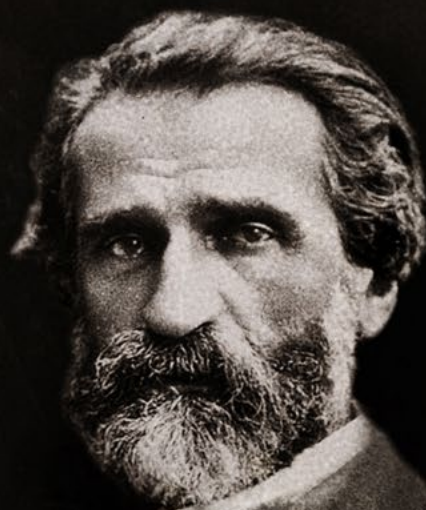


FESTIVAL VERDI

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



FESTIVAL
VERDI
PARMA

2018



Socio fondatore
Comune di Parma

Soci benemeriti
Fondazione Cariparma
Fondazione Monte di Parma

Presidente
Sindaco di Parma
Federico Pizzarotti

Membri del Consiglio di Amministrazione

Ilaria Dallatana
Vittorio Gallese
Antonio Giovati
Alberto Nodolini

Direttore generale
Anna Maria Meo

Collaborazione ai progetti speciali del Festival Verdi e Verdi Off
Barbara Minghetti

Presidente del Collegio dei Revisori
Giuseppe Ferrazza

Revisori
Marco Pedretti
Angelica Tanzi

Non senza emozione mi accingo a scrivere queste poche righe. Certo non vogliono essere un editoriale, di quelli che tracciano la linea di una nuova rivista culturale. Ma un messaggio augurale, piuttosto, un viatico, per questo numero zero del *Festival Verdi Journal*, che esce in concomitanza con la diciottesima edizione di *Festival Verdi*. È un lieto augurio che vale in primo luogo perché, come ho già avuto occasione di dire, questa è un'edizione speciale: la diciottesima, appunto; e per la maggiore età il Festival si fa un regalo - condiviso con tutti gli appassionati verdiani sparsi per il mondo - inaugurando una propria pubblicazione, in doppia versione italiana e inglese, che avrà ampia diffusione internazionale e sarà un ulteriore strumento di conoscenza e di promozione della nostra attività nel mondo. Ma è viatico gioioso anche perché, in tempi di *social network* e di comunicazione virtuale, mi piace pensare che la carta e l'inchiostro abbiano ancora un senso profondo e una funzione importante, quando si tratti di dare spazio alla riflessione e di lasciare testimonianza dell'esperienza di questi nostri anni.

Questa rivista o *magazine* - curata da Alessandro Roccatagliati, al cui interno troverete saggi, immagini, note e approfondimenti su tutte le opere in programma in questa edizione di *Festival Verdi* - è uno dei prodotti di questo laboratorio o cantiere che il Festival stesso è divenuto. Come tale, *FVJournal* rappresenta appieno l'idea di festival che intendo perseguire: quella cioè di un luogo, una fucina culturale dove non vi sia un sovrintendente o un direttore artistico che, nella solitudine del proprio ufficio, decide piegando ai propri gusti la programmazione; ma dove piuttosto agisca una costellazione di tavoli di lavoro, autentici, dove ciascuno è chiamato a contribuire in virtù delle proprie competenze (ne sanno qualcosa i membri del Comitato Scientifico, che possono testimoniare quanto intenso sia il lavoro svolto a cadenza regolare insieme). Competenze tutte molto specifiche, certo. Ma che confluiscono in un'idea progettuale generale - quella sì tracciata dal Direttore del teatro - capace di comporre e costruire una manifestazione culturale di qualità sempre maggiore.

Mi preme infine sottolineare come anche in questo caso una programmazione adeguata ci abbia consentito di andare in stampa con un anticipo davvero straordinario - e di questo voglio ringraziare personalmente il curatore, gli autori dei contributi e i collaboratori dell'Ufficio Stampa - che permetterà la massima diffusione possibile di *FVJournal* presso il pubblico che acquista in anticipo i biglietti e in tutte le varie sedi del *road show* di presentazione del *Festival*. Sono infatti convinta che quest'ulteriore sforzo che compiamo sarà anch'esso molto utile per caratterizzare e affermare noi stessi: non più solo per la qualità della programmazione e per i risultati straordinari in termini di presenze e di attrazione internazionale, ma anche come punto di riferimento teatrale e musicale dell'interpretazione verdiana nel mondo.

