

A Gaetano Albergamo

**Fedeltà al sublime shakespeariano e sperimentalismo
rifondativo del melodramma nel *Macbeth* di Verdi**

di Antonio Martorana

Nella vasta produzione melodrammatica verdiana, che, volendo considerare anche i rifacimenti, annovera ben trentadue titoli, tre sono le opere ascrivibili, e tutte e tre nel segno di un

geniale sperimentalismo, al rapporto del Maestro con il teatro shakespeariano: *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Ma alle stesse si sarebbero potute aggiungere, qualora egli ne avesse portato a compimento i progetti, a lungo accarezzati, anche *Amleto*, *La tempesta*, e, soprattutto, quello che costituì il sogno di un'intera vita, *Re Lear*.

È quanto basta a far comprendere quale duraturo sodalizio ideale Verdi abbia voluto instaurare con il tragico inglese. Significativo è il fatto che a chiudere la sua lunga e gloriosa carriera di compositore sia stata la commedia lirica in tre atti *Falstaff*, che, data in prima rappresentazione a Milano il 9 febbraio del 1893, quando egli aveva la veneranda età di ottanta anni, era tratta da *The Merry Wives of Windsor* e da *King Henry IV* di Shakespeare.

Tale assidua frequentazione era avvenuta per il tramite delle traduzioni italiane di letterati come Carlo Rusconi e Andrea Maffei. Malgrado si trattasse di un rapporto mediato, i testi shakespeariani lasciarono nell'*intus* del giovane lettore un segno indelebile, per lo spessore delle problematiche morali, che vi si agitano, afferenti al rapporto dell'individuo con la propria coscienza, all'allignare del male nella natura umana ed al conseguente configgere contro di esso delle forze del bene, al rapporto con il potere. Colpito dalla capacità con cui il tragico inglese scandagliava gli abissi vertiginosi dell'animo umano, con un'indagine che oggi non avremmo difficoltà a definire proto psicoanalitica, Verdi decise nel 1846, quando aveva l'età di trentasei anni, di procedere alla composizione del suo *Macbeth*, come prima esperienza di concretizzazione del confronto con Shakespeare. Fu proprio quella consentaneità ad accendere in lui la geniale intuizione della "parola scenica", cardine di un progetto rifondativo del melodramma, che avrebbe portato alla cosiddetta trilogia popolare: *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*. A determinare quella svolta epocale sarà stata la percezione dell'empirismo che sta alla base dell'arte shakespeariana, costretta a fare i conti, come è ben noto, con le condizioni imposte al poeta dal teatro del suo tempo, relativamente alle esigenze e ai gusti del pubblico ed alla povertà della messa in scena. Nella drammaturgia shakespeariana la forza evocativa della parola poetica era tale che la descrizione dei luoghi da parte degli attori, agendo sulla capacità immaginativa degli spettatori, tracciava una ricostruzione scenografica ideale, compensativa del vuoto della situazione scenografica reale. Ecco perché nel testo troviamo una rappresentazione dei luoghi che i modesti accessori a disposizione del teatro, atti alla loro simbolizzazione, sono impossibilitati ad offrire agli spettatori. È allora l'empirismo di quel genio della parola a creare una simbiosi inscindibile tra i personaggi ed i luoghi.

Quando Verdi decise di por mano al *Macbeth*, da rappresentarsi per la stagione di carnevale e quaresima del 1847 al Teatro della Pergola di Firenze, aveva nella testa come un chiodo fisso, l'impegno a rimanere fedele alla sublimità, sul cui filo corre il testo shakespeariano, ed alla sua estrema concisione.

Rappresentata per la prima volta il 20 aprile 1911 al Globe Theatre di Londra, la tragedia shakespeariana ha per protagonista Macbeth, un valoroso generale del re di Scozia, Duncan. L'azione si svolge in Scozia nel 1040. Reduce da una vittoriosa campagna militare contro un esercito di ribelli, Macbeth, insieme a Banquo, un altro generale, incontra tre streghe. Esse gli profetizzano che ben presto sarà Sire di Cawdor, e, successivamente, re di Scozia. Rivolgendosi poi a Banquo gli predicono che sarà "inferiore a Macbeth e più grande di lui", in quanto è destino che i suoi figli diventino monarchi. È un verdetto che suscita nei due notevoli perplessità, ma ecco sopraggiungere i messaggeri di re Duncan per comunicare la decisione del sovrano di nominare Macbeth signore di Cawdor. Alla notizia, che è un inveramento, sia pure parziale, del verdetto stregonesco, Banquo ha un brivido di terrore. Ma anche Macbeth è ansioso di sapere come possa avverarsi la profezia che lo vede sul trono di Scozia.

