizzarria destinata a restare *unicum* non solo irripetibile, ma proprio da non ripetere: perché lesivo della “vera natura” d’una scrittura vocale cui veniva attribuito automatico valore espressivo, avulso cioè da quanto al riguardo poteva ottenersi dal fraseggio (ovverosia dal teatro).

Roccaforte inespugnabile di tale tradizione fu sempre il Metropolitan di New York. Dove la galleria delle Lucie schiera il Gotha al completo del soprano non-drammatico (i vari termini leggero, lirico, lirico-leggero, sono pure astrazioni nelle quali malissimo s’adattano; e soprattutto pochissimo descrivono voci tra loro troppo diverse, accomunate tuttavia dall’essere di timbro chiaro, d’estensione assai rimarchevole, di spiccata abilità in tutti gli artifici virtuosistici ritenuti a torto o a ragione epitomi del cosiddetto belcanto): Marcella Sembrich, Luisa Tetrizzini, Maria Barrientos, Amelita Galli-Curci, Toti Dal Monte, Elvira de Hidalgo fino alla presa di possesso del ruolo da parte di Lily Pons, che la tenne salda e inscalfibile per la bellezza di venticinque anni, vincendola ancora nel 1956 presso pubblico e critica nei confronti della breve e non applaudita apparizione della Callas. Il passaggio di consegne dalla Pons avvenne dunque non con la Callas, ma con la Sutherland, che al Met ne prese

saldamente lo scettro per un pugno d’anni soltanto in meno: dal ‘61 all’82. Né valse granché lo sporadico salire su quel palcoscenico di Renata Scottò: che in altri ruoli divenne una delle maggiori beniamine di quel teatro, ma che in Lucia piacque, però non trionfò.

E al Met avevano torto. Perché la Scottò, col senno di poi consentito dal maggiore orizzonte critico, operò una rivoluzione non meno decisiva di quella della Callas: rivoluzione che ci porta dritto nei giorni nostri, quelli nei quali *dove* collocare e classificare la tal voce o la talaltra conta poco o niente a fronte del *cosa* essa riesca – o non riesca – a comunicare. Procedimento sovrapponibile alla filologia tutta, in qualsivoglia settore musicale: non conta cioè il dato filologico in sé, ma il come lo si impiega in sede espressiva. Renata Scottò emerse sul finire degli anni Cinquanta con una delle voci più belle e tecnicamente agguerrite che il comparto cosiddetto lirico potesse esibire, degna erede in questo di vocalità preziose come quelle d’una Lina Pagliughi. Ma via via che procedeva nella carriera, sempre più il suo canto assumeva connotazioni pienamente moderne per quanto concerneva i valori più specificamente teatrali: accento, colori, chiaroscuri andavano difatti affinandosi nel plasmare non solo linee vocali di autoreferenziale perfezione, ma la complessità e soprattutto l’arco evolutivo di veri personaggi, caratterizzati da una precisa fisionomia tanto vocale quanto espressiva. Teatro musicale moderno, per l’appunto. Logico pertanto che il suo incontro con un grande regista fosse di quelli destinati a fare storia: Scala, 7 dicembre 1967, sul podio il trentaquattrenne Claudio Abbado fresco di nomina

a direttore musicale, regia di Giorgio De Lullo, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi.

Originalissima la scena, che impiega tele di juta cucite su fondi di garza: materia composita che una luce dorata ora diretta ora di taglio rende viva, con effetti straordinari d'una profondità virtuale che gioca di continuo con la trasparenza (facendo intravedere una realtà mai troppo ben definita) e con un disfacimento cromatico che rimanda di volta in volta agli sfumati riflessi delle luci e dei colori di Turner, o al sontuoso cromatismo di Rembrandt. Scena che, con la sua sostanza materica e le sue influenze pittoriche, metteva dunque modernamente in discussione l'antico concetto romantico tutto naturalismo di luci e ombre fonde: disfacendo la materia in una luminosità rarefatta entro la quale unica realtà definibile era la fisicità dei personaggi. Fatti muovere da De Lullo in maniera anch'essa radicalmente nuova, almeno per quanto concerneva la protagonista: pochi gesti, pochissimo movimento e mai gratuito bensì poggiato sulla sostanza musicale. Il ritrarsi dalla fontana con gli occhi sbarrati, e piombare su un tronco scheletrito in terra come a cercare riparo, avvinghiandosi a quegli spunzoni di rami e facendo ondeggiare il corpo come in una funebre ninna-nanna: immetteva subito nella vicenda vibrazioni inquiete, spigoli vivi di sbarrata allucinazione frutto di difficoltà del vivere. Cenni soltanto, quantunque concreti e meglio definiti nella scena con Enrico. Ma cenni sufficientemente chiari perché li si potesse riconoscere nella scena della pazzia, che in tal modo assumeva la funzione di tragico terminale d'un percorso espressivo: e che tale scena rendeva forse la più straordinaria che in

