



Macbeth

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

con il patrocinio di:

SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

ENI

EURODOCKS

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

UNIPOL BANCA



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giulini, *Milano*
Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Alessandro e Claudia Miserocchi, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò
e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni,
Rimini
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
Associazione Viva Verdi, *Norimberga*
Banca Galileo, *Milano*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Deloitte & Touche, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Viglienzona Adriatica, *Ravenna*



Giuseppe Verdi in una fotografia di Nadar, ca. 1860.

Macbeth

Melodramma in quattro atti

libretto di

Francesco Maria Piave

musica di

Giuseppe Verdi



Francesco Maria Piave, librettista di Macbeth, litografia, ca. 1850.

Il libretto

Macbeth

Melodramma in quattro atti

libretto di

Francesco Maria Piave

musica di

Giuseppe Verdi

PERSONAGGI

Duncano, Re di Scozia

Macbeth } generali dell'esercito del Re Duncano
Banco }

Lady Macbeth, moglie di Macbeth

Dama di Lady Macbeth

Macduff, nobile scozzese, Signore di Fiff

Malcolm, figlio di Duncano

Fleanzio, figlio di Banco

Medico

Domestico di Macbeth

Sicario

Araldo

Ecate, Dea della notte

—

baritono

basso

soprano

mezzosoprano

tenore

tenore

—

basso

basso

basso

basso

ballerina

ATTO PRIMO

Scena prima

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

Streghe I.

Che faceste? dite su!

Streghe II.

Ho sgozzato un verro.

Streghe I.

E tu?

Streghe 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.

Streghe III.

Un rovaio io ti darò...

Streghe III.

I marosi io leverò...

Streghe III.

Per le secche io 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 seconda

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 saranno

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 I.

Salve, o Macbetto, di Glamis sire!

Streghe II.

Salve, o Macbetto, di Caudor sire!

Streghe III.

Salve, o Macbetto, di Scozia re!

Banco

(*a Macbeth*)

Tremar vi fanno così lieti auguri?

(*alle streghe*)

Favellate a me pur, se non v'è scuro,
creature fantastiche, il futuro.

Streghe I.

Salve!

Streghe II.

Salve!

Streghe III.

Salve!

Streghe I.

Men sarai di Macbetto e pur maggiore!

Streghe II.

Non quanto lui, ma più di lui felice!

Streghe III.

Non re, ma di monarchi genitore!

Tutte

Macbetto e Banco vivano!

Banco e Macbetto vivano!

(spariscono)

Macbeth

Vanîr!... Saranno i figli tuoi sovrani.

Banco

E tu re pria di loro!

Banco e Macbeth

Accenti arcani!

Scena terza

Messaggieri del Re. I precedenti.

Messaggieri

Pro' Macbetto! Il tuo signore

Sir t'ellesse di Caudore.

Macbeth

Ma quel sire ancor vi regge!

Messaggieri

No! percosso dalla legge
sotto il ceppo egli spirò.

Banco

(Ah, l'inferno il ver parlò!)

Macbeth

(fra sé)

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'inferno

parla, e c'inganna, veraci detti,

e ne abbandona poi maledetti

su quell'abisso che ci scavò.

Messaggieri

(Perché si freddo n'udì Macbetto?
perché l'aspetto non serenò?)

(tutti partono)

Scena quarta

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 riedere – vedrem colà,

e il nostro oracolo – gli parlerà.

(partono)

Scena quinta

Atrio nel castello di Macbeth. 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 salutaro

“Sir di Caudore, vaticinio uscito

“dalle veggenti stesse

“che predissero un serto al capo mio.

“Racchiudi in cor questo segreto. Addio.”

Ambizioso spirito

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
vo’ quel tuo 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 sesta

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 settima

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 pugnale.

Scena ottava

Macbeth e la precedente.

Macbeth

Oh donna mia!

Lady

Caudore!

Macbeth

Fra poco il re vedrai.

Lady

Ripartirà?

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
(*lieti suoni a poco a poco si accostano*)

Macbeth
Il Re!

Lady
Lieto or lo vieni ad incontrar con me.

Scena nona
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 séguito.

Scena decima
Macbeth ed 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 undicesima
Macbeth solo.

Macbeth
Mi si affaccia un pugnàl?! L'elsa a me volta?
Se larva non sei 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... Solo il cruento
mio pensier le 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...
(*un tocco di squilla*)
È deciso... quel bronzo ecco m'invita!
Non udirlo, Duncan! È squillo eterno
che nel cielo ti chiama o nell'inferno.
(*entra nelle stanze del Re*)

Scena dodicesima
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 tredicesima
La precedente. Macbeth stravolto con un pugnale in mano.

Macbeth
Tutto è finito!

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,
udirò di Duncano le sante virtù.

Lady

(Quell'animo trema, combatte, delira...
chi mai lo direbbe l'invitto che fu?)

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 quattordicesima

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 quindicesima

Lady Macbeth, e il precedente.

Lady

Ve'! le mani ho lorde anch'io;

poco spruzzo, e monde son.

L'opra anch'essa andrà in obbligo...

(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

Deh, potessi il mio delitto

dalla mente cancellar!

Deh, sapessi, o Re trafitto,

l'alto sonno a te spezzar!

(Macbeth è trascinato via da Lady)

Scena sedicesima

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 diciassettesima

Banco solo.

Banco

Oh qual orrenda notte!

Per l'ær cieco lamentose voci,

voci s'udian di morte;

gemea cupo l'augel de' tristi auguri,

e si sentì della terra il tremore...

Scena diciottesima

Macduff e Banco.

Macduff

Orrore! orrore! orrore!

Banco

Che avvenne mai?

Macduff

Là dentro

contemplete voi stesso... io dir nol posso!...

(Banco entra nelle stanze del Re)

Correte!... olà!... tutti accorrete! tutti!

O delitto! o delitto! o tradimento!

Scena diciannovesima

Macbeth, Lady Macbeth, Malcolm, Macduff, Banco, Dama di Lady, Servi.

Lady e Macbeth

Qual subito scompiglio!

Banco

(esce spaventato)

Oh noi perduti!

Tutti

Che fu? parlate! che seguì di strano?

Banco

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 penètri,
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 prima

Stanza nel castello. Macbeth pensoso, seguito da Lady Macbeth.

Lady

Perché mi sfuggi, e fiso
ti veggo ognora 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 sì, non l'hanno!

Macbeth

Forz'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 seconda

Lady sola.

Lady

La luce langue... spegnesi il faro
ch'eterno scorre per gli ampi cieli!
Notte desiata, provvida veli
la man colpevole che ferirà.
Nuovo delitto!! Lo vuole il fato!...
Compier si debbe l'opra fatale.
Ai trapassati regnar non cale;
a loro un *requiem*, l'eternità.

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.

(*parte*)

Scena terza

Parco. In lontananza il castello di Macbeth.

Sicari I.

Chi v'impose unirvi a noi?

Sicari II.

Fu Macbetto.

Sicari I.

Ed a che far?

Sicari II.

Deggiam Banco trucidar.

Sicari I.

Quando?... Dove?...

Sicari II.

Insiem con voi.

Con suo figlio ei qui verrà.

Sicari 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 ci occultiamo,
nel silenzio lo aspettiamo.

Trema, o Banco! – nel tuo fianco
sta la punta del coltel!

(s'allontanano guardinghi)

Scena quarta

Banco e Fleanzio.

Banco

Studia il passo, o mio figlio... usciam da queste
tenèbre... un senso ignoto
nascere mi sento in petto
pien di tristo presagio e di sospetto.

Come dal ciel precipita

l'ombra più sempre oscura!

In notte ugual trafissero

Duncan 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)

Ohimè!... Fuggi, mio figlio!... o tradimento!

(Fleanzio attraversa la scena inseguito da un sicario)

Scena quinta

*Magnifica sala. Mensa imbandita. Macbeth,
Lady Macbeth, Macduff, Dama di Lady Mac-
beth. Dame e Cavalieri.*

Coro

Salve, o Re!

Macbeth

Voi pur salvète,
nobilissimi signori.

Coro

Salve, o donna!

Lady

Ricevete
la mercé de' 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 vostr'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,
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.

Tutti

(ripetono)

Cacciam le torbide
cure dal petto;
nasca il diletto,
muoia il dolor.

Scena sesta

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

Macbeth

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 settima

I precedenti, meno il sicario.

Lady

Chi ti scosta, o re mio sposo,
dalla gioia del banchetto?...

Macbeth

Banco falla! il valoroso
chiuderebbe il 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*)

Macbetho 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 demone 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 obbliate, 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.

Tutti
Vuotiam per l'inclito
Banco i bicchieri!
Fior de' guerrieri,
di Scozia onor.
(*riappare lo spettro*)

Macbeth
(*nel massimo terrore, allo spettro*)
Va', spirito d'abisso!... Spalanca una fossa,
o terra, e 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'abbranca... Macbetho 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

(piano a Macbeth)

Spirito imbelle! il tuo spavento
vane larve t'ha creato.
Il delitto è consumato;
chi morì tornar non può.

Macduff

(fra sé)

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 prima

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

Streghe I.

Tre volte miagola la gatta in fregola.

Streghe II.

Tre volte l'ùpupa lamenta ed ulula.

Streghe III.

Tre volte l'istrice guaisce al vento.
Questo è il momento.

Tutte

Su via! sollecite giriam la pentola,
mesciamvi in circolo possenti intingoli:
sirocchie, all'opera! l'acqua già fuma,
crepita e spuma.

Streghe I.

Tu rospo venefico
che suggi l'aconito,
tu vepre, tu radica
sbarbata al crepuscolo,
va', cuoci e gorgoglia
nel vaso infernal.

Streghe II.

Tu lingua di vipera,
tu pelo di nottola,
tu sangue di scimìa,
tu dente di botolo,
va', bolli e t'avvoltola
nel brodo infernal.

Streghe III.

Tu dito d'un pargolo
strozzato nel nascere,

tu, labbro d'un Tartaro,
tu cor 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 seconda

Le streghe, Ecate, spiriti, demoni.

La scena si riempie di spiriti, diavoli, streghe, che danzano intorno alla caldaia. Appare Ecate, la dea della notte e dei sortilegi. Tutti stanno religiosamente atteggiati, e quasi tremanti contemplandola.

Ecate dice alle streghe che conosce l'opera loro e per qual scopo fu evocata; esamina tutto attentamente, poi annunzia che re Macbetto verrà ad interrogarle sul suo destino, e dovranno soddisfarlo. Se le visioni abbattessero troppo i suoi sensi, evocheranno gli spiriti aerei per risvegliarlo e ridonargli vigore. Ma non deve più differirsi la rovina che l'attende.

Poiché le streghe hanno rispettosamente ricevuto i suoi ordini, Ecate scompare fra lampi e tuoni. Tutti allora danzano intorno alla caldaia una ridda infernale, né si arrestano che all'appressarsi di Macbeth.

Scena terza

Macbeth. 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

Un'opra senza nome.

Macbeth

Per quest'opra infernale io vi scongiuro!

Ch'io sappia il mio destin, se cielo e terra
dovessero innovar l'antica guerra.

Streghe

Dalle incognite posse udir lo vuoi,
cui ministre obbediam, ovver da noi?

Macbeth

Evocatele pur, se del futuro
mi possono chiarir l'enigma oscuro.

Streghe

Dalle basse e dall'alte dimore
spirti erranti, salite, scendete!
*(scoppia un fulmine e sorge da terra un capo
coperto d'elmo)*

Macbeth

Dimmi o spirto...

Streghe

T'ha letto nel core;

Taci, e n'odi le voci segrete.

Apparizione

O Macbetto! Macbetto! Macbetto!

Da Macduffo 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

La tua vita, Macduffo, 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 Birna vedrai

ravviarsi, e venir contro te.

(sparisce)

Macbeth

Lieto augurio! Per magica possa
selva alcuna giammai non fu mossa.

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 scomparsa! perché?

(suono sotterraneo di cornamusa)

Qual contento! Parlate! Che v'è?

Streghe I.

Apparite!

Streghe II.

Apparite!

Streghe 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'atterrano

dentro al cristallo arcano...

È Banco!... ahi 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!

Vivran costor?

(alle Streghe)

Streghe

Vivranno.

Macbeth

Oh me perduto!

(perde i sensi)

Streghe

Ei svenne!... Aerei spirti,

ridonate la mente al Re svenuto!

Scena quarta

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 in vortice

carole armoniche,

e sensi ed anima

gli confortate.

(Spiriti e streghe spariscono)

Scena quinta

Macbeth rinviene, poi Lady Macbeth, annunciata da un araldo che parte.

Macbeth

Ove son io?... fuggiro!... O sia ne' secoli

maledetta quest'ora in sempiterno!

Araldo
Qui giunge la regina.

Macbeth
(Che?)

Lady
Vi trovo
alfin; che fate?

Macbeth
Ancora
le streghe interrogai...

Lady
E disser?

Macbeth
Da Macduff 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, sterminio sull'iniqua razza!

Macbeth
Sì, morte! di Macduffo arda la rocca!
Ne peran moglie, prole...

Lady
Di Banco il figlio si rinvenga, e muoia.

Macbeth
Tutto il sangue si sperda a noi nemico...

Lady
Or riconosco il tuo coraggio antico!...

Macbeth e Lady
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, – omai t'affretta!
Incancellabile – il fato ha scritto:
l'impresa compiere – deve il delitto,
poiché col sangue – si inaugurerò.



ATTO QUARTO

Scena prima

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!... E fra gli artigli
di quel tigre io lasciai la madre e i figli?

Oh, la paterna mano
non vi fu scudo, o cari,
dai perfidi sicari
che a morte vi ferîr!

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 seconda

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 stancâr.

Scena terza

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 quarta

Lady Macbeth, e precedenti.

Medico

Un lume
recasi in man?

Dama

La lampada che sempre
si tiene a canto al letto.

Medico

Oh come gli occhi
spalanca!

Dama

E pur non vede.

Medico

Perché terge la 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 Fiffe il Sire
sposo e padre or or non era?
Che n'avvenne?... e mai pulire
queste mani io non saprò?...

Dama e Medico

Oh terror!...

Lady

Di sangue umano
sa qui sempre... Arabia intera
rimondar sì picciol 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 a presso?...

Lady

A letto, a letto...

(s'avvia lentamente alle sue stanze)

Sfar non puoi la cosa fatta...

Batte alcuno!... andiam, Macbetho,
non t'accusi il tuo pallor.

Dama e Medico

Ah di lei, pietà, Signor!

(seguono Lady Macbeth inorriditi)

Scena quinta

Sala nel Castello. Macbeth, esce agitatissimo.

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! Raffermar 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 spangeran 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 sesta

Dama della Regina, e Macbeth.

Dama

È morta

la Regina!...

Macbeth

(pensoso)

La vita!... che importa?...

È il racconto d'un povero idiota!

Vento e suono che nulla dinota!

(la Dama parte)

Scena settima

Coro di guerrieri e Macbeth.

Coro

Sire! ah Sire!

Macbeth

Che fu?... quali nuove?

Coro

La foresta di Birna di 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.

(escono tutti correndo)

Scena ottava

Pianura circondata da alture e boscaglie. Il fondo della scena è occupato da soldati inglesi, i

quali lentamente si avanzano, portando ciascheduno una fronda innanzi a sé. 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 nona

Macbeth incalzato da Macduff.