ANNA MARIA MEO



Direttore musicale
Roberto Abbado

Comitato scientifico per il Festival Verdi

Presidente
Anna Maria Meo

Direttore
Francesco Izzo

Membri
Francesca Calciolari
Damien Colas
Alessandra Carlotta Pellegrini
Alessandro Roccatagliati

Con questo nuovo *Festival Verdi Journal* che il lettore sta sfogliando il Comitato scientifico ha voluto offrire ai Teatri di Parma e Busseto e al loro vasto pubblico, a partire dal Festival 2018, un prodotto editoriale particolare. Abbiamo concepito una rivista annuale, pubblicata in due distinte versioni italiana e inglese, che riunisce in un solo volume saggi introduttivi alle quattro opere in programma e li commissiona, ogni anno, a studiosi verdiani di massimo rango internazionale. Assicuratevi così spessore, rigore e aggiornamento sul piano della ricerca scientifica, si è però realizzata una pubblicazione che per taglio divulgativo, veste tipografica e impaginazione rifugge i modi compassati dei periodici accademici per proporsi a chi legge nel modo più amichevole e immediato, quasi come un *magazine*.

Con passo arioso favorito in primo luogo da un'ampia iconografia, per la quale anche un artista illustratore è chiamato a produrre tavole originali, a ciascuna opera vengono dedicati due saggi e una rassegna di immagini commentate. Il primo articolo, più ampio, introduce l'opera ricostruendone la genesi, la ricezione, e importanti aspetti musicali e drammaturgici. Il secondo è invece d'approfondimento, dedicato a temi specifici, dalle fonti letterarie al contesto culturale, dalla drammaturgia alla politica. Una serie di argomentate didascalie, infine, conduce il lettore a riflettere soprattutto su aspetti visivi e d'allestimento, tra riproduzioni d'epoca e foto di scena di anni recenti.

Rispetto agli spettacoli che esordiranno nelle settimane festivaliere d'autunno, il *Festival Verdi Journal* esce con largo anticipo, proponendosi quasi come un riflettore che punta su di essi, e li prepara. Si affianca così e fa da complemento ai tradizionali programmi di sala da pubblicarsi a tempo debito, che conterranno informazioni e scritti più concisi, note di regia, il libretto dell'opera. *FVJournal* trascende infatti il legame con le specificità degli allestimenti e delle rappresentazioni, e rimane una pubblicazione cui fare riferimento in preparazione per altre serate a teatro, per un ascolto più consapevole e appagante, o per una migliore comprensione dell'arte verdiana e del suo contesto. La sua ambizione è porsi al servizio d'ogni estimatore del teatro di Verdi offrendogli solidi elementi di conoscenza in più. Che è poi il medesimo spirito con cui noi musicologi del Comitato scientifico siamo saliti a bordo con entusiasmo, ormai da un anno, di quella magnifica macchina culturale collettiva che il Festival Verdi è.

FRANCESCO IZZO – ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

FESTIVAL VERDI

FVJournal

1/2018

A cura di Alessandro Roccatagliati

Illustrazione della copertina e delle pagine interne di Davide Forleo

MACBETH

11

Shakespeare alla luce di Verdi di Fabrizio Della Seta

23

Voluttà del soglio di Michele Girardi

UN GIORNO DI REGNO

33

Il paradosso di *Un giorno di regno* di Francesco Izzo

47

Milano, Verdi giovane e il suo primo impresario di Claudio Toscani

LE TROUVÈRE

59

Accampamenti e presagi distruttivi. *Le Trouvère* parigino e certe idee fisse di Verdi

di Anselm Gerhard

73

Adattare *Il trovatore* per Parigi di David Lawton

ATTILA

87

Genesis e prime fortune di *Attila* di Helen M. Greenwald

99

Attila: Verdi e Gioberti di Antonio Rostagno

LE OPERE NELLE IMMAGINI

13, 35, 60, 89

Quattro percorsi di Alessandro Roccatagliati



Davide Forleo FVJournal Artist

*Peach-Branch, ovvero ramo di pesco, è il suo motto:
fare e creare seguendo il proprio sentire.*