Quando l'azione si sposta nell'atrio del castello di Macbeth, qui vediamo Lady Macbeth nell'atto di leggere una lettera: è quella inviata dal marito per comunicarle la profezia delle streghe, in base alla quale sarebbe destinato a cingere la corona di re di Scozia. La consorte esulta, pur mostrando una certa preoccupazione circa la mancanza nel marito del coraggio necessario a macchiarsi le mani di sangue per soddisfare il suo sogno di gloria. Al termine della lettura, la donna si rivolge idealmente al marito, confessandogli: "temo della tua natura; essa è

troppo imbevuta del latte della bontà umana, per prender la via più breve. Tu vorresti esser grande; non sei senza ambizione: ma non hai il malvolere che dovrebbe accompagnarla... Affrettati a venir qua, affinché io possa versarti nell'orecchio il mio coraggio, e riprovare col valore della mia lingua, tutto ciò che ti allontana dal cerchio d'oro, col quale il destino e un aiuto soprannaturale sembra ti vogliano incoronato" (atto I, scena V, trad. di Cino Chiarini). Ma ecco arrivare a sorpresa la notizia che Duncan sta per giungere al castello di Macbeth. La donna dà allora disposizione che l'illustre ospite venga accolto con ogni onore, ma in cuor suo trama il regicidio. Nella solitudine, presa come da un delirio di onnipotenza, pensa che è l'occasione propizia per commettere un delitto che spianerà al marito la strada per il trono di Scozia. Macbeth, come plagiato dalla ferrea determinazione della consorte, assassina il re mentre è immerso nel sonno. Un'imprudenza però lo tradisce: quella di non liberarsi del ferro macchiato di sangue. È la moglie allora a strapparglielo di mano per portarlo nella stanza del re. Quando Macbeth osserva le proprie mani lorde di sangue, gli sembra che non basterebbe l'acqua dell'oceano a pulirle. Comunque, egli ormai è re. A questo punto Lady Macbeth, nell'intento di sfatare il verdetto stregonesco che parlava dei figli di Banquo come futuri re, istiga il marito ad uccidere quel generale e suo figlio. Mostrando un temperamento luciferino, essa inneggia alla morte, come già aveva fatto prima dell'uccisione di Duncan. Una masnada di sicari sopprime Banquo, mentre suo figlio, scampato all'agguato, fugge. Ben presto Macbeth è ossessionato dall'ombra di Banquo nel corso di terribili allucinazioni. Tornando ad interrogare nuovamente le streghe su cosa gli riservi il destino, egli ne viene in un certo senso rassicurato con un verdetto assai enigmatico. Gli viene detto che non subirà danno da alcun essere partorito da donna, e che non avrà da preoccuparsi fino a quando la foresta di Birnam non si muoverà in direzione del castello di Dunsinane.

Nel commentare tale profezia, Macbeth è preso come da un euforico ottimismo: "Ciò non sarà mai!" Chi può costringere la foresta a prestar servizio come un soldato arrolato?" (atto IV, scena I, trad. di Cino Chiarini). Ma l'aspetto della profezia che più lo inquieta è la conferma che la stirpe di Banquo regnerà. La regina, mai paga di sangue ed in preda ad una furia infernale, sollecita il marito a sbarazzarsi di Macduff e dei suoi figli. A venire uccisi saranno la moglie ed i figli del nobile scozzese, che intanto, al confine tra Scozia ed Inghilterra, è intento ad adunare truppe per muovere contro Macbeth. Il figlio di Duncan, Malcolm, a capo di un esercito inglese, ordina ad ogni soldato di tagliare un ramo d'albero della foresta di Birnam e di nascondersi dietro di esso, come scudo mimetico per sferrare l'assalto al castello di Macbeth. Qui la situazione precipita. Lady Macbeth vaga sonnambula in una delirante agonia, prima di soccombere. Quando Macbeth si prepara a fronteggiare l'assalto, le vedette, quasi trasecolate, riferiscono di aver avuto dagli spalti la sensazione che la foresta di Birnam si stia avvicinando alle mura.