Macduff

Carnefice de' figli miei, t'ho giunto.

Macbeth

Fuggi; nato di donna
uccidermi non può.

Macduff

Nato non sono:
strappato fui dal sen materno.

Macbeth

(spaventato)

Cielo!
(brandiscono le spade, e disperatamente battendosi, escono di vista)

Scena decima

Entrano donne scozzesi – La battaglia continua.

Donne

Infausto giorno!... ovunque sangue, morte!
Preghiam pei figli nostri!...
Cessa il fragor!

Voci interne

Vittoria!...

Donne

(con gioia)
Vittoria!...

Scena ultima

Malcom seguito da soldati inglesi. Macduff con altri soldati, bardi e popolo.

Malcolm

Ove s'è fitto
l'usurpator?

Macduff

Colà da me trafitto.

Tutti

(piegando un ginocchio a terra)
Salve, o Re!

Bardi

(s'avanzano ed intonano l'inno)

Macbeth, Macbeth ov'è?

Dov'è l'usurpator?...

D'un soffio il fulminò

il Dio della vittoria.

(poi volti a Macduff)

L'eroe valente egli è
che spense il traditor.

La patria, il Re salvò;
a lui onore e gloria!

Soldati

Ah sì, l'eroe egli è
che spense il traditor;
la patria, il Re salvò;
a lui onore e gloria!

Donne

Salgano grazie a te,
gran Dio vendicator;
a chi ne liberò
inni cantiam di gloria.

Malcolm

Confida, o Scozia, in me!
Fu spento l'oppressor;

la gioia eternerò
tra noi di tal vittoria!

Macduff

Ciascun si fidi al Re,
che il Ciel ne rende ancor!
L'aurora che spuntò
ne reca pace e gloria!

(quadro)



Il soggetto



Amédée Pichot, incisione per la Galerie des personnages de Shakespeare, Parigi, Baudry, Librairie Européenne, 1844.

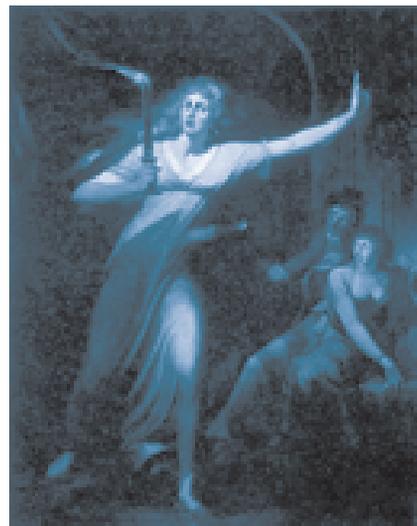
Atto primo

Mentre attraversano una brughiera, reduci da una vittoriosa campagna contro i ribelli, Macbeth e Banco si imbattono in un gruppo di streghe che profeticamente li salutano il primo come signore di Glamis e di Cawdor e futuro re di Scozia, il secondo come padre di regnanti. Macbeth e Banco restano interdetti nell'udire il vaticinio, di cui tuttavia una parte si avvera subito. Un messaggero di re Duncan infatti porta la notizia che colui che si fregiava del titolo di signore di Cawdor si è macchiato di tradimento ed è stato condannato a morte, e che del titolo il sovrano ha insignito Macbeth in premio della sua fedeltà e dei suoi servizi. Banco medita come talora per sospingerci al male le potenze tenebrose ci rivelino lembi di verità; l'animo di Macbeth già comincia a essere sconvolto dal miraggio della regalità. Nell'atrio del castello Lady Macbeth apprende da una lettera del marito la profezia e nella sua smodata ambizione si ripromette di non rifuggire da alcun mezzo pur di raggiungere il trono. Un servo le annuncia che il re, accompagnato da Macbeth, sta per giungere e pernoverà al castello. Il destino sembra dunque favorire i suoi criminosi disegni offrendole l'occasione di sopprimere Duncan e consentendo così a Macbeth di succedergli. Appena vede il marito Lady Macbeth gli espone il suo piano: Macbeth dapprima esita, ma poi non sa resistere alla cinica e incalzante determinazione di lei. Quando ritorna dall'aver pugnalato nel sonno Duncan appare sconvolto: il suo smarrimento, il rimpianto di ciò che sente di aver perduto per sempre sonno, pace della coscienza, salvezza dell'anima, contrastano con l'implacabile freddezza della moglie che non gli risparmia ironiche allusioni al suo conclamato valore. Macduff e Banco scoprono per primi il delitto. Alla costernazione e allo sdegno di tutti gli accorsi si associano con ipocrisia Macbeth e la moglie.

Atto secondo

Malcolm è riparato in Inghilterra, e la sua partenza ha dato fondatezza al sospetto diffuso ad arte che sia lui l'assassino del padre. Due soli uomini possono ancora sbarrare il passo al trono ai Macbeth: Banco e suo figlio. Bisogna eliminare anche

Heinrich Füssli, Lady Macbeth sonnambula, olio su tela, 1783, Parigi, Museo del Louvre.



Heinrich Füssli, Macbeth interroga l'apparizione della testa armata, olio su tela, 1793, Washington, Folger Shakespeare Library.



loro, è la concorde decisione dei Macbeth, ormai prigionieri dell'irrevocabile spirale di sangue. Un gruppo di sicari è incaricato dell'esecuzione, alla quale però riesce miracolosamente a sottrarsi il giovane Fleanzio. I Macbeth hanno riunito a festoso banchetto la loro corte. Lady Macbeth pronuncia un brindisi, cui tutti i convitati rispondono. Ma una terribile visione agghiaccia Macbeth: l'ombra di Banco. Nessuno riesce a rendersi conto dell'improvviso turbamento di Macbeth. Riprende il brindisi. Alla seconda apparizione dello spettro Macbeth ritrova il controllo di sé stesso e decide di recarsi a interrogare nuovamente le streghe.

Atto terzo

In una caverna le streghe sono intente ai loro sortilegi. Si presenta Macbeth e domanda che gli sia svelato il suo futuro. Una sequenza di apparizioni lo consiglia di guardarsi da Macduff, lo rassicura che da nessun nato di donna dovrà temere offesa e gli dà la fallace certezza che sarà glorioso e invincibile finché la foresta di Birnam non gli muoverà incontro, mentre dai fantasmi di otto re trae conferma che dopo di lui regnerà la stirpe di Banco. A questo punto Macbeth perde i sensi. Obbedendo al comando di Ecate, regina della notte, le streghe evocano ondine e silfidi perché confortino Macbeth. Quando egli rinviene ha accanto la moglie: insieme giurano che sventeranno le trame di Macduff e, poiché costui è fuggito in Inghilterra, faranno sì che sia colpito nei suoi affetti, la sposa e i figli, e nei suoi beni.

Atto quarto

Nella foresta di Birnam Macduff e altri profughi scozzesi piangono la patria oppressa e le famiglie distrutte da Macbeth. Sono raggiunti da Malcolm, che è alla testa di soldati inglesi e che gli ordina di strappare rami dagli alberi per mascherare l'avanzata contro gli uomini di Macbeth.

Intanto nel castello Lady Macbeth si aggira oppressa dai suoi incubi: assistita da un medico e dalla propria dama di compagnia, delira, ha l'impressione di avere le mani insanguinate, confessa i misfatti suoi e del marito. Macbeth, abbandonato da

quasi tutti i suoi, comprende che la situazione precipita e che ormai anche i presagi in cui più fidava gli si rivoltano contro: Lady Macbeth è morta e la foresta di Birnam è in movimento. Nella pianura gli inglesi avanzano: liberatisi dalle fronde che li mimetizzano, essi danno mano alle armi. È la fine di Macbeth: Macduff, che lo affronta apertamente, non è “nato di donna” ma fu tolto a forza dal grembo materno. Così anche l’ultima predizione si è avverata. Un inno di esultanza saluta la morte dell’usurpatore e l’ascesa al trono di Malcolm.

Heinrich Füssli, Le tre streghe, olio su tela, ca. 1783, Zurigo, Kunsthaus.



Act one

On their way home from a victorious campaign against rebels, Macbeth and Banquo meet three witches upon a heath, who hail the former as thane of Glamis and of Cawdor and future king of Scotland, and the latter as the sire of kings. Macbeth and Banquo are dumbfounded by their strange prophecy, a part of which however immediately comes true. A messenger from king Duncan brings news that the thane of Cawdor has been found guilty of treason and condemned to death; the king has conferred the title on Macbeth instead, as a reward for his loyalty and services. Banquo ponders over the sensation that the powers of darkness at times reveal scraps of truth in order to drive man into evil. Macbeth's mind is already beginning to be swayed by the mirage of royalty. In the castle hall Lady Macbeth reads a letter from her husband telling her of the witches' prophecy, and in her immoderate ambition resolves to balk no means of gaining the throne. A servant announces that the king, accompanied by Macbeth, is about to arrive and will be spending the night at the castle. Fate seems to favour her heinous designs by offering the opportunity to murder Duncan, thus allowing Macbeth to succeed him. As soon as she sees her husband Lady Macbeth describes her plans to him. Macbeth is at first hesitant, but is then unable to resist her cynical, pressing, determination. When he returns from having stabbed Duncan in his sleep, he appears deeply shaken. His bewilderment and regret at what he realizes he has lost for ever – sleep, a clear conscience, salvation – contrast with the implacable coldness of his wife, who does not spare him ironic allusions to his acclaimed valour. Macduff and Banquo are the first to discover the crime. With hypocrisy the Macbeths join in the general consternation and indignation roused by the king's murder.

Act two

Malcolm has escaped to England and his departure has augmented the deliberately disseminated suspicion that it was he who murdered his father. Only two men can still stand between Macbeth and the throne: Banquo and his son. Macbeth and his

wife, by now prisoners of an irrevocable spiral of bloodshed, together decide that they too must be eliminated. A band of assassins is hired to murder Banquo and the young Fleance, but the latter miraculously escapes. The Macbeths have meanwhile gathered their court for a festive banquet. Lady Macbeth proposes a toast to which all the banqueters reply. But a ghastly vision of Banquo's ghost appears before Macbeth. No one can understand his sudden uneasiness. The toast is pronounced again. Upon the ghost's second apparition Macbeth regains his self-control and decides to return to the weird sisters for consultation.

Act three

In a cave the witches are intent upon their sorcery. Macbeth asks them to foretell his future. A sequence of apparitions advises him to beware of Macduff, reassures him that he need fear no harm from anyone "born of woman", and gives him the fallacious certainty that he shall be glorious and invincible until Birnam Wood shall move, while from the ghosts of eight kings he receives confirmation that after him shall reign the descendants of Banquo. At this point Macbeth falls unconscious. Obeying the orders of Hecate, queen of night, the witches evoke water nymphs and spirits of the air to comfort Macbeth. He regains his senses to find his wife beside him. Together they swear to thwart the schemes of Macduff and, since the latter has fled to England they shall slaughter his wife and children and destroy his property.

Act four

In Birnam Wood, Macduff and other Scottish refugees bewail their oppressed country and families destroyed by Macbeth. They are joined by Malcolm at the head of an English army. Malcolm orders his soldiers to cut boughs from the trees to camouflage their march against Macbeth's men.

Meanwhile in the castle Lady Macbeth is driven to distraction by her nightmares. Though assisted by a physician and a lady-in-waiting, she becomes delirious. Under the delusion that her hands are stained with blood, she confesses her misdeeds and

Heinrich Füssli, David Garrick e Mrs. Pritchard nelle parti di Macbeth e Lady Macbeth dopo l'assassinio di re Duncan, acquerello, 1768, Zurigo, Kunsthaus.

those of her husband. Deserted by almost all his followers, Macbeth realizes that the end is at hand, that the omens in which he had trusted most have turned against him. Lady Macbeth is dead and Birnam Wood has moved.

On the plain the English soldiers advance. Having dropped their leafy screen, they raise their weapons. Macbeth is killed by Macduff, who was not “born of woman” but “from his mother’s womb untimely ripped”. Thus even the last prediction has come true. A cry of exultance hails the usurper’s death and Malcolm’s ascent to the throne.

(Traduzione di Rodney Stringer)



Première acte

Tandis qu'ils traversent une lande, Macbeth et Banco, de retour d'une victorieuse campagne contre les rebelles, font la rencontre d'un groupe de sorcières qui, prophétiquement, saluent le premier en tant que seigneur de Glamis et de Cawdor et futur roi d'Ecosse, le deuxième en tant que père des souverains. Macbeth et Banco demeurent tout interdits en entendant cette prophétie dont toutefois une partie se réalise immédiatement. En effet, un messager du roi Duncan annonce que celui qui portait le titre de seigneur de Cawdor, convaincu de trahison, a été condamné à mort et que le souverain a donné ce titre à Macbeth pour le récompenser de sa fidélité et de ses bons services. Banco médite alors sur le fait que parfois les puissances des ténèbres nous révèlent des pans de vérité pour nous pousser au mal; le mirage de la royauté trouble déjà l'âme de Macbeth.

A l'entrée du château Lady Macbeth apprend la prophétie par une lettre de son mari et dans son ambition effrénée elle se promet de ne négliger aucun moyen pour arriver au trône. Un serviteur lui annonce la venue du roi, accompagné par Macbeth; il passera la nuit au château. Le destin semble donc être favorable à ses desseins criminels en lui offrant l'occasion de supprimer Duncan et en permettant ainsi à Macbeth de lui succéder. Dès qu'elle le voit Lady Macbeth expose son plan à son mari qui, d'abord hésitant, finit par ne plus savoir résister à sa volonté cynique et pressante.

Quand il revient, après avoir poignardé Duncan dans son sommeil, il semble bouleversé: son désarroi, le regret de ce qu'il a la sensation d'avoir perdu pour toujours, sommeil, paix de sa conscience, salut de l'âme; contrastent avec l'implacable froideur de sa femme qui ne lui épargne pas les allusions ironiques à son courage tant vanté. Macduff et Banco découvrent le meurtre les premiers. Les Macbeth, s'associent hypocritement à la consternation et à l'indignation de tous.

Deuxième acte

Malcolm s'est réfugié en Angleterre et son départ a donné consistance au soupçon répandu à dessein que ce soit lui l'assas-

sin de son père. Deux hommes seulement peuvent encore barrer la route aux Macbeth: Banco et son fils. La décision prise d'un commun accord par les Macbeth, prisonniers désormais de l'inextinguible spirale de sang, est qu'il faut les éliminer eux aussi. Un groupe d'hommes de main est chargé de l'exécution, à laquelle cependant le jeune Fléanzio échappe miraculeusement. Les Macbeth ont réuni leur cour pour un fastueux banquet. Lady Macbeth prononce un petit discours auquel tous les invités répondent. Mais une terrible vision glace Macbeth: l'ombre de Banco. Personne ne se rend compte de son trouble soudain. Il reprend le discours. A la deuxième apparition du spectre, Macbeth retrouve le contrôle de soi même et décide d'aller à nouveau interroger les sorcières.

