

FESTIVAL VERDI

FVJ Journal

1/2018



Macbeth

FABRIZIO
DELLA SETA
Shakespeare
alla luce di Verdi

MICHELE GIRARDI
Voluttà del soglio

Un giorno di regno

FRANCESCO IZZO
Il paradosso

CLAUDIO TOSCANI
Milano,
Verdi giovane e il suo
primo impresario

Le Trouvère

ANSELM GERHARD
Accampamenti
e presagi distruttivi

DAVID LAWTON
Adattare *Il trovatore*
per Parigi

Attila

HELEN M.
GREENWALD
Genesi
e prime fortune

ANTONIO ROSTAGNO
Verdi e Gioberti



Voluttà del soglio

*Il sogeto non è né politico né religioso: è fantastico
(Verdi a Lanari 19 agosto 1846)*

*The abuse of greatness is when it disjoins | Remorse from power
(Julius Caesar, II.1, 19-20)*

DI MICHELE GIRARDI

Il potere campeggia nelle opere di Verdi: trono e altare, fonte inesauribile di conflitti perché miraggio letale di personaggi che vi aspirano, oppure pondo devastante per chi lo detiene, e ulteriori varianti drammaturgiche di una relazione sempre nociva per chi la contrae. In una simile prospettiva era naturale che i drammi di Shakespeare («poeta di mia predilizione» affermò il compositore), riletti in un'ottica romantica, fossero per lui una fonte privilegiata. Ma del vagheggiato *King Lear*, che avrebbe potuto essere una pietra miliare nel folto mondo dei padri verdiani, non restano che lettere, una selva, il libretto e una traccia intertestuale nella drammaturgia di *Rigoletto* (ove si consideri il rapporto d'incomunicabilità tra il buffone come Lear e Gilda come Cordelia). Dal canto suo *Falstaff* (1893), testamento spirituale del Maestro, è una commedia lirica, mentre in *Otello* (1887), primo dei due capolavori ultimi da Shakespeare, prevalgono la messa a nudo della violenta interiorità del protagonista divorato dalla gelosia e l'azione incessante del nevrotico antagonista Iago, votato a una vendetta non motivata a sufficienza dall'odio per il moro che lo ha degradato.

In *Macbeth*, capolavoro fin dalla prima

versione fiorentina del 1847, e più ancora in quella parigina del 1865, Verdi affronta dunque il tema del potere confrontandosi da vicino con la visione che ne aveva Shakespeare, in uno dei suoi drammi più cupi e pessimisti. Al tempo stesso da questa partitura s'irradia un pulviscolo di relazioni drammaturgiche e musicali che ne mostrano la centralità nella visione "politica" verdiana, e che cercherò di illustrare brevemente nelle pagine seguenti, premettendovi qualche considerazione su come viene trattato l'argomento nell'opera. Anche se Verdi reclamò la natura anzitutto "fantastica" del soggetto, il suo *Macbeth* è uno degli esempi più rilevanti di come la «speranza d'un regio soglio» possa scatenare la follia omicida. Del resto il compositore ammirava nel *Robert le Diable* di Meyerbeer, che per certi aspetti ebbe a modello, «un connubio felicissimo, quello del fantastico col vero, e intendeva, con ciò, il vero nel senso che lo intendeva per lo Shakespeare», come rammenta Italo Pizzi nei suoi *Ricordi verdiani inediti*. Il fantastico entra quindi nell'orbita della "verità drammatica", e concorre a determinare il messaggio dell'opera: vite buttate sulla strada della possanza – «sound and fury | signifying nothing». ⊕

Il virus del potere corrode l'animo del feroce usurpatore fin dall'uscita in scena. Sono le streghe, mattatrici della vicenda, che glielo iniettano, ben sapendo di trovare terreno fertile per le loro malie

I

L'ambizione più smisurata genera lo sviluppo tragico dell'opera: «pieni di misfatti è il calle della potenza» canta Lady, innestando una dinamica che porterà rapidamente il marito sul trono, alimentata dal loro amore sanguinario che li induce a spazzar via ogni ostacolo. Verdi volle l'uomo sensibile al fascino diabolico della consorte più di quanto non fosse nelle pagine del Bardo, che invece lo rende direttamente responsabile delle proprie azioni. La protagonista verdiana séguita mescolando potere e amore in un unico afflato erotico – «Vieni, t'affretta, accendere | ti vo' quel freddo cuore | l'audace impresa a compiere | io ti darò valore», canta nella sua prima aria; e quando il compositore istruì Escudier nel 1865 a proposito della scena del banchetto nell'atto secondo, scrisse che lei «domina tutto, sorveglia *a tutto*, rimprovera a Macbet di non essere *nemmeno un uomo*».