Le truppe mimetizzate, giunte a ridosso del castello, procedono all'assalto e Macduff ingaggia un duello con Macbeth, che però mostra di non temere il rivale, dando credito alla profezia. Le parole di Macduff sono per lui come una doccia fredda: "Dispera del tuo incanto: e il demone che tu hai servito fino ad ora ti dica che Macduff fu tratto innanzi tempo, con un taglio, dal grembo di sua madre" (atto V, scena VIII, trad. di Cino Chiarini).

Detto questo, Macduff uccide Macbeth e subito dopo sarà il figlio Malcolm ad essere acclamato re di Scozia.

È stato ampiamente sottolineato come il capolavoro shakespeariano, con le sue scene di terrificante violenza sanguinaria, e di allucinazioni ossessive, corre sul filo del sublime, rivestendo un valore paradigmatico per la compresenza di tutte le coordinate riconducibili allo statuto ontologico del sublime. Esso risponde in pieno alla nota teorizzazione di Edmund Burke nell'opera *Ricerca filosofica sull'origine delle idee del sublime e del bello* (1756). Per Burke il sublime ha la propria radice nei sentimenti di paura e di orrore suscitati dall'infinito, dalla dismisura, da "tutto ciò che è terribile e riguarda cose terribili" (come ad es. il vuoto, l'oscurità, la solitudine, il silenzio, ecc.).

Quella di Macbeth è la parabola terribile dell'eroe, che, in un delirio di onnipotenza, si macchia di una serie di omicidi per sbarazzarsi di coloro che considera un ostacolo sul proprio

cammino. Ma i crimini non bastano ad evitare che sia lui a precipitare nella rovina. La possente fantasia creatrice di Shakespeare non arretra dinanzi alle regioni inaccessibili del suo animo dalle quali prorompono le più impetuose pulsioni di morte. E nel rendere l'ossessione che tormenta Macbeth, il poeta sembra posseduto da quel daimon che quasi prende forma in un passo platonico del *Fedro* (245 a), dove si dice che “chi giunga alle soglie della poesia senza il delirio delle Muse, convinto che la sola abilità lo renda poeta, sarà un poeta incompiuto e la poesia del savio sarà offuscata da quella dei poeti in delirio”.

Tale fu l'ammirazione che Verdi provava per il sublime, da cui è profondamente permeato il testo shakespeariano, da nutrire nei confronti dello stesso un rispetto sacrale. È quanto si evince da un suo apprezzamento manifestato a Francesco Maria Piave, incaricato della stesura del libretto: “Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane”. Tale consapevolezza non faceva che accrescere, come non mai, il suo senso di responsabilità nel procedere ad una creazione che fosse degna di reggere il confronto con l'originale. Da qui le continue raccomandazioni al Piave perché operasse una vera torchiatura del linguaggio, evitando qualsiasi parola “inutile”. Pretendeva la perfetta adesione dell'essenzialità espressiva alla concitazione dell'azione drammatica: “tutto deve dire qualche cosa, e bisogna adoperare un linguaggio sublime ad eccezione dei cori delle streghe: quelli devono essere triviali, ma stravaganti ed originali. Oh ti raccomando non trascurarmi questo Macbeth, te ne prego inginocchiato, se non altro, curalo per me e per la mia salute che ora è ottima ma che diventa subito cattiva se mi fai inquietare... Brevità e sublimità”.

Sorprende davvero, in un uomo dal temperamento focoso e combattivo, quale era Verdi, un atteggiamento così supplichevole e piagnucoloso nel richiedere che non andassero disattese le sue istruzioni. Conoscendo bene Piave, il Maestro aveva le sue buone ragioni per essere diffidente, tanto da ingaggiare con lui un contenzioso epistolare, tempestato da continui richiami all'osservanza delle indicazioni. Laddove non si addivenne a risultati soddisfacenti, Verdi, deluso per le arbitrarie del suo librettista, non esitò a rivolgersi ad Andrea Maffei, invitandolo a stendere di suo pugno il coro delle streghe del terzo atto e la famosa scena notturna in cui Lady Macbeth è colta da sonnambulismo (atto IV).

Lui stesso procedette, in questa ricerca di estrema essenzialità, ad un rigoroso sfrondamento dell'azione, rispetto alla fonte originale, con la drastica riduzione dei personaggi a soli tre: Macbeth, Lady Macbeth e Macduff. Temeva che l'effetto ritardante sui ritmi dell'azione procurato dalla pletora dei personaggi secondari nel testo shakespeariano spezzasse la spirale incandescente della tensione emotiva.