Troisième acte

Dans une caverne les sorcières sont occupées à leurs sortilèges. Macbeth se présente et demande que son avenir lui soit révélé. Une suite d'apparitions lui conseille de se méfier de Macduff, l'assure qu'il ne devra craindre l'offense d'aucun être né d'une femme et lui donne la fausse certitude qu'il restera glorieux et invincible tant que la forêt de Birnam ne viendra pas à sa rencontre; enfin les fantômes de huit rois lui confirment qu'après lui règneront les descendants de Banco. A cet instant Macbeth perd connaissance. Obéissant à l'ordre d'Hécate, reine de la nuit, les sorcières invoquent ondines et sylphides afin qu'elles apportent quelque réconfort à Macbeth. Quand il revient à lui, Lady Macbeth est à ses côtés: ils font le serment d'éventer les complots de Macduff et comme ce dernier s'est enfui en Angleterre ils feront en sorte qu'il soit frappé dans ses liens affectifs, son épouse et ses enfants et dans ses biens.

Quatrième acte

Dans la forêt de Birnam Macduff et d'autres réfugiés écossais pleurent leur patrie opprimée et leurs familles détruites par les Macbeth; Malcolm, à la tête de soldats anglais, les rejoint et leur ordonne d'arracher des branches d'arbres pour masquer l'avance contre les hommes de Macbeth.

Pendant ce temps, au château, Lady Macbeth erre en proie à ses cauchemars: assistée par un médecin et par sa dame de compagnie, elle délire, elle a l'impression d'avoir les mains ensanglantées, elle avoue ses crimes et ceux de son mari. Macbeth, abandonné de tous, comprend que la situation se précipite et que désormais les présages auxquels il prêtait foi se retournent contre lui: Lady Macbeth est morte et la forêt de Birnam s'est mise en mouvement.

Dans la plaine les soldats anglais avancent: libérés des feuillages qui les camouflaient, ils saisissent leurs armes. C'est la fin pour Macbeth: Macduff qui l'affronte directement n'est pas "né d'une femme" mais fut arraché au sein maternel. Ainsi la dernière prédiction s'est réalisée elle aussi. Un hymne de joie salue la mort de l'usurpateur et l'élévation de Malcolm sur le trône.

(Traduzione di Francine Tixador Visconti)

Heinrich Füßli, Macbeth e Lady Macbeth – "Dammi i pugnali...", disegno a penna e matita su carta, 1774, Londra, British Museum.



Erster Akt

Macbeth und Banquo kehren von einer siegreichen Schlacht gegen die Rebellen zurück. Während sie die Heide durchqueren treffen sie auf eine Schar Hexen, die sie mit prophetischen Worten grüssen: Macbeth bezeichnen sie als “Herren von Glamis und Cawdor, künftigen König von Schottland”, Banquo als den Vater zukünftiger Herrscher. Macbeth und Banquo bleiben zunächst sprachlos über diese Weissagung, aber ihr erster Teil erfüllt sich sogleich. Ein Bote König Duncans überbringt die Nachricht, dass der bisherige Träger des Titels des Herrn von Cawdor sich des Verrats schuldig gemacht habe. Er ist zum Tode verurteilt worden und seinen Titel hat der König Macbeth übertragen als Dank für seine Treue und seine Verdienste. Banquo denkt darüber nach, wie die dunklen Mächte manchmal einen Teil der Wahrheit enthüllen um den Menschen zum Bösen zu verleiten; und Macbeth beginnt bereits in seinem Inneren mit dem Gedanken zu spielen, wie die königliche Macht zu erlangen sei. Auf ihrem Schloss erfährt Lady Macbeth die Prophezeiung durch einen Brief ihres Gatten. In ihrem masslosen Ehrgeiz nimmt sie sich vor, kein Mittel zu unterlassen um den Thron zu erlangen. Ein Diener meldet ihr, dass sich der König begleitet von Macbeth dem Schloss nähert und hier die Nacht verbringen wird. Das Schicksal scheint also ihre verbrecherischen Pläne zu begünstigen, indem es ihr Gelegenheit gibt, Duncan zu ermorden und Macbeth zu seinem Nachfolger zu machen. Als ihr Gatte erscheint, setzt ihm Lady Macbeth sofort ihren Plan auseinander. Macbeth zögert zunächst, aber dann kann er ihrer zynischen Entschlossenheit nicht widerstehen. Er erschlägt den schlafenden Duncan, aber als er zurückkommt, ist er zutiefst erschüttert: seine Verwirrung, seine Trauer über das, was er für immer verloren weiss, Schlaf, Ruhe des Gewissens, Rettung der Seele, stehen in scharfem Gegensatz zu der entschlossenen Kälte seiner Gattin, die ihm ironische Anspielungen an seinen Heldennut nicht erspart. Macduff und Banquo entdecken als erste das Verbrechen. Die beiden Macbeth schliessen sich heuchlerisch dem Entsetzen und dem Abscheu aller Versammelten an.

Zweiter Akt

Malcolm ist nach England geflüchtet, und seine Flucht hat den mit Arglist verbreiteten Verdacht unterstützt, er habe den Vater umgebracht. Nur noch zwei Männer versperren Macbeth den Weg zum Thron: Banquo und sein Sohn. Es ist die gemeinsame Entscheidung beider Macbeth, dass auch sie aus dem Weg geräumt werden müssen. Macbeth, und die Lady sind nunmehr in jener Spirale des Verbrechens gefangen, die immer wieder neues Blut fordert. Gedungene Mörder werden mit der Ausführung des Mordes beauftragt; wie durch ein Wunder gelingt es dem jungen Fleance zu entkommen. Die Macbeth haben ihren Hofstaat zu einem festlichen Bankett versammelt. Lady Macbeth bringt einen Trinkspruch aus, dem alle Geladenen antworten. Aber eine schreckliche Vision lässt Macbeth zu Eis erstarren: der Schatten Banquos. Niemand kann sich die unvermittelte Änderung im Benehmen von Macbeth erklären. Die Trinksprüche gehen weiter. Macbeth gelingt es, sich wieder unter Kontrolle zu bringen. Er beschliesst, die Hexen von neuem zu befragen.

Dritter Akt

In einer Höhle treiben die Hexen ihr Handwerk. Macbeth erscheint und verlangt neue Prophezeiungen über seine Zukunft. Eine Reihe von Erscheinungen rät ihm, sich vor Macduff in Acht zu nehmen, versichert ihm aber auch, keiner, der von einem Weibe geboren sei, könne ihn überwinden. Sie geben ihm ausserdem die trugerische Sicherheit, dass er ruhmreich und unschlagbar sei, solange nicht der Wald von Birnam gegen ihn vorrücke. Ein gespenstischer Zug von acht Königen bestätigt, dass nach ihm das Geschlecht Banquos regieren wird. Bewusstlos bricht Macbeth zusammen. Auf Befehl Ecates, der Königin der Nacht, beschwören die Hexen Luftgeister herauf, die Macbeth trösten sollen. Als er wieder zu sich kommt, ist seine Gattin bei ihm: gemeinsam beschliessen sie die Pläne Macduff zu durchkreuzen. Da er nach England geflohen ist, werden sie ihn an seiner empfindlichsten Stelle treffen: sie werden seine Frau, seine Kinder und seine Güter vernichten.

*Robert Thew (1758-1802),
Macbeth, atto IV scena I,
acquaforte dall'originale
di Sir Joshua Reynolds.*

Vierter Akt

Im Wald von Birnam beklagen Macduff und andere schottische Flüchtlinge das Schicksal ihres unterdrückten Vaterlands und ihrer von Macbeth zerstörten Familien. Zu ihnen stösst Malcolm an der Spitze englischer Soldaten. Er befiehlt, Äste von den Bäumen zu reissen um den Angriff gegen die Männer von Macbeth zu tarnen. In ihrem Schloss geistert Lady Macbeth umher, von Alpträumen geplagt: Ein Arzt und ihre Kammerfrau betreuen sie, aber sie redet wirre Dinge, hat das Gefühl, Blut an den Händen zu haben, und gesteht ihre und Macbeth' Untaten. Macbeth ist nun von fast allen verlassen. Er begreift, dass sich die Situation zuspitzt und dass sich auch die Prophezeiungen, auf die er vertraute, gegen ihn wenden. Lady Macbeth ist tot und der Wald von Birnam ist in Bewegung. In der Ebene dringen die Engländer vor. Sie haben die tarnenden Äste abgeworfen und greifen zu den Waffen. Es ist das Ende des Tyrannen. Macduff, der ihm entgegentritt, wurde nicht von einer Frau "geboren", sondern aus dem Mutterleib geschnitten. So hat sich auch die letzte Prophezeiung erfüllt. Ein Hymnus feiert den Tod des Tyrannen und die Thronbesteigung Malcolms.

(Traduzione di Lieselotte Stein)



“Macbeth”: il bene non ha voce

di Susanna Venturi



James Caldwell (1739-1790 ca.), Macbeth, atto I scena III, acquaforte dall'originale di Johann Heinrich Füssli, Ravenna, collezione Gino Missiroli.

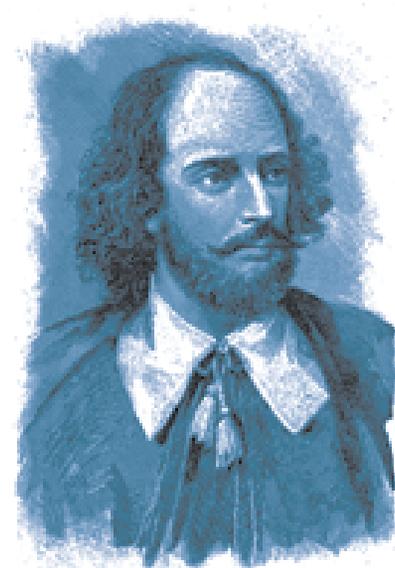
Andare oltre, e parlare di adeguamento dell'uno all'altro, è uno pseudo problema critico: anche e soprattutto perché non possediamo tutti i dati che potrebbero dare al problema l'equilibrio che gli manca e gli mancherà sempre: i dati, cioè, che dovrebbero riferirsi agli sforzi di Shakespeare per adeguarsi a Verdi. E questo non è uno pseudo problema, perché Shakespeare, com'è chiarissimo, Verdi lo aveva preveduto al millimetro. Tanto che, poi, avvenne.

(Gabriele Baldini)¹

“**M**al per me che m'affidai / ne' presagi dell'inferno!... / Tutto il sangue ch'io versai! / grida in faccia dell'Eterno!... / Sulla fronte... maledetta... / sfolgorò... la sua vendetta! / Muojo... al Cielo... al mondo in ira. / Vil corona!... e sol per te!” Nella prima edizione, quella fiorentina del 1847, queste sono le parole che accompagnano la morte di Macbeth, il suo congedo: una sorta di riflessione, titanica e rabbiosa sintesi di un'esistenza segnata dall'ambizione e dal sangue, ultimo rimorso consumato in solitudine. Il cerchio si chiude, e si ricompone l'equilibrio sulla bilancia della giustizia che Dio impone agli uomini. È la fine, la “giusta punizione” che Macbeth attendeva, e temeva, fin da subito: insita già nell'iniziale predizione delle streghe, nel primo brivido che lo aveva attraversato (“ma perché sento rizzarmi il crine?”) e trascinato al delitto. Ai delitti, uno dopo l'altro: perché il sangue si nutre di sangue e l'orrore cresce su se stesso cancellando ogni possibilità di riscatto e ravvedimento. L'inferno si sceglie in vita e Macbeth ne ha già percorso i sentieri più bui, la morte è solo l'ultimo, necessario passo verso le viscere di una sofferenza eterna. Non c'è niente di liberatorio in questa morte, solo cupa rassegnazione e rabbia: “vil corona... e sol per te!”

Per la corona, il trono, il potere... Tragedia dell'ambizione: è la sbrigativa, quanto sommaria e come tale insufficiente, definizione utilizzata per riassumere il senso del dramma shakespeariano. Certo, la sete di potere è il nucleo centrale del *Macbeth* e forse nessun'altra opera ha mai indagato con altrettanta forza e intensità l'ambizione umana nelle sue diverse fasi e manifestazioni: dal primo insinuarsi nell'animo del protagonista, al graduale sviluppo che spinge l'azione omicida, fino all'ossessione che

William Shakespeare, incisione dal ritratto di John Taylor, 1893, Milano, Archivio Storico Ricordi.



conduce alla follia. E questo sentimento non attraversa solo Macbeth e, naturalmente, la Lady; anche Banco ne è solleticato, appena un soffio ma non meno inquietante – in fin dei conti è lì a dimostrare come nessuno ne sia del tutto esente. Ma l'ambizione è vista nel suo intrecciarsi con la solitudine, la paura, il senso di colpa, l'angoscia, l'illusione, con le tante facce della vita stessa: che non può ridursi a un ordinato schedario di passioni e situazioni. Soprattutto se a darcene conto è Shakespeare.

Per la corona, il trono, il potere... per amore anche. Sì, perché non si dà Macbeth senza la sua Lady, perché lei, pur incisa da Shakespeare come poi da Verdi con il fuoco di un carattere di straordinaria forza, dotata di una personalità inequivocabilmente propria, è parte di lui. Come moglie (e di lei non ci è fornito che il nome coniugale) gli entra nella carne e nell'anima: lo conquista e sembra tenerlo in pugno (sì, sembra, nonostante la generale tendenza, sottilmente misogina, che la vuole in qualche modo "più cattiva" di lui). Ma non lo spinge a fare niente che già non sia nelle sue intenzioni: lei lo conosce più di ogni altro, sa interpretarne ogni gesto, ogni piega del volto e della voce, sa dare consistenza e forma agli inconfessabili desideri di lui. Agisce attraverso il marito come egli si serve di lei per agire le proprie scelte, in una reciprocità e complicità d'intenti impossibile al di fuori di una profonda intimità amorosa, che come tale non può che definirsi come la somma di pulsioni e atteggiamenti che vanno dall'estasi alla paura, dal pieno appagamento all'angoscia della perdita.

È questa complessità, questo intrico di sensi e contraddittori sentimenti che definisce il profilo e la natura profondamente umana dei personaggi ad attrarre Verdi. Molto si è scritto del rapporto tra la drammaturgia shakespeariana e la visione operistica del nostro: si sono analizzati i titoli verdiani che direttamente mettono in musica soggetti del catalogo di Shakespeare (come appunto *Macbeth*, poi *Otello* e *Falstaff*) e si è tentato di interpretare anche ciò che rimase allo stato di intenzione (pensiamo al *Re Lear*). Nell'attingere ai drammi del grande inglese, Verdi aderisce perfettamente all'attenzione reverenziale e all'amore incondizionato che tutta la cultura romantica riserva ad essi: ancora sul finire del Settecento, nonostante fossero non del tutto rare le "riduzioni operistiche" dei testi shakespeariani, quel teatro appariva come difficile da percepire nella sua violenta crudezza, nell'ambiguità esplosiva dei suoi personaggi, nello scavo impietoso delle passioni umane, ma è poi su quegli stessi caratteri che si fonda la sua fortuna ottocentesca (che ancora, inesauribile, dura), e sulla sua rivoluzionaria sostituzione del verosimile con il vero. Un elemento quest'ultimo individuato ben presto come lo strumento per uscire dalle pastoie tardo classicistiche in cui versava il melodramma se già nel 1774 Ranieri de' Calzabigi – e non deve stupire tale intuizione sulla penna del letterato già protagonista della famosa "riforma" di metà Settecento al fianco di Gluck – a proposito di Shakespeare ebbe a scrivere: "Non si curò egli di abbellir la natura; la mostrò tale qual'era al tempo suo, rozza, feroce, selvaggia". Certo, la piena accettazione ancora non è raggiunta, ma è tutta già racchiusa in quella "natura selvaggia" quindi misteriosa e contraddittoria, come l'intima, inesplicabile essenza dell'animo umano.

