



ART IN A COFFEE CUP

I raffinati colori di Martino Zanetti interpretano la nuova linea di porcellane creata da Hausbrandt per celebrare il rituale della pausa caffè nei locali più esclusivi. I profili delle rose, rivelati dagli acquerelli, incorniciano lo sfondo bianco, dove lo sguardo può abbandonarsi a un piacevole equilibrio di sfumature e far riscoprire tutte le percezioni dei sensi.



HAUSBRANDT

hausbrandt.it

BELCANTO[®]
DI BELLUSSI

METODO CLASSICO



TEATRO LA FENICE - Venezia



shop online at
BELLUSSI.COM

In vendita presso il bookshop del Teatro La Fenice
On sale at the Teatro La Fenice bookshop
www.zafferanoitalia.com - www.teatrolafenice.it

zafferano

Il lieto calice

Il calice disegnato da Federico de Majo e realizzato da Zafferano per Fondazione Teatro La Fenice. Omaggio a "La traviata" di Giuseppe Verdi.

The wine glass designed by Federico de Majo and created by Zafferano for the Teatro La Fenice. A tribute to "La Traviata" by Giuseppe Verdi.

Federico de Majo



FEST



FeST



Maria Callas

MARIA CALLAS

at
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziainca.it
call center HelloVenezia: +39 041 2324



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



BIRRA ANTONIANA
Agricola Italiana

SOSTIENE IL GRAN TEATRO LA FENICE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2018-2019

trasmesse in diretta o in differita

dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 novembre 2018 ore 19.00

Macbeth

venerdì 8 febbraio 2019 ore 19.00

Il sogno di Scipione

venerdì 15 febbraio 2019 ore 19.00

Il re pastore

domenica 24 febbraio 2019 ore 15.30

L'italiana in Algeri

martedì 23 aprile 2019 ore 19.00

Dorilla in Tempe

venerdì 10 maggio 2019 ore 19.00

Turandot

sabato 18 maggio 2019 ore 15.30

Aida

Concerti della Stagione Sinfonica 2018-2019

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 3 novembre 2018)

Kerem Hasan (sabato 10 novembre 2018)

Jérémie Rhorer (venerdì 11 gennaio 2019)

Yuri Temirkanov (venerdì 12 aprile 2019)

Diego Fasolis (venerdì 19 aprile 2019)

Jonathan Webb (venerdì 7 giugno 2019)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2018-2019



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.*

*Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.*

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

Incontri con l'opera

giovedì 15 novembre 2018

GIORGIO PESTELLI

Macbeth

martedì 11 dicembre 2018

SILVIA POLETTI

Romeo e Giulietta

lunedì 21 gennaio 2019

LUCA CIAMMARUGHI

Werther

martedì 5 febbraio 2019

GIANNI GARRERA

Il sogno di Scipione

martedì 12 febbraio 2019

CARLO SISI

Il re pastore

martedì 19 febbraio 2019

GIOVANNI BIETTI

L'italiana in Algeri

martedì 19 marzo 2019

PAOLO BARATTA

Otello

mercoledì 17 aprile 2019

ALBERTO MATTIOLI

Dorilla in Tempe

martedì 7 maggio 2019

SANDRO CAPPELLETTI

Turandot

martedì 14 maggio 2019

MICHELE GIRARDI

Aida

venerdì 14 giugno 2019

LUCA MOSCA

Don Giovanni

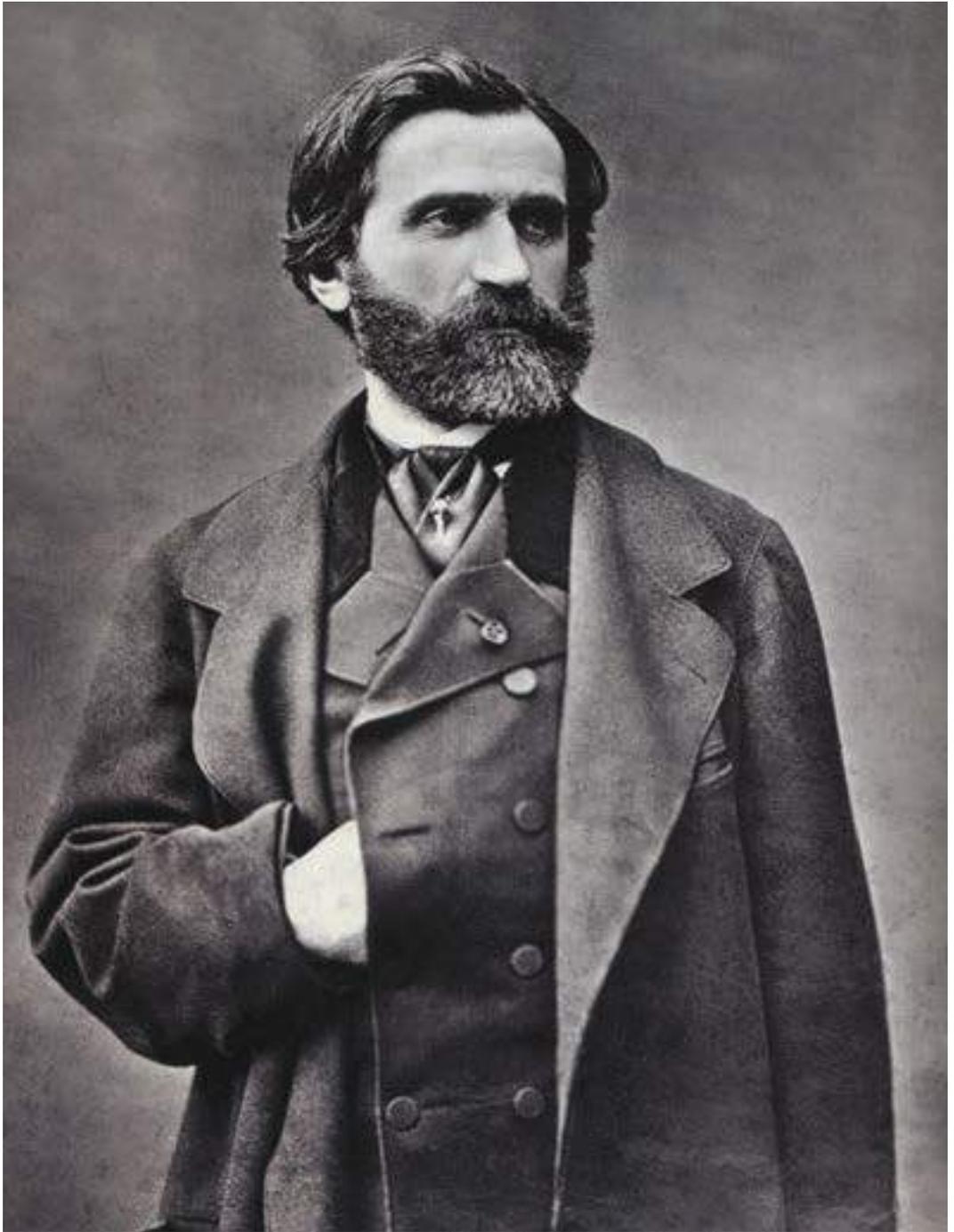
lunedì 9 settembre 2019

TITO CECCHERINI, FORTUNATO ORTOMBINA,

SALVATORE SCIARRINO

Luci mie traditrici

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Giuseppe Verdi (1813-1901) in una delle fotografie scattate a Parigi, nella prima metà degli anni Cinquanta, da André Eugène Disdéri (1819-1889).

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2018-2019
Opera inaugurale

MACBETH

Teatro La Fenice

venerdì 23 novembre 2018 ore 19.00 turno A
in diretta su 

domenica 25 novembre 2018 ore 15.30 turno B

martedì 27 novembre 2018 ore 19.00 turno D

giovedì 29 novembre 2018 ore 19.00 turno E

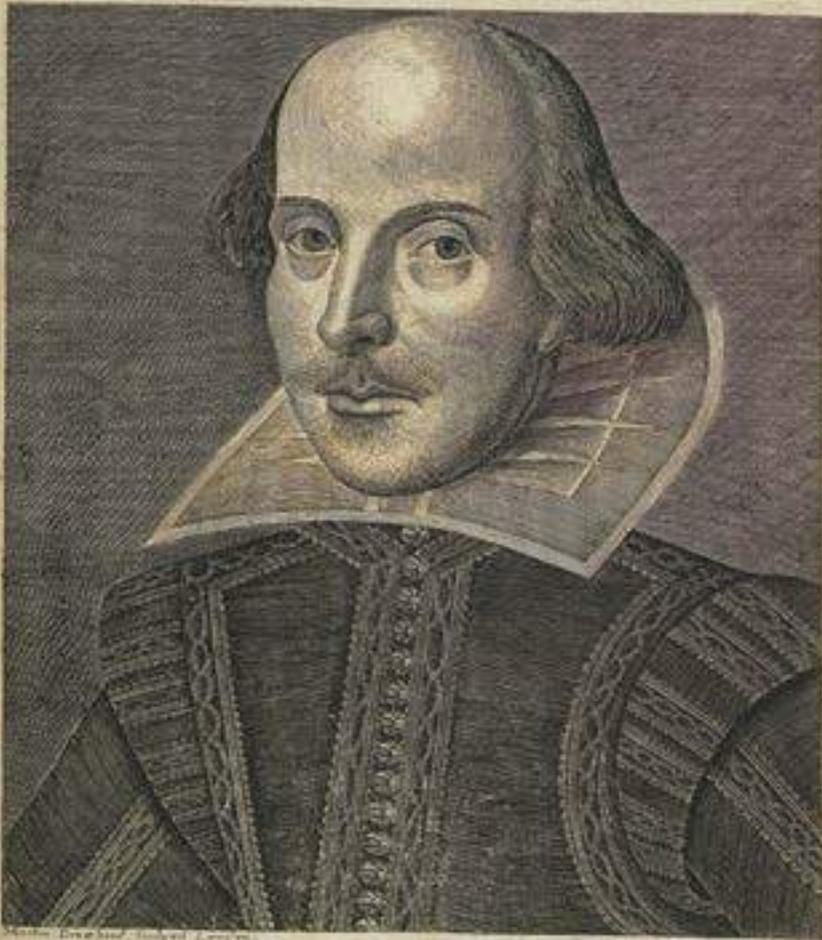
sabato 1 dicembre 2018 ore 15.30 turno C



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES
COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



LONDON
Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

Martin Droeshout (1601-1650), William Shakespeare, 1623. Londra, British Library.

La locandina	13
<i>Macbeth</i> in breve <i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i>	15
<i>Macbeth</i> in short <i>edited by Maria Rosaria Corchia</i>	17
Argomento	19
Synopsis	22
Argument	25
Handlung	28
Il libretto	31
<i>Macbeth</i> , capolavoro di frontiera <i>di Paolo Gallarati</i>	65
Numeri musicali	75
Damiano Michieletto: «Verdi era il primo regista delle sue opere» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	79
Damiano Michieletto: «Verdi was the first director of his operas» <i>edited by Leonardo Mello</i>	82
Myung-Whun Chung: «La musica come antidoto alla smania di potere»	85
Myung-Whun Chung: «Music as an antidote to the yearning for power»	88
Leggendo il libretto	91
<i>Macbeth</i> a Venezia <i>a cura di Franco Rossi</i>	95
MATERIALI	
La passione shakespeariana di Verdi <i>di Carmelo Alberti</i>	103
<i>Macbeth</i> e il cinema <i>di Roberto Pugliese</i>	107
Verdi, Sanquirico e la (mancata) fantasmagoria del <i>Macbeth</i> <i>di Maria Rosaria Corchia</i>	110
Lady <i>Macbeth</i> : assassina, regina, madre, sposa <i>di Leonardo Mello</i>	113
CURIOSITÀ	
Una dedica speciale	117
Biografie	118
IMPRESA E CULTURA	
Il Freundeskreis des Teatro La Fenice sostiene <i>Macbeth</i>	124
DINTORNI	
Due volumi verdiani <i>di Giuseppina La Face Bianconi</i>	126
Al via Musikàmera 2019	128



Carla Teti, figurino per Macbeth di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre-dicembre 2018; direttore Myung-Wbun Chung, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.

MACBETH

melodramma in quattro parti

libretto di **Francesco Maria Piave e Andrea Maffei**

da *The Tragedy of Macbeth* di William Shakspeare

musica di **Giuseppe Verdi**

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

prima rappresentazione assoluta: Firenze, Teatro della Pergola, 14 marzo 1847

versione 1865

personaggi e interpreti

<i>Macbeth, generale dell'esercito del re Ducano</i>	Luca Salsi
<i>Banco, generale dell'esercito del re Ducano</i>	Simon Lim
<i>Lady Macbeth, moglie di Macbeth</i>	Vittoria Yeo
<i>Dama di Lady Macbeth</i>	Elisabetta Martorana
<i>Macduff, nobile scozzese, signore di Fiff</i>	Stefano Secco
<i>Malcolm, figlio di Ducano</i>	Marcello Nardis
<i>Medico</i>	Armando Gabba
<i>Domestico di Macbeth</i>	Antonio Casagrande (23, 27/11, 1/12) Enzo Borghetti (25, 29/11)
<i>Sicario</i>	Emanuele Pedrini (23, 27/11, 1/12) Giampaolo Baldin (25, 29/11)
<i>Araldo</i>	Umberto Imbrenda (23, 27/11, 1/12) Nicola Nalesso (25, 29/11)
<i>Tre apparizioni</i>	solisti dei Piccoli Cantori Veneziani

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin, *costumi* Carla Teti

light designer Fabio Baretin, *movimenti coreografici* Chiara Vecchi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

con il sostegno di



direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro aggiunto di palcoscenico Alberto Boischio; maestro alle luci Federico Brunello; collaboratrice alla drammaturgia Elisa Zaninotto; assistente alla regia Eleonora Gravagnola; assistente alle scene Daniele Pierobon, Pietro De Francesco; assistente ai costumi Sofia Vannini; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Silvano Santinelli scenografie (Pesaro), Decima (Padova); costumi Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; attrezzeria Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Surfaces (Treviso); calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Pompei (Formello); trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); parrucco Audello Teatro (Torino); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR

Macbeth in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

Macbeth è la decima opera composta da Giuseppe Verdi (1813-1901), la prima del suo catalogo ispirata a un dramma di William Shakespeare. Nell'abbondante produzione dei cosiddetti «anni di galera» – dopo il successo di *Nabucco* del 1842, Verdi compose sedici partiture in dieci anni, faticando per soddisfare le commissioni degli impresari che volevano sfruttare la sua fama crescente – questo melodramma occupa un posto speciale, non solo per l'originalità del progetto ma anche per la profonda ammirazione del musicista nei confronti del drammaturgo inglese. La tragedia di *Macbeth* era, a suo parere, «una delle più grandi creazioni umane» e inaccettabili erano le critiche di chi lo accusava di averne una conoscenza approssimativa: «Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbet* [*sic*], ma che io non conosco, che non capisco e che non sento Shacspeare [*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».

Verdi stipulò il contratto con gli impresari Alessandro e Antonio Lanari nel 1845, concordando un compenso di 20.000 franchi per la produzione di un'opera «fantastica»: il nuovo lavoro avrebbe seguito la scia del successo di altri titoli stranieri dello stesso genere recentemente presentati nei palcoscenici italiani con l'intermediazione di Lanari, quali *Robert le Diable* (1840) di Giacomo Meyerbeer e *Der Freischütz* (1843) di Carl Maria von Weber.

Nel 1846, la scelta del soggetto fu fissata contestualmente alla precisazione degli interpreti principali della compagnia di canto: nel ruolo eponimo, non un tenore, bensì il baritono Felice Varesi; protagonista femminile, con la responsabilità di una parte dalle impressionanti difficoltà tecniche, drammatiche ed espressive, il soprano Marianna Barbieri Nini: Verdi avrebbe preferito Sofia Loewe, ma questa si era appena ritirata dalle scene.

Il compositore organizzò la struttura drammatica e i momenti chiave basandosi sulla traduzione in prosa della tragedia di Shakespeare, nell'edizione del 1838 firmata da Carlo Rusconi e completata dal commento di Wilhelm August von Schlegel. Già in questa fase Verdi dimostrò di avere idee molto chiare, tanto che il 4 settembre 1846 scrisse a Francesco Maria Piave: «Il carattere generale e le tinte le conosco come se il libretto fosse fatto». All'amico poeta chiese, in generale, estrema concisione e intensità, o meglio, per usare le sue

parole, «brevità, e fuoco»; si aspettava inoltre un linguaggio triviale per le streghe, sublime per il resto. I *desiderata* di Verdi non furono però prontamente soddisfatti: consegnati man mano i versi, Piave ricevette critiche schiette, perentorie, a volte anche brutali, da parte del compositore. Particolarmente deluso da terzo e quarto atto, Verdi si decise quindi a chiedere l'intervento di Andrea Maffei, il quale revisionò in più parti il lavoro di Piave. Finì che alla prima rappresentazione assoluta, il 14 marzo 1847 al Teatro della Pergola di Firenze, il nome del librettista non fu indicato.

Per quanto riguarda lo stile musicale, preziose e di notevole interesse sono le lettere che Verdi indirizzò ai due interpreti principali, nelle quali volle dare precise indicazioni sulla scrittura vocale ma anche sulla sostanza drammatica: consigliò esplicitamente, in una di queste pagine, di servire «meglio il poeta che il maestro», rivelando quindi l'intimo rapporto tra parola e musica, che in questa partitura è stringente. Ma non erano solo Macbeth e la Lady a occupare la mente del compositore: vista l'importanza dei numeri di insieme, altrettanto validi dovevano essere le voci secondarie e, soprattutto, il coro delle streghe, considerato il terzo protagonista e il principale interprete di quella 'tinta' stravagante e fantastica caratteristica della nuova opera.

Da uomo di teatro, Verdi dedicò grande attenzione all'allestimento dello spettacolo in tutti i suoi diversi aspetti: si preoccupò della messinscena e dei macchinismi che avrebbero dovuto rendere credibili e impressionanti le scene più 'oniriche' con apparizioni di fantasmi e assemblee di streghe; non dimenticò di ricondurre alla verosimiglianza storica vestiario e costumi; per ottenere i risultati migliori, chiese consigli anche nella patria di Shakespeare: «Tutte queste nozioni io le ho da Londra ove si rappresenta continuamente questa Tragedia da 200 anni e più», ebbe modo di scrivere nella corrispondenza con Lanari.

Alla prima, *Macbeth* ottenne un caloroso successo, che crebbe nelle serate successive, nonostante la condanna quasi unanime del libretto da parte della critica. Fin da subito si pensò a una ripresa per Parigi, visto anche il consenso riscosso a stretto giro in altre piazze internazionali – Madrid, Budapest, Barcellona, Costantinopoli e Valencia solo nel 1848 –, ma al Théâtre Lyrique giunse solamente il 19 aprile 1865, con alcune importanti revisioni, sia al libretto, tradotto in francese per l'occasione, sia alla musica. Tra le principali modifiche, la sostituzione della cabaletta di Lady Macbeth del secondo atto, «Trionfai, securi alfine», con l'aria «La luce langue»; la cabaletta di Macbeth del terzo atto «Vada in fiamme» con il duetto tra Macbeth e Lady Macbeth «Ora di morte e di vendetta»; l'inserimento, sempre nel terzo atto, dei ballabili, indispensabili per le convenzioni francesi; inoltre, nel quarto atto, l'introduzione di un fugato orchestrale per rendere l'infuriare della battaglia, durante la quale Macduff uccide Macbeth. Questa versione di *Macbeth*, ritradotta in italiano e presentata per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano nel 1874, è oggi quella di riferimento.

Macbeth in short

edited by Maria Rosaria Corchia

Macbeth is the tenth opera composed by Giuseppe Verdi (1813-1901), and the first of his catalogue that was inspired by William Shakespeare's plays. Owing not only to the originality of the project but also Verdi's profound admiration for the English playwright, this opera holds a special place in the prolific production of the so-called 'galley years' - after the success of *Nabucco* in 1842 Verdi composed sixteen scores in ten years, struggling to keep up with the commissions from entrepreneurs who wanted to take advantage of his growing fame. In his opinion, the tragedy of *Macbeth* was "one of the greatest creations of the human spirit" and any accusations that his knowledge of it was just superficial were unacceptable. "I might not have rendered *Macbet* [*sic*] well, but to say that I do not know Shacspeare [*sic*], that I do not understand and feel him, no, heavens no. I have a predilection for this poet, I have had his works in my hands since I was young, and I have read them again and again."

Verdi signed the contract with the entrepreneurs Alessandro and Antonio Lanari in 1845, in which they agreed upon on the fee of 20,000 francs for the production of an 'imaginary' opera; this new work was to follow in the wake of the success of other foreign operas of the same genre that had recently premièred on the Italian scene with the brokerage of Lanari, for example *Robert le Diable* (1840) by Giacomo Meyerbeer and *Der Freischütz* (1843) by Carl Maria von Weber.

In 1846 the choice of the subject was made at the same time as the main cast of the singing company became known: in the title role was not a tenor but a baritone, Felice Varesi; in the female protagonist, who had a role full of significant technical, dramatic and expressive difficulties was the soprano Marianna Barbieri Nini; Verdi would have preferred Sofia Loewe but she had just retired from the stage.

The composer organised the structure of the opera and the key moments by basing it on the 1838 edition of the prose translation of Shakespeare's tragedy by Carlo Rusconi with annotations by Wilhelm August von Schlegel. At this stage it was already obvious that Verdi had very clear ideas, so much so that on 4 September 1846 he wrote to Francesco Maria Piave: "I know the general nature and the colouring as if the libretto had already been written". He generally asked of his poet friend extreme concision and intensity, or rather, in

his own words, “brevity and fire”; furthermore, he also demanded vulgar language for the witches but one that was sublime for everything else. Verdi’s wishes were not immediately satisfied: after receiving Piave’s work in batches, the composer criticised him bluntly, dogmatically and at times even brutally. Particularly disappointed by the third and fourth act, Verdi turned to Andrea Maffei for help, and asked him to revise most of Piave’s work. In the end, at its world première on 14 March 1847 at Teatro della Pergola in Florence, the librettist’s name was not even mentioned.

As regards the style of the music, the letters Verdi sent to the two protagonists are of invaluable and significant value; in them he them gave precise indications not only about the vocal composition, but also the dramatic substance: in one of them he gave the explicit advice to “serve the poet before the composer”, thus revealing the intimate relationship between the text and the music, which is extremely strong in this score. However, Verdi was not only thinking about Macbeth and Lady Macbeth: owing to the importance of the ensembles, the secondary voices had to be equally convincing and, above all, so did the witches’ choir which was regarded as the third protagonist and the main interpreter of that eccentric, fanciful ‘colouring’ that was a characteristic of the new opera.

Being a man of the theatre, Verdi paid great attention to the preparation of the performance down to the finest details: he took care of the scene design and the mechanisms that were to make the more ‘dream-like’ scenes credible and striking with the appearance of ghosts and groups of witches; he even respected the historical similarity of the clothing and costumes; in order to achieve the best possible results he also asked for advice in Shakespeare’s homeland: “I have had all of these ideas from London where this Tragedy has been performed for 200 years and more”, he wrote to Lanari.

At its première *Macbeth* met with resounding success that grew over the following evenings, despite the almost unanimous condemnation of the libretto by critics. From the very start, it was clear that it was to be performed in Paris, also in view of the success it had met with in other international opera houses – Madrid, Budapest, Barcelona, Constantinople and Valencia in the year 1848 alone. However, it was not until April 19, 1865 that it was staged at Théâtre Lyrique after having been subjected to substantial revision regarding both the libretto, which was translated into French for the occasion, and the music. The main changes included the replacement of Lady Macbeth’s cabaletta in the second act “Trionfai, securi alfine” with the aria “La luce langue”; Macbeth’s cabaletta in the third act, “Vada in fiamme” with the duet between Macbeth and Lady Macbeth, “Ora di morte e di vendetta”; the addition of dances, also in the third act, which were a must for the French; furthermore, in the fourth act an orchestral fugato was added to portray the raging battle when Macduff kills Macbeth. Readapted and premièred at Teatro alla Scala in Milan in 1874, this version of *Macbeth* is now the one of reference.

Argomento

ATTO PRIMO

Bosco. Appaiono, tra lampi e tuoni, tre crocchi di streghe. Vi si imbattono due generali dell'esercito di re Duncan, Macbeth e Banco, di ritorno da una battaglia vittoriosa. Interpellate, le megere salutano Macbeth come sire di Glamis e di Caudor, e come futuro re di Scozia; poi salutano Banco annunciandogli che sarà più felice del primo, non re, ma padre di monarchi. Giungono i messaggeri del re, i quali annunciano a Macbeth che è stato appena nominato sire di Caudor. Sia Macbeth che Banco sono stupiti e impressionati nel veder avverata la prima predizione.

Atrio nel castello di Macbeth. Lady Macbeth legge una lettera del marito, con il racconto di quanto accaduto. Quando un servo annuncia l'arrivo del re Duncan, insieme al marito, la donna ha già concepito il suo piano per assassinare il monarca. Infatti, non appena Macbeth la raggiunge, lo persuade a compiere l'omicidio. Il re arriva, e con lui il figlio Malcolm. Macbeth attende che scenda il silenzio della notte, per entrare nella stanza del re e compiere l'assassinio. Stravolto per il gesto criminale, è angosciato, mentre, al contrario, sua moglie si comporta con freddezza: prende il pugnale sporco di sangue dalle mani di Macbeth e lo depone vicino alle guardie addormentate, perché vengano accusate del delitto. Macduff, gentiluomo del re, entra nella camera di Duncan per svegliarlo e lo trova morto. Alle grida di spavento accorrono tutti, anche Macbeth e Lady Macbeth, che si uniscono nella corale maledizione scagliata contro l'assassino del re.

ATTO SECONDO

Stanza nel castello. Macbeth è re di Scozia, mentre Malcolm, il figlio di Duncan, fuggito in Inghilterra, è stato accusato dell'omicidio del padre. Macbeth, a colloquio con la moglie, confessa le sue preoccupazioni per le profezie che le streghe hanno rivolto a Banco, e in particolare per la predizione secondo cui Banco sarebbe stato genitore di monarchi. Ecco allora che in Macbeth nasce il desiderio di far sparire il

generale e suo figlio. In questa decisione, Lady Macbeth appoggia e incita ancora una volta il consorte.

Parco. I sicari si preparano a uccidere Banco e suo figlio Fleanzio. Giungono le due vittime. Banco è dominato da un senso di strana angoscia premonitrice: i sicari lo assalgono e lo uccidono, mentre il figlio riesce a scappare e a mettersi in salvo.

Magnifica sala. La corte è riunita a banchetto, si festeggia il nuovo re e Lady Macbeth intona un brindisi. In disparte, il sicario annuncia al re Macbeth che Banco è morto, ma che suo figlio è fuggito via illeso. Il re fa per occupare il posto di Banco, ma lo spettro di lui, agli altri invisibile, gli impedisce di avanzare. Macbeth, in preda all'allucinazione, pronuncia frasi sconnesse e sconvenienti, spaventando gli ospiti. La moglie cerca di rincuorarlo e riprende il brindisi, ma di nuovo lo spettro di Banco torna alla vista di Macbeth, che grida terrorizzato, spaventando gli astanti e facendoli allontanare preoccupati.

ATTO TERZO

Un'oscura caverna. Le streghe compiono incantesimi e danze. Giunge Macbeth, che vuole interrogarle sul proprio futuro. Tre apparizioni rispondono: dovrà guardarsi da Macduff,



Paolo Fantin, bozzetto per Macbeth di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre-dicembre 2018; direttore Myung-Whun Chung, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.

nessun nato da donna gli nuocerà, sarà invincibile finché la foresta di Birnam non muoverà contro di lui. Macbeth, ancora non soddisfatto, chiede se la progenie di Banco regnerà dopo di lui. Ecco allora che compaiono otto fantasmi di re: l'ultimo è proprio Banco, che, con uno specchio in mano che riflette l'immagine di futuri regnanti, gli addita ridendo la sua progenie regale. Come un pazzo, Macbeth si lancia contro i fantasmi per distruggerli, ma cade stremato e svenuto. Intorno a lui, ondine e silfidi intrecciano una nuova danza. Una volta rinvenuto, Macbeth, con la moglie al fianco, decide di sterminare le famiglie di Banco e Macduff.

ATTO QUARTO

Luogo deserto ai confini tra la Scozia e l'Inghilterra. Macduff è accampato con profughi e fuoriusciti scozzesi. Questi piangono la sorte della patria oppressa. Anche Macduff pensa alla sua famiglia trucidata per ordine di Macbeth. Malcolm li raggiunge alla testa degli alleati inglesi e ordina quindi ai soldati di svellere ciascuno un ramo della foresta di Birnam e, così mimetizzati, di avvicinarsi al castello del re nemico.

Sala del castello. Un medico e una dama assistono Lady Macbeth, colta da pazzia. La regina si frega continuamente le mani per togliervi un'invisibile macchia di sangue. Senza rendersi conto di chi la circonda, si aggira per il castello come sonnambula, folle ed esausta, vittima del rimorso più atroce.

Altra sala del castello. Macbeth è impaurito: benché rassicurato dalla profezia per la quale nessun nato di donna gli potrà nuocere, rimpiange di non avere eredi. La notizia della morte di Lady Macbeth non lo turba; resta colpito però quando i suoi guerrieri gli annunciano che la foresta di Birnam si sta muovendo verso il castello: il re impugna allora la spada per correre sul campo di battaglia.

Vasta pianura. I soldati inglesi avanzano nascosti dai rami. Gettate le fronde, sguainano le spade e si gettano all'assalto. Macduff raggiunge Macbeth e, rivelandogli di essere stato estratto dal seno materno e quindi di non essere nato da donna, lo colpisce a morte. Malcolm è proclamato re di Scozia.

Synopsis

ACT ONE

Woods. Amidst bolts of lightening and thunder, three groups of witches appear. They meet two generals from King Duncan's army, Macbeth and Banco, who are on their way back from a victorious battle. The witches greet Macbeth as Thane of Glamis and of Caudor, and as the future king of Scotland; they then greet Banco, telling him he will be happier than his companion, not a king, but the father of monarchs. The king's messengers arrive, telling Macbeth that he has been appointed Thane of Caudor. Both Macbeth and Banco are amazed that the first prediction has come true.

In the hall in Macbeth's castle. Lady Macbeth is reading a letter from her husband, describing what has happened. When a servant announces the arrival of King Duncan together with her husband, she has already devised a plan to murder the sovereign. In fact, no sooner has Macbeth arrived than he convinces her to carry out the murder. The king arrives and with him is his son Malcolm. Macbeth waits for nightfall so he can enter the king's room and murder him. Distraught by such a criminal action, he is overcome with anguish whereas his wife remains calm: she takes the dagger covered in blood from Macbeth's hands and places it next to the sleeping guards so that they will be accused of the crime. Macduff, one of the king's servants, comes into Duncan's room to wake him up and finds him dead. Everyone comes running when they hear his cries of fear, including Macbeth and Lady Macbeth, who join in the unanimous cursing against the king's assassin.

