



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(ordinamento ex D.M.  
270/2004) in

Economia e Gestione delle  
Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

**«He has no children!»  
Impatto della critica psicoanalitica  
sull'interpretazione e messinscena  
moderna del *Macbeth* di William  
Shakespeare nella trasposizione  
lirica di Giuseppe Verdi**

**Relatrice / Relatore**

Ch. Prof. David Douglas Bryant

**Correlatrice / Correlatore**

Ch. Prof. Federico Pupo

**Laureanda**

Francesca Avignone  
871462

**Anno Accademico**

2018/2019

# Sommario

<b>Introduzione .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Il genio del Bardo di Stratford-upon-Avon .....</b>	<b>3</b>
1.1 L'origine della critica in chiave psicoanalitica sino a Sigmund Freud.....	3
1.2 L'infanticidio nella società inglese all'inizio dell'età moderna.....	7
1.3 Shakespeare e la funzione educatrice del Teatro .....	9
1.3.1 Lady Macbeth e la stregoneria .....	9
1.4 Lady Macbeth e l'analisi psicoanalitica .....	11
1.4.1 La rimozione dei meccanismi di censura e la prevaricazione dell'inconscio .....	14
1.4.2 Macbeth e il grande tema della Sterilità .....	15
1.4.3 «Coloro che soccombono al successo» e la scissione di una personalità in due corpi .....	19
<b>2 La riscoperta dei drammi shakespeariani in Europa .....</b>	<b>24</b>
2.1 L'avvento del Romanticismo e il confronto con gli altri paesi europei.....	26
2.1.1 Voltaire e Shakespeare.....	27
2.1.2 L'importanza di Shakespeare per il romanticismo tedesco. ....	30
2.2 Il teatro drammatico.....	34
2.2.1 Il sogno di un <i>Nationaltheater</i> tedesco. ....	36
2.2.2 La resistenza della cultura francese. ....	37
2.2.3 Shakespeare e la rivoluzione teatrale francese.....	40
2.3 La traduzione.....	42
2.3.1 La traduzione in versi di Ducis per il teatro .....	45
2.3.2 Schiller: il riadattamento del <i>Macbeth</i> per il Teatro di Weimar .....	47
<b>3 Il teatro italiano: la sua importanza nel contesto europeo .....</b>	<b>50</b>
3.1 Shakespeare – Prime comparse in Italia .....	51
3.1.2 L'opera mediatrice di Giulio Carcano e la sua rilevanza per la diffusione dei drammi shakespeariani .....	52
3.2 Gustavo Modena e l'affermarsi della figura del « <i>grande attore</i> » .....	54
3.2 Il <i>Macbeth</i> attraverso le interpretazioni di tre grandi attori a cavallo tra Settecento e Ottocento. ....	59
3.2.2 Sarah Siddons: tra tradizione e innovazione .....	63
3.2.3 Adelaide Ristori: la potenza di Lady Macbeth .....	68
<b>4. La genesi del <i>Macbeth</i> di Verdi .....</b>	<b>75</b>

4.1 L'importanza del <i>Macbeth</i> per la rivoluzione verdiana dell'opera italiana .....	76
4.1.1 Commissione al Teatro della Pergola di Firenze e scelta del soggetto .....	79
4.2 Stesura del <i>Macbeth</i> e difficoltà riscontrate .....	81
4.2.1 La caratterizzazione dei personaggi tra Shakespeare e Verdi .....	81
4.2.2 Verdi e l'influenza delle teorie schlegeliane .....	83
4.2.3 Il libretto e la concisione del linguaggio .....	85
4.3 La predominanza dell'elemento fantastico nel <i>Macbeth</i> .....	86
4.4 L'interpretazione del <i>Macbeth</i> .....	90
4.5 Le variazioni tra la versione originale del 1847 e quella parigina del 1865. ....	92
4.6 Osservazioni conclusive. ....	99
<b>5 Il <i>Macbeth</i> sulle scene .....</b>	<b>101</b>
5.1 Carl Ebert e il suo personale <i>Macbeth</i> .....	103
5.1.1 Maria Callas: tra mito e realtà .....	105
5.2 Giorgio Strehler e l'avvento della regia .....	108
5.2.1 Le origini della rappresentazione al Teatro la Scala del 1975 .....	109
5.2.2 I primi passi verso una concezione più vicina alla psicoanalisi .....	110
5.3 Riccardo Muti e la sua personale interpretazione musicale dell'opera .....	115
5.4 La teoria psicoanalitica e il suo rapporto con i più recenti adattamenti scenici .....	119
5.4.1 Il <i>Macbeth</i> freudiano di Michieletto .....	119
5.4.2. Il <i>Macbeth</i> fortemente sessuale di Emma Dante .....	122
5.4.3 il <i>Macbeth</i> infernale di Daniele Abbado .....	125
<b>Bibliografia .....</b>	<b>135</b>
<b>Sitografia .....</b>	<b>141</b>

## Introduzione

Il presente lavoro di tesi ha come oggetto l'analisi della trasposizione lirica del *Macbeth* di William Shakespeare ad opera di Giuseppe Verdi. Lo scopo è quello di mostrare quanto la teoria psicoanalitica abbia influito sulla messinscena moderna dell'importante dramma musicale verdiano, partendo dall'analisi di vari saggi critici collegati alla psicoanalisi per concludersi con la spiegazione di alcune rappresentazioni moderne del *Macbeth*. Per poter dimostrare al meglio quanto la percezione del dramma, ed in particolare del personaggio di Lady Macbeth, sia cambiata conseguentemente alla comparsa dei saggi psicoanalitici, verranno prese in esame alcune interpretazioni critiche e rappresentazioni teatrali di tre importanti attori in attività negli anni tra Settecento e Ottocento.

Nel primo capitolo verrà studiato il contesto in cui nasce il dramma shakespeariano: l'Inghilterra del 1600 che assiste all'incoronazione di Giacomo I Stuart e all'unione della corona inglese e scozzese; per festeggiare questo evento importantissimo, Shakespeare decise di scrivere un nuovo dramma ambientato proprio nella brumosa Scozia, da cui proviene il monarca. Il *Macbeth* però non vuole trattare solo il tema della guerra per riconquistare il trono ma vuole essere anche uno strumento di denuncia della donna cosiddetta *isterica*. Attraverso il saggio di Joanna Levin si indagherà in modo più approfondito il tema della malattia mentale nell'epoca elisabettiana e di come il personaggio di Lady Macbeth fosse stato creato per poter educare il popolo a distinguere fra la strega e l'isterica. In seguito, si tratteranno i saggi di Sigmund Freud e Isador Coriat, i quali avevano incentrato il loro studio sull'instabilità di Lady Macbeth, ipotizzando quali fossero state le cause della sua pazzia e del suo sonnambulismo.

Dopo aver chiarito le opinioni dei due famosi psicoanalisti in merito alla controversa figura della malvagia Lady, nel secondo capitolo si passerà ad un'analisi dettagliata del periodo romantico e di come l'influenza shakespeariana abbia dato vita a nuove forme d'arte: quali le resistenze che incontrò nei vari paesi europei, in che modo la pratica traduttoria abbia influito sulla sua espansione e le prime rappresentazioni sui palchi francesi, tedeschi e italiani.

Nel terzo capitolo la trattazione si concentrerà soprattutto sulla situazione italiana e sull'ingresso tardivo che Shakespeare fece sui palchi italiani, soprattutto attraverso la mediazione dell'opera lirica. Nel caso del *Macbeth*, da sempre considerato un soggetto ostico e di difficile realizzazione, Verdi fece da apripista, riuscendo nella difficile impresa di metterlo in scena. Sempre nel terzo

capitolo verrà presa in esame l'analisi letteraria riguardante il dramma shakespeariano, affrontandola da un punto di vista inusuale: le conclusioni critiche che furono tratte dagli attori che la mettevano in scena. Di conseguenza si analizzeranno le interpretazioni sceniche di tre grandi attori dell'epoca: David Garrick (1717-1779), Sarah Siddons (1755-1831) e Adelaide Ristori (1822-1906). I tre rappresentano tre periodi diversi della prassi attoriale, anche se tra le ultime due attrici saranno ravvisabili alcune somiglianze.

Nel quarto capitolo verrà trattata la genesi del *Macbeth* di Verdi e la sua portata rivoluzionaria; attraverso il carteggio del compositore con i suoi collaboratori si potrà ricostruire la prima messinscena fiorentina del 1847 e la sua revisione parigina del 1865. Attraverso lo scambio epistolare sarà inoltre possibile intuire quali fossero le idee interpretative dello stesso Verdi e la sua personale visione dei vari personaggi e dell'opera in generale; egli lasciò delle istruzioni ben precise su come voleva che fosse interpretato il suo dramma musicale.

Nel quinto capitolo si trarranno le conclusioni: avendo avuto modo di analizzare la ricezione del dramma nei vari momenti storici e quale fosse stata l'interpretazione dello stesso compositore, si analizzeranno alcune rappresentazioni importanti che serviranno per porre l'accento su come, nell'ultimo secolo, l'opera abbia subito dei cambiamenti nella resa scenica. L'impatto delle teorie psicoanalitiche sarà particolarmente evidente nelle ultime messe in scena, dove verrà approfondito il rapporto di interdipendenza presente tra i due coniugi Macbeth. Si partirà dagli adattamenti storici di Carl Ebert e Giorgio Strehler, sino ad arrivare ai più moderni Damiano Michieletto, Emma Dante e Daniele Abbado.

Nella conclusione verranno esposte alcune riflessioni riguardo i vari temi negletti del *Macbeth* che invece potrebbero fornire una chiave interpretativa più coerente con il disegno originario del genio shakespeariano.

# 1. Il genio del Bardo di Stratford-upon-Avon

È opinione diffusa, nel campo della critica Shakespeariana, rintracciare l'origine dell'immortalità del Bardo di Stratford nel suo modo peculiare e unico di rappresentare la verità e la natura; così facendo egli voleva istruire il lettore, attraverso un fedele ritratto della vita e dei costumi del suo tempo, riproponendo sulle scene l'uomo in tutti i suoi possibili stati d'animo. Egli non faceva alcuna distinzione tra le classi sociali, ritenendo che ognuna di esse fosse degna di essere descritta, riuscendo così ad attribuire ai suoi personaggi quel tocco veritiero e verosimile che ancora oggi permette al pubblico di immedesimarsi con quanto viene rappresentato sulla scena. Proprio grazie a questa sua maestria è possibile ritrovare un legame intimo tra i suoi personaggi e le vicende personali; l'immedesimazione è un importante mezzo educativo, le cui origini possono essere rintracciate già nell'antica Grecia: permette al pubblico di simpatizzare con quanto avviene sulla scena per poi dargli modo, una volta concluso lo spettacolo, di analizzarlo in modo distaccato e critico, capendo i motivi che hanno portato al compimento di gesta scellerate ed evitare di cadere nello stesso inganno.

Proprio per il suo essere un artista così contemporaneo e avanguardista nell'indagine dei vari sentimenti che si muovono nell'animo umano, Shakespeare è sempre stato presente nelle librerie dei più importanti letterati di ogni tempo, dando vita ad una delle ramificazioni critiche tra le più prolifiche.

Per quanto riguarda lo scopo prefissato originariamente per questo lavoro di tesi, risulterà fondamentale ripercorrere alcuni dei filoni critici più importanti, in modo tale da poter comprendere quali teorie abbiano influenzato maggiormente l'interpretazione odierna dell'opera di Shakespeare in generale e del *Macbeth* in particolare.

Il filone critico, su cui si concentrerà la nostra attenzione e sul quale si innesterà il successivo dibattito, è la critica psicoanalitica che vede in Sigmund Freud la sua figura più rilevante.

## 1.1 L'origine della critica in chiave psicoanalitica sino a Sigmund Freud

Per poter esaminare approfonditamente l'opera presa in esame, è necessario tenere in considerazione anche il contesto storico e il pubblico per cui essa venne scritta e rappresentata.

Gli storici sono unanimi nel collocare la scrittura del *Macbeth* agli inizi del 1600, in un periodo compreso tra il 1603 e il 1606.

In quegli anni era in atto un importante dibattito, il quale venne innescato da un controverso caso giudiziario risalente al 1602: il caso riguardava Mary Glover, una ragazza quattordicenne proveniente da una prominente famiglia puritana<sup>1</sup>, che affermò di essere stata stregata dalla sua vicina di casa, Elizabeth Jackson<sup>2</sup>.

The case [...] sparked intense debate over the boundaries between the natural and the supernatural and resulted in the first etiology of hysteria written in English: Edward Jorden's *Briefe Discourse of A Disease Called the Suffocation of the Mother* (1603). Constructed as a rational alternative to the occult, Jorden's etiology maintained that *hysterica passio*, or, as it was more popularly known, the "Mother", was a natural disease that could mimic the signs of demonic vexation<sup>3</sup>.

In seguito, la discussione si spostò dalle aule giudiziarie ed infuocò il dibattito tra noti rappresentanti della Chiesa Anglicana e Protestante; il motivo della diatriba era stabilire quale fosse la natura delle possessioni demoniache e quindi il potere che le streghe potevano esercitare sulle giovani sprovviste. Da qui si crea poi un triangolo tra la strega, colei che viene stregata e l'isterica.

As the Mary Glover case demonstrates, the witch, the bewitched and the hysteric were synchronic categories brought together under the auspices of a complex struggle for religious and political authority at the outset of King James's English reign<sup>4</sup>

Quindi, il processo per stregoneria fatto ai danni di Elizabeth Jackson si inserisce all'interno di un contesto storico particolarmente travagliato: era infatti in atto un dibattito tra gli Anglicani e i Puritani riguardante l'importanza e l'esistenza, all'interno della Bibbia, di passaggi che validassero o meno la pratica dell'esorcismo. Il caso di Mary Glover si annunciò quindi come un terreno prolifico sul quale darsi piena battaglia, coinvolgendo anche le più alte cariche; persino il vescovo di Londra, Richard Bancroft, si schierò in prima persona, prendendo una parte attiva all'interno del processo, coinvolgendo importanti medici e studiosi dell'epoca, tra i quali figura il già citato Jorden. Lo scopo di Jorden era proprio quello di fornire una diagnosi che smentisse l'opera del demonio, scagionando

---

<sup>1</sup> Il movimento nacque nel 1558 in seguito all'incoronazione di Elisabetta I d'Inghilterra: venne fondato da alcuni protestanti di orientamento calvinista che si opponevano al compromesso tra cattolicesimo e anglicanesimo.

<sup>2</sup> Joanna Levin, *Lady Macbeth and the daemonologie of hysteria*, ELH vol. 69, the Johns Hopkins University Press, Baltimora, 2002, p. 21.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 32-33

in questo modo la Jackson. Il problema fu che, per quanto egli effettivamente avesse affermato che la ragazza soffriva di *hysterica passio*, il suo parere non venne tenuto in considerazione e Elizabeth Jackson fu condannata a un anno di prigione.

Da questo episodio nacque una lunga discussione, portata avanti attraverso pamphlet e opuscoli informativi, su come distinguere una persona isterica da una persona impossessata, e di come la pratica dell'esorcismo, in questi casi, risultasse completamente inutile. È proprio in questo contesto che venne pubblicato il pamphlet di Jorden (su commissione dello stesso Bancroft), che venne letto dal Re in persona, il quale concesse, nel 1603, una grazia reale alla giovane Jackson.

Vista la proliferazione di questi trattati e l'influenza che essi ebbero persino sul Re, si potrebbe affermare che una svolta epocale era finalmente in atto: si stava cercando di fornire una spiegazione a delle patologie che fino a quel momento erano state liquidate come semplici possessioni demoniche e a cui era stata attribuita una spiegazione per nulla soddisfacente e decisamente superstiziosa.

Ma perché possono essere riscontrate delle somiglianze tra la stregoneria e l'isteria?

Entrambi i soggetti interessati sono per la maggior parte di sesso femminile; all'interno della categoria inoltre rientrano tutte quelle donne che non si identificavano nel concetto di sottomissione femminile all'autorità patriarcale. Da sempre è stata fatta una distinzione tra strega e soggetto stregato: la prima era l'agente malevolo, mentre la seconda era una vittima passiva del sortilegio. La strega non era altro che la serva del diavolo che aveva stretto un patto volontario con lui; ella veniva sedotta carnalmente dal diavolo, incapace di resistere ai suoi modi persuasivi. Questa incapacità nel resistere alle tentazioni deriva indubbiamente dalla concezione della donna come il "sesso debole" dopo Eva, la quale fu la prima a cadere in tentazione e tradire la fiducia di Dio<sup>5</sup>.

Like the woman open to demonic influence, the hysteric was internally mercurial, unruly and duplicitous. The basis for this conception of female nature shifted from theology to biology, but the vision remained largely the same: both natural and supernatural categories promised to reveal the hidden truth of femininity, its latent potential for disorder and deception.<sup>6</sup>

A ben vedere però sia la strega che l'isterica sono accomunate dal fatto che entrambe fuoriescono dagli ideali patriarcali riguardanti la visione della donna come sottomessa al potere maschile.

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>6</sup> *Ibid.*

«The construction of the demonic woman and the hysteric equally depended upon an eroticized concept of feminine frailty and imperfection»<sup>7</sup>. Inoltre, le donne erano maggiormente predisposte agli attacchi del diavolo considerato che «all witchcraft comes from carnal lust, which is in women insatiable»<sup>8</sup>. In questo caso dunque viene tracciata una prima linea di congiunzione tra la fragilità femminile e l'insaziabilità sessuale. Facendo un piccolo passo indietro, si potrà notare quanto questa insaziabilità venisse considerata come l'origine della stessa isteria.

*Hysterica passio* è un termine medico che deriva dall'Antica Grecia. L'isteria era considerata come una malattia quasi specialmente femminile, derivante dallo spostamento dell'utero. Questo spostamento provocava vari sintomi, tra i quali epilessia, paralisi degli arti, e perdita di coscienza momentanea, e nel momento in cui finiva l'attacco il soggetto aveva delle reazioni esagerate a degli stimoli emotivi anche minimi, tutto ciò in uno stato semi-allucinatorio.

Nel Rinascimento assistiamo alla fioritura dei primi veri studi medici sull'isteria che porteranno a raggruppare nella categoria di isteriche, tutte quelle donne che prima venivano individuate come streghe o soggetti stregati. L'origine della malattia quindi la si può rintracciare appunto nello spostamento dell'utero, provocato da un desiderio carnale molto forte che è in grado di eclissare la coscienza e la volontà del soggetto. Perciò la donna, che da sempre viene vista come più fragile rispetto all'uomo, viene messa in relazione con questa sessualità prepotente e quasi predominante; probabilmente l'insoddisfazione e l'astinenza potevano essere le cause dello spostamento dell'utero, questo movimento interno causava l'emissione di vapori nocivi che portavano al manifestarsi degli attacchi isterici.<sup>9</sup>

In the case of both the demonic woman and the hysteric, “inordinate passion” arose outside of marital relations. Witches were most often found among unmarried women; bewitchment generally befell unmarried teenage girls. [...] further revealing the correspondence between the witch, the bewitchment, and the hysteric, these links suggest that each category was attached to women who were relatively free from patriarchal controls; these labels sought to explain inappropriate behaviours and expressions of sexual desire.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*. “L'interpretazione della donna demoniaca e dell'isterica si basava parimenti su un concetto erotizzato di fragilità femminile e imperfezione”.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 30. “tutta la magia ha origine dal desiderio carnale, che nelle donne è insaziabile”

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*. “Sia nel caso della donna demonizzata e dell'isteria, la “Passione eccessiva” nasce al di fuori della relazione coniugale. Le streghe erano soprattutto donne nubili; i soggetti stregati erano spesso ragazze adolescenti. [...] mostrando ulteriormente il legame tra le streghe, i soggetti stregati, e l'isterica, questi legami suggeriscono che ogni categoria fosse da applicare a quelle donne che erano relativamente libere dal potere patriarcale; queste etichettature cercavano di spiegare gli atteggiamenti inappropriati e l'espressione del desiderio sessuale.”

Perciò si può notare come l'elemento principale che sta alla base della stregoneria e dell'isteria è la repressione di un desiderio carnale che prende poi il sopravvento sulla coscienza femminile; la loro carica sessuale è talmente alta da spaventare l'uomo, il quale vedendosi minacciato, è costretto a trovare dei modi per neutralizzare queste donne così indomite.

Ed è proprio a questa paura che si ricollega la soluzione che viene proposta dallo stesso Jorden: il matrimonio.

Jorden's libidinous hysteric corresponded to the sexually insatiable witch, yet the strategies Jorden advocated for curing hysteria did reveal new strategies of patriarchal control and authority. Witchcraft prosecution had validated the state legal apparatus and (for a time) the religion it strove to represent, but the hysteria diagnosis worked to uphold an institution increasingly dear to the patriarchal state: that of holy matrimony. [...] Jorden used hysteria as the occasion to advocate marriage for those "strong and lustie maidens" and widows who exhibited "furor uterinus". A euphemism for sexual activity, the phrase "the benefit of marriage" also legitimates sexuality by assuming a marital context and, in so doing, further idealizes the marital relation<sup>11</sup>.

Perciò tutto si conclude con il matrimonio: attraverso l'importante rito la donna poteva essere di nuovo sottomessa all'autorità patriarcale e finalmente guarire dal "*furor uterinus*". In questo modo si nota come il vincolo matrimoniale abbia qui bisogno di un'ulteriore legittimazione: non più solo religiosa ma anche medica, il matrimonio è in grado di curare le malattie. La donna, da sempre riconosciuta inferiore rispetto all'uomo poiché più incline a rispondere ai richiami di natura carnale, deve essere posta sotto la guida di un marito illuminato, il quale può indirizzarla nella giusta direzione di redenzione offrendole una cura.

## **1.2 L'infanticidio nella società inglese all'inizio dell'età moderna**

La malattia che provoca lo spostamento dell'utero, in gergo medico è conosciuta anche con l'abbreviazione di "the Mother"; questo può essere visto come un controsenso quasi ironico, poiché i soggetti che soffrivano di questa patologia erano anche incapaci di avere dei figli. Perciò coloro che

---

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

soffrivano di *Hysterica Passio* non facevano parte di quella categoria di donne che avevano trovato un posto all'interno della società grazie alla procreazione.

È importante a questo punto fornire una spiegazione su quale fosse la situazione della donna e della madre in questo particolare momento storico: la donna infatti veniva lodata per la sua capacità di procreare e per la dedizione al bambino una volta nato, ma d'altra parte era temuta per il male che poteva infliggergli e di conseguenza veniva condannata molto duramente<sup>12</sup>.

Ma da cosa deriva tutta la preoccupazione che circonda la maternità?

Mentre le donne potevano avere la certezza che il bambino fosse il loro, per gli uomini purtroppo non valeva lo stesso ragionamento; nel caso in cui il bambino non presentasse alcune delle caratteristiche paterne, la madre veniva sottoposta a giudizio e accusata di adulterio.

Una certa preoccupazione era causata anche dall'allattamento del bambino in quanto per la madre questo poteva portare delle sofferenze ma, se l'infante veniva affidato ad una balia, si correva sempre il rischio che attraverso il latte si potessero trasmettere delle malattie e dei disagi di cui il bambino avrebbe potuto risentire:

The affective ties between nurse and child thus had the potential to generate strangeness and strangers, to interrupt the genealogical transmission of identity, and so to tarnish a family's good name and disrupt the hereditary transmission of properties and titles<sup>13</sup>.

L'unico potere che veniva riconosciuto alle donne era dato proprio dal loro ruolo di madri; nel momento in cui davano alla luce un figlio, il loro ruolo all'interno della società veniva riconosciuto e loro assicuravano così la continuità della dinastia. Da questo però ne derivava una grande responsabilità perché se l'infante purtroppo moriva, loro erano considerate le dirette responsabili e per questo punite.

Il crimine che meglio esemplifica l'ansia e la paura che circondavano il ruolo di madre è *l'infanticidio*: nel Medioevo veniva visto come un peccato che poteva essere redento attraverso la confessione, mentre all'inizio dell'età moderna diventa un reato penale punibile con l'impiccagione.

---

<sup>12</sup> Stephanie Chamberlain, *Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England*, *College Literature*, Vol. 32, No. 3, 2005, p. 76. Nel Medioevo l'infanticidio in Inghilterra veniva punito con il confinamento della madre colpevole in convento. Agli inizi del 1600 il reato diventa un'offesa criminale punibile con l'impiccagione. «Just how prevalent infanticide was in the early modern period remains open to discussion. Although Elizabethan and Jacobean assize rolls record numerous cases of suspected infant murder, social and legal historians (while admitting the difficulty of determining the infanticidal rate in early modern England) suggest it had decreased by the beginning of the seventeenth century».