Il virus del potere corrode l'animo del feroce usurpatore fin dall'uscita in scena insieme a Banco, entrambi generali dell'esercito scozzese del re Duncan. Sono le streghe, mattatrici nella fosca vicenda, che glielo iniettano, ben sapendo di trovare terreno fertile per le loro malie. Il loro ruolo protagonista, vieppiù potenziato da Verdi rispetto all'ipotesto (ancora una sua raccomandazione per la versione francese: «i roles di quest'opera sono tre: Lady Macbeth, Macbet – il Coro delle Streghe»), è attestato dal tema iniziale del preludio, che udremo nuovamente in orchestra e a sostegno del coro poche battute dopo il fosco inizio dell'atto terzo, quando le maliarde preparano i loro filtri, gettando nel caldaione ingredienti ributtanti. L'arco così tracciato trova alimento anche nella tinta strumentale che accosta questi momenti,

dominata dal colore delle ance, centrale anche per la gran scena delle apparizioni, potente scorcio dominato dall'elemento fantastico che le fattucchiere rappresentano.

Le streghe, personaggio corale, rivestono un ruolo determinante nello schema tragico, analogo a quello delle parche. E il fato viene subito incontro al protagonista, visto che le predizioni delle megere si avverano subito: dopo la contea di Glamis (appena ottenuta, ma l'informazione ci viene solo dall'ipotesto) conquista anche il feudo di Caudore (I 3). Manca solo il trono di Scozia, anche se resta l'incognita della stirpe di Banco, destinata a regnare. Per tutta l'opera Macbeth darà una mano al destino sobillato dalla moglie, fino al momento in cui prenderà l'iniziativa di recarsi nell'oscura caverna delle streghe onde avere rassicurazioni sul proprio avvenire. Si avvia così il meccanismo che porta alla catastrofe, dopo il nodo stretto alla fine dell'atto secondo e le convulsive scene di pazzia dell'uomo nel corso del banchetto di fronte all'immagine di Banco, che nel frattempo il sovrano spietato ha trucidato. Pazzie e visioni, come accadrà allo zar usurpatore, protagonista del *Boris Godunov* di Musorgskij (1872), attentissimo alle grandi creazioni verdiane, e al teatro di Shakespeare.

Ma a quale potere aspira Macbeth? Dopo che la protagonista ha indossato vocalmente i panni di una strega, invocando gli spiriti infernali per favorire i suoi progetti di conquista («la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico», raccomandò Verdi a Cammarano nel 1848), il caso fa sì che proprio il re si rechi in visita al castello. In Shakespeare Duncan recita una parte consistente nell'atto primo, ma nell'opera, che pure necessita di sintesi, il librettista Piave, in accordo col compositore, fu drastico e ridusse il personaggio a un figurante. La didascalia «Musica





6

Apparizioni

Per rendere la fantasmatica immaterialità delle prime tre apparizioni "parlanti" – testa con elmo da terra, bimbo insanguinato, fanciullo con scettro – Verdi mirò a una soluzione altamente sperimentale. «Sanquirico ... [per] montare assai bene il Terzo atto delle apparizioni ... mi suggerì diverse cose, ma la più bella è senz'altro la fantasmagoria ... Tu sai cos'è la fantasmagoria ... Per Dio, se la cosa riesce bene ... sarà un affare da sbalordire, e da far correre un mondo di gente solo per quello». Con quel nome s'intendeva un'innovativa lanterna magica da scena, uno strumento per proiezioni insomma, non da molto sperimentato in Francia. La cosa però non «riuscì bene». La macchina venne costruita a Milano e trasportata fino a Firenze, ma non poté essere impiegata perché necessitava del buio completo in teatro: situazione del tutto anomala per l'epoca e, quella volta, espressamente proibita dalle autorità di pubblica sicurezza. Si può quindi affermare che quando registi odierni ricorrono qui a immagini proiettate – anche in maniere molto diverse, ad esempio tra il Graham Vick di Milano, La Scala, 1997 (figura 6) e il Bob Wilson di Bologna, Comunale, 2013 (figura 7) – si ritrovano in particolare sintonia con quanto Verdi immaginò ma non poté. Mentre le «donicciuole» - «lavandaie» messe in scena da Liliana Cavani, nel brandire persino un capo mozzo a mo' di Salomé (Parma, 2006: figura 8), se ne distanziavano assai.