ACT TWO

A room in the castle. Macbeth is the king of Scotland while Malcolm, Duncan's son, has fled to England and is accused of having killed his father. Talking to his wife, Macbeth admits he is worried about the prophecies the witches made regarding Banco, in particular the prediction that Banco would have fathered monarchs. Macbeth therefore nourishes the desire to eliminate both the general and his son. Once again, Lady Macbeth agrees with and encourages her husband.

The park. The assassins are getting ready to kill Banco and his son Fleanzio. They reach the two victims. Banco is overcome with a strange premonitory feeling of anguish: the killers attack and kill him, while his son manages to escape.

Magnificent hall. The court has been summoned to a banquet to celebrate the new king and Lady Macbeth makes a toast. In the wings, the assassin tells King Macbeth that Banco is dead but that his son has escaped unharmed. The king is about to take Banco's place but his ghost, which is invisible to the others, stops him. Hallucinating, Macbeth begins speaking incoherently, frightening the guests. His wife tries to encourage him and repeats the toast, but once again Macbeth sees Banco's ghost and cries out in fear, frightening the onlookers and making them take their leave.

ACT THREE

A dark cave. The witches are making spells and dancing. Macbeth arrives, wanting to question them about his own future. Three apparitions are conjured up: he must be on his guard against Macduff, no newborn female will harm him, and he will be invincible as long as Birnam forest does not move against him. Still dissatisfied, Macbeth asks if Banco's descen-



Paolo Fantin, bozzetto per *Macbeth* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre-dicembre 2018; direttore Myung-Whun Chung, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.

dants will rule after him: eight ghosts of kings appear, the last of which is none other than Banco who, with a mirror in his hand reflects the images of future kings and points at his royal offspring. Macbeth throws himself against the ghosts like a madman in an attempt to destroy them, but he falls to the ground exhausted and faints. Around him, ondines and sylphs begin dancing. Once he comes to, with his wife at his side Macbeth decides to exterminate Banco and Macduff's family.

ACT FOUR

A deserted place on the border between Scotland and England. Macduff has set up camp with Scottish refugees and political exiles. They are lamenting the fate of their oppressed homeland. Macduff is also thinking about his family who was murdered on Macbeth's orders. Malcolm joins them at the head of the English allies and then tells each soldier to take a branch in Birnam forest to camouflage themselves and approach the castle of the enemy king.

Room in the castle. A doctor and lady-in-waiting are helping Lady Macbeth who has been overcome with madness. She is continuously rubbing her hands to get rid of an invisible splash of blood. Without realising who is around her, she walks around the castle like a mad, exhausted sleepwalker, a victim of the most atrocious feelings of remorse.

Another room in the castle. Macbeth is frightened: although he is reassured by the prophecy that no female offspring can harm him, he regrets not having any heirs. He is not disturbed by the news of Lady Macbeth's death; instead, he is struck when his soldiers tell him that Birnam Forest is moving towards the castle. The king takes his sword and rushes to the battlefield.

A vast plain. The English soldiers are advancing hidden by their branches. Once they have thrown them aside, they unsheathe their swords and throw themselves into battle. Macduff reaches Macbeth and, telling him that he was not born from a woman but removed from the womb earlier, thus kills him. Malcolm is proclaimed King of Scotland.

Argument

PREMIER ACTE

Dans la forêt. Trois groupes de sorcières apparaissent, dans un accompagnement d'éclairs et de coups de tonnerre. Deux généraux de l'armée de roi Duncan, Macbeth et Banquo, les rencontrent à leur retour d'une campagne victorieuse. Lorsqu'ils s'adressent à elles, les mégères saluent Macbeth comme Sire de Glamis et Cawdor, ainsi que comme futur roi d'Écosse, puis elles saluent Banquo en lui annonçant qu'il aura plus de chance que Macbeth: il ne sera pas roi, mais engendrera des monarques. Des messagers du roi arrivent et communiquent à Macbeth qu'il vient d'être nommé Sire de Cawdor. Macbeth et Banquo sont surpris de voir que la première prophétie se réalise.

Entrée du château de Macbeth. Lady Macbeth reçoit une lettre de son mari lui racontant ce qui est arrivé. Quand un serviteur annonce que le roi Duncan va arriver avec son mari, la femme a déjà un plan pour assassiner le monarque. Dès que Macbeth la rejoint, elle l'incite à commettre ce meurtre. Le roi arrive, avec son fils Malcolm. Macbeth attend que tombe le silence de la nuit pour entrer dans la chambre du souverain et l'assassiner. Bouleversé par son geste, il se sent pris d'angoisse, alors que sa femme garde son sang-froid. Elle prend le poignard ensanglanté des mains de Macbeth et le dépose à côté des gardes endormis, pour qu'ils soient accusés du régicide. Macduff, gentilhomme à la suite du roi, entre dans la chambre de Duncan pour le réveiller et le trouve mort. A ses cris d'effroi, tout le monde se précipite, y compris Macbeth et Lady Macbeth qui s'unissent au chœur de malédiction contre l'assassin du roi.

DEUXIÈME ACTE

Une pièce du château. Macbeth est devenu roi d'Écosse, car Malcolm, le fils de Duncan soupçonné du meurtre de son père, s'en réfugié en Angleterre. Macbeth converse avec sa femme et lui confie ses préoccupations sur les prophéties, notamment sur celles prédisant que Banquo devrait engendrer des monarques. Macbeth a donc l'idée de faire disparaître le général

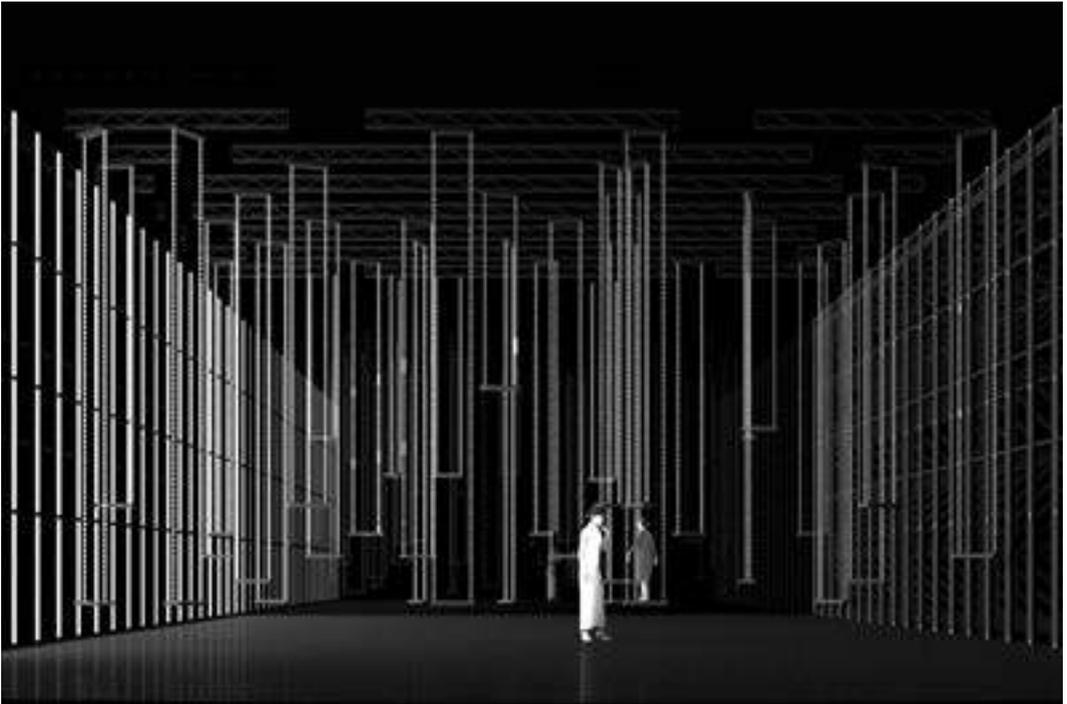
et son fils. Lady Macbeth approuve cette décision et encourage son époux encore une fois.

Dans le parc. Des tueurs à gage se préparent à tuer Banquo et son fils Fleanzio. Les deux victimes arrivent, Banquo ayant un triste pressentiment. Tandis que les tueurs l'attaquent et le tuent, son fils réussit à s'échapper et à se mettre à l'abri.

Une salle de fête. La cour est réunie pour un banquet en l'honneur du nouveau roi et Lady Macbeth porte un toast. En aparté, le tueur annonce au roi Macbeth que Banquo est mort, mais que son fils est en fuite. Le roi se dirige vers le siège de Banquo dont le spectre lui apparaît, invisible aux autres, l'empêchant ainsi d'avancer. Macbeth, en proie à des hallucinations, effraie ses hôtes en prononçant des phrases décousues et délirantes. Sa femme essaie de le calmer pour reprendre le toast, mais le spectre de Banquo revient vers Macbeth qui se met à pousser des cris, en proie à la terreur. Les invités effrayés s'éloignent préoccupés.

TROISIÈME ACTE

Une sombre caverne. Les sorcières dansent en lançant leurs sorts. Macbeth arrive pour les interroger sur son avenir. Trois apparitions répondent qu'il devra se méfier de Macduff, mais qu'aucun homme 'né d'une femme' ne lui nuira; il sera invincible tant que la forêt de



Paolo Fantin, bozzetto per Macbeth di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre-décembre 2018; direttore Myung-Whun Chung, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.

Birnam ne se mettra pas en marche contre lui. Macbeth, encore non satisfait, demande si les descendants de Banquo règneront après lui. Voilà alors qu'apparaissent huit fantômes de rois. Le dernier est justement Banquo qui rit en tenant un miroir à la main où se reflète l'image de futurs souverains, dont sa progéniture royale. Comme un fou, Macbeth se lance contre les fantômes pour s'en défaire, puis s'évanouit, épuisé. Autour de lui, des ondines et des sylphides entreprennent une nouvelle danse. Une fois revenu à lui, Macbeth retrouve sa femme à ses côtés et décide d'exterminer les familles de Banquo et de Macduff.

QUATRIÈME ACTE

Lande désolée à la frontière de l'Écosse et de l'Angleterre. Macduff a monté un camp avec des réfugiés et des exilés écossais qui pleurent sur le sort de leur patrie opprimée. Quant à lui, Macduff pense à sa famille qui a été massacrée sur ordre de Macbeth. Malcolm les rejoint à la tête d'alliés anglais et commande aux soldats d'arracher chacun une branche de la forêt de Birnam pour se camoufler de façon à se rapprocher du château du roi ennemi.

Salle du château. Un médecin et une dame de compagnie veillent sur Lady Macbeth, prise de folie. La reine se frotte sans cesse les mains pour enlever une tache de sang invisible. Sans se rendre compte de ceux qui l'entourent, elle rôde dans le château comme une somnambule, complètement folle, victime des remords les plus horribles.

Autre salle du château. Macbeth est effrayé. Quoique rassuré par la prophétie disant qu'aucun homme 'né d'une femme' ne pourra lui nuire, il regrette de ne pas avoir d'héritiers. La nouvelle de la mort de Lady Macbeth le laisse indifférent, mais il est frappé par ce que lui annoncent ses soldats sur la forêt de Birnam qui est en train d'avancer vers le château. Le roi saisit alors son épée pour courir sur le champ de bataille.

Grande plaine. Les soldats anglais avancent cachés derrière des branches. Puis, ils s'en débarrassent pour dégainer leurs épées et se jeter à l'assaut. Macduff rejoint Macbeth et lui révèle avoir été extrait du ventre de sa mère avant terme, si bien qu'il n'est pas 'né d'une femme', puis il le frappe à mort. Malcolm est acclamé roi d'Écosse.

Handlung

ERSTER AKT

Wald. Unter Blitz und Donner erscheinen Hexen in drei Gruppen. Auf diese treffen zwei Generäle des Heeres von König Duncano, Macbeth und Banco, die von einer siegreichen Schlacht zurückkehren. Die Megären, die von den Generälen zu Rate gezogen werden, begrüßen Macbeth als Sire von Glamis und Cawdor sowie als zukünftigen König von Schottland; dann begrüßen sie Banco, dem sie weissagen, dass er der Glücklichere sei, doch nicht als König, sondern als Vater von Monarchen. Die Boten des Königs treten auf und verkünden, dass Macbeth soeben zum Sire von Cawdor ernannt wurde. Macbeth und Banco sind verwundert und beeindruckt, dass sich die erste Prophezeiung bewahrheitet hat.

Atrium auf der Burg von Macbeth. Lady Macbeth liest einen Brief ihres Mannes mit dem Bericht dessen, was vorgefallen ist. Als ein Diener die Ankunft von König Duncano ankündigt, schmiedet sie ihren Plan, um den Monarchen zusammen mit ihrem Mann zu ermorden. In der Tat überzeugt sie Macbeth, als dieser zu ihr kommt, sofort davon, den Mord zu verüben. Der König erscheint zusammen mit seinem Sohn Malcolm. Macbeth wartet bis die Stille der Nacht hereinbricht und betritt das Zimmer des Königs, um ihn zu ermorden. Er ist zutiefst ergriffen von dieser kriminellen Tat, die seine Frau dagegen kalt lässt: sie nimmt Macbeth den blutüberströmten Dolch aus der Hand und legt diesen neben die schlafenden Wachen, damit diese der Tat bezichtigt werden. Macduff, ein Edelmann des Königs, betritt das Zimmer von Duncano, um diesen zu wecken und findet diesen tot vor. Als Duncano erschrocken aufschreit, eilen alle herbei, auch Macbeth und Lady Macbeth, die in den Chor derer einstimmen, die Ermordung des Königs verdammen.

ZWEITER AKT

Zimmer auf der Burg. Macbeth ist der Königs Schottlands, während Malcolm, der Sohn Duncanos, des Mordes an seinem Vater angeklagt wurde und nach England geflohen ist. Macbeth gesteht im Gespräch mit seiner Frau, dass ihn die Weissagen der Hexen für

Banco beängstigt, besonders die, dass Banco Vater von Königen sein werde. So kommt es, dass in Macbeth der Wunsch aufkommt, den General und seinen Sohn verschwinden zu lassen. Lady Macbeth unterstützt und bestärkt ihren Mann in seiner Entscheidung.

Park. Die Meuchelmörder bereiten den Mord an Banco und seinem Sohn Fleanzio vor. Die beiden Opfer treten auf. Banco beschleicht eine dunkle Vorahnung: die Mörder überfallen und töten ihn, doch sein Sohn kann fliehen und sich in Sicherheit bringen.

Prunksaal. Der Hof findet sich zu einem Bankett zusammen und feiert den neuen König und Lady Macbeth hebt zu einem Trinkspruch an. Etwas abseits teilt der Meuchelmörder dem König Macbeth mit, dass Banco tot sei, sein Sohn aber unbeschadet fliehen konnte. Der König will den Platz von Banco einnehmen, doch Bancos Geist, den die anderen sehen, kann dies verhindern. Macbeth halluziniert und erschreckt die Gäste mit unvollständigen und unpassenden Sätzen. Seine Frau versucht, ihn zu stärken und den Trinkspruch wieder aufzunehmen, doch Bancos Geist kehrt zurück zu Macbeth, der angstvolle Schreie von sich gibt und damit die Anwesenden verschreckt, die sorgenvoll den Saal verlassen.



Paolo Fantin, bozzetto per Macbeth di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre-dicembre 2018; direttore Myung-Whun Chung, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.

DRITTER AKT

Eine dunkle Höhle. Die Hexen zaubern und tanzen zusammen. Macbeth tritt zu ihnen und befragt sie nach seiner Zukunft. Drei Erscheinungen antworten ihm: er muss sich vor Macduff in Acht nehmen, keiner, der von einer Frau geboren wurde, wird ihm schaden und er wird unbesiegbar sein, bis sich der Wald von Birnam gegen ihn erheben wird. Macbeth, der noch nicht zufrieden ist, fragt, ob die Nachfahren von Banco nach ihm das Reich regieren werden. Daraufhin erscheinen acht Geister von Königen: der Letzte ist Banco, der in seiner Hand einen Spiegel trägt, der das Abbild der zukünftigen Herrscher trägt und der ihm lachend seine königlichen Nachfahren zeigt. Wie ein Irrsinniger wirft sich Macbeth gegen die Geister, um diese zu zerstören, doch er stürzt erschöpft und wird ohnmächtig. Um ihn herum beginnen Undinen und Sylphiden einen neuen Tanz. Als er aufwacht ist seine Frau an seiner Seite und er beschließt, die Familien von Banco und Macduff zu vernichten.

VIERTER AKT

Verlassener Ort an der Grenze zwischen Schottland und England. Macduff wird von geflüchteten und übergelaufenen schottischen Flüchtlingen begleitet. Diese beweinen das Schicksal ihrer unterdrückten Heimat. Auch Macduff denkt an seine Familie, die auf Befehl von Macbeth niedergemetzelt wurde. Malcolm erreicht ihn an der Spitze der englischen Verbündeten und befiehlt dann jedem Soldat, einen bewaldeten Ast des Waldes von Birnam vor sich zu tragen, damit die so getarnten Truppen zu der Burg des verfeindeten Königs voranschreiten können.

Burgsaal. Ein Arzt und eine Hofdame stehen Lady Macbeth bei, die vom Wahn befallen wurde. Die Königin reibt sich dauernd die Hände, um die unsichtbaren Blutflecken zu beseitigen. Ohne sich dessen bewusst zu sein, wer sie umgibt, läuft sie wie eine Schlafwandlerin durch die Burg, verwirrt und erschöpft, und ist ein Opfer der grauenvollen Reue.

Anderer Burgsaal. Macbeth ist verängstigt: obwohl ihn die Prophezeiung beruhigt, dass ihm keiner, der von einer Frau geboren wurde, schaden kann, bereut er es, keine Erben zu haben. Die Nachricht vom Tod der Lady Macbeth stört ihn nicht; doch er ist schwer getroffen, als ihm seine Krieger berichten, dass der Wald von Birnam sich zur Burg bewegt: da greift der König zum Schwert, um auf das Schlachtfeld zu laufen.

Breite Ebene. Die englischen Soldaten rücken, versteckt von den Ästen, vor. Dann werfen sie das Laubwerk weg, ziehen die Schwerter aus den Hüllen und schreiten zum Angriff. Macduff erreicht Macbeth und eröffnet ihm, dass er aus dem Leib seiner Mutter geschnitten wurde und daher nicht von einer Frau geboren wurde. Dann versetzt er ihm einen tödlichen Stich. Malcolm wird zum König von Schottland ernannt.

Macbeth

melodramma in quattro parti

libretto di Francesco Maria Piave e Andrea Maffei, da Shakespeare
musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

Duncan, re di Scozia

Macbeth, generale dell'esercito del re Duncan baritono

Banco, generale dell'esercito del re Duncan basso

Lady Macbeth, moglie di Macbeth soprano

Dama di Lady Macbeth mezzosoprano

Macduff, nobile scozzese, signore di Fife tenore

Malcolm, figlio di Duncan tenore

Fleanzio

Medico basso

Domestico di Macbeth basso

Sicario basso

Araldo basso

Tre apparizioni

L'ombra di Banco

Ecate

Streghe, messaggeri del re, nobili e profughi scozzesi, sicari, soldati inglesi, bardi, spiriti aerei, apparizioni...

La scena è in Scozia, e massimamente al castello di Macbeth. Sul principio dell'atto quarto è tra il confine di Scozia e d'Inghilterra.

ATTO PRIMO

SCENA I

Bosco.

Tre crocchi di streghe appaiono l'un dopo l'altro fra lampi e tuoni.

STREGHE

I. Che faceste? Dite su!

II. Ho sgozzato un verro.

I. E tu?

III. M'è frullata nel pensier

La mogliera di un nocchier:

Al dimon la mi cacciò...

Ma lo sposo che salpò

Col suo legno affogherò.

I. Un rovaio ti darò...

II. I marosi leverò...

III. Per le secche lo trarrò.

Odesi un tamburo.

TUTTE Un tamburo! Che sarà?

Vien Macbetto. Eccolo qua!

(Si confondono insieme e intrecciano una ridda.)

Le sorelle vagabonde

van per l'aria, van sull'onde,

Sanno un circolo intrecciar

Che comprende e terra e mar.

SCENA II

Macbeth e Banco. Le precedenti.

MACBETH Giorno non vidi mai sì fiero e bello!

BANCO Né tanto glorioso!

MACBETH *(s'avvede delle streghe.)*

Oh, chi saran costor?

BANCO Chi siete voi? Di questo mondo
O d'altra regione?
Dirvi donne vorrei, ma lo mi vieta
Quella sordida barba.

MACBETH Or via, parlate!

STREGHE (*in tono profetico.*)

- I. Salve, o Macbetto, di Glamis sire!
- II. Salve, o Macbetto, di Caudor sire!
- III. Salve, o Macbetto, di Scozia re!

Macbeth trema.

BANCO (*a Macbeth sottovoce.*)

Tremar vi fanno così lieti auguri?
(*Alle streghe*)
Favellate a me pur, se non v'è scuro,
Creature fantastiche, il futuro.

STREGHE

- I. Salve!
- II. Salve!
- III. Salve!
- I. Men sarai di Macbetto eppur maggiore!
- II. Non quanto lui, ma più di lui felice!
- III. Non re, ma di monarchi genitore!

TUTTE Macbetto e Banco vivano!
Banco e Macbetto vivano!
Spariscono.

MACBETH Vanir...

(*Pensieroso.*)
Saranno i figli tuoi sovrani.

BANCO E tu re pria di loro.

BANCO E MACBETH Accenti arcani!

SCENA III

Messaggeri del re. I precedenti.

MESSAGGERI Pro Macbetto! Il tuo signore
Sir t'ellesse di Caudore.

MACBETH Ma quel sire ancor vi regge!

MESSAGGERI No! Percosso dalla legge
Sotto il ceppo egli spirò.

BANCO (*con raccapriccio.*)
(Ah, l'inferno il ver parlò!)

MACBETH (*fra sé, sottovoce, quasi con ispavento.*)
Due vaticini compiuti or sono...
Mi si promette dal terzo un trono...
Ma perché sento rizzarmi il crine?
Pensier di sangue, d'onde sei nato?...
Alla corona che m'offre il fato
La man rapace non alzerò.

BANCO (*fra sé.*)
Oh, come s'empie costui d'orgoglio,
Nella speranza di un regio soglio!
Ma spesso l'empio Spirto d'averno
Parla, e c'inganna, veraci detti,
E ne abbandona poi maledetti
Su quell'abisso che ci scavò.

MESSAGGERI (Perché sì freddo n'udi Macbetto?
perché l'aspetto non serenò?)

Tutti partono.

SCENA IV

Le streghe ritornano.

STREGHE S'allontanarono! N'accozzeremo
Quando di fulmini lo scroscio udremo.
S'allontanarono, fuggiam!... s'attenda
Le sorti a compiere nella tregenda.
Macbetto ridere vedrem colà,
E il nostro oracolo gli parlerà.
Fuggiam, fuggiam!

Partono.

SCENA V

*Atrio nel castello di Macbeth che mette in altre stanze.
Lady Macbeth leggendo una lettera.*

LADY «Nel dì della vittoria io le incontrai...
Stupito io n'era per le udite cose;
Quando i nunzi del re mi salutarò
Sir di Caudore, vaticinio uscito
Dalle veggenti stesse
Che predissero un serto al capo mio.
Racchiudi in cor questo segreto. Addio».
Ambizioso spirto
Tu sei Macbetto... Alla grandezza aneli,
Ma sarai tu malvagio?
Pien di misfatti è il calle
Della potenza, e mal per lui che il piede
Dubitoso vi pone, e retrocede!

Vieni! T'affretta! Accendere
Ti vo' quel freddo core!
L'audace impresa a compiere
Io ti darò valore;
Di Scozia a te promettono
Le profetesse il trono...
Che tardi? Accetta il dono,
Ascendivi a regnar.

SCENA VI

Un servo e la precedente.

SERVO Al cader della sera il re qui giunge.

LADY Che di'? Macbetto è seco?

SERVO Ei l'accompagna.
La nuova, o donna, è certa.

LADY Trovi accoglienza quale un re si merta.

Il servo parte.

SCENA VII

Lady Macbeth sola.

LADY Duncano sarà qui?... qui? qui la notte?...

Or tutti sorgete, ministri infernali,
Che al sangue incorate, spingete i mortali!
Tu, notte, ne avvolgi di tenebre immota;
Qual petto percota non vegga il pugnol.

SCENA VIII

Macbeth e la precedente.

MACBETH Oh donna mia!

LADY Caudore!

MACBETH Fra poco il re vedrai.

LADY E partirà?

MACBETH Domani.

LADY Mai non ci rechi il sole un tal domani.

MACBETH Che parli?

LADY E non intendi?...

MACBETH Intendo, intendo!

LADY Or bene?

MACBETH E se fallisse il colpo?

LADY Non fallirà... se tu non tremi.

Odonsi lieti suoni che a poco a poco si accostano.

MACBETH Il re!

LADY Lieto or lo vieni ad incontrar con me.

Partono.

SCENA IX

Musica villereccia, la quale avanzandosi a poco a poco annuncia l'arrivo del re. Egli trapassa accompagnato da Banco, Macduff, Malcolm, Macbeth, Lady Macbeth e seguito.

SCENA X

Macbeth e un servo.

MACBETH Sappia la sposa mia che, pronta appena
La mia tazza notturna,
Vo' che un tocco di squilla a me lo avvisi.

Il servo parte.

SCENA XI

Macbeth solo.

MACBETH Mi si affaccia un pugnol! L'elsa a me volta?
Se larva non dei tu, ch'io ti brandisca...
Mi sfuggi... eppur ti veggo! A me precorri
Sul confuso cammin che nella mente
Di seguir disegnava!... Orrenda imago!
Solco sanguigno la tua lama irriga!...
Ma nulla esiste ancor. Il sol cruento
Mio pensier la dà forma, e come vera
Mi presenta allo sguardo una chimera.
Sulla metà del mondo
Or morta è la natura; or l'assassino
Come fantasma per l'ombra si striscia,
Or consuman le streghe i lor misteri,
Immobil terra! a passi miei sta muta...

Odesi un tocco di campana.

È deciso... quel bronzo, ecco, m'invita!
Non udirlo, Duncano! È squillo eterno
Che nel cielo ti chiama o nell'inferno.

Entra nelle stanze del re.

SCENA XII

Lady Macbeth.

LADY Regna il sonno su tutti... Oh, qual lamento!
Risponde il gufo al suo lugubre addio!

MACBETH (*di dentro.*)
Chi v'ha?

LADY Ch'ei fosse di letargo uscito
Pria del colpo mortal?

SCENA XIII

La precedente, Macbeth stravolto con un pugnale in mano.

MACBETH Tutto è finito!
(*Si avvicina a Lady e le dice sottovoce*)
Fatal mia donna! Un murmure,
Com'io non intendesti?

LADY Del gufo udii lo stridere...
Testé che mai dicesti?

MACBETH Io?

LADY Dianzi udirti parvemi.

MACBETH Mentre io scendea?

LADY Sì! sì!

MACBETH Di! nella stanza attigua chi dorme?

LADY Il regal figlio...

MACBETH (*guardandosi le mani.*)
O vista, o vista orribile!

LADY Storna da questo il ciglio...

MACBETH Nel sonno udii che oravano
I cortigiani, e: «Dio
Sempre ne assista», ei dissero;
«Amen» dir volli anch'io,
Ma la parola indocile
Gelò sui labbri miei.

LADY Follie!

MACBETH Perché ripetere
Quell'«Amen» non potei?

LADY Follie, follie che sperdono
I primi rai del dì.

MACBETH Allor questa voce m'intesi nel petto:
Avrai per guanciali sol vepri, o Macbetto!
Il sonno per sempre, Glamis, uccidesti!
Non v'è che vigilia, Caudore, per te!

LADY Ma dimmi, altra voce non parti d'udire?
Sei vano, o Macbetto, ma privo d'ardire:
Glamis, a mezz'opra vacilli, t'arresti,
Fanciul vanitoso, Caudore, tu se'.

MACBETH Vendetta! Tuonarmi com'angeli d'ira,
Udrò di Duncano le sante virtù.

LADY (Quell'animo trema, combatte, delira...
Chi mai lo direbbe l'invitto che fu?)
(*A Macbeth*) Il pugnàl là riportate...
Le sue guardie insanguinate...
Che l'accusa in lor ricada.

MACBETH Io colà?... non posso entrar!

LADY Dammi il ferro.

Strappa dalle mani di Macbeth il pugnale, ed entra nelle stanze del re.

SCENA XIV

Macbeth solo.
Bussano forte alla porta del castello.

MACBETH Ogni rumore mi spaventa!
(*Si guarda le mani.*)
Oh! questa mano!
Non potrebbe l'Oceano
Queste mani a me lavar!

SCENA XV

Lady Macbeth e il precedente.

LADY (*rientrando.*)

Ve'! Le mani ho lorde anch'io;
Poco spruzzo, e monde son.
L'opra anch'essa andrà in oblio...

Battono di nuovo.

MACBETH Odi tu? Raddoppia il suon!

LADY Vieni altrove! Ogni sospetto
Rimoviam dall'uccisor;
Torna in te! Fa cor, Macbetto!
Non ti vinca un vil timor.

MACBETH Oh, potessi il mio delitto
Dalla mente cancellar!
Deh, sapessi, o re trafitto,
L'alto sonno a te spezzar!

Parte trascinato da Lady.

SCENA XVI

Macduff e Banco.

MACDUFF Di destarlo per tempo il re m'impose:
E di già tarda è l'ora.
Qui m'attendete, o Banco.
(*Entra nella stanza del re.*)

SCENA XVII

Banco solo.

BANCO Oh, qual orrenda notte!

Per l'aer cieco lamentose voci,
 Voci s'udian di morte.
 Gemea cupo l'augel de' tristi auguri,
 E della terra si senti il tremore...

SCENA XVIII

Macduff e Banco.

MACDUFF (*agitatissimo*)
 Orrore! orrore! orrore!

BANCO Che avvenne mai?

MACDUFF (*affannoso.*)
 Là dentro
 Contemplate voi stesso... io dir nol posso!
 (*Banco entra precipitoso nella stanza del re.*)
 Correte!... olà!... Tutti accorrete! tutti!
 Oh delitto! oh delitto! oh tradimento!

SCENA XIX

Macbeth, Lady Macbeth, Malcolm, Macduff, Banco, dama di Lady, servi.

LADY Qual subito scompiglio!

BANCO (*esce spaventato.*)
 Oh noi perduti!

TUTTI Che fu? parlate! che seguì di strano?

BANCO (*con orrore.*)
 È morto assassinato il re Duncano!

Stupore universale.

TUTTI Schiudi, inferno, la bocca ed inghiotti
 Nel tuo grembo l'intero creato;
 Sull'ignoto assassino esecrato

Le tue fiamme discendano, o Ciel.
O gran Dio, che ne' cuori penetri,
Tu ne assisti, in te solo fidiamo;
Da te lume, consiglio cerchiamo
A squarciar delle tenebre il vel!
L'ira tua formidabile e pronta
Colga l'empio, o fatal punitor;
E vi stampi sul volto l'impronta
Che stampasti sul primo uccisor.