È stato notato come nessun'altra opera, né antecedente né successiva, nasca da una gestazione così tormentata, punteggiata dall'insorgere di incertezze e ripensamenti, da perentori imperativi nelle ripartenze. Ma ciò che conta è il risultato, per cui anche oggi l'opera non cessa di sbalordire, svelando la felice simbiosi tra l'empito possente dell'onda sonora verdiana con il fulgore abbagliante del pathos shakespeariano.

Come nota l'Abbiati, l'opera “scopre le profondità dell'anima di Verdi e parallelamente le vette della poesia di Shakespeare chiarendo, dell'una e dell'altra, le implicazioni morali, gli impulsi drastici, le alternative a volte agghiaccianti dell'elemento umano e del sovrumano. Un'anima e una poesia che si sommano, rapite nelle visioni tenebrose e sonnamboliche oppure incattivite o semplicemente spaurite dalle deflagrazioni del terrore e dell'irrisione: il terrore di Macbeth, essere vile, l'irrisione di lady, creatura abbrividente e trascinata, innanzi che annichilita, nei gorgi di un legame dei sensi cementato dai rimorsi, ingigantito dalle ambizioni, scaturito e annientato dal delitto” (F. ABBIATI, *Storia della Musica*, Milano, Garzanti, 1967, vol. III, L'Ottocento, p.334).

Un aspetto peculiare della partitura musicale del *Macbeth* è la ricerca di soluzioni foniche assolutamente inedite, tali da rendere, in un'atmosfera macabra, sconfinante nelle tenebre infernali, il confuso mescersi di impercettibili voci provenienti dalle zone remote della coscienza con il murmure dei sospiri e delle flebili lamentazioni, qua e là rotto da improvvisi scatti. È sorprendente constatare con quale capacità intuitiva Verdi percorra quello che Novalis definisce “il cammino misterioso che va verso l'interno”. Egli s'addentra per dirla ora con Goethe, nell' “oscuro regno

della possibilità mescolatrice di forme, penetrando nelle tenebrose riserve dell' "involontario", ossia di "quella sonnambula che è in ognuno di noi... e della quale siamo noi stessi i magnetizzatori" (G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1989, p.199).

Circa gli effetti acustici connessi allo scavo introspettivo è da tener presente quanto rilevato da Ilaria Narici: "Anche la dimensione che percepisce l'orecchio è sempre qualcosa che confonde le voci dell'interno, le voci della coscienza, con quelle esterne, che prendono la forma di lamenti, mormorii, colpi: quasi un costante richiamo a uno stato ipnagogico. Questo gioco su dimensioni subliminali, che riguardano la coscienza e la componente sovranaturale, si traduce in partitura con un'attenzione straordinariamente attenta alle componenti timbriche e strumentali. Ogni scelta è scrupolosamente ponderata nell'esito: la sublimità della scena del sonnambulismo, fulcro dell'opera insieme al duetto "Due vaticini", la gran scena delle apparizioni, per le quali Verdi ricerca sonorità arcane, il colore singolare degli episodi delle streghe, per i quali dovette essergli presente l'esempio del *Freischütz* di Weber, e sempre e ovunque la presenza del cromatismo, veste sonora del male, del soprannaturale, del demoniaco, che pervade *Macbeth* fin dalla microstruttura" (I. NARICI, *Macbeth*, in *Dizionario dell'Opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, p.747).

Gli effetti timbrici e strumentali perseguiti sono in piena sintonia con le soluzioni sceniche atte a creare attorno alla coppia fatale un clima di orrore, e, diremmo oggi, di suspense.

La cappa di tenebre che sinistramente incombe sui protagonisti viene squarciata dal corrusco balenio di un pugnale che fende l'aria oppure è rotta dal rosso vermiglio di sangue grondante dalle mani omicide o aggrumato sulla capigliatura delle vittime.