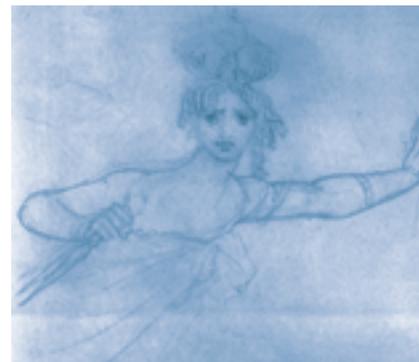
L'uomo, come sempre, al centro degli interessi di Verdi che proprio con quest'opera, misurandosi con la natura dei suoi protagonisti, epicamente grandi quanto profondamente umani, intraprende

una sorta di rinnovamento del linguaggio e delle strutture melodrammatiche: ad un livello di sperimentazione che, tenendo conto del diverso grado di maturità artistica, sarà superato solo molti anni dopo, e non a caso alle prese con un altro soggetto shakespeariano, l'*Otello*. È la stanchezza che gli viene dagli “anni di galera”, dal forsennato comporre seguendo criteri drammaturgici e forme oramai trite, a spingerlo prima ad un lungo riposo, sei mesi prescrittigli dal medico – e rispettati “con lo stesso scrupolo puntiglioso con cui faceva fronte ai più molesti impegni di lavoro” sottolinea Mila; poi ad affondare con entusiasmo le mani in un testo che gli consente, appunto, di gettare nuova luce sulle possibilità espressive del teatro d’opera.

“Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane!... Se noi non possiamo fare una gran cosa cerchiamo di fare una cosa almeno fuori del comune”: scrive a Piave in una delle tante, e spesso sferzanti, lettere che segnano il faticoso lavoro del librettista continuamente richiamato a una concisione (“brevità e sublimità” ed ancora “poche parole... poche parole ma significanti” gli intima Verdi) che proprio sembra non essere nelle sue corde tanto che, in seguito anche alle modifiche fatte apportare ad Andrea Maffei, il libretto venne pubblicato anonimo.

Dunque, “una cosa almeno fuori del comune”: non più semplice colore musicale a dipingere le azioni in scena, e cantabili effusioni liriche ad esaltare i personaggi nelle situazioni culminanti, piuttosto una più unitaria concezione drammatica che si realizzi nell’adesione della musica al divenire del testo, alla parola intesa come mezzo attraverso cui si esprime la cangiante tensione del dramma (non è ancora “parola scenica” ma è la via che porterà ad essa). Intenzioni ben riassunte in un’altra lettera del compositore, questa volta indirizzata al soprano Barbieri-Nini scritturata per la prima al Teatro della Pergola di Firenze: “il soggetto è preso da una delle più grandi tragedie che vanti il teatro ed io ho cercato di farne estrarre tutte le posizioni con fedeltà, di farlo verseggiare bene e di farne un tessuto nuovo e di fare della musica attaccata, il più che poteva, alla parola ed alla posizione; ed io desidero che questa mia idea la comprendano bene gli artisti, in somma desidero che gli artisti servano meglio

Heinrich Füssli, Lady Macbeth col pugnale, disegno a matita su carta, 1820-1825, Zurigo, Kunsthaus.



il poeta che il maestro”. E la stessa idea è ribadita nelle lettere al baritono Varesi, voluto fortemente da Verdi quale primo Macbeth per l’intelligenza interpretativa e l’abilità nel declamato (“Io non cesserò mai di raccomandarti di studiare bene la posizione, e le parole; la musica viene da sé”), e illustrata con una serie di dettagliate istruzioni su come affrontare i diversi passi dell’opera.

Questa nuova e “progressista” concezione verdiana risulta naturalmente con maggiore evidenza e finitezza nel *Macbeth* cosiddetto “riformato” che Verdi rielaborò nel 1865 per il Théâtre Lyrique di Parigi (che poi è anche la versione che da allora si è imposta in repertorio). Citatissime sono le righe in cui il compositore si lagna di come nel riprendere in mano l’opera per aggiungervi i balli, indispensabili sulle scene francesi, sia stato “colpito da cose che – scrive – non avrei voluto trovare”. Tanto da dover rifare brani importanti, come tra gli altri l’aria di Lady Macbeth dell’Atto I, il coro degli esuli in apertura dell’Atto IV e il Finale, e ritoccare in più punti la partitura il cui carattere rimane comunque quello già con chiarezza delineato nella versione del ’47. E infatti a quella prima stesura risalgono le pagine in cui meglio emerge lo spessore drammatico della parola, e Verdi ne è pienamente consapevole:

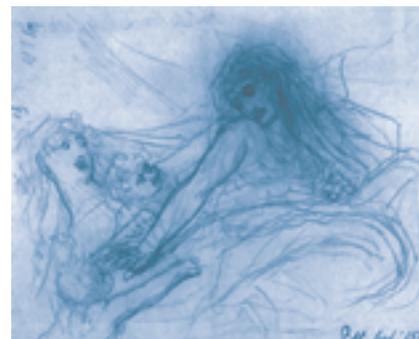
Avvertite – scrive al Cammarano per la ripresa napoletana del ’48 – che i pezzi principali dell’Opera sono due: il Duetto fra *Lady, ed il marito* ed il *Sonno-mbulismo*; Se questi pezzi si perdono l’opera è a terra: e questi pezzi non si debbono assolutamente cantare:
bisogna agirli, e declamarli
con una voce ben cupa
e velata: senza di ciò non
vi può essere effetto. (L’orchestra *colle sordine*.)

Ma se a proposito del tentativo di recuperare la naturale e irregolare inflessione del parlato a discapito della tradizionale levigatezza del belcanto Mila ha addirittura azzardato la definizione di *Sprechgesang*, la cura quasi ossessiva che Verdi ripose nella predisposizione dell’allestimento scenico è stata considerata – dallo stesso Mila con intuizione poi ampiamente condivisa – come l’affacciarsi del *Gesamtkunstwerk*, l’opera d’arte totale.² Il che non lascia dubbi sul carattere “avveniristico” del *Macbeth*. Effettivamente, nello scorrere il copiosissimo carteggio con i diversi interlocutori (il librettista in primo luogo, poi l’impresario Lanari, l’editore Ricordi, i cantanti Barbieri-Nini e Varesi, senza trascurare le informazioni che ci vengono dagli assidui resoconti che il collaboratore del maestro, Muzio, indirizza a Barezzi) che accompagna la stesura dell’opera, quasi sorprende l’insistenza con cui Verdi pretende di controllare, oltre ai gesti e la vocalità dei cantanti, ogni più minuto dettaglio della messa in scena. Già dalle primissime fasi di lavorazione mette in guardia Lanari sul fatto che: “le cose da curare molto in quest’opera sono: *Coro e Machinismo*”. Per un’apparato anche visivo strettamente funzionale all’espressione dinamica del dramma che in alcuni punti è definito con pignoleria quasi viscontiana. Solo alcuni esempi: considerata l’epoca storica, “nel vestiario non ci deve essere né seta, né velluto”; eppoi “[i figurini] saran fatti bene: perché ho mandato a prenderne diversi a Londra, ho fatto consultare da letterati di primissimo ordine

l'epoca e i costumi". Ancora, nel secondo atto "l'ombra di Banco deve sortire da sotterra: dovrà essere l'attore istesso che rappresentava Banco nell'Atto I, dovrà avere un velo cenerino ma assai rado e fino che appena appena si veda, e Banco dovrà avere i capelli rabuffati e diverse ferite nel collo visibili. Tu<tte> queste nozioni io le ho da Londra ove si rappresenta continuamente questa Tragedia da 200 anni e più"; mentre per le apparizioni del terzo atto Verdi si lascia affascinare dall'idea di impiegare la *fantasmagoria*, una sorta di lanterna magica in grado di proiettare immagini – un'attrezzatura che poi non sarà utilizzata per il divieto di lasciare completamente al buio la sala, condizione indispensabile per sortire l'effetto voluto. A ribadire poi quanto importante sia per Verdi il diretto riferimento alla fonte shakespeariana, quindi alla tradizione scenica inglese, quando l'opera viene ripresa a Napoli egli si premura di chiarire anche come deve essere realizzata la processione degli otto re: "le apparizioni dei re (io l'ho visto a Londra) si devono fare dietro un foro nella scena, con avanti un velo non spesso *cenerino*. I re devono essere non fantocci ma otto uomini in carne ed ossa: il piano su cui devono passare deve essere come una montagna, e che si veda ben distintamente montare e scendere. La scena dovrà essere perfettamente scura specialmente quando la caldaja sparisce e soltanto chiaro ove passano i re".

Quella "caldaja", che ribolle di rospi, lingue di vipera, sangue di scimmia, dita di pargolo... di repellente "brodo infernal" prima di sprofondare nel terreno mentre si prepara l'ultima terribile profetica visione per Macbetto, ci conduce all'elemento che induceva Verdi a scrivere: "il soggetto non è né politico, né religioso, è fantastico". Perché ciò che apparentemente muove l'azione, il primo impulso alla scellerata ambizione del protagonista, e quindi ai misfatti che in nome di essa sarà portato a compiere, è tutto racchiuso nella profezia pronunciata dalle Streghe in apertura d'opera. Entità soprannaturali, emissari del diavolo o, se vogliamo, più modeste fattucchiere di campagna, è attraverso la loro presenza che si esprime – al di là della sperimentazione drammatica e musicale cui già si è accennato – l'altra straordinaria novità del *Macbeth*, il carattere magico e

Heinrich Füssli, Lady Macbeth, disegno a gessetto su carta, 1815, Zurigo, Kunsthaus.



fantastico. Che Verdi non tratta, non può trattare, come mero elemento coloristico: “Abbiate per massima che i rôles di quest’opera sono tre, e non possono che essere tre: *Lady Macbeth*, *Macbeth*, *il Coro delle Streghe*” scrive all’Escudier in vista della rappresentazione parigina (e mai come in quest’opera il ricorso alle parole dello stesso Verdi si rivela necessario ad illuminarne fino in fondo gli intenti).³

Dunque, le Streghe sono innalzate al rango di vero e proprio personaggio. Soprannaturale sì, ma dotato di concretezza fisica, di sanguigna materialità – un po’ come i fantasmi degli otto re, pretesi “in carne ed ossa”. Troppo immischiate nelle umane passioni per assumere la trasparenza eterea di divinità del male. Maligne lo sono, è vero, ma la cupezza che sanno sprigionare nella strisciante staticità della fatale sentenza lanciata su Macbeth, si sbriciola nell’allegria della chiacchiera, nella sguaiata fisicità della danza: le “sorelle vagabonde” hanno gusti e movenze da zingare – del resto, nell’immaginario popolare, tra le arti delle zingare figura anche quella di leggere il destino.

Ma quale è il destino che le maliarde leggono nel futuro del protagonista (e in quello, non dimentichiamolo, di Banco che, per la cronaca storica di Holinshed che fu alla base del testo di Shakespeare, prima di entrare in conflitto con Macbeth fu suo complice nel regicidio)? E quanta parte ha il destino nell’atroce vicenda che va a compiersi?

Il destino: è lungo il filo di questo concetto che scopriamo ciò che più strettamente lega Verdi a Shakespeare. Non c’è alcun destino a determinare il futuro degli uomini al di fuori degli uomini stessi, questa è la modernità dei personaggi creati dal drammaturgo elisabettiano: Macbeth è artefice del proprio destino, egli è libero di scegliere e se sceglie il male ciò non avviene per una causa che risiede fuori o sopra di lui – come avveniva per il Fato nella tragedia greca. Le streghe, che possono solleticare le sue ambizioni senza però determinarle, rappresentano piuttosto la proiezione fisica del suo “lato oscuro”, del male che, inevitabilmente, alberga in ogni uomo. E lo stesso è per Verdi: macché streghe o predestinazione, Macbetto e la Lady nella loro sciagurata grandezza sono vittime di se stessi, mentre l’elemento fantastico è ricondotto nel romantico alveo delle “credenze contemporanee” e delle “popolaresche tradizioni”, mai disgiunte quindi dall’uomo. In questo modo il compositore dà prova di straordinaria indipendenza culturale – e lo sottolinea bene Francesco Degradà – distaccandosi dall’interpretazione del *Macbeth* shakespeariano elaborata dagli intellettuali nei primi decenni dell’Ottocento (i vari Nicolini, Maffei, Giusti) che vedevano nell’intervento soprannaturale delle streghe, ministre infernali, l’artificio necessario a stemperare l’atrocità della tragedia e quindi a tranquillizzare lo spettatore riguardo alle potenzialità negative della specie umana. Opponendo “una resistenza, squisitamente cattolica, ad accettare l’aspetto inquietante e propriamente religioso [...] del confronto straziato ma sempre lucidissimo del protagonista con la propria coscienza, dal momento dell’esaltazione illusoria a quello della certezza tragica della disfatta”.⁴ Verdi, invece, non indietreggia di fronte alla coscienza di Macbetto.

La sua lettura è, in realtà, direttamente influenzata dall’interpretazione di Schlegel – che era posta quale appendice alla traduzione del *Macbeth* elaborata da Carlo Rusconi, quella stessa traduzione

che è dimostrato Verdi utilizzò quale base per la riduzione librettistica. È da essa che egli trae, in maniera quasi letterale, i punti fondamentali della prefazione che fece apporre al libretto pubblicato per la rappresentazione scaligera del '49 in cui, tra l'altro, si legge:

Che nel secolo d'Elisabetta si credesse o no agli spiriti e alla magia è una questione totalmente aliena dall'uso che ne fece l'inglese poeta. Certo nessuna superstizione s'è potuta conservare e diffondere per più secoli e fra popoli diversi, senza che avesse un fondamento nel cuor umano, e ad una tal disposizione si dirige il poeta.

