

Macbeth: un capolavoro di frontiera

Cesare Galla

6 Dicembre 2021

Il primo incontro di Verdi con Shakespeare ha una storia singolare, per molti aspetti unica. L'idea del *Macbeth*, l'opera che il 7 dicembre inaugura la stagione della Scala, nacque durante l'estate del 1846, dopo il debutto primaverile di *Attila* alla Fenice di Venezia. In laguna Verdi si era ammalato di una "febbre gastrica" durata varie settimane e il medico gli aveva prescritto sei mesi di riposo, esortandolo a trascorrere un periodo alle Terme di Recoaro, per "passare le acque". Nel pieno dei cosiddetti "anni di galera" - contrassegnati da un attivismo frenetico e da condizioni produttive sempre al limite - il musicista decise di seguire scrupolosamente la prescrizione, anche se una simile pausa rischiava di avere conseguenze sulla sua carriera. Con il senno di poi, una scelta vincente.

Trovatosi nelle condizioni di pensare a un'opera con calma e in profondità, come fino a quel momento non gli era mai accaduto, Verdi avrebbe realizzato un "unicum" non solo rispetto alla sua produzione precedente, ma nell'intero suo catalogo. Un dramma musicale sempre prediletto e difeso dai detrattori. E infatti, diciott'anni dopo il debutto (Firenze, Teatro della Pergola, 14 marzo 1847), accettò di buon grado la richiesta dell'impresario Léon Escudier di riportare l'opera in scena al Théâtre Lyrique di Parigi. Per l'occasione, mise mano non solo alle aggiunte necessarie per la tradizione esecutiva francese (i Balli nel terzo atto) ma anche a una serie di cambiamenti e a pezzi nuovi come l'Aria di Lady Macbeth "La luce langue" nel secondo atto. Il coro "Patria Oppressa" all'inizio del quarto fu musicalmente completamente riscritto e venne cambiato anche il finale ultimo, con la morte del protagonista.

In questa versione (19 aprile 1865) l'opera, discretamente popolare nel secondo Ottocento nella stesura iniziale ma poi entrata nel cono d'ombra delle rarità, è tornata nel repertorio a partire dal secondo dopoguerra. Decisiva la storica esecuzione scaligera del 7 dicembre 1952, direttore Victor De Sabata, in cui Maria Callas debuttò nel ruolo di Lady Macbeth, segnando una pietra miliare nella

“renaissance” verdiana.

Raggiunta la sonnolenta Recoaro all’inizio di luglio del 1846 («Qui si muore di noia», scrisse a Emilia Morosini, una nobildonna sua amica), Verdi vi trascorse quasi l’intero mese in compagnia del letterato milanese Andrea Maffei, che gli avrebbe di lì a poco fornito l’infelice libretto dei *Masnadieri* ma che soprattutto fu determinante nell’orientare la scelta del compositore per l’opera che si era impegnato a scrivere per Firenze. Fu lui, durante le conversazioni recoaresi, a indirizzare concretamente l’istintiva “vocazione” verdiana per Shakespeare, portando alla luce una sintonia che sarebbe stata di tutta la vita, passando per progetti vagheggiati e mai realizzati (come *Re Lear*, *Amleto*, *La Tempesta*) prima di confluire nei due ultimi capolavori, *Otello* e *Falstaff*, in entrambi i casi con la decisiva collaborazione di Arrigo Boito.