ATTO SECONDO

SCENA I

Stanza nel castello.

Macbeth pensoso, seguito da Lady Macbeth.

LADY Perché mi sfuggi, e fiso
Ognor ti veggo in un pensier profondo?
Il fatto è irreparabile! Veraci
Parlar le maliarde, e re tu sei.
Il figlio di Duncan, per l'improvvisa
Sua fuga in Inghilterra,
Parricida fu detto, e vuoto il soglio
A te lasciò.

MACBETH Ma le spirtali donne
Banco padre di regi han profetato...
Dunque i suoi figli regneran? Duncano
Per costor sarà spento?

LADY Egli e suo figlio vivono, è ver...

MACBETH Ma vita immortale non hanno...

LADY Ah si, non l'hanno!

MACBETH Forza è che scorra un altro sangue, o donna!

LADY Dove? Quando?

MACBETH Al venir di questa notte.

LADY Immoto sarai tu nel tuo disegno?

MACBETH Banco! L'eternità t'apre il suo regno...
(*Parte precipitoso.*)

SCENA II

Lady sola.

LADY La luce langue, il faro spegnesi
Ch'eterno corre per gli ampi cieli!
Notte desiata provvida veli
La man colpevole che ferirà.
Nuovo delitto! È necessario!
Compiersi debbe l'opra fatale.
Ai trapassati regnar non cale;
A loro un requiem, l'eternità.
(*Con trasporto.*)
O voluttà del soglio!
O scettro, alfin sei mio!
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te.
Cadrà fra poco esanime
Chi fu predetto re.

SCENA III

Parco. In lontananza il castello di Macbeth.

CORO DI SICARI

I. Chi v'impose unirvi a noi?

II. Fu Macbetto.

I. Ed a che far?

II. Deggiam Banco trucidar.

I. Quando?... Dove?...

II. Insieme con voi.
Con suo figlio ei qui verrà.
I. Rimanete, or bene sta.

TUTTI Sparve il sol... la notte or regni
Scellerata, insanguinata.
Cieca notte, affretta e spegni
Ogni lume in terra e in ciel.
L'ora è presso!... or n'occultiamo,
Nel silenzio lo aspettiamo.
Trema, o Banco! Nel tuo fianco
Sta la punta del coltel!

Partono.

SCENA IV

Banco e Fleanzio.

BANCO Studia il passo, o mio figlio...
Usciam da queste
Tenebre... un senso ignoto
Nascer mi sento il petto,
Pien di tristo presagio e di sospetto.

Come dal ciel precipita
L'ombra più sempre oscura!
In notte ugual trafissero
Duncano, il mio signor.
Mille affannose immagini
M'annunciano sventura,
E il mio pensiero ingombrano
Di larve e di terror.

Si perdono nel parco.

Voce di Banco entro la scena:

BANCO Ohimé!... Fuggi, mio figlio!... Oh tradimento!

Fleanzio attraversa la scena inseguito da un sicario.

SCENA V

Magnifica sala. Mensa imbandita.

Macbeth, Lady Macbeth, Macduff, dama di Lady Macbeth, dame e cavalieri.

CORO Salve, o re!

MACBETH Voi pur salvete, nobilissimi signori.

CORO Salve, o donna!

LADY Ricevete la merce' dei vostri onori.

MACBETH Prenda ciascun l'orrevole
Seggio al suo grado eletto.
Pago son io d'accogliere
Tali ospiti a banchetto.
La mia consorte assidasi
Nel trono a lei sortito,
Ma pria le piaccia un brindisi
Sciogliere, a vostro onor.

LADY Al tuo regale invito
Son pronta, o mio signor.

CORO E tu ne udrai rispondere
Come ci detta il cor.

LADY Si colmi il calice
Di vino eletto;
Nasca il diletto,
Muoa il dolor.
Da noi s'involino
Gli odi e gli sdegni,
Folleggi e regni
Qui solo amor.
Gustiamo il balsamo
D'ogni ferita,
Che nova vita
Ridona al cor.
Cacciam le torbide
Cure dal petto;

Nasca il diletto,
Muoia il dolor.

TUTTI (*ripetono.*)
Cacciam le torbide
Cure dal petto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.

SCENA VI

I precedenti. Un sicario si affaccia ad un uscio laterale. Macbeth gli si fa presso.

MACBETH (*sottovoce.*)
Tu di sangue hai brutto il volto.

SICARIO È di Banco.

MACBETH Il vero ascolto?

SICARIO Sì.

MACBETH Ma il figlio?

SICARIO Ne sfuggì!

MACBETH Cielo!... e Banco?

SICARIO Egli morì.

Macbeth fa cenno al sicario, che parte.

SCENA VII

I precedenti, meno il sicario.

LADY (*avvicinandosi a Macbeth.*)
Che ti scosta, o re mio sposo,
Dalla gioia del banchetto?

MACBETH Banco falla! il valoroso
Chiuderebbe io serto eletto
A quant'avvi di più degno
Nell'intero nostro regno.

LADY Venir disse, e ci mancò.

MACBETH In sua vece io sederò.
(*Macbeth va per sedere. Lo spettro di Banco, veduto solo da lui, ne occupa il posto.*)
Di voi chi ciò fece?

TUTTI Che parli?

MACBETH (*allo spettro.*)
Non dirmi, non dirmi ch'io fossi!...
Le ciocche cruenta non scuotermi incontro...

TUTTI (*sorgono.*)
Macbetto è soffrente! Partiamo...

LADY Restate!... Gli è morbo fugace...
(*Piano a Macbeth.*)
E un uomo voi siete?

MACBETH Lo sono, ed audace
S'io guardo tal cosa che al dimone istesso
Porrebbe spavento... là... là... nol ravvisi?
(*Allo spettro.*)
Oh, poi che le chiome scollar t'è concesso,
Favella! il sepolcro può render gli uccisi?

L'ombra sparisce.

LADY (*piano a Macbeth.*)
Voi siete demente!

MACBETH Quest'occhi l'han visto...

LADY (*forte.*)
Sedete, o mio sposo! Ogni ospite è tristo.
Svegliate la gioia!

MACBETH Ciascun mi perdoni:
Il brindisi lieto di nuovo risuoni,
Né Banco obliate, che lungi è tuttor.

LADY Si colmi il calice
Di vino eletto;
Nasca il diletto,
Muoia il dolor.
Da noi s'involino
Gli odi e gli sdegni,
Folleggi e regni
Qui solo amor.
Gustiamo il balsamo
D'ogni ferita,
Che nova vita
Ridona al cor.
Vuotiam per l'inclito
Banco i bicchieri!
Fior de' guerrieri,
Di Scozia onor.

TUTTI (*ripetono.*)

Riappare lo spettro.

MACBETH (*spaventato.*)
Va, spirito d'abisso!... Spalanca una fossa,
O terra l'ingoia... Fiammeggian quell'ossa!
Quel sangue fumante mi sbalza nel volto!
Quel guardo a me volto trafiggemi il cor!

TUTTI Sventura! Terrore!

MACBETH Quant'altri io pur oso!
Diventa pur tigre, leon minaccioso...
M'abbanca... Macbetto tremar non vedrai,
Conoscer potrai - s'io provi timor...
Ma fuggi! deh, fuggi, fantasma tremendo!
L'ombra sparisce.
La vita riprendo!

LADY (*piano a Macbeth.*)
(Vergogna, signor!)

MACBETH Sangue a me quell'ombra chiede
E l'avrà, l'avrà, lo giuro!
Il velame del futuro
Alle streghe squarcierò.

LADY (*a Macbeth.*)
Spirto imbelle! Il tuo spavento
Vane larve t'ha creato.
Il delitto è consumato:
Chi morì tornar non può.

MACDUFF Biechi arcani!... S'abbandoni
Questa terra: or ch'ella è retta
Da una mano maledetta
Viver solo il reo vi può.

TUTTI
Biechi arcani! Sgomentato
Da fantasmi egli ha parlato!
Uno speco di ladroni
Questa terra diventò.

ATTO TERZO

SCENA I

Un'oscura caverna. Nel mezzo una caldaia che bolle. Tuoni e lampi.

STREGHE
I. Tre volte miagola la gatta in fregola.
II. Tre volte l'upupa lamenta ed ulula.
III. Tre volte l'istrice guaisce al vento.

TUTTE Questo è il momento.
Su via! Sollecite giriam la pentola,
Mesciamvi in circolo possenti intingoli:

Sirocchie, all'opera! L'acqua già fuma,
Crepita e spuma.

Gettando nella caldaia.

I. Tu, rospo venefico
Che suggi l'aconito,
Tu, vepre, tu, radica
Sbarbata al crepuscolo
Va', cuoci e gorgoglia
Nel vaso infernal.

II. Tu, lingua di vipera,
Tu, pelo di nottola,
Tu, sangue di scimmia,
Tu, dente di bòtolo,
Va', bolli e t'avvoltola
Nel brodo infernal.

III. Tu, dito d'un pargolo
Strozzato nel nascere.
Tu, labbro d'un Tartaro,
Tu, cuor d'un eretico,
Va' dentro, e consolida
La polta infernal.

TUTTE (*danzando intorno.*)

E voi, Spirti
Negri e candidi,
Rossi e ceruli,
Rimescete!
Voi che mescere
Ben sapete,
Rimescete! Rimescete!

SCENA II

Macbeth e le precedenti.

MACBETH (*sull'ingresso, parlando ad alcuno de' suoi.*)
Finché appelli, silenti m'attendete.

(Si avvanza verso le streghe.)

Che fate voi, misteriose donne?

STREGHE *(con solennità.)*

Un'opra senza nome.

MACBETH Per quest'opra infernal io vi scongiuro!

Ch'io sappia il mio destin, se cielo e terra

Dovessero innovar l'antica guerra.

STREGHE Dalle incognite posse udire lo vuoi,

Cui ministre obbediam, over da noi?

MACBETH Evocatele pur, se del futuro

Mi possono chiarir l'enigma oscuro.

STREGHE Dalle basse e dall'alte regioni,

Spiriti erranti, salite, scendete!

Scoppia un fulmine e sorge da terra un capo coperto d'elmo.

MACBETH Dimmi, o spirto...

STREGHE T'ha letto nel cuore;

Taci, e n'odi le voci segrete.

APPARIZIONE O Macbetto! Macbetto! Macbetto!

Da Macduff ti guarda prudente.

MACBETH Tu m'afforzi l'ascolto sospetto!

Solo un motto...

L'apparizione sparisce.

STREGHE Richieste non vuole.

Ecco un altro di lui più possente.

Tuono: apparisce un fanciullo insanguinato.

Taci, e n'odi le occulte parole.

APPARIZIONE O Macbetto! Macbetto! Macbetto!

Esser puoi sanguinario, feroce:
Nessun nato di donna ti nuoce.

Sparisce.

MACBETH O Macduffo, tua vita perdono...
(*Feroce.*) No!... Morrai! Sul regale mio petto
Doppio usbergo sarà la tua morte!

Tuoni e lampi: sorge un fanciullo coronato che porta un arboscello.

Ma che avvisa quel lampo, quel tuono?...
Un fanciullo col serto dei re!

STREGHE Taci, ed odi.

APPARIZIONE Sta' d'animo forte:
Glorioso, invincibil sarai
Fin che il bosco di Birnam vedrai
Ravviarsi, e venir con te.
Sparisce.

MACBETH Lieto augurio! Per magica possa
Selva alcuna giammai non fu mossa.
(*alle streghe.*)
Or mi dite: salire al mio soglio
La progenie di Banco dovrà?

STREGHE Non cercarlo!

MACBETH Lo voglio! Lo voglio,
o su di voi la mia spada cadrà!
(*La caldaia cala sotterra.*)
La caldaia è sparita! Perché?
(*Suono sotterraneo di cornamusa.*)
Qual contento! Parlate! Che v'è?

STREGHE

I.Apparite!

II.Apparite!

III.Apparite!

TUTTE Poi qual nebbia di nuovo sparite.

Otto re passano l'uno dopo l'altro. Da ultimo viene Banco con uno specchio in mano.

MACBETH (*al primo.*)

Fuggi, regal fantasima,
Che Banco a me rammenti!

La tua corona è folgore,
Gli occhi mi fai roventi!

(*Al secondo.*)

Via, spaventosa immagine,
Che il crin di bende hai cinto!

(*Agli altri.*)

Ed altri ancor ne sorgono?...
Un terzo?... Un quarto?... Un quinto?

O mio terror!... Dell'ultimo
Splende uno specchio in mano.

E nuovi re s'attergano
Dentro al cristallo arcano...

È Banco, ah, vista orribile!

Ridendo a me li addita?

Muori, fatal progenie!

(*Trae la spada, s'avventa sugli spettri, poi s'arresta.*)

Ah, che non hai tu vita!

(*Alle streghe.*)

Vivran costor?

STREGHE Vivranno.

MACBETH Oh me perduto!

(*Perde i sensi.*)

STREGHE Ei svenne!... Aerei spirti,

Ridonate la mente al re svenuto!

SCENA III

Scendono gli spirti, e mentre danzano intorno a Macbeth, le streghe cantano il seguente

CORO Ondine e silfidi

Dall'ali candide,

Su quella pallida
Fronte spirate.
Tessete il vortice
Carole armoniche,
E sensi ed anima
Gli confortate.

Spiriti e streghe spariscono.

SCENA IV

Lady Macbeth, Macbeth e araldo.

MACBETH Ove son io?... Svaniro!... Oh, sia ne secoli
Maledetta quest'ora in sempiterno!

ARALDO La regina

MACBETH (Che?)

LADY (*entrando*)
Vi trovo alfin! Che fate?

MACBETH Ancora le streghe interrogai.

LADY E disser?

MACBETH Da Macduffo ti guarda.

LADY Segui.

MACBETH Te non ucciderà nato da donna.

LADY Segui.

MACBETH Invitto sarai finché la selva
Di Birna contro te non mova.

LADY Segui.

MACBETH Ma pur di Banco apparvemi la stirpe...

E regnerà!

LADY Menzogna!
Morte e sterminio sull'iniqua razza!

MACBETH Sì morte! Di Macduffo arda la rocca!
Perano moglie e prole!

LADY Di Banco il figlio di rinvenga, e muoia!

MACBETH Tutto il sangue si sperda a noi nemico!

LADY Or riconosco il tuo coraggio antico.

A DUE Ora di morte e di vendetta,
Tuona, rimbomba per l'orbe intero,
Come assordante l'atro pensiero
Del cor le fibre tutte intronò.
Ora di morte, ormai t'affretta!
Incancellabile il fato ha scritto:
L'impresa compiere deve il delitto
Poiché col sangue si inaugurerò.

ATTO QUARTO

SCENA I

Luogo deserto ai confini della Scozia e dell'Inghilterra. In distanza la foresta di Birnam. Profughi scozzesi, uomini, donne, fanciulli. Macduff in disparte, addolorato.

CORO Patria oppressa! Il dolce nome
No, di madre aver non puoi,
Or che tutta a figli tuoi
Sei conversa in un avel.
D'orfanelli e di piangenti
Chi lo sposo e chi la prole
Al venir del nuovo Sole
S'alza un grido e fere il ciel.
A quel grido il ciel risponde

Quasi voglia impietosito
Propagar per l'infinito,
Patria oppressa, il tuo dolor.
Suona a morto ognor la squilla,
Ma nessuno audace è tanto
Che pur doni un vano pianto
A chi soffre ed a chi muor.

MACDUFF O figli, o figli miei! Da quel tiranno
Tutti uccisi voi foste, e insieme con voi
La madre sventurata!... Ah, fra gli artigli
Di quel tigre io lasciai la madre e i figli?

Ah, la paterna mano
Non vi fu scudo, o cari,
Dai perfidi sicari
Che a morte vi ferir!
E me fuggiasco, occulto,
Voi chiamavate invano,
Coll'ultimo singulto,
Coll'ultimo respir.
Trammi al tiranno in faccia,
Signore! E s'ei mi sfugge,
Possa a colui le braccia
Del tuo perdono aprir.

SCENA II

Al suono del tamburo entra Malcolm, conducendo molti soldati inglesi.

MALCOLM Dove siam? Che bosco è quello?

CORO La foresta di Birnamo!

MALCOLM Svelga ognuno, e porti un ramo,
Che lo asconda, innanzi a sé.

(A Macduff.)

Ti conforti la vendetta.

MACDUFF Non l'avrò... Di figli è privo!

MALCOLM Chi non odia il suol nativo
Prenda l'armi e segua me.

Malcolm e Macduff impugnano le spade.

TUTTI La patria tradita
Piangendo ne invita!
Fratelli! Gli oppressi
Corriamo a salvar.
Già l'ira divina
Sull'empio ruina;
Gli orribili eccessi
L'Eterno stancar.

SCENA III

*Scena nel castello di Macbeth come nell'atto primo. Notte.
Medico e dama di Lady Macbeth.*

MEDICO Vegliammo invan due notti.

DAMA In questa apparirà.

MEDICO Di che parlava nel sonno suo?

DAMA Ridirlo non debbo a uom che viva... Eccola!

SCENA IV

Lady Macbeth e precedenti.

MEDICO Un lume recasi in man?

DAMA La lampada che sempre
si tiene accanto al letto.

MEDICO Oh, come gli occhi spalanca!

DAMA E pur non vede.

Lady depone il lume e si frega le mani, facendo l'atto di cancellare qualche cosa.

MEDICO Perché sfrega le man?

DAMA Lavarsi crede!

LADY Una macchia è qui tuttora...
Via, ti dico, o maledetta!...
Una... Due... Gli è questa l'ora!
Tremi tu?... Non osi entrar?
Un guerrier così codardo?
Oh vergogna!... Orsù, t'affretta!...
Chi poteva in quel vegliardo
Tanto sangue immaginar?

MEDICO Che parlò?...

LADY Di Fiffè il Sire
Sposo e padre or or non era?...
Che n'avvenne?...
(*Si guarda le mani.*)

DAMA E MEDICO Oh terror!...

LADY Di sangue umano
Sa qui sempre... Arabia intera
Rimondar sì piccol mano
Co' suoi balsami non può.
Oimè!...

MEDICO Geme?

LADY I panni indossa
Della notte... Or via, ti sbratta!...
Banco è spento, e dalla fossa
Chi morì non surse ancor.

MEDICO Questo ancor?...

LADY A letto, a letto...
Sfar non puoi la cosa fatta...
Batte alcuno!... Andiam, Macbetto,

Non t'accusi il tuo pallor.

DAMA E MEDICO Ah, di lei pietà, Signor!

SCENA V

Sala nel castello. Macbeth

MACBETH Perfidi! All'anglo contro me v'unite!
Le potenze presaghe han profetato:
«Esser puoi sanguinario, feroce;
Nessuno nato da donna ti nuoce».
No, non temo di voi, né del fanciullo
Che vi conduce! Rafferma sul trono
Questo assalto mi debbe,
O sbalzarmi per sempre... Eppur la vita
Sento nelle mie fibre inaridita!

Pietà, rispetto, amore,
Conforto ai dì cadenti,
Non spargeran d'un fiore
La tua canuta età.
Né sul tuo regio sasso
Sperar soavi accenti:
Sol la bestemmia, ah! lasso!
La nenia tua sarà!

Grida interne.

Ella è morta!

MACBETH Qual gemito?

SCENA VI

Dama della regina e Macbeth.

DAMA È morta la regina!

MACBETH (*con indifferenza e sprezzo.*)

La vita... Che importa?...

È il racconto d'un povero idiota;

Vento e suono che nulla dinota!

La dama parte.

SCENA VII

Coro di guerrieri e Macbeth.

CORO Sire! Ah, Sire!

MACBETH Che fu?... Quali nuove?

CORO La foresta di Birnam si muove!

MACBETH (*attonito.*)

M'hai deluso, presago infernale!...

Qui l'usbergo, la spada, il pugnale!

Prodi, all'armi! La morte o la gloria.

CORO Dunque all'armi! Sì, morte o vittoria.

Suono interno di trombe. Intanto la scena si muta, e presenta una vasta pianura circondata da alture e boscaglie. Il fondo è occupato da soldati inglesi, i quali lentamente si avanzano, portando ciascheduno una fronda innanzi a sé

SCENA VIII

Malcolm, Macduff e soldati.

MALCOLM Via le fronde, e mano all'armi!

Mi seguite!

(*Malcolm, Macduff e soldati partono.*)

All'armi! all'armi!

Di dentro odesi il fragore della battaglia.

SCENA IX

Macbeth incalzato da Macduff, poi coro di donne.

MACDUFF Carnefice de' figli miei, t'ho giunto.

MACBETH Fuggi! Nato di donna
Uccidermi non può.

MACDUFF Nato non son; strappato
Fui dal seno materno.

MACBETH Cielo!

Brandiscono le spade e, disperatamente battendosi, escono di scena.

SCENA X

CORO (*entrando in scena.*)
Infausto giorno!
Preghiam pe' figli nostri!
Cessa il fragor!

VOCI INTERNE Vittoria!...

DONNE (*con gioia.*) Vittoria!...

SCENA ULTIMA

I precedenti, Malcolm seguito da soldati inglesi, i quali si trascinano dietro, prigionieri, quelli di Macbeth.

MALCOLM Ove s'è fitto
l'usurpator?

MACDUFF Colà da me trafitto.
(*Piegando un ginocchio a terra.*)
Salve, o re!

CORO Salve, o re!

Macbeth, Macbeth ov'è?

Dov'è l'usurpator?

D'un soffio il fulminò

Il Dio della vittoria.

(A Macduff.)

Il prode eroe egli è

Che spense il traditor!

La patria, il re salvò;

A lui onore e gloria.

CORO DI DONNE Salgan mie grazie a te,

Gran Dio vendicator;

A chi ne liberò

Inni cantiam di gloria.

MACDUFF S'affidi ognun al re

Ridato al nostro amor!

L'aurora che spuntò

Vi darà pace e gloria!

MALCOLM Confida, o Scozia, in me;

Fu spento l'oppressor!

La gioia eternerò

Per noi di tal vittoria.



Eugène Delacroix (1798-1863), Macbeth e le streghe, litografia, 1825.

Macbeth, capolavoro di frontiera

di Paolo Gallarati

Rappresentato con enorme successo nel Teatro della Pergola di Firenze il 14 marzo 1847, *Macbeth* è la decima opera di Verdi e la prima basata su un testo di Shakespeare, scrittore amatissimo, come si apprende dalla lettera a Léon Escudier del 28 aprile 1865:

Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbeth*, ma che io non conosca, che non capisca e non senta Shakespeare 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.¹

Verdi chiamava Shakespeare «il papà», sottolineando con questo scherzoso epiteto il rapporto di filiazione che legava al drammaturgo inglese tutta la generazione romantica. Da lui trasse l'idea che non bisognasse copiare il vero, ma inventarlo:

Copiare il vero può essere buona cosa, ma *inventare il vero* è meglio, molto meglio. Pare che vi sia contraddizione in queste tre parole: inventare il vero. Domandatelo al Papà. Può darsi che egli, il Papà si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angeli come Cordelia, Imogene, Desdemona ecc., ecc., eppure sono tanto veri.²

Per preservare questa verità, Francesco Maria Piave, autore del libretto poi rimaneggiato in alcune parti da Andrea Maffei, si attenne più fedelmente alla fonte letteraria rispetto a quanto aveva fatto nel libretto di *Ernani*, pur rispettando le prescrizioni di Verdi:

Abbia sempre in mente di dir poche parole... poche parole... poche, poche ma significanti.³

Così il poeta sintetizza, toglie i racconti, tace sugli antefatti, riduce al minimo i recitativi in versi sciolti, ma preserva le immagini e i temi della tragedia di Shakespeare che ricorrono più volte a distanza, imbrigliando la drammaturgia in una meravigliosa coerenza di motivi: il tema della notte che nasconde il tradimento e il delitto; i richiami sonori delle 'voci', reali o immaginarie come rintocchi di campane e rulli di tamburi, colpi battuti alla porta, versi di uccelli notturni, miagolii, ululati, guaiti, suoni di cornamuse, grida di folla, gemiti che attraversano un ambiente e una vicenda impregnati di stregoneria, di delitto e

di morte. Come in nessun'altra opera precedente, il ritorno di questi motivi contribuisce a definire la 'tinta' unitaria dell'opera che Verdi aveva già reso tangibile nei *Due Foscari*, e che acquisterà ulteriore consistenza nella revisione del *Macbeth*, operata nel 1865 per la rappresentazione parigina.

Nella produzione del primo decennio, *Macbeth* rappresenta una 'fuga in avanti' alla scoperta di nuove frontiere, che Verdi considerava compito precipuo dell'artista. Colpisce, così, lo strenuo tentativo di intonare la parola in modo che la musica ne esalti il significante e il significato, dando a ogni inciso declamato, anche brevissimo, una pregnanza melodica, con risultati eccelsi in alcune pagine (il duetto di Macbeth e Lady e tutti i recitativi del primo atto, la scena del sonnambulismo) ancora insoddisfacenti in altre, rifatte nel 1865 (i declamati della scena del banchetto e di quella delle apparizioni). Inoltre, Verdi nel *Macbeth* prende atto che è ormai necessario sostituire all'estetica del belcanto e del cosiddetto bello ideale, che vigeva ancora nel melodramma post-rossiniano, un'estetica dell'espressione, che lo porta ad affermazioni eversive:

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.⁴



Il Teatro della Pergola di Firenze, in una incisione della metà dell'Ottocento.

Voce brutta, però, non significa voce ineducata: Verdi era fermissimo nell'affermare la validità della tecnica del belcanto che voleva però servisse a nuovi fini espressivi. Egli matura inoltre, in questa partitura, una concezione dello spettacolo come fusione unitaria di musica e visione, pretendendo dai cantanti grande attenzione nella recitazione e dai responsabili dell'allestimento scenico una scrupolosa fedeltà storica. Ne risulta un'opera che, per spessore espressivo, costituisce, insieme a *Nabucco* e *Ernani*, il risultato più alto del primo decennio e, per audacia sperimentale, una tappa fondamentale nella maturazione di convinzioni estetiche su cui poggerà l'intera produzione verdiana della maturità, ferma restando la presenza di alcune pagine deboli che il compositore s'incaricherà di ritoccare o rifare completamente in occasione della ripresa parigina del 1865.

L'opera inizia con un coro di streghe. Siamo in un bosco, tra lampi e tuoni: suoni volatili, disegni brevi e frantumati precedono un coro dal tono beffardo, sorretto da una pulsazione ossessiva, su cui scintillano, come lampi, i disegni di flauti e ottavini. Sono impulsi fulminei che, dallo stile delle streghe, s'irradieranno in tutta la partitura, in diversa intonazione espressiva, dal grottesco al tragico, a fissarne la tinta. Ci sono elementi rossiniani nel *Macbeth*, soprattutto ritmici: descrivono la superficiale allegrezza di alcuni eventi, dietro cui aleggia l'oscurità della notte, del delitto, del presagio o del rimorso.

Queste ombre si diffondono, subito dopo, nella scena e duetto di Macbeth e Banco che rabbriviscono dinnanzi alla profezia delle streghe: Macbeth sarà sire di Caudore e re di Scozia, e Banco genitore di re. Il breve duetto finisce in una cupa atmosfera di sospensione, tosto scacciata da una trascinate marcia militare che accompagna l'entrata dei messi con un lieto annuncio: per il suo valore militare Macbeth è stato promosso a sire di Caudore, donde lo stupore di Banco per l'avverarsi delle profezie: «Ah, l'inferno il ver parlò», frase stirata in quattro note lunghe, pianissimo, ed echeggiata dal rullo del timpano, a fissare una costante dell'opera, vale a dire la presenza di momenti sospesi, silenzi appena rotti da sbatture di suono, accordi soffocati, fremiti sottili affacciati sull'orlo della notte e del mistero.

Macbeth non canta, declama e, nel primo atto – si veda il monologo del pugnale – porta già alla perfezione la ricerca sulla parola musicalmente espressiva, ben comprensibile e, nello stesso tempo, pregna di vita musicale, che ha interessato Verdi sin dal *Nabucco*.

Con il cambiamento di scena si passa all'interno del castello di Macbeth, dove Lady legge una lettera del marito che le annuncia la sua nomina a sir di Caudore, e accende in lei la smania di potere. C'è tutto in questa grandiosa scena e aria: l'irruzione della donna infernale, l'esortazione al delitto rivolta al tentennante Macbeth con la domanda «che tardi?», più volte isolata e ripetuta, le impetuose salite di «ascendivi a regnar» vera icona della *libido imperandi*, indi, nel tempo di mezzo, il frenetico scoppio di musica brillante con l'entrata del servo che annuncia l'arrivo del re e, nella cabaletta «Or tuttiorgete, ministri infernali», l'invocazione agli spiriti del male come animatori di imprese sanguinarie, e alla notte come schermo che oscura i delitti. Lady è personaggio 'furioso' in cui l'avidità del potere, gridata in una sorta di infernale rigurgito, s'intreccia a toni insinuanti, misteriosi, notturni; in poche parole, un soggetto complesso, di vera statura tragica.

A partire dalla prima aria di Lady, sino alla fine del primo atto, si snoda una serie di brani, fusi in un arco impressionante per compattezza e qualità artistica, come mostrano il

misterioso dialogo tra Macbeth e Lady che alludono all'assassinio del re (I, VIII-x), concluso dai demonici vocalizzi di lei; la *musica villereccia*, ossia una marcia che accompagna l'entrata del re Duncan (parte muta) e, nel suo innocente candore, rappresenta metaforicamente la dolcezza della vittima cui Shakespeare aveva dedicato alcune pagine memorabili della tragedia; il monologo del pugnale, dove l'orchestra scoppia, tuona, romba, sussulta, scavando nell'angoscia di Macbeth che immagina con terrore il suo pugnale sporco di sangue tra immagini paurose di fantasmi e streghe. Solo un suono di campana, percepito come uno squillo apocalittico, lo riscuote.

A delitto compiuto, Macbeth esce dalla stanza dell'assassinio del re Duncan con il pugnale insanguinato che sporca anche le mani di Lady: «Fatal mia donna un murmure, / com'io non intendesti?»: mormorii, disegni striscianti, fluttuazioni oscure si agitano nella

profondità dell'orchestra. Le voci non cantano: declamano frammenti che si compongono in linee melodiche ben memorabili. Macbeth è inorridito da quello che ha fatto. «Follie! Follie!» commenta Lady con sferzante sarcasmo, in uno scoppiettare di acciaccature e note puntate. Il contrasto tra l'assassino sconvolto e l'acuminata freddezza della moglie non potrebbe esser più penetrante: il pennello di Verdi dà ai due ritratti uno sguardo che trafigge chi guarda.

Grazie alla capacità di lavorare il canto declamato in una continua varietà di inflessioni, slittando con la massima naturalezza dal quasi parlato, alla melodia, al vocalizzo, Verdi non ha bisogno di contrasti violenti per contrapporre effetti diversi, come accadeva nelle opere precedenti.



Francesco Maria Piave (1810-1876), intorno al 1860.

Tutto ora scorre e si trasforma con grande naturalezza. Chiude il duetto la cabaletta, frenetico *presto*, con il reciproco invito a correr via in fretta, e celare il delitto.

