

## LA INFLUÈNCIA D'UN CONCEPTE ROMÀNTIC EN L'ÒPERA VERDIANA: EL CAS DE *MACBETH*

Josep M. Fulquet

*En aquest article, el professor Fulquet fa un estudi analític de l'obra musical de Verdi i les seves relacions amb el moviment estètic que s'ha denominat romanticisme. L'autor tracta d'explorar els elements essencials de l'obra verdiana en el context d'aquest moviment estètic i investiga l'expressió musical dels mites, dels arquetips, i els referents romàntics en l'obra d'aquest compositor.*

És un fet comprovat que l'obra dramàtica de William Shakespeare ha estat, és i serà una font inesgotable d'inspiració de cineastes i homes de teatre. Sense cap pretensió de ser exhaustiu, s'han fet, des que el món és món, unes trenta versions cinematogràfiques de *Hamlet*, prop de vint de *Macbeth*, unes tretze d'*Otel·lo*, deu de *Romeo i Julieta* i *El mercader de Venècia*; *El rei Lear* en compta vuit i cinc, *Antoni i Cleopatra*. Això sense comptar els centenars de muntatges teatrals i adaptacions per a la televisió, que són multitud. Així, quan repassem els títols que han estat traslladats a l'escena operística, ens trobem amb un cens no menys important. Per citar-ne els més rellevants, Scarlatti i Ambroise Thomas van compondre cadascun una partitura per a *Hamlet* (*Amleto*, en el cas de l'italià), *Romeo i Julieta* va trobar compositor en Bellini (*I Capuleti ed i Montecchi*) i Gounod, Samuel Barber va triar *Antoni i Cleopatra* i Britten, *La violació de Lucrecia*, entre molts d'altres. Però cap compositor va excel·lir tant en aquest terreny, en nombre i qualitat, com Giuseppe Verdi, que va donar vida a tres gegants: *Macbeth*, el 1847, quan el compositor tenia trenta-quatre anys; *Otel·lo*, el 1887, quan en tenia setanta-quatre, i *Falstaff*, el 1893, als vuitanta. Segons sembla, encara va fer uns esbossos per a *El rei Lear*, que no van prosperar. En tot cas, el propòsit d'aquest treball és comentar el con-

cepte de poesia "ingènua" que posa en circulació l'alemany Friedrich Schiller, un concepte que, aplicat al text de Macbeth, serveix a Verdi per compondre la seva primera òpera sobre un personatge shakespearà. Les semblances i divergències entre el text dramàtic original i la seva adaptació al *libretto* operístic en seran el canemàs principal.

En el seu assaig "Sobre poesia ingènua i poesia sentimental"<sup>1</sup>, publicat en tres parts a la revista alemanya *Die Horen* ("Les hores")<sup>2</sup>, Schiller parla de l'agradable sensació que l'home experimenta quan estableix contacte amb la naturalesa, i fa entrar en aquest concepte de naturalesa tant els animals i les plantes, com la naturalesa humana, que el filòsof associa amb l'espontaneïtat i un cert primitivisme:

En la vida hay momentos en que dedicamos cierto amor y conmovido respeto a la naturaleza en las plantas, minerales, animales, paisajes, así como a la naturaleza humana en los niños, en las costumbres de la gente campesina y de los pueblos primitivos [...] por el mero hecho de *ser naturaleza*.<sup>3</sup> Todo espíritu afinado que no carezca por completo de sentimientos lo experimenta cuando pasea al aire libre [...] cuando el aspecto de la simple naturaleza lo sorprende en circunstancias y situaciones artificiales [...] Pero este modo de interés hacia la naturaleza nace sólo bajo dos condiciones. En primer lugar, es absolutamente necesario que el objeto que nos lo inspira sea *naturaleza* o por lo menos que lo consideremos como tal; y luego, que sea *ingenuo* (en el más amplio significado de la palabra), es decir, que en él la naturaleza contraste con el arte y lo supere. Cuando esto último se agrega a lo primero, y sólo entonces, resulta ingenua la naturaleza (1985:67-68).

