

La tinta di Robert Wilson per il Macbeth verdiano

di Valentina Garavaglia
valentina.garavaglia@iulm.it

Abstract

There is a significant difference between Shakespeare's plays and Verdi's melodramas: the complex modern-bourgeois *Weltanschauung* of Verdi's works, whose central personage is always dialectically engaged with other social figures and is characterized by the force of impetuous passion. Robert Wilson's staging of Macbeth accurately interprets the sense of the grotesque that inspired Verdi, resonating with the particular blend (*gestalt*) of words, music and sets intended by the Maestro of Busseto and ably appropriated by the Texan director, who coherently presents the score and the theme of passion objectively, distancing it from the character who experiences pathos on stage, produced by an internal conflict of an ethical-social nature.

La musica trova però nel concetto generale del dramma un punto di appoggio, un centro verso cui convergono più o meno, secondo l'ingegno del maestro, i vari pezzi che compongono l'Opera; ed allora si ottiene ciò che chiamasi il colorito o la tinta generale.

Abramo Basevi¹

“Parola scenica” tra dramma e ironia e i presupposti estetici dell’ “inventare il vero” nel *Macbeth* verdiano

Una fra le differenze più significative che intercorrono tra l'opera shakespeariana e il melodramma di Verdi, consiste nella particolare *Weltanschauung* moderna-borghese, propria dell'opera verdiana, intesa nella

¹ A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), ed. critica a cura di U. Piovano, Rugginenti, Milano 2001, p. 103.

sua complessità, che pone al centro un soggetto sempre in relazione dialettica con altre figure sociali, caratterizzandolo attraverso la centralità della passione.

Tale visione del mondo è desunta dal compositore dal nuovo tipo d'immaginario ottocentesco che prende le distanze dal passato e rimodella, anche a livello simbolico, la produzione artistica in genere e il melodramma in particolare, fissando la propria attenzione sui valori della libertà, dell'individuo e del conflitto.

Il melodramma verdiano, infatti, mette in musica situazioni umane che gravitano intorno a un *pathos* emotivo, espresso in modo unitario da parola, azione, musica e canto, che Verdi sintetizza nella formula "parola scenica", vale a dire «la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione»² e che porta Verdi a concepire una drammaturgia asciutta, sintetica e icastica, in cui transitano e si compenetrano azione drammatica, testo poetico e veste musicale. Questo sistema segnico si completa grazie all'apparato visivo che la messa in scena impone, come si vedrà nell'analisi dell'allestimento del *Macbeth* di Robert Wilson andato in scena al Teatro Comunale di Bologna nel febbraio del 2013³.

² Lettera di Giuseppe Verdi ad Antonio Ghislanzoni, librettista di *Aida*, 17 agosto 1870, in G. Cesari e A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Tip. Stucchi Ceretti, Milano 1913, p. 641.

³ *Macbeth*, melodramma in quattro atti, libretto: Francesco Maria Piave e Andrea Maffei; musica: Giuseppe Verdi, tratto dall'omonima tragedia di William Shakespeare; direttore: Roberto Abbado; regia, scene e ideazione luci: Robert Wilson; regista collaboratore: Nicola Panzer; Maestro del Coro: Andrea Faidutti; costumi: Jacques Reynaud; light designer: AJ Weissbard; collaboratore alla scenografia: Annick Lavallée-Benny; drammaturgo: Konrad Kuhn; interpreti: Dario Solari Angelo Veccia, Riccardo Zanelato, Carlo Cigni, Jennifer Larmore, Anna Pirozzi, Marianna Vinci, Roberto De Biasio, Lorenzo Decaro, Gabriele Mangione, Alessandro Svab, Michele Castagnaro, Sandro Pucci, Luca Visani, Pierpaolo Gallina, Michele Castagnaro, Enrico Picinni Leopardi, Valentina Puci, Benedetta Fanciulli, Annalisa Taffettani, Giulia Pozzi, Gianluca D'Agostino, Valentina Vandelli, Fabio Magnani, Giorgia Polloni, Gabriele Reboni, Federico Vacirca, Damiano Ferretti. Nuovo allestimento del Teatro Comunale di Bologna in coproduzione con Change Performing Arts di Milano e in collaborazione con Theatro Municipal di San Paolo del Brasile. Debutto: 5 febbraio 2013, Teatro Comunale di Bologna.

