



ACCADEMIA NAZIONALE  
DI SANTA CECILIA  
*Fondazione*

## STUDI MUSICALI Digital repository

Titolo / Title: Il « Macbeth » di Verdi: un'opera « più difficile delle altre »

Autore(i) / Author(s): Mario Rinaldi

Studi Musicali

Anno X – 1981 n. 2, pp. 293-331

Link permanente:

<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB000000205>

Accessed: 20/01/2011

---

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.

Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

MARIO RINALDI

IL « MACBETH » DI VERDI:  
UN'OPERA « PIÙ DIFFICILE DELLE ALTRE »

Il *Macbeth* di Giuseppe Verdi, rappresentato per la prima volta al Teatro La Pergola di Firenze il 14 marzo 1847 e riveduto dall'autore per la rappresentazione parigina (al Lyrique) del 21 aprile 1865, tornò a interessare nuovamente gli italiani, in particolare Roma, nel 1911 (nella capitale era già stato dato al Teatro Argentina nel 1875), dunque dopo trentasei anni di inspiegabile silenzio. A Milano, alla Scala — dove la prima edizione venne replicata ben settantadue volte dal 1849 al 1863 — lo stesso inspiegabile silenzio perdurò per sessantasei anni; a Venezia l'opera tornò nel 1955 dopo ottantatré anni, a Trieste nel 1958 dopo ottantasei anni, a Bologna nel 1960 dopo nientemeno novant'anni, a Napoli dopo più di un secolo. Con queste date e cifre si vuol far notare che la seconda edizione dell'opera, se interessò per un certo periodo, più tardi, in tutti i teatri italiani, registrò pause lunghissime che oggi suscitano più di un interrogativo, considerata l'importanza del melodramma.

Sì, ci sono da registrare la cosiddetta « rivelazione » del 1° ottobre 1931 a Vienna, l'esecuzione del 1951 a Firenze, diretta da Vittorio Gui, e il colossale successo dell'edizione curata da Victor De Sabata con Maria Callas ed Enzo Mascherini il 7 dicembre 1952 alla Scala; ma tutto ciò rende ancor più inspiegabili, trattandosi di un'opera capace di tanti entusiasmi, le lunghe assenze, precedenti e seguenti, a quell'11 marzo 1911, quando il *Macbeth* venne ripreso a Roma (Teatro Costanzi) da Luigi Mancinelli con l'interpretazione di Mattia Battistini (poi Giuseppe Kerschmann) e Cecilia Gagliardi.

Se si osservano bene le date riportate, si avvertirà che è stata Roma la città che ha dimostrato di gradire più di tutte, nel passato, la tragedia musicale shakespeariana; infatti, questa venne ripresa a Firenze non sol-

---

\* Elenco delle abbreviazioni usate:

ABB = F. ABBATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi 1959.

ALB = A. ALBERTI, *Verdi intimo*, Milano, Mondadori 1931.

COP = G. CESARI e A. LUZIO, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913.

GAR = L. A. GARIBALDI, *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, Milano, Treves 1931.

NA = « Nuova antologia », 16 dicembre 1932.

RM = « Rassegna musicale », XXI, 1951.

RMI = « Rivista musicale italiana », XXXIII, 1920.

\*

tanto dopo soli otto mesi dalla prima assoluta, ma venne anche replicata nello stesso anno 1847 al Teatro Argentina: impresario Vincenzo Jacovacci, concertatore Eugenio Terziari, direttore Emilio Angelini, cantanti Boccabadati, Gnone, Sottovia e Pozzolini, varie sere aprendo e chiudendo il corso delle recite. E si tenga presente che l'opera riapparve, sempre all'Argentina, nel 1849, nel 1850, nel 1863, nel 1869 e nel 1875, mentre all'Apollo venne rappresentata soltanto nel 1852 e nel 1860, e non dimenticheremo, anche, un'apparizione nel 1875 al Teatro Capranica, in concomitanza dunque col Teatro Argentina, che la riprendeva per la sesta volta.

Dopo l'esecuzione del 1911 a Roma, con Luigi Mancinelli, il *Macbeth* non riapparve più al Costanzi, segnando un'altra pausa fino al 1932, allorché Antonio Guarnieri, nel rinnovato Teatro dell'Opera, lo presentò con Benvenuto Franci e Bianca Scacciati. Nello stesso teatro il melodramma comparve poi soltanto altre tre volte: nel 1956 con Franco Capuana direttore (Tito Gobbi e Margherita Kenney), nel 1969 con Bruno Bartoletti (Mario Zanasi e Leyla Gencer) e nel 1977 con Oliviero De Fabritiis (Mario Sereni e Olivia Stapp). La pausa più lunga, dunque, fu quella, già messa in rilievo, dal 1875 al 1911, una ripresa, però, che incitò molti altri teatri a tornare a riprendere l'opera verdiana, sia pure con notevoli ritardi.

Non sarà male soffermarsi un poco sulle ragioni di questi lunghi intervalli dopo i successi ottenuti dall'opera nel secolo scorso. Non c'è dubbio che il melodramma, oggi, col progresso compiuto, appare perfettamente chiaro e comprensibile; ma così non accadde nell'Ottocento. Diremo, anzi, che non poteva accadere, poiché i quattro atti verdiani manifestano uno sforzo notevole di espressione, d'interpretazione e di esecuzione, a cui direttori, cantanti e pubblico, allora, non erano troppo abituati. Se leggiamo le critiche e se teniamo conto dell'accoglienza del pubblico di cento e più anni fa, ci accorgiamo che molteplici sono le riserve da fare. Anche alla ripresa del 1911, nonostante la presenza di Luigi Mancinelli e di Mattia Battistini, la critica<sup>1</sup> diede prova di aver compreso ben poco della musica di Verdi e del libretto del Piave, che non merita tutti gli insulti che gli vennero allora rivolti, non fosse altro che per l'intelligenza del taglio e del succedersi della tragedia, rispetto all'originale shakespeariano, pur se i versi sono quello che sono. Giudizi, dunque, tracciati con trascuratezza e superficialità.

Pubblico e critica, questo è certo, non afferrarono il valore dell'opera d'arte non soltanto nel 1911, ma nemmeno nelle riprese seguenti. C'è

<sup>1</sup> « La Tribuna », 12 marzo 1911.

da dire che il *Macbeth*, anche nei primi decenni del sec. XX, rappresentava un'opera fuori del comune, perché non sempre risultava agevole penetrare nel suo vero carattere, tanto è vero che si scambiò, allora, per ampollosità quello che era effettiva riflessione drammatica, facendo così confusione tra stile verdiano e maniera meyerbeeriana, tra sonorità della strumentazione e penetrazione timbrica.<sup>2</sup> Si disse, perfino, che l'opera non era adatta ai più raffinati, quando in essa esistono, invece, scene studiate come quelle delle apparizioni e del sonnambulismo; spesso si accettò, più tardi, con maggiore entusiasmo la parte coreografica, musicalmente importante, o il ritmo in 2/4 del brindisi, anziché momenti di speciale penetrazione shakespeariana. La difficoltà di comprensione è anche denunciata da una critica di quell'appassionato e intelligente studioso che fu Alberto Cametti il quale, nel 1932, ancora, insisteva nello scrivere che il terzo atto del *Macbeth* risultava il più debole,<sup>3</sup> mentre proprio in esso sono comprese le scene dell'incantesimo e delle apparizioni, che lo stesso Verdi definì « grande »,<sup>4</sup> nonché il duetto tra i due nefandi sposi: « Vi trovo alfin! Che fate? ». Ma dobbiamo confessare (e ci battiamo il petto) che noi stessi nel nostro *Verdi e Shakespeare*, pubblicato nella « Rassegna dorica » del 1933,<sup>5</sup> pur tentando di mettere in rilievo vari momenti scenici e, in particolare, i rapporti con la tragedia originale, cademmo in più di un errore e in non sempre esatti giudizi. Sì, non doveva essere troppo difficile, per i progressi fatti fino al 1932, comprendere bene l'opera, ma c'è da tenere presente che la gioventù di allora era ancora quella che risentiva degli echi delle stupide critiche rivolte, nei primi del secolo, tanto a Verdi quanto a Puccini, critiche di studiosi lontani dalla sensibilità istintiva di autori come quelli del *Macbeth* e di *Bohème*, studiosi dediti soprattutto a scavare nella storia della musica strumentale per dare all'Italia riconoscimenti nazionalistici che, invero, non le erano stati fino allora accordati.

#### FIDUCIA IN UN IMPEGNO

Fin dalla prima lettera relativa al *Macbeth*, quella del 19 agosto 1846, diretta da Milano all'impresario fiorentino Alessandro Lanari,

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> « La nuova Italia musicale », dicembre 1932.

<sup>4</sup> Spartito per canto e pianoforte della casa editrice Ricordi.

<sup>5</sup> P. 86. E poiché siamo in tema di correzioni-rettifiche invitiamo il lettore volenteroso a correggere in « poi » quel « già » che figura alla p. 116, rigo 11, del nostro volume *Gli anni di galera di Giuseppe Verdi*, Roma, Volpe 1959.

Giuseppe Verdi sottolinea che il progettato lavoro gli sta particolarmente a cuore. Scrive infatti: « Il tempo stringe e bisogna pur decidere qualche cosa: per fare un lavoro di qualche importanza i mesi che restano <sup>6</sup> sono appena sufficienti ». <sup>7</sup> Trentacinque giorni dopo scrive ancora da Milano al librettista Piave, palesandogli il suo entusiasmo per il soggetto ormai accettato:

Eccoti lo schizzo del *Macbet* [*sic*]. <sup>8</sup> Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane! Se noi non possiamo fare una gran cosa cerchiamo di fare una cosa almeno fuori del comune. Lo schizzo è netto: senza convenzione, senza stento e breve [...] Oh ti raccomando non trascurarmi questo *Macbet*, te ne prego inginocchiato. <sup>9</sup>

Passano due mesi nei quali musicista e poeta lavorano, poi il 5 novembre 1846 a Marie Escudier, editore, che lo pressa per una esecuzione a Parigi dei *Due Foscari*:

Io non posso rubar tempo ai miei lavori tanto più che a Firenze scriverò il *Macbet*, e voi sapete di quanta importanza è quell'argomento e quanto studio richiede. <sup>10</sup>

Dopo più di due mesi, nei quali il lavoro procede, Verdi torna a scrivere all'impresario fiorentino che per ora non può lasciare Milano per Firenze « perché voglio qui quietamente finire tutta l'opera ». <sup>11</sup> Si noti quel « quietamente », avverbio non frequente nell'epistolario verdiano, che dimostra come il compositore si occupi del nuovo soggetto con un impegno che non ammette distrazioni. Le sue aspirazioni sono ancora segrete, ma le rivelerà presto ai suoi collaboratori impegnati per la prima al Teatro La Pergola. Una settimana dopo, da una lettera di Emanuele Muzio, si apprende ancora che il compositore lavora « dalla mattina alle otto fino alle dodici di notte » borbottando insinceramente: « Che destino perfido il mio ». <sup>12</sup> Lavora con entusiasmo e accanimento. Il 23 febbraio 1847 Verdi, confermando la sua fiducia nel *Macbeth*, scrive all'editrice Giovannina Lucca: « Il *Macbet* ha tutte le possibilità di una gran riuscita in Italia, ed è uno dei soggetti più adatti alla scena fran-

<sup>6</sup> L'opera doveva andare in scena nel marzo 1847.

<sup>7</sup> COP, p. 25.

<sup>8</sup> Poche volte Verdi scriverà correttamente il titolo dell'opera.

<sup>9</sup> ABB, vol. I, p. 643.

<sup>10</sup> ABB, vol. I, p. 654.

<sup>11</sup> COP, p. 448.

<sup>12</sup> GAR, p. 308, lettera del 28 gennaio 1847.

cese », mentre all'interprete della parte di Lady, ritenuta di estrema difficoltà, l'autore afferma: « Questo è un dramma che non ha nulla a che vedere con gli altri », ben convinto di lavorare a qualche cosa di originale e di ardito.

Il 14 marzo l'opera ottiene quel successo che tutti sanno (pur con qualche riserva) – Muzio, presente, non seppe precisare il numero delle chiamate fissandolo prima in trentotto poi, nella stessa lettera, in ventisette<sup>13</sup> – e Verdi, consapevole delle difficoltà che il nuovo lavoro comporta per gli ascoltatori, scrive all'amica Clara Maffei: « I fiorentini hanno fatto più di quello che si doveva ». <sup>14</sup> Inoltre, al suocero Barezzi, dedicandogli il 25 marzo 1847 la sua nuova opera, il compositore, convinto di aver creato qualche cosa di utile e inaspettato, afferma che ama la partitura « a preferenza delle altre ». <sup>15</sup> Ma c'è una lettera, diretta all'impresario Flauto di Napoli il 23 novembre 1848, in cui scrive – attenzione – un anno dopo le accoglienze fiorentine e dunque dopo una pacata valutazione:

È un'opera un po' più difficile delle altre mie ed importante per la *mise en scène*. Vi confesso che ci tengo a questa opera a preferenza delle altre mie e mi rincrescerebbe vederla andare a precipizio. <sup>16</sup>

E ci tiene tanto fino a pensare che, per una progettata esecuzione a Napoli, non si sarebbero di certo potute superare tutte le difficoltà che il lavoro comporta. Al Cammarano, che gli doveva allestire l'opera al San Carlo, sotto la stessa data conferma che a questa partitura s'interessa « più che alle altre ». <sup>17</sup>

Quanto Verdi apprezzasse, anche prima del rifacimento, il suo *Macbeth*, lo attesta in un'altra lettera diretta ad Alberto Torri, direttore di un'agenzia teatrale milanese, dove si mostra preoccupato che il Teatro alla Scala non consideri l'opera in tutta la sua importanza. Ecco quello che scrive da Parigi, in data 14 febbraio 1852: « Si è fatto e si voleva fare il *Macbeth* opera di ripiego. Domando a chi ha soltanto ombra di buon senso se è possibile dare uno spartito di quel genere per opera di ripiego ». <sup>18</sup>

<sup>13</sup> GAR, p. 312, lettera del 16 marzo 1847.