---

 125

En aquests elements de la naturalesa, Schiller valora sobretot la "ingenuïtat" i l'espontaneïtat, que han de marcar diferències amb l'artificial, l'arbitrari, és a dir, amb l'art mateix. Segons ell, la naturalesa té les seves pròpies lleis, unes lleis naturals, "espontànies", que no són producte d'una convenció artificial. Així —i contrària-

---

<sup>1</sup> Schiller, F. (1985): «Sobre poesia ingenua y poesia sentimental», a *Friedrich Schiller: Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesia ingenua y poesia sentimental, y una polémica: Kant, Schiller, Goethe, Hegel*. Icaria, Barcelona.

<sup>2</sup> Recordem que Josep Pla va titular així mateix, *Les hores*, el volum 20è de la seva *Obra Completa*, al prefaci del qual diu: "La vida de Goethe, i sobretot la d'Schiller, transcorregueren en poblacions irrisòriament petites. Quan aquests senyors volgueren fer una revista,, l'anomenaren «Les hores», nom revelador de la contextura pausada de les seves existències..." (pàg. 9).

<sup>3</sup> En cursiva a l'original.

ment a l'afirmació de Wilde—, quan l'art imita la naturalesa, el sentiment que se'n deriva no és mai el mateix que si un es troba en relació directa amb el món natural. És a dir, encara que poguéssim donar a una flor la més perfecta aparença de naturalesa, quan descobríssim que es tracta d'una imitació, el sentiment al qual ens referim quedaria anul·lat; d'on s'infereix que aquesta manera de complaure's en la naturalesa no és estètica, sinó moral, perquè no és produïda directament per la contemplació, sinó pel concurs d'una idea. Schiller ve a dir que no és la bellesa d'un paisatge el que ens causa plaer, no és un fet estètic, sinó que aquest plaer té un origen moral. Com diu Viñas (2002:253 i ss.), la intenció de Schiller és anar més enllà de Kant (del Kant que, a la *Crítica del judici*, diu que el judici estètic és totalment autònom i està deslligat de tota finalitat pràctica i moral) i establir un pont entre els problemes de l'estètica i els de la moral. Per si sol, un paisatge no produeix cap efecte especial. És el sentiment moral que un experimenta en contemplar-lo el que genera plaer. La contemplació d'aquest paisatge, doncs, i dels elements que conté (flors, ocells, etc.), fa que l'home reflexioni sobre el que la seva vida té d'artificial i senti nostàlgia d'aquest estat primitiu que ha abandonat per la civilització. És obvi que aquí ressonen Rousseau i el seu rebuig de la civilització i de la cultura, però amb la diferència que, per a Schiller, aquest retorn a la naturalesa, a la ingenuïtat i l'espontaneïtat no pot tenir lloc si no va acompanyat de la raó i la llibertat, que tant han costat de guanyar i que hem de saber aprofitar:

*Son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos volver a ser*. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza (1985:68-69).

Per al filòsof alemany, la ingenuïtat, doncs, ha de ser "controlada" i no pot socavar principis morals bàsics. Només en un cas així la naturalesa serà més agradable que el món arbitrari, artificial. D'aquesta manera, havent superat la impostura pròpia del que és arbitrari, la naturalesa s'acostarà més a la veritat, i d'aquí que reporti un plaer de caràcter moral.

Schiller considera, d'altra banda, que el geni, el geni autèntic, ha de ser ingenu ("Todo verdadero genio, para serlo, debe ser ingenuo", 1985:78), és a dir, ha d'actuar segons el seu talent natural,

<sup>4</sup> En cursiva a l'original.

<sup>5</sup> Vid. *Fedre*, 244e-245b i Ió 535c-536a.

ignorant la preceptiva i guiant-se, com reclama Plató<sup>5</sup>, només per la inspiració. Per a Schiller, el geni està més a prop de la naturalesa que l'home corrent, i seria l'excepció a la pèrdua general de contacte de l'home amb la naturalesa per obra i gràcia de la cultura, de la civilització. Com ha viscut històricament l'home aquesta relació amb la naturalesa? Schiller estableix aquí una diferència entre els grecs antics, per als quals la naturalesa formava part de la seva vida quotidiana i no li donaven per tant cap valor especial, i els poetes moderns, que en parlen amb la malenconia del qui percep aquesta naturalesa com una realitat ja molt llunyana. Així, com més gran és la distància que imposa la civilització, més intensa és la nostàlgia de l'Arcàdia perduda.