7



8

Gli ottoni rallegrano artatamente l'ingresso di Duncano nel castello del suo assassino. Un gesto di realismo (la banda celebra di solito una festa) che esercita una funzione connotativa

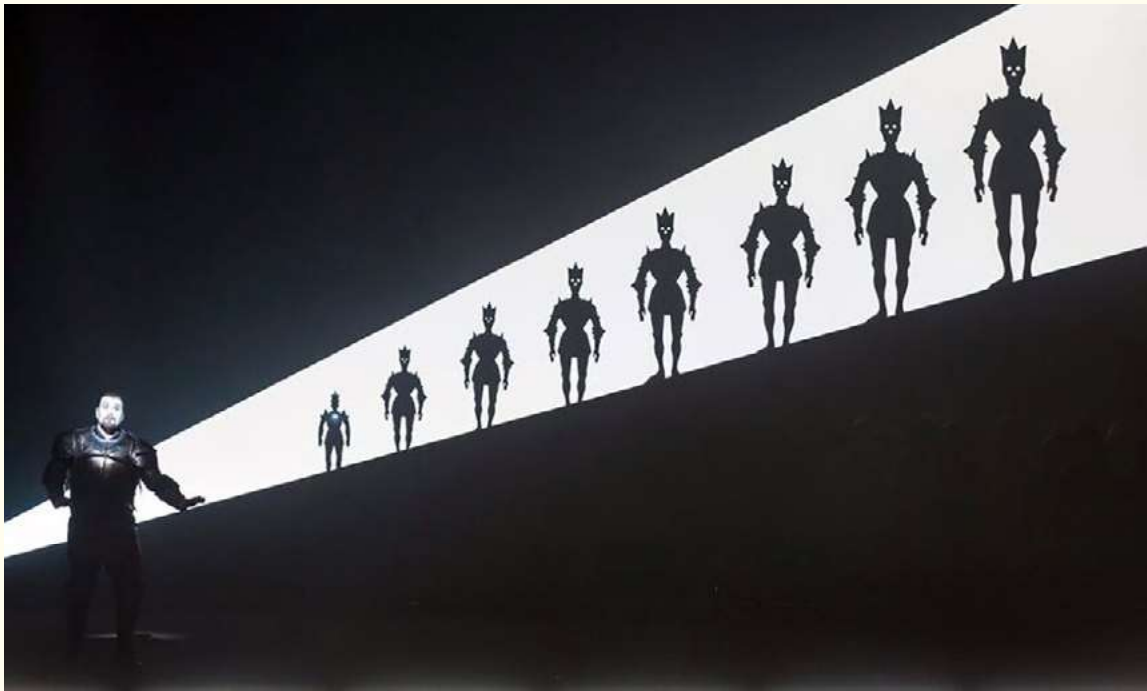
villereccia» (I 9) indica una marcetta per banda interna – «coi soli tamburi, senza cassa e batteria» prescrive Verdi – che, come in altri casi, è un brano di presa immediata. Gli ottoni rallegrano artatamente l'ingresso di Duncano nel castello del suo assassino, accompagnando il suo passaggio mentre riceve l'omaggio degli ospiti. Questo gesto di realismo (la banda celebra di solito una festa) esercita una funzione connotativa, anche perché il complesso si muove parallelamente alla sagoma che attraversa la scena come ne fosse l'ombra sonora, e comunica una sensazione di straniamento, trasformando il sovrano in un fantoccio che acquista identità solo in relazione al potere che simboleggia, caricato di valori dall'ambizione di Macbeth e di Lady.

Il potere è dunque un'illusione, ma così attraente da spingere al delitto chi vi aspira. Lo ribadisce Macbeth poco dopo, intonando un grande monologo tratto dal testo originale («Is this a dagger which I see before me», II 1, 41-72; «Mi si affaccia un pugnale», I 11), che Verdi collocò nell'ampia sezione iniziale del duetto con Lady: «Ma nulla esiste ancor ... solo il cruento | mio pensiero la dà forma, e come vera | mi presenta allo sguardo una chimera». Questo brano è una delle creazioni più potenti del teatro verdiano, e troverà, non a caso, il suo corrispondente nel «Pari siamo», che occupa la medesima posizione nel duetto fra Rigoletto e Gilda, ed è anch'esso una straordinaria riflessione sulla figura del potente. Il Duca, signore assoluto nella corte di Mantova, rivela del resto una marcata inconsistenza, quasi fosse una sorta di fantasma nella mente del buffone che, al confronto, giganteggia.