Verdi è sempre intervenuto in modo deciso con i suoi librettisti per far sì che la parola ben si coniugasse con la musica e creasse *topoi* espressivi precisi che il melodramma fosse in grado di riprendere⁴.

L'opera verdiana è popolata di personaggi nevrotici, morbosi, folli, sempre in lotta contro realtà e passioni, personaggi divisi tra bene e male, dominati dal senso di morte, di odio o d'amore, individui grotteschi⁵, in una parola, che i libretti verdiani esprimono in una nuova sintesi drammatica, che sembra avere come modello la *Prefazione del Cromwell* di Hugo⁶.

Ciononostante i contesti differenti, la Francia di Hugo e l'Italia di Verdi⁷, fanno sì che il tema del grottesco venga tradotto dal compositore in modo differente rispetto al modello, pur partendo dalla premessa comune che fa capo al concetto di bello oggettivo incompleto e contrario alla verità, che per Hugo è il prodotto della messa in forma di sublime e grottesco⁸.

Anche il panorama culturale di ampio respiro europeo⁹ viene tradotto nel concetto verdiano di “parola scenica”, resa particolarmente efficace

⁴ Cfr. P.J. Smith, *La decima musa. Storia del libretto d'opera*, Sansoni, Firenze 1981, p. 181.

⁵ Cfr. P. Gallarati, “Il melodramma ri-creato. Verdi e la ‘trilogia popolare’”, in C. Fertonani, E. Sala, C. Toscani (a cura di), *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, Led, Milano 2009, p. 172.

⁶ Sull'influsso di Hugo su Verdi, cfr. P. Weiss, “Verdi and the Fusion of Genres”, in *Journal of the American Musicological Society*, XXXV, 1982, pp. 138-156; ora in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 75-92.

⁷ Cfr. L. Baldacci, *La musica in Italia. I libretti d'opera dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano 1997, p. 57.

⁸ Cfr. J.M. Losada, “Victor Hugo et le grotesque”, in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 21, 2006, p. 116.

⁹ La teorizzazione intorno al grottesco di Hugo è affine anche quella del filosofo tedesco Jean Paul, pseudonimo di Johann Paul Friedrich Richter, che nella sua *Propedeutica all'estetica* del 1804, espone i principi della modernità romantica: il comico, l'umorismo e soprattutto l'arguzia (per lo scritto di estetica di Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, si rimanda a J. Paul, *Cours préparatoire d'Esthétique*, traduit par A.M. Lang e J.L. Nancy, L'âge d'Hommes, Losanna 1979 e a J. Paul, *Il comico, l'umorismo e l'arguzia: arte e artificio del riso in una propedeutica all'estetica del primo Ottocento*, tr. it. di E. Spedicato, Il Poligrafo, Padova 1994, in particolare per il concetto di Witz, vale a dire, arguzia, o motto di spirito, posto in contrasto con il sublime). Linea che sarà successivamente sviluppata da Hugo, a indicare una corrente comune di pensiero, sebbene

dai libretti scritti da Francesco Maria Piave, che è guidato costantemente da Verdi con lo scopo di ottenere un testo le cui battute ben interagiscano con la musica e mettano in luce un *pathos* risorgimentale e un *ethos* borghese, laico e progressista-moderato¹⁰.

Sulla scorta delle teorie di Karl Rosenkranz¹¹ in merito alla codificazione di una vera e propria *estetica del brutto* nella sfera artistica¹², e all'introduzione della categoria di grottesco, vale a dire ciò che coniuga il disarmonico, il dissonante, lo sgradevole e l'orrendo¹³, Verdi si esercita sul contrasto e sulla fusione dei contrari, coinvolgendo lo spettatore nella struttura stessa dell'opera in una funzione dialettica dell'ascolto¹⁴.

Per Verdi "inventare il vero" significa pertanto indagare l'essere umano in tutte le sue forme, dalle più nefaste e spaventose, fino alle più penose, senza avere timore di osservare la realtà. In questo consiste il nuovo tipo di realismo¹⁵.

Al percorso finora condotto, utile per comprendere il *Macbeth* verdiano e contestualizzare la lettura registica di Robert Wilson, è necessario aggiungere la conoscenza del compositore del *Corso di Letteratura*

Hugo ignorasse, almeno al tempo della *Prefazione al Cromwell*, Jean Paul, poiché la *Propedeutica all'estetica*, viene tradotta in Francia solo nel 1862 (J. Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, Auguste Durand éd., Paris 1862).

