



## NOTE MUSICALI di Gianluigi Gelmetti

*Macbeth* è per me l'opera più inquietante di Verdi, quasi uno spartiacque nella produzione del Teatro con Musica. La strumentazione, la ricerca di innovative forme di vocalità, inedite concezioni formali e strutturali, e un nuovo rapporto tra tutte queste componenti, spesso anche in antitesi tra loro. Tutto nel *Macbeth* è nuovo, diverso, spesso sperimentale ma con la determinazione e la coscienza di chi sa cosa sta sperimentando.

A proposito di vocalità, per entrare nel mondo del *Macbeth* basta citare alcune frasi prese dalla famosa lettera di Verdi in cui, a proposito della Tadolini, si legge: «[...] la Tadolini canta alla perfezione, e io vorrei che Lady non cantasse [...]; la Tadolini ha una voce chiara, limpida, potente, e io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa [...]; la Tadolini ha dell'angelico, la voce di Lady dovrebbe avere del diabolico [...]». Da qui si capiscono le precise indicazioni scritte in partitura, specialmente per *Macbeth* e Lady nel corso dell'opera: «[...] (i ruoli) non si devono assolutamente cantare; bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata [...]». O ancora: «*Macbeth* parlando [...] con voce muta [...], sempre più piano [...], cantando con espansione [...], piano con forza [...]»; «Lady e *Macbeth* [...] con voce repressa [...]»; «Lady con voce pianissima un po' oscillante [...]», e altre ancora. Un cantante per cantare "male" così, con voce aspra, soffocata, velata, cupa, deve essere ancora più bravo e intelligente. Ciò detto, anche considerando le agilità e le colorature (degne del miglior *belcanto*) che Verdi scrive per Lady - specie nel *Brindisi*, anche se con altra funzione -, si ha un'idea di quanto sia arduo cantare e recitare quest'opera. Senza dimenticare che alla fine della scena del folle sonnambulismo, dopo averle per tutta l'opera fatto usare la voce in modo così "crudele", Verdi fa concludere Lady "partendo" con un re bemolle acuto, non certo agevole.

Tutto questo, oltre che difficile da capire e realizzare, sembra per quei tempi quasi provocatorio, soprattutto pensando a quanto Verdi si lasciava alle spalle, a partire dal non troppo lontano mondo sublime del *belcanto rossiniano*. Verdi va nella direzione opposta: la sua. Cerca vocalità reali, vere, non importa se brutte; anzi, spesso volutamente brutte. Vuole effetti nuovi non per stupire, ma per coerenza con le nuove idee che ispirano il suo *Macbeth*. Scrive il soprano Barbieri Nini: «Il duo col baritono fu provato più di centocinquanta volte: per ottenere, diceva il Maestro, che fosse più discorso che cantato [...]». La ripetuta insistenza del compositore sulla sostanza drammatica è fondamentale per approfondire questo nuovo e particolare Verdi: «[...] farne un tessuto nuovo, e della musica attaccata alla parola e alla posizione [...]; che questa mia idea la comprendano bene gli artisti [...]; che servano meglio il poeta che il "maestro" [...]»; il che significa rispettare le indicazioni drammaturgiche con lo stesso rigore di quelle musicali.

Anche le indicazioni riguardanti le Streghe sono precise e importanti. Il loro carattere, le entrate, il modo di cantare: per esempio, nella prima scena è specificato che i tre gruppi dovranno essere separati per favorire il concetto di dialogo. Verdi scrive che esistono solo tre ruoli principali: Lady, *Macbeth* e le Streghe. Le sue note non sono mai vaghe didascalie d'ambiente e di maniera, bensì la precisa indicazione della genesi interiore che ha fatto nascere contemporaneamente parola e musica, e precise indicazioni su come realizzarla, esigendo un'unità assoluta tra tutti, fedeli alla sua partitura: una partitura globale.

In questo primo incontro con Shakespeare, Verdi, pur non potendo dividersi tra il mondo dei "valori" - a lui tanto caro e vicino - e quello contorto, immorale, amorale, fosco e torbido della

“tragedia *Macbeth*”, riesce a farli convivere deformandoli, facendoli risaltare per contrapposizione – addirittura decontestualizzandoli, abbandonandoli e genialmente ricomponendoli. Struttura e forma sono continuamente e volutamente spezzate, deformate. Con i dovuti distinguo, pare in qualche modo un’operazione precubista *ante litteram*, quasi a suggerire l’assurda identità dei personaggi, soggetti da psichiatria, oltre ogni concetto di bello, di giusto; l’assoluto espressivo, la verità della mente.

Le sue indicazioni per i cantanti sono spesso più da attori, ma non quelli da accademia di recitazione, ma da *Actors Studio*. Niente di finto, di accondiscendente alle usanze, ai modi consuetudinari. Strumentazioni in cui Verdi intuisce un suono impensabile. Un esempio: III atto, Andante maestoso, coro di Streghe “dalle basse dall’alte regioni”, orchestra FF, cassa e timpano si vedono scritto per esteso: «Fortissimo e pianissimo e la seconda volta ribadito». Per anni evidentemente si era pensato ad un refuso, tanto che nelle vecchie partiture era stato corretto arbitrariamente in «Fortissimo anche per le percussioni». La versione critica ci ha dato altre certezze. Altre importanti riscoperte: dinamiche differenziate non solo in orchestra, ma anche tra orchestra e cantanti. Orchestra piano e cantanti forte; altre volte il contrario, e qui confesso mi ha spiazzato. Una volta diressi un’opera del geniale Niccolò Castiglioni alla Biennale di Venezia con la Fenice. Quando gli feci notare che un tenore per quanto si sforzasse non poteva superare la valanga di ottoni FF che aveva scritto, candidamente mi rispose che era quello che voleva: vedere il cantante tutto rosso e che non si sentisse niente. Era un effetto alla fine interessante, ma non penso sia riportabile a Verdi. Mi viene piuttosto in mente il mio compianto amico Carmelo Bene. Il suo uso dei microfoni non come mero amplificatore ma come un microscopio che permettesse di ascoltare dettagli della voce anche nel pianissimo. Nel mirabile *Manfred* di Schumann che effetto sconvolgente era sentire le sue modulazioni vocali pianissimo ma a grande volume. Generava una sonorità vocale che usciva dall’orchestra che suonava fortissimo. Chissà cosa pensava Verdi. *Macbeth* e *Ballo in Maschera* erano le due opere di cui Carmelo desiderava fare la regia. Erano gli anni settanta: facemmo un progetto per un importante Teatro del Nord (senza microfoni!), ma all’ultimo momento i dirigenti di allora si ritirarono. Eppure, era rispettosissimo della musica e non c’erano bizzarrie. Erano altri tempi.

Usando un materiale moderno si può essere conservatori: Verdi, usando un materiale tutto sommato antico, tradizionale, riesce ad essere di una strabiliante, sconvolgente innovazione, e lo voglio dire: rivoluzionario. Non vedo una contraddizione nella famosa frase di Verdi sul *tornare all’antico poiché sarà un progresso, anzi!*

## **NOTE DI REGIA** **di Elena Barbalich**

La regia dell’opera riproduce, a livello visivo e percettivo, il mondo delle visioni di *Macbeth*, come se tutto ciò che accade sul palcoscenico fosse prodotto dai suoi occhi. Il punto di vista è quindi quello del protagonista, come nel corso del percorso erratico profondamente umano del *Macbeth* shakespeariano, fedelmente mutuato da Verdi. Con lo scenografo Tommaso Lagattolla abbiamo voluto creare uno spazio indefinito, lo spazio interiore dell’incubo, che in alcuni momenti non si coglie per intero, ma si percepisce come un luogo del sentire, dove le figure emergono o appaiono improvvisamente dal buio, generate dalla mente del protagonista. Tutto è avvolto in un’atmosfera lugubramente onirica, nella quale rivive un medioevo barbarico e rituale - omaggio ad Orson Welles - nel quale dominano superstizione e paura. Abbiamo deciso di attenerci al Medioevo perché rappresenta quel mondo comunitario gerarchicamente conchiuso e cristallizzato, che *Macbeth* decide di infrangere, per dar voce alla sua singola umana pulsione, producendo il caos. L’universo indecifrabile da lui prodotto, corroso dal dubbio e dall’impotenza, nella nostra

interpretazione figurativa, è dominato dalla figura emblematica di un cerchio di specchio che, trasformandosi, acquisisce diverse valenze nei vari momenti della vicenda drammatica.