A dire il vero sia Verdi che Schlegel prima di lui non tengono conto del fatto che il periodo della stesura del *Macbeth* (tra il 1603 e il 1606) corrisponde ai primissimi anni del regno di Giacomo I Stuart, e che il cattolicissimo sovrano pochi anni prima, nel 1597, aveva dato alle stampe un eloquente trattato intitolato *Demonologia* tutto proteso a smentire le dotte e scettiche voci che, contro la quotidiana barbarie di denunce, processi, roghi, stavano levandosi a mettere in dubbio l'esistenza delle streghe e a smentire le più comuni credenze e superstizioni del tempo. Sin dal 1603, anno della sua ascesa al trono, Giacomo concesse l'autorizzazione reale agli attori della compagnia di Shakespeare che così divennero commedianti particolari di Sua Maestà: era inevitabile che nei propri lavori il drammaturgo omaggiasse il sovrano con elementi che costituivano un tributo alle sue idee. Infatti il mondo oscuro e demoniaco dipinto nel *Macbeth* (e poi trasfuso nell'opera verdiana) rispetta in più punti la descrizione delle streghe offerta dalla *Demonologia*, come per quanto riguarda la loro natura vendicativa, o gli ingredienti dell'intingolo infernale, o ancora la capacità di "creare nell'aria ogni sorta di impressioni" ovvero visioni e allucinazioni.⁵

In ogni caso, al di là di una certa accondiscendenza verso il potere che potrebbe aver influito sul testo di Shakespeare (secondo una consuetudine che, del resto, vive ancor oggi), del *Macbeth* rimane intatta la straordinaria capacità di sondare e rispecchiare la condizione umana, accettandone consapevolmente la dimensione conflittuale. Secondo un disegno dramma-

John Gilbert, illustrazione per *The Works of Shakespeare*, Londra, Staunton, 1864.



turgico che – e ciò appare con tanta più evidenza proprio nella tragedia riscritta in musica da Verdi – sfugge alle dinamiche e agli equilibri più consolidati. Che ne è del tradizionale triangolo vocale su cui con efficacia si erano rette le opere di Bellini e Donizetti secondo un modello che anche Verdi aveva abbracciato – e che riutilizzerà anche ben dopo il 1847? Che sia un’opera “senza amore”, l’abbiamo detto, non è affatto vero, ma che manchi di un tenore degno del suo ruolo è innegabile. E non bastano certo le poche pagine riservate al prode Macduff, cui tuttavia è affidato il compito di giustiziere ultimo, per non parlare del paio di battute pronunciate da Malcom. Che nelle vesti del protagonista si trovi la voce di baritono non è cosa nuova per Verdi, che progressivamente stava già da tempo arricchendo quella tessitura virile di nuovo senso e spessore. La costellazione delle voci, oltre naturalmente al soprano, si completa con il basso, Banco, personaggio chiave dell’intreccio drammatico ma vocalmente non proprio rilevante (il meglio di sé lo destina al duetto con Macbeth). Ciò che però più sorprende è la sostanziale assenza dell’antagonista: di fronte all’efferato male che pervade Macbeth, la Lady e le Streghe (ovvero i tre *rôles* indicati da Verdi stesso) il bene non ha voce. Perché quel bene incarnato da re Duncano, unico credibile e possibile antagonista – e che Verdi con intuizione geniale riduce da personaggio a semplice apparizione scenica – già al profilarsi del delitto viene come introiettato dai due protagonisti. Uccidendolo, quell’antagonista finiscono per portarselo dentro: diventa la loro coscienza, implacabile senso di colpa che in Macbeth, privato per sempre del sonno, diventa visione, allucinazione, rimorso e continuo tormento; mentre nella Lady, esteriormente incrollabile, lavora come un tarlo invisibile che riemerge negli incubi notturni, nei gesti e nelle parole inconsapevoli del sonnambulismo, esplodendo infine nella pazzia. “Fair is foul, and foul is fair”, bello e brutto, bene e male... il sangue di Duncano macchia le mani e macchia l’anima: quasi un peccato originale, la condanna a fare i conti con se stessi.

¹ G. Baldini, *Abitare la battaglia* (1970), Milano, Garzanti 1983, p. 124.

² M. Mila, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI 1974.

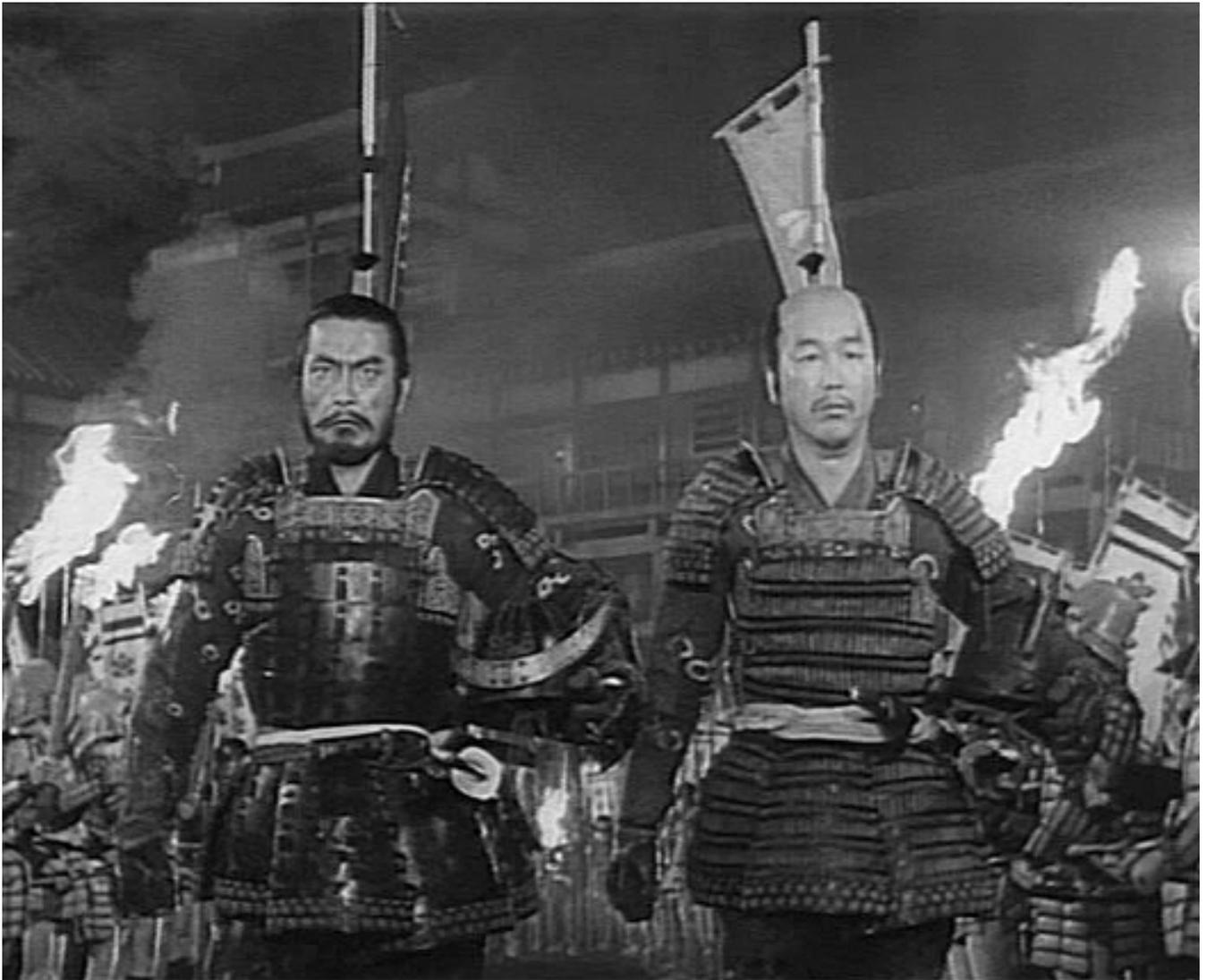
³ Per la raccolta completa del carteggio relativo all’opera, *Verdi’s Macbeth: A sourcebook*, a cura di D. Rosen e A. Porter, New York - London, W.W. Norton & Company 1984.

⁴ F. Degrada, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, II, Fiesole, Discanto 1979, p. 83.

⁵ Per un confronto tra il trattato di Giacomo I e il *Macbeth* di Shakespeare, v. la lunga introduzione a Giacomo I Stuart, *Il libro delle streghe (Demonologia)*, a cura di G. Silvani, Roma, Editrice Espansione 1979.

**Dalla Scozia al Giappone via Busseto:
conversazione con Micha van Hoecke**

di Tarcisio Balbo



*Un'immagine dal Trono di sangue di Akira Kurosawa, 1957:
Toshiro Mifune (Washizu - Macbeth) e Minoru Chiaki (Miki - Banco).*

È difficile intervistare Micha van Hoecke, ed è impossibile trascriverne i pensieri senza perderne la freschezza e l'immediatezza che li distinguono: personalità vulcanica e prorompente, il Maestro spazia di continuo tra argomenti, opere, personaggi apparentemente lontani tra loro, trovando sempre relazioni e prospettive inconsuete, che portano a nuova luce opere che si penserebbero ormai da tempo nel novero della classicità. Quella che doveva essere una semplice e formale intervista, si trasforma così in una chiacchierata senza steccati che tocca e unisce Verdi, il teatro d'opera, la regia, l'Oriente, i samurai, l'amore per il cinema e per i film di Akira Kurosawa. L'ordine misurato delle domande e delle risposte sul foglio di carta è solo la traccia frammentaria, episodica e imperfetta dell'universo artistico di Micha van Hoecke.

Ballerino, attore, coreografo, e infine regista d'opera. In questi ultimi due campi Verdi è forse l'autore che Lei ha diretto più spesso.

Oltre a Macbeth, i Vespri siciliani e Traviata. Aida l'ho diretta più volte: prima per l'inaugurazione del Teatro Massimo di Palermo, poi al Petruzzelli di Bari, a Parma, a Macerata.

Cosa l'ha portata a ispirarsi al Trono di sangue di Akira Kurosawa per il Suo Macbeth?

Un interesse tutto personale per l'Oriente, ma anche le mie antiche frequentazioni alla Cineteca di Bruxelles, dove mi recavo spesso a vedere anche tre o quattro film al giorno (con le durate dei film d'oggi, non sarebbe più possibile): quando erano in programma retrospettive sul cinema giapponese, era sempre un'esperienza straordinaria.

La coincidenza è curiosa, anche perché Verdi ha tentato per tutta la vita di musicare Re Lear senza riuscirci, e si è ispirato per la prima volta a Shakespeare proprio con Macbeth. Kurosawa, invece, ha trasposto Macbeth nel proprio Trono di sangue, e Re Lear in Ran.

Bozzetto di Marella Ferrera per i costumi di Macbeth.



Sembrerebbe un collegamento ricercato, ma non è affatto così: si è trattato di una sorta di “illuminazione” del tutto istintiva. È come in quei sogni di bambino di cui percepisci l’esattezza delle cose senza comprenderne la ragione. Mi sono detto: “È così che lo vedo; è così che sento *Macbeth*”.

Tutto questo è molto orientale, quasi Zen.

Sì. È una sensazione totalmente opposta all’esuberanza mediterranea e italiana, ma che, paradossalmente, “funziona”. È una sorta di incantesimo, un po’ come quelli delle streghe di *Macbeth*.

Che peso ha avuto l’Oriente nel caratterizzare i personaggi del Suo Macbeth?

I film di Kurosawa mi hanno fornito una sorta di rappresentazione visiva del Bushido, il codice d’onore dei samurai, soprattutto per la posizione e l’“orientamento” dei personaggi sulla scena. Un samurai, quando cammina, non ha bisogno di guardarsi intorno: “sente” la presenza degli altri attorno a sé, e sa agire di conseguenza. Così, ad esempio, nel mio *Macbeth*, Banco e il protagonista non guardano le streghe: le percepiscono, istintivamente. Il canto delle streghe penetra dentro i due uomini come un’energia che viene dal profondo dell’anima: se Macbeth e Banco guardassero le fat-tucchiere, si perderebbe il senso del rito che ho voluto dare a tutta l’opera di Verdi.

Altri esempi di questa concezione?

Lo spettro di Banco nella scena del brindisi nel secondo atto: Macbeth non lo vede, né lo guarda. Tutto appare come sospeso a mezz’aria, perché è come se l’azione si svolgesse nello spazio della mente di Macbeth. E sempre nella mente del marito Lady Macbeth instilla i propri pensieri, precisa come una freccia: una sorta di donna ragno, anche per tenere fede al titolo originale del *Trono di sangue, Il castello della ragnatela*.

Cosa significa allestire un classico come Macbeth in un luogo insolito per l’opera come il Palazzo Mauro de André?

Occorre ripensare il modo di mettere in scena un melodramma. Per esempio, al Pala de André non abbiamo sipario, il che costringe a tenere sempre conto dell’attenzione da parte degli spettatori: di solito accade che il pubblico sia costretto a dover tenere conto delle pause dovute ai cambi di scena, che spesso frammentano e interrompono l’empito dell’azione.

Paradossalmente, l’assenza del sipario è assai ottocentesca, visto che all’epoca di Verdi tutti i cambi di scena si facevano “a vista”, e il sipario non calava mai nel corso della rappresentazione. In questa dimensione dello spettacolo d’opera, Verdi poteva progettare ogni sua opera come un unico arco drammatico.

Verissimo, ma qui non si tratta di restaurare una prassi ormai desueta, bensì d’inventare qualcosa che attiri il pubblico verso lo spettacolo d’opera, che lo faccia apparire sempre nuovo e interessante, che attraverso le possibilità della scenotecnica e l’uso di prospettive sceniche insolite per

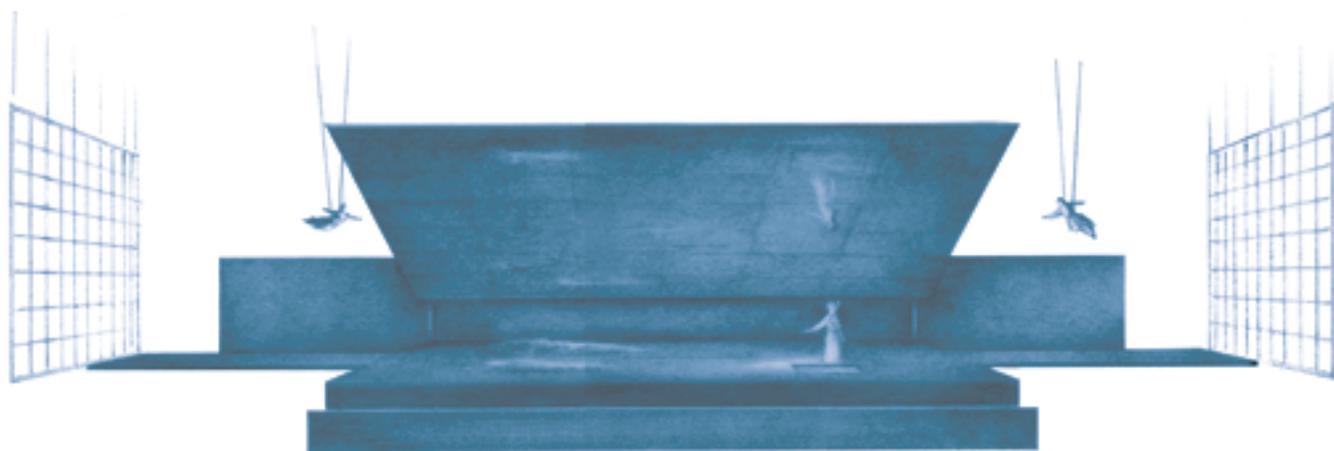
l'opera, tenga sempre viva l'attenzione degli spettatori – specie quelli più giovani – per il melodramma.

C'è un nesso tra la Sua regia di Macbeth e quella della Danse du Sabre che la seguirà di poco nella programmazione di Ravenna Festival?

Una felice coincidenza, questa volta una “stregoneria” di Cristina Muti che mi ha presentato il campione di arti marziali ravennate Francesco De Donato. Riflettendo su tutto questo (avevo già cominciato a lavorare sul *Macbeth*), ho dovuto solo far “scivolare” dentro *Danse du sabre* quello che già andavo concependo per l'opera di Verdi.

Quanto c'è del coreografo, e quanto del regista Micha van Hoecke in questo Macbeth?

Molto poco del coreografo, e molto del regista; però, quando il regista ha visto il lavoro del coreografo, non ha potuto fare a meno di incoraggiare il proprio *alter ego* con un “bravo Micha!”



Bozzetto di Edoardo Sanchi per le scene di Macbeth.