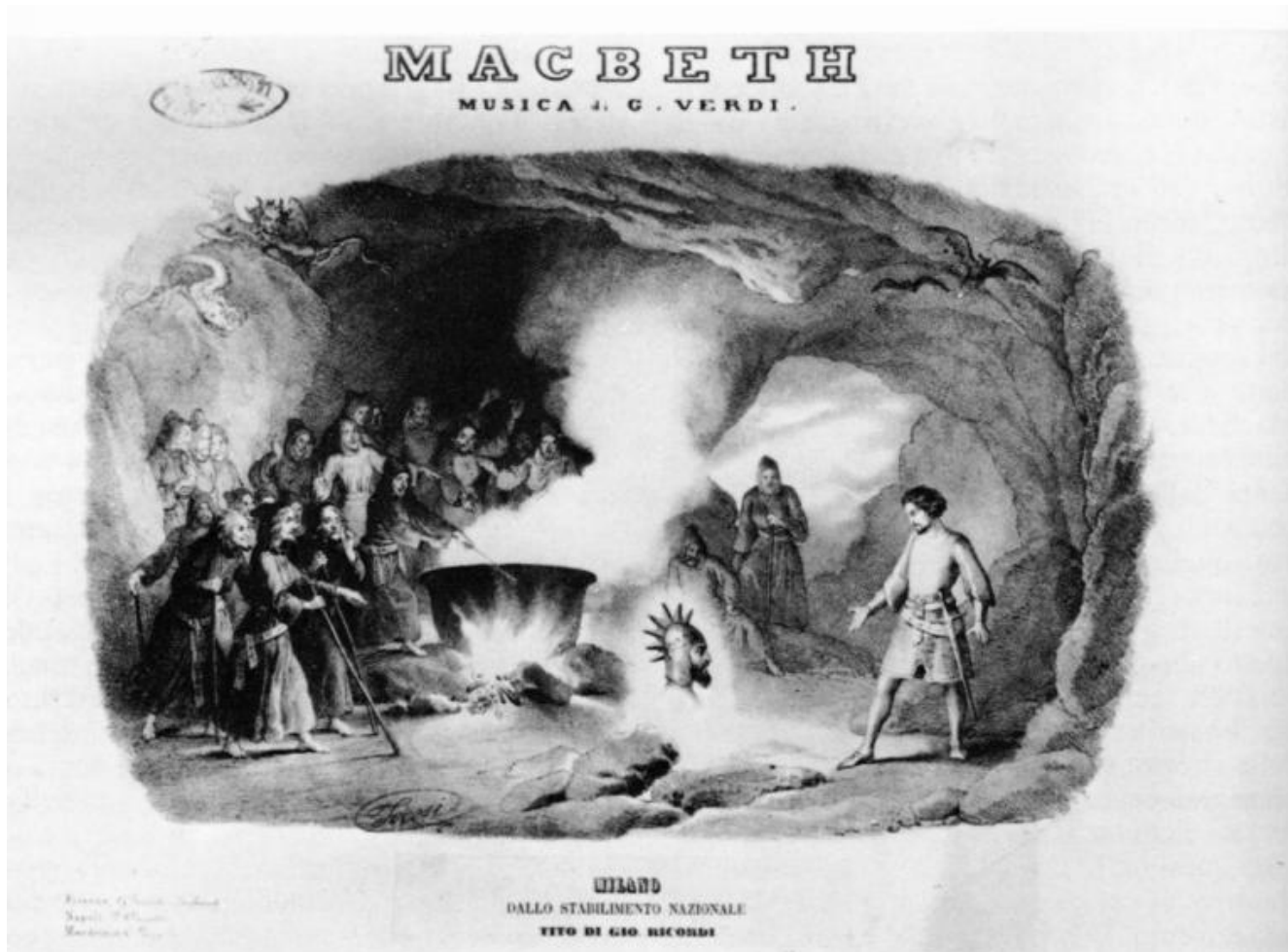


Ph Brescia e Amisano, Teatro alla Scala.

Maffei considerava *Macbeth* – che nel 1863 avrebbe tradotto in versi, peraltro a partire dall'adattamento che ne aveva fatto Schiller – come una tragedia dominata dall'elemento fantastico. L'idea di Verdi – lo ha chiarito il musicologo Francesco Degrada – era più vicina alla lettura che di questa tragedia aveva dato Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica*, pubblicato in appendice alla versione italiana in prosa di Carlo Rusconi, familiare al compositore. «Nessuna superstizione – osservava il critico tedesco – s'è potuta conservare e diffondere per più secoli e fra popoli diversi senza che avesse un fondamento nel cuore umano». E quindi l'elemento misterico e sovranaturale in chiave di tradizione popolare, priva di connotazioni religiose, è ben presente nella partitura, ma la sua funzione è quella di mettere in moto prima e poi di fare precipitare il percorso di perdizione dei due personaggi principali, Macbeth e sua moglie. Un rapporto di causa-effetto di inquietanti implicazioni psicologiche.