<sup>14</sup> A. DI ASCOLI, *Quartetto milanese ottocentesco*, Roma, Archivi 1974, lettera del 22 marzo 1847.

<sup>15</sup> COP, p. 451.

<sup>16</sup> COP, p. 60.

<sup>17</sup> COP, p. 61.

<sup>18</sup> COP, p. 136.

In quanto al rifacimento del suo lavoro – e ci riferiamo all'esecuzione parigina del 21 aprile 1865 – Verdi scrisse, una settimana dopo, all'amico Arrivabene, non del tutto convinto delle accoglienze ottenute al Lyrique: « Il successo sarà vero e reale, se, nello spazio di un anno circa, verrà annunciata la centesima rappresentazione del *Macbeth* », <sup>19</sup> confermando in un certo qual modo il suo concetto, poi riespresso in una lettera diretta da Genova il 15 dicembre 1870 al suo editore: « Il *Macbet* si presta a una *mise en scène* e ad uno spettacolo superiore a tutte le opere che si conoscono ». <sup>20</sup> Fiducia assoluta, dunque, in un impegno, anzi in un doppio impegno (1847 e 1865) preso con un grande poeta e con il pubblico.

#### NUOVE ASPIRAZIONI

Crediamo che tutte le precedenti attestazioni – tratte direttamente dalle lettere verdiane – siano sufficienti a provare quanto il compositore tenesse alla sua decima opera che, in verità, si stacca nettamente dalla tradizione alla quale sono legate *Oberto* e *Attila*, soltanto in parte superata in alcune scene dei *Due Foscari*, tre anni prima del *Macbeth*. Ma la novità e l'importanza della nuova partitura sono anche documentate da attestazioni di amici, estimatori, collaboratori, familiari, insomma da tutti coloro che lo attorniano, ben al corrente, come erano, delle precise idee e delle valutazioni del musicista.

In verità i sempre entusiastici giudizi di Emanuele Muzio, votato anima e corpo « al signor Maestro », presentano un limitato valore; ma certo egli ammira la scelta del soggetto fin dall'inizio, nelle lettere del 13 e del 24 agosto 1846, <sup>21</sup> e poi, con lettera del 22 aprile 1846, fa sapere che il compositore scrive la sua opera « adagio adagio », <sup>22</sup> valendosi di una riflessione nuova, questa volta non pressata, come sempre era accaduto, dai solleciti, dagli incitamenti, insomma dalla fretta. Per conto suo il Piave, in una lettera del 28 ottobre 1846 diretta ad Alessandro Lanari, appare entusiasta alla pari del Muzio, affermando:

Questo *Macbeth* sarà pur la gran cosa; io ne sono entusiasmato [...] Io credo che quest'opera, piacendo, sia per dare nuove tendenze alla nostra musica ed aprire nuove strade ai maestri presenti e avvenire.

<sup>19</sup> ALB, p. 52.

<sup>20</sup> ABB, vol. III, p. 412.

<sup>21</sup> GAR, pp. 258 e 261.

<sup>22</sup> GAR, p. 285.

È un giudizio importante che va valutato al giusto punto, tanto più che lo stesso poeta, più avanti, scrive che la parte della Loewe « sarà la parte più altamente sentita che mai comparisse sulle melodrammatiche scene italiane » e « così pure quella del baritono ». <sup>23</sup> Fiducia cieca di molti, dunque. Cinque giorni dopo, il Lanari scriveva a sua volta: « Sono contento che questo soggetto dia a sperar bene, e già avevo previsto anch'io ch'è molto grandioso e di genere straordinario » <sup>24</sup> e, nell'altra lettera del 23 novembre 1846, aggiunge che s'interessa « di mandare bene in scena l'opera ». <sup>25</sup> Da Milano, il 14 dicembre 1846, Muzio insiste nelle sue lodi senza freno scrivendo al Barezzi:

Oggi porterò alla copisteria un atto quasi del *Macbeth*. Non può farsi un'idea della originalità, della bellezza di questa musica; quando il signor Maestro me la fa sentire, sto due o tre ore senza poter scrivere, tanto è l'entusiasmo che mi mette nell'animo. Sono ben fortunati i fiorentini che saranno i primi a gustarla. <sup>26</sup>

Cinque giorni dopo, il Muzio aggiunge:

*Macbeth* progredisce di bene in meglio; che musica sublime! Le so dire che vi sono cose che fanno rizzare i capelli in testa! Gli costa una gran fatica a fare di questa musica, ma gli riesce bene assai assai! <sup>27</sup>

L'entusiasmo non si affievolisce nemmeno nella seguente lettera del 28 gennaio 1847:

La musica del *Macbeth* è immensamente bella. Non vi è prezzo scadente, tutti sono belli. I tempi di mezzo, le stesse parti accessorie sono riuscite bellissime. Io credo che nessuno può fare una musica più bella di quella del *Macbeth*. <sup>28</sup>

Verdi – risulta da certe sue affermazioni – è soddisfatto, in generale, del suo lavoro ed è anche contento di come si è comportato il Piave, dopo la richiesta di aiuto librettistico al Maffei, <sup>29</sup> aiuto di cui si parlerà più avanti. Così il compositore decide di andare a Firenze, alla Pergola, per curare da sé l'allestimento. Muzio, sempre preciso e tempestivo, av-

<sup>23</sup> COP, p. 445.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> COP, p. 446.

<sup>26</sup> GAR, p. 300.

<sup>27</sup> GAR, p. 302.

<sup>28</sup> GAR, p. 309.

<sup>29</sup> ABB, vol. I, p. 680, lettera del 14 febbraio 1847.



verte il 25 febbraio 1847 che « sabato cominceranno le prime prove di clavicembalo del *Macbeth* », <sup>30</sup> e che l'opera andrà in scena il 15 marzo (sarà, invece, per il 14); perciò il giorno 12 il Barezzi giunge a Firenze, e subito lo segue, fiduciosa alla pari del suocero del maestro, Giuseppina Strepponi, accompagnata dalla sorella Barberina.<sup>31</sup> Tutta questa adesione viene ricambiata da un successo che il Muzio, e anche Antonio Barezzi, descrivono nella lettera del 16 marzo 1847, scritta alle sette del mattino alla famiglia dello stesso Barezzi, intestata con un « Miei cari tutti », <sup>32</sup> lettera già da noi citata per il non definito numero delle chiamate.

Testimoni del successo furono il poeta Niccolini, il marchese Gino Capponi, Andrea Maffei, lo scultore Dupré e Giuseppe Giusti, il quale scrive a Verdi soddisfatto:

Il tuo lavoro più sarà riprodotto, più sarà inteso e gustato, perché il buono di certe cose non s'afferra alle prime. Prosegui che non ti può fallire il bel nome.<sup>33</sup>

E la fiducia nell'opera persistette tanto nell'animo degli amici quanto nella convinzione dello stesso autore.

Diciotto anni dopo, quando il *Macbeth* venne riveduto e presentato a Parigi (anche qui con delle riserve), Giuseppina Strepponi, ormai signora Verdi, non manca di scrivere profeticamente all'Escudier: « Non crede Verdi che in realtà *Macbeth* abbia ottenuto un grande successo; ma forse più tardi, tra cinquanta anni, lo si troverà sublime ». E così è stato, precisamente, se ricordiamo l'esecuzione romana al Teatro Costanzi dell'11 marzo 1911. Il maestro Alberto Mazzucato il 6 febbraio 1871 così sentenziò parlando del suo coetaneo: « Lo vidi rialzarsi col *Macbeth* e ingigantirsi sempre di più ».

Come lo stesso autore aveva previsto, il pubblico trovò difficoltà a comprendere interamente l'opera, anche se non mancano eccezioni relativamente alla prima esecuzione del 1847 e a quella del 1865. Indubbiamente l'opera, specialmente all'esecuzione fiorentina, apparve ardita e nuova; lo stesso Verdi, infatti, avverte che gli ascoltatori, tanto del 1847 quanto del 1865, dimostrano perplessità per l'originalità della espressione. In cuor suo Verdi ne soffre, ma è anche certo che, poi, l'opera otterrà il pieno successo che merita. La Strepponi fu più che lungimirante al riguardo.

<sup>30</sup> GAR, p. 311.

<sup>31</sup> ABB, vol. I, pp. 684-686.

<sup>32</sup> GAR, p. 312.

<sup>33</sup> COP, p. 449.

Bisogna notare quello che si verifica nei propositi dell'autore: passare dal *Macbeth* (1847) ai *Masnadieri* e alla *Jerusalem* (stesso anno), quindi al *Corsaro* (1848) e alla *Battaglia di Legnano*, alla *Luisa Miller* (1849) e allo *Stiffelio* (1850), voleva dire, in effetti, rinunciare, in un certo qual modo, a quel tentativo di novità a quelle tendenze che già aveva espresso nel *Macbeth*. Fu il mancato e spontaneo successo a suggerire al Verdi un ripensamento per le vecchie formule? In verità Verdi si aspettava che l'opera s'imponesse subito e di fronte a tutti i pubblici, ma poi comprese bene che la massa più grossa non era ancora pronta ad afferrare tutte le sue intenzioni. E la critica neppure. Scrive dopo l'edizione riformata del 1865: « Mi pareva di non aver fatto troppo male, ma pare che io abbia avuto torto ».<sup>34</sup> Quel « pare » dice tutto, per chi conosce il linguaggio particolarmente sincero del Verdi. Anzi denuncia il riconoscimento di un passo avanti effettuato rispetto al *Nabucco*, ai *Lombardi* e al verdianissimo *Ernani*. C'è, nel pensiero del compositore, oltre la certezza di aver fatto cosa degna, la sicurezza di un giudizio d'appello che gli darà pienamente ragione.

In contrasto coi giudizi espressi dai critici, tanto nel 1847 quanto nel 1865, bisognerà tener conto dell'intelligente opinione espressa, nel lontano 1929, dal Ciampelli: « Verdi sentiva che il *Macbeth* segnava veramente una pietra miliare nella sua via, che conteneva i germi da cui sarebbero germogliati nuovi modi di espressione ».<sup>35</sup> Ma vogliamo anche ricordare che nel 1932, quando l'opera venne ripresa a Roma, Richard Strauss dichiarò ad Alberto Gasco, critico musicale della « Tribuna »:

Non tutto è egregio, ma ci sono momenti di vero splendore. La cabaletta e il brindisi di Lady Macbeth ci lasciano indifferenti, ma quando il dramma s'acuisce e le passioni divampano, Verdi si afferma, come sempre, un genio dominatore. Nessuno è in grado di competere con lui per irruenza drammatica. La sua unghia leonina imprime segni che non si cancellano. Ciò spiega come in Germania egli sia ammirato freneticamente. Basta dire che nel bilancio teatrale tedesco dello scorso anno si leggono queste cifre: Wagner, 1300 rappresentazioni; Verdi, 1400. Ricordiamo, del resto, che una opera verdiana di secondo ordine vale sempre più della bella opera di un altro musicista.<sup>36</sup>

E il Gasco aggiunse che lo Strauss pronunciò queste parole con fermezza, convinto che esse non avrebbero potuto trovare oppositori; disse

<sup>34</sup> ABB, vol. I, p. 696.

<sup>35</sup> Verdi, *lettere inedite*, Milano, Libreria ed. Milanese 1929.

<sup>36</sup> « La Tribuna », 28 dicembre 1932.

inoltre che il compositore tedesco rimase in teatro fino all'ultima nota, sempre scrupolosamente attento. Ma anche in quel dicembre 1932 la critica non mancò di fare riserve molteplici.

Riconoscimenti estetici importanti sono quelli, ancora, di Massimo Mila del 1933 e del 1974. Questo studioso riconosce che la partitura è « la chiave di volta dell'opera giovanile verdiana », esistendo in essa un autentico « equilibrio tra musica e azione ». <sup>37</sup> Nell'edizione del 1958 del suo volume sul Verdi, parla di « opera bifronte che per metà guarda in avanti e per la metà è ferma alle posizioni tradizionali dell'opera », <sup>38</sup> e aggiunge poi che il primo lavoro shakespeariano dello stesso autore è « uno studio di anime », <sup>39</sup> constatazione che venne « rubata » da più di un critico posteriore. Intelligentemente il Mila avverte che « le novità dell'opera sconcertarono i contemporanei, mentre quelle del *Rigoletto* vennero subito comprese ». Perché? Ma perché la tragedia shakespeariana è « priva di sbocchi umani ». <sup>40</sup> Così un gran passo fu fatto, ma nonostante ciò ci sono stati ancora critici che hanno dimostrato di non capire ciò che l'opera offre.