II

Il ponte lanciato verso *Rigoletto* mediante una forma d'impiego eccezionale, a cui viene associata una riflessione di portata analoga, non è l'unico riferimento che attesta la visione organica del potere di cui è permeata la drammaturgia verdiana in alcuni snodi fondamentali, come *Les Vêpres siciliennes* (1855) e soprattutto *Don Carlos* (1867). Il *network* lascia tracce fino a *Otello*, nel segno di Shakespeare, quando nel suo monologo «Dio mi potevi scagliar» il protagonista, ormai intossicato, si è arreso alle menzogne di Iago e ripensa, con nostalgia straziante, alla serenità perduta per sempre. Difatti, là dove canta «dov'io, giulivo, l'anima acqueto», il moro si appropria di una frase cadenzante del sovrano scozzese – «Solco sanguigno la mia mano irriga» –, così che la sua sconfitta per opera di una menzogna quasi rimanda alla «larva» di Macbeth: un fantasma inconsistente, al pari di quel pugnale rosseggiante, gli è balenato innanzi spronandolo al delitto.

Monologhi di tiranni sono anche quelli di Guy de Montfort e di Filippo II, che esibiscono due solitudini laceranti, determinate proprio dall'esercizio dispotico del potere, ed entrambi hanno un figlio che è loro nemico per questioni politiche. Mentre il primo conosce la forza dell'amor paterno e si riscatterà anche come regnante, il secondo è capace solo di compiangere la sua sorte, perché sa che nessun potere potrebbe garantirgli l'amore della consorte che lo rifiuta. Tuttavia la sua sofferenza è concreta. Lady, invece, non cercherà il riscatto nemmeno in punto di morte, e si congeda