Notevolissimi, nel finale primo, sono lo struggente e doloroso arioso di Banco che descrive il silenzio dell'«orrenda notte», attraversata da pulsazioni segrete e sinistri lamenti, indi il grido di Macduff, che annuncia in somma agitazione l'assassinio di Duncan, mentre la tensione si alza ulteriormente, sino a confluire nel grande vaso del coro conclusivo, «Schiudi, inferno, la bocca ed inghiotti» che condensa, precipitando in tre sole strofe – orrifica, religiosa, e apocalittica – l'*Allegro*, il *Largo*, e la stretta del solito finale, quasi a 'inghiottire' tutte le pagine precedenti in una gigantesca voragine. Mai Verdi aveva concepito un complesso così unitario nella sua tensione vettoriale.

Il secondo atto è ambientato in tre luoghi diversi: stanza nel castello, parco e magnifica sala. Nel primo si svolge l'aria di Lady «La luce langue», che, in occasione della rappresentazione parigina del 1865, Verdi sostituì all'altra «Trionfai, securi infine» del '47, musicalmente modestissima e priva di qualsiasi sostanza psicologica. L'aria, che esprime l'ebbrezza sanguinaria di Lady e la sua mania di potere attraverso il progetto di un nuovo delitto da compiere di notte, è in un solo movimento: impressionanti sono i disegni striscianti dell'orchestra; la parola scenica «Nuovo delitto! È necessario!» che emerge cinica e impietosa; il riferimento al silenzio dei morti («Ai trapassati regnar non cale / a loro un requiem, l'eternità») che arresta il movimento in una morta gora, indi la riscossa energetica cui Lady s'abbandona, pensando al regno: magistrale oscillazione tra diversi momenti psicologici e poderosa condensazione, in un solo movimento, del contrasto che la solita forma prevedeva nella serie cantabile - tempo di mezzo - cabaletta. Così, dalle tenebre iniziali, esce a poco a poco in primo piano questa creatura del delitto e della morte, e s'avanza con la spada sguainata, ebbra di potere e di sangue.

Analoga musica di brevi impulsi ostinati, diffusi in tutta la partitura, ci introduce nel bosco, dove i sicari avanzano in punta di piedi per uccidere Banco su ordine di Macbeth, timoroso che gli insidi il regno. È uno di quei cori saltellanti e quasi buffi che rivelano in Verdi l'arte dell'ambiguità, il dominio dell'ironia a doppio fondo, capace di creare un effetto di arcana sospensione. D'altra parte, siamo di notte, in un parco, nell'attesa di un assassinio: la notte che Banco descrive, subito dopo, in una melodia aperta e generosa, scelta evidentemente per presentare l'innocenza della vittima che viene abbattuta, mentre l'orchestra si spegne nella stanchezza di alcuni tremoli spossati.

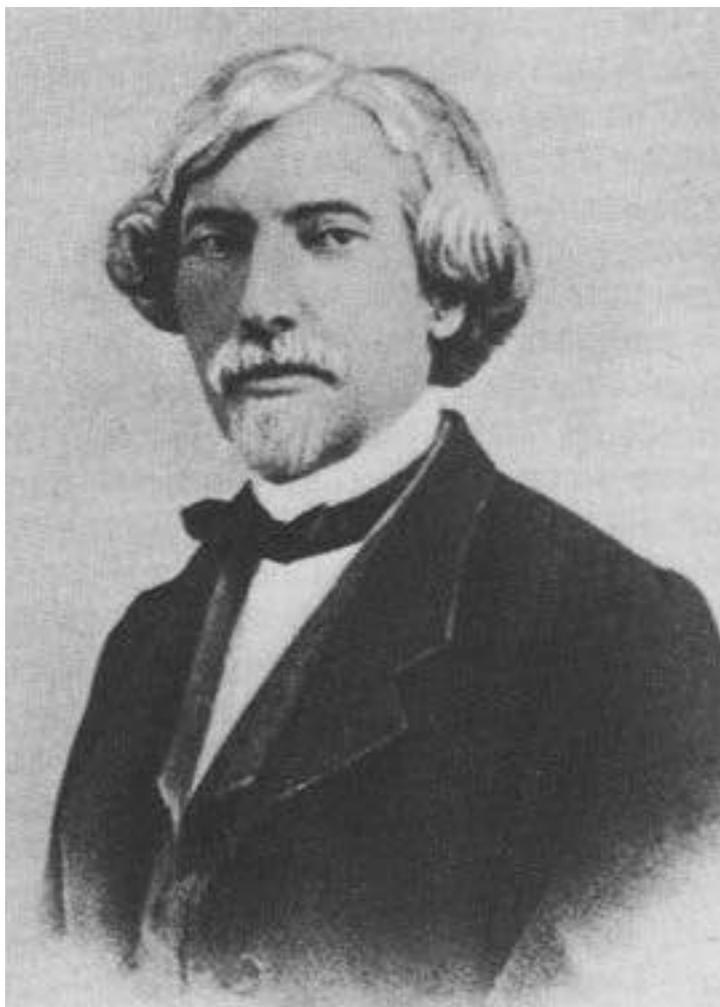
Violento è quindi il contrasto con la scena del banchetto, in una magnifica sala del castello. Sono indicati tre pezzi: convito, visione, finale II, ma ogni soluzione di continuità si dissolve nella concezione unitaria del quadro, in cui si alternano passi solistici, corali, strofe e recitativi secondo il modello dell'opera francese. Scatta un *Allegro brillante* in fa maggiore, ma l'indicazione è più di movimento che di espressione: sotto la vivacità di superficie e l'orecchiabilità del motivo, il ritmo è estremamente ansioso, con cellule singhiozzanti, impulsi sincopati, frantumazioni motiviche. Siamo infatti, nel regno del male. Così, il brindisi, intonato da Lady Macbeth, se staccato *Allegretto*, come prescritto, e non più veloce, mostra un andamento circospetto e spezzato, quasi a indicare l'artificio di quella maschera di disinvoltura mondana che Lady calza, illudendo gli astanti con la voluta ricercatezza dei

suoi gorgheggi, mentre il tema del brindisi si prolunga sommessamente sotto il dialogo tra Macbeth e il sicario che, col volto sporco di sangue, viene ad annunciargli la morte di Banco: i tremoli furtivi di violini primi e viole fanno rabbrivire.

Così, quando l'*Allegro brillante* della festa si ricarica, acquista un effetto straniante. Lady scuote il marito, Macbeth cerca di stare al passo della finzione, dichiarando pubblicamente il suo dispiacere per la mancata presenza di Banco, ma subito la musica brillante s'interrompe e riappaiono i fantasmi della visione: veduto solo da Macbeth, lo spettro di Banco ne occupa il posto a tavola e la forma musicale («Di voi chi ciò fece?...»), come spezzata essa stessa dal terrore, deflagra in un disordine espressionistico, tra fruscii segreti, esplosioni, accensioni improvvise, disegni striscianti, strappate violente che accompagnano il delirio di Macbeth. Lady cerca di cambiar discorso e riprende il canto del brindisi, bucatu dalle pause,

sussurrato in *pianissimo*. Dopo quel che è successo, un velo di stridente inopportunità si distende su questa musica mondana, nuovamente scacciata dalla seconda apparizione dello spettro. Macbeth è pazzo di terrore, e Lady lo umilia, dicendogli piano: «Voi siete demente!» e «Vergogna, signor!». Ogni episodio si fonde così in un arco logico: l'esempio della forma francese, nell'alternanza di strofe solistiche, declamati e interventi corali, perde ogni gratuità decorativa per permettere al dramma di svolgersi in stringente unità. Il *Largo* conclusivo di questo finale del tutto anomalo, esprime lo sgomento collettivo.

Se nella scena del banchetto domina il contrasto tra maschera e volto, nel terzo atto compare il doppio volto delle streghe: beffardo e grottesco



Andrea Maffei (1798-1885).

nel coro iniziale, in cui celebrano i loro riti attorno a una caldaia ribollente entro un'oscura caverna; misteriosamente arcano quando evocano gli spiriti dell'oltretomba. Dopo la prima scena, nella versione del 1865 Verdi dovette inserire un balletto, di prammatica nell'opera francese, facendo entrare in scena festosi nugoli di spiriti, diavoli, streghe, che dapprima si dimenano, poi s'atteggiano religiosamente ad ascoltare Ecate, la dea della notte e dei sortilegi, che annuncia alle streghe l'arrivo di Macbeth. Alla fine, valzer generale. Sono dieci minuti di musica brillante, puramente decorativa ed elegantemente orchestrata. Eseguita in sede di concerto è godibile, in teatro dannosa.

Pagato il tributo alla frivolezza parigina, inizia la scena delle apparizioni, profondamente rimaneggiata nel 1865. Le streghe, in un tono solennemente oracolare, evocano le potenze d'oltretomba in un episodio ritmato da apocalittiche fanfare di tromboni e dai tremoli fosforici degli archi acuti. Dapprima appare un capo coperto da un elmo, che mette in guardia Macbeth da Macduff; la seconda apparizione è quella di un fanciullo col volto insanguinato che rinfranca Macbeth, con un filo di voce infantile sostenuta da suoni tenuti di fiati, dicendogli che nessun nato di donna gli nuocerà, e che potrà star sicuro finché «il bosco di Birna» non si muoverà contro di lui. Di sotterra esce poi un *suono sotterraneo di cornamusa*: mirabile invenzione timbrica, ottenuta da un impasto di due oboi, quattro clarinetti, un fagotto e controfagotto, tocco magico di color locale, ma anche efficace espressione del soprannaturale. «Qual concerto?» si chiede Macbeth stupito; e le streghe «apparite poi qual nebbia di nuovo sparite». Come una bruma sonora, il concerto delle cornamuse accompagna la sfilata di otto fantasmi di re, tra cui l'ultimo recante in mano uno specchio che terrorizza Macbeth perché chi lo sorregge è Banco, e nello specchio si vedono le immagini dei suoi discendenti regali. «Fuggi, regal fantasima» canta Macbeth, turbatissimo, in una specie di aria che, dopo i primi quattro versi, si sbriciola in frammenti di declamato, e solo negli ultimi otto versi riesce a cristallizzarsi in una melodia continua.

La scena si conclude con una peripezia inattesa. Macbeth trae la spada, s'avventa contro gli spettri, poi perde i sensi e le streghe invocano ondine e silfidi perché lo rianimino. Ogni oscurità si dissolve e la tinta sonora acquista una luminosità trasparente: gli spiriti dell'aria intrecciano intorno a Macbeth una danza che non è più convenzionale omaggio alle usanze francesi, ma espressione stessa del dramma, soffusa atmosfera soprannaturale, rischiarata da trilli di flauto, flussi d'arpa, filiformi tremoli di archi acuti, aerei volteggi che le streghe, musicalmente trasformate in fate, descrivono in uno stile che anticipa quello dell'ultima scena del *Falstaff*, finché tutto si spegne in *pianissimo*, tra eterei fruscii. Verdi dimostra di saper dominare perfettamente l'espressione del soprannaturale, connaturata alla tragedia di Shakespeare che tanto lo entusiasmava.

Dissoltasi la visione, segue una scena introdotta nella versione parigina, in sostituzione di quella del '47 in cui Macbeth concludeva il terzo atto con la generica aria «Tra le fiamme in polve cada». La nuova scena permette di far rientrare Lady, altrimenti assente nel terzo atto, ne rafforza la funzione ispiratrice e protettiva nei confronti del marito, mostra nuovamente la coppia criminale come un'unità inscindibile, sorta di mostro a due teste che Shakespeare descrive e Verdi raffigura nello scalpitante canto a due «Ora di morte e di vendetta», isolata e furiosa 'cabaletta' che conclude l'atto, esprimendo l'ebbrezza comune per i nuovi delitti.

L'ORCHESTRA

FLAUTO

OTTAVINO

2 OBOI

CORNO INGLESE

2 CLARINETTI

CLARINETTO BASSO

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANI

PERCUSSIONI

ARPA

ARCHI

BANDA

OTTAVINO

3 CLARINETTI

CLARINETTO PICCOLO

2 FAGOTTI

4 CORNI

6 TROMBE

3 TROMBONI

TUBA

PERCUSSIONI

NELLA SCENA DELLE APPARIZIONI

SOTTO IL PALCOSCENICO

2 OBOI

4 CLARINETTI

1 FAGOTTO

1 CONTROFAGOTTO

Se questa svolta decisionista nel comportamento di Macbeth non avrà conseguenze nel quarto atto, dove la sua figura sbiadisce un poco nella convenzionalità dell'espressione, fortissima è, invece, l'accentuazione dell'atmosfera tragica, con la nuova versione del coro «Patria oppressa»: una scena desolata, in un luogo deserto, dove profughi scozzesi, uomini, donne e fanciulli, piangono il destino della patria ridotta dal tiranno a una tomba collettiva, e il loro lamento sale al cielo che lo amplifica in un cosmico grido di dolore. Nella prima versione, il coro «Scozia oppressa» esprimeva la nostalgia per la patria, su una melodia nostalgica e carezzevole. Nella seconda mostra l'orrore del presente: non più, dunque, una melodia continua ma una serie di incisi orchestrali e di esclamazioni vocali, frasi brevi, frantumate, ma piene di cantabilità, sopra un tessuto di richiami orchestrali e incisi lamentosi, secondo quello stile di impulsi sonori misteriosamente iterati, già ascoltato in molte altre pagine.

Da questo coro si stacca la voce di Macduff, dolente corifeo, che, in uno straziato recitativo seguito dal cantabile «Ah, la paterna mano», piange lo sterminio della sua famiglia per mano di Macbeth. Dopo di che, l'irruzione guerresca del coro chiude l'aria con una cabaletta corale di sferzante entusiasmo patriottico. I ribelli scozzesi stanno affrettando la fine di Macbeth. Prima però c'è da tirare le conclusioni sul personaggio di Lady che, nella scena del sonnambulismo, si staglia ancora una volta nella sua terribile maestà, qui trasformata in modo imprevedibile.

Davanti al medico e alla dama, compare Lady addormentata, nell'atto di sfregarsi le mani che immagina imbrattate di sangue. Il tormento per l'impossibilità

di pulirle domina la prima parte del brano; nella seconda, affiora la visione terribile dell'uccisione del re, seguita dall'invito, rivolto a Macbeth, di andare a letto, per celare la colpa. Il pezzo, già definitivo nel 1847, è un'impressionante analisi del subconscio: in sei strofe, alternate a brevi commenti del medico e della dama, su accompagnamenti ostinati in continua trasformazione, tra ticchettii degli archi, pulsazioni segrete, straziati lamenti del corno inglese, slittamenti cromatici e scosse telluriche soffocate in *pianissimo*, si svolge un canto libero, che fluttua tra declamato e melodia e sfuma in un dolce cantabile, concentrato allusivo di quella storia d'amore che trova in Shakespeare allusioni evidenti. Così, il mostro di crudeltà qual era Lady Macbeth esce di scena, sparendo in una notte popolata dagli stessi fremiti, pulsazioni, guizzi, frantumazioni ritmiche e motiviche, già impiegati da Verdi per esprimere le numerose 'voci', misteriose e orrifiche, che attraversano l'ambiente della vicenda, e che qui diventano presenze dell'interiorità.⁵ Alla fine del suo canto, la donna criminale, messaggera di potenze infernali, si trasfigura e diventa umana. Ma la metamorfosi avviene durante l'agonia. Questa è l'immane tragedia di Lady. Quando veglia è un mostro; nel sonno si umanizza ma, così facendo, va a morire. L'invenzione verdiana ha conferito al colossale personaggio shakespeariano uno sviluppo e un destino del tutto imprevedibili.

Simmetrica a questa scena conclusiva sul personaggio di Lady è quella seguente, con la scena e il cantabile di Macbeth. Se la prima è perfettamente coerente con la natura del personaggio, la seconda offre l'improbabile spettacolo di un criminale che rimpiange di non poter essere oggetto in vecchiaia di «pietà, rispetto e onore», né di poter sperare che qualcuno pronunci sulla sua tomba parole più dolci di una bestemmia. La melodia fa fare bella figura al baritono ma è troppo positiva e

LE VOCI

MACBETH, generale dell'esercito del re Duncan
BARITONO

BANCO, generale dell'esercito del re Duncan
BASSO

LADY MACBETH, moglie di Macbeth
SOPRANO

DAMA DI LADY MACBETH
MEZZOSOPRANO

MACDUFF, nobile scozzese, signore di Fiff
TENORE

MALCOLM, figlio di Duncan
TENORE

MEDICO
BASSO

DOMESTICO DI MACBETH
BASSO

SICARIO
BASSO

ARALDO
BASSO

consolatoria per essere credibile in rapporto al comportamento del personaggio che, indubbiamente, sbiadisce alquanto.

L'annuncio della dama che la regina è morta, precipita Macbeth nel baratro del nichilismo: «La vita... che importa?... / È il racconto di un povero idiota; / Vento e suono che nulla dinota!». Dopo di che, i suoi guerrieri vengono ad annunciargli che «la foresta di Birna si muove». Ed egli si tuffa nella battaglia che appare quando la scena, con una trasformazione a vista, mostra *una vasta pianura circondata da alture e boschaglie* dove i soldati inglesi *si avanzano, portando ciascheduno una fronda innanzi a sé*. Qui s'attacca il nuovo finale, in sostituzione di quello estremamente sbrigativo del 1847 che vedeva Macbeth morire in scena con uno stanco recitativo in cui deprecava aridamente il suo passato. Nel '65 Verdi compone invece un grandioso fugato, in cui l'intreccio delle voci allude alla confusione della battaglia che vede Macbeth scontrarsi con Macduff e uscire di scena durante il duello. La levatura di questo brano sinfonico è notevole, non indegna d'un *Fidelio*, mentre il coro finale, in cui l'esercito che ha vinto il tiranno sanguinario acclama Malcolm nuovo re, chiude l'opera tra un martellante empito ritmico, insieme severo e trionfale, e slanci innodici di natura quasi religiosa. *Macbeth* acquista in tal modo un finale degno dei suoi contenuti, e di quella originalità d'impostazione che, a partire dalla completa rimozione del tema d'amore, ne faceva una cosa unica e rivoluzionaria nel panorama del melodramma italiano del tempo. A partire dal secondo dopoguerra, la versione del 1865, precedentemente guardata dalla critica con notevoli riserve, per merito di esecuzioni rivelatrici ha potuto giustamente insediarsi, nella recezione verdiana di critici e pubblico, tra i massimi capolavori di Verdi.

¹ Citata in *Verdi's "Macbeth". A Sourcebook*, a cura di David Rosen e Andrew Porter, Norton, New York-London 1984, p.119.

² Lettera a Clarina Maffei, Sant'Agata, 20 ottobre 1876, in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Stucchi Ceretti, Milano 1913, p. 624.

³ Lettera a Piave, Milano, 22 settembre 1846, in *Verdi's "Macbeth". A Sourcebook*, cit., p.10.

⁴ Parigi, 23 novembre 1848, in *Carteggio Verdi-Cammarano*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2001, cit., p. 84.

⁵ Cfr. Paolo Gallarati, *Voci shakespeariane nella partitura del Macbeth di Verdi*, in *Shakespeare: un romantico italiano* a cura di Raffaella Bertazzoli e Cecilia Gibellini, Cesati, Firenze 2017, pp. 195-208.

Numeri musicali

n. 1 Preludio

ATTO PRIMO

n. 2 Introduzione

Coro «Che faceste? Dite su!» (streghe)

Scena «Giorno non vidi mai sì fiero e bello» (Macbeth, Banco, streghe, messaggeri)

Duetto «Due vaticini compiuti or sono...» (Macbeth, Banco)

Coro «S'allontanarono! N'accozzeremo» (streghe)

n. 3 Cavatina di Lady Macbeth

Scena «Nel dì della vittoria io le incontrai...» (Lady)

Cavatina «Vieni! T'affretta!» (Lady)

Tempo di mezzo «Al cader della sera il re qui giunge» (servo, Lady)

Cabaletta «Or tutti sorgete, ministri infernali» (Lady)

n. 4 Recitativo e marcia

Scena «Oh donna mia! - Caudore!» (Macbeth, Lady)

Marcia

n. 5 Gran scena e duetto

Gran scena «Sappia la sposa mia» (Macbeth, Lady)

Duetto «Fatal mia donna! Un murmure» (Macbeth, Lady)

Tempo di mezzo «Allor questa voce m'intesi nel petto» (Macbeth, Lady)

Cabaletta «Vieni altrove! Ogni sospetto» (Lady, Macbeth)

n. 6 Finale primo

Scena «Di destarlo per tempo il re m'impose» (Macduff, Banco, Lady, Macbeth)

Sestetto «Schiudi, inferno, la bocca, ed inghiotti» (Macduff, Banco, Lady, Macbeth, Malcolm, dama, coro)

ATTO SECONDO

n. 7 Scena e aria di Lady Macbeth

Scena «Perché mi sfuggi, e fiso» (Lady, Macbeth)

Aria «La luce langue, il faro spegnesi» (Lady)

n. 8 Coro di sicari e scena di Banco

Coro «Chi v'impose unirvi a noi?» (sicari)

Scena «Studia il passo, o mio figlio!...» (Banco)

Adagio «Come dal ciel precipita» (Banco)

n. 9 Convito, visione e finale secondo

Convito «Salve, o re! - Voi pur salvète» (coro, Macbeth, Lady)

Brindisi «Si colmi il calice» (Lady, coro)

Tempo di mezzo «Tu di sangue hai brutto il volto» (Macbeth, sicario)

Apparizione e brindisi «Che ti scosta, o re mio sposo» (Lady, Macbeth, coro)

Quartetto «Sangue a me quell'ombra chiede» (Macbeth, Lady, Macduff, dama, coro)

ATTO TERZO

n. 10 Coro d'introduzione

«Tre volte miagola la gatta in fregola» (streghe)

Ballo

n. 11 Scena delle apparizioni e finale terzo

Scena «Finché appelli, silenti m'attendete» (Macbeth, streghe, apparizioni)

Apparizioni «Dalle basse e dall'alte regioni - Fuggi, regal fantasima» (Macbeth, streghe)

Coro e ballabile «Ondine e silfidi» (streghe)

Scena «Ove son io?... Svaniro!... Oh, sia ne secoli» (Macbeth, Lady, araldo)

Duetto «Ora di morte e di vendetta» (Macbeth, Lady)

ATTO QUARTO

n. 12 Introduzione

Coro «Patria oppressa! Il dolce nome» (coro)

n. 13 Scena e aria di Macduff

Scena «O figli, o figli miei! Da quel tiranno» (Macduff)

Aria «Ah, la paterna mano» (Macduff)

Tempo di mezzo «Dove siam? Che bosco è quello?» (Malcolm, Macduff, coro)

Cabaletta «La patria tradita» (Macduff, Malcolm, coro)

n. 14 Scena del sonnambulismo di Lady Macbeth

Recitativo «Vegliammo invan due notti» (medico, dama)

Scena del sonnambulismo «Una macchia è qui tuttora...» (Lady, dama, medico)

n. 15 Scena, battaglia e finale

Scena «Perfidi! All'anglo contro me v'unite!» (Macbeth)

Aria «Pietà, rispetto, amore» (Macbeth)

Scena «Ella è morta! - Qual gemito» (dama, Macbeth, coro)

Battaglia «Via le fronde, e mano all'armi!» (Malcolm, soldati, Macduff)

Scena «Carnefice de' figli miei, t'ho giunto» (Macduff, Macbeth)

Finale «Vittoria! Vittoria! (Macduff, Malcolm, soldati, donne, popolo)



Carla Teti, figurini per *Macbeth* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre-dicembre 2018; direttore Myung-Wbun Chung, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Carla Teti.

Damiano Michieletto: «Verdi era il primo regista delle sue opere»

a cura di Leonardo Mello

A Damiano Michieletto chiediamo di illustrare sinteticamente gli aspetti determinanti della sua regia.

Macbeth è una tragedia particolare, perché ci si trova di fronte a un mondo onirico e costellato di allucinazioni. Bisogna tenere conto che il protagonista parla con le streghe, che fanno ovviamente parte di un universo fantastico e appunto allucinato. Io ho immaginato che queste streghe rappresentino una sorta di *medium* con il mondo dei morti: Macbeth vive un lutto, soffre per una figlia che gli è morta. È come se questa dimensione ‘ultraterrena’ rappresentasse il suo desiderio di rincontrare questa figlia scomparsa, che si ripropone alla sua mente attraverso le streghe. Questa bambina gli fornisce dei messaggi, anche positivi e improntati alla speranza, e raffigura per lui il senso e le motivazioni per agire. È il lutto per la mancanza simbolica di questa figlia che lui non riesce a elaborare, e quindi vorrebbe sempre tenerla in vita: così in una scena prende in mano i suoi giochi, li esamina come se la vedesse in carne e ossa. L’azione della Lady è invece più fredda: lei, che non ha mai avuto figli, cerca di dissuaderlo da quello che considera solo un suo delirio. La sua è una presenza spietata, che cerca di annullare quel sogno paterno spingendo il marito verso la conquista del potere. Ma per Macbeth questa figlia morta implica anche l’impossibilità di tramandare il proprio potere, ed è per lui una ferita insanabile. Per dare valore a questa lettura del dramma ho inserito molti altri bambini, tra cui il figlio di Banco, la bambina e il bambino di Macduff: quando arriva, il re assomiglia a un patriarca che viene accolto da tante diverse famiglie, e gioca a mettere la corona in testa a ogni bambino, come se si domandasse chi sarà sovrano un giorno al posto suo. Macbeth al contrario non ha figli, prova una profonda invidia nei confronti di tutti gli altri e per questo non riesce nemmeno a sviluppare un sereno rapporto di coppia con la moglie. L’assenza di prole lo fa soffrire e lo lacera internamente. Così, per questi sentimenti ossessivi, arriva a uccidere Banco, di cui pure si dichiara – ed è – amico.

Come si presenterà la ‘cattivissima’ Lady Macbeth?

A partire da queste premesse, l’ho pensata come una figura che non si lascia intimidire e commuovere dalla dimensione privata in cui è immerso il marito. Manipola il suo

uomo, quasi come fosse lei una madre e lui un bambino. È proiettata solo nella dimensione pubblica, all'inesausta ricerca del potere, ed è come se il privato per lei non esistesse. Ogni volta mi colpisce quanto l'opera debba sintetizzare il testo teatrale, e con Shakespeare questo si nota molto. Verdi ha dovuto condensare la *pièce*, e ovviamente è stato costretto a sacrificare parecchie cose e soprattutto l'aspetto comico, che in Shakespeare è molto presente e fa da contraltare all'orrore cui si è sottoposti. È un po' un peccato, però penso sia molto difficile tradurre in musica un equilibrio tra comico e tragico: lui ha scelto di concentrarsi sul secondo aspetto, e di conseguenza certe scene sono state eliminate. Però nella musica pensata per Macbeth e Lady Macbeth è riuscito a creare una psicologia che racconta gli incubi e le aspirazioni di queste due persone. E fa capire quanto 'regista' fosse lui, nel comporre: aveva uno sguardo lungo, che includeva l'aspetto scenico dei personaggi che costruiva.

Qual è, secondo lei, lo scarto dal teatro shakespeariano all'opera in musica?

I libretti di Verdi sono sempre perfettamente cesellati. Lui sintetizza e scolpisce, per cui le figure delle sue opere risultano sempre molto potenti, però sacrificano un po' del loro percorso psicologico. I rapporti interpersonali sono spesso evidenti sin dall'inizio, basta pensare al duca di Mantova in *Rigoletto*, che da subito si comprende che è uno sciupafemmine. Per rendere merito al lavoro di Verdi bisogna, secondo me, accogliere questo punto di vista, e assecondarlo. I libretti scritti da Da Ponte per Mozart, per fare un solo esempio, sono molto



Damiano Michieletto (foto di Michele Crosera).

più sottili e sfumati. Il lavoro registico dunque diviene differente: Verdi in più dà grande importanza al coro, che ha sempre un ruolo determinante, al contrario di Mozart che – a parte *Idomeneo* – non dà mai questa centralità all'aspetto corale. Verdi invece mette in primo piano la massa, con i suoi risvolti popolari e battaglieri. Per rendere al meglio lo spettacolo bisogna saper gestire questi elementi fondamentali.

Vorrei tornare ai bambini, che già Verdi considerava centrali nella sua opera.

Come dicevo, i bambini hanno un ruolo preminente. Ho creato delle vere e proprie famiglie e questi bimbi diventano un po' l'incubo di Macbeth: per esempio il figlio di Banco, che lui vorrebbe uccidere senza riuscirci, comincia a perseguitarlo, ritorna in scena in bicicletta, o lo segue con il triciclo. È una sorta di ossessione: ho fatto in modo che, spinto dalla Lady, si veda la sua smania di uccidere questi bambini, proprio lui che vorrebbe più di tutto avere un figlio. Per me è questo il senso profondo della sua tragedia.

Che tipo di ambientazione troveremo?

La scena è astratta, abbiamo scelto di utilizzare dei nylon. L'idea ci è venuta perché tante volte, nell'opera, è ripetuto l'invito a squarciare il velo delle tenebre. C'è spesso un riferimento a questo velo che copre la verità. La plastica che abbiamo immaginato dunque ribadisce che c'è sì una realtà ma anche qualcosa che sta dietro a essa, il mondo degli incubi, dei morti e dell'insanità mentale, che crea dei mostri. Dunque tutti i morti vengono letteralmente 'insacchettati'. Questo velo di nylon fa *pendant* con il colore bianco, che simboleggia il sangue. Non c'è altro che plastica e bianco. I costumi sono contemporanei ma non raccontano un ambiente guerresco o militare: ci siamo concentrati sulla dimensione privata della vicenda. Duncano, come già dicevo, è un patriarca, un vecchio nonno. L'atmosfera che ho cercato di evocare richiama un po' *Festen*, il famoso film di Thomas Vinterberg: uno spaccato di alta borghesia da cui nascono le cose peggiori.

Damiano Michieletto: “Verdi was the first director of his operas”

edited by Leonardo Mello

We ask Damiano Michieletto to give us a brief explanation of the key aspects of his direction.

Macbeth is an unusual tragedy because it offers a dreamlike world interspersed with hallucinations. One has to bear in mind that the protagonist talks to the witches who obviously belong to an imaginary, hallucinatory universe. I imagined that these witches represent a sort of medium with the world of the dead: Macbeth is in mourning, suffering for his daughter who died. It is as if this after-life world represents his desire to see his lost daughter once again, and she appears in his mind through the witches. This little girl sends him messages, positive ones full of hope, and for him this is the meaning and reason for everything he does. He is in mourning for the symbolic loss of the daughter that he is unable to get over and thus wants to keep her alive: in one scene he therefore touches all her toys, studying them as if he could see her in the flesh. In contrast, Lady Macbeth's actions are much colder: having never had any children, she tries to discourage him from what she thinks is just a hallucination. She is merciless, and tries to expunge his paternal dream, thus driving her husband's thirst for power. However, for Macbeth this dead daughter also means he cannot pass on his own power, and for him this is a wound that cannot be healed. To emphasise this interpretation of the play I added numerous children, including Banco's son and Macduff's little girl and boy: when he arrives, the king is like a patriarch who is welcomed by numerous different families, and he plays a game, putting his crown on each child's head, as if he is wondering who will be king in his place one day. Macbeth, on the other hand, has no children and is extremely jealous of everyone else, and this is why he is unable to have a serene relationship with his wife. This absence of offspring is a source of suffering for him and is eating away at him. Because of these obsessive feelings he therefore ends up killing Banco, who was meant to be his friend.