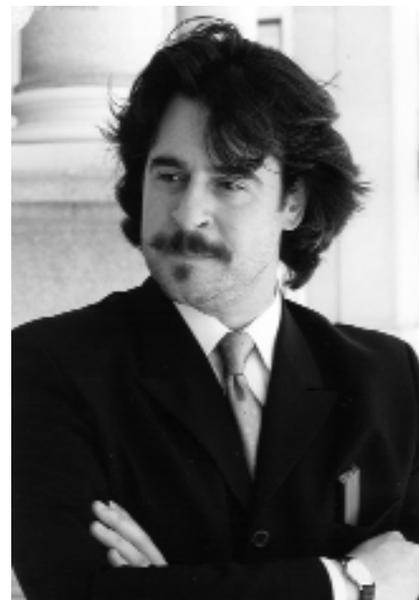
Gli artisti

Carlos Alvarez

Nato a Málaga, ha frequentato il Conservatorio della propria città, studiando nel contempo medicina. Nel 1990 è stato notato da Alfonso Leoz, suo futuro manager. Dal debutto al Teatro de la Zarzuela di Madrid, con *El Manojó de Rosas* (1990), la sua carriera lo ha portato rapidamente a calcare le scene dei maggiori teatri: lo Staatsoper di Vienna, il Covent Garden di Londra, la Scala di Milano, lo Staatsoper di Amburgo, il Metropolitan di New York, il Gran Teatro del Liceu di Barcellona, il Teatro Real di Madrid. Fra i primi suoi sostenitori è stato Plácido Domingo, a fianco del quale ha cantato a Francoforte, Tokio, Hannover, Berlino, Siviglia, Madrid, Bonn, Washington, e da cui è stato diretto al Metropolitan di New York.

Fra le apparizioni più importanti di Alvarez ricordiamo *Don Carlo* al Festival di Salisburgo sotto la direzione di Lorin Maazel (1998 e 1999), la nuova produzione di *Ernani* di Verdi allo Staatsoper di Vienna sotto la direzione di Ozawa (1998), *Don Giovanni* diretto da Riccardo Muti (1999), *Roberto Devereux* di Donizetti (2000), *Le nozze di Figaro* di Mozart ancora con Muti sempre allo Staatsoper (2001) e poi al Ravenna Festival (2002), *Otello* a Londra con la London Symphony Orchestra diretta da Sir Colin Davis (1999), *Pagliacci* con l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam diretta da Riccardo Chailly (1999), di cui è stata effettuata una registrazione per la Decca.

Da ricordare inoltre *Traviata* al Covent Garden (1994), *Il Guarany* di Gomez a Bonn e Washington (1994 con incisione discografica, e 1996), *La Traviata* al Metropolitan (1996), *Giovanna d'Arco* di Verdi (1996), *La Favorita* (1998), *Linda di Chamounix* (1999), *Don Carlo* (2000), *I Puritani* (2001) e *La Traviata* (2002) al Liceu di Barcellona, *Roberto Devereux* (1997) a Zurigo, *L'elisir d'amore* (1997) e *Il Trovatore* (1998) a Ginevra, *Le nozze di Figaro* (1998), *Ernani* (2000) e *Rigoletto* al Real di Madrid, *La Traviata* a Chicago (1999), *Don Giovanni* (1999) a Ravenna Festival e a Milano, sempre con la direzione di Riccardo Muti, *I Puritani* al Teatro La Maestranza di Siviglia (2000),



Don Carlo all'Opéra Bastille di Parigi (2001) e all'Opera di Zurigo (2002).

Molti i premi che gli sono stati tributati, tra cui il “Mostra de Málaga” per giovani interpreti (1990), il “Jacinto Guerrero” (1991), il “Diario Sur” (1994), il “Federico Romero” (1995), il “Premio Málaga” per il miglior interprete musicale (1995), un Grammy per la migliore registrazione d'opera, la Medaglia d'oro nazionale spagnola per le Belle arti, e la Medaglia d'oro per meriti artistici del governo dell'Andalusia. Nel 2003 è stato premiato come miglior baritono dalla rivista *Opera magazine*.

Fra gli impegni attuali si segnalano *I Puritani* in Giappone con Edita Gruberova, *Rigoletto* al Covent Garden di Londra, *Il Trovatore* e *Un ballo in maschera* al Metropolitan di New York, *La Favorita* e *Don Giovanni* al Real di Madrid, *Macbeth* e *Rigoletto* al Liceu di Barcellona, *Otello* al Festival di Salisburgo, all'Opéra Bastille, e al Lyric Opera di Chicago. Sempre nel 2003 Carlos Alvarez sarà a Vienna per le nuove produzioni della *Favorita* e *Falstaff*, sotto la direzione di Zubin Mehta.

Ildebrando D'Arcangelo

Basso pescarese, ha compiuto gli studi nel Conservatorio della città natale con Maria Vittoria Romano, e si è perfezionato con Paride Venturi. Nel 1989 e nel 1991 vince il Concorso Internazionale "Toti Dal Monte" di Treviso, dove debutta in *Così Fan Tutte*, nella parte di Don Alfonso, e *Don Giovanni*, dove interpreta Masetto. La vocalità morbida e scura, unita alla grande musicalità e all'istinto scenico, lo portano presto nei più importanti teatri nazionali ed internazionali, sotto la direzione di Abbado, Gavazzeni, Chung, Pappano, Gelmetti, Haitink e Solti; incide inoltre per Deutsche Grammophon, Emi, Sony Classical, Philips e Ricordi.

Ha cantato a Roma, Trieste, Venezia, Bologna, Genova, Ferrara, Parma, al Rossini Opera Festival di Pesaro, alla Royal Opera House Covent Garden, all'Opéra Bastille di Parigi, alla Chicago Lyric Opera, al Metropolitan di New York, al Salzburg Festival e allo Staatsoper di Bonn.

Si è particolarmente distinto nel *Don Giovanni* (sia come Leporello sia come Don Giovanni) allo Staatsoper di Vienna con Riccardo Muti, al Teatro alla Scala nella ripresa dello storico allestimento di Giorgio Strehler, sempre sotto la direzione di Riccardo Muti, al Covent Garden di Londra con Sir Charles Mackerras. Nelle *Nozze di Figaro* (come Figaro e come Conte d'Almaviva) si è esibito all'Opéra Bastille di Parigi, al Teatro alla Scala diretto da Riccardo Muti, e allo Staatsoper di Vienna. Ha cantato in *Così Fan Tutte* nella nuova produzione del Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, e ancora in *Bohème* (Colline), nel *Barbiere di Siviglia* (Basilio), nella *Cenerentola* (Alidoro), nell'*Italiana in Algeri* a Oviedo e nella *Semiramide* di Rossini (in cui ha debuttato a Vienna nella parte di Assur, a fianco di Edita Gruberova), nonché nella *Lucrezia Borgia* di Donizetti a Bilbao. È stato con successo Mosè nell'opera omonima di Rossini all'Opéra di Montecarlo. Sempre di Rossini, ha eseguito diverse volte lo *Stabat Mater* con maestri quali Chung e Muti. Ultimamente ha riscosso ulteriori successi nei *Puritani* di Bellini in



Giappone in una produzione del Teatro Comunale di Bologna, nell'*Elisir d'Amore* di Donizetti al Teatro dell'Opera di Roma, nel *Don Giovanni* al Teatro San Carlo di Napoli, a Praga, allo Staatsoper di Vienna e al Festival di Salisburgo, nella *Sonnambula*, in *Così Fan Tutte*, nella *Cenerentola* al Théâtre des Champs Elysées di Parigi. Di particolare spicco il suo debutto come Escamillo nella *Carmen* del Teatro dell'Opera di Roma alle Terme di Caracalla.

Tra i suoi impegni futuri, *Carmen* al Teatro Regio di Torino, a Chicago e a Londra, *Le nozze di Figaro* a Salisburgo e alla Scala di Milano, *Don Giovanni* a Salisburgo, Vienna, Napoli e alla Scala di Milano, *Così fan tutte* alla Scala di Milano, *Il Turco in Italia* a Londra, *Il barbiere di Siviglia* a Madrid, *Cenerentola* allo Chatelet di Parigi.

Tatiana Serjan

Soprano, nata a San Pietroburgo, ha cominciato gli studi musicali in pianoforte presso il Liceo musicale della città natale, proseguiti al Conservatorio di San Pietroburgo nella classe di direzione corale con F.M. Kozlov. Ha iniziato gli studi vocali al Conservatorio “Rimskij-Korsakov” di San Pietroburgo, con E.N. Manukhova; successivamente si è diplomata al Conservatorio di San Pietroburgo con il massimo dei voti, con G.V. Zastavny. Infine, si è perfezionata in Italia nell’Accademia delle Voci di Torino con Franca Mattiucci.

Finalista in alcuni concorsi di canto internazionali tra i quali il “Viotti” di Vercelli (2001), “The Golden Sphit” di San Pietroburgo (2001; nominata “miglior ruolo operistico femminile”), “Una voce per Verdi” di Ispra (2002), debutta nel 1994 all’Opera Studio di San Pietroburgo, come Violetta nella *Traviata*. Sempre con l’Opera Studio di San Pietroburgo ha interpretato Mimì e Musetta nella *Bohème* (1996), ed è stata Fiordiligi in *Così fan tutte* durante una tournée in Germania (1997). Successivamente ha cantato nella *Lady Macbeth del distretto di Mčensk* di Šostakovič, diretta da Mstislav Rostropovič con la San Pietroburgo Philharmonic Society e, al Teatro Musicale di Stato di San Pietroburgo nei *Racconti di Hoffmann* e in *Bohème*.

In Italia, ha debuttato al Teatro Regio di Torino nel dicembre 2002 come Lady Macbeth, interpretata l’anno successivo ad Atene, al Teatro Massimo di Palermo e a Tokio, con l’Orchestra del Teatro alla Scala diretta da Riccardo Muti. In seguito, ha cantato ad Ancona in *Un ballo in maschera*. Nel repertorio verdiano, canterà nel *Trovatore* ai Bregenz Fiestspiele.



Anna Malavasi



Giovane soprano riminese, inizia lo studio del canto lirico nel 1997 al Conservatorio “Rossini” di Pesaro. Nel 2003 si diploma in pianoforte sotto la guida di S. Rinaldi, e in canto con S. Manga al Conservatorio “Cantelli” di Novara, col massimo dei voti e la lode. Attualmente, sta perfezionando tecnica ed interpretazione vocale sotto la guida del soprano Fiorenza Cedolins.

Vincitrice al Secondo Concorso Internazionale di Musica Sacra a Roma, ha partecipato al primo masterclass tenuto da Mirella Freni a Bologna, ed è stata allieva effettiva del “Verdi Opera Studio” al Teatro Regio di Parma, diretto da Renata Scottò.

Nel 2001 ha cantato come Doralice nella *Gazzetta* di Rossini con la regia di Dario Fo al Rossini Opera Festival; nel 2002, dopo aver frequentato l’Accademia Rossiniana diretta da Alberto Zedda, ha interpretato Madama Cortese nel *Viaggio a Reims* di Rossini, sempre al Rossini Opera Festival.

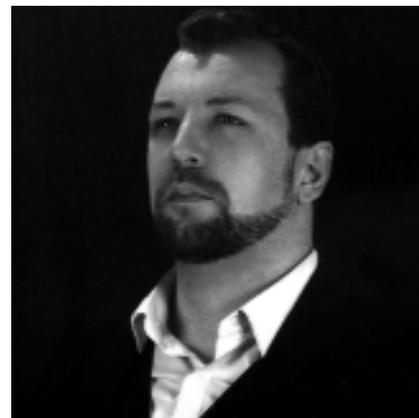
Vanta un’intensa attività concertistica, particolarmente attenta al repertorio sacro e barocco (*Requiem* di Faurè, *Stabat Mater* di Haydn, *Lauda Sion* di Mendelssohn, *Stabat Mater* Pergolesi, *Le ultime sette parole di Cristo sulla croce* di Mercadante, alcune tra le *Sacre lamentazioni* di Bellinzani); ha interpretato Didone nel *Dido and Aeneas* di Purcell.

Prossimamente, Anna Malavasi sarà Isaura nel *Trionfo delle belle* di Pavesi per il Rossini Opera Festival 2004, e canterà nella *Petite messe solennelle* di Rossini a Novara. Interpreterà Isacco nell’*Abramo e Isacco* di Mysliveček a Verona, Laura nella *Luisa Miller* di Verdi al Teatro San Carlo di Napoli, e Ines nel *Trovatore* diretto da Daniel Oren.

Giuseppe Gipali

Nato a Tirana nel 1973, si dedica inizialmente allo studio del violino nel Conservatorio della sua città. Nel contempo intraprende privatamente gli studi di canto, giungendo in pochi anni a debuttare in varie produzioni del Teatro dell'Opera di Tirana. L'affermazione più importante arriva pochi anni dopo in Italia, dove Gipali vince il concorso "Tito Gobbi" di Bassano del Grappa. Nel 2003 vince il Concorso Internazionale "Operalia".

Scritturato da importanti istituzioni e teatri italiani ed esteri per diverse produzioni, ha cantato tra l'altro in *Bohème* (Teatro Lirico di Cagliari), *Luisa Miller* (Teatro Massimo di Palermo), *Simon Boccanegra* (Teatro Verdi di Trieste), *Un ballo in maschera* con la Philharmonic Orchestra di Tel Aviv diretta da Daniel Oren, *Il trovatore* (Ravenna Festival 2003), *Rigoletto* (Canadian Opera), *Don Carlo* (Teatro dell'Opera di Roma), *Le roi de Lahore* (Teatro "La Fenice" di Venezia), *La rondine* (Théâtre du Capitole di Tolosa), *Medea* (Théâtre du Chatelet di Parigi).



Antonello Ceron



Tenore figlio d'arte (il padre era tra i maggiori tenori *utilité* degli anni '60 e '70), inizia lo studio del canto come baritono sotto la guida dei genitori. Si perfeziona in seguito con Pier Miranda Ferraro e Teresa Perdoncin. Nel 1994 vince il Concorso Internazionale del Castello di Duino e, in seguito, il Concorso Internazionale "Iris Adami Corradetti". Il suo debutto avviene con *Tosca* al teatro di Maribor nel 1995, cui seguono, sempre nello stesso teatro, *Pagliacci* e *Andrea Chénier*.

Interpreta in forma di concerto la parte di Radames in *Aida*, alle Settimane Musicali Adriatiche fra Iesolo e Cattolica nel 1998, riscuotendo sempre unanimi consensi di pubblico e critica. Ha cantato nell'*Otello* di Verdi prodotto dal Teatro Comunale di Modena e altri teatri emiliani. Nell'*Otello* si è esibito anche al Teatro degli Arcimboldi di Milano.

Ha debuttato con grande successo come Luigi nel *Tabarro* di Puccini al Teatro Donizetti di Bergamo. Ha partecipato alla produzione dei *Due Foscari* di Verdi al Teatro degli Arcimboldi di Milano. Con il Teatro alla Scala è stato recentemente in tournée in Giappone, con *Macbeth* e ancora *Otello*. Ha partecipato al *Moïse et Pharaon* di Rossini che ha inaugurato la Stagione scaligera 2003-2004 al Teatro degli Arcimboldi. Di recente, ha cantato nella *Norma* di Bellini prodotta dal Teatro Filarmonico di Verona.