All'inizio dell'opera si presenta come simbolo del mondo medievale, infranto dalle streghe in tante schegge, segno della sciagura imminente: nello stesso luogo, nella luce incandescente, si materializza Lady Macbeth. Progressivamente, nel corso del dramma, diviene occhio giudicante, anello energetico di connessione nei riti delle streghe, triste lago in cui Fleanzio scorge il riflesso dei sicari, calderone evocante gli spiriti e tavolo del banchetto, sospeso come il simbolo inquietante della follia di Macbeth. Rappresentazione topica del cerchio è quando, all'apparizione dei re, si configura come un enorme pendolo oscillante, a rappresentare la scansione inesorabile del tempo.

Un altro aspetto della regia concerne il ritmo delle azioni. Proprio nella scena cardine del banchetto, nella quale Macbeth vede apparire il fantasma di Banco, i movimenti concitati del protagonista sono associati all'estrema lentezza delle movenze del coro, come se tutti, allo sguardo alterato di Macbeth, diventassero larve, fantasmi. Questa alternanza torna in altre scene dell'opera, dove i movimenti veloci di Macbeth e Lady, costantemente pressati dal bisogno di agire, contrastano con lo scorrere rallentato del mondo attorno a loro, fluente in un tempo parallelo al quale non riescono ad accedere. Così sfilava il corteo di Duncano, ieratico e solenne, al punto da far tremare la mano di Macbeth che stringe il coltello; così procedono gli otto re, quando si materializzano invocati dalle streghe. La diversità del ritmo mimico è studiata per suscitare nel pubblico l'effetto della paura. 'Paura' è la parola più ricorrente nel dramma di Shakespeare, il più delle volte riferendosi a quella provata da Macbeth.

Il senso dell'irreversibilità dello scorrere del tempo e dell'impossibilità per il protagonista di cancellare le azioni compiute, sono marcati ulteriormente dall'apparizione scenografica della luna, che domina sinistra nelle notti di delitto, alternata al sorgere del sole ottenebrato dall'eclissi e di altri misteriosi pianeti, come accade nei giorni di sventura, con riferimento all'importanza esoterica dell'astrologia nel mondo antico, come preveggenza della catastrofe imminente.

Un altro piano di lettura è la connotazione simbolica dell'uso dei colori. La corte è cromaticamente connotata da tutti i toni del viola e del grigio, colore in cui convergono tutte le tinte, ma anche di un mondo indistinto, popolato da fantasmi. Nel buio, espressione del caos, si accende, in alcuni momenti topici, un fondale cielo, a volte anche sudario o marmo funebre, che si trasfigura cromaticamente a commento del procedere drammatico degli eventi. Nel primo atto come alla fine dell'opera, il colore di scena è il blu, tinta della regalità secondo l'araldica medievale. Durante l'uccisione di Banco, il fondale si accende nel rosso, simbolo del sangue ma anche dell'azione e delle passioni degenerate e irrefrenabili. Il fondale giallo - colore alchemico - miscelato al rosso, si associa al fuoco dei riti sabbatici; giallo e verde, in Patria oppressa, è segno di disordine e follia, mentre giallo e blu, durante l'apparizione degli otto re, evoca l'oro della corona. Il viola, del costume dei sicari e di Lady Macbeth, nel primo e secondo atto è il colore del diavolo - come nell'alto Medioevo - mentre nel fondale, durante il sonnambulismo, è il colore della penitenza.

Un ulteriore aspetto della regia è connotato dall'uso, attraverso il movimento di tulle e sipari, di un procedimento di montaggio cinematografico tra le diverse scene, in modo da adattare il rigido schema dei numeri chiusi alla struttura cinetica delle sequenze, rendendo più incalzante il ritmo narrativo.