What will the 'evil' Lady Macbeth be like?

Based on these premise, I see a character who will not let herself be intimidated or moved by her husband's inner turmoil. She manipulates him, almost as if she were the

mother and her child. She is only projected in the public dimension, with her untiring quest for power, and it is as if the private sphere were inexistent for her. Time and time again I am struck by how the opera has to summarise the play, and with Shakespeare this is especially evident. Verdi had to condense the play and obviously he was obliged to sacrifice many things, above all the comic aspect, which is always present in Shakespeare's works, and contrasts the horror one is subjected to. And that is a bit of a shame because I think it is extremely difficult to translate a balance between the comic and tragic into music: he decided to focus on the latter and as a result certain scenes were eliminated. However, with the music he composed for Macbeth and his wife, Verdi managed to create a psychology that encompasses all the nightmares and aspirations of the couple. And this makes it clear just how much of a 'director' he was when he composed: he was looking much further ahead, and also included the stage aspect of the characters he was creating.

In your opinion, how do you think Shakespeare's play differs from the opera?

Verdi's librettos are always perfectly constructed. He synthesises and sculpts, so the figures in his operas are always extremely powerful although their psychological development is sacrificed slightly. Inter-personal relations are often clear from the very start, for example the Duke of Mantua in *Rigoletto*, who is immediately understood to be a womaniser. I think that if one is to do Verdi's work justice, one must also accept this point



Damiano Michieletto alle prove di Macbeth (foto di Michele Crosera).

of view and support it. To give just one example, the librettos Da Ponte wrote for Mozart are much more subtle and indistinct. The directing therefore changes: Verdi places greater importance on the chorus, which has always played a key role, unlike Mozart who, with the exception of *Idomeneo*, never gave the chorus such a central function. Verdi, on the other hand, places the masses in the foreground with their popular and bellicose consequences. One has to know how to manage these fundamental elements in order to bring the best out of the performance.

I would like to go back to the children, which also played a central role for Verdi in his opera.

As I said earlier, the children play a key role. I created real families and these children become a sort of nightmare for Macbeth: for example, Banco's son, who he wants to kill but is unable to, begins to pursue him, coming back on stage on his bike, or following him on his tricycle. It is a kind of obsession and what I did was, driven by Lady Macbeth, one can actually perceive his urge to kill these children, the very person who wants to have a child more than anyone else. For me this is the profound meaning of his tragedy.

What kind of setting will we see?

The set is abstract and we decided to use nylon. We had the idea because countless times in the opera there is a summons to rip the veil of darkness. There is frequently a reference to a veil that is covering the truth. The plastic we imagined therefore highlights that not only is there a reality, but also something behind it: a world of nightmares, the dead, and mental madness that creates monsters. The dead are therefore literally 'packed up'. This nylon veil corresponds to the colour white, which symbolises blood. There is only plastic and white. The costumes are contemporary but do not depict a martial or military setting; instead we concentrated on the private dimension of the tale. As I said earlier, Duncan is a patriarch, an elderly grandfather. The atmosphere I tried to evoke is a little reminiscent of *Festen*, Thomas Vinterberg's famous film, which is a cross-section of the upper class that generates the worst kind of things.

Myung-Whun Chung: «La musica come antidoto alla mania di potere»

Maestro Chung, per la prima volta dirige Macbeth, titolo particolarmente amato da Verdi, che considerava il dramma di Shakespeare «una delle più grandi creazioni umane». Come si è avvicinato a quest'opera?

Quando si affrontano cose nuove è necessario darsi un certo ordine. Dunque, come Verdi aveva fatto a suo tempo per comporre l'opera, sono partito dal libretto e dal dramma shakespeariano. Verdi cercava sempre un'idea centrale intorno alla quale scrivere la musica. In questo senso si può affermare che le parole vengono prima della musica. Ma se questo è l'inizio, per lui come per qualsiasi altro musicista il punto finale è proprio la musica, che ricopre una preminenza assoluta rispetto al testo. Per quanto riguarda me, credo che il principale lavoro di un direttore d'orchestra sia provare un po' a ricostruire la strada del compositore. In *Macbeth*, comunque, il punto di partenza, cioè Shakespeare, ha una sua grande forza, perciò anche la relazione tra musica e parole è più densa e stretta che in molti altri casi. Devo dire che avvicinare quest'opera all'inizio non mi è stato facile, perché normalmente ciò che amo di più in Verdi è il suo lato umano, la nobiltà, il coraggio, l'amore... Qui invece di nobiltà ce n'è molto poca, così come non c'è vero amore. È un mondo violento e feroce, e ho dovuto un po' forzarmi per riuscire a entrarvi. Fortunatamente mi ha soccorso la musica...

Per la 'prima' sappiamo che Verdi voleva scritturare a tutti i costi il cantante Felice Varesi, il quale, anche se non era considerato il migliore, era secondo lui l'unico capace di dargli quell'«effetto» particolare richiesto dal personaggio. Che tipo di vocalità deve avere l'interprete di Macbeth secondo lei? E quale invece dev'essere quella della Lady?

A questo proposito voglio prima di tutto dire che, in un certo senso, quest'opera dovrebbe intitolarsi *Lady Macbeth*, perché il ruolo di Macbeth è certo tra i principali, ma, come spesso accade anche nella vita, la donna che sta dietro all'uomo è più importante di quest'ultimo. E questo elemento emerge vigorosamente in *Macbeth*. Quindi è sì necessario contare su un bravo interprete di Macbeth, ma la sua è una voce tutto sommato 'normale', mentre è

il ruolo del soprano a essere quasi impossibile. Per la Lady, Verdi cercava una cantante che non fosse avvenente e che non avesse nemmeno una bella voce. Ma questo, ovviamente, è impossibile, perché non si può scegliere qualcuno con una vocalità sgradevole. Dunque si deve cominciare a lavorare con una voce bellissima, che possieda però la giusta flessibilità per dare vita alla malvagità insita in questo carattere. Tra tutte le parti che conosco, lo ripeto, questa è quella che si avvicina maggiormente all'impossibilità. In generale, nelle relazioni fra uomo e donna, tra marito e moglie, considero la parte della donna molto più importante. Dico spesso che la mia principale occupazione non è fare il direttore: in primo luogo faccio il portiere, in secondo il cuoco e, inoltre, dirigo... Scherzi a parte, il rapporto che lega i due protagonisti in *Macbeth* è molto chiaro: lui è totalmente sotto il potere e sotto il controllo della sua sposa.

Dopo Macbeth e la Lady, il terzo protagonista è il coro delle streghe...

Anche queste figure rasentano l'impossibilità interpretativa. Se si mette in scena il dramma di Shakespeare, senza la musica di Verdi, si possono introdurre 'vere' streghe, che hanno magari voci stridule e orribili. Ma cantando, far emergere le caratteristiche musicali di questi personaggi è assai complesso. Esagerare troppo, vocalmente parlando, produce un effetto comico. Quindi trovare la via giusta è davvero difficile, e c'è molto lavoro da fare dal punto di vista tecnico e meccanico. È quasi sempre necessario cantare senza cuore, calibrando



Myung-Whun Chung (foto di Michele Crosera).

do bene gli effetti che producono la leggerezza e la presenza 'fantasmatica' di queste streghe. È un lavoro quasi 'contro natura', in cui non c'è spazio per le emozioni. Tutto il contrario delle belle voci italiane, che mettono il cuore in ogni nota...

Una domanda d'obbligo riguarda le due versioni di Macbeth: dopo la prima di Firenze, il compositore revisionò la partitura per Parigi, ritoccando alcune parti ma anche cambiandone completamente altre. Oggi è questa seconda versione quella che maggiormente viene eseguita. Perché?

Non credo si possa parlare esattamente di una seconda versione. Infatti quella creata per Parigi è una partitura che, rispetto alla prima, presenta qua e là solo piccoli cambiamenti. In questo caso, la revisione di Verdi è diversa da quella operata per altre opere, come ad esempio il *Simon Boccanegra*, dove la seconda stesura è indiscutibilmente superiore. Qui invece Verdi ha mantenuto gran parte della prima versione nella successiva, ha aggiunto qualche ritocco, ha riorchestrato qualche punto, ma il corpo complessivo dell'opera è assolutamente lo stesso. Però ogni minimo cambio, come sempre, è profondamente motivato e ha un evidente effetto migliorativo, ed è per questo che è difficile resistere, nella scelta, a questa riscrittura posteriore. Non eseguiremo invece il balletto pensato specificamente per Parigi: come scelta personale non amo inserire momenti di ballo nelle opere di Verdi.

Macbeth è un'opera di genere «fantastico», scelta da Verdi con la complicità dell'impresario Alessandro Lanari che già aveva portato in Italia lavori come Robert le Diable di Meyerbeer o Der Freischütz di Weber...

È proprio così, basti pensare al famoso episodio di sonnambulismo di Lady Macbeth nell'ultimo atto. Ma tutta l'opera si muove in una linea sottile tra realtà e mondo onirico, tra concretezza e immaginazione, e anche dal punto di vista registico mi sembra che il nostro spettacolo punti su questa chiave interpretativa. In questo senso si inserisce anche la presenza dei bambini, che Verdi utilizza in modo importante. Questo forse aiuta a dare un po' di umanità a Lady Macbeth, che a un certo punto sembra addirittura incomprensibilmente cattiva, e oscilla continuamente tra questa cattiveria 'atavica' e la pazzia.

Questa è una storia macabra di potere, avidità, debolezza umana. Cosa può dire ancora al pubblico di oggi?

Non parla solo agli spettatori contemporanei, ma ai pubblici di tutti i tempi. Protagoniste sono due persone che vogliono dominare su tutti gli altri: figure come queste, accecate dalla volontà di potere, costituiscono in ogni epoca e luogo un grande pericolo per l'umanità. E quest'opera, anche se il soggetto è scuro e violento, serve a noi tutti per capire quanto quella droga che è la mania di potere sia terribilmente radicata nell'uomo. Come sempre la musica riesce a far passare un determinato messaggio a livello più alto rispetto alle sole parole. Queste ultime restano nella testa, mentre la musica entra nel cuore e nello spirito di ogni essere umano. (l.m.)

Myung-Whun Chung: “Music as an antidote to the yearning for power”

Maestro Chung, you are conducting Macbeth for the very first time, a play by Shakespeare that was particularly close to Verdi's heart and that he considered to be “one of the greatest creations of the human spirit”. How did you approach this opera?

When you start to work on something new, you have to do things in a certain order. Therefore, just as Verdi did when he composed the opera, I started with the libretto and Shakespeare's play. Verdi always looked for a central idea he could compose his music around. In this sense one can say that the words come before the music. However, if this is the beginning, for him and for any other musician the endpoint has to be the music, which is of a much greater importance than the written text. As far as I am concerned, I think that a conductor's main task is to try and reconstruct the path that the composer followed. However, in *Macbeth* the starting point, in other words Shakespeare, is very powerful so the relationship between music and word is therefore much denser and closer than in other cases. I must say that at first I did not find this approach to the opera easy because what I usually love the most in Verdi is his human aspect, the nobleness, courage and love. Here, however, there is very little nobleness and just as little true love. It is a violent, ferocious world and I had to force myself a little to enter it. Luckily the music came to my rescue...

We know that Verdi wanted the singer Felice Varesi at all costs for the première because, although he was not actually considered to be the best, Verdi thought he was the only one who was able to create the particular ‘effect’ required in that character. What kind of vocal qualities do you think the role of Macbeth should have? And what about Lady Macbeth?

Whilst on the subject first of all I would like to say that in a way, this opera should be called *Lady Macbeth* because whilst the role of Macbeth is undoubtedly one of the main ones, as is so often the case in life, it is the woman behind the man who is more important. And this element comes out vigorously in *Macbeth*. So what you need is a good actor for Macbeth but his voice is relatively ‘normal’ whilst it is the role of soprano that is almost impossible. For the Lady he was looking for a singer who was not attractive and did not

even have a beautiful voice. But that was obviously impossible because you cannot choose someone with poor vocal qualities. So you have to start working with a beautiful voice that is flexible enough to bring to the fore the innate evil in this character. I repeat, of all the roles that I know, this is the one that is the closest to the impossible. In general, in the relationship between a man and a woman, between husband and wife, I think the role of the woman is far more important. I often say that my main task is not conducting: first of all, I'm a porter, then I'm the cook, and in addition I conduct... No, seriously, the relationship between the two protagonists in *Macbeth* is really clear: his wife has Macbeth in her complete power and control.

After Macbeth and Lady Macbeth, the third protagonist is the witches' chorus.

These figures are also almost impossible to interpret. If one stages Shakespeare's play without Verdi's music one can introduce 'real' witches who may have shrill, horrible voices. But when singing, it is extremely complex to make the musical characteristics of these figures emerge. Vocally speaking, excessive exaggeration produces a comic effect. So it is really difficult to find the right way and a lot of work has to be done both technically and mechanically speaking. One almost always has to sing without a heart, calculating carefully the effects that the lightness and 'phantom-like' presence of these witches create. It is almost



Johann Heinrich Füssli (1741-1825), Le tre streghe (Macbeth I, 3), olio su tela. Stratford-upon-Avon, Royal Shakespeare Company Collection.

like working ‘against nature’, without leaving any space for emotions. The complete opposite to the beautiful Italian voices that put their heart into every note...

An obvious question about the two versions of Macbeth: after the première in Florence, the composer revised the score for Paris, modifying some parts but also changing others completely. Today it is the second version that is performed most frequently. Why?

I don't think one should talk of a second version. In fact, the one created for Paris is a score that compared to the first, presents just small changes. In this case Verdi's revision is different to that of his other operas, for example *Simon Boccanegra* where the second version is undoubtedly better. In this case, on the other hand, Verdi kept most of the first version in the second, but he also made small changes, and changed the orchestration in several places, but the overall structure of the opera is definitely the same. However, as always, the slightest change is highly motivated and is a clear improvement and that is why it is difficult to resist the second version when making a choice. What we won't perform, however, is the ballet that was devised specifically for Paris: personally speaking, I do not like adding ballet scenes in Verdi's works.

Macbeth is a 'fantasy' genre opera, chosen by Verdi together with the entrepreneur Alessandro Lanari who had already introduced works such as Meyerbeer's Robert le Diable or Weber's Der Freischütz ...

That's right, you just have to think of Lady Macbeth's famous sleepwalking scene in the last act. However, the whole opera evolves on a subtle line between reality and a dream-like world, between what is concrete and imagination, and also as regards direction, I think our production focuses on this kind of interpretation. The presence of the children is to be understood accordingly, and for Verdi this had a very important function. Perhaps giving Lady Macbeth a little humanity helps, because at a certain point she seems to become incomprehensively evil, wavering constantly between this 'atavistic' evil and madness.

This is a macabre tale of power, greed and human weakness. What does it still have to say to the audience today?

It is not just speaking to contemporary viewers but to the audience through the ages. The protagonists are two figures who want to dominate everyone else: figures such as these, who are blinded by their desire for power, have always posed a great danger for humanity no matter where. And although the subject is dark and violent, this opera helps us understand just to what extent this drug – in the form of yearning for power – is so terribly deeply rooted in man. As always, the music manages to convey a specific message that goes beyond the mere words. The latter remain in one's head whilst the music goes to the very heart and soul of every human being. (*l.m.*)

Leggendo il libretto

All'epoca di *Macbeth* il sodalizio tra Giuseppe Verdi e **Francesco Maria Piave** (Murano, 1810-Milano, 1876) era ormai rodato. Il letterato veneziano aveva infatti già curato il testo di *Ernani*, andato in scena alla Fenice il 9 marzo 1844, e dei *Due Foscari*, rappresentato invece al Teatro Argentina di Roma il 3 novembre dello stesso anno. È dunque normale che il compositore, affrontando per la prima volta un testo-chiave del teatro di ogni tempo si rivolgesse a lui per il libretto. Il dramma shakespeariano era già stato tradotto in italiano più volte, e vale la pena ricordare che la prima a occuparsene, nel 1798, è stata la veneziana **Giustina Renier Michiel** (Venezia, 1755-1832), ma non era ancora stato rappresentato in Italia. Verdi, fervente ammiratore delle opere del Bardo, aveva invece avuto modo di leggere questa storia sanguinaria nella versione di **Carlo Rusconi** (Bologna, 1819-1889), importante divulgatore della letteratura inglese (oltre a Shakespeare pregevoli sono le sue traduzioni di Lord Byron). La preparazione dell'opera dunque occupava molto i pensieri del musicista, soprattutto per quanto riguardava la parte 'fantastica', che destava in lui molti dubbi rispetto alla ricezione del pubblico. Piave adatta *Macbeth* utilizzando i suoi normali canoni poetici, ma Verdi, che si accingeva a riproporre in musica una delle opere più importanti della drammaturgia di ogni tempo non rimane soddisfatto della sua stesura. La collaborazione, che poi proseguirà fruttuosamente nel futuro, sembra in quel momento a rischio: affidando la revisione ad **Andrea Maffei** (Molina in Val di Ledro 1798-Milano 1885) Verdi scrive una lettera dai caratteri molto accesi al povero poeta muranese, il cui fulcro sta tutto in questa frase: «Ora tutto è accomodato, cambiando però quasi tutto». Maffei, d'altro canto, era una figura di spicco dell'ambiente intellettuale milanese, che aveva conquistato sulla scia delle sue ottime traduzioni di Schiller, allora ancora ignoto nel Belpaese. Nel suo salotto Verdi era un ospite d'onore fin dal suo ingresso nel 1842. Tuttavia, a ben guardare, l'intervento di Maffei non è stato poi così determinante. Il testo di Piave è rimasto pressoché immutato, tranne per alcune correzioni di versificazione e per due scene importanti: il coro delle streghe del terzo atto e la scena del sonnambulismo di Lady Macbeth nel quarto.

La figura di **Macbeth** ha un retroterra storico. Da questo punto di vista possiamo considerare il dramma shakespeariano ancora all'interno dei *chronicle plays* in cui il poe-

ta inglese si era cimentato in precedenza. Tuttavia questo dramma, uno dei più brevi del *corpus* del Bardo, appartiene a un livello successivo, dove l'invenzione ha la meglio sulla documentazione esatta e specifica dei fatti, e sfocia in una vera e propria tragedia personale. Comunque, il personaggio su cui si intesse la vicenda è effettivamente stato **re di Scozia** dal 1040 al 1057. Com'era prassi ai tempi, si impadronì del regno di Duncan, politico incapace e alle prime armi – a differenza di come ci è raffigurato nel libretto e dallo stesso Shakespeare – uccidendolo per succedergli. Da quello che sappiamo, questo ispiratore del Macbeth letterario fu un sovrano colto e intelligente, un ottimo amministratore del suo regno che rimase felicemente in carica fino all'invasione del territorio scozzese da parte delle truppe inglesi, comandate da Siward, un cognato di Duncan, che interveniva pretestuosamente con l'intenzione di restituire le terre a Malcom Cammore, figlio giovanissimo di Duncan. Alla fine, proprio come narra la tragedia e dopo una guerra durata tre anni, Macbeth soccombe alle forze britanniche e Malcolm Cammore regna per tre anni sulla Scozia (fino a quando l'esercito inglese, diretto da Guglielmo il Conquistatore, prende quella fertile terra nel 1093). La storia reale di questo re Macbeth viene oscurata dai cronisti al soldo di Malcolm, dipingendo il nemico a tinte fosche come tiranno e usurpatore. La fonte principale cui Shakespeare attinge, come già aveva fatto per il *Re Lear*, sono *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* di **Raphael Holinshed** (1529-1580), dove è già messa in rilievo la presenza profetica delle streghe, determinanti nel succedersi degli eventi. Assai rilevante, anche rispetto ad altri drammi, è la riscrittura innovativa di Shakespeare, che inventa di sana pianta il personaggio della Lady, una delle figure che hanno maggiormente caratterizzato il teatro successivo.

Una nota di colore merita il personaggio di **Macduff**, che Verdi (insieme ai suoi compagni di strada) limita rispetto all'importanza che ricopre nell'archetipo shakespeariano. In risposta a **Leone Escudier** (Castelnaudary, 1821-Parigi, 1881), potente giornalista ed editore parigino che richiedeva per la versione francese una qualche aggiunta musicale che ne accrescesse il ruolo, in favore del notissimo tenore **Jules Monjauze** (Parigi, 1825-Meulan, Seine-et-Oise, 1877), il compositore, in una lettera datata 8 febbraio 1865, scrive: «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 che quando finisce l'opera. Egli ha però abbastanza musica per distinguersi se ha una bella voce, ma non bisogna dargli una nota in più». Questo a dimostrare che le priorità di Verdi si rivolgevano ai due protagonisti, Macbeth e la sua Lady.

Nel libretto le streghe annunciano i futuri successi di Macbeth in modo molto esaustivo:

- i. Salve, o Macbetto, di Glamis sire!
- ii. Salve, o Macbetto, di Caudor sire!
- iii. Salve, o Macbetto, di Scozia re!

Tre tappe di elevamento sociale che lo strenuo condottiero in forza a Duncan nemmeno si aspettava. Da qui comincia la tragedia di quest'uomo, che si lascia blandire dalle parole di figure 'infernali'. Ma se tutti conoscono la Scozia, gli altri meriti acquistati sul campo sono meno noti. **Glamis** è un villaggio presso Angus, in Scozia, noto specialmente per il castello che lo sovrasta. Macbeth, per meriti di guerra, ottiene il ruolo di *thane*, che equivale al retaggio di conte da noi. Per la cronaca, il castello di Glamis è stata la residenza natale della longeva regina madre Elizabeth Bowes-Lyon, madre dell'attuale Elisabetta II d'Inghilterra. **Caudor** (in inglese Cawdor) è un altro villaggio nelle vicinanze di Nairn, una cittadina scozzese nei pressi di Inverness, nel cui castello si racconta che Macbeth uccise Duncan, ma le testimonianze storiche divergono molto dalla narrazione shakespeariana. Quanto alla **foresta di Birnam**, dalla quale giungono le truppe armate che sconfiggeranno definitivamente Macbeth, è situata vicino all'incantevole cittadina scozzese di Dunkeld.

Nella quarta scena del quarto atto Lady Macbeth pronuncia queste parole:

Una macchia è qui tuttora...
 Via, ti dico, o maledetta!...
 Una... Due... Gli è questa l'ora!
 Tremi tu?... Non osi entrar?
 Un guerrier così codardo?
 Oh vergogna!... Orsù, t'affretta!...
 Chi poteva in quel vegliardo
 Tanto sangue immaginar?

Questo è il *clou* della famosa scena del **sonnambulismo** della regina. Codificato solo molti anni dopo come lieve disturbo del sonno, che per lo più interessa adolescenti e preadolescenti, questo fenomeno 'arcano' affascinava gli artisti dell'Ottocento, che in esso vedevano risvolti magici e misteriosi. La Lady, dormendo, ripercorre atterrita i misfatti compiuti, in un'*escalation* che la porterà a togliersi la vita, come afferma, in Shakespeare, Malcolm nel monologo finale del suo trionfo (*Macbeth*, v, 3).

Sfinito, senza nulla che lo tenga più in vita, dopo aver squarciato il velo delle false profezie e aver perso l'unica cosa che lo teneva vivo, Macbeth esprime amaramente il suo giudizio sull'esistenza (atto IV, scena 6):

La vita... Che importa?...
 È il racconto d'un povero idiota;
 Vento e suono che nulla dinota!

GRAN TEATRO LA FENICE.

RUCITA PRIMA

Nelle tre prime recite lo Spettacolo sarà diviso come segue
PER LA SERA DI DOMENICA 14 DICEMBRE 1847

I L M A C B E T H
Musica del Maestro GIUSEPPE VERDI

I FILIBUSTIERI

Nelle tre serate del Compositore GIUSEPPE GAZZERRI Le serate di Macbeth da venerdì 13 al sabato 14 e quella di questo Spettacolo d'Opera a Belli, per dar luogo alle prime, ed all'adattamento del Gran Teatro di Belli LA GIOVANNI BOLLIGHE, Adde alcuni Compositori Giustissimi, Capote nella la Nuova rappresentazione la sera del primo dell'anno 1848, e fare la prima compagnia la Compagnia Italiana FANNY CERRITO, di ARTURO SAINT LEON.

<p>PERSONAGGI</p> <p>MACBETH, Re di Scozia LADY MACBETH, moglie di Macbeth BANQUO, Generale MALCOLM, Principe di Scozia FRANCOIS, Duca di Albany</p>	<p>ATTORI</p> <p>MACBETH, G. VERDI LADY MACBETH, G. VERDI BANQUO, G. VERDI MALCOLM, G. VERDI FRANCOIS, G. VERDI</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>MACBETH, G. VERDI LADY MACBETH, G. VERDI BANQUO, G. VERDI MALCOLM, G. VERDI FRANCOIS, G. VERDI</p>
---	--	--

Dopo il Secondo Atto a Belli la sera 15, il primo rappresentazione del Compositore di GAZZERRI

<p>PERSONAGGI</p> <p>FRANCESCO VERDI, Compositore GIUSEPPE VERDI, Compositore GIUSEPPE VERDI, Compositore</p>	<p>ATTORI</p> <p>FRANCESCO VERDI, Compositore GIUSEPPE VERDI, Compositore GIUSEPPE VERDI, Compositore</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>FRANCESCO VERDI, Compositore GIUSEPPE VERDI, Compositore GIUSEPPE VERDI, Compositore</p>
--	--	--

Nel primo Atto DANZA CARATTERISTICA delle donne e dei Filibustieri. Nel secondo Atto BALLADE delle Donne e Cavalieri. FANNY CERRITO, nei primi ballate scandinavi

BELLIMANGONIEL, AMALIA e LORENZO ANTONI

Presso del Regio Teatro d'Opera a L. 5, - Presso del Teatro di Caltanissetta a L. 1, - 20 - Presso del Teatro di L. 1, - 20
Gli Spettacoli di Belli, si faranno la prima teatrale per alcuni Giorni al Teatro di Caltanissetta L. 2, - al Teatro del sig. Barone Borghese
L'adattamento al Teatro di Belli di questo spettacolo è fatto da G. VERDI, ed è stato rappresentato con successo da questo Teatro di Belli
Celle per la vendita di questo spettacolo per la Sicilia.

Si alza la tela alle ore OTTO precise.

© Giuseppe GAZZERRI 1847

Locandina della prima rappresentazione di Macbeth di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1847. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Macbeth a Venezia

a cura di Franco Rossi

All'inizio degli anni Quaranta dell'Ottocento, la Nobile Società proprietaria della Fenice dispone alla guida del teatro alcune imprese molto diverse tra loro come importanza e come capacità imprenditoriali, alternandosi a esse anche nella forma – non inedita – di gestione diretta dello spettacolo, grazie soprattutto all'abilità del segretario-ragioniere Guglielmo Brenna, spesso vero e proprio motore della attività teatrale. Dopo un paio di annate attribuite ad Alessandro Lanari, così famoso da meritarsi il titolo di «Napoleone degli impresari», la Fenice si riserba la stagione di Carnevale e Quaresima del 1846-1847, per poi approdare sin dalla stagione d'autunno del medesimo anno alle capaci mani di Giovanni Battista Lasina, che reggerà il teatro per più di cinque anni, con la sola pausa del 1851-1852. Prima ballerino e poi coreografo, Lasina rappresenta per la Fenice un momento di particolare spolvero, coincidendo la sua attività con la presenza a teatro di Giuseppe Verdi, e con *La traviata* in particolare. Sono anni però nei quali la presenza diretta della presidenza (e di Brenna, soprattutto) si intensifica e diventa talvolta persino ingombrante per l'impresario, che spesso viene messo da parte nelle trattative preferendo contatti diretti con i nobili posti alla guida del teatro: un esempio per tutti è proprio Verdi, che spesso ricorre alla presidenza per ottenere gli interpreti ideali e le corsie preferenziali come ad esempio con la censura per ottenere l'approvazione dei propri lavori.

La stagione d'autunno del 1847 prevede l'allestimento di due opere e di due balli: la prima ha un titolo evocativo come pochi, gli *Orazi e Curiazi* di Salvatore Cammarano per la musica di Saverio Mercadante. Era con ogni probabilità ben vivo il ricordo del precedente lavoro di Domenico Cimarosa, che era stato più volte ripreso alla Fenice e che aveva riscosso il più schietto successo. Ma non basta: proprio l'allestimento di questo titolo aveva segnato la conclusione della storia millenaria della Repubblica e aveva coinciso con le confuse vicende che portarono a una fitta alternanza la giunta autonoma, la dominazione francese e poi quella austriaca. Vien da chiedersi cosa possano aver pensato i veneziani pochi mesi dopo, quando la nascita della Repubblica di San Marco aveva sostituito in città le bianche divise degli ufficiali asburgici... E l'altro titolo ovviamente non poteva non essere verdiano: la *Giovanna d'Arco* ritorna alla Fenice due anni dopo la sua prima e tempestiva ripresa veneziana del 25 dicembre 1845, allora con Lanari alla guida della programmazione.

Anche Lasina pensa a Verdi come 'patrono' della sua prima volta alla Fenice come

impresario (egli era stato apprezzato interprete del ruolo di Valentiniano III nell'*Exio* solo di ciassette anni prima), e anche questa volta in mancanza di una prima assoluta si sceglie di recuperare tempestivamente il *Macbeth*, apparso per la prima volta sulle scene del fiorentino Teatro della Pergola solo nove mesi prima. E d'altronde una delle abilità da tutti riconosciute alla Fenice fu sempre la fulminea ricezione di spettacoli di successo, talvolta più ancora che la realizzazione di vere e proprie prime assolute. All'opera verdiana veniva accostata l'esecuzione del ballo *I filibustieri* del coreografo Giovanni Galzerani, ingaggiato per tutta la stagione; le altre opere in programma erano un *Don Carlo*, però per la musica di Pasquale Bona (ebbene sì, l'autore del ben noto esercizio di solfeggio...), un mediocre *Amleto* di Antonio Buzzolla (allora direttore della già Cappella Ducale di San Marco, ora promossa – o forse retrocessa, visto il ridimensionamento – a 'Imperiale') e un *Allan Cameron* di Francesco Maria Piave per la musica di Giovanni Pacini. E anche qui i legami con Verdi balzano all'occhio, dal momento che a più riprese il Cigno di Busseto aveva manifestato un evidente interesse proprio per questo titolo. Non possiamo fare a meno di notare anche il ricorrere dell'ambientazione scozzese, con costumi che vengono riproposti proprio nel quadro di Napoleone Nani che celebra la liberazione dalle carceri di Daniele Manin, dipinto di ampie dimensioni oggi esposto nelle Sale Apollinee della Fenice.