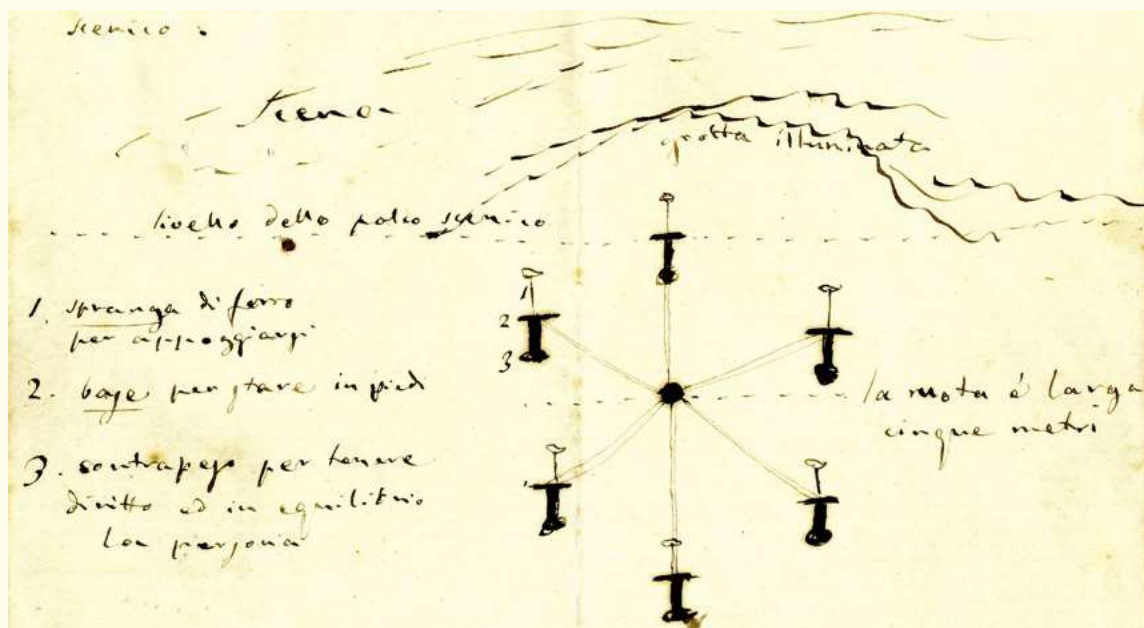
9

I re

Tutt'altra invece, nella già descritta oscurità rischiarata in un sol punto, la successiva apparizione dei discendenti di Banco. «I re devono essere non fantocci, ma otto uomini in carne ed ossa: il piano su cui devono passare deve essere come una montagnuola, e che si veda ben distintamente montare e discendere»: così Verdi un anno dopo la "prima", sempre a Cammarano, non senza specificare che il tutto andava realizzato («io l'ho visto a Londra)... dietro un foro nella scena». Questa forte polarizzazione visiva si accompagna a due altri elementi di rilievo, nella partitura verdiana: la precisa scansione temporale degli otto ingressi susseguenti, consegnata alla parola cantata; la sonorizzazione arcaica di quegli stessi movimenti, proveniente anch'essa da un "altrove", ossia da un sotto palcoscenico dove doveva fuoriuscire il «suono lontano e muto» di un gruppo strumentale composto «di clarini bassi, fagotti, controfagotti e nient'altro». Il preciso coordinamento di tutto ciò, anche con mezzi inventivamente odierni, è comunque il presupposto di un effetto riconducibile a quanto pensato in origine. Viceversa, invariante com'è quanto s'esegue in musica, già solo privarsi della corporeità e del movimento dei figuranti (come nelle ulteriori proiezioni di Wilson 2013: figura 9) rischia di depotenziare, causa staticità, l'impatto della scena.

con un'aria-monologo (IV 3) introdotta da una commovente melodia patetica, con i pertichini del dottore e della dama di compagnia che frangono la continuità del flusso orchestrale. Questa musica torna al termine della scena, quando la protagonista viene inghiottita dal buio eterno, ed era stata enunciata a ridosso del tema delle streghe nel preludio all'atto primo. Il suo impiego nel contesto formale e drammatico ha un potente esito espressivo, e sviluppa una sintassi che si rivelerà preziosa per l'assolo del monarca spagnolo nel *Don Carlos* (IV 1). Filippo II si risveglia solitario «là nell'avello dell'Escorial», e dopo un preludio dominato da una melodia toccante dei violoncelli, estesa e arricchita da idee secondarie, attacca con una frase-motto, «Ella giammai

m'amò», mentre il flusso melodico si riavvia in orchestra (una sequenza che discende da quella che in *Macbeth* precede l'aria di lei). Indi intona il cantabile («Dormirò sol»: corrisponde all'*Andante assai sostenuto* «Una macchia è qui tuttora»), che si chiude con la ripresa del motto iniziale. In entrambi i casi le melodie non vengono intonate dall'interprete, ed è l'orchestra sapiente che, voce d'autore, commenta l'azione: violini per il soprano che, sonnambula, canta dormendo; violoncelli per il basso che si è appena svegliato. Sono due esempi della *pietas* verdiana di fronte ai suoi "cattivi": se Filippo, spietato e dispotico, è condannato a una dolorosa solitudine coniugale, Lady è un mostro ma ama, e anche l'amore dei mostri merita compassione e rispetto. ⊕



10

Effetti e macchine

Anche vent'anni dopo Verdi continuava a pensarla uguale, circa la scena degli otto re, pur avendo a disposizione le tecnologie scenografiche più avanzate dalla modernissima Parigi. Un aspetto particolare della sua concezione visiva, anzi, l'aveva visto ben risolto in Italia e si preoccupò di consigliarlo agli allestitori francesi, con tanto di disegno esplicativo autografo (figura 10). A Genova, nel marzo 1865, si era infatti utilizzata «una gran ruota, che non si vede, su cui sono posti i Re; e questo circolo in moto che alza ed avvanza, abbassa e fa sparire la figura di questi Re produce un eccellente effetto. I Re sono sopra una piccola base ed in equilibrio ad una forte spranga di ferro; la base si piega in modo che la persona sia sempre dritta ... La ruota è tutta sotto terra, e soltanto la sua estremità è al livello del palco scenico. La scena è oscura; soltanto vi è la luce elettrica che batte sulla figura dei Re ... Io trovo buonissimo questo machinismo perché toglie la monotonia dei Re in processione a linea dritta, e perché fa muovere questi Re senza che siano obbligati a camminare. Ciò è più fantastico». Verdi, dunque, trovava monotono che le otto comparse si disponessero in processione, gli premeva una loro postura ieratica (insidiata dal camminare) e se possibile prediligeva vederle apparire, e sparire, una alla volta. Non è raro veder risolvere con efficacia, oggi, l'una o l'altra di quelle esigenze d'autore. Ma piuttosto frequenti sono anche i casi in cui è dato assistere a un più generico deambulare scenico delle otto figure, vuoi in corteo (Milano 1997, figura 11), vuoi tutte insieme (Zurigo 2011, figura 12).