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 74.

Nei documenti risalenti al periodo elisabettiano e giacobita, sono presenti varie testimonianze di processi ai danni di giovani madri che avevano assassinato i loro figli. Analizzando i verbali dei processi si nota come venisse posta una particolare enfasi sulla pericolosità degli individui che avevano commesso un omicidio così grave. Nei report rimasti si fanno pochi riferimenti alla condizione sociale della madre: all'inizio dell'età moderna, la maggior parte degli infanticidi venivano commessi, soprattutto da donne che avevano avuto delle relazioni al di fuori del matrimonio, oppure vivevano in condizioni talmente disagiate o in uno stato di povertà così grave, da rendere impossibile per loro il pensiero di crescere un bambino<sup>14</sup>.

Perciò le testimonianze ci riferiscono di giovani donne che gettano i loro bambini all'interno di fornaci incandescenti oppure che accoltellano il bambino e ne estraggono le viscere; tutto ciò aveva lo scopo di far crescere l'indignazione della corte e degli astanti. «These accounts communicate existing early modern anxieties about the inherent dangers of maternal agency both to helpless children, as well as to a patrilineal system dependent upon women for its perpetuation»<sup>15</sup>.

### **1.3 Shakespeare e la funzione educatrice del Teatro**

Avendo contestualizzato alcuni concetti attinenti il periodo in cui Shakespeare scrisse il *Macbeth*, si potrebbe a ragione immaginare che egli abbia creato l'opera avendo chiaro in mente anche l'intento educativo. Questo intento educativo<sup>16</sup> può essere articolato in due fasi distinte: da una parte infatti si inserisce all'interno di quel dibattito che sta infiammando le più alte cariche religiose riguardante le differenze tra stregoneria e isteria, e dall'altra parte, attraverso la figura travagliata e forse un po' cruenta di Lady Macbeth, vuole creare orrore nel pubblico all'idea dell'omicidio dei propri figli, in modo tale da scoraggiarli dal compiere azioni simili e nell'andare incontro al triste destino della Lady.

Nel corso degli anni l'opera stessa è stata al centro di continui studi e dibattiti, dai quali emerge soprattutto l'analisi della figura controversa di Lady Macbeth.

#### **1.3.1 Lady Macbeth e la stregoneria**

Come, you spirits

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 77.

that tend on mortal thoughts, unsex me here,  
and fill me, from the crown to the toe top-full  
of direst cruelty. [...] Come to my woman's breasts,  
and take my milk for gall, you murdering ministers.<sup>17</sup>

Credo che questo sia uno dei passaggi più noti del *Macbeth* e anche uno dei più discussi, del quale sono state date varie interpretazioni che verranno indagate in seguito. Una prima analisi di questo passaggio ci fa notare come Lady Macbeth stia invocando degli spiriti maligni che dovrebbero privarla delle sue caratteristiche femminili e dovrebbero aiutarla a compiere l'assassinio che ella stessa teme. Se si dovessero analizzare i trattati del tempo, si noterebbe come un'invocazione di questo tipo sarebbe valsa come un'invocazione demonica e Lady Macbeth sarebbe subito stata etichettata come strega. Però Shakespeare non userà mai questa parola all'interno dell'opera per riferirsi a lei. Per esempio, uno dei segni che contraddistingue un certo rapporto con il demonio è dato dalla presenza, nel corpo femminile di un terzo seno che servirebbe per nutrire il diavolo. Lady Macbeth però non mostra nessuno di questi segni. Ancora una volta compare un riferimento al seno e all'allattamento; come già detto precedentemente, il momento del nutrimento del bambino era circondato da un'aura di mistero e di apprensione, in quanto appunto si riteneva che, attraverso l'allattamento, la madre o la balia potessero trasmettere al bambino delle sostanze nocive oppure caricassero questa azione di sentimenti che avrebbero fatto risentire il bambino in futuro. Lo stesso Re Giacomo sembra dar credito a queste convinzioni riguardanti l'allattamento quando parla della sua balia e di come ella fosse protestante e gli avesse così trasmesso la verità di Dio<sup>18</sup>.

Nella descrizione di questo carattere così forte, Shakespeare mostra anche quelle che sono le paure che circondano il corpo femminile, la maternità e quelle donne che hanno un carattere troppo forte da sembrare quasi sanguinario: le donne che con la loro carica sessuale riescono a traviare gli uomini giusti e corretti, come Lady Macbeth fa con Macbeth stesso. Infatti, è dall'inizio della rappresentazione che nel momento in cui si parla di Macbeth vengono usate solo parole di riguardo. Egli viene descritto come un servitore fedele e un soldato valoroso; la stessa Lady Macbeth si riferirà a lui dicendo «Yet do I fear thy nature. It is too full of the milk of human kindness to catch the nearest way»<sup>19</sup>. È importante invece notare il cambio repentino che segue il compimento del primo omicidio, l'omicidio del Re Duncan. Lady Macbeth subisce una costante pressione psicologica,

---

<sup>17</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, Collins Classics, London, 2010, p. 49, Act I, scene v, vv. 40-50.

<sup>18</sup> «I thank God I sucked the milk of God's truth with the milk of my nurse». Levin, *Lady Macbeth and the daemonology* cit., p. 40.

<sup>19</sup> Shakespeare, *Macbeth*, Atto I, scena v, vv. 15-16.

l'isteria emerge come una sorta di intermediario tra la strega e gli ideali materni che lei vorrebbe incarnare<sup>20</sup>: vorrebbe essere una madre e dare vita ad una stirpe di Re, solo che per qualche motivo non riesce. La stessa scena del sonnambulismo sarebbe da ricollegare agli effetti che venivano attribuiti all'isteria: perciò il *Macbeth* sembra suggerire che questo disturbo possa essere curato solo attraverso delle cure mediche e l'autorità patriarcale.

The transformation of the witch into the Mother thus operates within the ideological parameters of a James-centered reading of the play. [...] Witchcraft enters the play as a way of developing a particular conceptualization of social and political order<sup>21</sup>.

Quindi risulta lampante come Shakespeare abbia deciso di scrivere l'opera come una sorta di monito per la popolazione a diffidare da quelle superstizioni che vedevano ancora le streghe come principali autori di malefici, invitandoli così a porre la loro fiducia nella scienza e nel loro sovrano. Infatti, è proprio in questo periodo che si sviluppa una visione del sovrano come di un medico che è in grado di curare il suo popolo attraverso le sue doti intellettuali e gli studi svolti in vari ambiti dell'istruzione<sup>22</sup>. Perciò si potrebbe assumere che l'isteria sembri fare da padrona all'interno dell'opera; si ha modo di vedere la caduta di un personaggio molto forte travolto dai sensi di colpa e perciò incline al suicidio. Ma è davvero un personaggio di così facile interpretazione?

## 1.4 Lady Macbeth e l'analisi psicoanalitica

...Nought's had, all's spent,  
Where our desire is got without content:  
'Tis safer to be that which we destroy,  
Than by destruction dwell in doubtful joy.<sup>23</sup>

È diventato piuttosto comune attribuire i sintomi della malattia di Lady Macbeth ad un'isteria latente; alla base di questa isteria non sono tanto i sensi di colpa per aver preso parte all'omicidio

---

<sup>20</sup> Levin, *Lady Macbeth and the daemonology* cit., p. 43.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Shakespeare, *Macbeth*, Act III, Scene ii, vv. 4-7.

del Re, quanto piuttosto i sensi di colpa per non essere stata in grado di donare a Macbeth degli eredi che potessero assicurare il suo potere e quindi la longevità del suo Regno. Nel passaggio sopra citato si nota una sorta di delusione, quasi disillusione: dopo tutti gli sforzi fatti per ottenere il potere, non c'è un erede che possa garantirne la stabilità, quindi il loro efferato crimine risulterebbe vano. Il mancato arrivo dell'erede al trono è la causa delle sventure dei due coniugi, essi hanno ottenuto il regno per mezzo di un assassinio e ora non riescono a garantirne la continuità poiché rimane un'unione sterile. Da qui ovviamente si sviluppano vari filoni critici che analizzano le motivazioni dietro la sterilità di Lady Macbeth. Una delle teorie critiche più note è quella di JeniJoy La Belle, la quale fa risalire la causa di questa infertilità all'invocazione agli spiriti maligni:

Make thick my blood;  
stop up the access and passage to remorse,  
that no compunction visitings of Nature  
shake my fell purpose, nor keep peace between  
the effect and It!<sup>24</sup>

La prima impressione che si ha dopo la lettura di questo passaggio è che Lady Macbeth stia invocando gli spiriti affinché blocchino qualsiasi senso di colpa e rimorso, privandola di quegli aspetti pietosi ed empatici propri della natura femminile. Secondo La Belle invece questo passaggio sarebbe fondamentale per un'altra motivazione:

The metaphoric significance of Lady Macbeth's opening soliloquy in Act I has long been understood, but its literal meaning has not heretofore been recognized. Her words are usually read as general plea to be free of pity and remorse. The biological specificity of her speech gives it greater physical impact and horror... the corporeal aberration is both metaphor and cause for Lady Macbeth's psychological condition<sup>25</sup>.

Shakespeare si starebbe riferendo qui alle conoscenze mediche del secolo XVII riguardanti l'apparato riproduttivo femminile. Nello specifico nella frase «compunctious visitings of Nature», Lady Macbeth sembrerebbe riferirsi alle mestruazioni. Perciò quando lei dice «Make thick my blood,

---

<sup>24</sup> Shakespeare, *Macbeth*, Act I Scene v, vv. 43-47.

<sup>25</sup> JeniJoy La Belle, *A strange infirmity: Lady Macbeth's Amenorrhoea*, *Shakespeare Quarterly* 31, no. 3, 1980, pp. 281-286.

stop up th' access and passage to remorse» in realtà lei sta chiedendo che il suo ciclo mestruale si blocchi e con esso tutte le sue funzioni naturali. Per i medici del tempo gli studi di psicologia si riferivano ad uno studio filosofico dell'anima e si coniugavano agli studi fisici del corpo; perciò in questo caso lei sta rifiutando di seguire le debolezze della sua anima e della sua psiche, in modo tale da diventare ciò di cui Macbeth ha bisogno per ottenere la corona. L'interpretazione di La Belle quindi suggerirebbe che Lady Macbeth in questo passaggio rinunci a qualsiasi desiderio di maternità per poter far sì che la sua intera essenza venga pervasa dalla malvagità piuttosto che cedere al senso di colpa. Per superare le reticenze del marito, si farà carico di una forza mascolina che non le appartiene e sotto il peso della quale sarà destinata a soccombere.

Nel suo famoso saggio *The Hysteria of Lady Macbeth*, Isador H. Coriat fornisce un'analisi dettagliata della patologia di Lady Macbeth, riconducendo l'origine del suo disagio a due cause fondamentali: l'incapacità di procreare e la repressione della paura.

She is not a criminal type or an ambitious woman but the victim of a pathological mental dissociation arising upon an unstable, day-dreaming basis, [...] due to the emotional shocks of her past experiences. Lady Macbeth is a typical case of hysteria: her ambition is merely a sublimation of a repressed sexual impulse, the desire for a child based upon the memory of a child long since dead<sup>26</sup>.

Lady Macbeth è vittima di una particolare psiconevrosi: lei reagisce a determinati stimoli seguendo i suoi complessi inconsci. Il più importante tra questi complessi inconsci è ovviamente la repressione sessuale che è inoltre una delle grandi cause che portano all'insorgere dell'isteria.

Trattando il *Macbeth* non si può non parlare del grande tema della tragedia (oltre all'infertilità) che è ovviamente l'omicidio del Re. Le streghe all'interno assumono nel dramma la funzione quasi di profetesse oppure di forze sovranaturali che innescano tutta la serie di eventi sfortunati che porteranno alla dannazione dei due protagonisti. Loro danno semplicemente un suggerimento a Macbeth quando profetizzano il suo diventare Re, suggerimento perché loro non dicono le modalità in cui questa profezia si realizzerà, queste modalità verranno ipotizzate dallo stesso Macbeth. Ma perché si parla di desiderio di potere latente in Macbeth?

The weird sisters are myths, but like all myths they must be interpreted not literally, but as symbols, - as instigators of a fixed idea of ambition which they plant in Macbeth's mind, and

---

<sup>26</sup> Isador H. Coriat, *The Hysteria of Lady Macbeth*, Moffat, Yard and Company, New York, 2012, pp. 28-29.

which acts like a hypnotic suggestion. Macbeth was thus affected by the witches' prophecies, partly because the promise in these prophecies acted as a compensation or substitution for his childlessness, and partly because they harmonized with the already formed unconscious wish to be King<sup>27</sup>.

Perciò si potrebbe presupporre che le sorelle sortiscono questo effetto su Macbeth perché agiscono come una sorta di compensazione al suo desiderio di essere Re e all'assenza di un erede; lo stesso non può essere detto per Banquo, il quale non ha bisogno di nessuna compensazione, poiché non desidera diventare Re e ha già un figlio. Inoltre, è indicativo il fatto che le prime parole che noi sentiamo pronunciare a Lady Macbeth in realtà siano le parole contenute all'interno della lettera che il marito le ha inviato per informarla del suo strano incontro; indicativo perché dimostrano come in realtà lei stia semplicemente seguendo i sogni di gloria del marito<sup>28</sup>.

This first soliloquy is remarkable, it is her first daydream of ambition, so strong and dominating, that she believes she possesses what she really does not possess – namely, bravery. It is this imagery wish fulfilment to be queen which later causes the hysterical dissociation<sup>29</sup>.

Perciò si nota come, nel suo desiderio di ambizione, Lady Macbeth decida di reprimere la sua naturale codardia, sostituendola con un coraggio e con una malvagità feroce che in realtà non le appartengono. Però a questo punto il suo desiderio di potere diventa dominante e sarà questo l'oggetto scatenante la sua isteria e che sarà poi responsabile del suo sonnambulismo.

#### **1.4.1 La rimozione dei meccanismi di censura e la prevaricazione dell'inconscio**

Thou'rt mad to say it<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Coriat, *The hysteria of Lady Macbeth* cit., p. 38.

<sup>28</sup> Lemke Angelica, "No More the Lady of the House: Lady Macbeth's Downfall as a Result of Displacement from Her Role as Wife", *Articulate*: Vo. 3, Article 2, 1998, p. 7.

<sup>29</sup> Coriat, *The hysteria of Lady Macbeth* cit., pp. 39-40. "Il primo soliloquio di Lady Macbeth è molto importante, è la sua prima fantasia ambiziosa, talmente forte e dominante che lei si convince di possedere ciò che in realtà non possiede – ossia, il coraggio. È questa immaginaria realizzazione del suo desiderio di essere regina che in seguito causerà la dissociazione isterica."

<sup>30</sup> Shakespeare, *Macbeth*, Act I Scene v, v.19.

Nella moderna psicopatologia è stata attribuita una nuova rilevanza ai *lapsus linguae*, i quali si pensa che mostrino i desideri nascosti e repressi dell'inconscio; così succede nel caso di Lady Macbeth, la quale, assorta nei suoi pensieri, viene interrotta da un messaggero che le comunica l'arrivo del Re quella notte, e d'impulso risponde «Thou'rt mad to say it». Improvvisamente lei teme di aver lasciato trasparire quelli che sono i suoi pensieri più reconditi e perciò cerca di sviare l'attenzione del messaggero su altri campi di interesse.

This alternate play of free speech and of repression forms one of the most characteristic features of Lady Macbeth's mental disorder. In the presence of the messenger, after the revealing of the complex, a compromise with the unconscious takes place, she again becomes the calm Lady Macbeth and attempts to assume an indifferent attitude by pretending that it is lack of preparation for the sudden visit of the King which led to this emotional outburst<sup>31</sup>.

Quando il messaggero esce dalla stanza, si nota come Lady Macbeth sia in presa al desiderio logorante di diventare Regina: continua ad immaginarsi in questa nuova veste e a reprimere questo desiderio. Nel momento in cui i due coniugi si ricongiungono, nel dialogo che ne segue si palesano i meccanismi della sua mente: ella riesce a mantenere il controllo della situazione solo nei momenti di veglia, cercando così di influenzare suo marito attraverso ragionamenti logici che non vengono spontanei ma che le richiedono una grande forza di volontà<sup>32</sup>.

Spesso è stato detto che Lady Macbeth presenta dei tratti maschilini nel suo carattere. In realtà così non è poiché lei è decisamente femminile, mette da parte sé stessa per riuscire ad adempiere ai suoi doveri di donna e moglie, sostenendo suo marito: «She is willing to deny her own morality to serve his purposes, to help him to the goal that he wishes to attain<sup>33</sup>». Macbeth la sceglie proprio in virtù di queste sue caratteristiche prettamente femminili; aveva bisogno di una persona che lo fomentasse nella sua ambizione e nel suo desiderio di raggiungere il potere.

#### 1.4.2 Macbeth e il grande tema della Sterilità

I have given suck, and know  
how tender 'tis to love the babe that milks me:

---

<sup>31</sup> Coriat, *The hysteria of Lady Macbeth* cit., p. 42.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 44,

<sup>33</sup> Lemke, "No more the Lady of the house" cit., p. 7.

I would, while it was smiling in my face,  
have plucked my nipple from his boneless gums,  
and dashed the brains out, had I so sworn  
as you have done to this<sup>34</sup>.

Quando finalmente Macbeth arriva al castello, poco prima del Re, ha luogo il più importante dialogo tra i due coniugi nel quale Lady Macbeth ha modo di introdurre il secondo grande tema dell'opera: la sterilità. Viene quindi introdotto un primo esempio di quella che in psicopatologia viene chiamata *sostituzione*: con questo termine si indica l'effettiva trasformazione di un complesso sessuale in ambizione, un meccanismo molto comune nell'isteria. A questo punto, sia in Macbeth che in Lady Macbeth l'energia sessuale cambia per sostituirsi con qualcos'altro: nel primo diventa sete di sangue, nella seconda un'ambizione sfrenata. Per riuscire a raggiungere l'obiettivo che si pone (diventare regina), quest'ultima deve riuscire a mettere da parte la paura che da sempre la contraddistingue: è la repressione di questa codardia che porta a un graduale sviluppo della dissociazione mentale che poi avrà il suo culmine nella scena del sonnambulismo<sup>35</sup>.

Dopo l'omicidio del Re Duncan, si nota come inizi a farsi strada il primo indizio che suggerisce l'evolversi sfortunato degli eventi per la Lady: «These deeds must not be thought/ After these ways; so, it will make us mad»<sup>36</sup>.

Perciò lei sceglie la via della repressione piuttosto che l'accettazione e di conseguenza la libera espressione, pensando che la prima avrebbe evitato uno shock emotivo.

The repression of the secret of the murder, the imaginary wish to be the mother to a line of Kings, here coincides in consciousness with terror and excitement. [...] Thus two complexes were already at work in the consciousness of Lady Macbeth and it is these complexes or rather the repression of these complexes which led to the mental dissociation<sup>37</sup>.

La sua ambizione funziona come un sostituto per la perdita del figlio mentre la seconda grande repressione è il complesso dell'omicidio. La combinazione di questi due grandi complessi porterà poi all'insorgere dell'isteria con la conseguente disintegrazione mentale.

Riassumendo si potrebbe dire che in Lady Macbeth sono riscontrabili due grandi complessi:

---

<sup>34</sup> Shakespeare, *Macbeth* cit., Act I Scene vii, vv. 55-60.

<sup>35</sup> Coriat, *The hysteria of Lady Macbeth* cit., p. 53.

<sup>36</sup> Shakespeare, *Macbeth* cit., Atto II scena ii, vv. 33-34.

<sup>37</sup> Coriat, *The hysteria of Lady Macbeth* cit., p. 56.

- il complesso sessuale: dato dalla sua sterilità e dalla perdita di un figlio;
- Il complesso dell'omicidio: causato dall'omicidio di Re Duncan che sarà il primo di una lunga serie di cui Lady Macbeth si sentirà comunque responsabile anche se non ne prenderà parte.

Nel suo stato di veglia Lady Macbeth continua a mostrare un autocontrollo ferreo ed è sempre padrona della situazione, ma è nello stato inconscio, mentre dorme, che si vede il suo vero volto: «Even in sleep the repressed complexes continue to break through in dreams, perhaps literal, perhaps symbolic»<sup>38</sup>. Questa sorta di ambivalenza può essere spiegata dal fatto che, nelle ore di veglia, sul nostro inconscio opera l'Io come una sorta di censura che tiene a bada i nostri complessi, mentre nel sonno l'Io si rilassa e di conseguenza le esperienze represses possono apparire in sogni simbolici oppure reali che portano il soggetto a rivivere di continuo quegli episodi che hanno provocato questo solco indelebile sulla sua psiche. Saranno questi sogni che porteranno Lady Macbeth ad avere un sonno agitato che poi sfocerà negli attacchi di sonnambulismo. Dall'altra parte Macbeth è soggetto ad allucinazioni: prima di compiere l'assassinio è convinto di aver visto un pugnale, ma questo è semplicemente un'idea inconscia che si trasforma in una reale allucinazione, per quanto riguarda invece il fantasma di Banquo che non può essere visto da nessun'altro se non Macbeth, rappresenta un'effettiva allucinazione.

Macbeth is strongly predisposed to epilepsy and like Othello, under emotional strain, he has a genuine epileptic convulsion. This explains one phase of Macbeth's criminality – he is a criminal partly because he is an epileptic, and partly because the wish to be king is acting like a hypnotic suggestion<sup>39</sup>.

Infine, si giunge all'episodio più importante nella storia di Lady Macbeth, esplicativo del suo reale stato d'animo e dell'impatto che gli eventi a cui ha preso parte hanno avuto sulla sua fragile stabilità mentale. Nella scena del sonnambulismo non si trova più l'Io censore, che cerca di attenuare il flusso di coscienza, ma finalmente il subconscio può parlare liberamente e, facendo ciò, mostrare al pubblico quello che effettivamente prova la Lady. L'unica spiegazione medica che può essere data per la scena del sonnambulismo è che Lady Macbeth soffrisse di una forma di *hysterical somnambulism*, determinato dai complessi repressi. La caratteristica del sogno ad occhi aperti è fondamentale per spiegare il carattere di Lady Macbeth:

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 64.

The daydreams were partly those of ambition and partly sexual – both were imaginary wish fulfilments to be queen and to have a son as a compensation for her childlessness and thus have some one inherit the throne, since the witches hailed Macbeth as father to a line of kings. These daydreams of Lady Macbeth furnish the key to the later night dreams and the somnambulism. Daydreams may express themselves in various hysterical symptoms and attacks, such as somnambulism, sudden losses of consciousness and amnesia, all of which are found in Lady Macbeth<sup>40</sup>.

Perciò si potrebbe affermare che Lady Macbeth non sia vittima di una punizione divina ma semplicemente sia affetta da una malattia mentale. Di conseguenza all'effettivo insorgere del sonnambulismo concorrono vari elementi:

- L'omicidio di Duncan;
- L'omicidio di Banquo;
- L'omicidio di Lady Macduff e dei suoi figli.

Nonostante Lady Macbeth abbia partecipato solo al primo omicidio, si sente responsabile anche per gli altri che ne sono seguiti. Quindi nel suo stato inconscio continua a rivivere tutti i complessi repressi. Da qui si nota come la componente principale delle sue allucinazioni sia proprio il sangue, nonché elemento fondamentale dell'intera opera. Grazie al suo stato inconscio, si è in grado di individuare un altro meccanismo mentale molto importante: *compulsion neurosis* (disturbi ossessivo compulsivi). Nel caso di questi disturbi, il soggetto che ne è afflitto continua a ripetere dei gesti, nel caso di lady Macbeth lei continua a lavarsi le mani e nel suo stato allucinatorio è convinta di vederle ancora sporche di sangue e di sentirne l'odore.

A psychoanalysis, however, disclosed the fact that the washing of the hands was due to ideas of religious absolution for certain imaginary sins and arose an act of defense against imaginary contamination<sup>41</sup>.

Nel sonno Lady Macbeth può dare libera espressione a tutte le sue paure; se nel suo stato di veglia ella non dà segno di temere la vista del sangue, in uno stato inconscio invece trema al solo pensiero. Il sonnambulismo può essere definito come uno stato mentale in cui il soggetto rivive particolari ricordi, di cui però non serba memoria nel momento in cui ritorna in sé, in una condizione di veglia.

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 73.

Il suicidio sembra dunque essere l'unica soluzione possibile: la repressione di alcune delle sue esperienze emotive l'ha portata all'insorgere di una dissociazione mentale. Lei è convinta di essere in pieno possesso di sé stessa e di saper governare al meglio i suoi istinti, ma in realtà non si rende conto che sono proprio i suoi complessi ad agire per lei.