Come librettista, Verdi scelse il veneziano Francesco Maria Piave, che dal settembre 1846 fu oggetto di un "pressing" costante, spesso iroso e sarcastico, critico al limite dell'insulto. Il compositore pretendeva una "poesia" che corrispondesse all'innovativa drammaturgia musicale che andava mettendo a fuoco. «Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane! Se noi non possiamo fare una gran cosa, cerchiamo almeno di fare una cosa fuori dal comune [...] Non ci deve essere una parola inutile: tutto deve dire qualche cosa [...]». E infine, quasi come un motto: «Brevità e sublimità».

Insoddisfatto, nel gennaio 1847 il compositore chiese aiuto a Maffei, che fece vari ritocchi, riscrisse il coro che apre il quarto atto e gli interventi delle streghe. Verdi lo comunicò ruvidamente a cose fatte: «Ora tutto è accomodato, cambiando però quasi tutto». Il libretto venne pubblicato anonimo, ma i rapporti con Piave non si guastarono definitivamente, anzi. A lui il compositore si sarebbe rivolto nuovamente e ben presto per *Rigoletto* e *La Traviata*. E lo avrebbe nuovamente consultato anche per gli aggiustamenti della versione 1865 dell'opera da Shakespeare.



Incisione di Roberto Focosi per lo spartito per canto e pianoforte di Macbeth, Edizione Ricordi 1874.

Ma la particolarità della genesi del *Macbeth* non consiste più di tanto nel conflitto con l'autore del testo, caso non infrequente. Essa riguarda gli aspetti vocali e musicali, rispetto ai quali il compositore mostra una notevole volontà innovativa, e in maniera molto particolare gli aspetti realizzativi. Questo ha indotto alcuni critici a parlare di *Gesamtkunstwerk*: al cospetto di Shakespeare, Verdi avrebbe dato vita - ben prima che Wagner attuasse le proprie teorie sul palcoscenico - a una sorta di "opera d'arte totale".

In effetti, il compositore si occupò in maniera certamente allora insolita di tutti i dettagli dello spettacolo, imponendo i suoi "consigli" all'impresario della Pergola, Alessandro Lanari. Come un regista ante litteram, volle che gli "effetti speciali" (streghe e apparizioni nel terzo atto) fossero attuati secondo la prassi che aveva potuto constatare "de visu" assistendo a un *Macbeth* shakespeariano a Londra; chiese consulenze a Milano per i "macchinismi" necessari alla "fantasmagoria" del secondo atto; si premurò di fare in modo che la scenografia fornisse un

preciso riferimento all'epoca della vicenda ("correggendo" lo scenografo della Pergola, che aveva preso una cantonata cronologica). Arrivò a quello che Massimo Mila ha definito "un tocco alla Luchino Visconti": «È inutile che ti dica che nel vestiario non ci dev'essere né seta né velluto», tessuti ovviamente fuori contesto nella selvaggia Scozia del secolo XI.