III

Di solito quando si menziona l'elemento fantastico e soprannaturale in *Macbeth* ci si riferisce all'azione delle streghe. E se si discutono le sonorità che ne rendono la "tinta" si indica soprattutto la musica che scaturisce da una botola con pochi strumenti ad ancia semplice e doppia sistemati sotto il palcoscenico ad imitare, secondo le didascalie del libretto, «un suono sotterraneo di cornamusa», sostanziato nella misteriosa cantilena

che accompagna la sfilata degli otto re di Scozia. Ma prima di questa *parade* del potere in forma di ectoplasma (effetto garantito dalla luce proiettata sui volti dei Re, sistemati su una pedana che ruota) sono uscite le tre apparizioni che predicono il futuro al protagonista. Un colpo di tamtam anch'esso interno connota la fine di ciascuna predizione. Ecco il vero e il fantastico concorrere alla drammaturgia: ogni apparizione predice i fatti che porteranno alla sua fine *Macbeth*, che peraltro interpreta le frasi, erroneamente,



11



12

a proprio favore, decidendo l'ultima strage che riuscirà a portare a termine («LADY: Morte e sterminio sull'iniqua razza!... | MACBETH: Sì morte! di Macduffo arda la rocca, | ne peran moglie, prole ...», III 5, versione 1865).

Gli eventi soprannaturali chiamano un timbro particolare, che nei dizionari francesi dell'Ottocento era così spiritosamente definito: «TAMTAM. Lo si è rimpiazzato col patibolo, spesso meno drammatico del suono straziante di questo strumento, le cui vibrazioni

solenni fanno contrarre i nervi». All'epoca era uno strumento d'uso eccezionale, e il suo compito principale era proprio quello di connotare un accadimento arcano, associandolo a situazioni lugubri e/o ineluttabili, talora sacrali. Verdi poteva conoscere almeno cinque importanti esempi precedenti: gli anatemi scagliati dal gran sacerdote nella *Vestale* di Spontini (1807) e da Brogni nella *Juive* di Halévy (1835), la chiamata al rito nel finale primo di *Norma* (1831: «suon di morte», per i tre protagonisti), il colpo che annuncia



«Tamtam. Lo si è rimpiazzato col patibolo, spesso meno drammatico del suono straziante di questo strumento, le cui vibrazioni solenni fanno contrarre i nervi»

l'apparizione del fantasma di Nino nel finale primo di *Semiramide* (1823) e la freccia che colpisce Gessler prima del coro conclusivo nel *Guillaume Tell* (1829). Ma non doveva certo ignorare, soprattutto, i colpi «*più che pianissimo*» nella scena della resurrezione delle monache (III 3) nel *Robert le Diable* di Meyerbeer (1831), opera che precedette *Macbeth* nelle stagioni sperimentali della Pergola (1840), insieme a un altro titolo chiave nel genere fantastico come il *Freischütz* di Weber (1843).

Dopo *Macbeth* Verdi non avrebbe più affrontato il soprannaturale, piuttosto lontano dalla sua concezione del dramma, salvo che nella scena finale del *Don Carlos* a Parigi (1867). Anche lì impiegò il tamtam per connotare il misterioso frate già apparso nell'atto secondo, che esce dalla tomba di Carlo v e risolve quale *Deus ex machina* il nodo scenico – secondo molti commentatori in modo inverosimile, ma in realtà in maniera plausibilissima: il vero e il fantastico vanno nuovamente a braccetto in un capolavoro “politico” per eccellenza. Verdi riteneva dunque il tamtam lo strumento più adatto a rappresentare un evento straordinario - lo impiegò in questo senso per segnalare la morte di Manrique nella versione francese del *Trovatore* (*Le Trouvère*, 1857) - e la sua sensibilità collegava il frate con la voce dell'Imperatore alle apparizioni in *Macbeth*. Un ulteriore elemento conferma questo parallelo: a consolidare l'effetto sonoro dell'idiofono a Parigi, e poi altrove, venne l'impiego della luce elettrica, ancora in fase sperimentale a quel tempo. In una lettera indirizzata a Escudier Verdi descrive una recentissima ripresa della versione fiorentina di *Macbeth*, al Teatro Carlo Felice di Genova nel 1865: «La scena è oscura; soltanto vi è la luce elettrica che batte sulla figura dei Re».