### 1.4.3 «Coloro che soccombono al successo» e la scissione di una personalità in due corpi

Still it cried 'Sleep no more!' to all the house;  
'Glamis hath murdered sleep, and therefore Cawdor  
shall sleep no more – Macbeth shall sleep no more'<sup>42</sup>.

Il saggio scritto da Coriat è stato pubblicato per la prima volta nel 1912 e si inseriva all'interno di un dibattito letterario tra eminenti personalità dell'epoca. Lo stesso autore si riferirà a degli studi svolti in questo ambito proprio da Freud, il quale era riuscito a spingersi ancora oltre nello studio dell'isteria, ma anche nello studio degli scritti Shakespeariani, pubblicando alcuni saggi sull'Amleto<sup>43</sup>. ed è anche in risposta a questo che nel 1916 Freud pubblicherà un saggio sull'ultimo fascicolo della rivista *Imago: Alcuni Tipi di Carattere Tratti dal Lavoro Psicoanalitico*.

All'interno del saggio, egli individua tre «tipi di carattere»: le «eccezioni», coloro che soccombono al successo e i delinquenti per senso di colpa<sup>44</sup>. Ora, per gli scopi di questa ricerca, i soggetti su cui si soffermerà maggiormente la nostra analisi sono «coloro che soccombono al successo».

Per Freud l'essere umano è costretto a rinunciare al soddisfacimento di un determinato piacere. Ovviamente la rinuncia non si estende ad ogni campo dell'esistenza umana; alcuni piaceri sono infatti tollerati dalla morale. Perché l'individuo accetta passivamente di rinunciare ai suoi desideri? Al soggetto viene richiesto di rinunciare a quei piaceri che causerebbero inevitabilmente un danno<sup>45</sup>. A questo punto subentra la religione, la quale promette una ricompensa ancora maggiore una volta

---

<sup>42</sup> Shakespeare, *Macbeth*, p. 75, Atto II scena ii, vv.41-43.

<sup>43</sup> Freud parlerà in vari scritti dell'*Amleto* come opera soffermandosi anche sull'analisi del suo protagonista; il più importante tra questi scritti fu *Personaggi psicopatici sulla scena* (1905).

<sup>44</sup> Sigmund Freud, *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, Pietro Veltri, Mario Ciarfaglini e Silvano Daniele (a cura di), Bollati Boringhieri Editore, 1976, p. 4.

<sup>45</sup> *Ibid.*

conclusasi la vita mortale. Perciò l'individuo opera uno scambio tra quello che è un piacere immediato e un piacere più sicuro che si otterrà soltanto dopo la morte.

Questo vale come regola generale, ma può capitare di imbattersi in soggetti che invece credono di potersi elevare al di sopra delle regole sociali e cercano un soddisfacimento immediato ai propri piaceri: essi sono coloro che ritengono di dover ottenere un risarcimento per qualche torto che hanno subito nella loro infanzia, e che «non vogliono più sottomettersi ad alcuna spiacevole necessità poiché si ritengono eccezioni e tali intendono rimanere»<sup>46</sup>. In questo caso, la nevrosi scaturisce nel momento in cui si innesca un conflitto tra i privilegi che essi facevano derivare dall'ingiustizia e la ribellione che ne scaturiva<sup>47</sup>. I soggetti nei quali si riscontra questo senso di onnipotenza, i quali si elevano al di sopra delle comuni regole sociali, rientrano nella categoria delle «eccezioni»; essi sono rappresentati perfettamente dal personaggio Shakespeariano di Riccardo III. In continuità con il discorso sulle «eccezioni», si potrebbe affermare che i conflitti interni che portano all'insorgere di problemi nevrotici siano da ascrivere alla frustrazione che l'individuo prova in un determinato momento della sua vita.

La nevrosi insorge quando esiste un conflitto fra i desideri libidici di un individuo e quella parte della sua personalità che chiamiamo l'io, che è l'espressione delle sue pulsioni di autoconservazione e comprende gli ideali della sua personalità. Un simile conflitto patogeno si verifica soltanto quando la libido cerca di perseguire vie e mete che l'io ha superato e condannato da tempo, dunque vietato per sempre; la libido fa questo quando le sia tolta la possibilità di una soddisfazione ideale, consona anche all'io. In questa maniera la privazione, la frustrazione di un soddisfacimento reale è la prima condizione, anche se non l'unica, per l'insorgere della nevrosi<sup>48</sup>.

Perciò, seguendo questo ragionamento, si potrebbe affermare che la frustrazione nasce dall'impossibilità di perseguire un particolare desiderio che originariamente l'io era riuscito a sopire e ad allontanare dalla coscienza; da questa impossibilità si genera dunque un conflitto tra l'io e la libido che porta all'insorgere delle nevrosi nel paziente.

Però questo non è tutto ciò che è stato osservato: infatti, capita che la nevrosi si inneschi, non nel momento in cui il desiderio viene bloccato dall'io, quanto invece nel momento in cui questo riesce ad avverarsi avvalendosi di vie traverse. È possibile quindi riscontrare una connessione tra il

---

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 19.

successo e l'insorgere della malattia; essa si presenta proprio nel momento di maggior successo e rende così impossibile per l'individuo accettare quanto è riuscito a ottenere. Ma come è possibile? Non è inusuale nella psiche umana che l'lo tolleri un determinato desiderio, considerandolo innocuo, sino a che non si presentino delle condizioni particolari che permetterebbero all'individuo di appagarlo; è proprio a questo punto che l'lo decide di opporsi vigorosamente alla sua realizzazione<sup>49</sup>. Nel caso in cui la realizzazione di questo desiderio avvenga per via di un determinato cambiamento esterno, entrano in azione forze della coscienza morale che impediscono al soggetto di godere propriamente del cambiamento tanto agognato.

Un esempio di persona che crolla al raggiungimento del successo, dopo aver lottato con indefessa energia per ottenerlo, è proprio Lady Macbeth. Prima dell'azione, non si nota in lei alcuna debolezza, nessun segno di lotta interiore, nessun altro impegno che non sia quello di vincere gli scrupoli del marito, ambizioso eppure di miti sentimenti. All'intento omicida, Lady Macbeth è disposta a sacrificare la sua stessa femminilità, senza riflettere a quale parte decisiva questa sia destinata quando successivamente si tratterà di dare una continuità a quel potere regale raggiunto con il delitto<sup>50</sup>.

È evidente che Lady Macbeth viene qui usata come esempio di ambizione fine a sé stessa; ella desidera che il marito compia il delitto e uccida il Re Duncan, augurandosi di potergli dare lei la forza necessaria per compiere il fatto. In questo suo tentativo di vincere i miti sentimenti del marito, ella si innalza ad esempio di malvagità: invoca gli spiriti maligni per far sì che siano questi a trasformare il suo latte in fiele.

Questa richiesta però sembrerebbe portare Lady Macbeth ad arrogarsi atteggiamenti prettamente maschili; è come se lei si volesse privare della principale caratteristica femminile, nonché principale virtù: la possibilità di procreare. Perché questa caratteristica è così fondamentale all'interno dell'opera Shakespeariana? Perché si basa tutto su questo: Macbeth uccide Duncan per diventare lui Re; facendo ciò però vuole garantire anche che la sua eredità passi ai suoi figli, vuole quindi che essi diventino Re a loro volta. Lady Macbeth però, facendo questa invocazione agli spiriti maligni, si priva per sempre della possibilità di generare degli eredi ed assicurare così la prosecuzione della dinastia. Da ciò si innescherà il circolo vizioso che è proprio del *Macbeth*, un'ossessione maniacale per i figli che lui è incapace di avere. Sarà proprio questo il motivo che lo porterà ad uccidere i figli di coloro che lo circondano: l'omicidio del suo migliore amico Banquo, a cui era stato profetizzato di

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 21.

essere genitore di stirpe regale, il tentato omicidio del figlio Fleance, il quale riesce a fuggire, sino ad arrivare alla morte più eclatante, quella di Lady Macduff e dei suoi bambini.

Negli atti finali si nota come il rimorso sembri aver preso il sopravvento sulla psiche di Lady Macbeth, la quale continua a lavarsi le mani in maniera compulsiva, come se cercasse di sciacquare via la consapevolezza della gravità dell'atto commesso.

Importante per gli sviluppi della tesi Freudiana fu uno studio svolto da Ludwig Jekels, che egli stesso cita all'interno del saggio<sup>51</sup>. Jekels sosteneva che Shakespeare avesse scomposto un singolo carattere in due personaggi, ognuno dei quali sembra incomprensibile se studiato nella sua singolarità sino a che poi non viene ricomposto ad unità con l'altro<sup>52</sup>. Per questo motivo sarebbe impossibile riuscire a comprendere il carattere di Lady Macbeth se la dovessimo analizzare come personalità autonoma<sup>53</sup>; ella acquisisce un significato solo nel momento in cui viene accostata al personaggio di Macbeth, che la completa:

I germi di angoscia che si manifestano in Macbeth la notte del delitto non si sviluppano oltre in lui, ma nella donna. È lui che prima dell'omicidio ha avuta l'allucinazione del pugnale, ma è lei che successivamente cade in uno stato di prostrazione psichica. Dopo il crimine, è lui che sente gridare nella casa: «Non dormire più! Macbeth uccide il sonno!» e perciò «Macbeth non dormirà più» [atto 2, scena 2]. Ma non veniamo mai a sapere se davvero il re Macbeth non dorma più, mentre vediamo la regina che si alza nella notte e parlando nel sonno tradisce la propria colpa<sup>54</sup>.

L'ultima tipologia di caratteri studiata da Freud è quella dei «delinquenti per senso di colpa». I soggetti che rientrano all'interno di questa categoria sono propensi a compiere delle piccole azioni criminali per poter motivare il senso di colpa che continuamente gli attanaglia. Questo è un senso di colpa latente che è sempre presente nell'individuo, il quale compie l'atto criminale solo per poter finalmente dare una giustificazione a questo malessere. Perciò la vera domanda che si dovrebbe porre lo psicoanalista è: da cosa deriva questo senso di colpa?

Freud, grazie al lavoro analitico, attribuisce il senso di colpa inspiegato al complesso di Edipo ed è quindi «una reazione ai due grandi propositi criminosi di uccidere il padre e avere rapporti sessuali

---

<sup>51</sup> Probabilmente l'articolo non venne pubblicato, poiché solo nel 1917 Jekels scrisse un saggio sul *Macbeth* dove viene citato quanto scritto da Freud al riguardo ma la teoria non verrà ulteriormente sviluppata.

<sup>52</sup> Freud, *Shakespeare, Ibsen* cit., p. 25.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ivi*, pp. 25-26.

con la madre»<sup>55</sup>. Entrambi questi crimini sono i maggiori che possono essere commessi dagli uomini e in qualsiasi cultura, a partire da quelle primitive, sono condannati e perseguiti.

In conclusione, analizzando il contesto storico e ripercorrendo gli eventi che hanno portato Shakespeare a dare vita al *Macbeth*, si potrebbe affermare che l'opera sia stata scritta come mezzo educativo/propagandistico di divulgazione di idee giacobite sull'importanza della scienza e la funzione fondamentale del monarca come guida illuminata. Peraltro, il *Macbeth* è volto anche a sensibilizzare l'opinione pubblica su temi molto delicati quali appunto le malattie mentali e l'infanticidio, crimine molto comune nell'epoca e anche molto grave. Partendo dall'analisi del contesto storico, si è giunti anche ai primi studi sull'isteria; questi studi sono stati poi approfonditi dalla critica psicoanalitica di Freud e di Coriat che ha permesso di comprendere le motivazioni che hanno portato alla caduta di Lady Macbeth. Tali saggi hanno inoltre influenzato grandemente la critica contemporanea e l'interpretazione che oggi viene data al *Macbeth*, come verrà dimostrato nei capitoli successivi.

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 32.

## 2 La riscoperta dei drammi shakespeariani in Europa

Sin dalla sua morte nel 1616, Shakespeare fu largamente lodato e studiato dai suoi connazionali, i quali invidiavano la sua straordinaria bravura nel rendere sapientemente tutti gli stati d'animo e i conflitti che caratterizzano l'essere umano. Qualche anno dopo la sua morte, nel 1623, tali erano il suo successo e l'ammirazione che gli veniva tributata che alcuni suoi ex colleghi attori, John Heminges e Henry Condell, pubblicarono la raccolta completa di tutte le sue opere. Ovviamente questa pubblicazione poteva essere vista come un azzardo, se si considera il fatto che nel momento in cui si procedeva con la stampa di un dramma, questo cessava di essere di esclusiva proprietà della compagnia; in realtà questo è un ulteriore dato che mostra quanto egli fosse ammirato dai suoi contemporanei. Un altro indicatore del suo successo consiste nella stampa di diciannove dei suoi drammi in copie pirata, i cosiddetti *bad quarto*, i quali potevano essere delle copie trafugate agli attori che recitavano nella compagnia, oppure delle trascrizioni di coloro che avevano assistito al dramma. Al tempo in cui le opere sono state composte, agli interpreti veniva rilasciato un copione che conteneva soltanto le battute del singolo personaggio che quell'attore andava ad interpretare; l'unica copia integra, che contenesse la totalità delle parti, era quella che veniva venduta dall'autore al capo compagnia (o all'impresario), contenente anche l'autorizzazione per la rappresentazione<sup>56</sup>. Negli anni successivi, i drammi di Shakespeare continueranno ad essere rappresentati con una certa frequenza, sino a quando, nel 1642, i teatri verranno chiusi per opera dei puritani<sup>57</sup>, i quali li consideravano come un luogo di perdizione, soprattutto data la presenza di ragazzini che vi recitavano, per la maggior parte interpretando ruoli femminili<sup>58</sup>. La chiusura dei teatri ebbe alcune conseguenze importanti e degne di nota:

- Sviluppo di un importante e articolato **studio filologico**<sup>59</sup>;
- Fine dei cosiddetti *elisabettiani minori*;
- Effettivo **allontanamento delle masse popolari** dai teatri.

Per quanto riguarda lo studio filologico, esso portò ad un confronto importantissimo tra le varie versioni esistenti dei drammi di Shakespeare; si è già anticipato come, durante la vita dello stesso Bardo, fossero state pubblicate varie copie pirata di diciannove dei suoi drammi. In alcuni casi è stato dimostrato come i *bad quarto* fossero effettivamente più affidabili rispetto alla versione

---

<sup>56</sup> Loretta Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, Il Mulino, Bologna, 1994.

<sup>57</sup> Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Laterza, Roma, 1996, pp. 163-173.

<sup>58</sup> Masolino D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese*, Mondadori, Milano, 1981, p. 57

<sup>59</sup> Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, cit., pp. 163-173.

ufficiale che era stata stampata nel 1623; compito dei vari filologi fu quello di confrontare le versioni esistenti e ricostruire i punti oscuri, in modo tale da ricreare una versione finale che fosse più vicina all'originale rappresentato. Per gli autori denominati *elisabettiani minori* invece la vita fu un po' più difficile; la fama di Shakespeare riuscì a eclissare anche i suoi contemporanei che avevano riscosso particolare successo al tempo: gli unici che continuarono a coesistere insieme a Shakespeare sui palchi della Restaurazione furono Jonson e Beaumont, ma inevitabilmente verranno eclissati completamente durante l'Ottocento. Il confronto con i suoi contemporanei, ma anche con gli autori moderni, viene fatto non soltanto in merito alla statura poetica, quanto soprattutto per l'eccellenza teatrale: «Shakespeare appare come sapientissimo costruttore di macchine teatrali in grado di resistere all'usura di più epoche»<sup>60</sup>. Circondato da un alone di distacco e divinità, Shakespeare si pose come modello inarrivabile di perfezione: da sempre imitato ma mai eguagliato.

Infine, parlando del pubblico dei teatri, si può affermare che vi partecipassero spettatori provenienti da tutte le varie classi sociali; non veniva fatta alcuna distinzione, ma tutti erano ben accetti ad assistere agli spettacoli teatrali. Anche per questo motivo Shakespeare si premurò di dare una giusta rappresentazione di ogni classe sociale. Con la riapertura dei teatri nel 1660, la massa popolare non ha più accesso agli spettacoli, perciò essi verranno frequentati solo dalle élite<sup>61</sup>. I drammi che vennero rappresentati dopo la riapertura consistevano in quelle poche produzioni stampate prima della chiusura nel 1642: le opere di Ben Jonson e di William Shakespeare<sup>62</sup>.

Inizialmente Jonson e Shakespeare avevano uguale importanza e continuavano a riscuotere un certo successo; però, dai dati emersi, sembrerebbe che i due non fossero gli autori più popolari del tempo: la fama sarebbe stata rubata loro dal collaboratore di Shakespeare stesso, John Fletcher, che emerge come il drammaturgo più rappresentato nei teatri nel periodo della Restaurazione<sup>63</sup>.

Come già accennato, il lavoro dei filologi in questo caso fu molto importante, questi non si limitarono semplicemente a colmare lacune presenti nel testo o risolvere felicemente dei passaggi oscuri, ma riscrissero molte volte i drammi, riadattandoli per renderli adeguati ad un pubblico più acculturato rispetto a quello per il quale erano stati originariamente creati. Furono proprio queste riscritture a godere di un successo maggiore rispetto agli originali e su cui si baseranno le messinscena. L'anno 1637 ribalta le sorti di questi autori: viene emanato dall'Ufficio del Lord Chamberlain quello che

---

<sup>60</sup> D'Amico, *Dieci secoli* cit., p. 89.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>62</sup> *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Fiona Ritchie and Peter Sabor (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 4.

<sup>63</sup> *Ibid.*

viene chiamato il *Licensing Act*, ossia l'obbligo, da parte delle varie compagnie, di sottoporre all'approvazione dell'ufficio tutti i drammi che erano stati programmati per la stagione. Ovviamente questo rappresentava un certo disagio poiché sottoponeva all'azione della censura tutte le opere scritte da autori moderni, mentre gli autori dell'epoca elisabettiana in generale, e Shakespeare in particolare, furono quelli che ne beneficiarono maggiormente. Basti pensare che circa un quarto dei drammi rappresentati al Drury Lane nella stagione 1740-41 erano drammi shakespeariani<sup>64</sup>; questo non fece altro che aumentare la popolarità del Bardo di Stratford, a discapito dei colleghi suoi contemporanei.

Buona parte anche del successo che Shakespeare riscosse in questi anni fu data dal grande intervento in suo favore operato da David Garrick, uno degli attori più importanti che il teatro inglese abbia mai avuto. La sua scelta di inaugurare la stagione teatrale del 1747 con una messinscena de *Il Mercante di Venezia* rappresenta la concreta opportunità di riaffermare a pieno titolo il genio del Bardo, dopo tutti i rimaneggiamenti che aveva subito<sup>65</sup>.

David Garrick fu un personaggio molto importante e influente; fu considerato uno dei più grandi commentatori di Shakespeare e colui che più di tutti contribuì nel rendere ancora più famoso l'autore a livello europeo<sup>66</sup>. Da lui deriva la figura del *grande attore* italiano che si avrà modo di approfondire in seguito e proprio lui mise in scena nel 1744 una rappresentazione del *Macbeth* che ad oggi viene ricordata come una delle più importanti; non solo per la sua scelta azzardata di mostrare al pubblico il testo originale del dramma sul quale vennero apportate modifiche minime, ma anche per la forza della sua interpretazione che stupì enormemente.

## 2.1 L'avvento del Romanticismo e il confronto con gli altri paesi europei

Nei secoli XVIII e XIX si assiste invece ad un cambio radicale nella percezione del drammaturgo inglese, il quale in patria diventa il maggior rappresentante dell'arte e della poesia inglese, nonché orgoglio per i suoi compatrioti. Nessuno in Europa era riuscito a rappresentare le passioni umane nello stesso modo in cui era riuscito lui, nessuno era stato in grado di scrivere drammi umani come quelli scritti da lui e nessun poeta meglio di lui aveva saputo dare un'unità nazionale al popolo inglese, il quale era accomunato dall'orgoglio che provava nell'aver avuto un poeta e drammaturgo

---

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>66</sup> *Shakespeare Macbeth: a Casebook*, John Wain (a cura di), Macmillan and Co., Bristol, 1968, p. 33.

così grande. Non vi era un campo della vita inglese che non contenesse riferimenti a Shakespeare; egli divenne un modo per commentare, in modo polemico, eventi contemporanei e crisi politiche. Inoltre, egli venne usato come strumento molto efficace per esacerbare il contrasto con la letteratura francese; preso come indicatore della inoppugnabile superiorità inglese nel rendere al meglio la naturalezza, Shakespeare fu lodato come esempio di vera *Englishness*: «the servile observation of the Unities on the part of the French is contrasted with the naturalness and variety of Shakespearian drama. French servility and neoclassical rigidity, it was argued, reflected their embrace of an absolutist monarchy, while English naturalness and irregularity bespoke their love of liberty»<sup>67</sup>. Ovviamente, l'orgoglio nazionale non era una prerogativa solo inglese per questo motivo i francesi risposero al fuoco, criticando la barbarità e la volgarità dei drammi shakespeariani; il rappresentante più agguerrito di questa battaglia letteraria e ideologica contro l'Inghilterra è senza dubbio Voltaire: ribadire la superiorità di Racine e Corneille (da parte dei francesi) e di Shakespeare (da parte degli inglesi) è soltanto un pretesto per nascondere una lotta più sotterranea e sottile tra nazioni rivali.

### 2.1.1 Voltaire e Shakespeare

Voltaire was a man of genius. As a man of genius he could not help being impressed by certain qualities which the English dramatist exhibited. They affected him, they influenced him to an extent of which he was hardly conscious. He was willing to pardon much that Shakespeare did, on account of that assumed rude and unpolished age in which he flourished<sup>68</sup>.

L'ingresso di Shakespeare in Francia fu piuttosto travagliato a causa delle resistenze interne opposte dai vari letterati, il più illustre dei quali fu proprio Voltaire. Nel 1726, il famoso filosofo francese fu costretto all'esilio in Inghilterra, stabilendosi a Londra; qui entrò in contatto con i vari salotti letterari della grande città ed ebbe modo di assistere agli spettacoli teatrali messi in scena all'epoca. Fu proprio in questo contesto di fermento culturale che Voltaire entrò in contatto con la letteratura shakespeariana; egli, incoraggiato dagli altri letterati inglesi, si applicò nella lettura dei drammi del

---

<sup>67</sup> *Shakespeare in the Eighteenth Century* cit., Ritchie and Sabor (a cura di), p. 198.

<sup>68</sup> Thomas R Lounsbury., *Shakespeare and Voltaire*, Charles Scribner's Sons, New York, 1902, p. 10.

Bardo, limitandosi a leggerli, senza mai comprenderli davvero<sup>69</sup>. Le opere che lo appassionarono maggiormente furono *Amleto* e *Giulio Cesare*; da entrambe prenderà ispirazione sia per scelte di trama che per caratterizzazione di alcuni personaggi per i suoi drammi futuri. Ciò che colpì enormemente Voltaire durante la sua permanenza in Inghilterra fu l'ammirazione che tutto il popolo inglese continuava a tributare al genio di Stratford-Upon-Avon, morto ormai da più di un secolo e mezzo: «the general concession of Shakespeare's superiority not only to the playwrights of later times, but to the playwrights of his own time. Both the popular and the critical estimate agreed in recognizing his supremacy»<sup>70</sup>.

La posizione che Voltaire assunse nei confronti di Shakespeare non fu subito una posizione di chiusura; egli si rendeva conto della presenza di una certa genialità che permeava l'intera raccolta di drammi però questa genialità era grezza, non lavorata e di sicuro non adatta ad essere rappresentata davanti ad un pubblico raffinato e sensibile come il pubblico suo contemporaneo. Nell'esprimere il suo giudizio, Voltaire condannò Shakespeare come un drammaturgo che aveva avuto delle intuizioni felici, ma che non era stato in grado di svilupparle con grazia e ordine, nel rispetto delle *regole*. Nonostante queste apparenti divergenze, svolgendo un'analisi più approfondita della produzione drammatica di Voltaire ci si renderà conto di come questa produzione in realtà avesse tratto grande ispirazione dalle opere di Shakespeare, anche se il debito non venne mai riconosciuto pubblicamente dall'autore francese; anzi, il suo rapporto con il drammaturgo inglese si inasprirà a tal punto da trasformarsi in una vera e propria lotta per la supremazia di una cultura sull'altra.