Pianeti, Dei, astrolabi, antiche modanature. Davide Forleo – alias Peach Branch – scopre materiali in magazzini di vecchi musei, in pagine segrete di polverose enciclopedie, per poi rendere quegli stessi elementi generosamente arricchiti da quelle sottili energie che le sue composizioni producono. Restaure oggetti usurati nel loro significato primitivo per riportarli alla loro forza originaria. In questi mondi inconsistenti, fluttuanti, senza spazialità precisa, le storie che Forleo compone nuotano nel mare del sogno. E solo così, nella loro unicità, si possono apprezzare. Ovunque, sempre, in ogni luogo, nel tempo zero... sono le categorie mentali indispensabili per l'interpretazione del suo lavoro, e le instabilità di graffi, di corrosioni, di ossidazioni o bruciature sono fissate nello spazio digitale. Uno spazio assoluto dove anche il pulviscolo più sottile resterà per sempre, immobile, sospeso nell'aria. È complesso assemblare e far convivere entità cariche di significati, perfino opposti tra loro, in una armonia di senso che è come una traccia senza un inizio determinato, né una fine: simile ad un loop dove tutto gira scambiandosi di piano, di prospettiva. Dove ogni oggetto è un unicum separato da tutto e nello stesso momento perfettamente contaminato dall'energia del significato complessivo. E dove gli oggetti assolutamente importanti si abbinano a altri apparentemente inutili, simboli antichi con moderni segnali la cui presenza è solo un'ambigua allusione ad altro. Non è facile far coesistere in una composizione tutti gli elementi che costituiscono un reperto onirico con oggetti trattati come segni e parole pesanti come stoffe, con tracce fortemente simboliche e divagazioni poetiche consumate dal tempo, riposte con cura nel cassetto di un sogno. Dove si trova Davide, l'uomo, l'artista che vuole comunicare con passione il suo totale coinvolgimento nell'opera. È lui sulla sua tela.

CLAUDIO COMITO

Shakespeare alla luce di Verdi

È concettualmente sbagliato formulare un giudizio di valore su un'opera commisurandola al suo modello letterario. In nessun caso l'opera è un semplice adattamento del modello a un diverso mezzo espressivo

DI FABRIZIO DELLA SETA

Soltanto quando arriverà alla popolarità del *Trovatore* e del *Ballo* [...] *Macbeth* si sentirà nella linea diretta dei capolavori verdiani, e si potrà capire che lo Shakespeare riinventato in quell'occasione era molto più nerboruto e potente che non quello dilavato dalle preziosità di Boito nell'*Otello*.

Così scriveva Gabriele Baldini, insigne studioso di Shakespeare, nel suo studio su Verdi apparso postumo nel 1970. Sono passati quarantasette anni e la profezia si è ampiamente avverata: la prima opera shakespeariana di Verdi è oggi saldamente insediata nel repertorio dei maggiori teatri, direttori e cantanti del mondo, disponiamo di un'edizione critica che consente di eseguirne entrambe le versioni, è stata prodotta un'abbondante letteratura scientifica che ha chiarito i maggiori problemi relativi al testo, al contesto storico, all'interpretazione

critica. Nessuno, all'annuncio di un nuovo allestimento o di una nuova registrazione, si chiede se valesse la pena "recuperarla". Possiamo riassumere in poche righe come il cambiamento di prospettiva, al quale hanno contribuito in pari misura due generazioni d'interpreti e di studiosi, ha rinnovato la nostra visione dell'opera.

1. Nel 1847 *Macbeth* rappresentò un audace tentativo di rinnovamento della tradizione melodrammatica italiana, nonché un episodio importante della difficile fortuna di Shakespeare nel nostro paese. La revisione parigina del 1865 non alterò questa carattere di novità, pur adeguandolo ai gusti di un pubblico internazionale più smalzato.

2. Verdi affrontò il capolavoro di Shakespeare con grande consapevolezza della novità dell'impresa. Si confrontò con le migliori traduzioni e coi testi critici →

Era inevitabile che ci si ponesse il problema se l'arte di Verdi fosse "adeguata" a tradurre in musica l'arte del sublime Bardo, e in che misura

più avanzati. Progettò nei minimi dettagli l'impianto drammatico restando il più possibile vicino alla fonte. Seguì passo passo la realizzazione del libretto da parte di Francesco Maria Piave e, insoddisfatto del lavoro di questi, ne fece rifare alcune parti al più colto, e pretenzioso, letterato suo amico Andrea Maffei.