En el seu assaig, Schiller parla —i vet aquí el propòsit d'aquesta llarga introducció— de dos tipus de poeta, segons l'època i les circumstàncies de la seva formació: el poeta “ingenu” i el poeta “sentimental”:

En la idea misma de poeta está el ser siempre custodia de la naturaleza [...] Así, pues, o *serán* naturaleza o *buscarán* la naturaleza perdida. De donde resultan dos modos de poesía totalmente distintos, con que se agota y se abarca el dominio entero de la poesía. Todo poeta, si lo es de verdad, pertenecerá \_según la condición de la época en que florezca o las circunstancias accidentales que hayan influido en su formación general y en su estado de ánimo transitorio\_ sea a los *ingenuos*, sea a los *sentimentales* (1985:86).

127

El poeta, he dicho, o es naturaleza o la buscará; de lo uno resulta el poeta ingenuo, de lo otro el sentimental (1985:90).

I, com a exemple de poetes “ingenus”, el filòsof alemany cita Homer i Shakespeare. Segons ell, el poeta ingenu és sever i esquerp, i defuig tota efusió del cor, del desig que vol abraçar-lo; el poeta ingenu és invisible perquè no expressa els seus sentiments i el lector no pot saber, per tant, quines són les seves emocions; es reclama objectiu fins a semblar insensible i busca la perla “la gran perla perfecta” de què parla Riba a l'Elegia VI\_, no a flor d'aigua, sinó en les profunditats:

Como la divinidad está detrás del universo, así está él detrás de su obra; él es la obra, y la obra es él [...] Así se nos aparecen, por ejemplo, Homero entre los antiguos y Shakespeare entre los modernos: dos caracteres sumamente distintos, separados por la inmensa distancia de sus épocas, pero del todo idénticos precisamente en ese rasgo (1985:87)

Diu el teòric alemany que acostumat, en el tracte amb els poetes

moderns (o “sentimentals”, és a dir, els que s’expressen a si mateixos en les seves obres, els que s’hi reflecteixen i, per això, són subjectius), a buscar en l’obra l’autor, a visitar els racons més amagats del seu cor, a contemplar en definitiva “el objeto en el sujeto” (1985:87), l’irritaven profundament la fredor i la insensibilitat del dramaturg anglès, que, com Homer, es limita a descriure escenes a priori commovedores “como si se relatara un hecho cotidiano, más aún, como si no tuviera corazón en el pecho” (1985:89).

Com Schiller, Verdi solia dir que l’art havia de ser natural i simple, allunyat de qualsevol propòsit didàctic o moralitzador. Així, un cop s’entén la diferència entre “ingenu” i “sentimental”, s’entén també l’amor de Verdi per Shakespeare. Verdi estimava el dramaturg anglès fins al punt que tenia un exemplar de les seves obres a la tauleta de nit en una traducció en prosa de Carlo Rusconi\_ perquè, per entendre’ns, no ensenyava doctrina, no volia “convèncer” de res el lector, i perquè trobava que en ell, un geni, es complia a la perfecció l’afirmació de Schiller que:

El genio sólo demuestra serlo triunfando, por la simplicidad, sobre el arte complicado. No procede según principios reconocidos, sino por ocurrencias y sentimientos; pero sus ocurrencias son inspiraciones de un dios (todo lo que la naturaleza hace es divino), sus sentimientos son leyes para todos los tiempos y para todas las generaciones humanas (1985:78).

