

Lucia di Lammermoor

L'ABBANDONO DEL CORPO E DELL'ANIMA *Note di regia di Gilbert Deflo*

Il ciclo dell'odio e della vendetta è un tema ricorrente nel melodramma del XIX secolo, che ne rappresenta l'eterno ritorno. Gli effetti fatali che il mondo maschile esercita sull'animo femminile trovano emblematica incarnazione nella figura di Lucia, che a ciò risponde con l'unico antidoto di cui dispone: l'abbandono del corpo e dell'anima.

In questa prima metà del XIX secolo, l'opera mette in scena un tema che raffigura il disturbo mentale non come risultato di fattori esterni (spiriti o fantasmi), bensì come turbamento fisico originario in un contesto familiare e sociale molto concreto.

Osserviamo più da vicino gli uomini che costituiscono l'*entourage* di Lucia. Per Enrico, la sorella è soltanto un mezzo per ripristinare la sua potenza vacillante e ridare lustro al blasone di famiglia («*de' miei destini impallidi la stella*»). Lo affianca Normanno, il vile esecutore delle sue abiette macchinazioni. Per effetto degli odi ancestrali che mettono l'una contro l'altra le due famiglie, Edgardo, il romantico innamorato, rinuncia al perdono che inizialmente aveva concesso per gettare l'animo di Lucia nel terrore autentico, proclamando che il giuramento di vendetta non è rotto («*M'odi e trema*»). E quando abiura l'anello, simbolo della loro eterna unione («*tempio ed ara è un core amante*»), la sorte di Lucia è definitivamente segnata. Raimondo, nelle vesti di padre spirituale e precettore, dovrebbe giungere in soccorso di Lucia, offrirle comprensione e sostegno, ma invece è lui a spingerla definitivamente nella disperazione, giacché il terrore religioso è un argomento implacabile («*I nuziali voti che il ministro di Dio non benedice, né il ciel, né il mondo riconosce*»). Questo cielo inesorabile, questo mondo di convenienze non lasciano scampo a Lucia: la famiglia, intesa come valore sacro («*la madre, nell'avello, fremerà per te d'error*») strazierà il suo animo. Il cielo sotto il quale Lucia può respirare è di diversa natura: è l'illusione dell'amore unico che non può essere venduto, né condiviso. L'unico vero altare è quello del suo cuore.

L'ultimo personaggio maschile, Arturo, non è particolarmente rilevante a livello psicologico e funge sostanzialmente da catalizzatore per la conclusione fatale del dramma.

È soprattutto a partire dal XIX secolo che le manifestazioni dell'anima e dell'inconscio sono state esplorate sistematicamente.

Il teatro musicale testimonia questo interesse tramite la figura di Lucia, con la sua grande sensibilità, le sue allucinazioni, le sue estasi.

L'opera di Donizetti offre una descrizione clinica di uno stato psichico, vale a dire la follia di Lucia. Ne troviamo un ulteriore caso tipico ne *La sonnambula* di Bellini.

Lucia presenta dunque il prototipo di questa donna sensibile, appassionata, con quei desideri e quelle sofferenze dell'anima di cui è ricco il romanzo naturalista e simbolista. Ma Lucia canta, e il canto mi sembra il mezzo ideale per la trasposizione estetica nel sublime, con le sue effusioni liriche, di meraviglia o di dolore.

Come può il regista orientare il lavoro del cantante-attore perché possa dare corpo alla patologia così definita? Come trovare le espressioni del volto, gli atteggiamenti e i gesti adeguati?

Le prime descrizioni del modo in cui gli stati d'animo producono effetti fisiologici risalgono al XVII secolo: le tavole di Le Brun offrono materiale fecondo e affascinante, che guida il regista nelle sue ricerche per il piano recitativo di un dramma barocco.

Due secoli dopo, l'iconografia fotografica di Charcot offre modelli di espedienti "teatrali" che possono applicarsi a meraviglia a Lucia: vi ritroviamo infatti il timore, i deliri e le movenze passionali.

Situando *Lucia di Lammermoor* nell'epoca della sua creazione, in questo XIX secolo borghese, ho voluto far vivere questa follia in modo autentico, per trasformare la finzione illusoria dell'opera in un evento assolutamente reale.