Le serate di apertura soddisfano palesemente il pubblico, che reagisce con piacere alla bellezza della musica e che non si sente estraneo all'identificazione risorgimentale con il popolo oppresso. L'articolo apparso nella «Gazzetta» è testimone di questo successo:

Quanto alla musica, l'opera è certo fra le migliori del Verdi ed ella levò al suo primo apparire gran rumore a Firenze, e appresso anche a Padova. In essa non ha però quella copia e bellezza di canti, che in altri suoi lavori si ammirano. Si direbbe anzi che il valente maestro avesse voluto in anticipazione risponder con essa alle accuse de' giornali francesi, i quali accagionano la musica italiana di far poco o nessun conto della espressione drammatica, tenendola come cosa accessoria o secondaria, quando a combattere l'ingiusta cagione basterebbe citare la sola aria dell'*Otello: L'ira d'avverso fato* [...]. E non pertanto il duetto tra ledi [*sic*] *Macbeth* e il marito è una creazione magnifica, la quale, non pur rende col linguaggio dell'armonia la situazione de' personaggi, ma è ricca altresì, ne' varii suoi tempi, de' più vaghi e nuovi motivi. Un altro pezzo egualmente perfetto e per la invenzione e per l'artificio, con cui è condotto, è l'aria finale di *Macbeth*. In ambidue questi luoghi la musa del maestro si levò alle più sublimi altezze dell'arte, ed essi sono superiori ad ogni critica. Con molta sapienza son pur trovati tutti i cori delle streghe; essi sono perfettamente in carattere, e l'orchestra, con gravi e singolar suoi accordi, in mirabil modo s'acconcia all'indole di quelle fantastiche creature e a' misteriosi responsi. Belli per melodia sono pure la cavatina della donna, cantata con eccellente bravura dalla Lagrange, e il final del prim'atto. [...] Nel rimanente, l'opera è uno sfoggio di scienza, per rendere con la eloquenza della musica sensibili i varii accidenti del dialogo e dell'azione, il quale non può debitamente valutarsi se non da' professori. [...] Il pezzo che senza contrasto fece più breccia, fu quella povera e comunal cabaletta del coro che precede la scena testé citata, e che suona *La patria tradita*, con quel che vien dopo; tanto che se n'è domandata, e gentilmente fu concessuta in queste due prime rappresentazioni la replica. Se non che, ad esser meglio gustata, l'opera esigerebbe forse una diversa esecuzione.¹

Le critiche maggiori sono mosse ad Annetta De La Grange non per la sua voce, che risulta bellissima per il timbro e per l'estensione vocale (e che, si sottolinea, ha studiato con Rossini) ma per il ruolo che non le si addice; paradossalmente è una voce troppo bella per un personaggio particolare come è Lady *Macbeth* e, soprattutto, manca quella carica emotiva che tanta parte ha nel melodramma romantico; ottimo invece è Felice Varesi:



Napoleone Nani (1839-1899), Daniele Manin e Niccolò Tommaseo liberati dal carcere e portati in trionfo in Piazza San Marco, 1876. Teatro La Fenice, Sale Apollinee, proprietà Fondazione Querini Stampalia.

L'opera è pressoché tutta divisa tra' cori e Macbeth; il tenore ha quindi piccolissima parte [...]. I cori, parte sì importante dello spartito, furono egregiamente cantati così dalle donne come dagli uomini, e fanno molto onore al maestro Carcano che li dirige [...]. L'opera e il ballo sono messi in iscena con ogni splendore; si direbbe anzi che l'impresario, il Lasina, temesse la taccia d'avarò, così profuse l'oro e l'argento.²

La stagione si presenta quindi con un buon spettacolo sia come scelta sia come interpreti e gli auspici per condurre a buon fine la stagione esistono tutti. Siamo però solo alla fine del 1847 e appena qualche settimana più tardi, nella recita del 6 febbraio

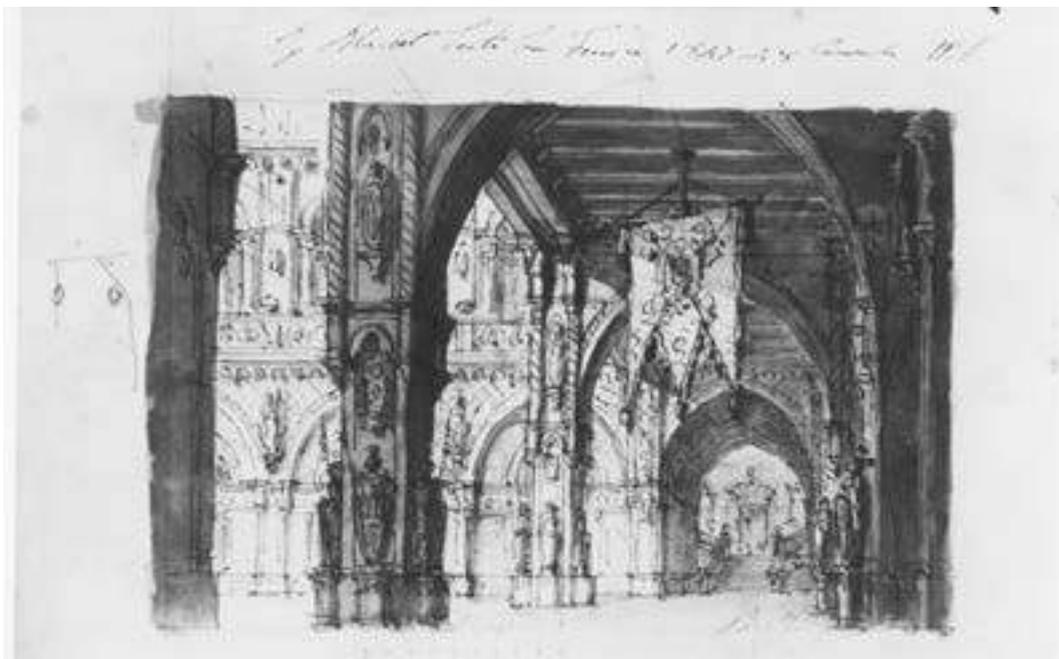
il duettino è sommerso dalle ovazioni indisciplinate degli astanti che cantano a squarciagola insieme al coro *La patria tradita / piangendo ne invita! / Fratelli! Gli oppressi / corriamo a salvar*. Il frastuono cresce quando la prima ballerina si presenta in costume tricolore. Inutilmente gli ufficiali austriaci, che tingono di bianco la platea con le loro uniformi, cominciano a rumoreggiare irritati, battendo le spade sul pavimento, perché tanto nei palchi le signore imperterrite estraggono, sventolano e intrecciano fazzoletti bianchi, rossi e verdi. È necessario l'intervento di un'intera compagnia di croati per sgombrare il teatro.³

In pochi giorni il nobile Giovanni Francesco Avesani, che era stato una decina di anni prima presidente proprio della Fenice, costituisce il governo provvisorio accanto a Daniele Manin, liberato a furor di popolo (e forse non a caso occhieggiano nel quadro dianzi citato anche costumi nordici di *Allan Cameron* e di *Macbeth* accanto a quelli dei pescatori e battellieri veneziani) dall'insurrezione che porterà alla prima guerra di indipendenza e alla resistenza a oltranza dei veneziani contro il dominio austriaco.

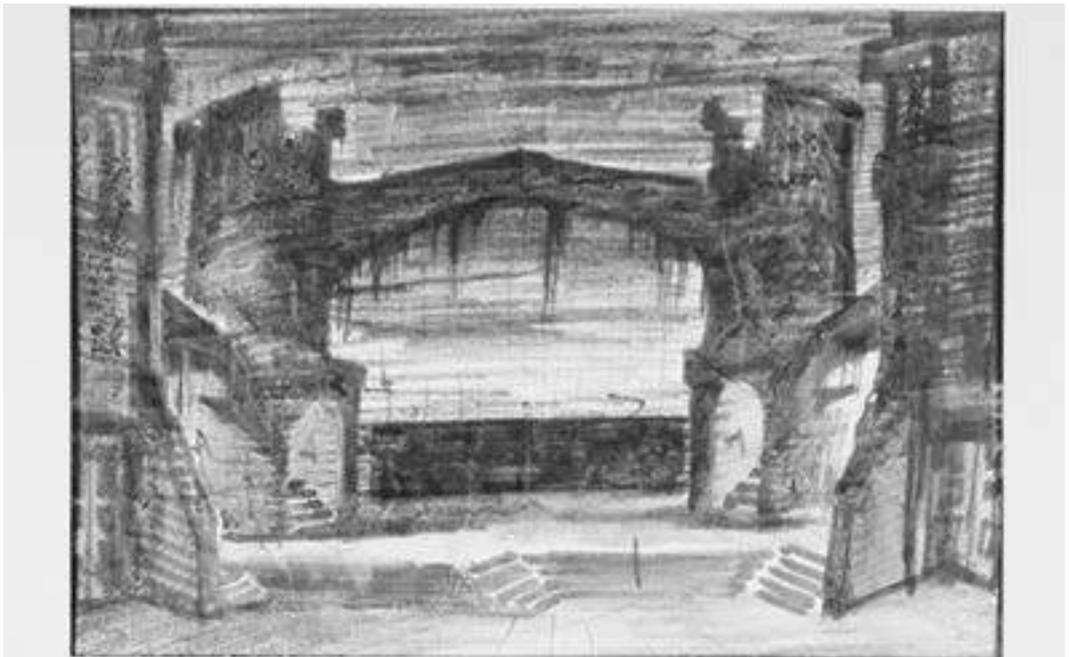
¹ «Gazzetta di Venezia», 28 dicembre 1847.

² *Ibidem*.

³ Anna Laura Bellina, Michele Girardi, *La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Marsilio, Venezia 2003, p. 84. È forse questo il riferimento alla celebre scena voluta da Luchino Visconti nel film *Senso*.



Giuseppe Bertoja (1803–1911), bozzetti per la prima rappresentazione veneziana di *Macbeth* di Giuseppe Verdi, 1847. In alto: Atto I, scena 5, «Atrio nel castello di Macbeth». In basso: Atto II, scena 3, «Parco. In lontananza il castello di Macbeth». Venezia, Museo Correr.



Luciano Damiani (1923-2007), bozzetti per Macbeth di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1955. In alto: Atto 1, scena 1, «Bosco». In basso: Atto 1, scena 5, «Atrio nel castello di Macbeth». Archivio storico del Teatro La Fenice.

CRONOLOGIA

1. Duncano 2. Macbeth 3. Banco 4. Lady Macbeth 5. Dama di Lady Macbeth 6. Macduff 7. Fleanzio 8. Malcom 9. Domestico di Macbeth 10. Medico 11. Sicario 12. Araldo 13. Prima apparizione 14. Seconda apparizione 15. Terza apparizione

1847-1848 – Stagione di Carnevale-Quaresima

26 dicembre 1847 (10 recite).

2. Felice Varesi 3. Fulvio Rigo 4. Annetta De La Grange 5. Maria Zambelli De Rosa 6. Antonio Palma 8. Angelo Zuliani 9. Andrea Bellini 10. Eugenio Monzani 11. Giuseppe Tona – Direttore: Gaetano Mares; Scen.: Giuseppe Bertoja.

1854-1855 – Stagione di Carnevale-Quaresima

10 febbraio 1855 (4 recite).

1. N. N. 2. Giovanni Corsi 3. Cesare Nanni 4. Marianna Barbieri Nini 5. Laura Saini [Morselli] 6. Luigi Toffanari 8. Salvatore Poggiali 10. Marco Ghini 11. Felice Peranzoni – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; M° dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Giuseppe Bertoja e Giuseppe Tencalla.

1857-1858 – Stagione di Carnevale-Quaresima

6 febbraio 1858 (9 recite).

2. Gaetano Ferri 3. Giovanni Battista Cornago 4. Luigia Bendazzi 6. Placido Meneguzzi 8. Salvatore Poggiali – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; M° dei cori: Luigi Carcano; Scen.: Giuseppe Bertoja; Cost. Davide Ascoli.

1871-1872 – Stagione di Carnevale-Quaresima

8 febbraio 1872 (8 recite).

2. Pietro Silenzi 3. Carlo Zucchelli 4. Maria Majo 6. Egidio Bossi 8. Antonio Galletti 10. Andrea Bellini 11. Domenico Coletti – M° conc.: Clemente Castagnari; M° dei cori: Domenico Acerbi.

1954-1955 – Stagione Lirica Invernale

12 gennaio 1955 (3 recite).

2. Enzo Mascherini 3. Antonio Cassinelli 4. Dorothy Dow 5. Luciana De Nardo Fainelli 6. Renato Gavarini 8. Gino Sarri 9. Alessandro Maddalena 10. Uberto Scaglione 11. Camillo Righini 12. Uberto Scaglione 13. Uberto Scaglione 14. Ketty Fernandez 15. Luisa Talamini – Dir.: Vittorio Gui; Reg.: Franco Enriquez; Scen.: Luciano Damiani.

1961-1962 – Stagione Lirica Invernale

12 gennaio 1962 (3 recite).

2. Mario Sereni 3. Carlo Cava 4. Inge Borkh 5. Mirella Fiorentini 6. Augusto Vicentini 8. Aldo Botton 9. Giovanni Antonini (Angelo Nosotti) 10. Uberto Scaglione 11. Guglielmo Ferrara

12. Uberto Scaglione 13. Guglielmo Ferrara 14. Maja Zingerle 15. Marisa Zotti – M° conc.: Vittorio Gui; Reg.: Sandro Bolchi.

1967-1968 – Stagione Lirica

9 aprile 1968 (5 recite).

2. Gian Giacomo Guelfi 3. Lorenzo Gaetani 4. Leyla Gencer 5. Mirella Fiorentini 6. Giorgio Casellato Lamberti 8. Gian Paolo Corradi 9. Ledo Freschi 10. Alessandro Maddalena 11. Bruno Tessari 12. Alberto Carusi 13. Alberto Carusi 14. Eva Bianchi 15. Annalia Bazzani – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; Reg.: Adolf Rott; Scen.: Luciano Damiani.

1967-1968 – Stagione Lirica

Amsterdam, Holland Festival

22 giugno 1968 (4 recite).

2. Gian Giacomo Guelfi 3. Lorenzo Gaetani 4. Elinor Ross 5. Mirella Fiorentini 6. Giorgio Casellato Lamberti 8. Berardino Trotta 9. Alessandro Maddalena 10. Bruno Tessari – M° conc.: Francesco Molinari Pradelli; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Adolf Rott; Fig.: Luciano Damiani.

1987 – Stagione per il bicentenario – Opere Liriche

19 dicembre 1986 (4 recite).

2. Piero Cappuccilli (Vicente Sardinero) 3. Nikolaj Ghiaurov (Nikita Storojev) 4. Olivia Stapp 5. Cosima Arnone 6. Veriano Lucchetti 8. Romano Emili 9. Giovanni Antonini 10. Adriano Tomaello 11. Bruno Tessari 12. Adriano Tomaello 13. Ubaldo Carosi 14. Adelisa Tabiadon 15. Caterina Trogu-Rohrich – M° conc.: Gabriele Ferro; Reg.: Luca Ronconi; Scen. e cost.: Luciano Damiani; All.: Deutsche Oper, Berlin.



Foto di scena di Macbeth di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1986–1987. Direttore Gabriele Ferro, regia di Luca Ronconi, scene e costumi di Luciano Damiani, allestimento Deutsche Oper Berlin. Interpreti: Piero Cappuccilli (Macbeth) Nicolaj Ghiaurou (Banco), Olivia Stapp (Lady Macbeth). Archivio Storico del Teatro La Fenice.

La passione shakespeariana di Verdi

di Carmelo Alberti

Sin dalla fase giovanile Giuseppe Verdi conduce una personalissima ricerca di nuove forme espressive; per questo non disdegna contatti e occasioni culturali che siano funzionali alla volontà di definire l'idea di un teatro dei personaggi fuori dalla gabbia della convenzione e dalla logica dei repertori. Il compositore sperimenta via via una varietà di tracce artistiche che rivelano la disposizione per una teatralità totale e libera da vincoli, in grado di coniugare musica, azione scenica e adesione del pubblico. Sono tanti gli spunti e le sollecitazioni che concorrono alla decisione verdiana di governare ogni passaggio del progetto drammatico, dalla scelta del soggetto da musicare alla stesura del libretto, dalla selezione degli interpreti alla sequenza delle prove, dalla strumentazione alle disposizioni sceniche, e così via, ben oltre l'esito della rappresentazione.

Un caso esemplare e unico è offerto dalla vicenda complessa del suo *Macbeth*, l'opera eseguita nel Teatro della Pergola di Firenze il 14 marzo 1847, che è sottoposta a mutamenti, in parte sostanziali, quando una versione rivista dal maestro, e da altri, approda nel 1865 al Théâtre Lyrique di Parigi. L'episodio permette di gettare uno sguardo nel laboratorio della creatività verdiana al tempo degli «anni di galera», come egli stesso definisce il periodo di eccessivo lavoro dal 1843 al 1849.

In occasione del trionfo scaligero del *Nabucco*, nel marzo del 1842, Verdi fa la conoscenza della contessa Clara Maffei: l'opera esalta Clarina a tal punto da giudicarla una composizione prodigiosa. Tra di loro nasce un'intensa amicizia che si consolida nel corso degli anni; nel rinomato salotto milanese, frequentato da artisti e letterati, il musicista ha modo di parlare dell'amato Shakespeare, il drammaturgo prediletto che ha tenuto «fra le mani dalla prima gioventù». Qui può dialogare con Andrea Maffei, attento conoscitore di Friedrich Schiller e di quella cultura tedesca che esalta l'importanza dei drammi shakespeariani; e può discutere con Giulio Carcano, l'appassionato poeta che in quel tempo è impegnato a trasportare in italiano il teatro dello scrittore inglese: lo segnala Raffaello Barbiera nel volume di testimonianze dedicato a *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese. 1834-1886*, edito nel 1914. Le conversazioni in casa Maffei e l'interesse a misurarsi con la varietà dei linguaggi, insieme alla proposta dell'impresario Alessandro Lanari per una nuova produzione alla Pergola, rafforzano in Verdi l'intenzione di mettere in musica il *Macbeth*.

La materia shakespeariana si presenta come un modello multiforme e quasi intraducibile sul piano scenico-musicale, anche per la limitata conoscenza che in Italia si ha del drammaturgo inglese. Poche sono le traduzioni, scarse sono le esecuzioni teatrali, modesta è la considerazione critica da parte del mondo letterario, fatta eccezione per alcune posizioni specifiche, tra le quali quelle sotto l'influenza di Voltaire di Giuseppe Baretto, autore del saggio *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777) e di Melchiorre Cesarotti.

E proprio il giudizio di Cesarotti influenza le traduzioni di Giustina Renier Michiel, l'attiva intellettuale veneziana che decide di misurarsi con *Macbeth*, *Otello* e *Coriolano*, tragedie scelte a suo parere per la loro appartenenza alla sfera del «sentimento». Per Giustina il *Macbeth* è il dramma di chi viene travolto dall'ambizione del potere; nella *Prefazione* al secondo volume delle *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una dama veneta* (1798-1800) così scrive:

La tragedia di Macbet [*sic*] ci offre un vero esempio di come un'anima delicata e benefica, se in essa entri una passione ardente può corrompersi, e divenir inumana e feroce che quella degli uomini i più duri e insensibili. Il carattere di Macbet è dolce ed amabile: quello di sua moglie è inflessibile, e vano; ella medita, e propone il delitto più atroce senza il menomo contrasto interno, senza la menoma pena.

Nel primo Ottocento, sulla spinta ideale del Romanticismo, si riscontra in Italia una crescente considerazione per Shakespeare. Una traduzione del *Macbeth* è compiuta da Michele Leoni (*Macbetto. Tragedia di Guglielmo Shakespeare recata in versi italiani*, Pisa 1815); un'altra trasposizione in versi è pubblicata da Giuseppe Nicolini e un'edizione in prosa è realizzata da Virginio Soncini, entrambe nel 1830; l'anno seguente Giunio Bazzoni e Giacomo Sormani propongono una raccolta in prosa e in versi che comprende *Otello*, *Macbeth*, *Re Lear*, *La tempesta*, *Sogno di una notte di mezza estate*.

Ma la fonte testuale a cui s'ispira Verdi proviene dal *Teatro completo* di Shakespeare, tradotto in prosa da Carlo Rusconi e stampato a Padova a partire dal 1821. La raccolta di Rusconi, che ha una larga diffusione per tutto il secolo XIX, contiene il profilo del drammaturgo, ricavato dal saggio sulla letteratura inglese di Chateaubriand e, in edizioni successive, alcuni passi del *Corso di letteratura drammatica* di Wilhelm August von Schlegel, lavoro diffuso in italiano da Giovanni Gherardini nel 1817. Anche in ambito europeo la discussione intorno alle opere del «Gran Poeta», come lo chiama Verdi, oscilla tra adesione e ostilità; gli stessi sostenitori non appaiono esenti da fraintendimenti e dubbi, da Voltaire a Ludwig Tieck, da Madame de Staël a Victor Hugo.

Il tracciato che conduce alla decisione di affrontare un dramma privo dell'azione amorosa lascia intuire la preferenza di Verdi per tematiche ideali, quali il potere, la patria e la discendenza; inoltre, Shakespeare gli appare uno scrittore di teatro sensibile al valore della parola e del gesto, e perciò ancorato alla centralità espressiva degli attori nel definire i tratti distintivi dei singoli personaggi. Nel *Macbeth* secondo il maestro predominano due fisionomie peculiari, sospinte fino ai limiti estremi, la figura di Macbeth e la travolgente presenza della Lady, condannati a procedere verso la rovina in maniera oppositiva. Entrambi non sanno comprendere gli arcani del destino che viaggia lungo i sentieri del soprannaturale. E

in Shakespeare il mondo fantastico prende forma alla stregua di una verità sfuggente, difficile da decifrare, eppure inesorabile nei suoi esiti.

Verdi conosce l'ampia analisi di Schlegel sui motivi distintivi della tragedia, anzitutto in riferimento al versante fantastico e infernale; scrive il filosofo tedesco nella Lezione XIV:

Dopo l'*Eumenidi* d'Eschilo, la poesia tragica non aveva prodotto niente di più grande, né di più terribile. Le Streghe, a dir vero, non sono Divinità infernali, né tali debbono essere; sono vili agenti dell'Inferno [...]. Le Streghe parlano fra loro come donnicciuole, poiché tal debbono essere; ma il loro stile si solleva quando si rivolgono a Macbeth. Le profezie che pronunziano esse medesime, o che fanno pronunziare a Fantasimi, hanno quell'oscura brevità, quella solennità maestosa che si ritrova in tutte le parole degli Oracoli, e che sparse mai sempre il terrore infra i mortali.

E più oltre:

Il poeta dispensa alla fine una giusta retribuzione a tutti i personaggi del suo dramma. La più colpevole de' complici del regicidio, lady Macbeth, cade in una malattia insanabile cagionata da' suoi rimorsi. Ella si muore senz'essere compianta da suo marito con tutti i segni della disperazione. Macbeth è giudicato ancor degno di morir della morte degli eroi sul campo di battaglia.

Giuseppe Verdi è attento, dunque, a definire una drammaturgia essenziale, in grado di valorizzare alcuni nuclei fondamentali presenti nel disegno shakespeariano. Le continue sollecitazioni inviate a Francesco Maria Piave, librettista docile e devoto, insieme al sostegno tangibile di Andrea Maffei, il traduttore



La ridda delle streghe, incisione dei fratelli Dalziel per *The Works of Shakespeare* edite da John Gilbert, Londra 1864.

sapiente che sostiene la linea interpretativa Shakespeare-Schiller, segnalano la volontà di accentuare l'efficacia scenico-musicale dell'opera. Lo dimostra l'insistenza nello stabilire la tipologia vocale dei cantanti da scritturare, a partire dalla loro attitudine alla recitazione. Non a caso, durante le prove della rappresentazione fiorentina, esercita un controllo ferreo sull'interpretazione, come testimonia nei *Ricordi* la soprano Marianna Barbieri Nini, Lady Macbeth, accanto a Felice Varesi nelle vesti di Macbeth:

Mi ricordo che erano due, per il Verdi, i punti culminanti dell'Opera: la scena del sonnambulismo, e il duetto mio col baritono. Durerete fatica a crederlo, ma la scena del sonnambulismo mi portò via tre mesi di studio: io per tre mesi cercai di imitare quelli che parlano dormendo, che articolano parole (come mi diceva il Verdi) senza quasi muovere le labbra, e lasciando immobili le altre parti del viso, compresi gli occhi.

Ancora più faticose sono le centocinquanta volte in cui fa ripetere il duetto «Fatal mia donna, un murmure», richiedendo a loro «che fosse più un discorso che cantato» (Eugenio Cecchi, *Giuseppe Verdi: il genio e le opere*, Firenze 1901).

Non si può dimenticare, poi, come l'impegno artistico verdiano s'innesti, decisamente, allo slancio patriottico. Tra il 1843 e il 1846, Gustavo Modena, un attore guidato dalla vocazione risorgimentale e dal proposito di creare un teatro civile, basato sulla verità della parola e sull'essenzialità espressiva, recita con la sua Compagnia di giovani a Milano, nel Teatro Carcano: il repertorio comprende l'*Ernani* di Victor Hugo e il *Kean* di Alexandre Dumas *père*, accanto al *Saul* e al *Filippo* alfieriani. Verdi e Modena, insieme a Maffei e a Carcano, frequentano la stessa cerchia di intellettuali; è inevitabile che siano nati incroci d'interessi ideali e di tensioni creative. Emerge nuovamente il richiamo shakespeariano, dato che Modena, nel 1842, tenta invano d'inscenare l'*Otello*, mentre Verdi sogna di cimentarsi con altri personaggi tragici, come *Re Lear*.

Intanto il *Macbeth* viaggia per i teatri lirici della penisola; quando giunge alla Fenice di Venezia per inaugurare la stagione 1847-1848, alla ventiduesima replica l'intervento della polizia austriaca impedisce l'esecuzione del quarto atto, perché l'invocazione di Malcolm, «Chi non odia il suol natio / Prenda l'armi e segua me», e il coro «La patria tradita» suscitano applausi senza fine, come scrive la «Gazzetta Privilegiata di Venezia» il 29 dicembre 1847. Neppure negli anni seguenti tramonta la passione shakespeariana di Verdi, attratto dalla genialità del Gran Poeta nell'immaginare una scena molteplice e una parola-gesto che incorpora in ciascun personaggio una gamma infinita di emozioni.

Macbeth e il cinema

di Roberto Pugliese

Sulla lavorazione del *Macbeth* di Orson Welles (1948), tomentata, farraginoso e sempre a corto di *budget* come molti altri progetti del grande regista, circola un aneddoto divertente: a un certo punto occorre girare una scena di massa, ripresa dall'alto, in cui una gran folla di persone doveva uscire correndo dal castello. Per ottenere l'effetto voluto dalle comparse stanche e malpagate, Welles si piazzò su una torre e urlò dentro un megafono: «Rancio!».

Vera o inventata che sia, la storiella dipinge efficacemente la precarietà di una situazione che non ha impedito al film – presentato, e subito ritirato, alla Mostra di Venezia – di diventare a tutt'oggi forse la più celebre e venerata trasposizione tra le circa duecento che, dal remotissimo 1898 (un corto interpretato dal celebre attore shakespeariano inglese Johnston Forbes-Robertson) ai giorni nostri (ne sono in lavorazione tre nuove versioni), collocano la tragedia del barone di Glamis e della sua spietata consorte ai primi posti nel gradimento filmico delle opere del Bardo, quindi accanto ad *Amleto*, *Romeo e Giulietta* e (a rispettosa distanza) *Riccardo III*. Va anche detto però che, nel caso di *Macbeth* più che altrove, si contano a decine le semplici riprese di spettacoli teatrali o le versioni televisive o – ancora – i numerosi film-opera basati sul capolavoro giovanile verdiano: tra i quali ci piace segnalare quello del 2002 dell'Opera di Zurigo nell'allestimento di Thomas Grimm con la direzione di Franz Welser-Möst e protagonista un immenso Thomas Hampson.

Ma è ovvio che l'interesse maggiore si rivolge alle vere e proprie riletture cinematografiche. Tutte, con misure e stili diversissimi, magneticamente attratte dal nucleo centrale dell'opera: il potere, l'ambizione, l'avidità, e gli orrori cui l'uomo può giungere per ottenerne sempre di più. Non a caso s'intitola in italiano *Macbeth – La tragedia dell'ambizione* una delle versioni meno note ma più interessanti, girata nel 2006 dal regista australiano Geoffrey Wright e interpretata da Sam Worthington (poi reso celebre dall'*Avatar* di James Cameron): collocato nella Melbourne contemporanea, con il protagonista a capo di una *band* criminale che controlla il traffico di droga, questo adattamento si caratterizza per un'assoluta fedeltà filologica al dialogo originale shakespeariano scrupolosamente conservato nella traduzione italiana di Elena Caporali, in ricercato e provocatorio asincronismo psicologico con l'ambientazione da *crime-story* metropolitana. Operazione che non può non ricordare quella analoga compiuta nel

1996 da un altro regista australiano, Baz Luhrmann, con il suo *Romeo + Giulietta* di William Shakespeare calibro 45...

D'altronde di modernizzazioni il personaggio ne ha registrate parecchie, e alcune molto intriganti: ad esempio *La legione dell'inferno* (1955) di Ken Hughes, movimentato *gangster-movie* i cui protagonisti si chiamano Joe Macbeth e Lily MacBeth...; o *Macbeth in Manhattan* (1999) di Greg Lombardo, che si ricorda soprattutto per la strepitosa Lady dell'attrice afro-canadese Gloria Reuben.

Ma, dovendo per forza di cose rimanere a uno sguardo sui capitoli più celebri e qualitativamente rilevanti del connubio *Macbeth*-Cinema, torniamo a Welles: la ristrettezza di finanziamenti e l'avventurosa storia delle riprese, fra continue interruzioni, sospensioni, aggiustamenti e tagli della produzione non impedì e forse produsse un effetto estetico che va ben oltre le spade o le corone di cartone utilizzate. Ossia quello di un espressionismo secco, spietato, violento, splendidamente reso dalla livida fotografia in bianco e nero di John L. Russel e accresciuto dalla scarna, spigolosa partitura musicale di Jacques Ibert: ne scaturì una lettura potente, visivamente affascinante e ai confini con l'*horror*, accentuata dalla recitazione sovrecitata di Welles stesso (doppiato dal 'suo' Gino Cervi) e dell'esordiente Jeanette Nolan (doppiata da Tina Lattanzi, la prima voce di Greta Garbo e Greer Garson) come implacabile Lady Macbeth.