La prima vera incrinatura nei rapporti tra i letterati inglesi e Voltaire si avrà con la pubblicazione, da parte di quest'ultimo, delle *Lettres philosophiques*; il saggio venne pubblicato prima in Inghilterra nel 1727. In esso non compariva nessun commento riguardante Shakespeare fu soltanto dopo il ritorno in Francia che Voltaire pubblicò una versione più estesa del saggio nel quale comparava il teatro inglese e francese. È proprio all'interno di questa versione che egli inserisce un commento, quasi distratto, sul drammaturgo inglese: egli non lo reputava un grande poeta e di sicuro non poteva essere paragonato ai grandi della letteratura come Virgilio<sup>71</sup>. Voltaire prosegue notando come per gli inglesi Shakespeare fosse denominato "divino", il Bardo veniva considerato come il

---

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 4: «Of many of the plays of the great dramatist he pretty certainly lived and died in profoundest ignorance. He unquestionably had them in his library; he never had them in his mind».

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 49.

poeta nazionale drammatico più importante e rappresentativo; anche solo l'annuncio della messinscena di una delle sue opere era in grado di radunare una folla inaudita:

«Yet, these plays of Shakespeare are really monstrosities. The action of some of them lasts a good many years. [...] in these plays are seen sorcerers, peasants, buffoons, grave-diggers in the act of making a grave, and singing drinking-songs as they play with the skulls of the dead»<sup>72</sup>.

Per Voltaire non c'era nulla di più assurdo di ciò che poteva essere visto nella rappresentazione dei drammi shakespeariani; però nonostante questi evidenti errori e queste incongruenze egli non poté non notare il genio che vi si nascondeva dietro.

Innegabilmente Voltaire riveste una posizione fondamentale nella diffusione di Shakespeare in Europa; oltre il fatto che fu il primo a parlarne, fu anche colui che fece crescere una certa curiosità nelle nuove generazioni, le quali si avvicinarono timidamente al grande poeta. Per via di questa sua crescente popolarità, alcuni autori si applicarono per riuscire a dare al pubblico, sempre più vasto, delle traduzioni che gli permettessero di comprendere più facilmente Shakespeare.

Il primo tentativo si ha con Pierre Antoine de la Place; egli tradusse solo degli estratti dei passaggi più importanti di quattro drammi shakespeariani. Altre due importanti traduzioni, che ebbero ampia risonanza anche all'estero, sono quelle di Jean-François Ducis e Pierre Le Tourneur. Quest'ultimo si ripropose di tradurre l'intera raccolta delle opere shakespeariane per dare la possibilità ai vari letterati francesi, ma anche di altre nazioni, di farsi una propria idea e dare una personale interpretazione dei significati presenti all'interno della raccolta. Nella sua prefazione si legge come egli avesse iniziato la traduzione con il benestare del Re e della Regina, oltre che aver ricevuto il supporto di vari personaggi importanti all'interno della corte e non solo. Le Tourneur si prefiggeva lo scopo di dare una chiara traduzione del lavoro di Shakespeare, per far sì che egli potesse essere lodato anche in Francia, come era giusto che fosse.

La pubblicazione della raccolta di Le Tourneur suonò alle orecchie di Voltaire come un affronto alla sua persona e si scagliò, senza alcun freno, contro questo traduttore, dandosi la colpa di aver per primo parlato di Shakespeare, destando così la curiosità:

That which is frightful is that the monster has a party in France: and to fill up the measure of the calamity and horror; it is I who long ago was the first to speak of this Shakespeare. It is I who was the first to show the French some pearls which I found in his enormous dunghill. I

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 50.

did not then expect that one day I should contribute to trample under foot the crowns of Corneille and Racine in order to adorn the brow of a barbarian stage-player<sup>73</sup>.

L'espressione utilizzata da Voltaire, *barbarian stage-player*, sarà uno dei più famosi epiteti che verranno assegnati a Shakespeare. Secondo Voltaire il *barbaro istrione*<sup>74</sup> era decisamente inferiore rispetto ai grandi classici francesi, e chiunque si ostinasse, tra i suoi connazionali, a vedere del buono nei suoi drammi stava rendendo disonore alla sua patria, la Francia.

La disputa con Le Tourneur è indispensabile per far comprendere le resistenze che Shakespeare incontrerà in Europa.

Decisamente diversa invece è la situazione in Germania dove verrà accolto come una sorta di divinità dando vita a quella sensibilità che porterà all'unificazione letteraria tedesca, come si vedrà in seguito nel capitolo.

### 2.1.2 L'importanza di Shakespeare per il romanticismo tedesco.

Il romanticismo tedesco ha portato libertà nel gusto, nell'estetica, nelle forme letterarie e ha aperto le porte alla cultura borghese emancipando la poesia e il teatro dal razionalismo aristocratico<sup>75</sup>.

Il caso della Germania risulta particolarmente emblematico poiché in questo momento storico si trova in una situazione politicamente molto frammentaria: lo Stato<sup>76</sup> continua ad essere diviso in tanti principati, il potere dei quali risiede nelle mani del principe di turno. Di fondamentale importanza è il fatto che la Germania raggiungerà la sua unità politica solo dopo aver raggiunto quella letteraria<sup>77</sup>. Questa profonda crisi nella letteratura tedesca era dovuta soprattutto alla mancanza di una cultura propria, al fatto che ci si dovesse adattare al gusto delle corti straniere, poiché si era incapaci di crearne uno; perciò, nella seconda metà del Settecento la cultura di corte continua ad essere di stampo francese (impostata sul razionalismo) e con il passare degli anni questa

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 360.

<sup>74</sup> Mara Fazio, *Il Mito di Shakespeare e il Teatro Romantico: dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Bulzoni Editore, Roma, 1993, p. 39.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>76</sup> il sacro romano impero germanico venne istituito nel 962 e finì nel 1806. Esso era formato da tanti principati e ducati che mantenevano una certa indipendenza. Il re germanico veniva scelto tra i vari ducati e, a partire dal XVI secolo, i principi vennero scelti all'interno della dinastia degli Asburgo. Dopo la pace di Westfalia del 1648 l'impero era diviso *di fatto*, ma non nella forma, in piccoli Stati.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 14.

inizia a essere considerata dai giovani letterati come una cultura estranea e *innaturale*, lontana dalla natura.

In questo contesto trova particolare rilievo la figura di Johann Wolfgang Goethe, il quale, insieme a Friedrich Schiller, tentò di avviare una riforma della letteratura tedesca. In questa rivoluzione sarà proprio la natura a rivestire un ruolo di primo piano: la natura e la libertà. Questa volontà di distacco e di emancipazione rispetto alla cultura francese nasce in un gruppo di giovani intellettuali borghesi, i quali non si riconoscono più nell'organizzazione razionale che aveva contraddistinto il periodo precedente e «si riconoscono in una cultura dell'autodeterminazione che fa suo supremo valore la libertà»<sup>78</sup>. Questa rivoluzione verrà guidata soprattutto da Schiller; egli morirà piuttosto giovane, lasciando un senso di incompiutezza a quella rivoluzione di cui si era fatto interprete, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto teatrale. Il teatro assume un'importanza centrale, visto come una «realtà in movimento, in bilico tra realtà e illusione, realtà con aloni di irrealtà, ricca di valore propedeutico e formativo»<sup>79</sup>. In questo momento storico, si sviluppa un forte entusiasmo tra i giovani per il teatro, tanto che molti di essi si cimenteranno nella scrittura di drammi, dando avvio ad una nuova drammaturgia; si cerca di sostituire alle vecchie unità aristoteliche una «ricerca dell'organico, del naturale, dell'interessante»<sup>80</sup>. I giovani lottano contro la supremazia del razionalismo, contro la rigidità delle regole che avevano bloccato l'arte teatrale, allontanandola dalla rappresentazione del vissuto e del reale. Questo entusiasmo per il rinnovamento si confonde con il mito di Shakespeare. La Germania, infatti, non era rimasta immune dal giudizio originariamente dato da Voltaire sull'opera shakespeariana<sup>81</sup>, ma grazie a Lessing<sup>82</sup> si nota una vera e propria rivalutazione dei drammi del Bardo; egli viene lodato come genio creatore, il suo merito era quello di aver creato un mondo nuovo, governato da regole a sé stanti. Improvvisamente i giovani poeti riescono a vedere la prigione in cui erano costretti dalle regole aristoteliche.

Non esitai un momento a rinunciare al testo regolare. L'unità di luogo mi parve opprimente come una prigione, le unità di azione e di tempo mi sembrano catene gravose alla nostra

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Lo stesso Goethe si scaglierà contro Voltaire descrivendolo come colui «che ha sempre insultato per professione tutte le maestà». Tratto da Johann Wolfgang Goethe, *Opere: zum Shakespeares Tag*, Lavinia Mazzucchetti (trad. it), Vol. I, Sansoni, Firenze, 1944, p. 547.

<sup>82</sup> La figura di Lessing fu fondamentale in quanto avviò una rivoluzione del teatro che porterà alla rivalutazione delle opere shakespeariane e alla creazione di una nuova idea di teatro, come verrà spiegato in seguito nel capitolo 2.2.1.

fantasia. [...] ed ora che ho veduto quanto torto che mi hanno fatto i signori delle regole nella loro prigione, quante anime libere si contorcono ancora là dentro, mi si sarebbe spezzato il cuore se non avessi dichiarato loro guerra e se non cercassi ogni giorno di abbattere le loro torri<sup>83</sup>.

Shakespeare fu in grado di portare l'arte teatrale al grado più alto; si fece abile scrutatore e interprete dei sentimenti umani, riuscendo a rappresentare il movimento stesso del mondo. Tutte le sue opere girano intorno alla particolarità dell'io, che egli fu così attento nell'osservare. La natura torna ad occupare un ruolo di primo piano. Essa viene rappresentata quasi in maniera colossale nei personaggi di Shakespeare<sup>84</sup>; grazie a questa sua grande dote egli divenne modello di una nuova scuola estetica. Perciò, grazie alla riscoperta della sua produzione, i giovani poeti iniziarono a scrivere drammi liberi dall'influenza del razionalismo e del classicismo, individuando nelle grandi figure, e storie, di Macbeth e Riccardo III, degli esempi da cui partire per la caratterizzazione e resa di personaggi e avvenimenti ricercati all'interno della storia tedesca<sup>85</sup>. Uno dei drammi più importanti, che sicuramente si ispirò sia alla figura di Macbeth, sia a quella di Riccardo III, è indubbiamente il dramma *I Masnadieri*, scritto e messo in scena da Schiller. Questo dramma riscosse notevole successo tra i più giovani, suscitando però anche grande scandalo nel pubblico tradizionale, il quale non era abituato alla violenza del suo linguaggio e alla forza e crudezza delle azioni. Lo scenario de *I Masnadieri* può essere considerato come inedito e provocò una profonda frattura nella società dell'epoca<sup>86</sup>. Essa è «una tragedia moderna che è anche e soprattutto la tragedia della modernità»<sup>87</sup>.

Schiller individua una malattia nell'epoca moderna, derivata da un «eccesso di flemma<sup>88</sup>», che placa la prorompente forza maschile e non le dà modo di esprimersi; questo sarebbe il motivo per cui non si sono potute ripetere le grandi imprese e gesta eroiche del passato. Schiller era pertanto convinto della necessità di risvegliare le coscienze e gli animi, attraverso nuove opere letterarie che fossero ispirate alla grande storia del popolo tedesco.

---

<sup>83</sup> Ivi, p. 546.

<sup>84</sup> Ivi, p. 548.

<sup>85</sup> Fazio, *Il Mito di Shakespeare*, cit., p. 19.

<sup>86</sup> I masnadieri provocarono una grande frattura nella società dell'epoca perché mettevano in scena delle azioni violente che al tempo risultavano inedite nei teatri tedeschi, ancora improntati sul razionalismo francese. La frattura era tra i giovani che subito esaltarono il genio di Schiller e gli spettatori appartenenti a quelle generazioni abituate agli stilemi francesi.

<sup>87</sup> Friedrich Schiller, *I Masnadieri*, Luca Crescenzi (Trad. it), Mondadori, Milano, 2006, p. VI.

<sup>88</sup> Ivi, p. VII.

Nasce così, attraverso la meditazione e la mediazione di Shakespeare, una nuova drammaturgia irregolare, ricca di azioni di massa e continui cambi di scena, che sostituiva la prosa alla “sequenza di belle scene e dialoghi e versi e rime del teatro francese” [...] e si ispirava “alla storia, alla tradizione ai costumi alle opinioni, ai pregiudizi della Germania”<sup>89</sup>.

Perciò, agli stilemi del teatro alla francese si sostituisce un modo più veritiero di fare teatro; la narrazione cede all’azione, all’espressione libera di passioni tumultuose, talmente forti da sconvolgere i personaggi ma anche il pubblico che vi assisteva. Lo scopo era quello di muovere, commuovere, dare una spinta verso il cambiamento. La Germania vive con profondo entusiasmo la nascita di Shakespeare che porterà ad una nascita della letteratura tedesca<sup>90</sup>, così come anche della nazione tedesca come unitaria e non più suddivisa in piccoli principati.

Tra tutti i romantici del periodo, l’intellettuale che mostra di essere più vicino all’opera shakespeariana è Ludwig Tieck; egli venne stregato soprattutto dall’arte teatrale di Shakespeare, dedicandosi allo studio dei processi mentali che portano il pubblico ad essere catturato dai personaggi che vede sul palco. Egli ipotizzò che ciò che effettivamente ammaliava lo spettatore derivasse in realtà dalla magia interna dell’opera stessa; questa magia era l’*ironia*. Essa assume un duplice significato per i romantici, essa è: «riconoscimento del fatto che il mondo nella sua essenza è paradossale e che solo un atteggiamento ambivalente può affermare la sua contraddittoria totalità»<sup>91</sup>. Nel suo studio, egli si dedicò con maggiore fervore alla comprensione del significato che gli effetti fantastici<sup>92</sup> hanno nei drammi shakespeariani, notando come debbano essere fatte delle distinzioni tra la commedia e la tragedia. Infatti, nelle commedie lo spettatore crede al meraviglioso poiché tutto è fantastico, mentre nelle tragedie l’apparizione degli spiriti è molto più rara e porta con sé delle rivelazioni scioccanti per il personaggio che vi assiste, provocando un senso di turbamento nello spettatore stesso. Inoltre, nelle tragedie, queste apparizioni possono essere lo specchio dell’anima del personaggio; per esempio, nel *Macbeth* l’apparizione del fantasma di Banquo è simbolica del rimorso che il protagonista prova per il suo omicidio. Proprio in nome della passione che Tieck nutriva nei confronti delle opere shakespeariane, decise di avviare una riforma, decisamente diversa da quella avviata da Schiller. Egli decise di «portare in scena i testi

---

<sup>89</sup> Fazio, *Il Mito di Shakespeare*, cit., pp. 19-20.

<sup>90</sup> Nascita della letteratura tedesca in quanto tale. L’impatto di Shakespeare e la sua importanza per la Germania sta proprio nel fatto che riuscì a stimolare un dibattito talmente importante da riunire i giovani intellettuali in un unico afflato letterario. Si veda tutta la generazione che comprende Tieck, i fratelli Grimm, i fratelli Schlegel.

<sup>91</sup> Fazio, *Il Mito di Shakespeare*, cit., p. 26.

<sup>92</sup> Ludwig Tieck, *Shakespeare’s Behandlung des Wunderbaren* (1793), comparve per la prima volta come introduzione a *Der Sturm, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck*, Carl August Nicolai, Berlin-Leipzig, 1796.

shakespeariani così com'erano, integri e nudi, il più possibile fedeli all'originale, senza omissioni e sovrapposizioni testuali, su di una scena integra e nuda, senza sovrapposizioni scenografiche<sup>93</sup>». Perciò vennero aboliti rimaneggiamenti di qualsiasi tipo, così come i tagli di scena; egli cercò di ricostruire la scena elisabettiana, i costumi (semplicissimi), la scenografia (composta da pochi e significativi elementi).

## 2.2 Il teatro drammatico

Per quanto riguarda il campo teatrale, tutta l'Europa era influenzata nel gusto dal teatro drammatico di ispirazione francese soprattutto in riferimento al modo di recitare, mentre invece per la struttura gli italiani facevano da maestri. La Francia, in questo momento storico, esercitava un grande potere su tutte le nazioni; la corte di Luigi XIV veniva ancora considerata come un esempio da seguire ed emulare: tutto doveva ispirarsi e rimanere fermo a quel glorioso secolo. Il teatro fu l'ambito culturale che più risentì di questa immobilità e staticità; prendendo esempio dai grandi tragediografi francesi, Corneille e Racine, lo stile delle opere teatrali, così come anche della recitazione degli attori, rimase pressoché identico nei secoli<sup>94</sup>. L'unico Stato europeo che sembrava essere immune dalla moda francese era proprio l'Inghilterra.

Dopo la riapertura dei teatri inglesi nel 1662 si assiste ad una omologazione nel gusto: i grandi autori del secolo precedente venivano riscritti e adattati in chiave moderna, le trame venivano modificate per poter rientrare all'interno delle unità aristoteliche, così come anche lo stile recitativo doveva evitare quegli eccessi che così caratterizzavano il teatro elisabettiano. Sicuramente ne risentiva la naturalezza e la capacità del pubblico di immedesimarsi nelle vicende raccontate, ma è anche vero che lo spettatore che assiste a questi nuovi spettacoli è di un'estrazione sociale decisamente molto lontana da quella originaria. Dopo i numerosi incendi che avevano coinvolto i vari teatri, essi vennero ricostruiti seguendo la struttura del teatro italiano; per esempio il celebre Drury Lane venne dotato di una sala rettangolare (non più circolare come il Globe shakespeariano) e la platea venne rifornita di panche per il pubblico. Le gallerie furono trasformate in file di palchi e il palcoscenico acquisì profondità; si recitava di fronte ad un fondale che fungeva da scenografia, e la passerella che nel teatro elisabettiano percorreva la platea per avvicinare gli attori al pubblico viene ora rimossa<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> Fazio, *Il Mito di Shakespeare*, cit., p. 30.

<sup>94</sup> *Ivi*, pp. 11-88.

<sup>95</sup> Molinari, *Storia del Teatro*, cit., p. 165.

La recitazione perde in naturalezza e cede il passo all'artificiosità, così come il teatro francese insegnava.

La Francia viene presa dall'Inghilterra come paese di ispirazione, poiché Carlo II vi aveva trascorso del tempo in esilio e aveva imparato ad apprezzare alcuni aspetti della cultura francese, come per esempio l'accentramento del potere monarchico attraverso lo strumento del teatro. Egli non fu mai in grado effettivamente di farne lo stesso uso, ma contribuì ad imporre sulla cultura inglese, quella di stampo francese.

Il fatto che la lingua universalmente parlata dai letterati fosse quella francese fu motivo di grande vanto per Voltaire, il quale sosteneva l'importanza della Francia come maestra e guida illuminata di tutti gli Stati europei: la lingua degli intellettuali era il francese; ciò bastava per ribadire la superiorità rispetto agli altri. Per quanto riguarda il gusto teatrale, tutto era rimasto come ai tempi dei due grandi tragediografi: Corneille e Racine: lo stile declamatorio, i versi alessandrini, la pacatezza delle emozioni e dei personaggi, l'artificiosa vitalità che li animava, rispecchiavano perfettamente il gusto della classe dominante. Le regole aristoteliche continuavano ad essere considerate come imprescindibili per la creazione di un dramma teatrale, ed è proprio sulla base di queste unità che si giudicano negativamente gli scritti shakespeariani e si continua a rifiutare qualsiasi cultura straniera:

La storia del Romanticismo francese fu soprattutto una battaglia ideologica per vincere le resistenze interne, smantellare i canoni, le norme, i principi, il rigido impianto di una cultura che per gli stranieri era semplicemente il razionalismo, la cultura di corte, ma che per i francesi era la cultura nazionale francese, rappresentava la Francia<sup>96</sup>.

Se da un lato la Francia era convinta della superiorità della sua cultura, dall'altra parte, in alcuni Stati, come per esempio la Germania, questa cultura veniva vista come un'imposizione esterna causata dalla mancanza di una storia che accomunasse tutti i principati in cui questa era divisa. Si è già parlato di come Schiller serbasse il sogno di creare un teatro diverso e distaccato rispetto al classicismo francese, il quale ormai non riusciva a rappresentare più l'irrequietezza d'animo del popolo tedesco. Per quanto riguarda la dimensione teatrale, egli scrisse, nel 1784, un saggio dal titolo *Il palcoscenico considerato come istituzione morale* il quale è costruito

---

<sup>96</sup> Fazio, *Il Mito di Shakespeare*, cit., pp. 36-37.

sull'intersezione fra dimensione etico-pedagogica e sfera politica: l'elezione dell'arte drammatica a strumento di formazione della coscienza borghese sulla base di un repertorio comune, la cui specificità sia il riflesso del carattere nazionale tedesco, si incrocia con la rivendicazione di una Germania che sia finalmente riunita, una nazione moderna e non più uno stato feudale e frammentato come nella realtà<sup>97</sup>.

Questo è un saggio molto importante e si inserisce all'interno di un dibattito letterario, i cui primi segnali possono essere rintracciati negli anni Sessanta del Settecento.

### 2.2.1 Il sogno di un *Nationaltheater* tedesco.

Ed io grido: Natura! Natura! Nulla è così naturale come i personaggi di Shakespeare [...]. Egli gareggiò con Prometeo, imitò tratto per tratto le sue creature, solo in *grandezza colossale* [...] e poi le animò tutte col soffio del suo spirito; egli stesso parla in tutte, e si riconosce la loro parentela<sup>98</sup>.

Pochi anni prima, nel 1748, Johann Elias Schlegel fu il primo ad utilizzare il termine *Nationaltheater* (teatro nazionale), continuando una battaglia iniziata da Gottsched nel teatro di Lipsia, contro quelle che venivano definite le *Haupt- und Staatsaktionen*, cioè le rappresentazioni che avevano come soggetto le imprese eroiche e/o politiche<sup>99</sup>. Le teorie di Schlegel furono riprese da Lessing, il quale ribadì la necessità di un cambiamento nel rapporto tra scena e pubblico: «il pubblico diventa per Lessing soggetto attivo della rappresentazione portando il proprio contributo critico e partecipando così in maniera concreta alla vita del teatro stabile»<sup>100</sup>.

A parte alcuni drammi shakespeariani e qualche ripresa de *I Masnadieri*, i teatri tedeschi mostravano una quasi totale assenza dal repertorio delle opere dello *Sturm und Drang*, poiché questi spettacoli teatrali andavano contro i canoni estetici del periodo. Nelle rappresentazioni il pubblico richiedeva:

L'ethos familiare e borghese, l'accento sul *Mitleid* (compassione) come passione fondante che deve legare il pubblico e l'attore facendo perno su una loro affinità sociale e, più in generale,

---

<sup>97</sup> *Atlante Storico della Letteratura Tedesca*, Fiorentino Francesco e Sampaolo Giovanni (a cura di), Quodlibet, Macerata, 2009, p. 523.

<sup>98</sup> Goethe, *Zum Shakespeares-Tag*, cit., p. 548.

<sup>99</sup> Fiorentino e Sampaolo, *Atlante Storico*, cit., p. 525.

<sup>100</sup> *Ivi*, pp. 525-526.

umana, costituiscono insieme al vastissimo repertorio di teatro musicale gli elementi, ancora in parte contradditori, sui quali si tenta di dar vita a un teatro nazionale tedesco<sup>101</sup>.

Un'importante svolta nella pratica teatrale e nella gestione del repertorio si ebbe quando, nel 1795, Iffland (uno dei più importanti attori tedeschi del periodo) ottenne la carica di direttore del teatro nazionale di Berlino, trasformandolo in uno dei più all'avanguardia: «qui la passione per il teatro costituisce uno dei molteplici sintomi di una vera e propria malattia dell'animo, di una eccessiva *Empfindsamkeit* (sensibilità), un'ipocondria che trova nel palcoscenico un mezzo ideale di autorappresentazione»<sup>102</sup>. L'innovazione però deve riguardare anche gli attori, i quali dovranno imparare a recitare in versi per rendere ancora più palese al pubblico la divisione tra la realtà e l'arte. Il teatro di Berlino rappresentò un polo felice, ma anche uno dei pochi nei quali venne avviata con successo questa rivoluzione; esemplare del gusto imperante dell'epoca, che ancora riusciva a dettare legge sulla libera espressione degli autori e degli attori, è invece la vicenda del Teatro di Vienna che venne fondato nel 1776. In Austria un decreto stabiliva che nel repertorio non dovessero essere presenti delle opere "tristi", cioè con un finale tragico; nel caso in cui vi fossero rappresentazioni nelle quali l'autore originale avesse previsto tale finale, esse venivano modificate dotandole di quella che viene nominata "conclusione alla viennese", ovvero un lieto fine; questo per impedire che il pubblico potesse essere turbato dalla tragedia messa in scena<sup>103</sup>.