¹⁰ Cfr. L. Baldacci, *La musica in Italia. I libretti d'opera dell'Ottocento*, cit., p. 62.

¹¹ Cfr. K. Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*, Verlag der Gebrüder Bornträger, Königsberg 1853; *Estetica del brutto* (1853), tr. it. di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 1984.

¹² Cfr. P. Giordanetti, M. Mazzocut-Mis, *Rappresentare il brutto*, Scriptaweb, Napoli 2007, p. 38.

¹³ Cfr. V. Hugo, "Préface de Cromwell", in *Théâtre complet*, tomo I, Gallimard, Parigi 1963, p. 416.

¹⁴ Su questo tema in particolare, si rimanda a F. D'Amico, "Note sulla drammaturgia verdiana", in F. Serpa (a cura di), *Un ragazzino all'Augusteo: scritti musicali*, Einaudi, Torino 1991, pp. 41-58.

¹⁵ Per un approfondimento di questo argomento si rimanda a K. Dahlhaus, *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna 1982.

drammatica di August Wilhelm Schlegel¹⁶, nella traduzione di Carlo Rusconi¹⁷.

Schlegel parla di Shakespeare e del *Macbeth*, nel corso delle lezioni XIII e XIV¹⁸, offrendo una chiave interpretativa assunta anche da Verdi, a proposito dell'atmosfera magico-fantastica delle streghe, della celerità della parola shakespeariana, della gerarchia dei personaggi e dei maggiori effetti tragici dell'opera¹⁹.

Dalla lezione dello Schlegel, Verdi mutua *in primis* il concetto di dramma, vale a dire la disposizione dialogico-scenica e la concezione di vero. Da qui, la raccomandazione del maestro a Piave di semplificare i testi e, se necessario, di variare anche la metrica e agli attori di interpretare le emozioni del personaggio e la situazione per coinvolgere in modo efficace lo spettatore. Dallo Schlegel Verdi eredita, inoltre, il particolare rapporto che il personaggio drammatico ha con gli altri personaggi²⁰ e la concezione di effetto teatrale, che deve reggere la scena con chiarezza, rapidità ed energia²¹.

¹⁶ Cfr. V. Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. 28. La studiosa si rifà al saggio di R. Benedix, *Die Shakespearomanie: Zur Abweh*, Cotta, Stoccarda 1873, che polemicamente definisce il modello shakespeariano una moda tipicamente romantica. Il *Corso di Letteratura Drammatica* di August Wilhelm Schlegel è del 1809.

¹⁷ Cfr. C. Rusconi, *Teatro completo di Shakespeare voltato in prosa da Carlo Rusconi*, Pomba, Torino 1838. Un esemplare di questa traduzione è conservato nella Biblioteca di Verdi a Sant'Agata, cfr. F. Degrada, "Questo è un dramma che non ha nulla di comune cogli altri': il primo incontro tra Verdi e Shakespeare", in G. Verdi, *Macbeth*, Programma di sala, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1997, p. 103. Altre tuttavia sono le edizioni coeve, come ad esempio: W.A. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica; versione italiana con note di Giovanni Gherardini*, Società tipografica de' classici italiani, Milano 1817.

¹⁸ Cfr. W.A. Schlegel, *Corso di Letteratura drammatica; versione italiana con note di Giovanni Gherardini*, seconda edizione napoletana a cura di V. Cosentino, Gabriele Sarracino, Napoli 1859, pp. 213-270.

¹⁹ Cfr. D. Goldin Folena, "Verdi e il *Corso di Letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel", in D. Goldin Folena, W. Osthof e R. Franke (a cura di), *Verdi und die deutsche Literatur: Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, atti del convegno, Laaber Verlag, Laaber 2002, p. 167.

²⁰ Cfr. A.W. Schlegel, *Corso di Letteratura drammatica, versione italiana con note di Giovanni Gherardini*, cit., p. 16.

²¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

È probabilmente proprio per queste ragioni che Verdi definisce il *Macbeth* un'opera fantastica²², così come si apprende dal carteggio con Alessandro Lanari, impresario con cui Verdi ebbe molto a che fare²³.