Le soluzioni timbriche, strumentali e sceniche, nel loro perfetto armonizzarsi sono dunque riconducibili ad uno sperimentalismo teso a scardinare come un grimaldello gli arrugginiti congegni del sistema ontologico dell'opera tradizionale. Deciso a trarla fuori dal guado, entro cui la vede pigramente stagnare, Verdi intende dotarla della bussola necessaria ad intraprendere un nuovo percorso di identificazione, al di là del terreno, ampiamente battuto, della diarchia musica-canto. Egli sa che il suo *Macbeth* segna l'atto rifondativo del melodramma, all'insegna di un modello di teatralità onnicomprensiva dove la "fattualità" e la tecnicità spaziale sono chiamate ad entrare in gioco con tutta la loro significatività, in modo che le relative scansioni si coniughino sincronicamente con i ritmi dell'azione ed i tempi dell'esecuzione orchestrale. L'orgogliosa consapevolezza di aprire un capitolo nuovo nella storia del melodramma è esplicitata in una lettera del 28 ottobre 1846 all'impresario Alessandro Lanari: "Caro Lanari, questo *Macbeth* sarà pur la gran cosa, io ne sono entusiasta... Io credo che quest'opera, piacendo, sia per dare nuove tendenze alla nostra musica ed aprire nuove strade ai maestri presenti e avvenire".

Schiodando il melodramma dai canoni dell'edonismo e del belcanto, il cui apogeo era stato toccato dalla melodia belliniana, Verdi sperimenta con *Macbeth* nuove sonorità, consone ad un cromatismo che, nel caso specifico, è rivestimento sonoro della furia omicida cui si lascia andare la coppia fatale.

Lo sperimentalismo verdiano, come fa notare Massimo Mila, si muove su una duplice direttiva: una è l'idea totalizzante di teatro denominata *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), mentre l'altra consiste in quel modo rivoluzionario di abordare il canto che Arnold Schönberg avrebbe chiamato *Sprechgesang*. Il modello in cui confluiscono queste due direttive supera la bipolarità musica-canto e punta sul convogliamento di tutte le coordinate, in un unico processo creativo.

A delinarsi, così, è una nuova *imago* della lirica, la cui spina dorsale consiste in quella straordinaria invenzione che è la messa in scena, vera artefice di un processo innovativo, che Ellis Donda definisce come "rifondamento mitologico del melodramma".

Verdi intuiva la novità rivoluzionaria della messa in scena come topologia del supremo intrecciarsi di ogni finzione e simulazione con lo sconfinamento delle cariche pulsionali nella dimensione del mito, dove non c'è barriera tra il possibile e l'impossibile, tra il reale e l'ideale. Era dunque l'allestimento scenico a porsi al centro del "sistema altamente articolato di momenti

elaborativi la rappresentazione”, che aveva la sua roccaforte nel Teatro alla Scala, orgoglioso del proprio indiscusso primato nel campo del melodramma. Detti momenti “investono produttivamente buona parte del tessuto cittadino e sociale e sanno sostenersi di una altrettanto diffusa aura mitologica... Il Teatro alla Scala... è il primo luogo della messa in scena in quanto consapevolezza di una composita tecnicità spaziale che diventa modello del tempo spettacolare della città” (ELLIS DONDA, *L'immagine della musica e il luogo della messa in scena*, in AA.VV. *Italia moderna*, vol.I, 1860-1900, *Dall'Unità al nuovo secolo*, Milano, Banca Nazionale del Lavoro, 1982, pp.420-421).

Era fatale, come abbiamo rilevato in un nostro contributo, che l'incontro di Verdi con il Sistema-Scala, “epicentro di sinergie protese verso l'obiettivo di dare alla teatralità una dimensione radicalmente innovativa, nel senso di una spettacolarizzazione onnicomprensiva, portasse al ribaltamento della tradizione teatrale italiana” connotata dalla staticità di riti quasi cerimoniali (A. MARTORANA, *L'immagine del melodramma verdiano e il “rifondamento mitologico” della messa in scena*, in AA.VV. *Mito e Teatro*, Palermo, Carlo Saladino Editore, 2014, vol.I, p.131).

Verdi era consapevole di scrivere con il suo *Macbeth* un capitolo nuovo nella storia del melodramma, dove lo sperimentalismo in fatto di partitura e di emissione vocale doveva essere supportato dalla plasmabilità delle linee figurative della scena. La stessa irruenza innovativa avrebbe mostrato Wagner nel moltiplicare sino all'inverosimile a partire dal *Vascello fantasma* e poi soprattutto nell'*Anello del Nibelungo*, le difficoltà oggettive della messa in scena, tramite l'introduzione di particolari fenomeni cosmici (l'arcobaleno dell'Orso del Reno, sulla cui dorsale gli dei si avviano verso il Walhalla, la catastrofe finale del Walhalla), di animate scene di movimento (la danza delle figlie del Reno nelle acque del fiume, la cavalcata delle walchirie), della battaglia di Sigfrido con il drago Fafnir, ecc..

E Verdi, prima di essere grande musicista, è grande scenografo e grande regista, avendo cura di curare personalmente, sin nei minimi dettagli, tutte le situazioni sceniche nel rispetto assoluto della verità storica e della fonte letteraria d'ispirazione. Un particolare significativo in tal senso riportato da Mila è il “tocco sbalorditivo, alla Luchino Visconti”, nel preoccuparsi della qualità delle stoffe, che dovevano escludere sia la seta che il velluto. Altro particolare curioso è che il Maestro, notando che lo scenografo Perrone, in forza al Teatro fiorentino della Pergola, non aveva le idee molto chiare sullo sfondo storico in cui si svolge la vicenda di *Macbeth*, e cioè la storia scozzese dell'XI secolo, dispose che gli venisse impartita una “lezioncina” in materia.

Un esempio illuminante, tra gli innumerevoli che si possono riportare, circa la genialità scenografica di Verdi, che è assoluta genialità creativa, è quello delle indicazioni fornite al Cammarano in occasione della rappresentazione del *Macbeth* al San Carlo di Napoli, data nel 1848: “Nel terzo atto le apparizioni del re (io l'ho visto a Londra) si devono fare dietro un foro nella scena, con avanti un velo non spesso, cenerino. I re devono essere non fantocci, ma otto uomini in carne ed ossa: il piano su cui devono passare deve essere come una montagna, e che si veda ben distintamente montare e discendere. La scena dovrà essere perfettamente scura, specialmente quando la caldaja sparisce, e soltanto chiara ove passano i re. La musica che è sotto il palcoscenico dovrà essere (per il gran Teatro di S. Carlo) rinforzata, ma badate bene non vi siano né trombe né tromboni. Il suono deve apparir lontano e muto e quindi dovrà essere composto di clarini bassi, fagotti, controfagotti e nient'altro”.

Proviamo a riportare un altro esempio. Nella lettera inviata dal Maestro all'editore Léon Escudier l'11 marzo del 1865, riferendosi alla scena del sonnambulismo, così commenta l'interpretazione della Ristori nei panni di Lady Macbeth: “Chi ha visto la Ristori sa che non si devono fare che pochissimi gesti, anzi tutto si limita quasi ad un gesto solo, cioè cancellare una macchia di sangue che crede aver sulla mano. I movimenti devono esser lenti, e non bisogna vedere fare i passi; i piedi devono strisciare sul terreno come se fosse una statua, od un'ombra che cammini. Gli occhi fissi, la figura cadaverica; è in agonia e muore subito dopo. La Ristori faceva un rantolo; il rantolo della morte. In musica non si deve, né si può fare; come non si deve tossire nell'ultimo atto della *Traviata*; né ridere nello “scherzo od è follia” del *Ballo in maschera*. Qui vi è un lamento del corno inglese che supplisce benissimo al rantolo, e più poeticamente. Bisogna

cantarlo colla massima semplicità e con la “voce cupa” (è una morente) senza però mai che la voce sia ventriloca. Vi è qualche momento in cui la voce può spiegarsi, ma devono essere lampi brevissimi che sono indicati nello spartito.

Siamo qui al culmine del processo evolutivo del linguaggio drammaturgico verdiano, con un’attenzione alla prestazione vocale, chiamata ad obbedire, con i suoi incupimenti, le sue asperità, le sue screziature e le sue emissioni fioche ai limiti della percettibilità, allo statuto ontologico del brutto, per l’occasione creato da Verdi. S’impone dunque un nuovo canone che utilizza tutte le forme intermedie di intonazione e sancisce, come avverte Roncaglia, il predominio “del canto sillabico sul canto vocalizzato” (G. RONCAGLIA, *L’ascensione creativa di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, p.103). Sono soluzioni che i fanatici del belcanto avrebbero bollato come scandalosamente eversive, ma che, nella valutazione di Verdi, non potevano trovare alternative dovendo rendere la natura bieca e demoniaca della coppia fatale. Tutto concorre a rendere magistralmente quello che Charles Osborne ha definito come “effetto brechtiano di straniamento” (C. OSBORNE, *The complete operas of Verdi*, London, ed. Victor Gollancz, 1969, p.158).