3. L'opera costituì una risposta italiana al gusto romantico per il "fantastico" o "meraviglioso", ossia il soprannaturale - anch'esso un aspetto della ricezione romantica di Shakespeare -, rappresentato in ambito operistico da modelli quali *Il franco cacciatore* di Weber e *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer. Questa tendenza, estranea alla irrimediabilmente classicistica tradizione italiana, fu oggetto di critiche e rese perplessi persino amici ed estimatori di Verdi.

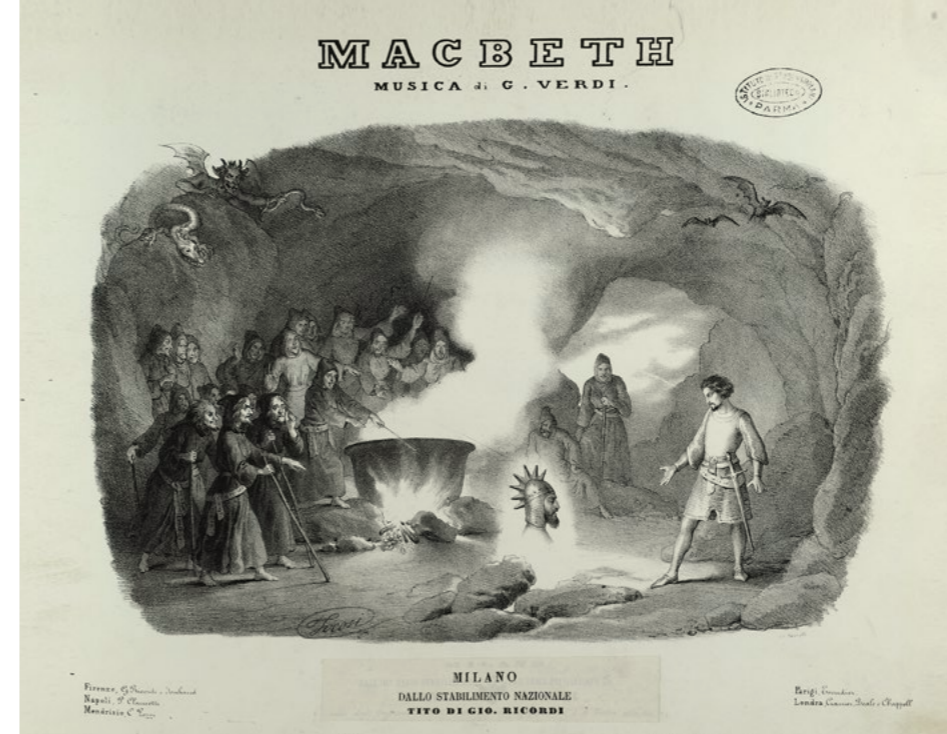
4. Pur restando fedele alle strutture tradizionali del melodramma post-rossiniano, Verdi adottò un linguaggio musicale innovativo: scrittura vocale basata su una strettissima interazione tra parola, suono e gestualità, sostenuta da un'armonia convulsa e da un'orchestrazione tutta a colori lividi, ferrigni. In particolare, si allontanò dall'ideale donizettiano e belliniano del "bel canto", in cui anche le situazioni emotivamente più tese si risolvevano in lirica bellezza, per aderire risolutamente alla poetica del vero teorizzata, sulla scorta di Shakespeare, dall'altro suo idolo, Victor Hugo (è noto che egli non volle affidare la parte della Lady alla grande Eugenia Tadolini perché dotata di troppo bella figura e troppo bella voce, l'opposto di come aveva immaginato il personaggio).

5. Verdi seguì personalmente tutti gli aspetti relativi alla messa in scena dell'opera, dalla preparazione degli attori-cantanti alla realizzazione degli effetti scenici (apparizione di Banco, processione dei re). Si documentò sulla tradizione rappresentativa del *Macbeth*

in Inghilterra e quando, lo stesso anno, si recò a Londra, non mancò di assistere alle rappresentazioni della tragedia, delle quali tenne conto negli allestimenti successivi della prima versione e ancor di più in occasione del rifacimento parigino.

