

Magazine «Lingua Italiana» (portale Treccani on line), sezione Speciali – 31 luglio 2023 (<
https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/melodramma/9_Buroni.html >)

Codice DOI: <https://doi.org/10.7393/LION-212>

Il potere logora chi (non) ce l'ha: l'autodistruttiva «voluttà del soglio» nella lingua di Lady Macbeth

di *Edoardo Buroni* (Università degli Studi di Milano)

«Ah Shaespeare Shaesperare [sic]! Il gran maestro del cuore umano!...»

Convinto ammiratore di William Shakespeare fin dagli anni della giovinezza, Verdi riuscì a trasporre in musica solo pochi capolavori del drammaturgo inglese, componendo però a sua volta tre delle sue migliori opere liriche basate sulle trame del bardo di Stratford-upon-Avon: *Macbeth* (1847, rielaborato nel 1865), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Se per questi due ultimi melodrammi il lavoro fu in qualche modo facilitato dalla bravura e dal comune sentire che – sotto tale profilo – il musicista condivideva con Arrigo Boito, più ostica fu la collaborazione che portò alla realizzazione del libretto di *Macbeth*: il Maestro dovette infatti insistere molto col suo più fidato poeta dell'epoca, Francesco Maria Piave, meno sensibile e meno pronto a cogliere l'originalità e la profondità del testo shakespeariano e le conseguenti intuizioni verdiane, affinché il libretto si contraddistinguesse in particolare per concisione ed elevatezza («Ti raccomando i versi che essi pure sieno brevi: quanto più saremo brevi tanto più troveremo effetto. [...] Ne' versi ricordati bene che non vi deve essere parola inutile: tutto deve dire qualche cosa: e bisogna adoperare un linguaggio sublime ad eccezione dei cori delle streghe: quelli devono esser triviali, ma stravaganti e originali [...] Oh ti raccomando non trascurarmi questo Macbet, te ne prego inginocchiato [...] Brevità e sublimità», 4 settembre 1846; e ancora: «Le stesse cose con uno stile più elevato si dicono con metà parole! [...] Abbia sempre in mente di dir poche parole... poche parole... poche poche ma significanti [...] Stile conciso!... Poche parole... hai capito?»; e non è un caso né che per realizzare questo lavoro Verdi chiedesse l'aiuto anche del letterato e traduttore Andrea Maffei, né che altri progetti analoghi a lungo agognati (come *Re Lear*) o almeno vagheggiati (come *Amleto* e *La tempesta*) non videro mai la luce.

È davvero singolare l'importanza che il compositore attribuiva in questo caso alla comprensione della parola poetica, per altre sue opere invece meno rilevante grazie all'emozione e all'effetto suscitati dalla musica. Sapendo di potersi giovare per il ruolo del protagonista di un grande baritono, Felice Varesi, abile fraseggiatore molto versato in un canto ricco di sfumature che sapevano andare dal declamato, al sussurrato, al lirico, al dialogico, Verdi scrisse a questo primo interprete del suo *Macbeth*: «Io non cesserò mai di raccomandarti di studiare bene la posizione e le parole: la musica viene da sé. Insomma, ho piacere che servi meglio il poeta del maestro». Addirittura per il personaggio di Lady Macbeth il compositore arrivò a lamentarsi con Cammarano (il 23 novembre 1848) per l'ingaggio di un'eccellente esecutrice affermando, certo in modo volutamente iperbolico: «La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare questa parte! Vi parrà questo un assurdo ma non è. La Tadolini ha la figura bella, 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 chiara, limpida, potente, ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico, la voce di Lady dovrebbe aver del diabolico». E a ben vedere è proprio la donna la vera protagonista dell'opera, il motore

costante dell'azione, la sovrana non solo di Scozia ma anche della mente e del cuore del marito, il *deus ex machina* grazie a cui si compiono le profezie di gloria prima e di disgrazia poi annunciate dalle streghe.