IV

Due cambiamenti per la versione di Parigi ci consentono una considerazione conclusiva. L'atto quarto si apre nel 1865 con uno fra i cori più impressionanti di tutto il teatro verdiano, «Patria oppressa». Verdi rifece, mantenendo i versi originali, il coro del 1847, che parlava ancora la lingua del periodo risorgimentale, guardando ai grandi esempi di *Nabucco*, *Ernani*, dei *Lombardi*, e lo portò a un'altezza espressiva vertiginosa: in un contesto contrappuntistico irto di dissonanze e sonorità affilate che bene attestano i lutti e la precarietà di quel popolo devastato dalle battaglie, così simile, per certi versi, ai francesi che supplicano Elisabetta di Valois all'inizio del *Don Carlos*. È cambiamento che porta di slancio nell'orbita etica ed estetica di Shakespeare, come ha notato Julian Budden, e crea una prospettiva più coerente sia per la scena del sonnambulismo, sia per la romanza del baritono («Pietà, rispetto, amore»), che appartengono al 1847.

Nel finale di Parigi, Verdi rafforzò ulteriormente il legame con Shakespeare, che fa morire Macbeth in quinta e uscire in scena Macduff con la testa sanguinante del tiranno in mano (V 7). Nella versione fiorentina il compositore aveva optato per un assolo in stile recitativo di potenza sconvolgente, «Mal per me, che m'affidai | ai presagi dell'Inferno» (IV 10), assegnando il proscenio al protagonista che malediceva la sua ambizione: «muojo ... al Cielo ... al mondo in ira, | vil corona ... e sol per te!», assumendo così un atteggiamento quasi “eroico”. Ma nella revisione «fino alla fine tutto è nuovo» scrisse Verdi a Escudier, «per la battaglia ho fatto una *fuga*! [...] Il corrersi dietro che fanno i soggetti e i controsoggetti; l'urto delle dissonanze, il frastuono etc. etc. possono esprimere abbastanza bene una battaglia».

*Macbeth sparisce nel nulla, come Lady, giustiziato da Macduff,
un non nato di donna. Fine ben più adatta per chi aveva definito poco prima
la vita «il racconto di un povero idiota»*

Non credo che Verdi volesse solo valorizzare le qualità descrittive del genere severo, peraltro qui efficacissimo, ma che intendesse ribadire la sua visione di un potere inconsistente, tracciando un arco che tornasse all'apparizione di un re fantoccio nell'atto iniziale. Macbeth sparisce nel nulla, come Lady, giustiziato da Macduff, un non nato di donna, che «non diventa un eroe che quando finisce l'opera», scrisse il compositore. Questa fine è tra l'altro ben più adatta per chi aveva definito poco prima la vita come

«il racconto di un povero idiota! | Vento e suono che nulla dinota!» (IV 16) e che nel nulla si è dissolto, come i «tanti tiranni della storia», ha giustamente scritto Marcello Conati. Nonostante il coro conclusivo inneggi alla vittoria delle forze del bene, il finale di *Macbeth* non cancella le tappe micidiali di una tragedia dell'ambizione generata dal miraggio della voluttà del soglio: monito di un artista come pochi altri dotato di una coscienza etica superiore. ●

MICHELE GIRARDI insegna nel Dipartimento di filosofia e beni culturali dell'Università di Venezia. La sua opera più rappresentativa è Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano (*Venezia, Marsilio, 1995, 2000², premio "Massimo Mila" nel 1996; trad. ingl. Puccini: His International Art, Chicago, The University of Chicago Press, 2000, 2002²*). Specialista dei secoli XIX e XX, e in particolare di teatro musicale fin de siècle, è autore di estesi saggi su Berg, Boito, Massenet, Verdi e altri, apparsi su libri e riviste specialistiche europee e statunitensi. È socio fondatore, membro del comitato scientifico del Centro studi "Giacomo Puccini" di Lucca (1996) e curatore di «Studi pucciniani».

MACBETH: TESTI CITATI E CONSIGLI DI LETTURA

Teatro completo di Shakespeare tradotto dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi, Padova, Minerva, 1838.

ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859 (edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001).

ITALO PIZZI, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, 1901.