Quanto ad orrore, però, era ancora niente in confronto a quello suscitato da Roman Polanski nel suo *Macbeth* del 1971, dove nella spiccata accentuazione dell'elemento macabro, cruento e nella cupezza infernale dell'atmosfera vi fu chi vide, probabilmente a ragione, un riflesso della tragedia subita dal regista due anni prima con il massacro di Bel Air e l'uccisione della moglie incinta Sharon Tate, a opera della setta di Charles Manson. La dimensione dell'efferatezza, e delle spaventose conseguenze cui porta la brama di dominio a ogni costo, era peraltro già stata affrontata – ma con tutt'altra drammaturgia – dal maestro del cinema giapponese Akira Kurosawa nel 1957, con il suo *Il trono di sangue*, anche questo passato sugli schermi della Mostra veneziana, interpretato dal suo attore-feticcio Toshiro Mifune; qui il rigore formale del regista, debitore ai moduli del Teatro Nō, e il suo impeto visionario decantano anche la crudeltà della rappresentazione in soluzioni formali di estrema eleganza e fascinosa. All'opposto si colloca il *Macbeth* (1982) di Béla Tarr, acclamato e impervio regista ungherese famoso per i suoi lentissimi piani-sequenza e per uno dei film più lunghi della storia del cinema, *Sátántangó* (1994) di oltre sette ore! Qui invece Tarr si limita a poco più di un'ora suddivisa in due soli piani di ripresa, il primo di cinque minuti, il secondo di cinquantasette, dove in una luce sporca e pauperistica la tragedia viene ridotta a un'essenzialità filosofica e simbolica di fortissimo impatto.

Curioso anche un *Macbeth made in Finlandia* realizzato nel 1987 dal regista Pauli Pentti, e che si muove un po' in quel clima surreale e dell'assurdo tipico di cineasti come il suo compatriota Aki Kaurismäki e l'americano Jim Jarmusch (dei quali non a caso Pentti è stato assistente), ma è sicuramente avvicinandoci di più ai giorni nostri che troviamo la versione recente di maggior rilievo artistico e concettuale della tragedia, ovvero il *Macbeth* girato nel 2015 da un terzo cineasta australiano (evidentemente qualcosa dell'universo shakespeariano attrae il cinema di quelle latitudini, spesso dedito all'esplorazione dei 'lati oscuri'),

Justin Kurzel, e che ha per protagonisti Michael Fassbender e una straordinaria, allucinata Marion Cotillard. Qui la potenza dell'assunto risiede in un perfetto connubio tra assetto visivo (nella fotografia di Adam Arkapaw dominano il nero e il rosso cupo, violaceo), dialoghi, ancora una volta fedelissimi al testo originale, e musica, scritta dal fratello del regista Jed e basata su una partitura anacronisticamente elettronica ed enormemente inquietante.

Dovere di 'pari opportunità' imporrebbe anche di dedicare almeno un cenno alla compagna del protagonista, in realtà vero motore della tragedia come aveva ben intuito Verdi, Lady Macbeth: non tanto come 'spalla' del marito ma come figura di autonomo rilievo magari indiretto, ossia attraverso la *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, il gigantesco e contrastato capolavoro teatrale di Dimitri Šostakovič: non foss'altro per ricordarne l'ispirazione che ha mosso l'inglese William Oldroyd nel suo recente *Lady Macbeth* (2016), film basato direttamente sul racconto di Nikolaj Leskov da cui prese spunto anche il compositore russo.

Ma volendo chiudere ancora sul suo spietato consorte, impossibile non citare quella che sembra solo una digressione tra opera e cinema ma in realtà è qualcosa di più: quando nel 1987 il 're' del *thriller-horror* italiano Dario Argento gira il suo *Opera*, ambientato nel mondo della lirica, sceglie appunto il *Macbeth* come perno centrale immaginando per esso una regia baldanzosamente e fantasiosamente orrorifica a base di corvi svolazzanti e sangue a profusione, e delegandola a un regista alter-ego interpretato dall'attore Ian Charleson. Per Argento è una rivincita morale, dopo che anni prima si era visto protestare una regia del *Rigoletto* a Macerata con un duca di Mantova-vampiro, e che arriverà a compimento quando nel 2013 potrà finalmente curare personalmente l'allestimento di un *Macbeth* verdiano al Teatro Coccia di Novara, riprendendo alla lettera quello ricreato nel film. E facendo proprie le ossessioni medesime di Shakespeare e le sue parole: «L'orrore del reale è nulla contro l'idea dell'orrore».



Verdi, Sanquirico e la (mancata) fantasmagoria del *Macbeth*

di Maria Rosaria Corchia

Allucinazioni, apparizioni di fantasmi, crocchi di streghe, ondine e silfidi, predizioni che si avverano e foreste che si muovono: *Macbeth*, per i suoi molteplici riferimenti al mondo del sovrannaturale, è un'opera appartenente al genere «fantastico», la prima con la quale Giuseppe Verdi decise di cimentarsi. Questo elemento di novità, unito anche all'altro grande debutto, quello con un dramma di Shakespeare, fece sì che il compositore cominciasse con largo anticipo a occuparsi e preoccuparsi degli aspetti più squisitamente scenotecnici dell'allestimento. Basti ricordare, tra le diverse testimonianze di questa particolare premura, la lettera che Verdi scrisse ad Alessandro Lanari a cinque mesi dalla prima, il 15 ottobre 1846, nella quale il compositore precisò con fermezza all'impresario che «le cose da curare molto in quest'opera sono: Coro e Machinismo».

Più nel dettaglio, le scene 'fantastiche' del libretto di *Macbeth* per le quali Verdi dovette cercare convincenti 'ingegni' e macchinismi erano diverse e, al netto del cambiamento a vista del quarto atto che trasforma la sala del castello in una vasta pianura con la foresta di Birnam, tutte concentrate nel secondo e soprattutto nel terzo atto. Nel secondo, durante il banchetto con il celebre brindisi, l'ombra di Banco appare all'allucinato Macbeth due volte; nel terzo, il sovrannaturale si palesa nella sparizione della caldaia, nella sfilata degli otto re, nel ballabile degli spiriti aerei e, a inizio d'atto, nelle tre apparizioni evocate dalle streghe, che rivolgono al protagonista altrettante predizioni: dovrà guardarsi da Macduff, nessun nato da donna gli nuocerà, sarà invincibile finché la foresta di Birnam non muoverà contro di lui.

Quest'ultimo episodio è quello sul quale val la pena soffermarsi, perché per scovare quel macchinismo che sarebbe stato capace di rendere credibile e al contempo impressionante la comparsa di figure ultraterrene accanto a quella dell'essere umano, Verdi decise di rivolgersi a un grande professionista del teatro, Alessandro Sanquirico, lo scenografo milanese responsabile della messinscena degli allestimenti del Teatro alla Scala dal 1817 al 1832. Nel 1847, all'epoca di questa storica consulenza, Sanquirico era settantenne, ma figurava ancora come consulente per tutto ciò che riguardava la scenografia teatrale e l'arte pittorica nel capoluogo lombardo. Era ancora, insomma, un'autorità in materia.

Sappiamo che Verdi si rivolse a lui, ancora una volta grazie a una lettera all'impresario Lanari datata 21 gennaio 1847.

Parlando giorni fa con Sanquirico del *Macbet* [sic] ed esternandoli 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 s'è incaricato di parlare all'ottico [Alessandro] Duroni onde preparare la macchina. Tu sai cosa è la fantasmagoria ed è inutile te ne faccia descrizione. Per Dio se la cosa riesce bene come me l'ha descritta Sanquirico sarà un'affare [sic] da sbalordire, e da far correre un mondo di gente soltanto per quello. Circa la spesa m'assicura che sarà poco è più d'un'altra macchina...

Ma cos'era questa fantasmagoria? Il nome usato da Sanquirico e quindi da Verdi fa un preciso riferimento alla macchina inventata da Etienne-Gaspard Robert, meglio noto con lo pseudonimo di Robertson (1763-1837), vale a dire l'artista e scienziato di origine belga considerato il pioniere dell'illusionismo. Fisico, aeronauta e grande sperimentatore, tra fine Settecento e inizio Ottocento Robertson conquistò una certa fama portando nei teatri e nelle sale di Parigi i suoi spettacoli di illusionismo e terrore, realizzati con l'utilizzo di questa particolare lanterna magica di sua invenzione, chiamata 'fantasmagoria' o 'Fantascope'. Si trattava in sostanza di una sorta di proiettore mobile a obiettivo autoregolabile, che permetteva di zoomare su un grande schermo immagini disegnate su lastre di vetro. In sale completamente buie e grazie anche alla collaborazione di musiche, effetti sonori e fumo, l'impressione sul pubblico era garantita, ancora più se insieme a fantasmi e scheletri volanti venivano riprodotte, con un secolo di anticipo sul cinema dei fratelli Lumière, sbalorditive scenette in movimento che vedevano protagonisti alcuni personaggi storici recentemente scomparsi, come ad esempio – ce lo raccontano alcune testimonianze del tempo – Danton



Interpretazione della fantasmagoria di Robertson, in L'Optique di Fulgence Marion, 1867.

che esce dal suo sarcofago, Marat che si alza dalla celebre tinozza, oppure Luigi XIV che ritrova la sua testa.

È naturale immaginare dunque l'entusiasmo di Giuseppe Verdi all'idea di poter introdurre una simile macchina nell'allestimento della sua prima opera di genere «fantastico».

Ma le cose non andarono nel verso giusto. A darcene notizia non è Verdi, che purtroppo nel suo epistolario non farà più riferimento allo strumento, né nel contesto della prima fiorentina, né in quello della nuova messinscena di Parigi, ma un articolo di Enrico Montazio pubblicato sulla «Rivista» di Firenze alla vigilia della prima, il 10 marzo 1847, intitolato *Viaggi e peripezie della macchina per la fantasmagoria del Macbeth di Giuseppe Verdi*. La conferma che quanto esposto corrisponda a verità la dà lo stesso redattore del pezzo, che alla fine avverte i lettori «essere in buona coscienza vero il principio e vera la fine». Le rocambolesche avventure vissute dal macchinismo, in effetti, qualche sospetto di licenza poetica potrebbero suscitare.

Parafrasando Montazio, sappiamo infatti che la macchina fu fatta effettivamente costruire a Milano. La scelta di coinvolgere un ottico lombardo suscitò l'indignazione di Cosimo Canovetti, il macchinista del Teatro della Pergola, il quale sosteneva di essere in grado di costruirne un esemplare perfettamente funzionante. Ma tant'è, la macchina fu costruita e poi spedita via Modena, dove dovette sostare a lungo, a causa della comprensibile diffidenza dei funzionari della dogana. Finalmente giunta a Firenze, la macchina incontrò quindi l'ultimo definitivo impedimento: la produzione si accorse infatti che non c'erano le condizioni a che lo strumento potesse essere messo in funzione con successo. Scrive Montazio:

Ahimé! L'ultima e la più grande delle peripezie per la macchina della fantasmagoria le era proprio riserbata a Firenze! Non trovandosi decenti le tenebre assolute in un primario teatro, venne proibito alla lumiera di abbandonarsi capricciosamente al gusto di giuocare a *cache-cache*. Questa interdizione per la lumiera, ognuno vede come sia il colpo di grazia per la fantasmagoria, a cui il buio più profondo è un sine qua non, è un accompagnamento obbligato, è una conseguenza necessaria.

In teatro, a quel tempo, la sala era illuminata a olio e la luce era mantenuta nel corso di tutta la rappresentazione. Evidentemente il buio era addirittura proibito, anche per evitare che il pubblico giocasse a 'nascondino', che vuol dire, fuori dalle righe, per motivi di buon costume. E senza buio, la fantasmagoria non poteva funzionare mancando quell'illusione ottica richiesta per ottenere l'effetto scenico.

Ecco quindi svanire il progetto verdiano della fantasmagoria nell'allestimento di *Macbeth*. Non è dato sapere con certezza come Verdi supplì a tale fastidioso contrattempo dell'ultima ora. Probabilmente, il compositore decise di utilizzare anche per le tre apparizioni quella rete nera «che faceva veci di nebbia», che aveva pensato di utilizzare per la sfilata degli otto re. Ma notizie certe non ce ne sono. Certo però val la pena rievocare il tragicomico finale che Montazio immagina essere destinato alla macchina della fantasmagoria, e al macchinista fiorentino che dovette disfarsene:

In questo momento il Canovetti è occupato alla inumazione della macchina la quale sarà inonoratamente sepolta in cantina, aspettando con santa pazienza qualche antiquario che la dissotterri e la faccia passare per qualche capolavoro più o meno etrusco.

Lady Macbeth: assassina, regina, madre, sposa

di Leonardo Mello

Nella complessità che esprime, e nella parabola che la conduce dal regno alla morte, la Lady Macbeth dell'opera verdiana ricalca molto da vicino – pur con le consuete 'semplificazioni' necessarie a creare un testo per musica – l'archetipo di questa figura, vale a dire *The Tragedy of Macbeth* di Shakespeare. È al Bardo infatti che si deve la creazione di questa donna dai tratti cangianti e multiformi: la sua principale fonte, *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* di Raphael Holinshed (1577) appena la menzionano tra i personaggi secondari. Shakespeare invece ne fa uno degli snodi drammaturgici principali, se non addirittura il più importante. Ma chi è Lady Macbeth?

La caratteristica che generalmente le è assegnata con più frequenza è quella di una donna assetata di potere, per raggiungere il quale è disposta a tutto, anche a (far) compiere gli omicidi più efferati. Lo si evince con chiarezza già nel suo primo e più famoso monologo, in gran parte sacrificato dal libretto:

Venite spiriti
 Che presiedete a pensieri di morte, toglietemi il sesso,
 e riempitemi tutta, dalla testa ai piedi
 della più spietata crudeltà! Rendete denso il mio sangue,
 fermate l'accesso e il varco alla compassione
 affinché nessuna compunta visita dei sentimenti naturali
 scuota il mio tristo proposito o ponga tregua
 tra questo e l'esecuzione. Venite alle mie mammelle di donna,
 e mutate il mio latte in fiele [...]
 Vieni, densa Notte,
 e avvolgiti nel più scuro fumo d'Inferno,
 affinché il mio coltello acuminato non veda la ferita che fa. (*Macbeth*, I,5)

Sono parole forti e inequivocabili, pronunciate prima ancora di rivedere per la prima volta il marito dopo la battaglia, e nate in lei soltanto da un'oscura profezia rivelata da una lettera. L'idea di diventare regina, adombrata nelle ambigue parole delle streghe, si è fatta talmente strada in lei da spingerla a divenire motore dell'azione. La parte da protagonista che sin dall'inizio si ritaglia nella trama per conquistare il regno si rafforza pochi versi dopo,

quando preparando l'uccisione di Duncan, così si rivolge allo sposo incerto e indeciso:

A colui che sta per venire, si deve provvedere –
 E tu metterai nelle mie mani
 La grande impresa di questa notte
 Che sola darà a tutte le nostre notti
 E ai nostri giorni futuri sovrano imperio e
 dominio.
 (*Macbeth*, 1,5)

Ma, come si diceva, la Lady è figura molto complessa, impossibile da riassumere nell'unico ruolo di feroce 'arrampicatrice sociale'. In lei coesistono, per così dire, varie nature. Nel rapporto con Macbeth alterna i panni di moglie amorevole a quelli di istigatrice instancabile. Ma nei suoi confronti spesso prevale un atteggiamento materno e protettivo, come quando – ad assassinio consumato – lo conforta e lo guida nelle azioni da compiere: gli suggerisce di indossare la vestaglia per dissimulare di essersi appena svegliato, gli consiglia di lavarsi le mani dal sangue, arriva fino a prendere con sé lo strumento di morte, il coltello, e riporlo nelle mani dei guardiani addormentati. Senza inoltrarci troppo in disquisizioni psicanalitiche, è però evidente che tra i due esiste una relazione simbiotica, tanto che Sigmund Freud, riferendosi a loro li definisce «due parti disunite di una stessa individualità psichica».

Il carattere 'materno' di Lady Macbeth, che più volte è stato riscontrato da critici ed esegeti, potrebbe collegarsi a una maternità passata e sfortunata, cui fa soltanto un accenno sporadico, per spronare il marito all'azione:

Io ho allattato e so
 Com'è tenero amare il bimbo che succhia.
 (*Macbeth*, 1,5)



John Singer Sargent (1856-1925), Ellen Terry nel ruolo di Lady Macbeth, olio su tela, 1889. Londra, Tate Gallery.

Tuttavia, se si ritorna al monologo citato in precedenza, è evidente come, nel caso della Lady, la femminilità sia da lei in parte rifiutata: quando invoca di «toglierle il sesso», di mutare il «latte in fiele» è difficile ricondurre questi desideri solamente a una sfrenata ambizione. Nell'inventare il suo personaggio, è assai probabile che Shakespeare abbia tenuto presenti alcuni paradigmatici casi di 'donna-uomo' dell'antichità. Figure come Clitennestra, Medea e anche la Circe omerica hanno molto a che fare con lei. La moglie di Agamennone, nella prima delle tragedie dell'*Oresteia*, ordisce l'inganno attraverso il quale il marito perirà per sua mano, sostituendosi lei stessa di fatto al pavido Egisto. A Medea la Lady è accounata da un altro elemento fortemente simbolico, cioè il pugnale, un'arma tipicamente, anzi esclusivamente maschile: se la celebre madre-assassina lo utilizza concretamente per straziare i propri figli, Lady Macbeth procura l'arma allo sposo, e – come si è detto – si occupa di adagiarla, insanguinata, nelle mani delle guardie innocenti. Le motivazioni sono molto diverse, ma la dinamica e soprattutto il modo di agire sono profondamente analoghi. Un altro lato del carattere di queste donne antiche, che oscillano tra la condizione umana e quella divina, è quella che i greci definivano *metis*, cioè una forma di pensiero che, per riassumerla in un sintagma, potremmo definire 'intelligenza ingannatrice': anche su questo versante Lady Macbeth sembra attingere dal loro retroterra mitico.

Anche senza scomodare categorie antiche, comunque, la razionalità contraddistingue sempre ogni suo atto: quando, dopo aver ucciso Duncan, Macbeth vacilla in preda al panico, lei gli risponde duramente, assumendo per l'ennesima volta un'attitudine materna:

I dormienti e i morti
non sono che immagini: è l'occhio del fanciullo
ad aver timore d'un diavolo dipinto.
(*Macbeth*, II,2)

E più avanti, durante il banchetto, quando lo spettro di Banco arriva ad angosciare il re-usurpatore, lei si scaglia contro di lui scuotendolo con violenza e riportandolo alla realtà:

Fantasie! Questo è solo un quadro della tua paura.
È come il pugnale disegnato nell'aria che, secondo te,
ti ha guidato da Duncan. Oh, questi sussulti e trasalimenti
(impostori della vera paura) sarebbero indicati
per un racconto da donniciuola, fatto d'inverno,
al focolare, con la garanzia della nonna! Vergogna!
Perché fai tante smorfie? Tutto sommato,
quello che fissi è solo uno sgabello. (*Macbeth*, III,4)

Insomma, il cinismo si unisce a un forte senso di realtà, che appartiene a lei e non a Macbeth. La sua concretezza non arretra davanti a niente, nemmeno di fronte all'angosciosa visione che atterrisce il suo sposo. Con tutto ciò fa *pendant* la spregiudicatezza con cui si comporta in pubblico. Il castello è il suo regno: la dimensione pubblica, ai tempi di Shakespeare (e ben oltre) era relegata agli uomini, ma padrone della casa erano le donne. Da consumata attrice, quando sono in attesa di notizie dagli assassini di Banco, si compor-

ta come un'ospite perfetta con i suoi avventori, esortando il marito a comportarsi convenientemente:

Mio regale signore, non avete pronunciato il brindisi.
Una festa in cui non si dimostra spesso, mentre si svolge,
che la si offre con piacere, è come se fosse venduta:
se ci si deve limitare a nutrirsi, è meglio starsene a casa. (*Macbeth*, III,4)

Poco dopo, scusando Macbeth per il 'malore' che l'ha colto alla visione dello spettro, così si rivolge ai convitati:

Sedete degni amici. Il mio signore è spesso così,
lo è stato fin da giovane: vi prego rimanete seduti.
L'attacco è temporaneo: tra un momento
starà di nuovo bene. Se gli darete troppo conto
lo offenderete e accrescerete il suo delirio. (*Macbeth*, III,4)

Infine, va considerato il rapporto di coppia che li lega indissolubilmente. La Lady rinfaccia più volte a Macbeth di non «essere uomo», quasi a volersi sostituire a lui. Un solo esempio assume valore emblematico. Ancora in riferimento allo spettro di Banco, che lo terrorizza, lei gli si rivolge con disprezzo:

Non sei più uomo per questa pazzia? (*Macbeth*, III,4)

Per enfatizzare il concetto, il Bardo mette in bocca alla regina un neologismo di grande e raggelata violenza: *unmanned*, a indicare la perdita di mascolinità del coniuge. Nonostante questo, però, la loro è anche una grande storia d'amore coniugale e di fedeltà, che si conclude con la morte di entrambi. In questo senso si colloca la lettura di uno dei maggiori registi contemporanei, Ejmuntas Nekrosius, che a distanza di pochi anni, tra la fine dei Novanta e l'inizio dei Duemila, ha avuto l'occasione di mettere in scena sia il dramma shakespeariano che l'opera di Verdi. Secondo lui

questi due personaggi, Macbeth e la Lady, erano molto vicini durante tutto il cammino della vita, e dopo che la Lady è morta questo cammino è rimasto per lui senza scopo. Sin dall'inizio delle prove, ho avvertito i miei attori che si sarebbe trattato di una storia d'amore infinita. Questa mia avvertenza li ha scaldati a tal punto che tutti gli altri temi, come quello del potere, sono rimasti in secondo piano.

Sia quel che sia, dopo tre atti da protagonista Lady Macbeth piano piano si accomiata dalle scene, ossessionata, folle e preda dei rimorsi e della paura tanto rinfacciati al suo sposo. La sua vicenda si conclude tristemente, come quella di una donna audace, feroce e ambiziosa in un mondo dominato dagli uomini.

Una dedica speciale



Lo spartito è conservato nel Museo di Casa Barezzi, Associazione Amici di Verdi, Busseto (PR).

Che Giuseppe Verdi tenesse in modo particolare al suo *Macbeth* è noto. Se non bastassero le tante testimonianze di questa forte affezione rintracciate negli scambi epistolari con impresario, interpreti e librettisti, una conferma decisiva è la dedica dello spartito canto-piano ad Antonio Barezzi, una delle figure più importanti della vita del compositore. Barezzi fu infatti colui che ne intuì i talenti e che gli permise materialmente di studiare. Fondatore della Società Filarmonica bussetana – orchestra che può essere considerata la palestra musicale del giovane Verdi – Barezzi accompagnò il compositore al Conservatorio di Milano e, mancata l'ammissione, ne sostenne gli studi privati con Lavigna, anticipando i costi e patrocinando la concessione del sussidio scolastico del Monte di Pietà di Busseto. Abitando con lui nella cittadina parmense, prima del trasferimento a Milano, Verdi si innamorò della figlia Margherita, che sposò nel 1836.

A Barezzi non mancò mai l'infinita gratitudine di Verdi. Nonostante la morte prematura della moglie e dei due figli, Verdi continuò per tutta la vita a frequentare la casa del suocero, che era per lui «padre, e benefattore ed amico».

Biografie

MYUNG-WHUN CHUNG

Direttore. Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno, vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. Le sue numerose registrazioni, realizzate per la Deutsche Grammophon, tra le quali *Turangalila-Symphonie* di Messiaen, *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič, la Sinfonia n. 2 di Mahler e le Sinfonie di Beethoven, hanno ricevuto i riconoscimenti più prestigiosi. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio Victoire de la Musique. Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commadeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal ministro della Cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della

città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio Una vita nella musica. Nel 2017 il Presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Parallelamente alla sua attività musicale Myung-Whun Chung è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato Uomo dell'anno dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il «Kumkuan», cioè il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente ambasciatore onorario per la cultura della Corea del Sud, il primo nella storia del governo del suo Paese. Chung e i musicisti della Orchestra Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 Ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 il direttore ha ricevuto l'incarico di Goodwill Ambassador dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France. Nel novembre 2017 ha diretto *Un ballo in maschera* di Verdi alla Fenice, inaugurando la stagione lirica, e pochi giorni dopo è salito sullo stesso podio per il Concerto di Capodanno, cui è seguita, nel marzo 2018, *La bohème* di Puccini. Nel novembre dello stesso anno ha aperto la stagione sinfonica veneziana con il *Requiem* di Verdi.

DAMIANO MICHIELETTO

Regista. Studia alla Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi di Milano e si laurea in Lettere moderne a Venezia, sua città natale. Le sue produzioni operistiche includono *Schwanda il pifferaio* di Jaromír Weinberger (Irish Times ESB Theatre Award), *L'italiana in Algeri* all'Olimpico di Vicenza, *La gazza ladra* in una coproduzione del Rossini Opera Festival con i teatri di Bologna e di Verona (Premio Abbiati 2008), *Lucia di Lammermoor*, *Il corsaro*, *Luisa Miller* e *Poliuto* a Zurigo, *Roméo et Juliette*, un ciclo Mozart-Da Ponte e *Aquagranda* alla Fenice, *Die Entführung aus dem Serail* al San Carlo di Napoli, *La scala di seta* al Rossini Opera Festival e alla Scala, *Il barbiere di Siviglia* al Grand Théâtre de Genève, *Madama Butterfly* a Torino, *L'elisir d'amore* a Valencia, Graz e Madrid, *Così fan tutte* a Tokyo, *Un ballo in maschera* alla Scala e al Comunale di Bologna, *Idomeneo* al Theater an der Wien e *The Rake's Progress* all'Opernhaus di Lipsia e alla Fenice. Debutta al Festival di Salisburgo con *La bohème* nel 2012 e vi torna per *Falstaff* nel 2013 e *La Cenerentola* nel 2014. La stagione 2014-2015 include *Il viaggio a Reims* (Amsterdam) e *Guillaume Tell* (Londra). Tra gli impegni della stagione successiva *Die Zauberflöte* alla Fenice, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Londra, il ritorno al Rossini Opera Festival con una nuova produzione della *Donna del lago* e all'Opéra di Parigi con *Samson et Dalila*. Fra gli impegni più recenti, il Trittico di Puccini (New National Theatre di Tokyo), *La Damnation de Faust* (Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia), *Don Pasquale* (Opéra National de Paris), *La donna del lago* (Opéra Royal de Wal-

lonie, Liegi), *A Midsummer Night's Dream* (Theatre an der Wien), *Die lustige Witwe* (Teatro La Fenice), *La Damnation de Faust* (Opera di Roma), *Falstaff* (Scala), *Il barbiere di Siviglia* e *Die Zauberflöte* (Opera di Firenze), *Il viaggio a Reims* (Opera di Roma e Royal Danish Opera), *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* (Opera Australia), *Rigoletto* (De Nationale Opera, Amsterdam), *Idomeneo* (Maggio Musicale Fiorentino), *Lucia di Lammermoor* (Opernhaus Zürich).

PAOLO FANTIN

Scenografo. Nasce nel 1981 a Castelfranco e nel 2004 si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, conseguendo l'anno successivo la specializzazione in scenografia e scenotecnica. Nello stesso 2005 comincia la sua collaborazione con Damiano Michieletto per l'allestimento del *Piccolo spazzacamino* di Benjamin Britten. Inizia così un sodalizio artistico che porta i due artisti a lavorare in molti dei più prestigiosi teatri italiani ed europei. Tra le sue produzioni si ricordano almeno *La bohème* al Festival di Salisburgo e a Shanghai, il Trittico di Puccini al Theater an der Wien e a Copenhagen, *L'elisir d'amore* a Madrid e a Graz, *Poliuto* a Zurigo, *Un ballo in maschera* alla Scala, *Falstaff* a Salisburgo, *La scala di seta* ancora per la Scala e *Idomeneo* al Theater an der Wien. Tra i recenti impegni, e sempre per la regia di Damiano Michieletto, il Trittico pucciniano al New National Theatre di Tokyo, *La Damnation de Faust* al Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia, *Don Pasquale* all'Opéra National de Paris, *La donna del lago* all'Opéra Royal de Wallonie (Liegi), *A Midsummer Night's Dream* al Theater an der Wien, ancora *La Damnation de Faust* e *Il viaggio a Reims* all'Opera di Roma, *Falstaff* alla Scala. Alla Fenice firma le scene di *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *The Rake's Progress*, *Die Zauberflöte*, *Aquagranda* e *Die lustige Witwe*.

CARLA TETI

Costumista. Nata a Roma, si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti. Nel 1994 vince il concorso di scenografia dell'associazione Teatro di Documenti fondata da Damiani, Ronconi e Sinopoli. Lavora nei maggiori teatri italiani e internazionali, nel 2011 vince il Premio Abbiati e l'Opera Award, e nel 2017 l'International Opera Awards. Dal 2004 collabora con Damiano Michieletto in numerosi spettacoli tra cui *La gazza ladra* (Premio Abbiati), *Il barbiere di Siviglia*, *Madama Butterfly*, *Lucia di Lammermoor*, *Luisa Miller*, *Poliuto*, *Roméo et Juliette*, *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Un ballo in maschera*, *La bohème*, *Falstaff*, *The Rake's Progress*, *Il viaggio a Reims*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* (Oliver Award), il Trittico pucciniano, *Otello*, *Aquagranda* (Premio Speciale Abbiati 2017), *La Damnation de Faust*, *Guillaume Tell*, *Die lustige Witwe*. Per la regia di Daniele Abbado ricordiamo almeno *Pollicino*, *Marin Faliero*, *Il re pastore*, *L'Enfant et les sortilèges*, *Die Zauberflöte*, *Genoveva*, *Madama Butterfly*, *Falstaff*, *Ermione*, *A Midsummer Night's Dream*, *Don Carlo*, *Il trovatore* e *Macbeth* al Festival Verdi 2018. Per Andrej Končalovskij firma i costumi di *Re Lear* e *Boris Godunov*. Nel 2018 lavora a *Semele* (regia di Barrie Kosky) alla Komische Oper di Berlino e a *Medea* alla Staatsoper, ancora a Berlino (regia di Andrea Breth).

LUCA SALSI

Baritono, interprete del ruolo di Macbeth. Nato a San Secondo Parmense, si è diplomato al Conservatorio Arrigo Boito di Parma, sotto la guida di Lucetta Bizza, perfezionandosi quindi con Carlo Meliciani. Da allora ha calcato i maggiori palcoscenici del mondo, tra cui Metropolitan, Scala, Royal Opera House di Londra, Bayerische Staatsoper, Washington National Opera, Festival di Salisburgo, Staatsoper di Berlino, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Massimo di Palermo, Concertgebouw di Amsterdam, Liceu di Barcellona e Real di Madrid. Ha collaborato con direttori come Muti, Levine, Gatti, Conlon, Mariotti, Dudamel, Luisotti, Palumbo, Renzetti e Zedda, nonché con registi quali Carsen, De Ana, Minghella, Herzog, Zeffirelli e McVicar. Recentemente ha inaugurato la stagione della Scala con *Andrea Chénier* di Giordano e il Festival Verdi di Parma con *Macbeth*, ha cantato tre opere verdiane al Metropolitan di New York, è stato Macbeth con Riccardo Muti (Firenze e Ravenna), Rodrigo nel *Don Carlo* al Comunale di Bologna, Carlo nell'*Ernani* alla Scala e Germont nella *Traviata* all'Opéra di Parigi.