### 2.2.2 La resistenza della cultura francese.

La Francia manca la Rivoluzione sul piano culturale e teatrale. Niente si rivela più difficile che ri-creare un nuovo gusto nazionale conforme alle conquiste della Rivoluzione, creare un'omogeneità culturale tra le classi, un'opinione pubblica unitaria capace di tradurre la rivoluzione politica in rivoluzione estetica e culturale<sup>104</sup>.

L'Ottocento è un secolo molto movimentato per la Francia: portatore di nuove speranze, aprì le porte ai teatri e agli autori stranieri. È in questo momento storico che la classe dirigente prediligerà soprattutto il genere teatrale del *melodramma*. In questo contesto di rivoluzione e rinascita del

---

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 528.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 529.

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> Fazio, *Il Mito di Shakespeare*, cit., p. 42.

gusto francese, si nota come trionfano i luoghi selvaggi e misteriosi, capaci di guidare la fantasia dello spettatore e di fargli sperimentare i più svariati stati d'animo. Nei teatri dei Boulevards iniziano a comparire le messe in scena tratte da Schiller e Shakespeare; essendo questi "popolari" non venne fatta una grande resistenza: la vera lotta stava nel far approdare Shakespeare nel Théâtre Français. Si assiste quindi al formarsi di una prima divisione tra quella che è l'arte popolare dei Boulevards, più incline al cambiamento, e quella ufficiale rappresentata dal Théâtre Français. Nel teatro ufficiale, Shakespeare non veniva rappresentato proprio perché appartenente ad una nazione differente e per la sua irregolarità; questi elementi di disordine non trovavano posto nei regolari teatri francesi, all'interno dei quali gli attori declamavano con grazia ordinati alessandrini.

La vera rivoluzione letteraria in Francia inizia tra i giovani, che guardano con simpatia ai progressi compiuti in Germania; le maggiori istituzioni culturali in campo francese risultano piuttosto arretrate nelle discussioni estetiche, poiché ancora ferme sulla difesa del gusto<sup>105</sup>. Persino tra i giovani vi erano alcune resistenze: se da una parte il genio di Shakespeare veniva lodato, dall'altra non si auspicava la messa in scena delle sue opere quanto piuttosto la nascita di un genio di tale portata in Francia.

Nacque allora l'attesa di una rigenerazione francese che avrebbe caratterizzato il Romanticismo in Francia fino al 1830. Con toni analoghi allo spirito preromantico dei giovani stürmeriani trentacinque anni prima, cresce tra i giovani intellettuali cosmopoliti moderati e riformisti il desiderio di salvare anche sul piano culturale gli ideali di libertà della Rivoluzione e far rinascere la letteratura<sup>106</sup>.

Così come già avvenuto nei territori tedeschi, si cercarono eventi eroici nel passato della Francia sui quali costruire un teatro nazionale nel quale potersi finalmente identificare. La Germania quindi funge da esempio, una nazione da cui trarre ispirazione; essa è riuscita ad uscire dalla sua divisione politica per unirsi in un unico afflato poetico e letterario, sotto l'insegna dell'unione nazionale. Ed è proprio questo che i giovani francesi si auspicano per la propria nazione, una rinascita sulle note del romanticismo e in particolare del dramma storico<sup>107</sup>.

Nel 1810 uscì il libro di Mme de Staël, *De l'Allemagne*, che divenne il libro fondamentale per il Romanticismo francese: «l'opera era romantica nello stile, partecipe e personale, nella forma ricca

---

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 56. «Mme de Staël e Benjamin Constant erano tornati dal loro viaggio in Germania convinti che il genere teatrale moderno di cui la Francia aveva bisogno fosse il dramma storico».

di digressioni, che alternava problemi intimi e sentimentali con discussioni teorico-filosofiche, infine era romantica nell'impostazione storicistica e più modernamente nel contenuto»<sup>108</sup>. Nel momento in cui l'opera venne pubblicata, essa fu reputata come un attacco al nazionalismo francese, e pertanto venne censurata e ritirata dal mercato. In realtà il libro di Mme de Staël aveva un intento programmatico: suggeriva ai francesi di guardare alla cultura tedesca come una fonte di ispirazione da cui partire per creare una nuova letteratura francese che fosse ancora più grande di quelle che l'avevano preceduta e che mettesse l'uomo (con le sue debolezze e con la sua sensibilità) e la natura al centro della sua indagine.

Con il declino di Napoleone, tutto ciò che era stato represso poté essere nuovamente letto e studiato; tutti coloro che erano stati esiliati poterono tornare in patria e questo portò ad una maggiore circolazione delle idee. A questo punto divenne sempre più forte la necessità di conciliare i dibattiti letterari con la realtà; le teorie elaborate sino a quel momento all'interno dei salotti e dei circoli culturali, dovevano finalmente trovare un'attuazione pratica. Dopo la caduta di Napoleone e l'avvento della Restaurazione, i teatri vennero riaperti, però al loro interno si mostrava sempre una profonda spaccatura tra teatri ufficiali e teatri popolari. All'interno di questi ultimi si poteva assistere alla rappresentazione dei drammi shakespeariani, mentre all'interno del Théâtre Français si dovette aspettare ancora qualche anno. Nei teatri ufficiali si riaccese la moda dei melodrammi e la concezione ad essi collegata di un teatro sempre in movimento, costituito da un insieme di musica, danza e azione. Ma è all'interno dei Boulevards che si poteva assistere a spettacoli molto più innovativi; da parte loro, i teatri ufficiali si ostinarono a ripetere le opere del repertorio francese consolidate nei secoli. Questo fatto rappresenterà un grande limite e sarà uno dei fattori che contribuirà alla loro sconfitta: i Boulevard si distinguevano per la loro esplosione di spettacolarità e fu proprio questa innovazione a sottrarre pubblico ai teatri ufficiali che non riuscivano ad «opporre un adeguato rinnovamento del repertorio»<sup>109</sup>.

I teatri ufficiali corsero ai ripari, ma senza attuare quei cambiamenti profondi che ne avrebbero permesso il rinnovamento; si pensò che uno dei problemi delle rappresentazioni potesse essere la scenografia e che, una volta modificata e resa più spettacolare, questa scenografia avrebbe riportato il pubblico a teatro. Ma in realtà la rivoluzione che serviva era molto più radicale; ciò che doveva essere cambiato stava nel «modo di procedere dell'intrigo, nella pittura degli individui e nel tono del dialogo che bisognava innovare, più che nella costruzione materiale della tragedia»<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>110</sup> *Ibid.*

Il Théâtre Français doveva alla figura dell'attore Talma il merito della sua sopravvivenza; il teatro continuava ad esistere perché la bravura dell'attore riusciva ancora ad ammaliare il pubblico e a far fare al teatro molti incassi. I documenti descrivono la sua straordinaria capacità di rendere l'animo umano: il personaggio non è solo un eroe, ma prima di tutto un uomo. Egli riusciva a conciliare il *patetismo* tipico dello spirito romantico con le esigenze dei ruoli classici<sup>111</sup>.

### 2.2.3 Shakespeare e la rivoluzione teatrale francese.

Je m'adresse sans crainte à cette jeunesse égarée qui a cru faire du patriotisme et de l'honneur national en sifflant Shakspeare, parce qu'il fut Anglais<sup>112</sup>.

La figura chiave, a cui si deve effettivamente l'uscita dall'impasse, è Stendhal. Egli nel 1823 scrisse un pamphlet fondamentale per l'effettivo trionfo del Romanticismo, *Racine et Shakespeare*, all'interno del quale viene riportato un dialogo tra i romantici e i classicisti nel quale si cerca di rendere evidente la mancanza di idee originali o di effettivi motivi per cui la Francia dovesse continuare a rimanere arroccata nelle sue posizioni classiche.

LE ROMANTIQUE – Quant à Racine, je suis bien aise que vous ayez nommé ce grand homme. L'on a fait de son nom une injure pour nous; mais sa gloire est impérissable. Ce sera toujours l'un de plus grands genie qui aient été livrés a l'étonnement et à l'admiration des hommes. [...] Racine ne croyant pas que l'on pût faire la tragédie autrement. S'il vivait de nos jours, et wu'il osât suivre les règles nouvelles, il ferait cent fois mieux qu'Iphigénie. Au lieu de n'inspirer que de l'admiration, sentiment un peu froid, il ferait couler des torrents de larmes<sup>113</sup>.

Il pamphlet di Stendhal è importantissimo perché non si mette in una posizione conciliatrice con il passato, ma si oppone in modo deciso; ribadisce la necessità di cambiare l'approccio alla cultura e

---

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>112</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare (extraits)*, Librairie LaRousse – Paris-VI<sup>e</sup>, 1936, p. 14: «Mi rivolgo a quella gioventù che ha creduto di fare del patriottismo e di proteggere l'onore nazionale fischiando Shakespeare solo per il suo essere inglese».

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 22: «IL ROMANTICO - Per quanto riguarda Racine, sono molto contento che tu abbia chiamato in causa questo grande uomo. Il suo nome è stato un'ingiuria per noi; ma la sua gloria è imperitura. Sarà sempre uno dei più grandi geni che sono stati consegnati allo stupore e all'ammirazione degli uomini. [...] Racine non crede che si possa fare altrimenti la tragedia. Se visse in questi giorni, e se avesse osato seguire le nuove regole, avrebbe fatto cento volte meglio di Ifigenia. Invece di ispirare solo ammirazione, un po' di sensazione fredda, avrebbe portato torrenti di lacrime».

soprattutto al teatro perché lo stile degli antichi non è più rappresentativo dei sentimenti moderni. Facendo l'esempio di Racine, egli mostra come sia importante non rimanere bloccati in situazioni e schemi antichi; il rinnovamento continuo è fondamentale per l'evoluzione e per il miglioramento della cultura francese. Se i classicisti decideranno di non bloccare più la rivoluzione romantica, questo sarà il segnale della vittoria della modernità: «Stendhal scendeva in campo a favore del Romanticismo, del dramma storico e della prosa, argomentando la sua posizione con grande chiarezza e confutando l'astratto razionalismo dei classicisti con i dati dell'esperienza»<sup>114</sup>.

L'autore di drammi deve scrivere opere che provochino *l'illusione perfetta*, cioè coinvolgano completamente il pubblico nell'azione rappresentata; questo poteva succedere attraverso la sostituzione del verso alessandrino con la prosa, che avrebbe reso più scorrevole l'intera interpretazione, oltre che più naturale e più vicina al parlato quotidiano.

La diatriba si trasformò in una battaglia tra giovani e vecchi, tra la tradizione e l'innovazione; la vera vittoria sarebbe stata decretata con l'avvento del teatro romantico all'interno delle roccaforti del classicismo: il Théâtre Français e la Comédie Française. Un evento tragico, che però giocò a favore dei romantici, fu la morte di Talma, nel 1826: con la morte del grande attore, il teatro tragico classico si dimostrava ancora di più inadeguato.

Tra i personaggi più eminenti che prenderanno parte alla diatriba, si ritrova un giovane Victor Hugo, il quale, insieme a Stendhal, era convinto della necessità di riformare il gusto dell'epoca e renderlo più moderno. Per lui la battaglia doveva svolgersi proprio nei teatri: il teatro che rappresenta la realtà. «La poesia ha tre epoche, ciascuna delle quali corrisponde a un'epoca della società: l'ode, l'epopea, il dramma. I tempi più antichi sono lirici, i tempi antichi sono epici e i tempi moderni sono drammatici. [...] L'ode vive dell'ideale, l'epopea del grandioso, il dramma del reale»<sup>115</sup>.

Hugo parlò della necessaria riunificazione dei principi del bello e del grottesco; questa unione diventa reale nella figura di Shakespeare. Si arriva così al «culmine poetico dei tempi moderni: «Shakespeare è il Dramma; è il Dramma che fonde in un unico afflato il grottesco e il sublime, il terribile e il buffo, la tragedia e la commedia. Il dramma è il carattere proprio della terza era della poesia e della letteratura attuale»<sup>116</sup>.

Ed è proprio nel 1830 che questa battaglia viene vinta: si assistette alla prima messa in scena di *Otello* al Théâtre Français, fedelmente tradotto in versi; questa rappresentazione riscosse enorme successo, e il pubblico si presentò numeroso per assistervi.

---

<sup>114</sup> Fazio, *Il Mito di Shakespeare*, cit., pp. 66-67.

<sup>115</sup> Victor Hugo, *Cromwell*, (trad. dal francese di Michele Girardi, 2018), Ambroise Dupont, Paris, 1828, pp. XVII-XXI.

<sup>116</sup> *Ibid.*

Fu così che il Romanticismo raggiunse la sua piena affermazione in territorio francese, anche se ormai, una volta riconosciuto, era destinato a perdere il suo potenziale innovatore: in Germania il movimento culturale aveva significato la fine della divisione, l'inizio dell'unificazione e la nascita della lingua e letteratura tedesca, con annessa anche la creazione di un nuovo verso; in Francia si aveva già una cultura nazionale e un verso, l'alessandrino, che non poteva essere sostituito. Fu per questo motivo che si cercò soprattutto di rielaborare il verso per cercare di renderlo più adatto ai nuovi drammi, ma presto mostrò la sua inadeguatezza.

Mentre in Germania le conquiste più durevoli del Romanticismo erano rintracciabili nel dominio poetico letterario, in Francia la vittoria del Romanticismo fu soprattutto una conquista dello spettacolo. [...] la funzione del Romanticismo fu anche in Francia quella di rimuovere, liberare, anziché quella di codificare nuove forme<sup>117</sup>.

Questo avrebbe assunto un importante ruolo storico non tanto nella creazione di un moderno sistema drammatico, quanto piuttosto nella sua capacità di rottura, nel riuscire ad andare controcorrente.

Si potrebbe affermare quindi che l'Europa vive un grande momento di rivoluzione culturale. Questo era partito dall'Inghilterra e si era espanso a macchia d'olio in tutti gli stati europei, coinvolgendo inevitabilmente anche la Francia. Quest'ultima ebbe un ruolo importantissimo per la diffusione dei testi shakespeariani in Europa, avendo avviato un'importante campagna di traduzione. Essendo il francese la lingua della cultura dell'epoca, ha permesso a molti letterati di approcciarsi allo studio della materia. Inoltre, anche il discorso precedentemente fatto sulla volontà del tedesco Tieck di portare sulla scena uno Shakespeare originale è fondamentale: in questi anni, le problematiche della traduzione e dell'interpretazione sono strettamente collegate. Sarà dunque opportuno fare una breve dissertazione sulla pratica traduttoria degli anni e sul perché il tentativo di Tieck risultasse così originale e quasi "scandaloso".

## 2.3 La traduzione

---

<sup>117</sup> Fazio, *Il Mito di Shakespeare*, cit., p. 88.

Tradurre significa importare in qualche modo nella propria lingua, tramite un commercio felice, i tesori delle lingue straniere<sup>118</sup>.

La pratica della traduzione è sempre stata considerata di vitale importanza, come un'operazione da affrontare con la dovuta delicatezza, in quanto, tramite questo strumento, diventa possibile stabilire un contatto o una comunicazione tra culture e Stati diversi. Ovviamente, la prassi traduttoria fu oggetto di vari dibattiti e si formarono due diverse linee di pensiero: chi da una parte sosteneva la necessità di rispettare l'originale e chi invece ribadiva l'importanza di riadattare le opere per farle combaciare con i gusti e i dettami estetici del tempo.

Il dibattito [...] era caratterizzato da posizioni diverse, inclini a privilegiare la fedeltà sulla bellezza stilistica della traduzione o, viceversa, a preferire la bellezza alla fedeltà, senza tralasciare la possibilità di una conciliazione tra le due prospettive che, in ogni caso, contemplavano il rispetto delle regole dello stile imposte dalla retorica classica, vale a dire la chiarezza, l'armonia e l'eleganza, attributi della bellezza della forma<sup>119</sup>.

In Francia, tra il Seicento e il Settecento, si assiste all'affermarsi di una nuova tendenza nella pratica della traduzione che consiste nel quasi totale rimaneggiamento e revisione di opere antiche, risultante quindi in una grande libertà che i traduttori si prendevano a discapito dell'originale. Il risultato era un testo che solo nella sostanza (e molte volte neanche in quella) rimaneva immutato; tutto il resto cambiava per poterlo meglio adeguare al senso morale e del gusto vigente all'epoca. Un cambiamento si ebbe grazie al movimento culturale del Romanticismo, il quale riuscì ad attribuire una nuova importanza alle traduzioni; come scrive Madame de Staël nel suo saggio *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, è fondamentale trarre ispirazione dalle varie letterature europee per poter rinnovare la propria letteratura. Ella metteva in dubbio l'effettiva efficacia dell'autarchia che sino a quel momento aveva caratterizzato le traduzioni, ribadendo l'importanza dei testi delle altre culture come fonte primaria di accrescimento, prima del singolo scrittore e poi della nazione intera; ella contribuisce nel dare un nuovo ruolo alla pratica traduttoria<sup>120</sup>. Ricapitolando, si nota come nel Seicento la questione riguardante i problemi della traduzione risiedesse sul conflitto della legittimità o meno della traduzione letterale; nell'Ottocento invece il

---

<sup>118</sup> Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, *A Gara con l'Autore: Aspetti della Traduzione nel Settecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2004, p. 13.

<sup>119</sup> *Ivi*, cit., p.18.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 19.

dibattito si concentra su due questioni dominanti: «1) sulla necessità della traduzione per la comunicazione delle idee e la diffusione della cultura, utili al rinnovamento delle letterature nazionali; 2) sulla traduzione come imitazione, quindi come pratica creativa e non meramente tecnica e riproduttiva»<sup>121</sup>.

Da ciò deriva che il significato non deve essere tradito ma, d'altra parte, è fondamentale un certo adattamento stilistico per meglio predisporre il lettore, aggiungendo così frasi, aggettivi, sostituendo parole o riscrivendo intere parti per renderle più chiare: «si ammetta la possibilità di emendare le opere degli antichi là dove le espressioni offendano, per la loro volgarità o bizzarria, il gusto moderno»<sup>122</sup>. La traduzione viene inoltre vista come una possibilità unica per poter tirare fuori dalla propria lingua delle locuzioni o sentimenti inaspettati, e quindi può essere considerata come una sorta di rielaborazione del testo in chiave creativa. Per questo motivo, la prassi traduttoria viene vista come un'arte che è possibile comprendere attraverso lo studio delle antiche traduzioni, ma che è anche fondamentale rinnovare in modo tale da poter dare libero sfogo alla creatività.

All'interno del dibattito nazionale francese, in merito alla traduzione, sorge un'altra problematica riguardante lo stile, in particolar modo se si dovesse tradurre in versi oppure in prosa; nel Seicento e anche all'inizio del Settecento, la lingua francese era ritenuta superiore rispetto alle altre per tradurre testi filosofici, mentre veniva riconosciuta la superiorità della lingua italiana nel tradurre poesie e testi più letterari. Ora, in questo contesto si inserisce il dibattito su come tradurre per esempio i testi greci antichi scritti in versi: i francesi risposero dando maggiore risalto ad una traduzione in prosa, in quanto permetteva di rendere nel miglior modo la creatività del testo originale; quanto invece per l'Italia la situazione presentava alcune complicazioni. Infatti, alcuni traduttori sostenevano la superiorità del verso, mentre altri quella della prosa. Un punto di congiunzione, tra queste varie opinioni, è dato da Melchiorre Cesarotti, il quale, assecondando le varie correnti di pensiero, fornì una doppia traduzione dell'*Illiade*: una in prosa e una in versi. La traduzione in prosa venne subito vista come quella più disinvolta che permette all'autore di esprimere tutta la sua creatività.

Come si è già avuto modo di spiegare, verso la fine del Settecento e all'inizio dell'Ottocento si sviluppa un florido filone critico, che vede le opere di Shakespeare come suo principale soggetto. Per permettere a tutti gli Stati europei di prendere parte alla discussione, venne avviata una importante campagna di traduzione dei testi più rappresentativi del Bardo, che si concluse poi con

---

<sup>121</sup> *Ivi*, pp. 19-20.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 21.

la traduzione del suo repertorio integrale. Avendo avuto modo di approfondire nei vari Paesi europei l'importanza centrale che Shakespeare ebbe per l'avvio della rivoluzione nei gusti e nel campo teatrale, ora risulta importante analizzare i vari adattamenti che furono portati sulle scene dei più importanti palchi europei.

### 2.3.1 La traduzione in versi di Ducis per il teatro

FREDEGONDE: «Ah! Courons vers mon fils. Ciel! Son berceau sanglant!

Je vois tout... Mon sommeil... Le ciel, dans sa colère,

a massacré mon fils par la main de sa mère.

Ah, s'il vivoit encor! Si quelque mouvement

M'annonçoit que...

Mort! Mort! Ô douleur! Ô tourment!<sup>123</sup>

Come già accennato precedentemente, le prime grandi traduzioni che vennero avviate in Francia furono ad opera di Jean-François Ducis e Le Tourneur; la differenza fondamentale tra i due sta nell'approccio che essi adottarono: Ducis decise di tradurre in versi, mentre Le Tourneur tradusse in prosa. La versione di Ducis però mostra notevoli lacune, oltre agli enormi tagli che apportò per limare gli aspetti più sovranaturali dei testi shakespeariani. Quelle di Ducis non erano vere e proprie traduzioni, ma erano degli adattamenti per teatro che andavano a penalizzare fortemente l'originale inglese, trasformando il forte drammaturgo inglese in un dottrinale e poco dotato drammaturgo francese. L'insistenza sulle regole aristoteliche, la continua specifica nelle didascalie del tempo approssimativo che passa tra un'azione e l'altra, l'inserimento o il taglio di vari personaggi, il cambiamento nei nomi stessi; tutti questi sono elementi che fanno intuire come del *Macbeth* originale sia rimasto solo qualche spunto, ma niente più di questo. La traduzione di Ducis risulta però fondamentale in quanto furono proprio queste a giungere in Italia e ad essere analizzate dai vari studiosi e drammaturghi che ne presero ispirazione per la creazione di nuovi drammi.

Nell'opera di Ducis, *Macbeth* viene presentato come un pover'uomo assoggettato all'ambizione sfrenata della moglie, la quale lo spinge con forza a commettere l'omicidio. Egli mostra tutto il suo patimento d'animo, tutti i suoi scrupoli, che però non riescono a scalfire minimamente la crudele

---

<sup>123</sup> Jean-François Ducis, *Macbeth. Tragedie en Vers et en Cinq Acts*, P. F Geuffier, Parigi, 1790, p. 64. «Ah! Corriamo dai miei figli! Cielo! La culla insanguinata!! Vedo tutto... il mio sonno... il cielo, nella sua collera,/ ha massacrato i miei figli attraverso la mano della loro madre./ ah, se vivessero ancora! Se qualche movimento/ mi dicesse che... morto! Morto! O dolore! O tormento!/ li seguirò».

donna che, impassibile, lo muove verso la dannazione. Lo stesso Ducis, nella prefazione alla sua traduzione, vanta le doti di Mme Vestris (Lady Macbeth/Fredegonde) paragonandola per bravura ed espressività a Sarah Siddons, la più grande interprete di questo ruolo: «Puissé-je, dans le rôle de Macbeth, avoir peint avec quelque force la dignité de l'âme humaine, la dignité originelle d'une âme née pour la vertu, mais qui malheureusement dégradée & comme détruite par le crime, cherche encore avec tant de douleur à se recomposer parmi ses ruines»<sup>124</sup>.

Nella versione di Ducis, il dramma inizia con un dialogo tra Duncan, Glamis e Sévar nel quale discutono le sorti della guerra contro Caudor. Alle streghe viene concessa una piccola parte in chiusura del primo atto, dove vengono mostrate come creature magiche in procinto di compiere qualche sortilegio. In queste prime scene si viene a conoscenza del fatto che Malcol risulta essere figlio di Duncan ed erede al trono (all'insaputa del ragazzo stesso, il quale crede di essere figlio di Sévar). Un cambiamento importantissimo nella trama è dato dal fatto che non è Macbeth ad uccidere Duncan, poiché mosso da pietà: «Non, je n'ai point sur lui porté ma main cruelle./ la pitié me parloit, j'étois vaincu par elle»<sup>125</sup>. La vera artefice dell'omicidio si scoprirà essere Lady Macbeth/Fredegonde: fondamentale per questa scoperta risulterà la scena del sonnambulismo, che verrà origliata da Malcolm (l'erede al trono) e da Sévar. Nel sonno Lady Macbeth/Fredegonde rivive l'omicidio di Duncan, pianificando intanto l'assassinio di Malcolm, in modo tale da assicurare il trono ai suoi figli. Nella scena successiva, alcuni assassini aspettano Malcolm per ucciderlo, ma Macbeth, venendo a conoscenza del diabolico piano della moglie, si sacrifica per salvare il suo sovrano. Intanto Lady Macbeth/Fredegonde, in seguito ad uno dei suoi attacchi di sonnambulismo, si rende conto di avere ucciso selvaggiamente tutti i suoi figli e si uccide a sua volta.