---

 128

Seguint el professor Ronberg, com en el cas d’*Otel·lo*, Verdi no va posar música a tot el text dramàtic original. Així, l’esplèndid monòleg de Macbeth del primer acte “If it were done...” (I.vii ss.) va ser suprimit perquè la densitat del text dramàtic hauria dificultat enormement la partitura. Verdi també va prescindir del porter i de personatges secundaris com Ross, Lennox i Angus perquè no tenien cap incidència en l’acció. Fins i tot el paper de Macduff és un paper menor, si bé té una ària molt bonica a l’acte IV, un cop ha sabut que la dona i els fills han estat assassinats: “O figli, o figli miei!... Ah, la paterna mano” (“Sinful Macduff!...”, IV.iii.219ss).

Aquesta ària de Macduff va precedida d’un cor de refugiats escocesos, que es planyen per l’opressió que pateix el seu país (“Patria oppressa”). El contingut general d’aquest cor \_el mal que Macbeth ha sembrat per tot Escòcia\_ està tret del parlament de Ross a IV.iii del text original (“Alas, poor country...”). A la tragèdia, òbviament, no n’hi ha de cor, com tampoc no hi havia cor d’infants xipriotes a *Otel·lo*.

Com diu Salvador Oliva,

*Macbeth* és la història d’un general que vol governar el país [...] El tema més

apassionant de l'obra, però, és el del mal i la maldat, personificat en les bruixes, que determinen l'actuació posterior de Macbeth i posen en marxa –des del punt de vista dramàtic– el seu destí. A partir de la idea de l'assassinat del rei Duncan fins a la seva realització, comença un procés que no deixa d'avançar fins a destruir el propi Macbeth. Aquest procés té un pensament dominant, expressat pel mateix personatge: “Les coses que comencen malament / només es fortifiquen amb el mal” (III.ii).<sup>6</sup>

A l'obra original, l'acció comença a I.iii, amb els trons i els llamps al bruguerar i l'escena de les bruixes. Verdi deia que, en aquesta òpera, hi havia tres personatges principals: lady Macbeth, l'autèntica protagonista del drama, Macbeth i les bruixes, en aquest ordre. Aquestes figures tenen un paper més rellevant en Verdi que en Shakespeare. Per remarcar-ne la importància, el compositor va substituir les tres bruixes de l'obra original per tres grups de tres bruixes cada un, decisió que en el seu moment va ser molt criticada, però que es demostra eficaç des del punt de vista del muntatge. Amb les bruixes, lady Macbeth és el personatge protagonista. Com a la tragèdia, surt a escena llegint la carta en què el seu marit li parla de la profecia de les bruixes: “Nel dì della vittoria io le incontrai” (“They met me in the day of success”, I.v.i). Però Verdi fa que “llegeixi” la carta, i aquest és l'únic fragment “recitat” de l'òpera. El seu parlament, doncs, d'un notable efecte dramàtic, dona molta més força al personatge.

Un cop acaba de llegir la carta, lady Macbeth comença a cantar, i el cant contrasta poderosament amb la lectura, ja que la soprano ha de cantar sense reserva. Primer canta l'ària “Ambizioso spirito tu sei, Macbetto”, que acaba amb un violent “retrocede”, paraula clau, perquè si alguna cosa tem lady Macbeth és que el seu marit flaquesgi davant el regicidi, imprescindible per fer realitat la seva ànsia de poder. Tot seguit, comença l'ària pròpiament dita (“Vieni! t'affretta!”) amb què l'esposa expressa la seva voluntat d'esperonar el marit indecís. En aquesta ària, el color de les notes no desmereix la psicologia del personatge: grans salts cap a les notes altes per baixar de seguida a la tessitura més greu. Una cantant que no tingui aquesta capacitat no pot interpretar aquest paper, que demana una soprano dramàtica, no lírica. Observeu l'ús aspre i violent que fa d'aquesta tessitura a les paraules clau del començament de l'ària “Vieni! t'affretta! accendere/ ti vo' quel freddo core!”: “Accendere” (“inflamar”) i “freddo core” (“cor fred”) freguen les notes més baixes.

<sup>6</sup> Vid. Salvador Oliva, pròleg a *Macbeth*. TV3-Televisió de Catalunya & Editorial Vicens Vives, s.a. Barcelona, 1988.