SIMON LIM

Basso, interprete del ruolo di Banco. Nato a Dae Gu in Corea del Sud nel 1982, nel 2007 si trasferisce in Italia per frequentare l'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici della Scala. Sul palcoscenico milanese debutta in numerosi ruoli, fra i quali Mustafà nell'*Italiana in Algeri* e quello del protagonista nelle *Nozze di Figaro*. Tra gli impegni più recenti, *Nabucco* (Opéra de Lille), *Don Carlo* (Tel Aviv), *The New Prince* (Amsterdam), *Stiffelio* (Bilbao), *Norma* (Oslo). Ha incarnato inoltre Tom in *Un ballo in maschera* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, il conte Asdrubale nella *Pietra del paragone* al Théâtre du Châtelet, Timur in *Turandot* e Ramfis in *Aida* alla Deutsche Oper di Berlino, Zaccaria nel *Nabucco* al Lirico di Cagliari, Padre Guardiano nella *Forza del destino* e Alidoro nella *Cenerentola* al Filarmonico di Verona e ancora Alidoro al Regio di Torino. Alla Fenice ha cantato in *Semiramide* (2018), *Un ballo in maschera* (2017), *Lucia di Lammermoor* (2017), nello *Stiffelio*, nella *Favorite* e in *Norma* (2016).

VITTORIA YEO

Soprano, interprete del ruolo di Cio-Cio-San. Nasce a Seoul, in Corea, dove incomincia a conoscere la musica. Dopo gli studi in canto lirico all'Università Seokyeog si trasferisce in Italia, dove si diploma al Conservatorio Arrigo Boito di Parma e all'Accademia Chigiana di Siena. Si laurea con il massimo dei voti e la lode con Rajna Kabaivanska all'Istituto musicale Vecchi-Tonelli di Modena. Vince numerosi concorsi internazionali e vanta al suo attivo una nutrita attività concertistica con importanti orchestre nazionali ed estere. Nel 2015 è Elvira nell'*Ernani* al Festival di Salisburgo diretta da Riccardo Muti, con il quale lavora anche in *Macbeth* a Stoccolma; nel 2014 è Fiordiligi in *Così fan tutte* a Cipro, nel 2013 incarna Lady Macbeth e Cio-Cio-San in *Madama Butterfly*. Per il Regio di Parma interpreta Musetta nella *Bohème*. Tra gli impegni più recenti, *Il trovatore* all'Opera di Roma, a Modena, Reggio Emilia e Pisa, *Aida* a Salisburgo, *Giovanna d'Arco* a Parma, *Macbeth* al Savollinna Opera Festival e al Comunale di Ravenna, la *Messa da Requiem* di Verdi con la Chicago Symphony Orchestra diretta da Riccardo Muti. Alla Fenice canta *La bohème* (2018), *Madama Butterfly* (2018 e 2016) e *Attila* (2016).

ELISABETTA MARTORANA

Mezzosoprano, interprete del ruolo della dama di Lady Macbeth. Nata in Sicilia, intraprende lo studio del canto al Conservatorio di Caltanissetta e al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma, seguita da Iolanda Magnoni ed Egisto Macchi. Si perfeziona con Arrigo Pola, Paolo Washington, Rajna Kabaivanska e Sherman Lowe. Debutta a Bari nella *Bohème* di Puccini, che interpreta anche alla Fenice. A Venezia incarna inoltre i ruoli di Flora nella *Traviata* (2018, 2017, 2016, 2015, 2014), della barbona in *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon (2016), di Emilia in *Otello* (2013, 2012) e di Marcellina nelle *Nozze di Figaro* (2011). Nel 2013 partecipa alla *tournee* in Giappone della Fenice, cantando in *Otello* e *Rigoletto* diretta da Myung-Whun Chung. Nel maggio 2018 è Arianna nella cantata in forma scenica *Il filo di Arianna*, allestita da Marco Bellussi al Circolo della lirica di Padova. Il suo repertorio spazia da Mozart al melodramma ottocentesco, dal verismo al Novecento storico.

STEFANO SECCO

Tenore, interprete del ruolo di Macduff. Milanese di nascita, si avvicina alla musica partendo dal pianoforte e dalle percussioni per approdare al canto seguito da Alberto Soresina, Franco Corelli, Leyla Gencer e Renata Scottò. Dopo i primi impegni professionali viene scritturato dall'Opera di Roma per la *Messa in Gloria* di Puccini, il *Tè Deum* di Berlioz e come Rodolfo nella *Bohème*, iniziando un'intensa carriera nei principali teatri italiani e internazionali. Apprezzato interprete verdiano, pucciniano e del repertorio francese, alla Fenice si è esibito nel Concerto di Capodanno 2016 e ha interpretato Stiffelio nell'opera omonima di Verdi (2016), Cavaradossi in *Tosca* (2015, 2014), Don José in *Carmen* (2013, 2012), il duca di Mantova in *Rigoletto* (2011) e Alfredo nella *Traviata* (2010, 2003). Recentemente ha cantato *Il trovatore* e *I masnadieri* all'Opera di Roma, *Madama Butterfly* ad Atene, *Carmen* a Napoli, *Un ballo in maschera* a Monaco e Nancy, *La traviata* a Genova, *Tosca* e *Werther* a Vienna, *Lucia di Lammermoor* a Salerno.

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo di Malcolm. Dopo le lauree in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale e i diplomi di Pianoforte, Canto e Musica vocale da camera, completa la sua formazione alla Liszt Hochschule di Weimar e al Mozarteum di Salisburgo. Già pianista, debutta come tenore nel 2003. Canta in teatri quali, fra gli altri, la Fenice di Venezia, la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Carlo Felice di Genova, il Filarmonico di Verona, il Maggio Musicale Fiorentino, il Massimo di Palermo, il Bellini di Catania, il Liceu di Barcellona, la Stadthalle di Bayreuth, il New National Theatre di Tokyo, la Carnegie Hall di New York, diretto da Battistoni, Chung, Inbal, Luisi, Mehta, Muti, Sardelli, Savall, Frizza e in duo con pianisti come Bacchetti, Badura-Skoda, Ballista, Campanella, Canino, De Fusco. Alla Fenice interpreta *Die lustige Witwe* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* (2012), *Lou Salomé* (2012) e *Boris Godunov* (2008).

ARMANDO GABBA

Baritono, interprete del ruolo del medico. Nato a Parma, ha vinto il concorso Voci verdiane di Busseto e ha partecipato al *Rigoletto* diretto da Giuseppe Sinopoli. Ha poi cantato nei principali teatri italiani tra i quali la Scala. Per la Fenice dal 2010 ha interpretato numerose volte il ruolo di Douphol nella *Traviata* e nel 2017 quello di Germont. Sempre a Venezia si è cimentato inoltre nella parte di Martino nell'*Occasione fa il ladro* di Gioachino Rossini e del principe Yamadori nella *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini (2018, 2017), di Uberto in *Gina* di Francesco Cilea (2017), di Adolfo in *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon (2016), del banditore e dell'oracolo in *Alceste* (2015), di Sciarrone in *Tosca* (2015, 2014), di Schaunard nella *Bobème* (2014, 2012), di Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), di un pilota in *Tristan und Isolde* (2012) e di Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011, 2010).

Il Freundeskreis des Teatro La Fenice sostiene *Macbeth*

Nato nel dicembre del 2011 a Berlino, il Freundeskreis des Teatro La Fenice e.V. (Circolo degli Amici Tedeschi del Teatro la Fenice *onlus*) si è da subito posto l'obiettivo di sostenere l'alto livello artistico delle rappresentazioni del Teatro veneziano, sia dal punto di vista ideale che finanziariamente. A questo obiettivo si unisce quello di sviluppare e incrementare le relazioni culturali tra Germania e Italia, in particolar modo per quanto concerne la città di Venezia. A tale scopo, il Circolo si è attivato per reclutare sempre nuovi soci nei Paesi di lingua tedesca.



Il primo allestimento sostenuto dal Freundeskreis des Teatro La Fenice: Tristan und Isolde di Richard Wagner, direttore Myung-Whun Chung, regia di Paul Curran, scene e costumi di Robert Innes Hopkins (Teatro La Fenice, 2012).

Il Freundeskreis promuove le rappresentazioni, i cantanti, i musicisti e le manifestazioni più prestigiose del Teatro La Fenice e altri eventi culturali collegati a esse sia in patria che in Italia. Inoltre offre ai suoi soci la possibilità, anche attraverso l'organizzazione di viaggi ed eventi, di avere uno scambio personale con gli artisti.

Dalla sua fondazione, il Circolo – presieduto da una personalità estremamente attiva in ambito economico e culturale come Peter Gloystein – ha sostenuto nuove produzioni come *Tristan und Isolde* di Richard Wagner (2012), *L'Africaine* di Giacomo Meyerbeer (2013), *Simon Boccanegra* e *La traviata* di Giuseppe Verdi (2014), *Idomeneo* di Wolfgang Amadeus Mozart (2015), *Aquagranda* (2016) e *Un ballo in maschera* ancora di Verdi (2017). Quest'anno contribuisce all'inaugurazione della stagione lirica con il *Macbeth* verdiano.

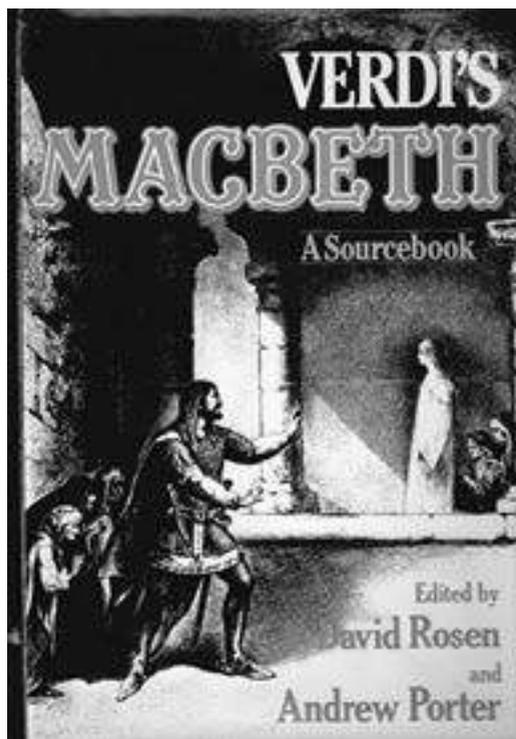
«Tutto nacque nel 2010 – racconta Alessandra Althoff Pugliese, presidente dell'Associazione Richard Wagner Venezia – quando Cristiano Chiarot, appena nominato sovrintendente della Fenice, mi chiese se per caso conoscevo qualcuno che potesse fondare e gestire un circolo di amici tedeschi del Teatro, prendendo spunto dalla massiccia partecipazione agli allestimenti veneziani di spettatori provenienti da Paesi di lingua tedesca. Già nel 2008 avevo avuto modo di collaborare con il dottor Peter Gloystein, che allora era membro del consiglio della Gesellschaft der Freunde von Bayreuth e. V., cioè l'Associazione degli Amici di Bayreuth, diventandone il presidente dal 2009. A mia volta ero già allora vicepresidente dell'Associazione Wagner di Venezia (ARWV) e responsabile delle Sale Richard Wagner a Ca' Vendramin Calergi. In quella veste mi hanno contattato gli Amici di Bayreuth perché volevano organizzare in laguna (precisamente nelle Sale Wagner a Ca' Vendramin Calergi e al Teatro La Fenice) l'assemblea annuale degli Amici del Bayreuther Festspiele. Il dottor Gloystein accettò di buon grado la proposta di iniziare questa collaborazione con la Fenice, radunando nel Freundeskreis des Teatro La Fenice circa un centinaio di soci e assicurando al Teatro un considerevole sostegno economico (negli anni il numero complessivo degli iscritti, pur cambiando di volta in volta, è rimasto imponente). Ma il sodalizio non si limita certo al contributo finanziario: ogni anno, all'epoca dell'inaugurazione della stagione operistica, viene infatti organizzato un *week-end* a Venezia per i soci, che ha come obiettivo principale quello di assistere alla rappresentazione e di conoscere di anno in anno sempre più a fondo la città lagunare. Io, pur non avendo alcuna carica all'interno del Circolo, come rappresentante dell'ARWV, della quale il Teatro La Fenice è socio fondatore, mi sono occupata sin dall'inizio dell'organizzazione qui a Venezia. Il Freundeskreis des Teatro La Fenice (FTF), dall'ormai lontano 2011, quando nacque, ha continuato ad avere uno stretto e proficuo rapporto con La Fenice, che si è rinnovato con i vertici attuali del Teatro, come prova l'impegno riversato nel *Macbeth* che apre la stagione 2018-2019».

Due volumi verdiani

di Giuseppina La Face Bianconi

La bibliografia critica su Verdi è sconfinata. Difficile raccomandare due soli libri: scelta parziale e discutibile. Attiro l'attenzione su un volume che, per quanto annoso, rimane insuperato per la comprensione di *Macbeth*, l'opera verdiana che, creata a Firenze nel 1847, fu poi rimaneggiata per Parigi nel 1865. Alludo a *Verdi's Macbeth: A Sourcebook* (Cambridge University Press, 1984), curato da due musicologi verdiani illustri, David Rosen e Andrew Porter. Il volume scaturì da un importante convegno tenuto a Danville, Kentucky, nel 1977. Accanto alle relazioni svolte dai maggiori studiosi di Verdi del momento – tra gli altri

Martin Chusid, Philip Gossett, Francesco Degrada, Julian Budden, David Lawton – esso reca una copiosa selezione di documenti concernenti l'autografo e le edizioni di libretto e partitura, le critiche apparse in occasione delle due 'prime', una cronologia degli allestimenti dei primi cent'anni, un estratto relativo al *Macbeth* di Shakespeare dal *Corso di letteratura drammatica* di Wilhelm August Schlegel, che Verdi conosceva. Il lettore trova anche l'edizione del libretto del 1847, e le pagine dello spartito originale che nella versione del '65 furono riscritte. Il volume si apre con centoventi pagine di carteggi (testo italiano e inglese) intercorsi fra Verdi, i librettisti, i cantanti, gli impresari, gli editori, sia prima sia dopo i due allestimenti. Sono lettere bellissime: il Maestro dice senza tanti giri di parole quel che vuole; ha colto, dice, l'enorme grandezza di Shakespeare; non vuole per Lady Macbeth una cantante bella nella figura e nel-



la voce, anzi esige una voce «aspra, soffocata, cupa»; raccomanda al librettista Piave di metterci «poche parole» e, mai contento, lo rimprovera di continuo. Assaporiamo questo carteggio: sarà una gioia per la comprensione artistica. Da parte sua, questa miscellanea di Rosen e Porter rimane un monumento. Avessimo volumi come questo per ogni opera, verdiana o no, tutto sarebbe più facile per studiosi e appassionati.

Suggerisco sempre ancora il *Verdi ritrovato* di Paolo Gallarati (Il Saggiatore, 2016). Nel trattare tre opere famosissime, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata* (1851-1853), il critico torinese coniuga storia della cultura, analisi drammatica e musicale, storia della recezione. Nella prima parte traccia una storia dell'interpretazione verdiana, evidenziando gli effetti nefasti di una tradizione esecutiva che, puntando sull'agonismo canoro e sulla veemenza sonora, ha alterato il senso delle partiture e tradito l'intento artistico di Verdi. Negli ultimi quarant'anni l'approccio si è però illuminato, grazie a direttori più premurosi del dettato verdiano. Nella seconda parte Gallarati esamina i tre melodrammi scena per scena, ne discute somiglianze e diversità, offre al lettore tesori di erudizione e di sottigliezza critica. Il libro è dedicato agli italiani: affinché non dimentichino che cosa ha significato e tuttora significa il teatro di Verdi nella formazione della nostra «identità artistica, culturale, civile».



Al via Musikàmera 2019

«Con la sua terza stagione Musikàmera si è assestata, ha preso consapevolezza del proprio pubblico e ha ulteriormente focalizzato i suoi obiettivi e le sue priorità. Siamo un'associazione di privati che – come ha detto recentemente il sovrintendente Fortunato Ortombina – è nata come costola della Fenice per proporre un programma di musica da camera, genere molto amato dagli appassionati ma che merita un ben più vasto uditorio. Per enfatizzare al meglio questa dimensione 'intima' ci serviamo principalmente delle bellissime Sale Apollinee, luoghi più piccoli della maestosa Sala grande, che utilizziamo soltanto per due importanti concerti, quello di Martha Argerich insieme al Cuarteto Quiroga e quello di Louis Lortie. Per la tipologia musicale che affrontiamo è naturalmente centrale il periodo romantico e l'Ottocento, ma abbiamo deciso di provarci anche sul territorio barocco (anche se in realtà avevamo già iniziato questo percorso nel 2018 con il duo Pontecorvo-Alessandrini) e, in prospettiva, anche su quello contemporaneo. Contestualmente, cerchiamo di dare sempre più spazio agli abbonati, presentando loro diverse formule, tra cui un 'mini abbonamento' a sei eventi (oltre ai due in Sala grande già citati). I nostri spettatori sono infatti prevalentemente veneziani, anche se spesso, grazie alla qualità dell'offerta, raccogliamo consenso anche tra turisti e visitatori. Un altro punto per noi centrale è il coinvolgimento delle nuove generazioni e degli studenti, per i quali abbiamo pensato un programma *ad hoc*, Musik@giovani, nel quale, nell'arco dell'anno, si susseguono sei conferenze-concerto organizzate in collaborazione con l'area Education della Fenice: in questo ambito, oltre alla musica classica e colta affrontiamo anche altre realtà, come, per fare solo un esempio, dimostra la presenza di Arturo Stalteri, nota voce di Rai3 che a dicembre dedicherà il suo intervento al rock»: così Sonia Guetti Finzi, presidente del Consiglio Direttivo di Musikàmera – composto anche dal vicepresidente Franco Rossi e da Lucas Carl Christ, Vitale Fano e Filippo Gamba – commenta la prossima edizione della rassegna veneziana dedicata alla musica da camera. Dodici, oltre a quelli già annunciati, gli appuntamenti in programma, che vedrà in scena i maggiori protagonisti del concertismo italiano e internazionale, a cominciare dalla menzionata Argerich, che proprio da Venezia farà partire il suo *tour* mondiale. Il canadese Louis Lortie eseguirà poi, sempre in Sala grande, un programma interamente dedicato agli Studi di Chopin. Tra gli altri artisti in cartellone si ricordano solisti come la violinista italo-armena Sonig Tchakerian, i pianisti Boris Petrushan-

sky, Andrea Lucchesini e Alessandro Taverna cui si alterneranno, come di consueto, molte formazioni a due, tre e quattro interpreti, tra cui, per citarne solo alcuni, il duo Dindo-De Maria, lo storico Trio Altenberg di Vienna e l'emergente Quartetto Noûs, che per l'occasione suonerà insieme a Giampaolo Bandini, considerato uno dei migliori chitarristi italiani.

L'arco cronologico e il panorama stilistico proposti per il 2019 sono particolarmente ampi, con un'estensione verso la prima metà del Seicento grazie all'omaggio alla cantante e compositrice veneziana Barbara Strozzi (1619-1667) e altri momenti dedicati al barocco. All'estremo temporale opposto si situa il xx secolo, ben rappresentato da Prokof'ev, Chačaturjan e alcuni compositori del Novecento storico italiano. Nel mezzo il meglio della musica classica e ottocentesca, dai 'padri' Haydn e Beethoven a compositori quali Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin e Paganini. La Francia sarà presente con alcuni brani di Fauré, Debussy e Ravel, e continuerà anche il 'ciclo Brahms', che intende portare alla Fenice, nell'arco di qualche anno, l'integrale della musica da camera del grande maestro tedesco: sono previsti nel 2019 i tre Trii per pianoforte, violino e violoncello, oltre a una selezione di *Lieder* dal ciclo «Die schöne Magelone». Una stagione, dunque, che si presenta ricca e multiforme, con grandi interpreti, alcuni dei quali per la prima volta a Venezia, a fianco di giovani di talento in rapida ascesa sulla scena concertistica.

Per maggiori informazioni sul programma: <http://www.musikamera.org.uuu>



Lucas Carl Christ, Sonia Guetti Finzi, Franco Rossi e Vitale Fano.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Caterina Demetz ♦, Sokol Prekalori ♦

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Antonio Lubiani •♦, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Pia Pulkkinen ♦, Sofia Bolzan ♦

Viole Alfredo Zamorra •, Petr Pavlov • ♦, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso, Fiorenza Barutti ♦

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Marco Forti • ♦, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Matteo Sampaolo • ♦, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari, Casellato Ferrante ♦, Marco Frasca ♦

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Riccardo Papa, Massimiliano Denti ♦

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone, Federico Lamba ♦, Ivan Zaffaroni ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella, Elisa Cimbaro ♦, Marco di Salvo ♦, Elisa Gerolimetto ♦, Davide Xompero ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato, Alessio Savio ♦

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini, Simone Niboli ♦

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Claudio Tomaselli ♦

Arpa Alessia Luise • ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Carlotta Gomiero [◇]

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Eleonora Ardigò [◇], Mariateresa Bonera [◇]

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ [◇] *assistente musicale della direzione artistica*

servizi musicali **Francesca Tondelli** *responsabile*, **Cristiano Beda**, **Salvatore Guarino**,

Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE **Gianluca Borgonovi** *responsabile*, **Tiziana Paggiaro**

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Rossana Berti**, **Monica Fracassetti**, **Costanza Pasquotti** [◇]

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Thomas Silvestri**, **Elisabetta Gardin** [◇], **Alessia Pelliciolli** [◇],
Andrea Pitteri [◇], **Pietro Tessarin** [◇]

ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo**, **Franco Rossi** *consulente scientifico*

servizi generali **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP, nnp**, **Liliana Fagarazzi**, **Stefano Lanzi**, **Fabrizio Penzo**, **Nicola Zennaro**, **Andrea Baldresca** [◇], **Marco Giacometti** [◇]

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, **Dino Calzavara** *responsabile ufficio contabilità e controllo*,

Anna Trabuio, **Nicolò De Fanti** [◇]

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA **Simonetta Bonato** *responsabile*, **Andrea Giacomini**

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, **Laura Coppola**

biglietteria **Lorenza Bortoluzzi**, **Alessia Libettoni**

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO **Giorgio Amata** *direttore*, **Lucio Gaiani** *responsabile ufficio gestione del personale*, **Alessandro Fantini** *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, **Stefano Callegaro**, **Giovanna Casarin**, **Antonella D'Este**, **Alfredo Iazzoni**, **Renata Magliocco**, **Lorenza Vianello**, **Giovanni Bevilacqua** [◇]

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico*, **Valter Marcanzin** *altro direttore di scena e palcoscenico*, **Lucia Cecchelin** *responsabile produzione*, **Silvia Martini**, **Fabio Volpe**

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, **Carmen Attisani** [◇]

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◊, Filippo Maria Corradi ◊, Franco Contini ◊, Alberto Deppieri ◊, Cristiano Gasparini ◊, Daria Lazzaro ◊, Marco Rosada ◊, Giacomo Tagliapietra ◊, Riccardo Talamo ◊

ELETTRICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◊, Michele Voltan ◊, Lazzaro Alessio ◊, Giacomo Tempesta ◊

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◊, Roberto Pirrò ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera ◊, Paola Masè ◊, Francesca Semenzato ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

23, 25, 27, 29 novembre
1 dicembre 2018

opera inaugurale

Macbeth

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12, 13, 14, 15, 16 dicembre 2018

Romeo e Giulietta

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Nicolas Brochot

Les Ballets de Monte-Carlo

Teatro La Fenice

4, 5, 13, 20, 26, 30 gennaio
1, 3 febbraio 2019

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sesto Quatrini
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice - Sale Apollinee

5, 6, 8, 9, 10, 12, 13 gennaio
28 febbraio, 1, 2, 3, 4, 5 marzo 2019

**Il visitatore.
Shakespeare in Venice**

musica di Alberto Maron

regia Michele Modesto Casarin

produzione Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Pantakin Commedia,
Woodstock Teatro

Teatro La Fenice

25, 27, 29, 31 gennaio 2019
2 febbraio 2019

Werther

musica di Jules Massenet

direttore Guillaume Tourniaire
regia Rosetta Cucchi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro Comunale
di Bologna

Teatro Malibrán

8, 10, 12, 14, 16 febbraio 2019

Il sogno di Scipione

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
tutor di regia Elena Barbalich
team creativo Accademia di Belle Arti di Venezia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Accademia di Belle Arti di Venezia
progetto Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

Teatro La Fenice

15, 17, 21, 23, 27 febbraio 2019

Il re pastore

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Federico Maria Sardelli
regia Alessio Pizzzech

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

24, 26, 28 febbraio
1, 2, 3, 5 marzo 2019

L'italiana in Algeri

musica di Gioachino Rossini

direttore Giancarlo Andretta
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

7, 8, 9 marzo 2019

La Statira

musica di Tomaso Albinoni

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

Orchestra barocca del
Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani

Teatro Malibrán

21, 22, 23 marzo 2019

Pimpinone

musica di Tomaso Albinoni

maestro al cembalo e direttore
Giovanni Battista Rigon
regia Davide Garattini Raimondi

Ensemble del Conservatorio
Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
progetto Opera Giovani

Teatro La Fenice

22, 26, 30 marzo
4, 7 aprile 2019

Otello

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chung
regia Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27, 28, 29, 31 marzo
2, 3, 5, 6 aprile 2019

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Lanzillotta
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

23, 27, 30 aprile
2, 5 maggio 2019

Dorilla in Tempe

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10, 12, 17, 19, 21, 24,
25, 29 maggio 2019

Turandot

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Cecilia Ligorio
concept, scene e costumi Monica Bonvicini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2019

Teatro La Fenice

18, 22, 23, 26, 28, 30, 31 maggio
1 giugno 2019

Aida

musica di Giuseppe Verdi

direttore Riccardo Frizza
regia Mauro Bolognini
ripresa da Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30 giugno
2019

Don Giovanni

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Jonathan Webb
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

24, 30 agosto
5, 7, 11, 22, 24, 27, 29 settembre
1, 4, 6, 9 ottobre 2019

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Francesco Ivan Ciampa / Marco Paladini
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 agosto
1, 3, 6, 12, 19 settembre 2019

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni / Marco Paladini
regia Serena Sinigaglia

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 agosto, 4, 8, 10,
15, 21, 25 settembre
3, 5 ottobre 2019

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Callegari
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibrán

13, 14, 18, 22, 24 settembre 2019

Luci mie traditrici

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Tito Ceccherini
regia Valentino Villa

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20, 26, 28 settembre
2, 8 ottobre 2019

La scala di seta

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvise Casellati
regia Bepi Morassi

Orchestra del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

24, 25, 26, 27, 29, 30, 31 ottobre
2, 3 novembre 2019

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice

3 novembre 2018 ore 20.00 turno S
4 novembre 2018 ore 17.00 turno U

concerto inaugurale dedicato al centenario della fine della Grande Guerra

direttore

Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem

per soli, coro e orchestra

soprano Maria Agresta
mezzosoprano Veronica Simeoni
tenore Antonio Poli
basso Alex Esposito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran

10 novembre 2018 ore 20.00 turno S
11 novembre 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Kerem Hasan

Simone Maccaglia

Broken Landscape

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Nicola Giol
prima esecuzione assoluta

Giovanni Battista Viotti

Concerto per violino e orchestra
in la minore n. 22

violino Enrico Balboni

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

17 dicembre 2018 ore 20.00 per invito
18 dicembre 2018 ore 20.00 turno S

concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Fastose liturgie di Natale
alla fine del Cinquecento

Cappella Marciana

Teatro La Fenice

22 dicembre 2018 ore 20.00 turno S
23 dicembre 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Renato Palumbo

Carl Maria Von Weber

Der Freischütz: Overture

Arrigo Boito

Sinfonia in la minore

Giuseppe Verdi

Otello: Ballabili

Amilcare Ponchielli

La Gioconda

Danza delle ore

Preludio

«Feste e pane!»

Arrigo Boito

Mefistofele: Prologo in cielo

basso Alex Esposito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Kolbe Children's Choir
maestro del Coro Alessandro Toffolo

in collaborazione con Comitato nazionale
per le celebrazioni del centenario
della scomparsa di Arrigo Boito

Teatro La Fenice

11 gennaio 2019 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2019 ore 17.00 turno U

direttore

Jérémie Rhorer

Gianni Bozzola

Giorni di Giona

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
e lo speciale contributo di Béatrice Rosenberg
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per violino e viola in
mi bemolle maggiore
kv 364/320d

violino Roberto Baraldi

viola Alfredo Zamarra

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

25 febbraio 2019 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Angius

Luigi Boccherini / Luciano Berio

Quattro versioni originali della

Ritirata notturna di Madrid

sovraposte e trascritte per orchestra

Ferruccio Busoni

Rondo arlecchinesco op. 46

Giuseppe Verdi

Macbeth: Ballabili

Giuseppe Verdi / Luciano Berio

Otto romanze per tenore e orchestra

tenore Enrico Casari

Orchestra di Padova e del Veneto

Teatro La Fenice

9 marzo 2019 ore 20.00 turno S
10 marzo 2019 ore 17.00 turno U

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*
per soprano, contralto, coro misto e orchestra

soprano Zuzana Marková
contralto Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

12 aprile 2019 ore 20.00 turno S
14 aprile 2019 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 35

violino Sergei Dogadin

Sinfonia n. 6 in si minore
op. 74 *Patetica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

19 aprile 2019 ore 20.00 turno S

direttore

Diego Fasolis

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore
per soli, coro e orchestra kv 626

soprano Michela Antenucci
mezzosoprano Lucia Cirillo
tenore David Ferri Durà
basso Riccardo Novaro

Thamos re d'Egitto kv 345 n. 7a e n. 7

Ave Verum Corpus kv 618

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran

7 giugno 2019 ore 20.00 turno S
8 giugno 2019 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Webb

Sara Caneva

Fondale mobile

commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte e orchestra
n. 17 in sol maggiore kv 453

pianoforte Francesco Granata
vincitore Premio Venezia 2017

Ralph Vaughan Williams

A London Symphony

Teatro La Fenice

9 giugno 2019 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Carl Orff

Carmina Burana
versione per soli, coro, due pianoforti e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 luglio 2019 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Johannes Brahms

Concerto n. 1 in re minore
per pianoforte e orchestra op. 15

pianoforte Andrés Schiff

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rosi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

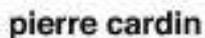
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER





Fondazione Amici della Fenice



**FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE**



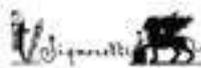
HAUSBRANDT

zafferano

Marsilio



STUDIO DE POLI
VENEZIA



Allegriani



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 78 - novembre 2018
ISSN 1971-8241

Macbeth

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Carmelo Alberti, Paolo Gallarati, Giuseppina La Face Bianconi, Roberto Pugliese, Franco Rossi

Traduzioni di
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Petra Schaefer

Realizzazione grafica
Anna Ave e Leonardo Mello

Si ringrazia il Museo di Casa Barezzi di Busseto
per la gentile concessione dell'immagine
del frontespizio dello spartito canto-piano di *Macbeth*.
Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2018
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972