Tutto ciò dimostra la coscienza con cui Verdi accostò quello che egli stesso definì «un dramma che non ha nulla di comune cogli altri», «una delle più grandi creazioni umane» e da cui desiderava trarre se non «una gran cosa [...] una cosa almeno fuori del comune». Ma proprio qui affiora lo scoglio critico contro il quale è andata a urtare la valutazione di questa e delle altre due opere shakespeariane di Verdi, e che è quindi fondamentale mettere in chiaro prima di esaminarla più da vicino. Da sempre Shakespeare è per la cultura di lingua inglese un mostro sacro, e tale è diventato verso la fine del Settecento per l'intera cultura occidentale. Egli fa parte del ristretto novero dei geni indiscussi, dei monumenti culturali di cui si parla con compunzione quasi religiosa. Era inevitabile che, dovendo spiegare come avesse osato confrontarsi con lui il rappresentante di una forma artistica, il melodramma, che si voleva "popolare" in tutti i sensi di quest'ambigua parola, ci si ponesse il problema se l'arte di Verdi fosse "adeguata" a tradurre in musica l'arte del sublime Bardo, e in che misura lo fosse nei diversi momenti della sua lunga carriera. La questione toccò sul vivo lo stesso Verdi, che così reagì alle critiche rivolte alla sua opera a Parigi nel 1865:

Può darsi che io non abbia reso bene il Macbet, ma che io non conosco, che non capisco e che non sento Shakespeare no, per Dio, no. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente.



1

"Macbeth" nelle immagini di Alessandro Roccatagliati

Elementi chiave

Anche nelle sue lettere Verdi fu maestro di sintesi. «Insomma le cose da curare molto in quest'opera sono Coro e Machinismo», scrisse per tempo a Lanari, che doveva allestire *Macbeth* alla "prima" fiorentina del 1847. E per la nuova versione di Parigi 1865, all'editore Escudier: «i roles di quest'opera sono tre, e non possono essere che tre: Lady Macbet, Macbet, il Coro delle Streghe». Non a caso perciò l'immagine-emblema in frontespizio del primo spartito Ricordi (1847: figura 1) coglie una situazione in cui tre di quei fattori - streghe in crocchio, *Macbeth*, effetti scenotecnici - agiscono insieme: è la cosiddetta scena delle apparizioni, cuore dell'atto III dell'opera, dei cui particolari vale la pena raccontare tramite immagini d'epoca e odierne. Tanto più che la stessa iconografia sul *Macbeth* shakespeariano accessibile a Verdi, da Füssli (figura 2) a Dawes, da von Holst a Delacroix, gravitò spesso attorno a quel celeberrimo punto scenico.

Per rispondere adeguatamente a critiche del genere, occorre in primo luogo osservare che quando si parla di "capire" Shakespeare è necessario precisare a quale contesto culturale si fa riferimento: noi ci accostiamo al poeta avendo alle spalle centosettant'anni di critica storica, sociologica, simbolica, psicoanalitica, strutturalistica, decostruzionista, ma il nostro modo di comprenderlo non è più "giusto" di quello di Verdi, è solo mediato da filtri culturali diversi; egli lo leggeva attraverso quelli della critica romantica, degli attori contemporanei e degli artisti che prima di lui avevano già messo a frutto l'esperienza shakespeariana nelle loro opere (Goethe, Schiller, Byron, Hugo e, in musica, Meyerbeer e Berlioz). C'è chi ancora si sorprende per la trivialità dei cori di streghe («M'è frullata nel pensiero», «Le sorelle vagabonde»), ma se si

ha presente la definizione che Verdi diede di quelle che considerava nell'insieme «un personaggio e un personaggio della massima importanza [...] sguaiate e pettegole nel primo atto; sublimi e profetiche nel terzo», si capisce che quelle scene sono una realizzazione del "brutto", così come Hugo lo aveva teorizzato sulla base di Shakespeare, nella stessa linea che porterà alla prima scena di *Rigoletto*, e che sono parenti strette non solo di *Roberto il Diavolo* ma anche della *Sinfonia fantastica*.

Punto ancor più essenziale: è concettualmente sbagliato formulare un giudizio di valore su un'opera commisurandola al suo modello letterario. In alcuni casi può trattarsi di un testo prestigioso, in altri no, ma in nessun caso l'opera è un semplice adattamento del modello a un diverso mezzo espressivo. Il *Macbeth* di Verdi non è la traduzione

2

Verdi e Shakespeare mirano a uno stesso fine: creare “situazioni” di altissima temperatura drammatica, quel quid che dal palcoscenico si trasmette allo spettatore

Il libretto è solo l’impalcatura che sostiene l’opera compiuta; le immagini, il tessuto, il ritmo sono quelli che la musica vi costruisce sopra