Després d'aquesta ària magnífica, un servent anuncia que el rei Duncan és a punt d'arribar al castell dels Macbeth. En aquest punt trobem, a la tragèdia original, el gran monòleg de lady Macbeth ("The raven himself is hoarse...", I.v.36ss.), al qual Verdi oposa una *cavatina*: "Or tutti sorgete", que la reina canta en presència d'un servent. En aquest monòleg, absolutament brutal, l'esposa del tirà invoca les forces del mal que li endureixin el cor davant les atrocitats que es disposen a cometre. Val la pena que ens hi aturem un moment:

Come, you spirits  
That tend on mortal thoughts. Unsex me here,  
5 And fill me, from the crown to the toe, top-full  
Of direst cruelty. Make thick my blood,  
Stop up th'access and passage to remorse,  
That no compunctious visitings of nature  
Shake my fell purpose, nor keep peace between  
10 Th' effect and it. Come to my woman's breasts,  
And take my milk for gall, you murd'ring ministers,  
[...]  
Come, thick night,  
And pall thee in the dunnest smoke of hell,  
15 That my keen knife see not the wound it makes,  
Nor heaven peep through the blanket of the dark,  
To cry 'Hold, hold!'

Veniu  
esperits que animeu els pensa ments de mort,  
priveu-me del meu sexe; des del cap fins alspeus]  
ompliu-me de la crueltat més espantosa;  
espesseïu la meva sang; barreu l'accés i el pas  
a tot remordiment; que cap accés de pietat  
no em faci trontollar els propòsits,  
ni cap treva de pau no es pugui interposar  
entre ells i els seus efectes!  
Veniu fins als meus pits de dona,  
i canvieu la meva llet en fel,  
ministres de l'assassinat! [...]   
Vine, nit densa, i embolcalla'm amb el fum  
més negre de l'infern, perquè el meu esmolat  
punyal no pugui veure les ferides que farà,  
ni el cel pugui espiar-les entre els mantells  
nocturns, ni cridar: "Atura't! Atura't!"

Certament, el monòleg reflecteix els propòsits tèrbols de lady Macbeth gràcies a la sàvia disposició dels recursos retòrics del llenguatge. Quins són aquests recursos? En primer lloc, la forta cesura a la meitat del vers, que fa que el lector hagi d'avançar pel text a sotragades, com reforçant la invocació de la reina a les forces del mal ("barreu l'accés i el pas a tot remordiment"). Vegeu els lectors que el segon hemistiqui del vers original (a 4, 6, 10 i 13) comença amb un verb en imperatiu, en posició anafòrica. En segon lloc, convé destacar, a partir de 13: "Come, thick night..." fins al final, la presència de fonemes com /p/, /t/, /k/, de menys ressonància que els vocàlics, que contribueixen a donar aquesta sensació de lectura abrupta, a imitació del convuls pensament del personatge, a què al·ludia més amunt. Per acabar, les figures i els trops. Entre les primeres, la sil·lepsi de "mortal" (4), un adjectiu que s'ha de prendre en sentit propi i figurat alhora; entre els segons, les violentes metàfores que apareixen ja a 6-7 fins al final, sobretot les de 14 i 16. Val la pena entretenir-s'hi una mica. A 14 ("Pall thee in the dunnest smoke of hell"), "pall" \_un substantiu, el drap negre que

cobreix el taüt, està usat aquí com a verb, “embolcallar”. Però no “embolcalla'm”, sinó “embolcalla't” tu (“thee”), nit. És obvi que el traductor ha traduït aquí amb un criteri diferent, com si fos la nit qui m'ha d'embolcallar a mi, i ha donat a “that” un gir causal: “perquè...”. És impressionant la personificació que comença a “Nor heaven...” fins a “... hold!”. Com si aquest “heaven” fos en realitat un nen que, esglaiat, mira pels plecs d'una manta (“els mantells nocturns”) per certificar l'horror.

Més viva que l'ària, aquesta *cavatina* vol expressar l'excitació i l'ambició de lady Macbeth. La peça és d'una gran dificultat vocal per les pujades i baixades (“Tu, notte, ne avvolgi/ di tenebra immota”) constants, que són l'equivalent musical verdià dels fonemes oclusius i de les cesures a mig vers en Shakespeare.