Carlo Di Cristoforo

Romano, si diploma in pianoforte e successivamente in canto al Conservatorio di S. Cecilia a Roma. È stato allievo di Paolo Montarsolo e G. Morelli. Nel 1989 vince il Concorso “Mattia Battistini” di Rieti, e debutta nel *Don Pasquale* di Donizetti. Nel 1990 canta ancora in *Don Pasquale* a Malta, è Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, e Ferrando nel *Trovatore* di Verdi, a Tunisi. Nel 1991 è solista nel *Requiem* di Mozart a Roma, e debutta a Rieti in *Bohème* come Colline. A Roma collabora con l'Accademia di S. Cecilia e con la Rai. In seguito, è Sam nel *Ballo in maschera* di Verdi a Cagliari, dove canta anche in *Andrea Chénier* e *Bohème*. Nel 1995 il debutto nell'opera barocca con la monteverdiana *Incoronazione di Poppea* al Teatro alla Scala, cui seguono a Treviso *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini.

Fedele al repertorio pucciniano (*La fanciulla del West* con Giuseppe Sinopoli, Angelotti in *Tosca*, *Turandot*, *La rondine*), Carlo Di Cristoforo si è esibito anche nelle opere di Richard Strauss (*Salome*, *Ariadne aux Naxos* con Zubin Metha a Firenze, Commissario nel *Rosenkavalier*), Stravinskij col *Rake's Progress* a Genova nel 1997, Musorgskij col *Boris Godunov* nel 1999 all'Opera di Roma, e Gounod col *Faust* (nel 1997 a Pavia; nel 2000 al Teatro Massimo di Palermo e alla Scala di Milano). Al vasto repertorio verdiano (*Rigoletto*, *Traviata*, *Nabucco*, *Trovatore*, *Jerusalem*, *I masnadieri*, *Don Carlo*, *Otello*, *Un ballo in maschera*, *Macbeth*) affianca titoli meno consueti come *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti e *Il Cordovano* di Goffredo Petrassi.



Ensemble di Micha van Hoecke



Miki Matsuse
Marzia Falcon
Yoko Wakabayashi
Catherine Pantigny
Michela Caccavale
Serena Ferri
Luisa Guicciardini
Francesca Malacarne
Viola Cecchini
Elena Friso

Luigi Boatti
Mauro Ferilli
Raffaele Sicignano
Ivan Gessaroli
Danilo Rubeca
Kristian Cellini
Davide Zongoli
Marco Grilli

Guillaume Balzaretti
Martin Pantigny

assistente del Maestro
Micha van Hoecke
Maria Grazia Martelli

assistente alle coreografie
Yoko Wakabayashi

L'Ensemble si è formato nel novembre del 1981. È nato da un gruppo di giovani danzatori provenienti dal *Centro Mudra* di Bruxelles che, sotto la guida di Micha van Hoecke, hanno affinato e sviluppato la loro formazione interdisciplinare, fondata sulla fusione fra danza, arte scenica, canto e musica strumentale.

L'esordio ufficiale dell'Ensemble risale al 1982 con lo spettacolo *Monsieur, monsieur a Bruxelles*. A questa prima produzione, che ha imposto il gruppo all'attenzione del pubblico e della critica, sono seguiti altri spettacoli: *Doucha* (1983), *La Dernière danse?* (1984), *Cascade* (1986, produzione del Maggio Musicale Fiorentino), *Prospettiva Nevskij* (1986, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano), *Il Cappotto e Il Naso* (1987, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano), *Guitare* (1988, Festival di Castiglioncello), *Voyage* (1989, Teatro di Documenti, Roma), *Dante Symphonie* (1990, Ravenna Festival), *Chez Pierre et le Loup* (1991, Torino Danza), *Regard* (1991, Festival di Castiglioncello), *La muette de Portici* (1991, Ravenna Festival), *Adieu à l'Italie* (1992, Ravenna Festival; premio della critica per la migliore coreografia 1992), *Il combattimento* (1993, Festival di Castiglioncello), *À la memoire* (1994, Ravenna Festival), *Il violino di Rotschild* (1994, Festival di Castiglioncello), *Odissea Blu* (1995, Ravenna Festival), *Carmina burana* (1995, Teatro Verdi di Pisa), *Pulcinella e Orfeo* di Stravinskij (1996, Ravenna Festival), *Le Diable et le bon Dieu* (1997, Teatro Verdi di Pisa), *Pélerinage* (1997, Ravenna Festival), *Pierrot lunaire* di Schönberg (1998, Ravenna Festival), *Scene da un romanzo* (1998, Ravenna Festival), *La foresta incantata*, musica di Francesco Geminiani (1999, Ravenna Festival), *La salle des pas perdus* (2000, Festival di Castiglioncello), *Quadro di famiglia* (2000, Rosignano Solvay), *Le Troiane* (2000, Teatro Stabile di Catania), *Pellegrini del Giubileo* (2000, Teatro Stabile di Catania), *Per Elisa* (Festival Riviera degli Etruschi Castiglioncello 2001), *Il paradosso svelato* (Ravenna Festival 2002), *Omaggio ad Antonioni* (Roma 2002), *Maria Callas, La Voix des Choses*, (Ravenna Festival 2003). L'Ensemble ha collaborato inoltre a numerose coreografie di opere dirette da Riccardo Muti e Liliana Cavani. Numerosi sono gli interventi televisivi curati da Vittoria Ottolenghi e Vittoria Cappelli.

L'Ensemble ha partecipato inoltre al Festival di Taiwan (1985), al Carlton Festival a San Paolo e Rio de Janeiro (1989), al Festival delle Notti Bianche di San Pietroburgo (1989), al Festival di Terrassa a Barcellona, al Festival di Caracas e il Festival Città del Messico, al Festival teatrale di Sitges (Spagna, 1994). Si è esibito inoltre a Mosca, Ulianovsk e San Pietroburgo (2001), nella Cittadella della Grande Moschea del Cairo (2002), durante il Columbus Day a New York (2003), e durante le manifestazioni ufficiali per il terzo centenario della città di San Pietroburgo (2003).

Daniele Gatti



Dal 1996 Music Director della Royal Philharmonic Orchestra di Londra, e dal 1997 Direttore Musicale del Teatro Comunale di Bologna, è stato Direttore Musicale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma dal 1992 al 1997, e Principal Guest Conductor della Royal Opera House Covent Garden di Londra dal 1994 al 1997. È Accademico di Santa Cecilia.

È ospite delle più prestigiose orchestre sinfoniche, quali la New York Philharmonic Orchestra, la Chicago Symphony Orchestra, la Boston Symphony Orchestra, i Berliner Philharmoniker, i Münchner Philharmoniker, la Dresden Staatskapelle, il Concertgebouw di Amsterdam. Con lo Staatsoper di Vienna ha sviluppato un legame privilegiato che lo vedrà protagonista di diverse nuove produzioni. Effettua regolarmente tournée e incisioni con la Royal Philharmonic Orchestra, ed è annualmente ospite dei Proms.

Daniele Gatti ha inciso per la RCA Red Seal musiche di Rossini, Mahler, Prokof'ev, Bartók e Respighi. È inoltre in uscita un'incisione delle Quinta Sinfonia di Čajkovskij con la Royal Philharmonic Orchestra per Harmonia Mundi, primo di una serie di CD dedicata all'integrale delle sinfonie del maestro russo.

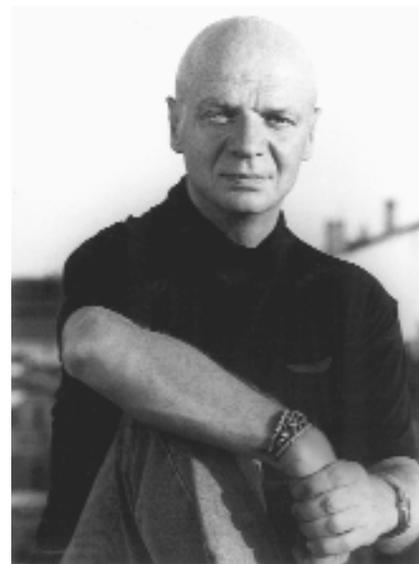
Micha van Hoecke

Nato a Bruxelles, Micha van Hoecke entra a far parte della Compagnia di Roland Petit nel 1960. Dopo un'intensa esperienza come attore cinematografico, cura le coreografie del film *Boléro* di Claude Lelouch; in seguito lascia la compagnia di Roland Petit per passare al Ballet du XX^{ème} Siècle. Con questa straordinaria formazione partecipa ai più prestigiosi balletti di Maurice Béjart, dal *Sacre du Printemps* a *Baudelaire*, da *Roméo et Juliette* a *Messe pour le temps présent*, da *Symphonie pour un homme seul*, a *Nijinski – clown de Dieu* e poi *Golestan*, *Notre Faust*, *Gaîtè Parisienne*, e innumerevoli altri.

Nel 1971 crea le coreografie del *Journal d'un fou*, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *La Valse de Ravel*, *Sequenza III* di Luciano Berio, *Rapsodie espagnole*, per la compagnia di Béjart; *Antigone* nel 1972 con la Compagnia Anne Beranger e con Mikis Theodorakis, autore delle musiche; per il Festival di Avignone *Visione Varèse* nel 1978; *Souvenir de Florence*, *Pavane pour une infante défunte*, *Magnificat* e *Cascade* per il Maggio Musicale Fiorentino; *Berg Kristall* di Sylvano Bussotti nel 1983; *Orfeo* di Poliziano nello stesso anno, ideato con lo scenografo Luciano Damiani al Teatro alla Scala di Milano; *Omaggio a Pettrassi* nel 1984, *Fellini* nel 1995 all'Opera di Roma; *Lucia!* al San Carlo di Napoli.

Nel 1979 viene nominato da Maurice Béjart direttore artistico del Centro Mudra, e due anni più tardi fonda l'“Ensemble Micha van Hoecke”, formato dai migliori elementi del Centro.

A partire dal 1990 è regolarmente invitato a Ravenna Festival, con cui avvia un'intensa e prolifica collaborazione, debuttando anche come regista d'opera nella *Muette de Portici* di Auber nel 1991. Per il festival ravennate, e alla testa dell'Ensemble, dà vita negli anni successivi a numerose produzioni, tra le quali *Dante Symphonie* (1990) su musiche di Liszt, *Adieu à l'Italie* (1992) su musiche di Rossini e Respighi, con il quale si aggiudica il premio della critica italiana per la migliore coreografia moderna, *À la mémoire* (1994) su musiche di Mahler, interpre-



tato da Luciana Savignano, *Odissea Blu* (1995) con Ruben Celiberti, *Orpheus Pulcinella* (1996) con Luciana Savignano, *Pèlerinage* (1998) con Chiara Muti e Alessio Boni, *Pierrot lunaire* (1998) su musiche di Schönberg, con Alessandra Ferri e Maximiliano Guerra, *La foresta incantata* (1999) su musiche di Francesco Geminiani, *Carmen* (2000) di Bizet, di cui ha realizzato la regia e la coreografia, *Il paradosso svelato* (2002) con musiche originali di Naseer Shamma e musiche barocche eseguite dall'Accademia Bizantina.

Dal 1999 è direttore del corpo di ballo e coreografo principale al Teatro Massimo di Palermo, per il quale ha curato nel 2001 il nuovo allestimento di *Les Mariés de la Tour Eiffel* di Jean Cocteau, musiche del *Groupe des Six*, e di *À Paris*, con musiche tratte dal repertorio delle *chansonnnes françaises*.

Nel 2002 ha allestito *I sette peccati capitali* di Bertolt Brecht, con le musiche di Kurt Weill, spettacolo che gli è valso il premio “Danza e Danza” 2002 per la migliore coreografia.

Micha van Hoecke si è aggiudicato numerosi altri premi di prestigio internazionale, tra i quali il “Gran Prix de la Société des Auteurs” di Bruxelles nel 1986, il “Premio Internazionale Gino Tani per le Arti dello Spettacolo” nel 1990, il premio per la migliore coreografia moderna per il balletto *Adieu à l'Italie* nel 1992, il premio letterario “Riviera degli Etruschi” di Castiglioncello nel 1993, infine il Premio Positano “Léonide Massine”, ventitreesima edizione, nel 1994.

Marcel Seminara

Di nazionalità francese, ma di origini italiane, ha compiuto gli studi musicali dapprima in Francia, conseguendo i diplomi di pianoforte e musica da camera a Lione e di composizione a Parigi, diplomandosi successivamente a Berlino in direzione d'orchestra e in direzione di coro.

Dal 1967 al 1984 ha svolto la sua attività professionale di Maestro del Coro in Germania nei teatri di Ratisbona, Acquisgrana e Francoforte.

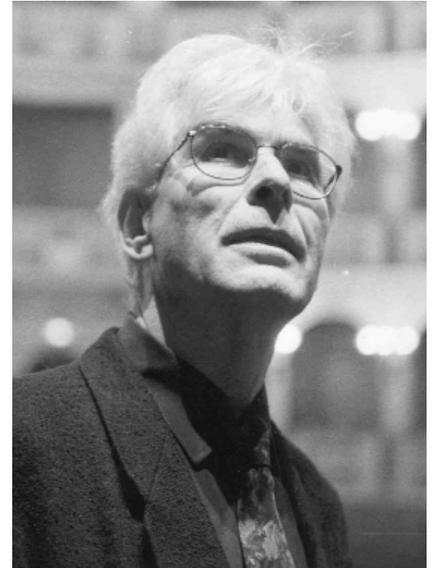
Dal 1984 al 1986 ha istruito il Coro del Teatro dell'Opera di Pretoria-Johannesburg in Sudafrica, mentre dal 1986 al 1990 ha tenuto lo stesso incarico al Théâtre du Capitole di Tolosa.

Dopo una stagione all'Opera du Rhin di Strasburgo, nel settembre 1991 ha assunto la Direzione del Coro del Teatro Bellini di Catania.

Nel 1994 è stato chiamato da Giancarlo Menotti come Direttore del Coro nel Teatro dell'Opera di Roma, incarico tenuto fino all'anno 2000. A partire dall'anno seguente ha svolto la sua attività al Teatro Verdi di Trieste. Dall'aprile 2003 è Maestro del Coro del Teatro Comunale di Bologna.

Ha preso parte ai Festival di Edimburgo, Amsterdam, Bruxelles, Vienna e Parigi; ha inciso per le etichette Pathé Marconi, Nuova Era, Ricordi; suoi concerti sono stati ripresi dalla radio e dalla televisione (Rai 1, Rai 3, Radio France e Bayerische Rundfunk).

Nell'arco della sua carriera ha collaborato con direttori quali Yuri Ahronovič, Daniele Gatti, Michael Gielen, Nikolaus Harnoncourt, Alain Lombard, John Nelson, Antonio Pappano, Zoltan Pesko, Jerzy Semkow e Jeffrey Tate, e con i registi Hugo De Ana, Pupi Avati, Ruth Berghaus, Werner Herzog, Pier Luigi Pizzi e Franco Zeffirelli.



Edoardo Sanchi



Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dal 1986 al 1990 è stato assistente alla scenografia per allestimenti firmati da Margherita Palli; ha lavorato inoltre con Luca Ronconi, Franco Branciaroli, Antonio Calenda, Jerome Savary e Franco Zeffirelli, e collaborato con scenografi quali Gabris Ferrari, Michel Lebois, Quirino Conti e Gianni Quaranta.