quest'opera mi sia capitato di vedere. Il salone è reso di pianta semicircolare dalla parete di fondo scavata da uno scivolo quasi indistinguibile da essa, l'uno e l'altra sfumati in un pulviscolo dorato che avvolge l'intera scena. Allo schiudersi del sipario dopo l'episodio della torre ripristinato (era la prima volta, alla Scala; ancora tagliato, invece, il colloquio Raimondo-Lucia), si presenta un puro Rembrandt: coro immobile, ciascuna delle donne con un grande fascio di rose rosse in mano. Durante il racconto di Raimondo, insensibilmente tutti si dispongono lungo un cerchio parallelo alla parete semicircolare, formando una sorta di cornice per lo scivolo che viene così a trovarsi in un illusorio primo piano. Compare Lucia, al sommo di quello scivolo e senza la tradizionale sottoveste (ci viene così comunicato che neppure ha pensato di spogliarsi, l'omicidio l'ha compiuto subito e molto difficilmente è stato frutto di raptus, bensì scaturito da piena intenzionalità): ancora col vestito di nozze, dunque, bianco e con sottilissime cuciture orizzontali che su quel candore creano un impercettibile reticolo d'ombra. Sull'esclamazione generale, le donne di colpo lasciano cadere tutte assieme i fasci di rose, che spiccano così come macchie purpuree su tutto il pavimento, alludendo al lago di sangue che probabilmente Lucia ha lasciato dietro di sé ma non ha macchiato la sua veste. Comincia a scendere, lenta e senza alcun movimento superfluo delle braccia, e per tutto il recitativo è ancora sullo scivolo, lontana e come sfumata in quello straordinario, rembrandtesco pulviscolo luminoso. "Presso la fonte, meco t'assidi alquanto": è arrivata sul palcoscenico, e scivola in ginocchio, tra i fasci di rose. "A piè

dell'ara... sparsa è di rose”: comincia a prendere un mazzo, stringendoselo al petto, lasciandolo cadere per afferrarne un altro con un movimento come di chi culli un bambino, e ogni volta le rose lasciano sul vestito una striscia rossastra che via via ne annulla il biancore trasformandolo in una massa sanguinosa che spicca oscenamente entro quel disfacimento dorato, e che il sopraggiunto Enrico guarda con orrore allontanando con spavento la sorella che aveva afferrato brutalmente. Erano del resto gli anni in cui il modo di fare opera cominciò a mutare ovunque: investendo personaggi fino allora rimasti ancorati ad alcune tra le interpretazioni che più parevano inattaccabili punti di riferimento.

Sicché le mitiche Lucie poste sul versante di fosca drammaticità iper-romantica alla Callas (poco filologico, ma emozionalmente formidabile); oppure su quello che, vegliato dall'alto da Joan Sutherland, declina una lunare Melancholia (con Renata Scotto e Beverly Sills – questa riuscendoci meno di quella – a provarsi di fondere entrambi tali versanti); oppure su quello votato alla pura astrazione gorgheggiante, propria dell'antico soprano leggero: tutte queste Lucie, sono oggi assimilabili al meraviglioso cinema a cavallo dell'ultima guerra, quello le cui pietre angolari erano gli stupendi, fascinosissimi primi piani in gloria della Star. Moduli, tuttavia che nessuno s'azzarderebbe oggi a riproporre. C'è naturalmente chi lo spiega con la stessa cieca alterigia della Norma Desmond di *Viale del tramonto* (“perché non ci sono più le facce”, ovvio ed eterno contraltare del “non ci sono più le voci”): falsi entrambi gli scetticismi, giacché il problema è invece di natura drammaturgica.

È cambiato il modo di raccontare.

Il grande romanticismo con le sue atmosfere gotico-byroniane di cui Donizetti è stato l'unico vero rappresentante italiano: oggi lo si declina storicamente, non più con propositi di verosimiglianza naturalistica. Si riascoltano dunque con interesse e, perché no, pure con venerazione gli esempi succitati, esattamente come si rivedono con immutata commozione le pellicole con Greta Garbo e Bette Davis: ma nella pratica odierna del teatro – almeno dove lo si fa seriamente – s'è da tempo voltato pagina. Oggi, nel teatro lirico l'espressività ha mutato registro seguendo strade diverse ma pur sempre analoghe a quelle che hanno mutato i linguaggi cinematografico e teatrale. Meno “primo piano”, cioè, quale acme dei singoli archi narrativi, in favore d'un gestire più quotidiano, colloquiale, diciamo pure “normale”. Tutte cose dalle immediate ricadute sulla vocalità: e che causa ed effetto si siano magari verificate all'inverso, è ben possibile ma non sposta i termini della questione. Dunque oggi Lucia non può più circoscriversi ai cieli della metafisica virtuosistica: siano essi quelli dell'iperuranio o quelli dove spirano più domestici refoli. Ma neppure in quelli dei foschi contrasti byroniani. Occorre recitarla, tale pazzia, anziché stilizzarla; spiegarne le ragioni: e alla recitazione agganciare i moduli vocali. È una limitazione? Non mi pare.

Moltissime possono difatti essere, anche in quest'ottica, le opzioni espressive. Nevrosi sovraccitata e allucinata con Natalie Dessay, ad esempio; melanconia lunare e soavissima nel sovrano canto di Mariella Devia; lancinante pateticità rassegnata con Anna Netrebko. Ciascuna,

come conseguenza o postulato della propria vocalità: risultandone *palette* espressive diverse legate a filo doppio con la recitazione, che anch'essa può variare da moduli alla Ingrid Bergman a Bette Davis oppure, stando all'oggi, da Kate Winslet – quella di *Revolutionary road* – o Cate Blanchett, a Meryl Streep, ma comunque perfettamente in linea coi canoni d'immagine odierani che ormai si son fatti elementi essenziali nel ritrarre un personaggio incastonato in un quadro sociale ben definito qual è quello vittoriano. Che, così come copriva di velluti le gambe dei tavoli per paura di pericolose analogie con quelle della padrona di casa, proibiva il parlare di amorosi sensi fisicamente intesi: proiettandoli nel patologico della pazzia o del sonnambulismo, dove proliferano difatti stravolti visi di Medusa il cui groviglio di rettili sono gli iradiddi vocali.