La trama quindi viene modificata quasi *in toto* per renderla più consona al pubblico francese: Macbeth viene trasformato in un giusto padre di famiglia, Lady Macbeth/Fredegonde è malvagia e ambiziosa, Duncan ha un figlio segreto (Malcolm) cui ancora deve essere svelato il suo destino regale, le streghe vengono ridotte a semplici macchiette malefiche. Non si ha più l'impressione di assistere al *Macbeth* quanto piuttosto ad una rivisitazione in chiave moderna della *Medea*, inserendo alcuni passaggi che aiutino il pubblico a capire l'innocenza e la virtù di Macbeth, in contrasto con la cattiveria della moglie che si rende artefice di gravi assassini: per assicurare il trono ai suoi figli, commette l'omicidio del Re convinta di non poter essere sopraffatta dai sensi di colpa.

---

<sup>124</sup> Ducis, *Macbeth. Tragedie en Vers et en Cinq Acts*, cit., p. vii: «Possa io, nel ruolo di Macbeth, dipingere con una certa forza la dignità dell'anima umana, la dignità originaria di un'anima nata virtuosa, ma che purtroppo, degradata e distrutta dal crimine, cerca ancora con così tanto dolore di ricomporsi ad unità partendo dalle sue macerie».

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 43. Macbeth viene vinto dalla pietà e non riesce a infliggere il colpo mortale a Duncan.

Questi tornano, più forti che mai, nel suo sonno e la portano ad uccidere i figli, per amor dei quali aveva assassinato il suo sovrano.

### 2.3.2 Schiller: il riadattamento del *Macbeth* per il Teatro di Weimar

Wir streuen in die Brust die böse Saat,  
Aber dem Menschen gehört die That<sup>126</sup>.

Attraverso l'idealizzazione della figura di Shakespeare e dei suoi personaggi, in Germania si riesce finalmente a combattere e sconfiggere il razionalismo. Iniziarono a comparire quindi alcune traduzioni di Wieland e di Eschenburg, per rendere più comprensibili le opere shakespeariane al popolo tedesco. A queste traduzioni si rifece lo stesso Schiller per la scrittura e l'adattamento teatrale del suo *Macbeth* che andò in scena al Teatro di Weimar nel 1800. Accompagnando l'ideazione per la messinscena con varie riflessioni sul significato dell'opera, in alcuni dei suoi carteggi con Goethe si può notare come Schiller stesso fosse rimasto colpito dalla sfortuna di Macbeth, le cui scelte sbagliate avevano portato all'esito tragico della sua storia: «La diabolica premonizione delle streghe non innescherebbe alcun fatale automatismo, se l'uomo non intendesse volontariamente commettere omicidio pur di affermarsi come sovrano, e così placare la devastante ambizione che lo divora»<sup>127</sup>.

Lo stesso Schiller prese in mano il testo originale, rendendosi conto della necessità di lavorare su questo, man mano che procedeva con l'elaborazione della sua messinscena. Egli però non poté trattenersi dal compiere alcuni tagli o alcuni cambiamenti nella traduzione, utili a rendere al meglio la sua interpretazione del dramma shakespeariano, veicolando quindi un suo personale messaggio al pubblico; Schiller infatti inserì alcune sequenze dialogiche con lo scopo di rendere più chiaro il fatto che la rovina di Macbeth è data solo dalle sue scelte scellerate, rendendo palese come egli stesso avesse ben chiaro il prezzo che doveva pagare per placare la sua ambizione. Così facendo egli attribuiva un valore educativo al suo teatro, mostrando al pubblico i pericoli in cui si rischia di incorrere nel momento in cui si decide di abbandonarsi senza alcun freno alla propria passione e/o

---

<sup>126</sup> Friedrich Schiller, *Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespear zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller*, Anton Pichler, 1809, vv. 18-19. «Noi gittiam il mal seme nel core,/ ma dell'opra l'uom è sempre signore», trad. it. Schiller, *Macbeth. Tragedia di Guglielmo Shakspeare [sic]. Turandot. Fola tragica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller, e tradotte dal Cav. Andrea Maffei*, Le Monnier, Firenze, 1863.

<sup>127</sup> Serena Spazzarini, «Die That gehört dem Meschen», *il Macbeth di Schiller*, *Lingue e Linguaggio* 18, Università del Salento, 2016, p. 156.

ambizione. Egli voleva mostrare il conflitto che si innesca quando la realtà si scontra con la volontà personale; quando ciò avviene è importante trovare una conciliazione tra sensibilità e razionalità «che solo attraverso l'arte si poteva pensare di raggiungere»<sup>128</sup>. Le scelte che Schiller opera all'interno del suo *Macbeth* sono esemplificative delle sue teorie estetiche, ma anche quelle riguardanti la pratica teatrale e la funzione educativa del teatro.

Nella versione di Schiller, si nota come egli abbia dato una maggiore rilevanza alle figure delle streghe, conferendo a queste creature magiche, ma diaboliche nell'originale inglese, degli aspetti significativi di autoanalisi. Le fatali sorelle si domandano se le loro azioni siano corrette, se sia giusto da parte loro porre in tentazione gli uomini attraverso i loro oracoli; la risposta è molto matura e si basa in parte sull'etica kantiana che vede l'uomo come principale artefice del suo destino: le scelte che l'uomo compie sono dettate dalla sua natura e non da imposizioni esterne<sup>129</sup>. Al centro del dramma di Schiller si pone un uomo forte e virile che decide *autonomamente* di compiere l'assassinio che gli porterà la corona, assecondando la sua sete di potere<sup>130</sup>. La lucidità con cui Macbeth decide di compiere l'assassinio viene rimarcata plurime volte da Schiller, soprattutto nel soliloquio del I atto, scena vii: Macbeth si riferisce all'atto che sta per compiere definendolo *Meuchelmord*<sup>131</sup> cioè omicidio a tradimento, poiché è proprio questo di cui si tratta. Nel monologo viene accentuato sia il senso di colpa per l'azione che si sta per compiere, sia la piena consapevolezza della sua gravità<sup>132</sup>. Macbeth non è assalito dai dubbi, lui ha ben chiaro in mente qual è il suo obiettivo: uccidere Duncan. Ancora una volta si presenta quindi il tema della scelta consapevole; Macbeth sa che l'atto che sta per compiere è vile ma la sete di potere è più forte di qualsiasi rimorso. Il ruolo di Lady Macbeth invece risulta alquanto marginale se confrontato con l'adattamento di Ducis. Nella scena dopo il delitto si enfatizza il senso di colpa<sup>133</sup>, ma in una luce che mette in risalto ulteriormente quanto la colpa sia di Macbeth che ha deciso autonomamente di compiere un atto così mostruoso, uccidendo il suo Re; l'azione assume, a tutti gli effetti, la risonanza di un parricidio. Da questa piccola analisi dunque si può notare come l'interpretazione critica di Schiller sia in realtà molto chiara; la responsabilità del crimine ricade tutta sulla volontà di Macbeth, il quale, agendo secondo quanto dettato dalla sua ambizione, si è fatto artefice dell'omicidio. Lady Macbeth incita

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Schiller, *Macbeth. Ein Trauerspiel*, cit., p. 34.

<sup>132</sup> Spazzarini, "Die That gehört dem Menschen", cit., p. 161.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 162.

suo marito all'azione, così come anche le streghe danno il beneficio del dubbio a Macbeth: gli presagiscono il destino glorioso, ma la scelta spetta unicamente a lui.

In questo capitolo si è avuto modo di analizzare quali sono state le sorti di Shakespeare dalla sua morte sino al movimento rivoluzionario che il Romanticismo è stato per tutta l'Europa. Lo scopo è quello di mostrare il contesto in cui si inserisce la ri-scrittura di Giuseppe Verdi, il quale si è dovuto muovere con grande tenacia all'interno di un contesto molto ritroso nell'accettare il Bardo. Oltre alle resistenze del pubblico, egli fu costretto anche ad affrontare i problemi legati alla traduzione dei drammi, visto il rischio persistente di cadere in errore e ricreare in lirica un'opera sostanzialmente diversa dall'originale, rischio che egli non voleva assolutamente correre.

I cambiamenti che sono stati descritti nella pratica teatrale sono fondamentali quindi per figurare nella mente il contesto in cui verrà messa in scena la prima rappresentazione del *Macbeth* di Verdi, e questa introduzione sarà anche fondamentale per comprendere come l'ingresso di Shakespeare nei teatri potesse essere meno difficoltoso attraverso degli adattamenti per opera lirica; il melodramma infatti continua ad essere il genere prediletto dall'aristocrazia.

Dopo aver discusso le sorti dell'Inghilterra, della Francia e della Germania, si approfondirà la situazione italiana, sia nel campo delle traduzioni, che per quanto riguarda l'affermazione della figura del *grande attore* che presenta varie similitudini tra attori inglesi e italiani. A questo proposito verranno presi in esame solo alcuni degli attori più importanti del periodo: David Garrick, al quale si deve la creazione di questa figura del *grande attore*, Sarah Siddons, la quale riuscì a dare nuova vita al personaggio di Lady Macbeth, riscattandola così dalla sua servilità nei confronti del marito, e Adelaide Ristori, grande attrice italiana che deve buona parte della sua fama proprio a Lady Macbeth e al successo che riscosse presso i pubblici internazionali.

### 3 Il teatro italiano: la sua importanza nel contesto europeo

A metà Ottocento non esiste un teatro nel vero senso della parola e soprattutto non esiste un vero e proprio *teatro di prosa*. Infatti, in questo momento storico, si può notare l'importanza e la prevaricazione rispetto ad altre tipologie drammaturgiche da parte del teatro in musica, altrimenti noto come *opera lirica*<sup>134</sup>. Questo fatto, oltre che ricollegarsi al gusto particolare dell'epoca, è anche sintomatico di una situazione politica e di distinzione sociale che ancora al tempo risultava imperante.

Infatti, gli edifici teatrali adibiti alla rappresentazione dei melodrammi erano strutturati in modo tale da ricordare «la compresenza (ma non l'*incontro*, l'*interscambio*) di classi diverse: i palchi da un lato, frequentati dai nobili e dai professionisti più in vista; la platea e il loggione dall'altro, per militari, borghesi di modesto rilievo, qualche commerciante, studenti»<sup>135</sup>.

Per quanto riguarda invece il teatro in prosa, le compagnie che vi recitavano erano ancora itineranti: tutto lo sforzo della produzione risiedeva sulle spalle della compagnia stessa e del capocomico. La loro dimensione errante faceva sì che tra gli attori si sviluppasse un legame di appartenenza, come se tutti facessero parte di un'unica comunità; la figura dell'attore continua ad essere guardata con sospetto: «è il senso di questo legame fortissimo di corpo – di corporazione – che spiega la caratteristica tecnica del lavoro dell'attore, che si trasmette di generazione in generazione o comunque in una relazione di discepolato. L'attore si forma osservando e imitando attori più anziani»<sup>136</sup>. All'interno della compagnia si crea uno schema fisso che impone un *organico di ruoli*<sup>137,138</sup> tra questi ruoli quelli di maggior prestigio sono il *primo attore* e la *prima attrice*, cioè coloro che avevano il diritto di scelta sui testi e sulle varie parti<sup>139</sup>. Inoltre, risulta importante specificare come i vari copioni consegnati agli attori non comprendessero tutte le parti, bensì soltanto le battute recitate dal singolo personaggio. L'impostazione dei teatri era molto povera: in riferimento alla *scenografia*, alcune compagnie si facevano realizzare dei fondali in carta che fossero "ripiegabili", per poter essere trasportati nelle varie trasferte; per quanto riguarda i *costumi* invece, con il proseguire del secolo, essi assumono una rilevanza sempre maggiore sino ad essere

---

<sup>134</sup> Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma, 1988, p. 3.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>138</sup> Nella Maggior parte dei teatri italiani le stagioni di lirica e prosa si svolgevano contemporaneamente; tuttavia, adottando questa struttura, il risultato era che i giorni con meno affluenza della settimana venivano riservati agli spettacoli di prosa.

<sup>139</sup> *Ibid.*

considerati da alcuni (la Ristori per esempio) una parte fondamentale dello spettacolo, da curare in modo quasi maniacale; infine l'illuminazione era molto scarsa e questo costringeva l'attore a recitare nella parte del proscenio poiché questa era l'unica zona effettivamente illuminata<sup>140</sup>. Inoltre, l'anno del teatro in prosa iniziava la prima domenica di Quaresima e durava fino all'ultimo giorno del Carnevale successivo.

In questo contesto, abbastanza arretrato rispetto alla controparte operistica, si assiste ai primi tentativi di portare in scena l'opera shakespeariana.

### 3.1 Shakespeare – Prime comparse in Italia

All'inizio del secolo, il nome di Shakespeare non è del tutto ignoto al pubblico; egli infatti aveva fatto una prima e timida comparsa attraverso l'adattamento di alcuni dei suoi drammi in balletti oppure in opere liriche.

Tra la fine del 700 e l'inizio dell'800 – Shakespeare fa il suo ingresso nei teatri di Milano. Vi appare in forma mutilata, talvolta addirittura irriconoscibile, prima attraverso i librettisti d'opera ed i coreografi, poi attraverso riduzioni dei drammi fedeli alle regole e allo spirito classicistico del periodo; ma è comunque un ingresso che, se non altro, prepara il pubblico teatrale alla comparsa del vero Shakespeare<sup>141</sup>.

A questo proposito risulta molto importante citare l'opera *Ambleto* di Apostolo Zeno e Pariati (1705), scritta senza alcun riferimento diretto al dramma shakespeariano che ugualmente tratta lo stesso argomento. I coltissimi librettisti infatti si erano rifatti alla fonte originaria<sup>142</sup>, da cui prese ispirazione lo stesso Bardo, senza però conoscere l'opera scritta sullo stesso tema da Shakespeare. Questo evento è sintomatico della situazione in Italia all'inizio tra XVIII e XIX secolo. Il libretto mostra però un primo accenno di interesse per una storia di cui lo stesso Shakespeare si è servito: «è soprattutto la trama shakespeariana ad attirare l'attenzione di quei pochi librettisti che, al principio dell'Ottocento, manifestano un primo e limitato interesse per i suoi drammi»<sup>143</sup>. Come appena detto, l'elemento che più attira l'attenzione è la trama, vista come una fonte da cui attingere ma da

---

<sup>140</sup> *Ivi*, pp. 14-17.

<sup>141</sup> Hillary Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*, Adriatica Editrice, Bari, 1968, p. 9.

<sup>142</sup> La fonte originaria a cui attinse Shakespeare, e i successivi Zeno e Pariati, è le *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus, scritte nel XII secolo.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 11.

rimaneggiare con cura, cercando di tagliare il più possibile le stravaganze del poeta elisabettiano. Da notare è anche il fatto che le storie di Shakespeare erano note non per una conoscenza di prima mano (non, quindi perché si era letto il copione originario in inglese), ma perché invece si era letta la traduzione fatta dal francese Ducis. Come già visto nel capitolo precedente, i rimaneggiamenti che Ducis fece furono piuttosto pesanti e questi contribuirono a rendere ancora più diffusa l'opinione che le opere shakespeariane fossero irraggiungibili; per questo motivo molti drammaturghi presero solo alcune parti delle trame dei drammi per poterle usare in nuovi allestimenti.

### **3.1.2 L'opera mediatrice di Giulio Carcano e la sua rilevanza per la diffusione dei drammi shakespeariani**

In questo contesto si inserisce Giulio Carcano, il quale tentò una traduzione da Shakespeare tra il 1838 e il 1840<sup>144</sup>. Il tentativo di Carcano giunse in un momento culturale molto florido per quanto riguardava le traduzioni di opere provenienti da culture straniere, perché l'Italia stava cercando di uscire, anche se a stento, dal suo isolazionismo culturale: già nei primi decenni dell'Ottocento erano state realizzate le prime traduzioni di *pièces* teatrali, soprattutto di origine francese e tedesca<sup>145</sup>. Proprio in quegli anni Maffei aveva appena iniziato la traduzione di Schiller mentre, per quanto riguardava il repertorio shakespeariano, c'era ancora molto da fare. Verri<sup>146</sup> aveva tentato, alla fine del Settecento, una traduzione in versi per niente soddisfacente, mentre in quello stesso momento Rusconi<sup>147</sup> aveva avviato il suo ambizioso progetto di tradurre tutto il teatro di Shakespeare. Carcano prende molto seriamente la traduzione dei drammi del Bardo, riproponendosi di procedere rendendo nel modo più veritiero e simile all'originale queste opere. Tuttavia

Il suo si configura come un continuo e difficoltoso sforzo di mediazione che si svolge a più livelli, ed influenza direttamente il suo modo di proporre i testi shakespeariani a dei lettori ancorati ad un gusto e a una tradizione abbastanza rigidi e che non erano certamente abituati

---

<sup>144</sup> Caretti, *Il teatro del personaggio: Shakespeare sulla scena italiana dell'Ottocento*, Bulzoni Editore, Roma, 1979, p. 81.

<sup>145</sup> Fazio Mara, *Il mito di Shakespeare*, cit., p. 50.

<sup>146</sup> Pietro Verri fu un filosofo, storico e scrittore italiano milanese che visse in Italia nel Settecento. Egli realizzò alcune delle prime traduzioni in versi dell'opera shakespeariana.

<sup>147</sup> Carlo Rusconi fu uno scrittore, che venne esiliato in Inghilterra nel 1849. Egli è ricordato, oltre che per la sua rilevanza politica di deputato della Costituente romana, per aver tradotto le opere di Byron e Shakespeare. Traduzione che fu grandemente apprezzata da Verdi che la prese come modello per la scrittura del *Macbeth* del 1847.

a questo tipo di teatro, non avendo, tra l'altro, mai potuto assistere ad alcuna rappresentazione di queste opere che non fosse pesantemente rimaneggiata<sup>148</sup>.

Ed è a questo punto che Carcano si trovò a dover operare una scelta tra la traduzione in prosa oppure in versi. Proprio in relazione al contesto culturale del tempo, egli non si sentì di compiere la scelta ardita di tradurre rispettando lo stile originario dei drammi, nei quali era presente la commistione di versi e prosa: Carcano scelse di tradurre in endecasillabi sciolti riuscendo anche a mantenere un equilibrio tra la versione originale e la traduzione, seppure ciò comportasse un'omogeneizzazione del linguaggio, per niente fedele alle felici fioriture alle quali si è abituati leggendo Shakespeare.

Perciò, per non urtare troppo i sentimenti dei lettori, Carcano decise di rinunciare a due delle unità aristoteliche; tuttavia non poteva non tenere in considerazione l'unità di stile, che garantisce un certo ordine e una certa compattezza alla narrazione<sup>149</sup>.

Nonostante le sue ritrosie e i suoi dubbi, le traduzioni di Carcano riscossero un modesto successo ed anche egli arrivò a chiedersi se fosse stato effettivamente sbagliato donare al pubblico un Shakespeare ingentilito, se in cambio di piccoli accorgimenti aveva ottenuto una maggiore diffusione: «si dimostra così che ancora agli inizi degli anni '80 la cultura "ufficiale" italiana non si era del tutto liberata da quei pregiudizi che avevano caratterizzato il dibattito su Shakespeare agli inizi del secolo»<sup>150</sup>. Però, a onor del vero, va anche detto che egli si era ripromesso di tradurre tutto, anche ciò che avrebbe potuto urtare gli animi particolarmente sensibili della sua epoca, seppur con uno stile, in alcuni punti, lontano dall'originale. In realtà, nella traduzione si trovano molte scelte felici e nel suo insieme non deve essere giudicata in modo troppo negativo: Carcano ebbe il merito di far conoscere ad un pubblico sempre più vasto Shakespeare «col proposito di fornire ai suoi contemporanei un modello di teatro in cui l'impegno civile e l'insegnamento morale fossero fusi in una forma esteticamente valida»<sup>151</sup>.

Oltre alla ritrosia del pubblico, il traduttore in Italia trova altri problemi sul suo cammino, tra cui la censura. Il censore agisce su due piani: uno che riguarda la parte più letterale, e quindi l'uso di

---

<sup>148</sup> Caretti, *Il teatro del personaggio*, cit., p. 83.

<sup>149</sup> Per quella che era stata l'istruzione di Carcano, egli si sentiva di aver operato un giusto compromesso tra la volontà di innovazione e la necessità di non rendere questa innovazione troppo ardita: egli era convinto della necessità di scendere a compromessi con le regole dello stile per raggiungere l'obiettivo superiore che era quello di diffondere la letteratura shakespeariana.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 96.

termini poco adatti, e l'altro piano che invece è quello del significato. I tagli più pesanti sono da ricondurre a quest'ultimo piano, tagli operati sia per motivi religiosi che per motivi politici.

I testi tradotti per essere letti, ma anche per essere interpretati a teatro (come nel caso dei drammi shakespeariani), devono rientrare all'interno di un'etichetta di decoro poiché il teatro è uno dei principali centri di cultura e deve restituire una certa immagine di rispetto dell'ordine imposto; per questo motivo, ogni richiamo che possa lontanamente riferirsi a rivolte o sommosse deve assolutamente essere soppresso: «non solo scompaiono singoli termini come “ribellione”, “rivolta”, ecc., ma neppure contro l'usurpatore Claudio è ammissibile che il popolo si ribelli, seppure guidato da Laerte, ancora “nobile” prima del tranello teso ad Amleto»<sup>152</sup>.

L'ultimo ostacolo che il traduttore deve affrontare consta nel misurarsi con la figura del *grande attore*.

### 3.2 Gustavo Modena e l'affermarsi della figura del «*grande attore*»

Il *grande attore* italiano è in realtà una *santissima trinità*: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini. Ma tutt'e tre non si spiegano senza Gustavo Modena, la grande guida della generazione precedente, il riformatore della scena nazionale<sup>153</sup>.

Il rinnovamento del teatro drammatico è il cuore della rivoluzione guidata da Gustavo Modena, personaggio eminente, impegnato in prima linea nel Risorgimento e divenuto massimo esponente drammatico dei suoi tempi.

Modena fu il grande maestro di questa nuova categoria di «grandi attori» ed egli pure fu un attore molto competente e acculturato. Avendo trascorso alcuni anni in esilio<sup>154</sup>, ebbe modo di entrare in contatto con i fermenti letterari dell'epoca; in particolare con l'entusiasmo generato dal movimento del Romanticismo e dalla riscoperta del Shakespeare poeta e drammaturgo, più volte accantonato dai teatri europei per via del giudizio di Voltaire. Modena si ripropose invece di rilanciare in Italia l'arte del grande drammaturgo, aspettando il momento più propizio. Egli rimase affascinato dai

---

<sup>152</sup> *Ivi*, pp. 185-186.

<sup>153</sup> Alonge Roberto, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 23.

<sup>154</sup> Gustavo Modena fu un importante patriota italiano. Egli partecipò ai moti risorgimentali del 1831 e aderì alla Giovine Italia di Giuseppe Mazzini. In conseguenza al suo impegno politico fu costretto a riparare in esilio, prima in Svizzera e Belgio, poi in Inghilterra dove si trovò a svolgere i mestieri più disparati. Nel 1839 fece ritorno nel territorio Lombardo-Veneto, costituendo una sua compagnia teatrale.

personaggi che popolano le opere del Bardo, così ben caratterizzati, ricchi di potenzialità soprattutto per quanto riguarda la resa dei sentimenti di cui si fanno portavoce: dai sentimenti più bassi a quelli più sublimi<sup>155</sup>.

Perciò, seguendo i vari influssi che derivano dalle pulsioni d'oltralpe, egli fece suoi alcuni elementi chiave del Romanticismo europeo, tra i quali la ricerca di personaggi che fossero *veri* ed esprimessero realmente gli stati d'animo della natura umana, la ricostruzione storica dei costumi ma anche degli ambienti, l'impegno e la passione che pone nel suo mestiere di attore.