GEORGE STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992.

GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970.

HAROLD BLOOM, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano, BUR, 2003.

FRANCESCO DEGRADA, *Lettura del 'Macbeth'*, in *Id., Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, discanto edizioni, 1979, vol. II, pp. 79-141.

MARCELLO CONATI, *Aspetti della messinscena del «Macbeth» di Verdi*, in «Nuova rivista musicale italiana», XV, 3, 1981, pp. 374-404.

Verdi's Macbeth: A Sourcebook, a cura di David Lawton e David Rosen, New York – London, Norton, 1984.

DAVID LAWTON, *Introduzione a Macbeth*, edizione critica a sua cura, Chicago, University of Chicago Press, Milano, Ricordi, 2005 (*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi*, serie 1, vol. 10).

GUIDO PADUANO, *Shakespeare e la parola scenica*, in *Id., Il giro di vite. Percorsi dell'opera lirica*, Firenze, La nuova Italia, 1992, pp. 115-166.

ANDREA CHEGAI, *Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi ed il "Macbeth" fiorentino del 1847*, in «Studi verdiani», 11, 1996, pp. 40-74.

Festival Verdi Journal 1/2018

Edizioni del Teatro Regio di Parma
Area Comunicazione, Promozione, Editoria, Stampa

A cura di
Alessandro Roccatagliati

Design concept
Davide Forleo, Paolo Maier

Illustrazioni e impaginazione
Davide Forleo

Traduzioni dall'inglese (saggi Greenwald e Lawton)
Claudio Vellutini

Immagini
Per la collaborazione al reperimento delle immagini,
oltre ai coordinatori della ricerca Dario De Micheli e Alessia Tavarone, si ringraziano:

Macbeth

Emanuele Senici, Università di Roma "La Sapienza"; Michela Crovi, Istituto Nazionale di Studi Verdiani; Sara Zago, Ufficio Stampa del Teatro Regio di Torino; Salzburger Festspiele; Bettina Auge, Zürich Opernhaus; Carla Monni, Ufficio Stampa Fondazione Teatro Comunale di Bologna; Elena Fumagalli, Archivio Fotografico Teatro alla Scala di Milano; Melanie Leung, Coordinatrice richiesta immagini Folger Shakespeare Library.

Un giorno di regno

Pierluigi Ledda, Managing Director Archivio Storico Ricordi; Cristiano Ostinelli, General Manager Casa Ricordi; Samuel Lowry, Direttore Audience Development Sarasota Opera Festival; Mona Barth del Stadttheater Bremerhaven; Marilena Lafornera, Fondazione Paolo Grassi; Festival della Valle d'Itria; Jeff Clarke, Direttore artistico Opera della Luna; Natalia Fuhrydel, Heidenheimer Festspiele; April Thibeault, Odyssey Opera Boston.

Le Trouvère

Bibliothèque Nationale de France; Karen C. Zigmand, Office Manager Pendragon Press; Daphne Lagrauw, Dutch National & Opera Ballet; Mike Markiewicz, Arena Pal; Elena Fumagalli, Archivio Fotografico Teatro alla Scala di Milano; Royal Opera House; Verena Kögler, Ufficio Stampa e Comunicazione Staatstheater Nürnberg; Camille Philippot, Théâtre La Monnaie; Adina Nicolae, Ufficio Stampa Bayerische Staatsoper München; Antonio Bagnoli, Direttore generale Edizioni Pendragon.

Attila

Eleonora Benassi, Archivio Storico del Teatro Regio di Parma - Servizio Casa della Musica; Antonella Imolesi, Responsabile Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli, Biblioteca Comunale "A. Saffi" di Forlì; Carla Monni, Ufficio Stampa Fondazione Teatro Comunale di Bologna; Valentina Fanelli, Archivio Storico ed Audiovisuale Fondazione Teatro dell'Opera di Roma; Luciana Dallari, Responsabile Marketing-Servizi generali Fondazione Arturo Toscanini di Parma; Elena Fumagalli, Archivio Fotografico Teatro alla Scala di Milano.

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni nelle fonti iconografiche

Finito di stampare nel gennaio 2018 da
Grafiche STEP - Parma

ISBN 978-88-942798-0-1

© Fondazione Teatro Regio di Parma
Strada Giuseppe Garibaldi 16A, 43121 Parma - Italia

www.teatroregioparma.it

Tutti i diritti riservati
È vietata la riproduzione