#### ALLESTIMENTI E TIMORI

Sappiamo già che Verdi, consapevole delle difficoltà e delle necessità da raggiungere in una ben precisa espressione d'arte, sottopone gli artisti a centinaia di prove, alle quali presiede scrupolosamente senza dare il minimo segno di stanchezza. Il 21 gennaio 1847 avverte l'impresario della Pergola, Lanari:

Dispensa di mano in mano le parti dei cori e cantanti, affinché quando io arrivo si possa con due o tre prove andare in orchestra, poiché saranno necessarie molte prove d'orchestra e di scena. <sup>41</sup>

Le prove, infatti, cominciano a fine febbraio 1847, <sup>42</sup> e tanto si prova che, alla fine, i cantanti rimangono quasi senza voce. Fu necessario tutto ciò perché il Verdi, con l'aiuto del Muzio, rivedeva continuamente la partitura e l'interpretazione, rischiando nello stesso tempo di mettere a

<sup>37</sup> *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza 1933.

<sup>38</sup> *Il melodramma di Verdi*, 2ª ed., Bari, Laterza 1958, p. 179.

<sup>39</sup> *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI 1974, pp. 266-279.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 271-272.

<sup>41</sup> COP, p. 448.

<sup>42</sup> Cfr. nota n. 30.

dura prova gli artisti e di non tener conto della data della prima esecuzione.<sup>43</sup> Si giunge così alla prova generale eseguita a teatro pieno. Ma il compositore teme ancora qualche cosa: così chiama dietro le quinte la Barbieri Nini e il Varesi per ripetere ancora una volta il duetto del primo atto. « Ma l'abbiamo provato centocinquanta volte » disse il Varesi. E la risposta fu: « Non dirai più così fra mezz'ora, perché saranno centocinquanta! ».<sup>44</sup>

Ci sembra interessante, ora, indagare perché tanto il Verdi quanto altri parlano a volte di « fiasco » nei riguardi di quest'opera. In verità di fiasco non si trattò né a Firenze (abbiamo visto che le chiamate furono numerose) né a Parigi (successo meno intenso – cosa strana –, ma quattordici furono le rappresentazioni); l'indagine è necessaria perché bastò l'uso di quella parola per generare più di una confusione.

Si deve tenere assolutamente presente che Verdi ritiene necessaria, per il raggiungimento di un successo pieno, una preparazione ineccepibile. Così nel 1847, così l'anno dopo per un'esecuzione a Napoli,<sup>45</sup> così a Milano nel 1852.<sup>46</sup> Alla Scala nega l'allestimento del *Macbeth* – estendendo il divieto a tutte le sue opere – essendo rimasto insoddisfatto da precedenti affrettate edizioni di suoi lavori; la lettera del 29 dicembre 1846 parla chiaro. Scrive infatti al Ricordi che accetta sì il nuovo contratto, « a condizione che tu non permetta la rappresentazione di questo *Macbeth* alla Scala ».<sup>47</sup> Così avesse fatto anche nel 1852 quando l'opera andò in scena nello stesso teatro, nella seconda metà di gennaio, con la Gruitz che si trovò compromessa nella scena del sonnambulismo, per la mancanza di due personaggi: il medico e l'ancella; per il baritono Padovani-Polli che aveva voce da basso (sicché la tessitura dell'opera non gli si confaceva); per l'esiguo numero del coro femminile e per l'errato scenario.<sup>48</sup>

I primi timori per l'allestimento parigino del 1865, cioè il *Macbeth* riformato, cominciano quando Verdi scrive all'Arrivabene: « Mi scrivono che il *Macbeth* a Parigi si prova mattina e sera per andare in scena il 10 ma temono potervi riuscire. Se sarà fiasco te ne darò notizia ». Perciò il « fiasco » dipende esclusivamente dall'allestimento e dal valore dei cantanti che in verità non erano delle celebrità: Rey-Balla, Monjanze, Ismaël

<sup>43</sup> ABB, vol. I, p. 685.

<sup>44</sup> G. MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, 2ª ed., Torino, Bocca 1943, p. 75.

<sup>45</sup> La già ricordata lettera al Cammarano, COP, p. 61.

<sup>46</sup> La già ricordata lettera al Torri, COP, p. 136.

<sup>47</sup> COP, p. 34.

<sup>48</sup> COP, p. 136, nota n. 3.

e Petit. Il 25 aprile il compositore avverte di aver ricevuto due telegrammi entusiastici del direttore del Teatro Lirico, Carvalho, e dell'editore Escudier,<sup>49</sup> ma pensa che bisogna attendere, per un più esatto e veritiero giudizio, lettere più ricche di notizie e i resoconti dei giornali più accreditati. Ma anche questi non lo soddisfano, e, infatti, annota: « La lettera era dell'editore e i giornali saranno stati scelti tra quelli che parlavano bene, così si può supporre ».<sup>50</sup> Insomma la fiducia nell'opera è sempre la stessa, ma essa non è onorata da una degna esecuzione che è quella che conta. Lo dichiara sinceramente all'Escudier nella lettera del 19 aprile 1865, quando l'opera sta per andare in scena: « Io sono disposto ad un fiasco; e ciò avverrà facilmente quando le prove non vanno bene ».<sup>51</sup> Il 21 aprile l'opera va in scena e, come Verdi ha previsto, a causa di una esecuzione non precisa, il successo non fu così grande come a Firenze, nonostante che l'autore avesse apportato alla partitura notevoli cambiamenti.<sup>52</sup> Però le repliche, come si è detto, furono quattordici. Verdi non si contenta delle prime notizie inviate dall'Escudier, ma ne esige altre più precise dallo stesso<sup>53</sup> e non manca di discutere sulle critiche. Poiché il direttore del teatro tarda a inviargli quanto chiede, protesta vivamente: « Sono furente con voi? Come? Dopo un dispaccio, una lettera, ed alcuni giornali non mi scrivete più, e non mi dite più nulla delle successive rappresentazioni del *Macbeth*? Vi hanno forse ammazzato tutti di fischi? ».<sup>54</sup> Il giorno 3 giugno 1865 constata con amarezza e non senza riversare le colpe a quanti avevano predisposto l'allestimento: « Tutto ben calcolato, pesato e sommato, il *Macbet* risulta Fiasco [l'Abbiati, invece, riporta 'fiacco']. Amen. Confesso però che non me l'aspettava. Mi pareva di non aver fatto troppo male, ma pare che io abbia avuto torto ».<sup>55</sup> E spiega nella stessa lettera: « Permettete mi per altro che io faccia alcune osservazioni. Il duetto del 1° atto, il finale del secondo, ed il *sonnambulismo* non hanno avuto l'effetto che dovevano avere. Ebbene! ci deve essere qualche cosa nell'esecuzione. Non parlo del resto, ma tante volte *per far troppo* non si *fa nulla*. E il difetto dell'Opéra temo diventerà lo stesso del Teatro Lirico. Le opere non sono che un pretesto al macchinismo ». Ora è bene fare attenzione,

<sup>49</sup> Per le due citazioni vedi ALB, pp. 50 e 51, lettere del 5 e 25 aprile 1865. Il rinvio fu al 21 aprile 1865.

<sup>50</sup> ALB, lettera del 28 aprile 1865.

<sup>51</sup> RMI, p. 187.

<sup>52</sup> COP, p. 456; cfr. la nota all'ultima lettera del Verdi.

<sup>53</sup> RMI, p. 187, lettera del 28 aprile 1865.

<sup>54</sup> RMI, p. 188, lettera del 4 maggio 1865.

<sup>55</sup> RMI, p. 189 e ABB, vol. I, p. 696.

tra il *Fiasco* (con la effe maiuscola riportato dalla *Rivista musicale italiana*) e il *fiacco* dell'Abbiati; la differenza è più che notevole. Bisognerebbe consultare l'originale per risolvere il dubbio. Nella stessa lettera Verdi aggiunge: « Ricordi non m'ha scritto nulla sul progetto del *Macbet* alla Scala. Sarebbe un altro errore. La Scala è il teatro ove non si sanno più interpretare le opere. Sarebbe un altro Fiasco ». E anche qui la effe è maiuscola. Perciò sembra essere più nel giusto la *Rivista musicale italiana* che non l'Abbiati, anche se la grammatica va a farsi benedire. Però « fiasco » o « fiacco », tali parole vanno interpretate nel giusto significato, cioè quello relativo a una incerta esecuzione e non quello che gli attribuì una volta il Pannain.<sup>56</sup>

#### DIFFICOLTÀ DI UN LIBRETTO

Verdi giudica, fin dall'agosto 1846, il *Macbeth* un soggetto « fantastico », né religioso né politico<sup>57</sup> come ne aveva trattati fino allora. Preferì la tragedia proprio per ciò e non soltanto perché in quell'epoca non può avere a disposizione un tenore come il Fraschini, cosa del resto non proprio a torto da qualcuno affermata.<sup>58</sup> L'impossibilità di disporre dell'artista che predilige lo porta a esaudire un suo intimo desiderio: quello di porre in musica una tragedia che sommamente ama – e che non richiede una parte principale tenorile – di Shakespeare, autore che ebbe « fra le mani dalla gioventù e che leggo continuamente ».<sup>59</sup> La scelta del *Macbeth* (titolo che riesce a scrivere con esattezza assai raramente) lo porta alla realizzazione di un'opera davvero non comune, tragica, fosca, perfida che manca delle usatissime scene amorose e della consueta « bella morte ». All'amore è sostituito il delitto e anche questa impostazione contribuisce al disorientamento del pubblico, abituato a un ben preciso romanticismo. Piave e Maffei si adoperano a interpretare il pensiero del Verdi nella creazione di un libretto in versi ai fini melodrammatici, idea squisitamente riservata a Shakespeare che già in senso più lato gli era già balenata, prima dell'*Ernani*, pensando a un *Re Lear*, a un *Amleto*, a una *Tempesta*,<sup>60</sup> forse per le conoscenze letterarie che gli avevano suggerito Carcano o Maffei.

<sup>56</sup> « Il Tempo », 6 gennaio 1958, dopo l'esecuzione al Festival di Spoleto.

<sup>57</sup> NA, p. 443, lettera del 28 agosto 1846.

<sup>58</sup> COP, pp. 24 e 444.

<sup>59</sup> RMI, p. 187.

<sup>60</sup> ABB, vol. I, p. 502.

Nell'agosto 1846 Verdi si decide per il *Macbeth* e il 4 settembre invia lo « schizzo » della tragedia, da se stesso redatto, al Piave. Raccomanda subito la sintesi, perché « tanto più [i versi] saranno brevi e tanto più troverai effetto », e se il primo atto è lungo a causa degli avvenimenti che si succedono « starà a noi a tenere i pezzi brevi ». Perciò, nessuna parola inutile: tutto deve dire qualche cosa e bisogna adoperare un linguaggio sublime.

L'introduzione (scena prima del primo atto, « bosco ») per Verdi può stare « in pochi versi ». Ma, attenzione, dice al Piave, che le tinte del testo originale egli le conosce « come se il libretto fosse fatto ». Insomma, conclude, « brevità e sublimità ».<sup>61</sup> Passano altri diciotto giorni e, dopo aver ricevuto l'introduzione e la cavatina, annota: « Come sei sempre prolisso! [...] Le stesse cose con uno stile più elevato si dicono con metà parole! ». Non precisa il compositore come si debba fare il tutto, ma è certo che per le streghe occorre « una poesia bizzarra » e che necessita avere « sempre in mente di dir poche parole [...] ma significanti. Se dovessi levare via tutte le parole che dicono niente [...] bisognerebbe levarne un buon terzo: da questo capirai se lo stile è conciso come dovrebbe essere », e non manca, ancora, di dare altri consigli e di fare altre raccomandazioni.<sup>62</sup>

Nell'ultima settimana del settembre 1846, Verdi scrive a Venezia, al Piave, affinché lo raggiunga a Milano: aveva necessità di vederlo. I due s'incontrano, ma in verità pensano poco al *Macbeth*, preoccupati da questioni personali. La creazione del sospirato libretto è soltanto, in quei giorni, un fatto marginale. Il Piave riprende la via di Venezia e, a metà ottobre, il primo atto era finalmente pronto. Il 25 dello stesso mese Verdi dà un consiglio al poeta nei riguardi dell'inizio del secondo atto: « Fa che Lady nel soliloquio non scriva la lettera a Macbet sull'uccisione di Banco. Non mi piace farle scrivere una lettera in quell'atrio, d'altronde con poche parole si può fare egualmente senza far scrivere la lettera ».<sup>63</sup>

Torna sull'argomento quattro giorni dopo: « Nella prima scena di Lady del secondo atto non farle dire che una semplice frase indicante l'uccisione di Banco: *Oh Macbet è necessario un altro delitto* ».<sup>64</sup> Nella stessa lettera domanda perplesso: « Che diavolo non sai cosa far dire alle streghe quando Macbet è svenuto? Non c'è il Shakespeare? ». Poi

<sup>61</sup> ABB, vol. I, p. 643, lettera a Piave del 4 settembre 1846.

<sup>62</sup> ABB, vol. I, p. 644, lettera a Piave del 22 settembre 1846.

<sup>63</sup> ABB, vol. I, p. 651, lettera a Piave del 25 ottobre 1846.

<sup>64</sup> ABB, vol. I, p. 652, lettera a Piave del 29 settembre 1846.

aggiunge sorpreso: « Mi parli già del terzo atto? Ed il secondo è finito? Perché non lo mandi? Fai troppo presto e prevedo già guai! Basta! Come si può in sì poco tempo scrivere un atto di quella sublimità come il 2° atto del *Macbet*? ».

La verità è che « in questo *Macbet* più ci si pensa più si trova qualche cosa di meglio. Nel secondo atto – scrive il 3 dicembre 1846 – c'è un inconveniente ed è che Lady medita, e fissa di uccider Banco ed appena sortita sortono subito i sicarj per eseguire l'ordine di Lady. È vero che cambiando scena pel coro de' sicari si può supporre che passi un po' di tempo, ma in ogni modo non sta bene perché si può ripiegare molto meglio nel seguente modo ».<sup>65</sup> Verdi riscrive la traccia della scena prima e di parte della seconda del secondo atto, prosa e versi poi riveduti dal Piave e approvati quindi di comune accordo. Poi precisa: « È inutile che ti dica che tutta la scena fra Macbet e Lady va in recitativo e che i versi siano forti e concisi ». Consiglia poi altri cambiamenti poiché, quando Lady resta sola, invece di un adagio intende fare un allegro « che sarà anche meglio ». E raccomanda: « Guarda che tutto sia ben legato ».<sup>66</sup>

Sempre il 10 dicembre 1846 Verdi esprime le sue intenzioni sul quarto atto: « Io vorrei che mi facesti capire bene l'ultimo atto. Vorrei che s'aprisse la scena con un grandioso coro patetico che descrivesse lo stato miserabile della Scozia sotto il dominio di Macbet. Il coro dovrebbe essere di profughi scozzesi in Inghilterra, sia poi gente del popolo, siano poi Thani, siano poi e l'uno e l'altro non importa: fa come credi bene. In questo coro vorrei (come Shakespeare ha fatto in un dialogo tra Ross e Macduff) una pittura caratteristica sublime patetica della miseria della Scozia. La scena dovrebbe essere in Inghilterra ma sui confini della Scozia. In somma io ti dico le mie intenzioni, ma se trovi di far meglio, fallo: quello che è assolutamente necessario pel dramma è di far una descrizione o in un modo o nell'altro della tirannia di Macbet e quindi della miseria della Scozia. Eccoti lo schizzo ».<sup>67</sup> Qualche cosa di particolare, invece, vuole per i cori delle streghe: « Quelli devono essere triviali »<sup>68</sup> e fa una sua osservazione curiosa su di una trovata del Piave.<sup>69</sup>

Sempre nella citata lettera del 10 dicembre 1846 seguono preoccupazioni per la scena del sonnambulismo: « La scena va bene come è nello schizzo che hai, se non che bisogna fare qualche piccolo cambiamento.

<sup>65</sup> ABB, vol. I, p. 656, lettera a Piave del 3 dicembre 1846.

<sup>66</sup> ABB, vol. I, p. 667, lettera del 10 dicembre 1846; *ibid.*, p. 643, lettera del 4 settembre 1846.

<sup>67</sup> ABB, vol. I, p. 668.

<sup>68</sup> ABB, vol. I, p. 667, lettera a Piave del 10 dicembre 1846.

<sup>69</sup> *Ibid.*



Tutto il principio va bene ed attaccherai [...] », e qui trascrive il dialogo tra Lady e Macduff e le varianti.<sup>70</sup> Poi altri suggerimenti aggiungendo: « L'ultima scena di Macbet va bene fino al racconto che va alla battaglia e lì vorrei che si sentissero trombe interne, tamburi, grida dei soldati, tutto internamente fino al momento che resta ferito Macbet ».<sup>71</sup> Per il colloquio tra Macduff e Malcolm osserva: « È inutile ti dica che questi vanno versi lirici, e che questo dialogo sia detto con pochissime parole se no raffredda l'azione ».<sup>72</sup> Dopo la morte del protagonista consiglia: « Fa due strofette, cerca di darle un po' di patetico ma non dimenticare però il carattere di Macbet ».<sup>73</sup> Quindi conclude: « Fai presto e cerca di far meglio che non hai fatto in questo coro delle streghe. Mandami subito il terzo atto: e poi cerca tutto sia finito entro l'anno ».<sup>74</sup>

In verità Verdi non è troppo soddisfatto del lavoro che gli prepara il Piave, nonostante tutte le sue raccomandazioni allo scopo di bene interpretare Shakespeare e di predisporre un libretto valido sotto ogni aspetto. Soprattutto c'è necessità di rivedere e correggere le « strofe del duetto finale » e una parte della Lady.<sup>75</sup> Per raggiungere lo scopo, Verdi si rivolge all'amico Andrea Maffei, scrittore e poeta, discepolo di Vincenzo Monti, perché gli venga in aiuto. In data 21 gennaio 1847 scrive al Piave:

Oh certamente tu non hai mai nessun torto salvo quello di avermi trascurato in modo incredibile questi due ultimi atti. Pazienza S. Andrea [Maffei] ha aiutato te e me; e me più ancora perché se devo parlarti francamente, io non avrei potuto metterli [i tuoi versi] in musica, e tu vedi in quale imbarazzo mi sarei trovato. Ora tutto è accomodato cambiando però quasi tutto e nessuno potrà mai sapere quello che è del Piave e quello che è del Maffei.

E Piave? Naturalmente china la testa, tanto più che Verdi gli scrive subito: « Sono contento che tu abbia capito la cosa pel suo verso. T'assicuro che io non vorrei il tuo dramma per tutto l'oro del mondo ».<sup>76</sup> Il che fa supporre che il lavoro del Maffei non fu trascurabile e, infatti, lo stesso conte poeta vuole essere presente alla Pergola la sera del 14 marzo 1847.

<sup>70</sup> ABB, vol. I, p. 670.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 671.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 672.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 675, lettera del gennaio 1847.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 680, lettera a Piave del 14 febbraio 1847.

Verdi scrive molto più tardi in una lettera diretta a Tito Ricordi:

Sono or dieci anni mi venne in capo di fare il *Macbet*: ne feci io stesso la selva, anzi più della selva feci distesamente il dramma in prosa colla distribuzione degli atti, scene, pezzi, etc. etc., poi diedi a Piave da verseggiare. Come io trovai a ridire su questa verseggiatura, pregai Maffei, col consenso dello stesso Piave, di ripassare quei versi, e di rifarmi di peso il coro delle streghe atto 3°, ed il sonnambulismo. Ebbene, lo crederai!, quantunque il libretto non portasse nome di poeta, ma creduto di Piave, il citato coro e il sonnambulismo furono i più maltrattati, e messi anche in ridicolo! Forse si può in quei due pezzi far meglio, ma tali e quali esistono son sempre versi di Maffei, ed il coro specialmente ha molto carattere. Così è: ecco l'opinione pubblica!<sup>77</sup>

Il libretto relativo alla prima esecuzione fiorentina non porta alcun nome, perché se ne avesse dovuto portare, dovevano stamparsi quelli di Verdi, di Piave e di Maffei. A Giuseppe Giusti, che dopo la rappresentazione rivolge al compositore lodi e consigli da Pescia,<sup>78</sup> il musicista risponde pensando alla fatica sopportata durante la gestione del *Macbeth*:

Oh se avessimo un poeta che ci sapesse ordire un dramma come tu l'intendi! Ma sgraziatamente (tu stesso ne converrai) se vogliamo qualche cosa che almeno almeno faccia effetto bisogna a nostra vergogna ricorrere a cose non nostre. Quanti argomenti nelle nostre storie!<sup>79</sup>

Il martirio, per il Piave, non finisce qui; riprende nell'ottobre 1864 allorché Verdi decide di rivedere l'opera per il Lyrique di Parigi. Infatti scrive il compositore:

Ho ricevuto i versi, e, se me lo permetti, ti dirò che non mi piacciono. Tu mi parli di 100 sillabe! È ben naturale che 100 sillabe non bastino, quando ne spendi 25 per dire che il *sole tramonta!!!* Ben duro è il verso *Duopo è sia l'opera truce compita*, e peggio *Un Requiem, un Pater ... e tutto ha fin.* Prima di tutto quel *tutto ha fin* fa rima con: *E via prendila Morolin.* Poi è senza suono, e non si capisce. Perché questo *Requiem?* [...] Infine il *Pater* si dice ai morti. Tu dirai che l'ho messo nel mio schizzo, ma tu sai che quelli schizzi non servono che per una traccia. I settenarj poi!!! Per l'amor di Dio non farmi versi con dei *che*, dei *più ... ancor.* Ebbene non vi sarebbe mezzo d'accordarsi tenendo in gran parte quelli che t'ho mandato, e salvando anche le convenienze della rima?<sup>80</sup>

<sup>77</sup> ABB, vol. II, p. 412, lettera a Tito Ricordi.

<sup>78</sup> COP, p. 449, lettera a Verdi del 19 marzo 1847.

<sup>79</sup> COP, p. 691, lettera a Giuseppe Giusti del 27 marzo 1847.

<sup>80</sup> COP, p. 614, lettera a Piave del 20 dicembre 1864.

Si tratta di una lettera dell'ottobre 1864, come si è detto, che i *Copialettere*, però, riferiscono alla *Forza del destino* e datano, erroneamente, al dicembre dello stesso anno.<sup>81</sup> Piave ha la testa in tutt'altre faccende (aspira a un posto di insegnante di letteratura al Conservatorio); però alla fine cede, riconoscendo che ogni parola di Verdi, per lui, è legge. Risulta da una sua lettera del 4 gennaio 1865.

A fine gennaio Verdi torna a scrivere al librettista che sta per completare l'ultimo coro: « Mi sembra una delle mille e mille cose che son dappertutto e che non fanno né caldo né freddo » e aggiunge di aver immaginato un coro « che può avere qualche cosa di piccante », ma vuol sottometterlo alla sua approvazione. Il « piccante » era dato dalla venuta dei Bardi privi della compagnia femminile. Verdi ha scritto, sì, i versi, ma questi hanno necessità di lima e questa deve essere usata dal Piave. Conclude: « Aggiusta e manda tutto al più presto ».<sup>82</sup> Il librettista è sollecito e, all'inizio di febbraio, Verdi gli scrive ancora: « Ho ricevuto i versi accomodati, e scusami, alcuni riescono più deboli e meno sonori ». Qualche altro verso non gli par buono, gli sembra duro e non gli piace nemmeno la strofe affidata alle donne.<sup>83</sup>

Intanto, il compositore lavora e manda il terzo atto a Ricordi, dicensi che eccezion fatta « d'una parte del primo coro e d'una parte del ballabile delle silfidi, quando Macbeth è svenuto, tutto il resto è nuovo ».<sup>84</sup> Così ai primi di febbraio avverte l'Escudier: « Nel duetto del primo atto tra Macbet 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 di* ». Avverte anche che ha cambiato tutto il finale dell'opera con la battaglia, la morte di Macbeth e l'inno di vittoria.<sup>85</sup> Tanto nella prima edizione del 1847 quanto in quella del 1865, il Verdi e il Piave sono ben lieti di aver terminata così grossa fatica. Lettera di Verdi a Escudier del 12 gennaio 1847: « Presto il *Macbet* sarà finito, e così avrò un'opera di meno sulle spalle »; e ancora, allo stesso, il 3 febbraio 1865: « Oggi ho spedito a Ricordi l'ultimo atto del *Macbeth* completamente finito »; infine il Piave al Verdi il 9 febbraio 1865: « Il *Macbetto* è dunque finito! Non vedo l'ora di sentirne i nuovi pezzi ».<sup>86</sup>

<sup>81</sup> COP, p. 614, lettera erroneamente riferita alla *Forza del destino*; cfr. ABB, vol. II, p. 806.

<sup>82</sup> ABB, vol. II, p. 812, lettera a Piave del 28 gennaio 1865.

<sup>83</sup> ABB, vol. II, p. 815, lettera a Piave del 1° febbraio 1865.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 816, Ricordi.

<sup>85</sup> *Ibid.*, lettera a Escudier.

<sup>86</sup> RM, p. 258, lettera a Escudier del 12 gennaio 1847; RMI, p. 186, lettera del 3 febbraio 1865; ABB, vol. II, p. 816, lettera a Piave del 9 febbraio 1865.

Tutta la precedente corrispondenza, la comune dedizione al soggetto, la severità dimostrata dal compositore col suo poeta, il tentativo del Verdi di improvvisarsi addirittura poeta, palesano chiaramente quanto il compositore tenesse al soggetto shakespeariano prima e dopo la riforma. Molti hanno riconosciuto il valore del taglio del libretto, fedele al poeta originale, ma il merito, lo sappiamo, non è soltanto del Piave, ma anche del Verdi, del Maffei e, forse, anche del Carcano.