Quindi, dopo la sua permanenza all'estero, Modena tornò in Italia e decise di dare avvio alla sua rivoluzione drammatica, in bilico però tra la sua volontà di innovazione e il bisogno di mantenere il consenso del pubblico; tensione che rimarrà una costante nella sua vita lavorativa e gli impedirà di effettuare un taglio netto con la tradizione.

In questo periodo, il pubblico italiano aveva avuto ben poche occasioni di entrare in contatto con il teatro di stampo shakespeariano, poiché così diverso dal genere teatrale a cui era stato abituato; coloro che si dimostrarono invece più sensibili agli incoraggiamenti della critica d'oltralpe tentarono di cambiare il corso e le usanze del teatro dell'Ottocento, ripiegando su delle rappresentazioni di stampo storico, che riprendessero in parte alcuni temi trattati nei drammi del Bardo di Stratford-upon-Avon. Proprio in questo contesto si inserisce la figura di Alessandro Manzoni:

Il tentativo ambizioso del Manzoni di creare un teatro storico e la sua coscienza precisa del significato sociale e culturale del teatro, si sono conclusi con un'opera, *l'Adelchi*, la quale esce quasi del tutto dal campo storico stesso per entrare in uno lirico e domestico. Shakespeare rimane un modello di teatro ambito, che è stato usato da Manzoni polemicamente e felicemente contro la situazione contemporanea solo nei suoi scritti critici<sup>156</sup>.

Perciò persiste l'idea di un Shakespeare da studiare ma non da rappresentare; è utile notare come, nel 1793, uno dei più importanti attori dell'epoca, Antonio Morrocchesi, il quale aveva già avuto modo di cimentarsi con successo nella rappresentazione di opere rientranti nelle categorie di gusto del periodo, mise in scena *l'Amleto*, seguendo una traduzione in versi di Pietro Verri: il tentativo si dimostrò fallimentare e per lungo tempo fece desistere i vari attori dal riproporlo sulle scene<sup>157</sup>.

---

<sup>155</sup> Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi*, cit., p. 38.

<sup>156</sup> Caretti, *Il Teatro del Personaggio*, cit., p. 60.

<sup>157</sup> Bragaglia Leonardo, *Shakespeare in Italia: personaggi ed interpreti: fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in Italia 1792-2005*, Persiani, Bologna, 2005, pp. 10-26.

Fu proprio Gustavo Modena che, dopo varie tribolazioni, decise di fare un coraggioso tentativo allestendo l'*Otello* al Teatro Re di Milano; come si apprenderà dalle memorie di Celso Salvini, lo spettacolo, a detta dello stesso Modena, fu un fiasco, tanto che non gli venne permesso di arrivare a conclusione.

La conclusione amarissima del Modena è questa: "Presi il signor Shakespeare sotto il braccio e lo misi a dormire". [...] Modena fu tremendamente amareggiato dal fatto di non poter portare sulla scena i personaggi del teatro di Shakespeare, da lui studiati a fondo e profondamente amati<sup>158</sup>.

La citazione indica come, ancora una volta, il pubblico italiano non sia pronto a recepire le lezioni e lo stile del poeta elisabettiano, assumendo un atteggiamento ambiguo nei suoi confronti: «è un'arte, quindi, che può anche, con le consuete riserve, venire ammirata – ma non a teatro»<sup>159</sup>.

Il significato che Modena attribuiva al teatro era di tipo moraleggiante e politico, in quanto il teatro doveva assumere una funzione di tipo educativo nei confronti del pubblico; la sua volontà di riformare il teatro, che purtroppo non diede grandi risultati durante la sua carriera, verrà invece accolta dai suoi allievi Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Adelaide Ristori.

«Il nodo di questa riforma sta nell'autonomia della recitazione rispetto alla pagina scritta»<sup>160</sup>; il personaggio diventa la parte fondamentale del dramma, e il testo e gli altri personaggi esistono in funzione del primo attore.

Resta comunque – e in questo la lezione di Modena è fondamentale – che sia nel caso della Ristori che in quelli di Rossi e Salvini il rapporto con il personaggio, la sua costruzione calibratissima, sono assolutamente centrali. Se alla fine tutti puntarono su Shakespeare – sui grandi drammi della maturità: *Amleto*, *Otello*, *Re Lear*, *Macbeth* – è perché li trovarono in maniera privilegiata il personaggio. Ma rapporto con il personaggio e non con il testo: con *Amleto* e non con *Amleto*<sup>161</sup>.

Da qui si nota che il *grande attore* non si preoccupa del valore del testo né della sua coerenza; si preoccupa di capire se questo possa costituire la giusta struttura entro la quale inserire il

---

<sup>158</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

<sup>159</sup> Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi*, cit., p. 45.

<sup>160</sup> Alonge, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 24.

<sup>161</sup> *Ivi*, p. 25.

personaggio, personaggio al quale deve essere conferita una certa profondità psicologica e che deve apparire *vero* al pubblico, il quale ne segue le vicende con vivo interesse. Perciò la «chiave dell'interpretazione del *grande attore* è data naturalmente dall'immedesimazione»<sup>162</sup>, e la bravura dell'attore non sta tanto nell'interpretare dei ruoli che seguano le proprie inclinazioni caratteriali quando nel riuscire a fare propri quei personaggi che sono distanti dalla propria disposizione naturale<sup>163</sup>. Ovviamente questa capacità di immedesimazione da parte dell'attore è frutto di un grande studio che porta ad un equilibrio tra spontaneità e naturalezza:

Il lavoro del *grande attore* nasce appunto come ricerca instancabile di una serie ininterrotta di rielaborazioni sul tema. [...] Il miracolo del *grande attore* è nel riuscire a forgiare un tipo di comunicazione che accorda sagacemente volto, gesto, voce, e che crea una serie di immagini abbaglianti, capaci di fronteggiare il predominio del melodramma<sup>164</sup>.

Perciò il gesto e la voce assumono un'importanza fondamentale in questo nuovo stile recitativo, rendendo le passioni del personaggio comprensibili anche ad un pubblico straniero attraverso la mimica e le azioni: non sempre l'intonazione risponde al senso delle battute.

A questo punto risulta evidente un certo squilibrio in favore dell'attore, il quale riesce a conferire al testo una certa forza solo grazie alla sua recitazione; magari si tratta di testi che di per sé non avrebbero alcun valore ma che, dati in mano ad attori vitali ed energici, riescono ad avere un certo successo. Gli attori intrattengono dei rapporti con vari autori, dai quali pretendono la creazione di personaggi e di situazioni che risultino congeniali: «Per il *grande attore* la storia è una pura cornice, un semplice involucro che deve servire a valorizzare al massimo il protagonista, i sentimenti eterni, le passioni divoranti ed elementari. [...] L'attore chiede (e ottiene) un collaudato strumento che commuova il pubblico e lo faccia piangere»<sup>165</sup>.

L'accettazione di Shakespeare all'interno dei teatri italiani avviene gradualmente proprio per merito della mediazione dei *grandi attori*, i quali riescono a trovare nelle sue opere quei personaggi passionali, ma anche introspettivi su cui concentrare tutte le loro abilità. Si insiste perciò sulla caratterizzazione psicologica del personaggio, sulla resa delle sue tinte più oscure, per poi poter offrire al pubblico uno spettacolo dove le emozioni vengano messe a nudo. Dalle storie di

---

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 27: «L'immedesimazione *grande attorica* non consiste infatti nel ritrovare ogni volta sé stesso nel personaggio, ma è piuttosto sforzo di dissoluzione di sé nel momento stesso in cui crea il personaggio».

<sup>164</sup> *Ivi*, pp. 30-31.

<sup>165</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

Shakespeare viene eliminato qualsiasi elemento storico-politico: esiste solo il protagonista; la sua vicenda personale e tutto il resto ruota intorno a lui. Per far sì che tutta l'attenzione fosse rivolta al personaggio principale, venivano apportati dei tagli che permettevano di dare risalto soltanto ad alcuni elementi e tralasciarne molti altri: le figure dei buffoni, così numerose nei drammi shakespeariani, sono le prime che vengono tagliate, poiché distoglievano l'attenzione dalla scena tragica.

Shakespeare è *riconoscibile* nella misura in cui la sua drammaturgia offre personaggi che incarnano sentimenti e passioni elementari: l'amore, la gelosia, l'ambizione, ecc. La costruzione del personaggio da parte dell'attore è *l'intuizione di una passione*. Ma di una passione il più possibile *umanizzata*, e quindi emozionante ma catartica, poiché la dimensione storico-politica è stata cancellata, come si è detto. Il *grande attore* si svela ossessionato dall'esigenza di *umanizzare* i personaggi<sup>166</sup>.

Ciò che interessava più di ogni altra cosa gli interpreti era l'approfondimento psicologico: gli attori volevano garantire al personaggio una credibilità psicologica che lo rendesse ancora più verosimile agli occhi del pubblico; oltre alla psicologia interessa molto anche sortire un effetto a sorpresa che colpisca lo spettatore e renda l'interpretazione indimenticabile.

Da quanto appena detto, deriva che, dietro ad una buona recitazione, si nasconde uno studio profondo dei testi che si vogliono rappresentare; non è un caso che i più grandi interpreti di questa epoca risultino essere anche dei grandissimi critici delle opere shakespeariane. Uno degli attori della famosa triade, Ernesto Rossi, sarà un grande studioso dei drammi del Bardo; egli imparerà l'inglese per poter leggere i testi originali e per poter avere accesso a tutta la critica disponibile in materia. Anche Tommaso Salvini accompagnava le sue interpretazioni con uno studio approfondito dei personaggi; analizzando più da vicino la riproduzione dei drammi e la quantità di spettacoli dedicati ad un particolare soggetto, si nota come le opere più rappresentate fossero *Otello*, *Amleto* e *Romeo e Giulietta*.

Gli allestimenti del *Macbeth*, i suoi allestimenti furono molto più rari: esso rappresentava un soggetto ancora troppo ostico per gli occhi degli spettatori italiani, i quali non erano in grado di comprendere la presenza di elementi soprannaturali come le streghe. Per questo motivo, sia

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 42.

Ernesto Rossi che Tommaso Salvini dedicarono così poco spazio alle vicende di Scozia, prediligendo delle rappresentazioni con dei temi più comprensibili: *l'Amleto* poteva essere vista come una riscrittura del dramma greco dell'*Edipo Re*, *l'Otello* trattava il ben noto tema della gelosia e *Romeo e Giulietta* l'amore giovanile. Tutti questi temi creavano una simpatia nel pubblico che ben conosceva gli stati d'animo associati alle passioni precedentemente descritte, mentre il *Macbeth* è un dramma molto più profondo e di non così semplice comprensione; senza considerare il timore che un personaggio diabolico come quello di Lady Macbeth poteva suscitare in un pubblico così poco avvezzo alla rappresentazione di personaggi femminili macabri.

### **3.2 Il *Macbeth* attraverso le interpretazioni di tre grandi attori a cavallo tra Settecento e Ottocento.**

In realtà, ciò di cui non ci si rendeva bene conto erano gli infiniti spunti che un soggetto come quello del *Macbeth* poteva offrire ai grandi attori. Le prime intuizioni felici si ebbero ovviamente in Inghilterra e sono da associare alla prorompente figura di David Garrick, il quale nel 1744 mise in scena una rappresentazione del *Macbeth* che viene ricordata tuttora. Ma la figura su cui si basa maggiormente il dramma non è il personaggio maschile, bensì quello femminile: la malvagia e ambiziosa Lady Macbeth. Le due grandi attrici di quest'epoca si misurarono entrambe con il difficile soggetto, facendone uno dei loro cavalli di battaglia: Sarah Siddons e Adelaide Ristori<sup>167</sup>.

#### **3.2.1 David Garrick: il Naturale a teatro**

«On the stage he was natural, simple, affecting;  
't was only that when he was off he was  
acting»

*Oliver Goldsmith.*<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Vengono analizzate solo la Siddons e la Ristori perché la situazione in Germania e Francia era più complicata. Per quanto riguarda la Germania non è stato possibile rintracciare fonti attendibili o esaustive. Per la Francia invece l'unico che viene ricordato è Talma ma morì troppo presto, nel 1826, non lasciando una vera e propria eredità. Il successo del romanticismo in Francia fu breve e venne quasi subito soppiantato dal movimento naturalista di Zola.

<sup>168</sup> Edward Robins, *Twelve great actors*, G. P. Putnam's Sons, London and New York, 1990, p. 1.

Come si è già avuto modo di spiegare nel capitolo precedente, la relazione che si aveva con il testo teatrale era abbastanza problematica; se da una parte ne veniva riconosciuta la autorialità, dall'altra parte questo veniva trattato come una base da cui partire per poter apportare in seguito delle modifiche. I cambiamenti potevano essere apportati da altri scrittori, magari assecondando le richieste di alcuni attori che avrebbero preferito modellare il personaggio seguendo le proprie inclinazioni drammatiche. Perciò questi riadattamenti ebbero una duplice funzione: di sicuro contribuirono alla diffusione e alla circolazione dei drammi shakespeariani, anche se questi erano dei drammi in parte diversi e lontani dall'originale. La proliferazione di testi shakespeariani rimaneggiati si ebbe soprattutto nel periodo della Restaurazione e per tutto il diciottesimo secolo. Le opere di Shakespeare venivano sfruttate e utilizzate come veicolo di importati insegnamenti, le cui origini potevano essere politiche, ma anche sociali e intellettuali. Nel processo di riadattamento dei drammi, il pubblico assumeva un ruolo di primo piano, in quanto le modifiche effettuate dovevano essere recepite dallo spettatore per trarne un particolare messaggio o insegnamento. In questo contesto emerse la figura di David Garrick; egli assunse una posizione molto particolare all'interno di un panorama così variegato. Il suo merito fu quello di collocarsi come un intermediario tra il Shakespeare elisabettiano e il pubblico suo contemporaneo; questo fu possibile grazie alla sua grande sensibilità e acutezza. Nel 1744, egli mise in scena il *Macbeth*; l'opera era stata già riprodotta sui palchi inglesi per i due secoli passati seguendo però la riscrittura "migliorata" di D'Avenant. Perciò il compito di Garrick si poneva come molto più difficile: egli doveva restaurare il testo riportandolo ad una versione che fosse più vicina e coerente con l'originale; però nel fare questo doveva cercare di rimanere nelle grazie del pubblico<sup>169</sup>. La versione di D'Avenant mostra quante delle originali fioriture del linguaggio shakespeariano fossero state sacrificate per amor di chiarezza e concisione, tipico del periodo della Restaurazione. I testi sembravano colmi di passaggi poco chiari sia per quanto riguardava il linguaggio, sia per quanto riguardava il pensiero che doveva essere veicolato. Nel momento in cui Garrick decise di riprendere in mano il testo shakespeariano, esistevano tre diverse edizioni critiche, cioè quelle di Pope, Rowe e Theobald. È molto probabile che il testo che Garrick usò come base da cui partire fosse quello di Theobald nell'edizione del 1740. Questa edizione presentava alcuni emendamenti, che per il critico Theobald risultavano necessari nel momento in cui ci si confrontava con testi scritti molto tempo prima per un pubblico molto meno acculturato.

---

<sup>169</sup> Wain, *Shakespeare Macbeth*, cit., p. 35.

He argued that the faults in the text must be identified and corrected if the text is to be restored to its "original Purity". He who sets out to edit any book "at the same time commends *Critick* upon his *Author*", and "wherever he finds the Reading suspected...and unintelligible, he ought...by a reasonable Emendation, to make that satisfactory and consistent with the Context, which before was so absurd, unintelligible, and intricate".<sup>170</sup>

Ma Garrick non si limitò a seguire solo la versione di Theobald: egli seguì anche la critica di due dei maggiori accademici dell'epoca (Mr Warburton e Dr Johnson). Quando un passaggio si dimostrava particolarmente oscuro, egli sceglieva di seguire l'una o l'altra delle versioni a sua disposizione<sup>171</sup>: «The shakespearean play is 2341 lines long. The D'Avenant version, cut and then pieced out from his own imagination, is 2198 lines long; Garrick's restoration is only 2072 lines in length»<sup>172</sup>. Furono apportati parecchi tagli come per esempio la scena del portiere che apre il cancello a Macbeth e Lennox; la scena dell'omicidio di Lady Macduff e dei suoi figli venne tagliata quasi interamente; la scena dello svenimento di Lady Macbeth subito dopo la scoperta dell'assassinio di Duncan; molti versi sulla situazione in Scozia furono tagliati del dialogo tra Malcolm e Macduff sulla situazione in Scozia. Tutti questi tagli possono essere ricollegati a scene che avrebbero potuto impressionare gli animi sensibili oppure che avrebbero rallentato la narrazione. Ciò che veramente interessava Garrick era la rappresentazione di gesta eroiche cucite su misura sul suo personaggio, come per esempio l'inserimento del combattimento tra Macbeth e Macduff che nell'originale avviene fuori scena e che invece Garrick decide di rappresentare sul palco; in aggiunta al combattimento, egli si prese anche la libertà di scrivere le ultime battute di Macbeth morente, ricalcando in parte l'aggiunta che era stata fatta dallo stesso D'Avenant<sup>173</sup>. Queste battute hanno lo scopo di far vedere una sorta di evoluzione del personaggio, che viene mostrato come cosciente delle orribili azioni commesse, rimarcando come la sua anima sia appesantita dal peso della sua colpa.

Il Macbeth di Garrick ha un animo nobile e viene persuaso ad agire dalla sua malefica moglie; nella sua rielaborazione Garrick cerca di dare maggiore risalto alle irregolarità di verso che hanno la funzione di dare un'idea ancora più chiara del turbamento d'animo che caratterizza il personaggio.

---

<sup>170</sup> Ritchie e Sabor, *Shakespeare in the Eighteenth Century*, cit., p. 26.

<sup>171</sup> Wain, *Shakespeare Macbeth...*, cit., p. 39.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>173</sup> Bartholomeusz Dennis, *Macbeth and the players*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969, pp. 77-78: «'Tis done! The scene of life will quickly close./ ambition's vain, delusive dreams are fled,/ and now I wake to darkness, guilt and horror./ I cannot bear it! Let me shake it off -/ 'two' not be; my soul is clogg'd with blood -/ I cannot rise! I dare not ask for mercy -/ It is too late, hell drags me down. I sink,/ I sink – oh! – my soul is lost for ever!»

Garrick's best acting reflected his Macbeth's sensibility and remorse, his intense suffering for succumbing to temptations that run counter to his essential nature, an interpretation that was successful when it was complemented by the fierce Lady Macbeth of Mrs Pritchard<sup>174</sup>.

Ciò che risultava di particolare importanza nella recitazione di Garrick era vedere l'evoluzione del senso di colpa di Macbeth, partendo dall'intenzione sino a concretizzarsi nella realizzazione dell'atto; l'orrore nei suoi occhi dopo aver compiuto l'atto sacrilego ed essere stato dannato all'insonnia eterna.

Sarebbe opportuno soffermarsi su un'analisi dei gesti e della mimica: entrambi i fattori assumono una maggiore importanza nella pratica attoriale.

Because of the Puritan belief that behaviours unveil the individual's inner self, a complex cultural phenomenon was emerging. The body and sight were either object of intense analysis or the instruments for mapping the self and its place in the outside world<sup>175</sup>.

Si presta maggiore attenzione agli aspetti della corporalità e alla sua percezione; si diffondono manuali sull'interpretazione; vengono indagate le emozioni suscitate da diverse situazioni della vita quotidiana, arrivando infine ad affermare la superiorità dell'azione sulla parola:

«The interdependence of eye and ear is part of the magic of the theatre: the spectators perceive polysensorially what the actors are performing and feel that their experience is fuller than bookish knowledge»<sup>176</sup>. Il grande attore non impersonerà più un personaggio ma le sue passioni, ed è per questo motivo che Shakespeare assume maggiore importanza; egli aveva un modo unico di mettere al centro della rappresentazione le passioni umane. Queste emozioni vengono tradotte dall'attore che le trasforma in segni visivi, in azioni; egli è in grado di associare dei movimenti ai vari stati d'animo, partendo da un'analisi attenta del copione, suscitando in questo modo una reazione da parte del pubblico, attraverso il suo coinvolgimento e la sua immedesimazione con quanto rappresentato. Per questo motivo devono essere evitati dei simboli contrastanti; il teatro è lo specchio di una realtà semplificata, da cui deve essere rimossa ogni ambiguità<sup>177</sup>. Si parte con un'analisi approfondita del testo, passando poi all'immedesimazione, il cui risultato è l'empatia;

---

<sup>174</sup> Bernice W. Kliman, *Shakespeare in performance: Macbeth*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1995, p. 26

<sup>175</sup> Maria Grazia Dongu, *An Eighteenth-Century mise en scène and the play of refractions: essayists, critics, spectators, and an actor Negotiate meanings*, Journal of Early Modern Studies, n.8, Firenze University Press, Firenze, 2019, p. 229:

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 231.

<sup>177</sup> *Ivi*, p. 234.

l'attore dovrà quindi assumere delle determinate posizioni, avere una certa postura e l'espressione facciale che meglio si addice alla resa scenica di una certa emozione. Il risultato sarà il coinvolgimento dello spettatore nell'evoluzione psicologica del personaggio, resa palese ai suoi occhi grazie a questi nuovi stilemi interpretativi.

A fragmentary interpretation of the slow raising of passions will help the audience anticipate emotional reactions to the staged events and get involved in the action, thereby becoming part of the frame, and living an intense collective psychological experience<sup>178</sup>.

L'interpretazione del *Macbeth* che Garrick ci mostra è molto vicina all'episodio biblico della cacciata dall'Eden, dove Macbeth viene mostrato come Adamo, tentato dalla peccatrice Eva a disobbedire all'ordine divino; nel caso del *Macbeth*, egli agisce contro la sua coscienza, compiendo un atto che sa essere sacrilego, ma non potendo fermare la sua ambizione, risvegliata dalla premonizione delle streghe e dalla sete di potere della moglie. La Lady Macbeth che qui viene rappresentata è una donna dotata di forza e ambizioni maschiline, una donna che si distanzia enormemente dal concetto di femminilità; si insiste molto sul contrasto tra quest'uomo sensibile e tormentato dai sensi di colpa e la donna che non mostra il minimo rimorso. Il *Macbeth* di Garrick si dimostra vincente proprio perché mostra un eroe pentito, malignamente manipolato dalla moglie<sup>179</sup>.

L'attore studiò nei minimi dettagli la gestualità da associare alle varie scene topiche dell'opera, creando così un magistrale precedente a cui si sarebbero ispirate le future generazioni; Garrick apportò una profonda riforma nella pratica teatrale, senza però tralasciare anche un'analisi meta-testuale basata sulle reazioni dello spettatore a determinati stimoli.

Il ruolo di Garrick risulta fondamentale anche per un altro motivo: fu lui il primo a lanciare sui palchi inglesi la grande figura di Sarah Siddons, riconosciuta da tutti come la più grande attrice tragica.

### 3.2.2 Sarah Siddons: tra tradizione e innovazione

Many are the records that we have of this great performance – all the world has heard of the Lady Macbeth of Mrs. Siddons – but, alas! How insufficient are they to give us an idea of the wondrous reality<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 236: «Un'interpretazione frammentaria del lento progredire delle passioni aiuterà il pubblico ad anticipare le reazioni emotive agli eventi in scena e ad essere coinvolto nell'azione, diventando così parte della cornice e vivendo un'intensa esperienza psicologica collettiva».

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>180</sup> Nina H. Kennard, *Mrs Siddons*, Roberts Brothers, Boston, 1887, p. 164.

Compito dell'attore è riuscire a trovare la perfetta intonazione vocale, la giusta mimica che sia in grado di veicolare le emozioni del personaggio che viene rappresentato, tutto questo senza aver ricevuto delle indicazioni dal testo stampato<sup>181</sup>: in ciò Sarah Siddons dimostrò di avere un grande talento, una grande forza primigenia che risultava evidente a chiunque assistesse alle sue messinscena.