Opera di rottura, Verdi è ben consapevole che *Macbeth* potrà dare una svolta al melodramma italiano²⁴, come testimoniano le numerose lettere²⁵ del compositore su questo argomento²⁶.

Il *Macbeth* di Robert Wilson

Materiale complesso quello di cui si fa carico Wilson in questo progetto dalla lunga gestazione, che procede al risultato finale attraverso una serie di laboratori²⁷.

La scelta del regista e del direttore d'orchestra Roberto Abbado cade sull'edizione del *Macbeth* del 1865, quella parigina²⁸, depurata tuttavia dei balletti, appositamente scritti da Verdi per l'occasione.

Il mio teatro è un teatro formale. Secondo me nel teatro tutti gli elementi rivestono la stessa importanza: movimento, danza, gesti, costumi, trucco,

²² Cfr. D. Goldin Folea, *Verdi e il Corso di Letteratura drammatica di August Wilhelm Schlegel*, cit., p. 181.

²³ Cfr. Giuseppe Verdi ad Alessandro Lanari, lettera del 17 maggio 1846, in F. Abbiati, *La vita e le opere di Giuseppe Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano 1959, vol. I, p. 636. I due soggetti a cui si riferisce sono *L'avola* di Franz Grillparzer e il *Macbeth* di Shakespeare. *I Masnadieri* di Schiller su libretto di Andrea Maffei, Verdi invece li destina al debutto londinese, all'Her Majesty's Theatre nell'estate del 1847.

²⁴ Cfr. M. Conati, "Aspetti della messinscena del *Macbeth* di Verdi", in *Nuova rivista musicale italiana*, XV, 3, luglio-settembre 1981, pp. 374-404.

²⁵ Cfr. Lettera di Verdi a Marianna Barbieri-Nini, scritturata per *Lady Macbeth*, 31 gennaio 1847, in M. Conati, *Aspetti della messinscena del Macbeth di Verdi*, cit., pp. 382-383.

²⁶ Cfr. A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 74.

²⁷ Il progetto di rappresentare il *Macbeth* verdiano da parte di regista texano nasce nel novembre del 2011 a New York e trova la collaborazione del Teatro Comunale di Bologna e del Teatro Municipal di San Paolo del Brasile.

²⁸ *Macbeth* viene rappresentato al Théâtre Lyrique di Parigi, dove debutta il 21 aprile 1865. Questa edizione, oltre all'inserimento dei balletti, presenta nuovi interventi poetici di Piave, con la solita revisione di Andrea Maffei. Inoltre il finale è variato rispetto all'edizione del 1847, poiché là *Macbeth* muore in scena, mentre nell'edizione del 1865 la tragedia termina con un inno di vittoria. Questa edizione, tuttavia, a Parigi non ha avuto successo.

architettura, scultura, design, luce, testo, musica. Tutte le arti si coniugano nel teatro.²⁹

Queste parole di Wilson riprendono, inconsapevolmente forse, quelle di Verdi là dove il compositore parla della propria concezione di teatro: «io ho cercato [...] di fare della musica attaccata il più che poteva alla parola ed alla posizione; ed io desidero che questa mia idea la comprendano bene gli artisti»³⁰.

Il rapporto tra parola e posizione dei personaggi, sarà in seguito approfondito dal compositore, per il quale lo spettacolo e la funzione in esso della poesia dell'attore è anfibologica³¹, vale a dire l'attore rivolge verso due direzioni diverse, musica e recitazione, la sua attenzione, facendo giungere i suoi effetti al pubblico.

Se Verdi è riuscito a unire elementi contrapposti, evadendo l'abitudine della declamazione tragica ottocentesca, Wilson nella messinscena dello spettacolo riprende proprio quest'ultima caratteristica.

Il *Macbeth* di Wilson è una composizione di figure che si muovono su una superficie scenica essenziale parallelamente, creando profondità a uno spazio attraversato da luci, sonorità e ombre che mettono in evidenza il ritmo visivo della mente³².

Se il *Macbeth* verdiano interpreta il tema shakespeariano della corruzione, del male e della follia (*Macbeth* è, infatti, l'opera della follia di Lady Macbeth che coinvolge anche il marito nel suo delirio di potere), la

²⁹ R. Wilson, "Il mio *Macbeth*", in *Macbeth*, programma di sala, Teatro Comunale di Bologna, Pendragon, Bologna 2013, p. 62.

³⁰ Giuseppe Verdi a Marianna Barbieri-Nini, Lettera del 2 gennaio 1847, in D. Rosen e A. Porter, *Verdi's Macbeth. A Sourcebook*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 29.

³¹ Cfr. G. Guccini, "La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi", in *Teatro e Storia*, IV, 2, ottobre 1989, p. 271.

³² Cfr. F. Bertoni, F. Quadri, R. Stearns, *Robert Wilson*, Octavo, Firenze 1997, pp. 11-12 e A. Holmberg, *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 162.

lettura di Wilson lo connota con elementi presi in prestito da Samuel Beckett, autore che gli è particolarmente caro³³.

Il regista orchestra un viaggio nell'inconscio, in cui la luce è l'elemento drammaturgico che irrompe nello spazio sonoro per esprimere un alfabeto di segni e una sintassi gestuale che offrono allo spettatore una vasta gamma di sentimenti e di sensazioni. Anche in questo caso il regista crea uno stato di sogno attraverso la stilizzazione del gesto, la lentezza e l'importanza data alla non-azione che segue e precede ogni movimento.

Una regia il cui scopo non è quello di illustrare la musica verdiana, ma di offrire al pubblico un'esperienza visiva del sentimento, dove la luce entra persino nei corpi degli attori attraverso gli oggetti per mezzo di una poetica della fissità, in una vera struttura architettonica³⁴.

Un paesaggio mentale, dominato dalla tensione, che si concentra nel rapporto di coppia tra i due protagonisti, così com'è teso ogni rapporto di coppia tra i personaggi di Beckett.

Una lettura antinaturalistica che si associa al carattere antipsicologico degli attori e antidescrittivo delle scene, questo *Macbeth* bidimensionale che induce un effetto ipnotico nello spettatore attraverso la poetica del vedere, dove prevalgono forme geometriche e astratte³⁵.

Ecco allora i concetti espressi tradursi in una soglia di luci bianche al neon, che divide la scena dal pubblico, che quasi ne è infastidito, lungo tutto il corso dello spettacolo: è la soglia che limita la sfera della follia, della corruzione, quasi che lo spettatore sia in qualche modo costretto a superare questa barriera per entrarvi e per penetrare l'oscurità del

³³ Già a metà degli anni Settanta, Wilson aveva scritto messo in scena, *A Letter for Queen Victoria*, molto affine allo spirito beckettiano, tanto che Beckett stesso, assistendo al suo spettacolo si era complimentato con Wilson per un tipo di testo frammentato e non sequenziale. Nel 2010 al festival dei Due Mondi di Spoleto, Wilson mette in scena *Giorni Felici* di Samuel Beckett, con Adriana Asti e nello stesso anno interpreta egli stesso *L'ultimo nastro di Krapp*, al Teatro Valle di Roma.

³⁴ Cfr. A. Holmberg, *The theatre of Robert Wilson*, cit., p. 77.

³⁵ Cfr. E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti* (1927), Feltrinelli, Milano 1961, p. 149.

male, in uno spazio che idealmente sembra richiamare le soglie del male di Bergman o di Buñuel. Infatti, come afferma lo stesso regista, l'opera di Verdi è molto precisa, non ha una sola parola o nota superflua, è molto concentrata e complessa. Per consentire a questa forza di camminare, bisogna avere molta cura di non dire un milione di cose nel contempo. La superficie deve essere sobria ed accessibile. A questo punto si può rilevare la complessità.³⁶

Wilson intraprende un lavoro accanito, sistematico, "crucele" sul corpo degli attori che, cancellata ogni traccia dei tradizionali codici mimici del melodramma, variano e ripetono all'infinito un'unica postura gestuale che consiste nel tenere le braccia leggermente protese in avanti, piegate ad angolo retto e con le dita della mano costantemente tese: un processo quasi bio-meccanico, di astrazione che porta a staccare i corpi dai loro volti: le facce dei personaggi, che non si guardano mai tra di loro, sono sempre, violentemente illuminate di bianco e sbalzate fuori dal nero che le circonda³⁷.

Come accade fin dall'apparizione iniziale delle streghe che ricorda il dipinto di Goya, *Il sabba delle streghe*³⁸, là dove l'elemento demoniaco fa da contraltare alla dimensione umana, vale a dire, là dove la dimensione sovranaturale vive di elementi umani.

Nell'ideazione di Wilson

i personaggi corali sono spesso fasciati d'ombra; una delle cose più straordinarie sono le Streghe. Esse non sono delle vecchie baffute avvolte di sacco, bensì una presenza spaventosa perché a mala pena appaiono, cinte di mantelli: spaventosa e lontana. [...] Questo grottesco è la cosa più aderente al dettato di Shakespeare, Ma Wilson va oltre il materialismo realistico di Verdi, e con la sua immagine mostra la *tristezza dell'inferno*.³⁹

³⁶ R. Wilson, *Il mio Macbeth*, cit., p. 63.

³⁷ Cfr. G. Barbieri, "Macbeth è un automa nell'incubo di Wilson", in *La Repubblica*, 10 febbraio 2013.

³⁸ Oggi conservato al Museo del Prado e dipinto dall'artista tra il 1819 e il 1823.

³⁹ P. Isotta, "Macbeth, il re giusto di Wilson grottesco come voleva Shakespeare", in *Corriere della Sera*, 9 febbraio 2013.

Una messinscena siffatta, non è solo aderente all'opera shakespeariana, ma soprattutto all'idea 'registica' di Verdi, per il quale le streghe rappresentano una delle dominanti del dramma⁴⁰.

Coerente, quindi, con i dettami verdiani, Wilson accompagna le tre apparizioni delle streghe, nel I e nel III atto del melodramma, con lampi stilizzati di luce fredda che seguono l'ambiguità ritmica e l'irrequieta figurazione dei violini⁴¹ e che hanno il loro apice visivo negli oggetti, simili a scudi che s'illuminano, quasi a inghiottire le streghe stesse, lasciando Macbeth e Banco costernati di fronte a tali presenze.

Altre due sono le dominanti dell'opera che Wilson recepisce e ben restituisce al pubblico: la scena del sonnambulismo⁴² dell'atto IV, in cui la soluzione offerta dal regista si risolve in movimenti lentissimi. Il medico, con il volto coperto da una maschera di uccello, che ricorda alcuni volti grotteschi dei *Capricci* di Goya, si muove su una scena che presenta sullo sfondo un rettangolo di luce bianca, successivamente un profilo luminoso di porta si muove da sinistra a destra, seguito da altri due profili, a indicare il castello, mentre la luce della scena diviene blu, simbolo di pazzia, ma anche di cecità, di miseria dell'animo, di sofferenza e di morte.

In questo ambiente Lady Macbeth si lava lentamente le mani tentando di cancellare le tracce di sangue lasciate dal suo operato, mentre Macbeth entra da una delle porte che altrettanto lentamente si fondono in una sola, che andrà a chiudersi su Lady Macbeth, a indicarne la morte, accompagnata alla celebre battuta del consorte: «La vita!... Che

⁴⁰ Cfr. Giuseppe Verdi a Léon Escudier, lettera dell'8 febbraio 1865, in F. Walker, "Cinque lettere verdiane", in *La Rassegna Musicale*, XXI, 3, luglio 1951, p. 260. Léon Escudier è l'editore francese che ha acquistato i diritti delle opere di Verdi per la Francia ed è stato l'intermediario tra il compositore e l'impresario parigino Léon de Carvalho per la rappresentazione parigina del 1865.

⁴¹ Cfr. J. Budden, *Le opere di Verdi, da Oberto a Rigoletto*, EDT musica, Torino 1985, p. 300.

⁴² Cfr. Giuseppe Verdi a Léon Escudier, lettera 11 marzo 1865, citata in M. Conati, *Aspetti della messinscena del Macbeth di Verdi*, cit., p. 382.

importa?... / è il racconto d'un povero idiota! / Vento e suono nulla di nota!»⁴³.

A questa scena segue l'entrata del coro di guerrieri nella pianura circondata da alture e boscaglia e resa da Wilson con una serie di alberi bianchi stilizzati alla maniera del pittore inglese contemporaneo David Hockney, che indicano il luogo dell'imminente battaglia finale.

Ultimo nucleo centrale dell'opera⁴⁴ è il dialogo tra Macbeth e Lady Macbeth: la scena mostra il protagonista confessare alla moglie la sua paura a seguito dell'assassinio di Duncan e ricevere di contro scherno e derisione da parte di lei, che provvederà personalmente a impossessarsi del pugnale insanguinato per far ricadere la colpa dell'omicidio sulle guardie del re.