Streghe

Rispetto al contesto culturale italiano, refrattario alle istanze romantiche, Verdi giovane si avvicina a Shakespeare e *Macbeth* con una guida critica ben avanzata: il *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel (1809, tradotto nel 1817). Ne è prova in particolare la concezione delle streghe. Per lo studioso tedesco sono «vili agenti dell’inferno» che sarebbe «contraddittorio cercare di nobilitare»; quindi «parlano come donnicciuole, poiché tali debbono essere», salvo che «il loro stile si solleva quando si rivolgono a Macbeth». Ed ecco Verdi, quasi testualmente: «tanto nell’esecuzione musicale, come nell’azione devono nel principio essere brutali e sguajate fino al momento del Terz’Atto in cui si trovano in faccia a Macbet. Da questo punto sono sublimi e profetiche». Ci si potrà chiedere se, tra i tanti modi di rappresentare una tal femminilità infima, brutta e triviale, immagini esplicite di concepimento e parto siano le più idonee (come nella resa di Emma Dante per Torino 2016: figura 3), anche rispetto alla successiva trasfigurazione oracolare. O se invece ancor oggi non soccorra meglio un immaginario più nordico e tradizionale, come nel 2011 al Salzburger Festspiele (scenografa Anna Maria Heimreich, figura 4).



3



4

musicale di quello shakespeariano, non più di quanto quest’ultimo sia la traduzione drammatica della cronaca da cui è tratto. Il poeta ha contribuito a formare la poetica del musicista, la tragedia ha fornito la materia all’opera ma questa, una volta compiuta, è qualcosa di nuovo e di autonomo e come tale deve essere valutata nel contesto della tradizione artistica a cui appartiene. In questo senso va inteso lo “Shakespeare reinventato” di cui parlava Baldini.

Occorre andare ancor più a fondo per comprendere questo punto chiave che definisce il rapporto tra il drammaturgo-poeta inglese e il drammaturgo-musicista italiano. Entrambi mirano a uno stesso fine: creare “situazioni” di altissima temperatura drammatica, quel quid che dal palcoscenico si trasmette allo spettatore e lo tiene inchiodato alla poltrona. Shakespeare lo ottiene non tanto con la “storia”, bensì con la parola poetica, con la sua magica

capacità d’intessere immagini verbali e di concatenarle ritmicamente. Nessuna traduzione, per quanto valida, è in grado di rendere adeguatamente questa magia, che è una vera musica di parole, figuriamoci una trascrizione librettistica; il problema di un confronto di valore coll’originale non si pone neppure. (Eppure alcune soluzioni sorprendono per la loro efficacia: la risposta di Lady Macbeth al Domestico, «Trovi accoglienza quale un re si merta» (I 6), e

l’ingiunzione di Macbeth alle streghe, «se cielo e terra | dovessero innovar l’antica guerra» (III 3), hanno una lapidarietà, sarcastica la prima metafisica la seconda, che l’originale – in quegli specifici punti – oggettivamente non possiede). Ma il libretto è solo l’impalcatura che sostiene l’opera compiuta; le immagini, il tessuto, il ritmo sono quelli che la musica vi costruisce sopra, ed è da questo punto di vista che il confronto è possibile: il compositore

Il vero evento è l'immediato insorgere nella coscienza dell'assassino del rimorso, che la sua complice si sforza invano di reprimere

crea con la musica lo stesso tipo di tensione che il poeta aveva creato con la poesia; lo fa non con un'invenzione musicale astratta, ma a partire dalle situazioni e dalle parole ("parole sceniche", secondo una sua memorabile definizione) messe in forma nel libretto. Ciò non toglie che sia utilissimo confrontare modello e derivazione per capire, per via di contrasto, come gli autori, togliendo, aggiungendo, alterando, hanno creato la nuova opera d'arte. È ciò che faremo qui di seguito esaminando quelli che sono unanimemente riconosciuti come i due pezzi capitali e più innovativi dell'opera.