«Pien di misfatti è il calle della potenza»

Lady Macbeth si presenta agli spettatori in una scena strutturalmente e metricamente abbastanza canonica per quel periodo: endecasillabi e settenari sciolti per il recitativo, due quartine di settenari rimati (anche con clausole sdrucchiole) entrambe concluse da parola tronca per la cavatina, ancora endecasillabi e settenari per il breve scambio di battute con il servo, una quartina di doppi senari (impresiosità da rime e assonanze interne) per la cabaletta. Spiccano però in tale quadro degli elementi di originalità; in particolare si segnala il fatto che il personaggio compare in scena *in medias res*, mentre legge lo stralcio conclusivo di una missiva del consorte, segnalato tipograficamente dalle virgolette unciniate all'inizio di ogni verso, separato da ciò che segue sia grazie al distico rimato *mio / Addio*, sia da quest'ultima formula di saluto anche testualmente rilevante perché imitativa dei reali stilemi del genere epistolare, sia dal fatto che l'esecutrice è qui chiamata a recitare parlando e non ancora a cantare: tutti elementi che consentono anche allo spettatore che ascolta l'opera senza leggerne il libretto di comprendere dove termina il discorso riportato e dove inizia il vero e proprio monologo del personaggio.

In questo frangente analitico ed espositivo non conta tanto soffermarsi su aspetti pur linguisticamente interessanti ma non così imprevedibili come l'ampio ricorso ad aulicismi e latinismi (*di, nunzi, serto* 'corona', *capo* 'testa', *ascendivi, incorate, immota*), le scelte fonomorfologiche e morfosintattiche di stampo letterario (il passato remoto di terza persona plurale etimologico *salutaro*, le forme sincopate *spirto* e *merta*, le opzioni con monottongo *cor* e *percota*), l'italianizzazione dei nomi *Macbetto* e *Duncan* o le inversioni sintattiche (fino al distico con iperbato *Di Scozia a te promettono / Le profetesse il trono*). Merita piuttosto di essere sottolineato come dalle battute di Lady Macbeth emergano due caratteristiche che contraddistinguono il personaggio fino alla fine dell'opera: da un lato l'ampia ricorrenza degli imperativi (anche proclitici, com'era tipico della lingua della tragedia e del melodramma) o dei congiuntivi esortativi, rivolti non solamente al consorte (con cui per altro viene instaurato un dialogo *in absentia*, con tanto di allocuzioni e di domanda diretta), a dimostrazione di chi tra i due comanda davvero (*Vieni, t'affretta, accetta, ascendivi*), ma anche alle entità metafisiche (*Or tutti sorgete - ministri infernali*), agli elementi della natura (*Tu notte ne avvolgi - di tenebra immota*) e agli oggetti inanimati – ma in questo modo personificati – della realtà (*Qual petto percota - non vegga il pugnale*); dall'altro lato l'enunciazione di frasi quasi assiomatiche e gnomiche che esplicano la concezione univocamente perversa e cruenta che Lady Macbeth ha del potere (*Pien di misfatti è il calle / Della potenza, e mal per lui che il piede / Dubitoso vi pone, e retrocede*).

«O scettro alfin sei mio»

Compiuto il primo delitto, il più titubante e timoroso Macbeth è ossessionato dal pensiero che possa concretizzarsi, a suo sfavore, anche la seconda parte del vaticinio delle streghe, quella secondo cui i figli di Banco gli sarebbero succeduti sul trono. Come già avvenuto per il delitto del re Duncan (quando la Lady aveva istigato il marito in modo anche insinuante e viscido con battute quali *Ripartirà?, Mai non ci rechi il sole un tal domani, E non intendi?..., Or bene?..., Non fallirà... se tu non tremi*), anche adesso è la donna a sobillare il protagonista con frasi sospese e allusive (*Egli e suo figlio / Vivono è ver..., Ah sì, non l'hanno!*), con domande volte ad accertarsi della concretezza del disegno

omicida (*Dove? Quando?*) e con interrogative mirate a sollecitare l'orgoglio e la fermezza di Macbeth (*Immoto sarai tu nel tuo disegno?*) affinché si compia l'assassinio anche di Banco e di suo figlio. Uno stratagemma che diventerà più esplicito alla fine del terzo atto quando la Lady, incalzando il consorte (con ben tre *Segui...*) perché le riporti le nuove profezie delle streghe, proromperà lei stessa nell'esplicitazione del disegno sanguinario che vuole far compiere al suo interlocutore anche a danno di Macduff: *Morte, sterminio sull'iniqua razza!, Di Banco il figlio si rinvenga, e muoia.*