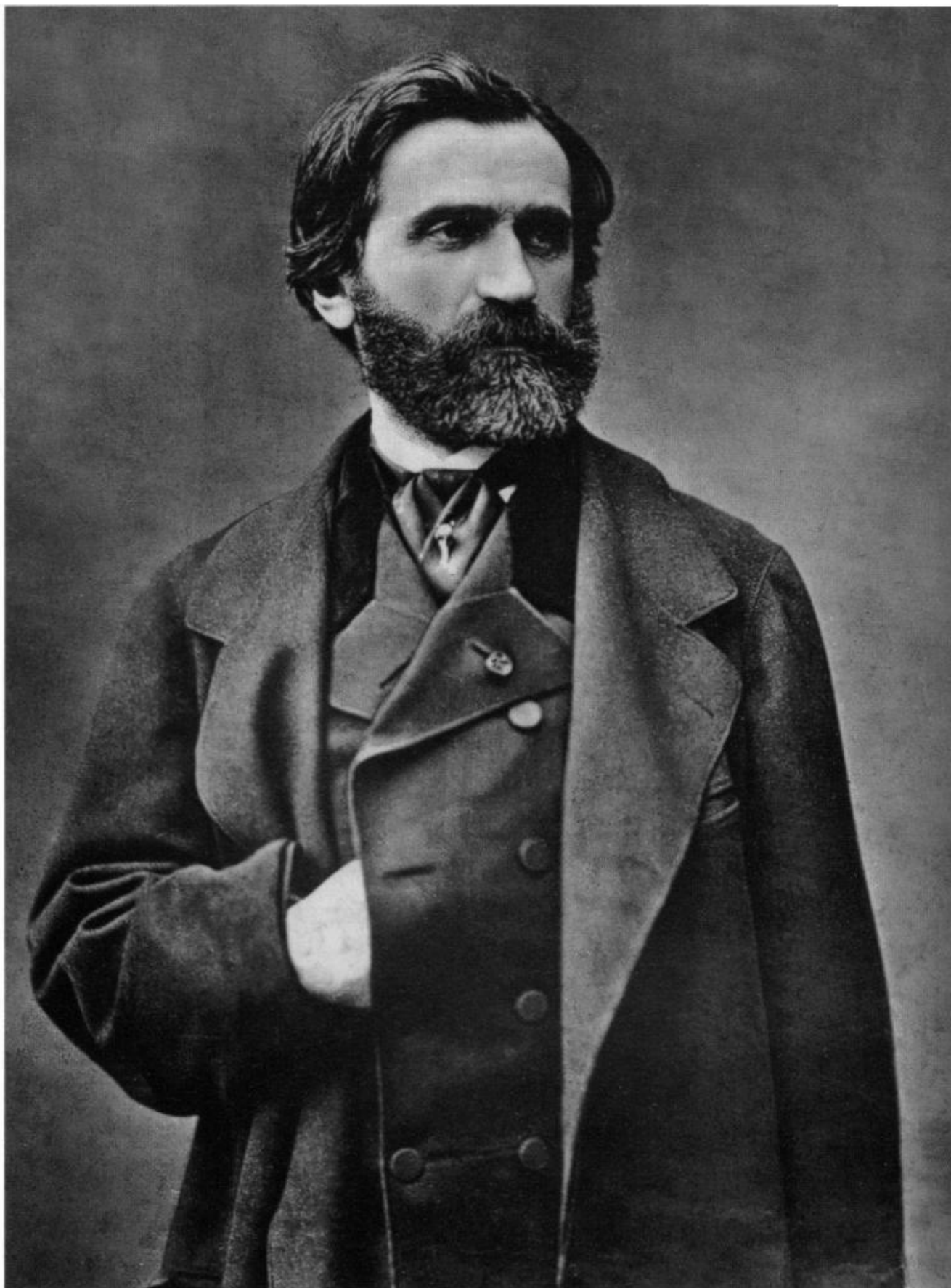


Manifesto della prima di Macbeth riformato per il Theatre Lyrique Imperial di Parigi, 1865, Parigi Bibliotheque de l'Opera.

Sintomatica la posizione che il musicista in veste di drammaturgo “integrale” e regista assunse quando venne a conoscenza del fatto che il primo interprete di Banco, il basso Michele Benedetti, non intendeva riapparire in scena nel secondo atto per fare la parte dello spettro del suo personaggio, visto che non c’era da aprir bocca: «Mi spiace che chi farà la parte di Banco non voglia far l’Ombra! E perché? I cantanti devono essere scritturati per cantare ed agire: d’altronde queste convenienze è tempo di abbandonarle. Sarebbe una cosa mostruosa che un altro facesse l’Ombra, poiché Banco deve conservare precisamente la sua figura anche quando è Ombra».

La distribuzione vocale è lontana dalle consuetudini del melodramma italiano intorno alla metà dell’Ottocento: i protagonisti del *Macbeth* sono un baritono, un soprano e il coro. Drastica la riduzione della parte tenorile: non c’è spazio in quest’opera per uno squillante “bel tenebroso” pronto al sacrificio di sé per amore. Invano, nel 1865, Escudier provò a indurre il compositore ad allargare la parte di Macduff, fra i personaggi l’unico tenore con qualche rilievo musicale.

A proposito dei rapporti con i cantanti e di ciò che il musicista chiedeva loro, i documenti forse più interessanti sulla nascita del *Macbeth* sono le lettere che Verdi scrisse a Felice Varesi, primo protagonista di quest’opera. Il baritono che di lì a quattro anni sarebbe stato anche il primo Rigoletto ebbe minuziose istruzioni che lo guidarono attraverso la partitura, quasi passo passo, nella definizione di uno stile di canto innovativo, consistente in un declamato continuo che lascia in secondo piano l’arcata melodica e se possibile ne fa a meno. Il punto di partenza era la concezione verdiana del rapporto fra parola e musica in quest’opera: «Ho piacere che servi meglio il poeta del maestro». E per chiarire: «lo non cesserò mai di raccomandarti di studiare bene la posizione (cioè il momento in cui una certa scena si svolge; n.d.r.) e le parole: la musica viene da sé».