Pel que fa al rei Duncan, que només surt una vegada, quan arriba al castell dels Macbeth, direm que, a l'òpera, no hi canta ni una nota. Per què? Perquè en plantejar-se la composició d'una òpera sobre el personatge homònim, Verdi no volia focalitzar la partitura sobre l'assassinat d'un rei, ni tampoc estava gaire interessat en la seva dimensió ètica o política. Per a ell, el protagonista és Macbeth i, sobretot, la seva dona. Duncan li serveix de contrapunt, ja que l'acompanya el so d'una marxa lleugera i amable, als sons del món habitat pels Macbeth, uns sons que retronen al llarg del gran duet del 1r. acte (“Sappia la sposa mia”). Un contrast irònic semblant trobem a I.vi.1-10, al diàleg entre Duncan i Banquo, quan arriben a les envistes del castell dels Macbeth.

I Macbeth? Ja hem vist que Verdi suprimeix les primeres escenes de l'obra. Macbeth, per tant, no surt a escena fins que ell i Banquo es troben amb les bruixes al bruguera. Al començament, l'obra ens parla més del turment interior del personatge, del seu conflicte intern i de la noblesa ambigua de la seva condició de soldat. El monòleg “If it were done...” (I.vii.1-28) no és l'únic important que el mestre va escapar. Tampoc va incloure a la partitura la reacció indiferent de Macbeth a la mort de la seva dona: “She should have died hereafter...” (“Hauria pogut morir més endavant...”) (V.v.17ss), quan expressa, simplement, perplexitat. El discurs, magnífic, acaba amb els versos, tan coneguts: “Life's but [...] a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing” (“La vida no és res més [...] que un conte explicat per un dement/ ple de soroll i fúria, i sense cap sentit”), que van inspirar a Faulkner el títol de la seva novel·la *The Sound and the Fury*. Francesco M. Piave, el llibretista italià, va traduir canviant “fury” per “vento”: “La vita, ch'importa? È il racconto d'un povero idiota! Vento e suono che nulla dinota!”.



Com el personatge original, el Macbeth de Verdi és un personatge sense iniciativa que només actua com a reacció a forces externes: a les bruixes, a la seva dona, a l'esperit de Banquo a l'escena del banquet, quan la reina \_nerviosa, preocupada per distreure l'atenció dels comensals de la insània del marit\_ canta un brindis ("Si colmi il calice...", acte II) que no pot dissimular la por.

A la partitura, Macbeth no té un *leit motiv* que l'identifiqui, és un home que rep "els cops i els dards de la ultratjant Fortuna", que ha d'afrontar. Verdi ho sap, això, i ho constata ja a l'obertura, que reflecteix el tema de les bruixes i el de lady Macbeth, sobretot el de la gran escena del somnambulisme de l'acte IV. Aquest és el moment estel·lar, la part més brillant, musicalment parlant, de tota l'òpera i una de les escenes més celebrades. L'escena de l'al·lucinació és tan improvisada en Shakespeare com en Verdi. Com fa el mestre en l'escena de la lectura de la carta, el dramaturg va voler subratllar l'estat mental de lady Macbeth posant-lo en prosa. Però, en aquest cas, la música crea una atmosfera com d'encanteri, reforçada per l'ús d'un sol instrument de vent i, per damunt de tot, la repetició insistent de dues notes, just abans que la infel·lix lady Macbeth comenci a cantar "Una macchia è qui tuttora" i durant la interpretació d'aquesta ària. Aquesta repetició obsessiva, com percutint la ment de la protagonista, ens diu que només hi ha una cosa que l'obsessiona: la imaginària taca de sang que no pot eliminar de les seves mans. L'escena és llarga i presenta una línia de cant irregular, que sol·licita un gran esforç de la soprano. És important destacar-ne les frases inconnexes, que reflecteixen l'estat mental del personatge ja des del començament: "Una macchia è qui tuttora. Via, ti dico, o maledetta. Una... due... gli è questa l'ora".