#### PROTAGONISTA, PERSONAGGI E INTERPRETI

È naturale che Verdi, così come è congegnata l'opera che sta scrivendo, tenga in modo particolare agli interpreti. La critica stessa, a cominciare da Massimo Mila, ammette che il compositore « si sta liberando dalla ossessione del motivo »;<sup>87</sup> perciò gli occorrono interpreti che comprendano per bene il suo pensiero. E, infatti, non permetterà che l'opera venga data in teatri che non scritturano artisti di valore. E se altre sue opere possono avere successo con cantanti non sempre di eccezione, il *Macbeth*, al contrario, « cadrà irremissibilmente ».<sup>88</sup> Lavora fino all'ultimo momento per favorire gli artisti prescelti – Barbieri Nini, Varesi, Brunacci e Benedetti – perfezionando puntature, varianti, adattamenti e legature in modo da eliminare tutte le incertezze.<sup>89</sup> Chi gli premeva di più, naturalmente, era il protagonista, figura del tutto nuova nel campo del melodramma.

Felice Varesi, allora di trentatré anni, è l'unico baritono che riscuote la fiducia del compositore per la parte di Macbeth, sia per il suo canto sia per le sue doti interpretative. Scrive, infatti, Verdi il 19 agosto all'impresario Lanari:

Varesi è il solo artista attuale in Italia che possa fare la parte che medito, e per il suo genere di Canto, e per il suo sentire, ed anche per la stessa sua figura. Tutti gli altri artisti, anche i migliori di lui, non potrebbero farmi quella parte come io vorrei, senza nulla togliere al merito di Ferri che ha più bella figura, più bella voce, e se vuoi anche miglior cantante, non mi potrebbe certamente fare in quella parte l'effetto che mi farebbe Varesi. Cerca dunque di far un cambio cedendo Ferri e tutto così è accomodato.<sup>90</sup>

<sup>87</sup> *Giuseppe Verdi*, 2ª ed. cit., p. 180.

<sup>88</sup> ABB, vol. III, p. 657.

<sup>89</sup> ABB, vol. I, p. 685.

<sup>90</sup> COP, p. 25.

Il Muzio dirà otto giorni dopo al Barezzi:

Nessun attore, al presente, in Italia può fare più bene il *Macbeth* di Varesi, e per il suo modo di canto, e per la sua stessa piccola e brutta figura. Forse egli dirà che stuona, questo non fa niente perché la parte sarebbe quasi tutta declamata, ed in questo vale molto.<sup>91</sup>

Però bisogna stare attenti a non offendere il Ferri, perciò la notizia deve rimanere segreta. Infatti il Muzio scrive il 15 ottobre 1846: « La scrittura di Varesi non sarà annunciata in alcun giornale affinché non arrivi a saperlo Ferri ».<sup>92</sup>

Quando Verdi vede il Varesi gli dice subito: « Io non cesserò mai di raccomandarti di studiare bene la posizione e le parole: la musica viene da sé ».<sup>93</sup> Viene da sé? E come? Il compositore lo spiega all'artista avvertendo: « Ho più piacere che servi meglio il *poeta del maestro* », spiegando per bene alcuni momenti della parte: « Sono un po' tardivo a mandarti musica, perché aveva bisogno di un po' di riposo. Or eccoti un duettino, un duetto grande ed un finale. [...] Dal primo duettino tu potrai cavare molto partito (meglio che fosse una cavatina). Abbi sott'occhio la posizione, che è quanto s'incontra nelle streghe che gli predicono il trono. Tu resti a tale annunzio sbalordito ed atterrito; ma ti nasce nello stesso tempo l'ambizione di arrivare al trono. Perciò il principio del duettino lo dirai *sotto voce*, e bada di dare tutta l'importanza ai versi: *Ma perché sento rizzarsi il crine?* Bada bene ai cenni, agli accenti, al *pp* e *f* ... accennati nella musica. Ricordati che devi cavare anche un altro effetto sulle note *ah ah perché* »,<sup>94</sup> di cui al duetto *Macbeth-Banco* dell'atto primo. Siamo alla pagina 21 dello spartito per canto e pianoforte e si comprende bene perché il compositore faccia le riportate osservazioni. *Macbeth* deve dire le sue parole « fra sé, sottovoce, quasi con ispavento », poi « con esclamazione », quindi « cupo », « a voce aperta ». *Banco* gli risponderà « fuori di sé, sottovoce e staccato ». Nell'Andante assai sostenuto si passa dal *pp* al *p*, poi dal *p* al *f* e il compositore avverte, ancora, « con voce piena », « con slancio e stentato », per segnare poi *f*, *pp*, *mf*, *pp*, « morendo » e poi *ff*. Mai è stato così abbondante nelle espressioni. Passa poi al duetto tra *Macbeth* e *Lady*:

Nel Duetto grande i primi versi del recitativo vanno detti senza importanza quando dà l'ordine al servitore. Ma dopo resta solo, a poco a poco si

<sup>91</sup> GAR, p. 261 sg.

<sup>92</sup> GAR, p. 283.

<sup>93</sup> NA, lettera del 7 gennaio 1847.

<sup>94</sup> *Ibid.*

trasporta e gli pare di vedersi un pugnale nelle mani, che gli indichi la strada per uccidere Duncan. Questo è un bellissimo punto, drammatico e poetico, e tu lo devi curar molto! Bada che è di notte: tutti dormono: tutto questo duetto potrà esser detto sotto voce, ma con voce cupa da incuter terrore. Macbeth solo (come in un momento di trasporto) dirà alcune frasi a voce forte e spiegata; ma tutto questo lo troverai spiegato nella parte. Perché tu bene intenda le mie idee, ti dico anche che in tutto questo recitativo e duetto l'istromentale consiste negli strumenti d'arco colle sordine, in due fagotti, in due corni ed un timpano. Tu vedi che l'orchestra suonerà estremamente piano e voialtri dovreste cantare pure con le sordine. Io ti raccomando di far risaltare molto le idee poetiche seguenti, che sono certamente belle: *Ah! questa mano! ... Non potrebbe l'Oceano queste mani a me lavar!* Poi l'altra *Vendetta tuonami come angeli d'ira / Udrò di Duncano le sante virtù.* Il primo tempo 6/8 del duetto va piuttosto presto. Il secondo 3/8 va andantino mosso. L'ultimo tempo va prestissimo, sotto voce, e sul finire dovrà appena sentirsi la parola *Lady* detta quasi fuori di sé, trasognato. Il finale primo è chiaro per sé. Bada soltanto che dopo le prime battute c'è uno squarcio a voci sole, e bisognerà che tu e la Barbieri siate ben sicuri per sostenere gli altri. Scusa la chiacchierata, presto ti manderò il resto.<sup>95</sup>

Qui siamo a pagina 54 dello spartito. Al servo, Macbeth, si rivolgerà « parlante », ma quando quello è partito allora, dall'Allegro della Gran Scena, tutto « dovrà essere detto dai cantanti sottovoce, e cupa, ad eccezione di alcune frasi, in cui sarà marcato a voce spiegata ». Ed ecco le espressioni: « Più piano sia possibile », « morendo », « misterioso », « grave », « a voce spiegata » (come si era detto), e quindi nove belle battute in cui Lady entra sola, lentamente. Da quando giunge la donna in scena, Verdi usa, ancora, altre espressioni esplicative: « Sempre sottovoce », « lamentoso », « con voce soffocata » e « lento » (al rientro di Macbeth), e qui subentra l'Allegro in 6/8 citato nella lettera al Varesi (pag. 59 dello spartito). Ancora: « Sottovoce », « a voce aperta », « a voce spiegata », « sotto voce ». Al 3/8 (pag. 63 dello spartito) si passa all'Andantino con pause lunghe e brevi, *pp* e *ppp*, poi si ritorna alla « voce spiegata », al « sottovoce », di nuovo alla « voce spiegata » e al « con forza », allorché si guarda spaventato le mani. Rientra Lady, anch'essa con le mani lorde di sangue. Non è nulla: « Uno spruzzo e monde son »!

Aveva ragione Verdi di scrivere: « Questo è un bellissimo punto, drammatico e poetico » che va curato tanto dal baritono quanto dal soprano. Il compositore si preoccupa della tessitura e scrive: « Spero che

<sup>95</sup> *Ibid.*

avrà ricevuto il primo atto [...] Sono persuaso che la tessitura ti va bene; ma forse ci potrebbe essere qualche nota, qualche passo incomodo, e scrivimi prima che io istromenti».<sup>96</sup>

Nella stessa lettera, poi, Verdi passa a parlare del terzo atto:

Ecco l'atto terzo, che come vedrai è riuscito meno faticoso di quello che credeva. La scena rappresenta una caverna in cui le streghe fanno i loro stregamenti in un coro; poscia tu entri a interrogarle in un breve recitativo. Poscia vengono le apparizioni, in cui tu non hai che poche parole; ma, come attore, accompagnerai tutto con le contro scene. Poscia tu hai il cantabile quando ti si presentano gli otto Re: in principio è spezzato per accompagnare le apparizioni; ma poscia c'è un cantabile *sui generis* in cui devi trarre molto effetto: è inutile che ti dica che un effetto c'è sulle parole: *Morra fatal progenie*, poi un altro in ultimo sulle parole *Ab che non hai tu vita!* Questo passo c'è in due maniere: fallo come ti viene meglio, e scrivimi quale debbo istromentare.

Le parole citate sono del libretto del 1847 e la cabaletta non esiste più nella edizione del 1865. Comunque Verdi scrive:

La cabaletta te la raccomando: osservalà bene: non ha la forma comune, perché tutto il precedente, una cabaletta con le solite forme e i soliti ritornelli riusciva triviale. Io ne ho fatta un'altra, che mi piaceva quando la provavo insolitamente, ma quando la univo a tutto quello che precedeva, mi riusciva intollerabile. Questa mi accomoda assai e spero accomoderà a te pure. Dopo la cadenza c'è una frase la quale desidero quasi saltellante e sotto voce, riservando tutta la forza alla maggiore che viene dopo [...] e qui si può un poco stringere.<sup>97</sup>

Eccoci al quarto atto. Verdi si ferma su alcuni punti:

Ora non manca che l'ultima scena, la quale consiste per te in un adagio quieto, cantabile, ed in una morte brevissima: ma non sarà una di quelle morti solite, sdolciate, etc. Tu capisci bene che Macbetto non deve morire come muojono Edgardo e simili. Insomma bada alle parole ed al sogetto: io non cerco altro. Il sogetto è bello, le parole anche [...] Ora eccoti l'ultimo pezzo che tu farai trascrivere in largo da un copista per poterlo studiare, e così avrai tutta la parte: mi raccomando di impararla bene prima di essere in Firenze, onde poter far subito prove di scena. Questa scena finale la metto nelle tue mani. C'è un Adagio in *re b.* che bisogna miniarlo, cantabile e affet-

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

tuoso. Nell'intermezzo i versi *La vita! che importa! È il racconto di un povero idiota: Vento e suono che nulla dinota* ti raccomando di dirli con tutta l'ironia e tutto lo sprezzo possibile [...] Sii presto a Firenze e colla parte a memoria.<sup>98</sup>

Si noti che nella prima edizione del *Macbeth* il protagonista moriva in scena, perciò alcuni versi citati dal Verdi non sono nel libretto del 1865. Però, in questo, c'è lo splendido « Pietà, rispetto, amore » (spartito, pag. 277) e ci sono le parole citate « La vita, etc. » (pag. 281).

Ma torniamo al 1847. Più che soddisfatto del Varesi, Verdi lo impegna per tutte le repliche: « Montando l'opera con te bisogna seguirte con te »,<sup>99</sup> e non sarà soddisfatto, poi, nemmeno del Colini.<sup>100</sup> Varesi è fiero di tale predilezione e lo fa sapere a tutti, anche nel marzo 1853, dopo che ha cantato nel *Rigoletto*.<sup>101</sup> Riguardo alla parte del soprano, Verdi si è già espresso a proposito del duetto del primo atto nella lettera a Varesi; ma dal suo epistolario si possono trarre altre utili osservazioni. Inizialmente, quale Lady Macbeth venne proposta Sophie Johanna Loewe con soddisfazione del compositore. Scrive Piave il 28 ottobre 1846: « La parte della Loewe specialmente sarà la parte più altamente sentita che mai comparisse sulle scene melodrammatiche italiane ». <sup>102</sup> Ma poi la fiducia muta e Verdi denuncia le difficoltà: « Ho ricevuto lettera da Lanari sull'affare della Loewe. Io non ci penso! Sarà quel che sarà! Sono assuefatto a queste contrarietà che non mi sorprendono più ». <sup>103</sup> Lo stesso Lanari comunica al Piave con lettera del 2 novembre 1846:

È anche mio desiderio che allorquando mi mandi le note relative alla messa in scena del *Macbeth*, esse siano precise [...] Vi è qualche dubbio che la Loewe non sia in grado di eseguire quest'opera, come avrai inteso dal sig. Giuseppe Berti; ma qualora questa cosa si verifichi, io ho la Barbieri da mettere a disposizione di Verdi, alla quale si attagliano meravigliosamente anche le parti create per la Loewe, come *Ernani* e *Attila* ne fanno prova.<sup>104</sup>

E la Barbieri Nini subentra alla Loewe con entusiasmo, tanto da sollecitare subito la consegna della parte. Il Verdi scrive il 22 dicembre 1846 all'impresario: « La Barbieri abbia un po' di pazienza; che, se le

<sup>98</sup> ABB, vol. II, p. 662.

<sup>99</sup> ABB, vol. I, p. 642.

<sup>100</sup> ABB, vol. III, p. 411.

<sup>101</sup> ABB, vol. II, p. 229.

<sup>102</sup> COP, p. 445.

<sup>103</sup> ABB, vol. I, p. 652.

<sup>104</sup> COP, p. 445.



piace il genere, è trattata assai bene».<sup>105</sup> Il compositore è soddisfatto della scelta, come è anche provato da una frase di Emanuele Muzio al Barezzi, inserita nella lettera del 22 aprile 1847, quando si ventilò una ripresa dell'opera da molti auspicata: «Manca la Barbieri e questo è un gran vuoto».<sup>106</sup> Di capitale importanza sono per il Verdi, come si vedrà più avanti, le battute «Follie! follie che sperdono i primi rai del dì ..., follie, follie!» (spartito pag. 61). Verdi considera giustamente la scena del sonnambulismo del quarto atto una delle capitali dell'opera, e anche per essa le espressioni inserite sono abbondanti e sottili: «con forza», «con dolore», «*pp* cupo», «sottovoce», «stentato», «morendo» (spartito pag. 272 sg.). Sulle parole «Tanto sangue immaginar», «Co' suoi balsami non può», «Andiam, andiam Macbetto» usa una *forchetta* assai significativa. Per l'ultimo «Andiam», esige un «fil di voce» e aggiunge in una lettera al Cammarano per l'edizione dell'opera con la Tadolini del gennaio 1849 a Napoli:

Avvertite che i pezzi principali dell'Opera sono due: duetto fra *Lady e il marito* e il sonna[m]bulismo: Se questi pezzi si perdono, l'opera è a terra: e questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli e declamarli con una voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto.<sup>107</sup>

La Tadolini? Sì, ma il Verdi, nella stessa lettera al Cammarano, osserva:

Si è data alla Tadolini la parte di *Lady Macbeth*, ed io resto sorpreso come ella abbia condisceso fare questa parte. Voi sapete quanta stima ho della Tadolini ed ella stessa lo sa; ma nell'interesse come io credo necessario farvi alcune riflessioni. La Tadolini ha troppe grandi qualità per fare quella parte! Vi parrà questo un assurdo forse! ... La Tadolini ha la 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; ed io vorrei in *Lady* una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico; la voce di *Lady* vorrei avesse del diabolico. Sottomettete queste impressioni all'impresa, al maestro Mercadante, che egli più degli altri approverà queste mie idee, alla Tadolini stessa, poi fate nella vostra saggezza quello che stimiate meglio.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> COP, p. 446.

<sup>106</sup> GAR, p. 316.

<sup>107</sup> COP, p. 62.

<sup>108</sup> COP, p. 61.

Nella lettera dell'8 febbraio all'Escudier aggiunge:

Il personaggio importante, il demonio dominatore di questa scena [il brindisi] è Lady Macbet; quantunque Macbet abbia a distinguersi grandemente come attore, pure, ripeto, Lady Macbet, domina tutto, sorveglia a tutto, rimprovera a Macbet di non essere *nemmeno un uomo* e dice ai cortigiani di non badare ai deliri di suo marito *è un affare nervoso* e per assicurarli meglio ripete colla più alta indifferenza il Brindisi. Ciò è bello e in bocca sua ha un alto significato.<sup>109</sup>

Da tutto ciò risulta che il compositore tiene alla parte di Lady tanto quanto alla parte del marito.

Per il personaggio di Banco, oltre la citazione già fatta nei riguardi del duetto con il protagonista, Verdi non aggiunge altro (però ricorda la figura del generale del re Duncan a proposito della regia), mentre per quello di Macduff, sostenuto nel 1847 da Angelo Brunacci, scrive nella lettera del 21 gennaio 1847 al Lanari:

Ti raccomando il tenore che deve fare il Macduff, e poi sieno buone tutte le seconde parti, perché i pezzi concertati hanno bisogno delle buone parti.<sup>110</sup>

All'Escudier l'8 febbraio 1865:

La parte di Macduff per quanto facciate non la ridurrete mai a grande interesse. Anzi più lo si metterà in vista più dimostrerà la sua nullità. Egli non diventa un eroe quando finisce l'opera. Egli ha però abbastanza musica per distinguersi se ha bella voce, ma non bisogna dargli una nota di più. Il fargli dire una parte del Brindisi nell'atto secondo sarebbe un errore ed un contro-senso drammatico. Macduff non è in questa scena che un cortigiano come tutti gli altri.

Non solo, ma nella stessa lettera aggiunge che se qualche parola di Macbeth fosse pronunciata da questo generale, essa non significherebbe nulla, anzi sarebbe un controsenso. E domanda: « È vero o non è vero? [...] Convenite che ho ragione ».<sup>111</sup>

Tutto ciò conferma quanto il compositore tenesse alla interpretazione delle varie parti, cosa che è certamente già risultata evidente al lettore, tutto derivando da una creazione di personaggi assolutamente nuova per

<sup>109</sup> RM, p. 261.

<sup>110</sup> COP, p. 447.

<sup>111</sup> RM, p. 260 sg.

il melodramma italiano. Dalle parole « senza importanza » proferite per il brevissimo dialogo tra Macbeth e il Servo, si giunge al canto patetico e terribile e all'espressione « parole fuori di sé e trasognato » di Macbeth, tanto da far pensare al Mila a uno speciale « accentus », a un « sillabico sul vocalizzato ». Ma ci sono altri punti che il Verdi segna « marcato e fiero », « con voce piena, grandiosa e a piacere », « con raccapriccio », « con entusiasmo stentato », « con ironia e sprezzo », « con accento terribile », mentre ci sono altri momenti segnati con un « non si deve assolutamente cantare », oppure con espressioni ben ponderate come « parlando in tono profetico », « strisciando », « come un lamento », « con voce repressa », perfino « con voce muta o quasi insensibile ». Ci sono poi molti « misterioso », « pensieroso », « con espansione », « con espressione », « cantando con calma », « con voce repressa », « portando la voce », « come un lamento », « con espressione melanconica », « quasi insensibile », « trasognato », fino al ricordato « c'è da miniare ».<sup>112</sup>

#### CORO E ORCHESTRA

Fin dalle prime lettere Verdi raccomanda all'impresario Lanari di mettere a disposizione del *Macbeth* una buona massa corale. 19 agosto 1846: « Mi abbisogna un buon coro »; <sup>113</sup> 15 ottobre: « Tu vedi che mi abbisogna un eccellente coro: specialmente il coro delle donne sia buonissimo perché vi saranno due cori di streghe della massima importanza »; <sup>114</sup> 21 gennaio 1847: « Vedrai quando riceverai la musica, che vi sono due cori di massima importanza: non risparmiare nel corpo dei coristi e ne sarai contento ».<sup>115</sup> All'Escudier l'8 febbraio 1865, per l'esecuzione parigina del *Macbeth* riveduto, non manca di replicare:

Se il Sig. Carvalho vuol mettere nell'ultimo coro cento coristi tanto meglio, ma io preferirei che egli rinforzasse in generale il coro delle streghe specialmente dal lato dei contralti che sono sempre deboli. Vi ripeto che il coro delle Streghe ha una grandissima importanza: è *un personaggio*.<sup>116</sup>

<sup>112</sup> Cfr. lo spartito per canto e pianoforte e anche G. RONCAGLIA, *L'ascensione creatrice di Verdi*, Firenze, Sansoni 1940, p. 110 sg.

<sup>113</sup> COP, p. 26.

<sup>114</sup> ABB, vol. I, p. 650.

<sup>115</sup> COP, p. 447.

<sup>116</sup> RM, p. 261.

Logico che nella citata lettera del 21 gennaio 1847, sempre all'impressario fiorentino, dica: « i pezzi concertati hanno bisogno delle buone parti. E questi pezzi concertati mi premono molto ».<sup>117</sup>

Teneva anche assai all'orchestra. Il 23 novembre 1848 scrive al Cammarano per l'edizione napoletana dell'opera, a proposito della scena del terzo atto delle apparizioni:

La musica che è sotto il palcoscenico dovrà essere rinforzata, ma badate bene che non vi siano né trombe né tromboni. Il suono deve apparir lontano e muto e quindi dovrà essere composta di clarini bassi, fagotti, contrafagotti e niente altro.<sup>118</sup>

Nella stessa lettera, tanto per il duetto tra i due sposi quanto per il sonnambulismo, consiglia « l'orchestra con sordine ». Sulla stessa scena delle apparizioni torna con la lettera del gennaio 1865 diretta all'Escudier:

L'adagio deve essere suonato dal clarone o clarinetto basso (come è indicato) onde all'unissono col violoncello o col fagotto formare un suono cupo e severo come esige la situazione [...] Altra cosa raccomando, cioè di conservare rigorosamente gli istromenti, che formano l'orchestrina sotto il palcoscenico al momento dell'apparizione delli otto Re. Quella piccola orchestra di due oboe, sei clarinetti in *la*, due fagotti e un controfagotto formano una sonorità strana, misteriosa e nello stesso tempo calma e quieta che altri stromenti non potrebbero dare. Dovranno essere posti sotto il palcoscenico, vicini a una *trappe* aperta ed abbastanza larga, onde il suono possa sortire e spandersi per il teatro, ma in modo misterioso e come in lontananza.<sup>119</sup>

Per la scena della battaglia, aggiunta per l'edizione dell'opera riveduta, il 3 febbraio 1865 scrive:

Vi è la descrizione della battaglia e l'Inno finale. Voi riderete quando sentirete che per la Battaglia ho fatto una *Fuga*!!!. Una *Fuga*? ... Io che de-  
testo tutto quello che puzza di scuola ed eran quasi trent'anni che non ne faceva!!! Ma vi dirò che in questo caso può andar bene quella forma musicale. Il corrersi dietro che fanno i soggetti e contrasoggetti, l'urto delle dissonanze, il frastuono, ecc. ecc. possono esprimere abbastanza bene una battaglia. Vorrei soltanto che l'attacco fosse fatto dalle *Trombe a macchina*, come abbiamo noi, che sono tanto squillanti e sonore. Le vostre *Trompettes à pistons* sono per questo caso fiacche e snervate. Del resto l'orchestra avrà a divertirsi.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> COP, p. 448.

<sup>118</sup> COP, p. 62.

<sup>119</sup> ABB, vol. II, p. 817.

<sup>120</sup> RMI, p. 186.

La lettera è diretta all'Escudier, al quale aggiunge, in un'altra missiva venticinque giorni dopo: « Ditemi se per l'attacco delle trombe nella Fuga del 4° atto si serviranno delle *cornettes à pistons* ». <sup>121</sup>

#### REGIA E COREOGRAFIA

Nella lettera del 17 novembre 1847 il librettista Piave scrive all'imprenditore Lanari per fornirgli dei ragguagli sulla regia dell'opera. Il Lanari risponde sei giorni dopo: « se brami accurata *mise en scène*, fai quelle più late spiegazioni che ti ho detto nelle ordinazioni ». <sup>122</sup> Altre notizie si trovano nella lettera del 23 gennaio, ancora del Lanari:

Bisogna che ti prevenga che, parlando giorni fa con Sanquirico <sup>123</sup> del *Macbeth* ed esternandogli il mio desiderio di montare assai bene il terzo atto delle apparizioni, egli mi suggerì diverse cose, ma la più bella è certamente la *fantasmagoria*. Egli mi assicurò che sarebbe stata cosa estremamente bella ed adattissima; ed egli stesso si è incaricato di parlare all'ottico Duroni onde preparare la macchina. Tu sai cosa è la *fantasmagoria*, ed è inutile che te ne faccia la descrizione. Per Dio, se la cosa riesce bene, come me l'ha descritta Sanquirico, sarà un affare da sbalordire e da far correre un mondó di gente soltanto per quello. <sup>124</sup>

Sappiamo già che, per Verdi, le scene fondamentali dell'opera sono due e lo dice anche al Cammarano che nel 1848 allestisce il lavoro a Napoli:

Avvertite che i pezzi principali dell'opera sono due: *il duetto tra Lady Macbet e Macbet*, ed il *sonnambulismo*. Se questi pezzi cadono l'opera è perduta: e questi pezzi [...] bisogna agirli [...] senza di ciò non vi può essere effetto. <sup>125</sup>

Nei riguardi della scena del convito, il Verdi scrive all'Escudier il 28 marzo 1865:

È certamente ingegnoso il trovato di Mr. Carvalho per far cantare il Brindisi al Tenore, ma per me son sempre d'avviso che questo nuoccia all'effetto complessivo del finale. Mi pare molto più bello e più teatrale che

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> COP, p. 446.

<sup>123</sup> Il Sanquirico è lo scenografo della Pergola.

<sup>124</sup> COP, p. 447.

<sup>125</sup> ABB, vol. I, p. 778, lettera del 23 novembre 1848.

Lady cedendo all'invito dello stesso Macbeth: *Il brindisi lieto di nuovo s'intuoni*, ripigli il Brindisi, e lo finisca. Poi se Macduff dice parole di sospetto, queste parole staranno male colle note brillanti del Brindisi. Ed intanto cosa farà Lady? Il pertichino? Ciò non può essere: Lady in questa scena è, e deve essere, il personaggio dominante tanto drammaticamente, quanto musicalmente. Aggiungete che in questo modo si pregiudicherebbe anche il pezzo concertato finale che chiude l'atto. Soltanto in questo punto e non prima Macduff deve sospettare e decidersi ad emigrare. Non abbiate paura per la varietà di queste scene, e riserbate il colmo dell'effetto pel finale. Un po' di tregua, dopo tutto il trambusto precedente, non farà male. Sia bene in scena, ben concertato ed unito, e con tutti i colori indicati, e voi vedrete che tutto l'atto finirà bene. Capisco benissimo che lo scopo di tutto ciò è per far dire qualche cosa a Monjauze, ma queste sono considerazioni personali che non hanno nulla a fare col dramma e che io sono convinto sono di danno al dramma stesso [...] Datemi notizie del modo in cui sono stati fatti i macchinismi del 3° e 4° atto.<sup>126</sup>

In quanto a Banco, il compositore scrive in data 22 dicembre 1846 al Lanari:

Guarda che l'ombra di Banco deve sortire di sotterra: dovrà essere l'attore stesso che rappresentava Banco nell'atto 1°, dovrà avere un velo cenerino ma assai rado e fino, che appena appena si veda, e Banco dovrà avere i capelli rabuffati e diverse ferite al collo visibili. Tutte queste nozioni io le ho da Londra ove si rappresenta continuamente questa tragedia da 200 anni e più.<sup>127</sup>

Un mese dopo, non avendo trovato consenziente in questi dettagli il cantante che interpretava la parte, Verdi scrive ancora all'impresario fiorentino:

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.<sup>128</sup>

Sempre nei riguardi dello stesso personaggio scrive molto più tardi, nel gennaio 1865, all'Escudier:

<sup>126</sup> Attenzione alla lettera pubblicata a p. 128 dalla RMI, poiché la data va corretta in 28 marzo 1865, anziché 28 maggio s.a.

<sup>127</sup> COP, p. 446.

<sup>128</sup> COP, p. 448.

Ho visto più volte recitare questo dramma in Francia, in Inghilterra, in Italia. Dappertutto si fa apparire Banco da una *coulisse* che gira; si dimena, inveisce contro Macbet, poi se ne va via tranquillamente dentro un'altra *coulisse*. Ciò secondo me non ha illusione, non fa alcuna sensazione e non si capisce bene se sia ombra o uomo.<sup>129</sup>

Per la scena delle streghe, Verdi raccomanda all'impresario il 21 gennaio 1847: «Bada che le streghe devono essere sempre divise in tre drappelli e sarebbe ottima cosa che fossero, 6, 6, 6, in tutto 18 ecc.».<sup>130</sup>

Altra nota importante verdiana è quella fatta al Cammarano per l'esecuzione napoletana:

Nel terzo atto le apparizioni dei Re (io ho visto ciò a Londra) si devono fare dietro un foro della scena con avanti un velo cenerino ben chiaro. 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 perfettamente scura specialmente quando la caldaja sparisce, e soltanto chiara quando passano i Re.<sup>131</sup>

Tutta la parte scenica preoccupa il compositore il quale l'8 febbraio 1865, torna a scrivere all'Escudier, soffermandosi, di nuovo, sui vari interventi delle streghe, prima e dopo le apparizioni dei re:

Non bisogna dimenticare che tanto nell'esecuzione musicale come nell'azione devono (le streghe) nel principio essere brutali e sguaiate fino al momento del terz'atto in cui si trovano a faccia con Macbet. Da questo punto sono sublimi e profetiche.<sup>132</sup>

Per la morte di Macbeth, già sappiamo che Verdi esige qualche cosa di speciale perché quel personaggio non può morire come tanti altri eroi del melodramma, nemmeno come Edgardo della *Lucia di Lammermoor* e come Gennaro della *Lucrezia Borgia*.

Quanto il compositore tenesse agli allestimenti delle sue opere è documentato dalla lettera diretta il 29 dicembre 1846 al Ricordi:

Approvo con il contratto che hai fatto per l'opera mia nuova *Macbet* che andrà in scena nella prossima quaresima a Firenze, e do la mia adesione

<sup>129</sup> ABB, vol. IV, p. 817; lettera a Escudier.

<sup>130</sup> COP, p. 447.

<sup>131</sup> ABB, vol. I, p. 778.

<sup>132</sup> RM, p. 261.

perché tu ne faccia uso, con la condizione però che tu non permetta la rappresentazione di questo *Macbet* all'I.R. Teatro la Scala. Ho troppi esempi per essere persuaso che qui non si sa o non si vuole montare come si conviene le opere, specialmente le mie [...] almeno fino a che le cose non sieno cambiate in meglio. Mi credo in obbligo di avvertirti, per tua norma, che questa condizione che ora metto pel *Macbet* da qui in avanti la metterò per tutte le opere.<sup>133</sup>

Il 30 marzo 1881 da Napoli auspica in una lettera al Torelli perfino una propria regia: « E il *Macbet*? Oh lo potessimo riudire, qui, rifatto. Perché non m'incoraggiate a tentare io questa riproduzione qui come feci per l'*Aida*? ». <sup>134</sup> Diffida, però, dell'intervento di coloro che non prendono a cuore l'allestimento come lui pensa. Il 28 gennaio 1873 scrive da Sant'Agata a Giulio Ricordi:

Io sono felice e lo sarò anche di più in seguito se potrò finalmente persuadervi che io a Milano non ho mai indovinato le cose che a metà e che è meglio per interesse di tutti che io non m'intrighi mai nelle cose di quel Teatro [...] Vi rimando la *mise en scène* del *Macbet* e state pure tranquillo che andrà benissimo. Io non vi ho nissuna fede: questo vi deve assicurare, e spero potervi dire ancora la prima frase *son felice d'essermi ingannato!* <sup>135</sup>

Il ballo degli spiriti aerei del terzo atto, già predisposto dal Verdi e dal Piave venne avversato dall'impresario, il quale scrisse il 23 novembre al Piave:

Ti osservo che i spiriti aerei, che tu noti *devono ballare*, bisognerà toglierli, come ne scrissi anche in addietro a Verdi, poiché in quaresima sono proibite le danze di qualunque specie e non sono ammissibili. Quindi bisogna, finché c'è tempo, variar l'idea in quel punto di scena e non esser poi costretti di lasciare la cosa mozza.<sup>136</sup>

Verdi, naturalmente, si allarma e risponde il 10 dicembre 1846:

Che difficoltà mi fai sugli spiriti aerei che non possono ballare? [...] Falli come è indicato. Il poema e la musica devono essere così e così bisogna farli. Avverti che intanto gli spiriti danzeranno intorno allo svenuto Macbet,

<sup>133</sup> ABB, vol. I, p. 673.

<sup>134</sup> ABB, vol. IV, p. 154.

<sup>135</sup> ABB, vol. III, p. 658.

<sup>136</sup> COP, p. 446.



le streghe dovranno dire due strofette: etc. etc. [...] In quanto a Lanari ci penso io.<sup>137</sup>

Nel 1864, poi, il compositore, dietro consiglio del Carvalho, pensa di arricchire la parte coreografica:

Quando Leon Escudier fu l'anno scorso in Italia mi disse che Carvalho voleva far tradurre e rappresentare il *Macbet* e mi pregava di fare i balletti e sostituire un coro alla morte di Macbet. Dissi che l'avrei fatto. Più tardi esaminai lo spartito, e scrissi a Leon che qualora Carvalho m'avesse lasciato un po' di tempo avrei anche desiderato rifare alcune scene del terzo atto, e la scena dell'apparizione del secondo atto.<sup>138</sup>

Quando la cosa si realizzò, sia pure in parte, alla fine di gennaio 1865, Verdi spedì il nuovo « programma del balletto » notevolmente cambiato, dicendo: « Vi è stato maggior lavoro di quello che io credeva ». <sup>139</sup> Ad Escudier, che aveva avuto la prima idea del nuovo impiego del corpo di ballo – probabilmente per assecondare il gusto parigino dell'epoca –, scrive nel febbraio 1865:

Voi vedrete che nel balletto (*Divertissement*) v'è una piccola azione. Tutto è segnato nello spartito e troverete anche il programma del *Divertissement*. L'apparizione di Ecate, la Dea della morte, sta bene, perché interrompe tutti quei ballabili diabolici e dà luogo a un adagio calmo e severo. Inutile che ti dica che Ecate non dovrebbe mai ballare, ma soltanto fare delle pose [...]. Pregate il direttore d'orchestra di sorvegliare di tratto in tratto lo studio delle danze, onde indicare i tempi che io ho segnati. I ballerini alternano sempre tutti i movimenti e così facendo questo balletto perderebbe ogni carattere e non produrrebbe l'effetto che mi pare vi sia.<sup>140</sup>

L'8 febbraio 1865, come si è già visto, dimostra eccezionale attaccamento a tutta l'azione (oltre che al canto) delle streghe. Tra l'altro annota:

Una volta mi scriveste di far danzare nel coro delle streghe del 1° atto. Non lo fate; è un errore. Toglie l'effetto al ballabile del terzo atto; e poi quel coro sta bene così. *Ne cherchez pas midi à quatre heures*. Talvolta per voler moltiplicare troppo gli effetti si finisce con distruggerli l'un contro l'altro.<sup>141</sup>

<sup>137</sup> ABB, vol. I, p. 668, lettera del 10 dicembre 1846.

<sup>138</sup> ABB, vol. III, p. 9.

<sup>139</sup> ABB, vol. II, p. 812.

<sup>140</sup> ABB, vol. II, p. 816.

<sup>141</sup> RM, p. 260 sg.

## SCENE E COSTUMI

Il 15 ottobre 1846 Verdi dimostra al Lanari tale interesse per il *Macbeth* da proporgli di inviare gli « schizzi » delle scene<sup>142</sup> preparati da un pittore specializzato, probabilmente dopo essersi consultato con il Maffei e il Carcano. Poi, sapendo che il bozzettista prescelto dalla Pergola non si mostra troppo fedele alla tragedia originale, il 21 gennaio 1847 riprende in mano la penna e scrive a Tito Ricordi:

Fammi il piacere di far sapere al Perrone che l'epoca del *Macbet* è molto posteriore ad Ossian ed all'Impero Romano. Macbet assassinò Duncano nel 1040, ed egli fu poi ucciso nel 1057. In Inghilterra nel 1039 regnava Aroldo, detto *Re di lepre*,<sup>143</sup> re di stirpe danese; gli successe nell'anno stesso Ardecannuto, fratello uterino d'Odoardo il confessore. È inutile che ti dica che nel vestiario non ci deve essere né seta né velluto.<sup>144</sup>

È convinto di fornire questi suggerimenti in quanto il *Macbeth* si presta per bene alla creazione « di uno spettacolo superiore a tutte le opere che si conoscono ».<sup>145</sup>

Sappiamo già come Verdi vuole che sia realizzata la scena relativa alle apparizioni, cosa che aveva già spiegato al Cammarano.<sup>146</sup>

Anche per i costumi è pronto a procurare i relativi modelli come scrive il 5 ottobre 1846 al Lanari.<sup>147</sup> Mentre il 23 novembre dello stesso anno scrive al Piave che desidererebbe avere, per sicurezza, « le tracce dei costumi », <sup>148</sup> il 10 dicembre il Verdi analizza i costumi delle streghe, prendendo un po' in giro il librettista:

Ho riso leggendo nell'intestazione della scena *Streghe in abito da cerimonia*. Le streghe in abito da cerimonia? È questa l'intenzione di Shaspeare? Hai capito bene cosa ha voluto fare Shaspeare [sic] di queste streghe? <sup>149</sup>

Ma, in fondo, il librettista aveva ragione perché quella « cerimonia » stava per « rito ». Il 21 gennaio 1847:

<sup>142</sup> ABB, vol. I, p. 451.

<sup>143</sup> In realtà « Piede di lepre »; il Perrone è lo scenografo designato dal Lanari.

<sup>144</sup> ABB, vol. I, p. 662.

<sup>145</sup> ABB, vol. III, p. 412.

<sup>146</sup> COP, p. 62.

<sup>147</sup> ABB, vol. I, p. 651.

<sup>148</sup> COP, p. 446 e ABB, vol. I, p. 662.

<sup>149</sup> ABB, vol. I, p. 667.

Io desidero che i figurini siano eseguiti bene; puoi esser certo che saranno fatti bene, perché ho mandato a prenderne diversi a Londra, ho fatto consultare da letterati di primissimo ordine l'epoca e i costumi, e poi saranno eseguiti da Hayez e dalli altri della commissione.<sup>150</sup>

Sappiamo già che non vuole né seta né velluto.