Giuseppe Verdi (1813-1901) in una delle fotografie scattate a Parigi, nella prima metà degli anni Cinquanta, da André Eugène Disdéri (1819-1889).

Per dare vita alla tragedia, in pratica, Verdi quasi pretendeva che i cantanti non cantassero bene, o almeno non secondo le consuetudini vocali e stilistiche della metà dell'Ottocento. A seconda dei momenti, voleva dal baritono "voce cupa, da incutere terrore", o soffocata, per corrispondere alla geniale strumentazione scura realizzata per delineare la cornice notturna e terrificante dell'opera.

Lo stesso per la parte di Lady Macbeth. È famosa al proposito la lettera al librettista Salvatore Cammarano in occasione di una ripresa del *Macbeth* a Napoli alla fine del 1848, per la quale era stato ingaggiato il reputato soprano Eugenia Tadolini, grande interprete donizettiana e belliniana (ma anche del primo Verdi, da *Ernani* ad *Attila*). «La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare quella parte! [...] Ha una figura bella e buona e io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione e io vorrei che la Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida e potente e io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico, la voce della Lady vorrei che avesse del diabolico».

Per capire la minuziosa attenzione con cui Verdi sovrintese alla preparazione del debutto, giova la testimonianza della prima Lady Macbeth, Marianna Barbieri Nini, raccolta dal biografo verdiano Gino Monaldi (1847-1932). Il musicista - raccontò il soprano allora ventinovenne - era così assillante a proposito del duetto fra Macbeth e la Lady nel primo atto, che impose a lei e a Varesi interminabili prove. Forse non 150, come protestò il baritono, ma certo moltissime, l'ultima anche pochi minuti prima dell'inizio della prova generale. Del resto, più volte il musicista aveva sottolineato che quel duetto - una vera e propria scena molto articolata, durante la quale avviene l'uccisione nel sonno del re Duncan - è uno dei punti cardinali dell'opera. L'altro, non solo secondo Verdi ma per comune parere di critici e pubblico, arriva al quarto atto: è la sbalorditiva scena del sonnambulismo di una Lady Macbeth ormai psichicamente crollata e prossima alla morte, che tenta invano di pulire le mani dalle inesistenti macchie del sangue delle vittime fatte assassinare dal marito. In entrambi i casi, il compositore era perentorio: «Questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli e declamarli con un voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto».



Francesco Maria Piave (1810-1876), intorno al 1860.

Gli innesti del 1865 nella versione del 1847 dal punto di vista stilistico si notano, naturalmente. Non può essere altrimenti, se si considera che in quel lasso di tempo il bussetano, per tacere di altri titoli, aveva consegnato alle scene *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La Traviata*, *Simon Boccanegra* e *Un Ballo in Maschera*. Ma questo non impedisce di apprezzare la potenza della concezione drammatica originale, del tutto nuova nel Verdi del 1847 e raramente attinta in simile misura anche nella grande maturità. E di restare ogni volta coinvolti nella profondità del rapporto instaurato dal compositore con i formidabili temi di terribile, violenta e disperata umanità dispiegati nella poesia shakespeariana.

E poi, la forza di Verdi in questa sua opera a tutti gli effetti sperimentale consiste anche nella plastica efficacia drammatica dell'armonia, fino a quel momento mai così espressiva. L'orrore della vicenda, dalla brama di potere dei protagonisti alla lacerante discesa agli inferi della loro coscienza, dalle profezie alle allucinazioni, dagli spietati delitti all'inesorabile espiazione, si riflette in un linguaggio musicale obliquo, basato su intervalli spesso stretti e inquietanti, su accordi aspri, non di rado vicini alla dissonanza, che soffocano e oscurano anche le non frequenti aperture melodiche. È questo linguaggio, mantenuto e semmai approfondito nelle modifiche e nelle aggiunte per la versione del 1865, che assicura la coerenza musicale del primo affascinante incontro di Verdi con Shakespeare. Così, oggi la critica è ormai unanime: come ha detto benissimo Paolo Gallarati, *Macbeth* è un "capolavoro di frontiera".

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