L'attenzione di Wilson si concentra qui su un unico oggetto: un enorme pugnale cala lentamente dall'alto, una sorta di *deus ex machina*, e squarcia la scena, incombando sui due protagonisti quasi a volerne sottolineare la parabola.

L'isolamento degli oggetti e il loro ingrandimento a dismisura sono una nota caratteristica di questa messinscena, quasi che Wilson intendesse procedere per archetipi nel corso di tutta l'opera: nel II atto una cascata di piccole sfere dorate accompagna Lady Macbeth quando canta *La luce langue spegnesi il faro*, successivamente un sole di rame luminoso sorge lentamente sulla scena dell'assassinio di Banco, infine, due barre luminose e parallele e un minuscolo trono bianco che scende dall'alto evocano le visioni di Macbeth durante il banchetto. Anche in questo caso i riferimenti alle arti visive si rincorrono, come non ricordare ad esempio nel sole luminoso in cielo una citazione del norvegese Elias-son Olafur⁴⁵.

⁴³ Atto IV, scena VI.

⁴⁴ Atto I, scena XIII.

⁴⁵ Mi riferisco all'installazione *The Weather Project* alla Tate Modern di Londra nel 2003, dove un sole enorme, formato da migliaia di lampadine a monofrequenza, era posto sulla parte elevata di fronte all'ingresso, e creava una particolare atmosfera.

In altri luoghi dell'opera, Wilson non manca, tuttavia, di prendersi alcune libertà rispetto alle direttive verdiane, come nel caso delle apparizioni dei re nel III atto⁴⁶: «I re devono essere non fantocci ma otto uomini in carne ed ossa»⁴⁷.

Wilson introduce proprio i fantocci, tanto aborriti da Verdi, creando una scena geometrica in cui nello spicchio triangolare di luce in cui compaiono i re, l'ottavo è consequenzialmente Macbeth.

La messinscena di Wilson presenta, inoltre, ottime soluzioni che rispondono al desiderio del compositore, là dove insiste nel parlare di fantasmagoria, ovvero una macchina basata sul principio della lanterna magica⁴⁸, suggerita a Verdi per il III atto dallo scenografo Sanquirico⁴⁹, e da Wilson adottata ad esempio nella scena IX del I atto, quando su una musica villereccia che sale poco a poco annunciando l'arrivo del re, entrano in scena giocolieri e saltimbanchi, mentre dall'alto salgono e scendono oggetti simili a palloncini colorati, finché al termine l'ultimo giocoliere lascia la scena a Macbeth e a al suo servo.

In termini assolutamente contemporanei, Wilson sembra in tal modo rispondere alle esigenze della messinscena verdiana ritenendo la scena un luogo fisico e concreto «che esige di essere riempito, di poter parlare il suo linguaggio concreto [...] destinato ai sensi e indipendente dalla parola»⁵⁰.

⁴⁶ Si tratta della scena III, quando Macbeth chiede alle streghe di presargli il futuro e compaiono in scena otto re.

⁴⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Salvatore Cammarano del 23 novembre 1848, in G. Cesari e A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 62.

⁴⁸ Il termine fantasmagoria, utilizzato da Verdi, deriva da *fantascope*, la macchina brevettata da Etienne-Gaspard Robert, pseudonimo di Robertson che il fisco belga utilizzava agli inizi dell'Ottocento per i suoi spettacoli.

⁴⁹ Lettera di Giuseppe Verdi ad Alessandro Lanari del 21 gennaio 1847, in G. Cesari e A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 647. Nella rappresentazione fiorentina al Teatro Na Pergola, la fantasmagoria non venne usata, poiché la censura era intervenuta per motivi di decenza, dato che la lanterna magica ha bisogno in teatro del buio assoluto. Si ricorda che al tempo la luce a olio nei teatri era accesa lungo il corso di tutto lo spettacolo, cfr. E. Montazio, "Appendice teatrale. Cronaca fiorentina [...] Viaggi e Peripezie della macchina per la Fantasmagoria del *Macbeth* di Verdi", in *La Rivista*, n. 75, 10 marzo 1847.

⁵⁰ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* (1938), Einaudi, Torino 2000, p. 155.