Tornando però all'inizio del secondo atto, dopo il dialogo appena ricordato con Macbeth, alla protagonista è affidata un'aria dall'attacco lugubre e sinistro intessuta su due quartine di doppi quinari in cui l'oscurità che nasconde lo scempio è definita *desiata* e addirittura – quasi in modo blasfemo – *provvida*. Il fulcro tematico è espresso dai due emistichi del medesimo verso trattati assai diversamente (salvo la ripetizione di entrambi, a dimostrazione della loro importanza) da Verdi: ancora sussurrato e quasi latente il sintagma nominale *Nuovo delitto!!*, perentorio e stentoreo il lapidario *È necessario!*. A queste parole seguono ancora delle frasi che enucleano dei concetti che per Lady Macbeth sono categorici: *Compiersi debbe l'opra fatale. / Ai trapassati regnar non cale; / A loro un requiem, l'eternità!*. E il tutto si chiude con l'esplosione della cabaletta in settenari durante la quale il personaggio dichiara la sua incontenibile brama patologica di potere personificando, con due vocativi, questi referenti: *O voluttà del soglio! / O scettro, alfin sei mio*; per poi aggiungere ancora una frase sentenziosa: *Ogni mortal desio / Tace e s'acqueta in te.*

Sotto quest'ultimo profilo, benché indubbiamente meno originale, sfaccettata e sfumata (anche dal punto di vista della realizzazione musicale), la sola cabaletta che era presente nella prima versione dell'opera e che poi Verdi sostituì con il più articolato brano appena considerato esprimeva contenuti analoghi e con caratteristiche stilistico-retoriche simili: *Trionfai! Securi alfine / Premerem di Scozia il trono. / Or disfido il lampo, il tuono / Le sue basi a rovesciar. / Tra misfatti ha l'opra fine / Se un misfatto le fu culla, / La regal corona è nulla / Se può in capo vacillar.*

«E mai pulire queste mani io non saprò?...»

Un'ossessione così spasmodica e inumana per il potere non può che condurre Lady Macbeth a un delirio psichico mortale, di cui la grande scena del sonnambulismo, uno dei vertici del teatro verdiano e forse non solo, costituisce il parossismo. Introdotta dal recitativo della Dama e del Medico, che poi interverranno con brevi inserti di battute in *antilabé* nei primi versi di ciascuna strofa a partire dalla terza (il lungo brano si sviluppa su ben sei strofe di soli ottonari che prediligono la rima alternata tra primo e terzo verso ma che vanno concepite a due a due per via delle corrispondenze in clausola dei rispettivi secondi versi e delle tronche finali) e a cui è affidato un ultimo ottonario (autonomo sotto il profilo strofico ma sfruttato anche per terminare con la rima baciata ossitona *pallor / Signor*), la terza e ultima aria di Lady Macbeth mostra caratteristiche contenutistiche e linguistiche coerenti con quanto visto in precedenza.

Anzitutto ci si imbatte ancora in frasi sentenziose: *Arabia intera / Rimondar sì piccol mano / Co' suoi balsami non può* (dove si segnala anche l'iperbole contrastiva), *dalla fossa / Chi morì non surse ancor, Sfar non puoi la cosa fatta*; poi emerge una sorta di lucida reticenza con cui la donna cerca di porre sotto forma di domanda gli aspetti più atroci a lei invece già ben noti: *Chi poteva in quel vegliardo tanto sangue immaginar?, Di Fiffe il Sire / Sposo e padre or or non era? / Che ne avvenne?* (il riferimento è all'assassinio della moglie e dei figli di Macduff); e poi, in particolare, abbondano ancora gli imperativi e gli esortativi – talvolta in stile nominale – che questo personaggio assetato di comando rivolge non solo inizialmente alla macchia di sangue che crede di vedere sulle

proprie mani omicide e che cerca invano di lavare (*Via, ti dico, o maledetta!...*), ma soprattutto a Macbeth di cui la Lady si sente fino in fondo manipolatrice e dominatrice (*orsù t'affretta!, I panni indossa / Della notte... or via ti sbratta!, A letto, a letto..., andiam, Macbetto, / Non t'accusi il tuo pallor*). Eppure tanto potere voluto ed esercitato sugli altri Lady Macbeth non è in grado di praticarlo su di sé, rimanendo così vittima di tale mancanza di un autodominio indispensabile per salvaguardare anche la propria integrità psichica.