Come scenografo, ha lavorato in moltissimi teatri italiani ed europei con registi come Francesco Micheli, Michele Placido, Gigi Dall'Aglio, David Brandon, Stefano Monti, Italo Nunziata, Ruggiero Cappuccio, Marco Martinelli e Giorgio Barberio Corsetti. Con il regista Giorgio Marini ha lavorato per *L'Olimpiade* di Vivaldi (Teatro Rendano di Cosenza), *The Turn of the Screw* di Britten (Teatro Comunale di Bologna) e *La favola di Orfeo* di Monteverdi (Teatro Carignano di Torino e Opera de Lausanne), mentre con Franco Ripa di Meana ha firmato le scene di *Fiamma* di Ottorino Respighi (Wexford Festival Opera, Irlanda), *Saffo* di Pacini (Teatro Valli di Reggio Emilia) e *Attila* di Verdi (Teatro del Maggio Musicale di Firenze). Nel 2001 e nel 2003 è stato al Festival of Garsington, dove ha creato le scene per *La Gazzetta* e *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini con la regia di Marco Gandini.

È docente di Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, e conduce seminari per il Master di Scenografia a dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano.

Marella Ferrera

Catanese, nel 1978 frequenta l'Accademia di Costume e Moda a Roma. Di seguito si trasferisce a Milano dove apre una *show room*, pur continuando a seguire personalmente la produzione delle proprie creazioni nell'atelier di Catania, aperto dai genitori nel 1958.

Nel gennaio 1993 presenta per la prima volta, con grande successo, una collezione d'alta moda nel calendario ufficiale della C.N.M.I. a Roma. L'anno seguente debutta nella sfilata che si svolge sulla scalinata di Trinità dei Monti, a Piazza di Spagna, accompagnata da Michela Rocco di Torrepadula e Mafalda di Savoia Aosta. Di Mafalda di Savoia Aosta disegna anche l'abito nuziale, in occasione delle sue nozze con Alessandro Ruffo di Calabria.

Nel 1995 Marella Ferrera inaugura nel centro di Catania, in un antico palazzo dell'800, uno studio atelier dedicato alla sposa. L'anno successivo lancia il profumo *MF Marella Ferrera*.

Nel 1999 presenta la sua prima collezione *MF Beachwear* a Modamare a Positano. L'anno successivo inizia a collaborare col Teatro Stabile di Catania, e realizza i costumi per lo spettacolo inaugurale della nuova stagione: *Pellegrini del Giubileo* di Micha van Hoecke.

Nel 2001 debutta nel *pret-à-porter*, a Milano Collezioni, con una nuova linea prodotta e distribuita da Erreuno. Realizza inoltre i costumi per *Les Mariés de la Tour Eiffel*, di Micha van Hoecke, prodotto dal Teatro Massimo di Palermo, e l'abito da sposa di Elvira Grimaldi di Nixima, per il quale utilizza dei pizzi del '700 appartenenti alla famiglia Grimaldi.

Nel 2002, i suoi abiti "storici" con decori in ceramica e terracotta vengono inseriti in una mostra itinerante organizzata dal Museo Regionale della Ceramica di Caltagirone e la Regione Sicilia; tappe principali Inghilterra, Tunisia, Cipro, Grecia.

A febbraio, come costumista, debutta al Teatro Massimo di Palermo nei *Sette peccati capitali* di Brecht e Weill, con Ute Lemper e la regia di Micha van Hoecke. Passa poi allo Stabile di



Catania con il dramma di Pier Maria Rosso di Sansecondo *Tra vestiti che ballano*, e a Ravenna Festival con *Il paradosso svelato*, da un'idea di Cristina Muti, con la regia di Micha van Hoecke. Debutterà poi al Piccolo Teatro "Strehler" di Milano in *Passage*, con Luciana Savignano e il corpo di ballo del Teatro alla Scala, con la regia e la coreografia di Micha van Hoecke. Ancora, è a Ravenna Festival in *Maria Callas*, sempre con la regia e la coreografia di Micha van Hoecke. A Roma, in una chiesa sconsacrata del '600, celebra i suoi primi dieci anni di *couture* con una retrospettiva dal titolo *Oltre l'abito... il pensiero* (poi a Milano Moda Donna): specchio fedele del suo universo poetico ambientato nella Sicilia del mito, che spazia dall'*Odissea* a Verga, dal *Gattopardo* a Pirandello.

Daniele Naldi

Nato nel 1963, dal 1993 è responsabile delle luci e *light designer* del Teatro Comunale di Bologna, per il quale aveva già curato nel 1986 l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck con la regia di E. Marcucci. Per il teatro felsineo ha curato inoltre le luci della *Histoire du soldat* (1993) di Stravinskij e dell'*Italiana in Algeri* (1994) di Rossini con la regia di Roberto De Simone, cui hanno fatto seguito, tra gli altri, il *Macbeth* di Verdi e *Il caso Makropulos* di Janáček per la regia di Luca Ronconi (1995), *Tristan und Isolde* di Wagner (1996) diretto da Ruth Berghaus, *Simon Boccanegra* (1999), *Pelleas et Melisande* (2000) di Debussy e l'*Aida* (2001) di Verdi con la regia di Pier'Alli.

Per altri teatri Daniele Naldi ha curato anche le luci dei *Lombardi alla prima crociata* (1999) di Verdi all'Opernhaus di Zurigo, la *Cenerentola* (1995) di Rossini con la regia di Roberto De Simone al Teatro Regio di Torino, l'*Anna Bolena* di Donizetti diretta da Jonathan Miller al Teatro S. Carlo di Napoli.

Tra gli impegni futuri, *Il Turco in Italia* di Rossini ancora al S. Carlo di Napoli, e *Lohengrin* di Wagner a Bilbao con la regia di Daniele Abbado.



Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna



L'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, dopo numerosi anni di attività legata alle stagioni operistiche della città, si è costituita come complesso stabile nel 1957, mentre il Coro è divenuto complesso stabile nel 1969.

Negli anni più recenti si sono avvicendati, nell'incarico di direttore stabile o di direttore principale dell'Orchestra, Sergiu Celibidache, Zoltán Peskó, Vladimir Delman, Riccardo Chailly. Attualmente Daniele Gatti è Direttore Musicale dell'Orchestra. Alla direzione del Coro si sono succeduti Gaetano Riccitelli, Leone Magiera, Fulvio Fogliazza, Fulvio Angius, Piero Monti, Gea Garatti. Attualmente il Maestro del Coro è Marcel Seminara. L'Orchestra e il Coro hanno inoltre collaborato con numerosi direttori ospiti quali Gianandrea Gavazzeni, Georg Solti, Riccardo Muti, Peter Maag, Kurt Masur, Luciano Berio, Vladimir Fedoseev, Francesco Molinari Pradelli, Gianluigi Gelmetti, Valerij Gergiev, Gary Bertini, Emil Čakarov, Gustav Khun, Eliahu Inbal, Raphael Frühbeck de

Burgos, Daniel Oren, Esa Pekka Salonen, Karlheinz Stockhausen, Christian Thielemann, Myung-Whun Chung.

Oltre ad alcune presenze all'estero (Romania, Svizzera, Olanda, Giappone), l'Orchestra ed il Coro hanno al proprio attivo numerose significative produzioni fonografiche, tra cui *La Favorita* di Donizetti diretta da Richard Bonyngé, *Oberto Conte di San Bonifacio* di Verdi diretto da Zoltán Peskó, *Il Barbiere di Siviglia* diretto da Giuseppe Patané, *La figlia del reggimento* diretta da Bruno Campanella, *Le Maschere* di Mascagni e *La Bohème* di Puccini dirette da Gianluigi Gelmetti, *La scala di seta* di Rossini in una produzione pesarese diretta da Gabriele Ferro, nonché alcune antologie con Luciano Pavarotti e June Anderson. Riccardo Chailly ha diretto i complessi artistici del Teatro nelle incisioni del *Macbeth* e del *Rigoletto* di Verdi, *Manon Lescaut* di Puccini, *La Cenerentola* e la *Petite messe solennelle* di Rossini, nonché nelle produzioni audiovisive dei *Vespri siciliani* e di *Giovanna d'Arco* di Verdi, e in una produzione Rai del *Werther* di Massenet.

L'Orchestra e il Coro del Teatro Comunale di Bologna svolgono attività lirica e sinfonica nella città, e sono presenti con regolarità nei principali centri della regione. Nel corso delle stagioni 1994-1995 e 1995-1996 hanno preso parte alle attività del Teatro Vittorio Emanuele di Messina, dove hanno presentato *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, *L'histoire du soldat* di Stravinskij, *Barbe-bleu* di Offenbach e *Carmen* di Bizet. Dal 1981 collaborano con Ravenna Festival, e sono presenti con regolarità al Rossini Opera Festival di Pesaro. Nel 1987 hanno partecipato allo Holland Festival di Amsterdam, nel settembre 1990 al Festival Verdi di Parma, nel 1994 agli Internationales Maifestspiele di Wiesbaden. Nel 2001 il Coro ha preso parte a un'esecuzione della *Messa da requiem* di Verdi alla Royal Albert Hall di Londra, nell'ambito del BBC Proms Festival, con la Royal Philharmonic Orchestra e la direzione di Daniele Gatti.

Nell'estate del 1993 i complessi artistici del Teatro hanno effettuato una prima tournée in Giappone nel corso della quale hanno eseguito con grande successo il *Rigoletto* di Verdi, *Adriana Lecouvreur* di Cilea, *La Cenerentola* e la *Petite messe solennelle* di Rossini. In una seconda tournée in Giappone, nell'autunno 1998, il programma prevedeva *Gianni Schicchi*, *Cavalleria Rusticana*, *Fedora*, *Don Carlo*. Dopo il successo conseguito in queste due prime circostanze, il Teatro Comunale ha realizzato nel 2002 la sua terza tournée in Giappone, ed è stato nuovamente invitato per la quarta volta nel 2006.

Orchestra

violini di spalla

Emanuele Benfenati
Willem Blokbergen
Paolo Mancini

violini primi

Alberto Cavalcoli
Igino Bernardini
Giuseppe Bertoni
Federico Braga
Nicola Fregonese
Fulvio Furlanut
Giuseppe Lombardo
Anchise Melloni
Paolo Mora
Enzo Paolizzi
Alessandra Talamo
Laura Zagato
Alessandro Bonetti
Alessandro Fattori

violini secondi

Davide Dondi*
Fabio Cocchi*
Stefano Coratti
Franco Parisini
Vittorio Barbieri
Emanuela Campara
Anna Carlotti
Valentino Corvino
Mauro Drago
Leonardo Finotti
Liuba Fontana
Elena Maury
Paola Tognacci
Marzia Bosi
Enkeleida Sheshaj

viola

Enrico Celestino*
Harry Burton Wathen*
Giancarlo Ferri
Emanuela Bascetta

Corrado Carnevali
Stefano Cristani
Loris Dal Bo
Sandro Di Paolo
Danuta Herod
Alessandro Savio
Stefano Zanolli
Florinda Ravagnani

violoncelli

Franca Bruni*
Francesco M. Parazzoli*
Roberto Cima
Giorgio Cristani
Enrico Baldotto
Johanna Baltrusaitis
Sara Nanni
Ingrid Zingerle
Anselmo Pelliccioni
Chiara Tenan

contrabbassi

Gianandrea Pignoni*
Adriano Massari
Paolo Taddia
Alberto Mazzini
Roberto Pallotti
Raniero Sampaoli
Lorenzo Baroni
Roberto Rubini

ottavino

Roberto De Angelis

flauti

Devis Mariotti*
Ivano Melato*
Monica Festinese
Luciano Ravagnani

oboi

Paolo Grazia*
Carlo Tenan*

Roberto Valeriani*
Marco Del Cittadino
Alessio Gentilini

corno inglese

Marco Del Cittadino

clarinetti

Luca Milani*
Massimo Trevisi*
Adriana Boschi
Alessandro Restivo

clarinetto basso

Giulio Ciofini

fagotti

Paolo Bighignoli*
Massimo Ferretti Incerti*
Guido Giannuzzi
Euro Minghetti
Luigi Muscio

corni

Katia Foschi*
Stefano Pignatelli*
Enzo Adalberti
Carlo Maria Babini
Sergio Boni
Giovanni Hoffer

trombe

Ulrich Breddermann*
Gabriele Buffi*
Roberto Drago
Mario Placci

tromboni

Eugenio Fantuzzi*
Andrea Maccagnan*
Massimo Baraldi
Andrea Talassi
Gianluca Corbelli

bassotube

Rino Ferri
Gianluca Grosso

timpani

Romeo Zanella*

percussioni

Valentino Marré*
Gianpaolo Salbego
Domenico Servucci
Barbara Tomasin

arpa

Cinzia Campagnoli*

pianoforte

Sergio Manfredini*

* prime parti

Coro

soprani primi

Silvia Calzavara
Raffaella Casalini
Fanny Eszter Fogel
Marinella Francia
Nanà Gordadze
Rosa Guarracino
Marie Hercová
Marianna Maresca
Silva Pozzer
Manuela Rasori
Giovanna Ricci
Maria Adele Magnelli

soprani secondi

Gianna Biagi
Daniela Maria Bianchini
Antonella Montali
Agnes Sarmiento Vallverdù
Celestina Testaverde
Lucia Viviani
Maria Grazia Nunziatini

mezzosoprani

Caterina Fantuz
Grazia Paoletta
Luana Pellegrineschi
Clio Piatresi
Roberta Sassi
Mauretta Vignudelli
Marie-Luce Erard

contralti

Elena Cavini
Stefania Finocchiaro
Anna Gambineri
Emanuela Manucci
Lucia Michelazzo
Amneris Penazzi
Marcella Ventura

tenori primi

Roberto Argazzi
Claudio Barbieri
Giuseppe Caltagirone

Ercole D'Aleo

Giovanni Dattolo
Moreno Finotelli
Martino Laterza
Luca Pacini
Paolo Parissi
Pietro Picone
Fabio Sgammini
Andrea Taboga
Andrea Ferranti
Cosimo Gregucci
Alessandro Tronconi

tenori secondi

Maurizio Cei
Martino Fullone
Mauro Gabrieli
Enrico Picinni Leopardi
Ugo Rosati
Luca Visani
Juan Carlos Granero

baritoni

Marco Danieli
Giuseppe Guidi
Lanfranco Leoni
Mauro Marchetto
Vanes Marzelli
Sandro Pucci
Ciaran Rocks

bassi

Giovanni Arbola
Michele Castagnaro
Raffaele Costantini
Pierpaolo Gallina
Giuseppe Nicodemo
Ettore Schiatti
Francesco Sgroi
Alessandro Tabarroni
Cristiano Tavassi
Lorenzo Cescotti

Il Palazzo Mauro de André



LIl Palazzo “Mauro de André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali e artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E.

(teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all'esterno, liberando da un lato l'area coperta, e consentendo dall'altro la loro utilizzazione per spettacoli all'aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato il primo concerto, diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

foto di Maurizio Montanari



Indice

Il libretto	pag. 9
Il soggetto (Synopsis, Argument, Die Handlung)	pag. 33
“Macbeth”: il bene non ha voce <i>di Susanna Venturi</i>	pag. 47
Dalla Scozia al Giappone via Busseto: conversazione con Micha van Hoecke <i>di Tarcisio Balbo</i>	pag. 57
Gli artisti	pag. 63
Il Palazzo Mauro de André	pag. 89

A cura di
Tarcisio Balbo

Segreteria di redazione
Andrea Albertini

Coordinamento editoriale, progetto grafico e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano