

L'opera in breve

di Emilio Sala

«Eccoci al Sonnambulismo che è sempre la scena capitale dell'opera. Chi ha visto la Ristori sa che non si devono fare che pochissimi gesti, anzi tutto si limita quasi ad un gesto solo, cioè di cancellare una macchia di sangue che [Lady Macbeth] crede aver sulla mano. I movimenti devono essere lenti, e non bisogna veder fare i passi.» Così Verdi in una lettera dell'11 marzo 1865 a Léon Escudier, alla vigilia dell'andata in scena della nuova versione di *Macbeth* a Parigi. Il riferimento a un'attrice di prosa (Adelaide Ristori) per una delle scene cruciali dell'opera la dice lunga sull'attenzione quasi maniacale che il compositore dedica, in *Macbeth* ancor più che altrove, agli aspetti performativi del suo teatro musicale. Ma, stando a quanto racconta la stessa Marianna Barbieri Nini (la prima interprete di Lady Macbeth a Firenze nel 1847), sembrerebbe che Verdi avesse ritrovato nella fissità della Ristori un *jeu de scène* da lui sperimentato in campo operistico dieci anni prima: che Verdi sia *anche* il più grande drammaturgo dell'Ottocento è d'altronde un dato ormai acquisito tanto per i musicologi quanto per i teatrologi. Ma torniamo alla rievocazione della Barbieri Nini: «Durerete fatica a crederlo, ma la scena del sonnambulismo mi portò via tre mesi di studio: io per tre mesi, mattina e sera, cercai di imitare quelli che parlano dormendo, che articolano parole (come mi diceva il Verdi) senza quasi muover le labbra, e lasciando immobili le altre parti del viso, compresi gli occhi. Fu una cosa da ammattire».

Questo nuovo rapporto tra canto e reci-

tazione, tra recitazione e azione mimica, uno dei centri nevralgici di *Macbeth* e della poetica verdiana, emerge chiaramente anche in una famosa lettera del compositore a Salvatore Cammarano (da Parigi, 23 novembre 1848); saputo che a Napoli era stata assegnata la parte della Lady al soprano Eugenia Tadolini, Verdi si allarma: «Voi sapete quanta stima ho della Tadolini, ed Ella stessa lo sa; ma nell'interesse comune io credo necessario farvi alcune riflessioni. La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare quella parte! Vi parrà questo un assurdo forse!! [...] 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». Non a caso Verdi scrisse nel 1847 sia alla Barbieri Nini sia a Felice Varesi (il primo interprete di *Macbeth*) che gli artisti dovevano servire «meglio il poeta che il maestro». Come dice Francesco Degrada, non potrebbe essere espresso con maggiore decisione «il rifiuto di un ideale di canto chiuso nelle proprie astratte ragioni musicali, e il perseguimento di una nuova misura espressiva attenta alla modellazione della voce (e, beninteso, dell'orchestra) sulla parola e sulla cangiante tensione drammatica della situazione scenica».

Né è un caso che questo scossone alle convenzioni (non solo canore) del melodramma sia avvenuto sotto il segno di Shakespeare. All'accusa di non conoscere il poeta inglese, mossagli da un critico francese in occasione della rappresentazione di *Macbeth* a Parigi (Théâtre-Lyri-

que, 1865), Verdi si infuria: «Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbet* [sic], ma che io non conosco, che non capisco e che non sento Shacpeare [sic] no, per Dio, no». In effetti, ancora una volta va sottolineata l'importanza del *Macbeth* verdiano nella storia del teatro (non solo musicale) e della recezione di Shakespeare in Italia. Prima di Verdi, i drammi shakespeareiani rappresentati nei teatri della penisola passavano quasi sempre attraverso le riscritture classicheggianti di Jean-François Ducis. Quando, nel 1842, il grande attore romantico Gustavo Modena pensò fosse giunto il momento di proporre al Teatro Re di Milano un dramma di Shakespeare – nella fattispecie *Otello* – non più “filtrato” da Ducis, ottenne un fiasco clamoroso. L'opera di Verdi fu invece un gran successo e si può dire che il compositore riuscì là dove Gustavo Modena aveva fallito. Certo, egli dovette rinunciare a mettere in musica la scena del Portiere ubriaco, ma il contrasto tra tragico e comico fa più volte capolino in *Macbeth* e prepara la strada a *Rigoletto*. Si prenda come esempio la “Gran Scena e Duetto” tra Macbeth e Lady del primo atto, un altro pezzo cruciale come Verdi non si stancherà

di ripetere. Un pezzo caratterizzato da una sonorità cupa e soffocata: «tu vedi che l'orchestra suonerà estremamente piano e voi altri dovrete cantare pure colle sordine», scrive Verdi a Felice Varesi. Ebbene, proprio nel momento culminante dell'orrore, quando Macbeth dopo l'assassinio parla del sonno dei cortigiani, la Lady, che fino a quel momento non si è distaccata dal marito, si fa beffe del terrore di lui con un tono comico-leggero che Verdi qualificherà di «derisione infernale» e che è tanto più sorprendente in quanto non compare nella scena corrispondente di Shakespeare: «Nel Duetto del primo atto fra Macbeth e Lady, c'è il primo tempo che fa sempre molto effetto, e vi è una frase ove le parole dicono *Follie follie che sperdono - I primi rai del dì*. Bisogna che il traduttore francese conservi le parole *follie follie* perché forse in queste parole ed in questa derisione infernale di Lady stà tutto il segreto dell'effetto di questo pezzo» (lettera a Escudier, 23 gennaio 1865). Con buona pace del critico francese, possiamo dire che in questa scena Verdi è stato più shakespeareiano di Shakespeare.