Come sempre avviene, perfino i grandi artisti e i grandi capolavori non suscitano apprezzamento unanime, forse proprio a causa di quella grandezza che non può essere colta da critici poco avveduti. Ciò accadde anche con quest'opera, che fu in parte biasimata da certa stampa parigina dopo la sua revisione e il suo ritorno sulle scene nel 1865 per via – sosteneva qualcuno – dell'incapacità di Verdi di porsi sulla stessa lunghezza d'onda dell'autore della sua fonte letteraria; il compositore ne rimase profondamente rammaricato e indignato, tanto da dichiarare al suo editore francese Léon Escudier: «Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbet*, ma che io non conosco, che non capisco e non sento Shacpeare [*sic*] no, per Dio, no. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente».

Bibliografia

[*Macbeth*](#). Da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro in Via della Pergola la Quaresima dell'anno 1847. Sotto la Protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II, Granduca di Toscana ec. ec. ec., Tipografia di G. Galletti, Firenze, [1847].

[*Macbeth*](#). Melodramma in quattro atti di F. M. Piave, Musica del Cav. Giuseppe Verdi, Nuova Edizione, Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, Milano-Napoli, [1865].

Gaetano Cesari e Alessandro Luzio (a cura di), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Stucchi Ceretti, Milano, 1913.

Alessandro Luzio (a cura di), *Carteggi Verdiani*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1935-1947, 4 voll.

David Rosen e Andrew Porter (a cura di), *Verdi's Macbeth. A sourcebook*, W.W. Norton & Company, New York-London, 1984.

Daniela Goldin, *Il Macbeth verdiano: genesi e caratteri di un libretto*, in Eadem, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 230-282.

Gilles De Van, *Verdi. Un teatro in musica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994 (ora Edt, Torino, 2022).

Fabio Vittorini, "Quelque chose pour le ténor": i finali del "Macbeth" verdiano, in «Rivista Italiana di Musicologia», 31/2, 1996, pp. 327-362.

Vittorio Coletti, *Verdi e la lingua dei libretti*, in M. Rubino (a cura di), *Recordor. Memorie classiche e spunti su Giuseppe Verdi*, Darficlet, Genova, 2001, pp. 55-70.

Vittorio Coletti, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma dei libretti verdiani*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2003, pp. 41-57.

- Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.
- Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma, 2009.
- Eduardo Rescigno (a cura di), *Giuseppe Verdi. Lettere*, Einaudi, Torino, 2012.
- Ilaria Bonomi, *Il tragico, il comico e il grottesco nella lingua di alcune opere verdiane*, in «Itinera», 6, 2013, pp. 51-63.
- Vittorio Coletti, *L'italiano sublime e conciso di Verdi*, in M. Quaglino e R. Scarpa (a cura di), *Metodi Testo Realtà*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2014, pp. 21-37.
- Ilaria Bonomi, *Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani*, in I. Bonomi et alii (a cura di), *Giuseppe Verdi e Richard Wagner: un duplice anniversario (1813-2013)*, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano, 2014, pp. 133-164.
- Emanuele d'Angelo, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Grenzi, Foggia, 2016.
- Marco Sirtori, *Andrea Maffei, gli stivali di Giuseppe Verdi e le streghe del Macbeth*, in C. Faverzani (a cura di), *The Lark and the Nigthingale [sic]. Shakespeare et l'Opéra / Shakespeare e l'Opera*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2017, pp. 195-225.
- Gabriella Minarini, *I due Macbeth. Critica di un'edizione critica*, in C. Faverzani (a cura di), *The Lark and the Nigthingale [sic]. Shakespeare et l'Opéra / Shakespeare e l'Opera*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2017, pp. 227-244.
- Vittorio Coletti, *Macbeth in italiano e in francese*, in C. Faverzani (a cura di), *The Lark and the Nigthingale [sic]. Shakespeare et l'Opéra / Shakespeare e l'Opera*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2017, pp. 245-262.
- Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna, 2017.
- Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2017 (nuova ed.).
- Raffaele Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci, Roma, 2017.
- Leonardo Mello, *Lady Macbeth: assassina, regina, madre, sposa*, in *Macbeth* (programma di sala), Teatro La Fenice, Venezia, 2018, pp. 113-116.
- Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci, Roma, 2018.
- Carlo Matteo Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2021.
- Edoardo Buroni, *Il belcanto e la canzone nell'insegnamento dell'italiano L1 e L2. Considerazioni generali ed esperienze didattiche*, in «Italiano LinguaDue», 2, 2022, pp. 191-219.
- Paolo Gallarati, *Verdi*, Il Saggiatore, Milano, 2022.