La vida, doncs, va abandonant lady Macbeth com, de fet, abandonada, ja des del començament, el seu marit, a qui, tot sol, només trobem en dues ocasions. Primer, en el monòleg de la daga, quan es demana: "Ès un punyal això que tinc al meu davant...?" ("Is this a dagger, which I see before me...?", II.i.33ss). L'ària de Macbeth ("Mi si affaccia un pugnale...") del gran duet de l'acte I descriu magistralment l'escena. Aquesta escriptura vocal va ser una autèntica revolució a l'època de Verdi i va sorprendre molt el públic italià. La segona vegada que trobem Macbeth tot sol és a l'últim acte, quan s'adona que tot està perdut i canta, després d'un recitatiu, una ària molt bonica ("Pietà, rispetto, amore...") de derrota i deses-

---

<sup>7</sup> Com el lector ja deu haver endevinat, això pertany al famós monòleg del acte III acte de *Hamlet*

peració. Aquesta ària no té correspondència a l'obra original \_com tampoc no en té l'ària de Banquo ("Come dal ciel precipita...") de l'acte II. Sempre buscant l'equilibri dramàtic, com s'ha vist en la melodia del rei Duncan, el propòsit d'aquesta ària seria presentar un contrast Banquo/Macbeth més acusat\_ i substitueix el monòleg "She should have died hereafter...", ressenyat més amunt. Així, com el 'Credo' que canta Iago a l'acte II d'*Otel·lo*, aquestes dues àries són afegits del llibretista que no existeixen en el text shakespeareà.

Una altra addició, aquesta a l'acte III, és la presència de lady Macbeth a escena poc després que Macbeth hagi tornat a consultar les bruixes. Al text original, aquest quadre no hi és, però el mestre de Bussetto volia que l'espectador constatés el temor que la indecisió del rei inspira a la seva dona. L'acte acaba amb el duet "Ora di morte e di vendetta".

No sé fins a quin punt Shakespeare –geni perquè era ingenu– era un ésser que "ignorante de las reglas, esas muletas de la endeblez y amaestradoras del extravío, guiado no más que por la naturaleza y por el instinto", caminava "tranquilo y seguro por todas las trampas del falso gusto, donde todos los que no son genios quedan inevitablemente atrapados si no son lo bastante prudentes para esquivarlas desde lejos" (1985:78).

Si és veritat, com diu Schiller, que "los problemas más complicados debe resolverlos el genio con una sencillez y una facilidad sin pretensiones [...] El genio sólo demuestra serlo triunfando, por la simplicidad, sobre el arte complicado" (1985:78), haurem de convenir que en el cas que ens ocupa el dramaturg anglès hi ha excel·lit amb escriure. I amb una única arma: el llenguatge, el component imaginatiu del qual carrega de sentit, com volia Pound, les paraules de la tribu, l'"expressió ingènua" que és l'element principal de la gràcia. Per dir-ho a la manera de Schiller,

Con esa gracia ingenua el genio expresa sus más saltas y profundas ideas: son sentencias de un dios en boca de un niño. Mientras la inteligencia rutinaria [...] crucifica sus vocablos y sus conceptos en la gramática y la lógica [...] y gasta multitud de palabras para no decir más de lo conveniente [...] el genio da en cambio al suyo, con una sola y feliz pincelada, un contorno siempre preciso, firme y sin embargo perfectamente libre.

### i com avançant-se a la lingüística moderna

Mientras allí el signo permanece eternamente heterogéneo y extraño a lo significado, aquí el lenguaje brota, como por necesidad interior, del pen-

samiento, y está tan identificado con él que el espíritu aparece como desnudo aun bajo la vestidura corpórea. Semejante modo de expresión, en que el signo desaparece por entero en lo significado y en que el lenguaje deja como al descubierto la idea que expresa [...], es lo que en el arte de escribir se suele llamar talentoso y genial (1985:79-80).

## Macbeth

### Libretto

#### Introducció i Acte I

I.iii

*(Cor de bruixes)*

Che faceste? dite su!"

*(Bruixa 1)*

"Un tamburo! Che sarà?

Vien Macbetto. Eccolo qual!"

*(Bruixa 3)*

Duet

"Giorno non vidi mai sì fiero e bello!"

*(Mac., Banq.)*

"S'allontanarono!"

*(Bruixes)*

Cavatina

"Nel dì della vittoria io le incontrai..."

"Ambizioso spirito tu sei, Macbetto..."

"Vieni, t'afretta..."

"Or tutti sorgete..."

*(Lady Mac.)*

"Oh donna mia!"

"My dearest love..."

*(Mac., Lady Mac.)*

Duet

Acte II.i

"Sappia la sposa mia"

"Mi si affaccia un pugnàl?"

"Fatal mia donna!"

*(Mac., Lady Mac)*

Sextet

II.iii

"Di destarlo per tempo il re m'impose"

"Schiudi, inferno, la bocca"

### Text dramàtic

#### Acte I.i

"Where hast thou been, sister?"

"A drum, a drum!

Macbeth doth come."

"So foul and fair a day I have not seen."

"They met me in the day of success..." (v)

"Thou [...], art no without ambition"

"Hie thee hither..."

"The raven [...] Come, you spirits..."

"Go bid thy mistress"

"Is this a dagger which I see before me...?"

"Didst thou not hear a noise?" (ii)

(*Macduff, Banquo, Mac., Lady Mac., Dama, Malcolm, cor*)

**Acte II**

Acte III.ii

**Aria**

"Perchè mi sfuggi"

"Why do you keep alone"

"La luce langue"

"Light thickens" (III.ii)

(*Lady Mac.*)

(*Lady Mac., Mac.*)

"Chi osò mandarvi a noi?"

"But who did bid thee join with us?" (iii)

(*Cor d'assassins*)

"Studia il passo, o mio figlio"

(III.ii)

(*Banquo*)

**Final Acte II**

"Salve, o re!"

"Si colmi il calice"

"Avaunt! And quit mi sight!" (III.iv)

"Va', spirito d'abisso!"

(*Cor, Mac., Lady Mac., Dama, Macduff, Sicari*)

**Acte III**

Acte IV.i

"Tre volte miagola la gatta in fregola"

"Thrice the brinded cat hath mewed"

(*Cor de bruixes*)

**Ball i Vals**

**Escena de les aparicions**

"Finché appelli, silenti m'attendete"

"How now, you secret [...] hags!"

"Fuggi, regal fantasima"

"Thou art too like a spirit [...] Down!"

(*Macbeth, Cor de bruixes, 3 aparicions*)

**Cor i ball**

"Ondine e Silfidi"

(*Bruixes*)

**Duet i Final Acte III**

"Ove son io?"

"Where are they? Gone?"

"Ora di morte"

(*Macbeth, Lady Mac., Herald*)

**Acte IV**

IV.iii

"Patria oppressa"

"Alas, poor country!"

(*Cor d'escocesos*)

(*Ross*)

**Aria**

"O figli, o figli miei!"

"My children too?"

(*Macduff*)

"Dove siam? Che bosco è quello?"

"What wood is this before us?" (V.iv)

*(Malcolm, Macduff, Cor)*

**Gran escena del somnambulisme**

"Vegliammo invan due notti"

"Una macchia è qui tuttora"

*(Metge, Dama, Lady Macbeth)*

*(Siward)*

"I have two nights watched with you" (V.i)

"Out, damned spot!"

"Perfidi! All'anglo contro me v'unite!"

"Pietà, rispetto, amore"

*(Macbeth)*

V.iii

"Ella è morta!"

*(Cor, Macbeth, Dama, Macduff)*

"The Queen, my lord, is dead" (V.v)

*(Seyton)*

**Mort de Macbeth**

"Mal per me che m'affidai"

*(Macbeth)*

"Vittoria!"

*(Cor, Malcolm, Macduff)*

**Abstract**

In this article, the lecturer Fulquet develops an analytical study on the musical works of Verdi and his relationships with the aesthetic movement called Romanticism. The author aims at exploring the essential elements in Verdian work in the context of Romanticism, and looks into the musical expression of myths, archetypes, and Romantic references in the work of this composer.