Il magma incandescente che ribolle negli scoscendimenti dell’interiorità di Lady Macbeth non poteva tradursi vocalmente in emissioni belle, ma doveva necessariamente trovare sfogo nei toni abbruttiti ed esasperati della degradazione psichica di un soggetto infernale. Perciò l’individuazione di un’interprete obbedì a criteri selettivi diametralmente opposti ai metodi seguiti in passato. Ciò spiega le perplessità di Verdi per l’assegnazione della parte ad Eugenia Tadolini per una rappresentazione napoletana del 1848. Tale fu il suo commento in proposito, scrivendo al Cammarano, “ Si è data alla Tadolini la parte di Lady Macbeth ed io resto sorpreso come Ella abbia accondisceso a fare questa parte. Voi sapete quanta stima ho della Tadolini... ma nell’interesse comune io credo necessario farvi alcune riflessioni... La Tadolini ha una figura bella e buona, ed io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei che lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell’angelico; la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico”.

Tali considerazioni sono indicative di quello che si configura un deliberato recedere da parte di Verdi in secondo piano, in segno di rigorosa osservanza della lezione del poeta, dettata “dalla preoccupazione di rendere appieno il senso della poesia shakespeariana” (Ilaria Narici).

Proprio in virtù della lezione shakespeariana Verdi comprese che comporre un’opera non significa blandire il gusto di spettatori avvezzi ad assistere a vicende amorose conformi a schemi convenzionali. Come nota Massimo Mila: “con l’aiuto di Shakespeare Verdi capì che in teatro si può seguire un carattere nelle sue più intime manifestazioni, in tutto il corso delle sue passioni che da un apparente equilibrio morale lo trascinano ai più tragici eccessi, e giustificare musicalmente questo trapasso, non limitarsi a farne risaltare i poli estremi. Per la prima volta, insomma, un’opera di Verdi è uno “studio d’anima”. (M. MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, p.267).

Nel cogliere la complessità dei personaggi in tutto l’evolversi delle manifestazioni pulsionali consiste dunque lo studio d’anima, elemento cardine del teatro shakespeariano. A differenza del teatro classico tendente a presentare i personaggi nel breve arco temporale di una situazione culminante, di una crisi, Shakespeare seppe cogliere le opportunità fornitegli dallo schema operativo del teatro del suo tempo, articolato, per ogni dramma, in una ventina di quadri. Poiché ogni quadro si riferiva ad un momento particolare della vita del personaggio, il tragico inglese ha avuto modo di seguirne il percorso esistenziale in tutte le gradazioni degli investimenti pulsionali, a seconda delle particolari contingenze e delle differenti tipologie di interlocutori. Gli eroi shakespeariani, precisa Emile Legouis, “non sono fissati in un unico atteggiamento, hanno modo di muoversi e di cambiare, non possono essere racchiusi in una semplice formula, posseggono la vita e quel che nella vita vi è di indefinibile, sfuggono spesso a qualsiasi logica e pertanto non sono sempre del tutto intelligibili, ma pieni di mistero” (E. LEGOUIS, L. CAZAMIAN, *Storia della letteratura inglese*, tr.it., Torino, Einaudi, 1966, p.433).

Lo *Sprechgesang* di cui parla Massimo Mila, relativamente all'individuazione del personaggio attraverso la vocalità, nell'ottica di un canto estremamente aderente alla situazione drammatica, si spiega proprio alla luce dell'assimilazione da parte di Verdi del metodo introspettivo shakespeariano.

Tale fu in questo la coerenza di Verdi che non mancò di raccomandare a quell'interprete di eccezione che fu il baritono Felice Varesi: “ ho più piacere che servi meglio il poeta del maestro”.

In mancanza di registrazioni ottocentesche, possiamo apprezzare la performance dei cantanti chiamati a ricoprire i difficili ruoli di Macbeth e della sua Lady, come Felice Varesi, Marianna Barbieri-Nini ed Eugenia Tadolini, solo attraverso le recensioni dei critici del tempo. Dispiace allora dover ammettere cosa ha perso Giuseppe Verdi nel non aver mai potuto ascoltare l'interpretazione inarrivabile, nella sua sconvolgente tensione satanica, della “divina” Maria Callas nei panni di lady Macbeth.

Per concludere con una valutazione di carattere estetico, non riteniamo sussistano dubbi nel condividere l'affermazione del musicologo Charles Osborne, secondo cui “Il *Macbeth* di Verdi è degno di stare accanto a quello di Shakespeare”.