#### LA REVISIONE

Nella lettera, più volte ricordata, diretta da Parigi al Cammarano il 23 novembre 1848, Verdi accenna di aver ascoltato il *Macbeth* in prosa, a Londra,<sup>151</sup> cioè l'anno dopo della rappresentazione alla Pergola di Firenze. Chissà che non sia stata quell'ascoltazione a dargli il primo suggerimento per la revisione dell'opera. Aveva notato probabilmente, nell'atmosfera shakespeariana, qualche cosa che gli era sfuggita e che doveva essere, comunque, approfondita. Da una lettera di Verdi, relativa a una controversia sorta con la casa Ricordi per la proprietà del nuovo *Macbeth*, risulta però evidente che la spinta definitiva per la revisione del melodramma, gli venne data dall'editore Escudier, d'intesa con il Carvalho, direttore del Lyrique:

Quando Leon Escudier fu l'anno scorso in Italia mi disse che Carvalho voleva far tradurre e rappresentare il *Macbet* e mi pregava di fare i balletti e di sostituire un coro alla morte di Macbet. Dissi che l'avrei fatto. Più tardi esaminai lo spartito, e scrissi a Leon che qualora Carvalho m'avesse lasciato un po' di tempo avrei anche desiderato rifare alcune scene del terzo atto, la scena dell'apparizione del secondo atto. Egli mi rispose che se avessi fatto quel lavoro mi offriva la somma di ... più i diritti d'autore per la Francia tutta. L'esibizione era generosissima e dissi *accetto le vostre condizioni*. Mi misi al lavoro, ed una volta cominciato sono trascinato a fare molto di più di quello che avevo promesso. Difatti io avevo promesso un lavoro di poca importanza ed ora si vede che questo *Macbet* se non è nuovo per metà, lo è per un buon terzo almeno.<sup>152</sup>

Il 22 dicembre 1864 Verdi scriveva infatti all'editore parigino:

Ho scorso il *Macbet* coll'intenzione di fare le arie di ballo, ma ohimé! alla lettura di questa musica sono stato colpito da cose che non avrei voluto

<sup>150</sup> ABB, vol. I, p. 659.

<sup>151</sup> COP, p. 62.

<sup>152</sup> ABB, vol. III, p. 9.

trovare. Per dire tutto in una sola parola vi sono diversi pezzi che sono o deboli, o mancanti di carattere che è ancor peggio ...

1° Un'aria di Macbeth nell'atto II.

2° Diversi squarci a rifare nella visione del III atto.

3° Rifare completamente aria Macbet atto III.

4° Ritoccare le prime scene dell'atto IV.

5° Far di nuovo l'ultimo finale togliendo la morte in scena di Macbet.

Per far questo lavoro, oltre il balletto, ci vuol tempo, e converrebbe che Carvalho abbandonasse il pensiero di dare il *Macbet* in quest'inverno.<sup>153</sup>

Il 2 novembre 1864 il compositore si lagna con l'Escudier:

Je suis désolé que Mr. Carvalho ne puisse pas me donner un temps plus large pour les changements et modifications que je voudrais apporter à la musique. De toute manière, tâcherai de faire le travail que je m'étais proposé, et si je pourrai réussir à la finir pour l'époque demandée, c'est-à-dire pour le 10 janvier [...].<sup>154</sup>

Un mese dopo da S. Agata allo stesso:

Sono da pochi giorni ritornato da Torino, ed ora sono alle prese col *Macbet*. Ah voi credete che travaglierò soltanto all'ultim'ora? No: travaglio anche adesso come un negro, non dirò che faccio molto ma travaglio, travaglio, travaglio. Nel primo atto non cambierò che in parte l'ultimo tempo del duetto; quindi i cori resteranno intatti, e possono studiarli. Sono io pure di parere di cambiare la morte di Macbet, ma non vi potrò fare altro che un Inno di vittoria: Macbet e Lady non sono più in scena, e, mancando questi, poco si potrà fare con parti secondarie. Quello che mi imbarazza assai, è il balletto. Non si può farlo che al principio, dopo il coro, dell'atto terzo: non vi sono in scena che streghe, e far ballare un quarto d'ora o venti minuti queste amabili creature, faranno un *divertissement* rabbioso. Non si potrebbe nemmeno far comparire silfidi, spirti ed altro perché li abbiamo dopo, quando Macbet è svenuto. Se avete qualche cosa di buono a suggerirmi, scrivetemi subito.<sup>155</sup>

Il 23 dicembre, ancora:

Non dubitate che io scrivo, e m'occupo seriamente, e vorrei e spero mandarvi presto i primi tre atti finiti. Nell'atto primo, come vi dissi, vi sarà qualche ritocco nel duetto fra Lady Macbet, e Macbet. I ritocchi cadranno

<sup>153</sup> RMI, p. 181.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> RMI, p. 183.

nell'adagio, e nell'ultimo tempo. Tutto il resto sta bene, ed io non vorrei che si mettessero ballabili in quest'atto. Bisogna lasciarlo com'è: l'azione è rapida e calda. Vi è una piccola ronda alla fine del primo coro che possono, e devono fare le coriste come fanno in tutti i teatri d'Italia. È brevissima e non dura che poche battute, e per questo fa effetto purché sia fatta bene. Nel secondo atto cambierà la parte di Lady Macbet. La scena della visione è cambiata e fatta. Il terzo atto è quasi tutto nuovo e non mancano che i ballabili. Fatti questi ballabili e l'aria di Lady nel secondo atto vi manderò i tre primi atti completamente istromentati.<sup>156</sup>

In altra lettera il compositore afferma a Tito Ricordi:

Sto lavorando al Macbet pel Teatro Lirico ed è affare molto più importante di quello che credevo. Quando sarà finito ne parleremo pei teatri italiani. Intanto di mano in mano che sarà pronto qualche atto te lo manderò onde farne una copia e potersene all'uopo servire per l'Italia.<sup>157</sup>

Il 15 dicembre allo stesso: « Lasciami finire questo Macbet [...] », <sup>158</sup> e scrive ciò perché l'editore italiano lo pressava per altri lavori. Il 31 dicembre, invece, all'editore parigino, l'Escudier:

In quanto al *Macbet* io mi occupo e scrivo; vi raccomando un po' di pazienza e presto avrete quello che desiderate e tutto arriverà in tempo. Non potete immaginarvi come sia noioso e difficile di rimontarsi per una cosa fatta altra volta, e trovare un filo rotto da trent'anni. Si fa presto a fare; ma io detesto in musica i mosaici.<sup>159</sup>

Nel gennaio 1865 il lavoro è pronto, e Verdi così informa l'editore francese:

Voi avete da qualche tempo ricevuto i primi due atti del *Macbeth*. E l'altro ieri spedii il terzo a Ricordi per cui lo avrete da qui a due o tre giorni. Questo terzo atto, ad eccezione d'una parte del primo coro e d'una parte della danza delle silfidi quando Macbeth è svenuto, in tutto il resto è nuovo. Finisco l'atto con un duo fra Lady e Macbeth. Non mi pare illogico che Lady, sempre intenta a sorvegliare il marito, abbia scoperto ove egli sia. L'atto finisce meglio.<sup>160</sup>

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> ABB, vol. II, p. 803.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> RMI, p. 184.

<sup>160</sup> COP, p. 452.

Era stato il Duprez a dare notizia del cambiamento del traduttore.<sup>161</sup>  
E Verdi risponde:

Conosco il mondo in generale ed il teatro in particolare: motivo per cui non mi sorprendo né delle piccole né delle grandi perfidie che vi si possono commettere. Sono certissimo che vostro fratello, come ha fatto le altre, avrà fatto benissimo questa traduzione del *Macbeth*, e se voi l'avete approvata e ve ne siete occupato per aggiustarla alle note, voi che siete un *grand musicien*, un grand'artista ed un uomo di coscienza avrete fatto questo lavoro eccellentemente, né vi è bisogno ch'io esaminassi questa traduzione per averne la più certa certezza. Io non posso in quest'affare che dolermi che si faccia a voi ed a vostro fratello questo torto, ma tutti i vostri nemici (ammettendo che ne abbiate molti) non varrebbero ad alterare di un filo la profonda stima che io sento per voi sotto ogni rapporto.<sup>162</sup>

Il 3 febbraio 1865 l'Escudier riceve notizie dal Verdi della consegna fatta a Ricordi:

Oggi ho spedito a Ricordi l'ultimo atto del *Macbeth* completamente finito. Vi è di nuovo tutto il coro che apre il 4° atto. È ritoccata ed istromentata l'aria del tenore. Poi tutte le scene dopo la romanza del baritono alla fine sono nuove, e cioè la descrizione della battaglia e l'inno finale.<sup>163</sup>

Cinque giorni dopo, ancora:

*Ne cherchons pas midi à quatre heures!* Non cerchiamo effetti o sopra un *ut* di petto, o sopra una voce fresca o sopra una parte secondaria, ma cerchiamo un effetto solido, e durabile su quello che vi può essere di buono in questo *Macbet*.<sup>164</sup>

Il 9 febbraio 1865 « Il *Macbetto* è dunque finito! », esclama entusiasta il Piave.

Il 21 aprile l'opera viene data al Lyrique con artisti non certo di eccezione, come si è già avuta occasione di ricordare. Il compositore non è presente e l'Escudier gli scrive per dargli notizie dell'esito e per l'invio di alcune critiche, ma sappiamo già che il compositore non è soddisfatto del successo:

Ho ricevuto anche la vostra lettera dopo la prima rappresentazione che mi dà dettagli della prima sera, ed avrei desiderato ricevere un'altra lettera

<sup>161</sup> COP, p. 454.

<sup>162</sup> COP, p. 455.

<sup>163</sup> COP, p. 456.

<sup>164</sup> RM, p. 260.

sulla seconda recita per sentirne l'esito o confermato o diminuito, tanto più che qualche vostro giornale e qualche notizia particolare danno un esito un po' dubbio. Difatti ho osservato in alcuni giornali francesi alcune frasi che ammetterebbero qualche dubbiezza. Chi rimarca una cosa e chi l'altra.<sup>165</sup>

Insomma Verdi vuole saperne di più perché ritiene che il discutibile risultato sia dipeso dalla non perfetta esecuzione anziché dall'opera. Già sappiamo quale significato si debba dare alla parola « fiasco » usata più di una volta dal Verdi.

Nelle lettere seguenti parla ancora con l'Escudier di altri lavori shakespeariani: *Re Lear*, *Cleopatra*, ma invoca anche: « Un libretto, un libretto e l'opera è fatta! ».<sup>166</sup> Purtroppo Felice Romani, il 28 gennaio 1865 era morto.

#### IMPORTANZA DELLA PARTITURA

Non solo Verdi considera importante la sua opera shakespeariana, composta nel 1847 e riveduta nel 1865, ma la partitura interessa, oltre che Ricordi, anche l'Escudier per il Lyrique di Parigi, come si è già detto. Anche vari teatri puntano subito sul *Macbeth*, dopo i successi di Firenze e di Parigi: si fanno infatti vivi quelli di Milano, Brescia, Bergamo, Venezia, Mantova, Trieste e Lodi, oltre a Londra.<sup>167</sup> Inoltre, da certe lettere e da certi giudizi si avverte che dopo quest'opera Verdi appare molto più stimato. Il compositore nota tutto questo e alza il prezzo delle sue richieste.<sup>168</sup> In effetti le nuove correnti del pensiero, una più viva dedizione al lavoro, una maggiore esperienza, un sincero attaccamento al sommo poeta inglese, portarono Verdi alla creazione di una musica certamente superiore e nuova rispetto alle precedenti. Poiché il compositore è convinto di tutto ciò, pretende che impresari e pubblico comprendano e capiscano quello che egli ora vuole esprimere<sup>169</sup> e sorride quando qualcuno lo considera, in un certo qual modo, un « wagneriano », per il solo fatto di aver preferito un nuovo indirizzo estetico. Però non vuole chiasso sulla sua nuova opera, tanto che avverte l'Escudier: « Ne blaguez pas trop: è perfettamente inutile ».<sup>170</sup> È inutile perché è convinto che l'opera si deve imporre da sé.

<sup>165</sup> RMI, p. 187.

<sup>166</sup> RMI, pp. 190-191, lettere del 19 e 30 giugno 1865.

<sup>167</sup> ABB, vol. I, pp. 704, 715, 761-763; GAR, p. 316.

<sup>168</sup> ABB, vol. II, p. 59 e vol. III, p. 9.

<sup>169</sup> ABB, vol. II, p. 189, lettera del 1° gennaio 1853.

<sup>170</sup> RMI, lettera del 3 febbraio 1865.

Non è certamente vano, però, domandarsi come mai il compositore del *Macbeth* tornò alle vecchie formule con *I masnadieri*, *Il corsaro* e *La battaglia di Legnano*. Forse capì che il salto, specialmente per il pubblico, era stato troppo brusco, o forse già pensava ad altre svolte: quelle che metterà in atto con la trilogia romantica, dopo aver percorso il « ponte » della *Luisa Miller*.



Redattore Responsabile: AGOSTINO ZIINO  
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 2182 del 18-xii-1971

---

*Tipografia "Tiferno Grafica" - Città di Castello, 1981*