La Scena e Duetto tra Macbeth e la Lady (I 10-15) presenta il fatto tragico cruciale, preparato nelle scene precedenti e da cui nasceranno tutti gli eventi successivi: l'uccisione del re, che tuttavia non viene mostrata; il vero evento è infatti l'immediato insorgere nella coscienza dell'assassino del rimorso, che la sua complice si sforza invano di reprimere. La forma esteriore del duetto è quanto di più tradizionale si possa immaginare: un lungo recitativo e quattro brevi sezioni strutturate o "tempi", nel gergo dell'epoca un "tempo d'attacco" («Fatal mia donna, un murmure»), un cantabile («Allor questa voce m'intesi nel petto»), un "tempo di mezzo" («Il pugnàl là riportate») e una stretta («Vieni altrove! ogni sospetto»). Se confrontiamo il testo del libretto con quello della corrispondente scena shakespeariana, constatiamo che non solo le parole usate da Verdi sono già tutte lì, ma che anche la loro disposizione pare fatta apposta per essere travasata nella «solita forma dei duetti» (così Abramo Basevi, il primo musicologo che abbia commentato a fondo Verdi): la forma drammatica shakespeariana è sostanzialmente la stessa di quella verdiana. Ma il passo così come ci si presenta sulla scena, come risultato dell'intonazione

musicale, produce un effetto di assoluta novità nella condotta vocale tutta «sottovoce», interrotta da radi lampi di melodia da cantarsi «a voce spiegata», nell'accompagnamento orchestrale ridotto, di colore costantemente scuro.

Osserviamo più da vicino l'*Andantino* che costituisce la sezione cantabile, mettendo a fronte il testo del libretto con il suo modello (usiamo la traduzione in prosa di Carlo Rusconi cui si rifacevano Verdi e Piave). Piave e Verdi si sono tenuti molto vicini al testo di Shakespeare, da cui hanno estratto i concetti chiave; in alcuni casi hanno eliminato il superfluo (ai loro fini, s'intende), per esempio le variazioni sul sonno della prima battuta di Macbeth, in altri hanno aggiunto qualcosa, restando fedeli allo spirito e anche alla lettera di Shakespeare: una volta operata l'eliminazione di cui sopra, avendo bisogno, per l'*Andantino*, di tre quartine poetiche, e avendo materiale utile solo per due, sono andati a cercare quanto occorreva loro in una sezione precedente del dramma (I 7), semplificando in «voce tuonante» lo shakespeariano «trumpet-tongued» («dalla lingua di tromba»; Rusconi: «dalla voce di bronzo»).

I primi due versi della Lady non hanno un corrispettivo preciso, tuttavia l'attacco «Ma, dimmi, altra voce non parti d'udire?» riprende quello della battuta di Macbeth («mi parve d'intender una voce»), mentre il terzo e il quarto parafrasano liberamente il concetto di Shakespeare: il delirare non si addice al valore di Macbeth. Non si tratta di un mero riempitivo, introdotto per colmare la misura metrica con versi paralleli a quelli dell'antagonista (necessari per il parallelismo delle frasi musicali). Questi versi arricchiscono il contenuto drammatico, perché

I primi due versi della Lady nell'Andantino non hanno un corrispettivo preciso; tuttavia arricchiscono il contenuto drammatico, perché ribaltano il discorso di Macbeth in senso ironico

SHAKESPEARE-RUSCONI, II 2

MACBETH

E mi parve d'intender una voce che mi gridasse. "Tu più non dormirai, Macbeth! Macbeth, non uccidere il sonno, il sonno dell'innocente, il dolce sonno che rimargina nel cervello i dolorosi solchi del pensiero, e ricrea ogni dì l'uomo alla vita; che rinfranca l'esauisto corpo dalle fatiche, qual bagno salutare; che sana le piaghe dell'anima qual balsamo celeste; che, agente secondo dell'onnipotente Natura, riabilita e rinnova le forze pei godimenti della terra..."

LADY MACBETH

Che intendi tu dire?...

MACBETH

E incessante all'orecchio quella voce mi gridava: "Tu più non dormirai, Macbeth! Glamis, tu uccidesti il sonno. Cawdor, l'eterna veglia è presta!"

LADY MACBETH

Ma qual voce così gridava? Ah! nobile Thane, e potete voi tanto a lungo intrattenervi fra tali chimere?

<I 7. MACBETH

Ah!, le sue virtù, come altrettanti Angeli dalla voce di bronzo, grideranno eternamente vendetta contro lo spietato suo uccisore.

PIAVE-VERDI, I 12

(N. 4 Scena e Duetto)

MACBETH

Allor questa voce m'intesi nel petto: Avrai per guanciali sol vepri, o Macbetto!

Il sonno per sempre, Glamis, uccidesti! Non v'è che vigilia, Caudore, per te!

LADY

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

MACBETH

Vendetta, tuonarmi com'angeli d'ira, udrò di Duncano le sante virtù.

LADY

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