Sarah Siddons (Kemble da nubile), figlia dell'attore Richard Kemble, visse da sempre all'interno del panorama teatrale; i suoi genitori infatti facevano parte di una compagnia itinerante di attori, dal quale però cercarono di allontanarla sin dalla tenera età, volendo offrirle un futuro e una carriera migliore di quella che era destinata agli attori di provincia. Ma l'amore della Siddons per la vita teatrale era talmente forte che, una volta sposata con Henry Siddons (un attore di poco talento), volle tornare sulle scene a recitare insieme alla compagnia del padre. Fu proprio durante una di queste recite che venne notata e il suo nome giunse sino alle orecchie del grande David Garrick, il quale era in procinto di abbandonare l'attività. Dopo essersi accertato dell'effettivo talento della giovane attrice, le fece la proposta di lavorare con lui al Drury Lane. Nel momento in cui ella giunse a Londra, Garrick rimase incantato da questa giovane donna, bella, alta e con un portamento maestoso, e fece di lei la sua protetta, suscitando le ire e le gelosie delle altre attrici della compagnia. La sua prima apparizione sull'importante palco, interpretando Portia ne *Il mercante di Venezia*, non fu un grandissimo successo; il nervosismo non giocò a suo favore. L'ultimo ruolo che ella ebbe la possibilità di interpretare sotto la guida di Garrick fu Lady Anne nel *Riccardo III*, ma anche in questo caso, la critica non parlò di lei usando parole lusinghiere. Dopo che Garrick si ritirò dalle scene teatrali, ella tornò a recitare in teatri di provincia, convinta che sarebbe stata richiamata a Londra per la prossima stagione, anche se in realtà i favori piuttosto tiepidi che aveva riscosso non lasciavano presagire un ritorno così prossimo sui palchi della grande città. Per quanto riguarda le critiche che lei ricevette, si può dire che effettivamente i ruoli che le erano stati assegnati non erano quelli più congeniali al suo talento e che non aveva ancora avuto modo di comprendere il potenziale drammatico insito nella tragedia. Dopo l'addio di Garrick al Drury Lane, la Siddons non venne chiamata per la stagione successiva: ella continuò a recitare nei palchi di provincia, fermandosi a Bath per tre stagioni di fila. Qui ebbe modo di affinare la sua tecnica e la sua arte teatrale, studiando e interpretando nuovi ruoli che si adattassero di più al suo carattere. Le voci dei suoi successi a Bath

---

<sup>181</sup> Jenkin Fleeming and Matthew Brander, *Mrs Siddons as Lady Macbeth ad as Queen Katharine*, printed for the Dramatic Museum of Columbia, New York, 1915, p. 28.

arrivarono sino alla capitale, il Drury Lane in quegli anni non stava attraversando un momento molto semplice, così l'impresario del teatro decise di richiamare Mrs Siddons per vedere se qualcosa effettivamente in lei fosse mutato e se davvero quelle opinioni entusiastiche, provenienti dalla provincia, avessero un effettivo riscontro. Nell'autunno del 1777, gli spettatori londinesi assistettero numerosi e con grande entusiasmo al ritorno della Siddons, la cui interpretazione venne acclamata fortemente; con la sua arte, riuscì a far rivivere il teatro che, in seguito all'abbandono di Garrick, aveva subito gravi perdite.

Nei primi anni di attività, la Siddons era in grado di infondere ai suoi personaggi una grandissima forza e passione, riusciva a rendere reali i loro sentimenti e a trasmettergli tutta quella naturalezza e veridicità che tanto caratterizza i personaggi shakespeariani. Ma negli anni, man mano che i suoi meriti venivano riconosciuti, il suo stile recitativo mutò per indirizzarsi verso qualcosa di più classico, ricalcando in parte lo stile recitativo francese, un po' declamatorio e solenne; ovviamente questo fece perdere quella naturalezza che l'aveva resa famosa. Ella ebbe modo di dare vita a diversi ruoli, ma ancora oggi la sua interpretazione più riuscita risulta essere Lady Macbeth.

In Inghilterra, dopo la rappresentazione che ne era stata data da Garrick e da Mrs Pritchard, nessun attore aveva più provato ad interpretare quei ruoli (se non imitando i due grandi attori) per paura del precedente che già si era formato e dell'aura di eternità che circondava questi personaggi che erano stati così magistralmente caratterizzati. Mrs Siddons invece non si fece impaurire da questi precedenti e decise di mettere in scena la sua personale visione della tragedia e del personaggio femminile, eclissando così la caratterizzazione che ne era stata data da Mrs Pritchard. Anche in questo caso, la sua concezione dell'arte dell'attore non si discostava significativamente da quella di Garrick; anche lei era convinta che, per riuscire ad interpretare al meglio un personaggio, ci si dovesse immedesimare nel ruolo, fare proprie le sue situazioni e azioni, per riuscire a comprenderle profondamente. L'attore possiede in sé un potere creativo<sup>182</sup>, poiché egli dà vita a qualcosa che è inanimato; in questo caso riesce a far vivere i personaggi presenti sulla carta stampata, rendendo le loro vicende reali per il tempo della rappresentazione. Garrick era riuscito ad eclissare il ruolo di Lady Macbeth, mentre, dall'altra parte, Mrs Siddons riuscì ad eclissare Macbeth. Leggendo le varie testimonianze che ci sono giunte, Mrs Siddons interpretava il personaggio di Lady Macbeth con una forza tale da annullare completamente il personaggio maschile e fare di lei il vero centro della rappresentazione. L'ambizione che la guida è talmente forte e visibile che riesce a portare con sé in questo vortice vizioso anche un uomo onorabile e valoroso quale era suo marito.

---

<sup>182</sup> Fleeming and Brander, *Mrs Siddons as Lady Macbeth*, cit., p. 30.

Questo è ciò che appariva sulla scena, ma in realtà la Siddons aveva una concezione completamente diversa del personaggio di Lady Macbeth; ella la vedeva come una donna molto femminile, affascinante e persino fragile. Il problema stava nel fatto che questo tipo di caratterizzazione ben poco si armonizzava con le fattezze della Siddons, la quale aveva deciso di darle un'interpretazione più corposa che meglio si addiceva al suo stile recitativo. In questo caso si nota quindi una prima discrepanza tra quella che è l'interpretazione personale dell'attore e la sua interpretazione scenica che è guidata da esigenze di spettacolo. La Lady Macbeth che compariva sui palchi inglesi dell'epoca potrebbe essere considerata più come una creazione della Siddons che non dello stesso Shakespeare<sup>183</sup>.

Anche in questo caso veniva rappresentata come una giovane Eva che tenta suo marito ad intraprendere con lei il cammino della perdizione; solo che in questo caso la Siddons non ha al suo fianco un attore come Garrick, che riesce a rendere ancora più tragica la figura dell'eroe, ma è accompagnata da un attore decisamente meno qualificato (Smith) che riesce a rendere ancora più patetico e inutile il protagonista maschile. La prima scena in cui compare leggendo la lettera di Macbeth dà una giusta descrizione di come questo carattere viene interpretato da Mrs Siddons; ella non mostrava nessuno scrupolo, nessun tentennamento (come invece sarà nel caso di Macbeth) e per lei la decisione da prendere risultava molto semplice: Duncan doveva essere ucciso. Nell'esclamare «Glamis thou art, and Cawdor – and shalt be/ what thou art promised»<sup>184</sup> infondeva una tale energia nel pubblico da elettrizzare tutta la sala, la sua risolutezza mostrava come nessun rimorso in lei avrebbe impedito il compiersi dell'azione. Da questo momento in poi è lei che prende le redini della situazione, eclissando Macbeth e cercando di convincerlo a perpetrare l'omicidio esercitando un potere tale che gli riesce impossibile resistere. La forza e la determinazione di questo personaggio nell'ottenere il potere si vedevano soprattutto nella scena dove Lady Macbeth chiede di essere privata della sua femminilità per poter servire al meglio i desideri del suo sposo. Da sempre la scena «Unsex me Here»<sup>185</sup> ha destato grande curiosità, e la forza e la veemenza nella sua interpretazione danno modo di comprendere al meglio la bravura dell'attrice che recita il famoso monologo. Secondo la Siddons, in questa scena Lady Macbeth fa un'invocazione demoniaca chiedendo ai demoni la forza per agire e spronare suo marito ad intraprendere il tortuoso cammino della gloria, ma in seguito ella verrà lasciata solo in balia di questi demoni che la priveranno di

---

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>184</sup> Shakespeare, *Macbeth*, cit., Act I scene v, v. 1.

<sup>185</sup> *Ivi*, Act I scene v, vv. 30-40.

qualsiasi scrupolo<sup>186</sup>. La vera rivoluzione che Mrs Siddons attua sta nel far provare al pubblico una certa empatia nei confronti di Lady Macbeth, ella propose un'alternanza tra dolcezza e crudeltà; sempre in questa scena quando dice «I know how tender 'tis to love the babe that milks me»<sup>187</sup> si ha una prima impressione di tenerezza materna, l'amore profondo che la madre nutre nei confronti del bambino che sta allattando. Tuttavia, questa prima immagine viene completamente ribaltata da quanto segue, infatti, poco dopo Lady Macbeth dice che sarebbe stata disposta a spaccargli la testa pur di mantenere fede alla parola data. Ed è proprio qui che si nota questa alternanza tra dolcezza e malvagità che sconvolge lo spettatore e provoca in lui dei sentimenti contrastanti. Così facendo sembra che voglia dire «I too have felt with a tenderness that which your sex cannot know; but I am resolute in my ambition to trample on all that obstructs my way to a crown. Look at me and be ashamed of your weakness»<sup>188</sup>. Durante la scena del banchetto invece si poteva avere un assaggio di quanto detto precedentemente riguardo la mimica e la gestualità; nel pronunciare sottovoce la battuta «Are you a man? »<sup>189</sup>, Mrs Siddons esprimeva allo stesso tempo il terrore di Lady Macbeth al pensiero di essere scoperta dagli altri commensali, e la rabbia e l'indignazione che provava davanti a questo comportamento riprovevole da parte del marito<sup>190</sup>. In questo atto, si esaurisce il ruolo di Lady Macbeth: adesso l'azione è in pugno solo al marito. Nel quarto atto il personaggio non fa più ingresso sulla scena. La si ritrova nel quinto atto nella scena più rappresentativa: la scena del sonnambulismo. Questa parte viene interpretata dalla Siddons rompendo la tradizione: secondo varie testimonianze infatti era usanza che Lady Macbeth si trascinasse sulla scena, come se non fosse dotata di quella forza che anima i vivi, come se fosse esausta e ogni sua azione rallentata, mentre i suoi occhi erano spalancati ma immobili. Le attrici precedenti solitamente usavano una candela per illuminare il loro cammino, mentre, con gesti meccanici, cercavano di lavare via il *damned spot*. Per Mrs Siddons invece tutto era diverso. Il suo personaggio possedeva la stessa forza e maestosità dei momenti di veglia, si lava le mani con la brocca immaginaria e continua ad ascoltare i suoni della sua mente, rievocando gli istanti fatali dopo la morte di Duncan, correndo a prendere il lume dove lo aveva posato. Il vestito bianco che indossava Mrs Siddons aveva anche una funzione simbolica: ricordava il sudario della tomba<sup>191</sup>. Mrs Siddons inoltre decise di porre tutta la drammaticità della

---

<sup>186</sup> Kennard, *Mrs Siddons*, cit., p.160.

<sup>187</sup> Shakespeare, *Macbeth*, cit., Act I scene vii, v. 55.

<sup>188</sup> Kennard, *Mrs Siddons*, cit., p. 162.

<sup>189</sup> Shakespeare, *Macbeth*, cit., Act III scene iv, vv. 61-62.

<sup>190</sup> James Boaden, *Memoirs of Mrs Siddons, interspersed with anecdotes of authors and actors*, Gibbins, London, 1893, p. 312.

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 315.

scena non tanto sull'azione ripetitiva che il personaggio compie, quanto sulla mimica e sulla tragicità che riusciva a trasmettere attraverso la sua voce e la sua intonazione. Nessuno nel pubblico poteva rimanere indifferente sentendo il «piteous cry of the strong heart broken»<sup>192</sup>.

### 3.2.3 Adelaide Ristori: la potenza di Lady Macbeth

La Ristori non si interessò a Shakespeare, o all'arte shakespeariana in genere. S'interessò a un personaggio soltanto di tutta la schiera shakespeariana: Lady Macbeth<sup>193</sup>.

Il nome di Adelaide Ristori è indissolubilmente legato alla fortuna e al fascino che contraddistinguono il personaggio di Lady Macbeth in Italia e poi anche all'estero. In lei si nota la forza di carattere che contraddistingueva i *grandi attori* protagonisti; la sua energia era tale che per lungo tempo oscurò la figura del protagonista maschile, come fu anche nel caso di Mrs Siddons. Ella si fece sostenitrice di un'arte impostata sullo slancio delle passioni<sup>194</sup>: «È in lei che troviamo allo stato più puro questa accentuazione del lato passionale dell'arte italiana; e la sua Lady Macbeth risulta, perciò, una sorta di caso limite di semplificazione, o latinizzazione di una tragedia shakespeariana»<sup>195</sup>. Per la sua interpretazione, la Ristori usò la traduzione di Carcano: inoltre non sembra aver accompagnato uno studio scrupoloso all'interpretazione del suo personaggio, il quale viene «decisamente ridotto, o, per meglio dire, gonfiato per diventare l'appassionato centro del dramma»<sup>196</sup>. A questo punto, al contrario, è fondamentale che il personaggio maschile venga ridimensionato, portandolo quasi a scomparire a confronto con la forza della protagonista femminile: viene rappresentato come straordinariamente debole, uno strumento plasmato dalle mani della diabolica moglie. Moglie che è spinta nelle sue truci azioni non dall'amore del marito (come può un personaggio così forte cedere ad un sentimento come l'amore?) ma dalla brama di potere; ella viene spinta a compiere le sue malefiche azioni dall'*eccessiva ambizione*: «Certo è che il Macbeth di questa interpretazione doveva risultare il più debole tra gli uomini»<sup>197</sup>. Il momento più importante del dramma, secondo la Ristori, era sicuramente la *scena del sonnambulismo*, momento

---

<sup>192</sup> Kennard, *Mrs Siddons*, cit., p. 165.

<sup>193</sup> Alonge, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 99.

<sup>194</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 106.

drammatico nel quale l'attrice mostrava tutta la potenza della sua arte. Non viene però indagata la motivazione che sta alla base di questo crollo, ritenuta di poca importanza o banale, in quanto probabilmente Lady Macbeth viene travolta dai rimorsi e questa è la giusta conclusione che spetta ad un personaggio così malvagio. Con la sua interpretazione, la Ristori riscosse particolare successo anche all'estero, soprattutto in Inghilterra<sup>198</sup>, dove venne lodata «per l'arte dell'attrice, dato che la sua interpretazione shakespeariana suscita un interesse relativo»<sup>199</sup>. Ai fini di questa trattazione risulta importante la sua testimonianza poiché esemplare dell'atteggiamento, comune all'epoca, verso l'arte shakespeariana: non si guardava all'importanza della storia, quanto piuttosto si prestava maggiore attenzione alla rilevanza che portava all'attore che la interpretava.

In un importante articolo sugli interpreti italiani di Shakespeare, Gerardo Guerrieri tratta in dettaglio questa interpretazione proprio perché considera questo modo intuitivo e passionale di trattare la tragedia shakespeariana tipico di tutti i grandi interpreti italiani del nostro periodo<sup>200</sup>.

L'esigenza di mostrare nella propria interpretazione lo slancio passionale verrà poi smentita con le successive rappresentazioni dell'opera in favore di un'analisi più critica e intima del personaggio; questo atteggiamento, tipico dei grandi attori dell'Ottocento, andrà scemando gradualmente in favore di un approfondimento psicologico.

Originariamente, quando la Ristori decise, seguendo le tendenze avviate in Italia da Salvini e Rossi, di trovare un dramma che la rappresentasse al meglio, chiese consiglio a Carcano, il quale le propose tre figure diverse: Ofelia, Caterina<sup>201</sup> e Lady Macbeth. Per ognuna delle tre figure Carcano inviò delle scene rappresentative: *La follia di Ofelia*, *Il sonnambulismo di Lady Macbeth* e *La morte di Caterina*<sup>202</sup>.

---

<sup>198</sup> Quando venivano fatte delle tournée, soprattutto in questo momento storico, gli attori recitavano nella loro lingua d'origine e solo in rari casi decidevano di interpretare il ruolo in inglese, per rendersi più comprensibili. Alla luce di ciò risulta evidente il ruolo fondamentale rivestito dalla gestualità e dalla mimica che rendeva più semplice allo spettatore individuare il momento della narrazione, pur non comprendendo le parole dell'interprete. Un'eccezione è rappresentata da Ernesto Rossi che recitava anche in inglese; egli aveva imparato la lingua inglese proprio per poter comprendere meglio gli scritti e la critica shakespeariana.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>201</sup> Personaggio dell'*Enrico VIII* di Shakespeare, considerato da Carcano stesso come uno dei migliori drammi storici scritti dal Bardo, proprio per il suo sostrato politico.

<sup>202</sup> Caretti, *Il Teatro del personaggio*, cit., p. 150.

La scelta della Ristori andò dunque senza esitazione sul Macbeth. Non sarebbe stato nel suo registro il “patetico profondo” di Caterina. Né bastava la voce solista per la follia parlata-cantata di Ofelia, che tronca le parole della corte ed ha la forza tragica solo nel contesto, come appunto diceva anche Carcano, di tutta la scena: lampo di imprevista lacerazione del tessuto drammatico in atto<sup>203</sup>.

Ovviamente, la Ristori rimase colpita dalla *scena del sonnambulismo* di Lady Macbeth che avrebbe permesso alla sua arte di raggiungere dei livelli altissimi; è da notare inoltre il grande potenziale che risiede nel personaggio di Lady, talmente forte da diventare la forza motrice dell’intera tragedia, riuscendo a catalizzare su di sé l’attenzione e le emozioni del pubblico. Per l’attrice, alla perenne ricerca di ruoli che fossero di grande effetto, questa interpretazione sicuramente esercitò un immenso fascino. Da questo momento dunque decise di includere all’interno del suo repertorio la tragedia shakespeariana, chiedendo a Carcano di adattare il ruolo alla sua figura e interpretazione. Infatti, è giunta notizia di come la Ristori abbia chiesto a Carcano di aggiungere una ventina di versi al testo originale per poter inscenare la morte di Lady Macbeth davanti al pubblico, invece che dietro le quinte; inoltre, sembra che avesse intenzione di tramutare il titolo da *Macbeth* a *Lady Macbeth*, riconoscendo in questo modo l’importanza primaria del personaggio rispetto alla controparte maschile<sup>204</sup>. Carcano si rifiutò di inserire dei cambi così drastici all’interno della sua traduzione, cambi che l’avrebbero discostato troppo dall’originale, alterando così il senso che Shakespeare aveva dato alla sua opera. Da qui nacquero i primi dissapori con la Ristori, la quale decise di affidarsi ad un altro traduttore, con meno scrupoli nel ritoccare il copione (l’inglese Clark), per rifinire al meglio la parte. Questo ovviamente non fece che accrescere le paure di Carcano, il quale cercò in tutti i modi di mettere le distanze tra sé e il testo riadattato, per il terrore di incappare nelle ire dei critici inglesi, considerato che la prima rappresentazione che la Ristori fece del *Macbeth* fu a Londra nel 1857<sup>205</sup>.

Grazie all’aiuto di Clark, la Ristori riuscì a montare alla perfezione tutte le scene più importanti che vedevano Lady Macbeth protagonista, facendola apparire come la forza primaria dell’intera rappresentazione, oscurando inevitabilmente il personaggio di Macbeth, rendendolo uno «sposato demente»<sup>206</sup>. Perciò, durante l’arco della messinscena, si aveva modo di vedere l’evoluzione del

---

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> Alonge, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 45.

<sup>205</sup> Clark la aiutò con i cambiamenti della versione italiana e a Londra Adelaide Ristori mise in scena il *Macbeth*, in italiano; questo evento fu molto importante poiché era la prima volta che l’opera shakespeariana veniva rappresentata in un’altra lingua rispetto all’inglese.

<sup>206</sup> Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Roma-Napoli (L. Roux e C), 1888, pp. 224-5.

personaggio femminile, ormai diventato protagonista, la parabola della sua vicenda: dall'esordio carico di ambizione sino all'inevitabile crollo e il conseguente suicidio. La Ristori ci teneva inoltre a dare risalto all'*evoluzione psicologica* del personaggio di Lady Macbeth, voleva evidenziarne le debolezze per rappresentare il forte pentimento che caratterizzava tutti i personaggi che ella interpretava<sup>207</sup>.

Lady Macbeth è per lei massimamente criminale e colpevole, ma per poter essere, al tempo stesso, soggetto di punizione e di espiatione, per la superiore edificazione del pubblico. Il percorso è quello che guida il personaggio dal peccato, dal male, alla coscienza e al sacrificio, attraverso rimorso e sofferenza. La «gran delinquente» riacquista nell'angoscia senza speranza che la serra e la tormenta una *condizione umana* che le garantisce la compassione del pubblico<sup>208</sup>.

Il momento in cui si avvertiva questo cambiamento nella psiche di Lady Macbeth, il momento in cui si possono ravvisare i primi cenni di cedimento, secondo la Ristori, è la *scena del banchetto*, quando la maschera di autocontrollo inizia a sgretolarsi. Durante questa scena, infatti, si ha modo di vedere come vi sia l'alternarsi tra la sicurezza data dal trionfo e la paura che questo sia temporaneo e pronto a svanire, per timore che Macbeth sveli il segreto del loro misfatto a tutti i cortigiani riuniti. Così facendo ella mostrava la duplicità della sua personalità: da un lato la mostruosità che si ravvisa nei suoi monologhi e nelle sue azioni e dall'altra la sua debolezza umana, l'accento del rimorso.

Questa duplicità nella *scena del banchetto* diventava una compresenza di tutti i registri di recitazione precedenti, dando luogo ad un "gioco scenico" plurimo di esibizione, sicurezza, ansia, rabbia, paura, che già scatenava l'entusiasmo degli spettatori<sup>209</sup>.

Scena speculare a quella del banchetto è la *scena del sonnambulismo*, nella quale Lady Macbeth «ripercorreva la vicenda, ma partendo questa volta dal polo buio dell'angoscia»<sup>210</sup>. Soprattutto in questa scena, oltre al ripetersi delle stesse azioni e parole dette subito dopo l'omicidio, si nota come la mimica prenda il sopravvento sulla parola, veicolo di quella espressività che caratterizza da sempre i grandi attori.

---

<sup>207</sup> Alonge, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 49: «La Ristori amava molto le eroine dalle passioni orrende, ma per caratterizzarle poi sempre per un sussulto di pentimento o comunque di dilacerante pudore»

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> Caretti, *Il Teatro del personaggio*, cit., p. 175.

<sup>210</sup> *Ibid.*

Entravo in scena con l'aspetto di un automa, trascinando i piedi come se portassero una calzatura di piombo. Posavo macchinalmente il mio lume sopra il tavolo, avendo ben cura che tutti i movimenti fossero tardi, inceppati dai nervi intorpiditi. Coll'occhio fisso, che guarda, ma non vede, le palpebre sempre aperte, il respiro stentato, affannoso, dimostravo incessantemente l'agitazione nervosa prodotta dalla disorganizzazione del cervello. Infine bisognava ben chiaramente esprimere che Lady Macbeth era una donna in preda d'una malattia morale, i cui effetti e le cui manifestazioni partivano da una causa terribile<sup>211</sup>.

Questa interpretazione è una delle più eccellenti nel repertorio della Signora Ristori; in qualsiasi palco venisse recitata, aveva sempre il potenziale per riscuotere grande successo sia presso il pubblico che presso la critica<sup>212</sup>. Sempre per quanto riguarda la mimica non può non essere citata la famosissima settima scena del primo atto<sup>213</sup> dove si assiste alla trasformazione della femminilità del personaggio stesso; passaggio nel quale con estrema crudeltà ella mostra come non avrebbe avuto nessuno scrupolo nell'uccidere un figlio se avesse giurato di farlo. Queste parole erano accompagnate da alcuni gesti inequivocabili nei quali la Ristori afferrava un inesistente bambino, lo strappava dal suo seno e lo gettava lontano sul palco. Con questo gesto, portava tutta la platea a seguire inorridita con lo sguardo il volo del bambino immaginario.

Si capisce come questa azione mimata funzionasse, non solo quale segno dello snaturamento del personaggio (l'«unsex me here» solo in termini di perdita della natura moderna), ma addirittura apparisse il vero, unico delitto di Lady Macbeth, essendo quello su Duncan impedito dalla pietà. La Ristori doveva averlo calcolato come il momento d'effetto che meglio caratterizzava al negativo il suo personaggio (il solo che non abbia l'attenuante dell'amore)<sup>214</sup>.

Si può quindi a ragione affermare come la Ristori abbia rappresentato una delle migliori attrici dell'Ottocento, riuscendo a comprendere le emozioni della platea e restituendole un'immagine che la gratificasse per espressività e forza.

---

<sup>211</sup> Ristori, *Ricordi e studi*, cit., p. 226.

<sup>212</sup> Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi*, cit., p. 108. All'interno del testo viene citato un commento di Edward Robins, tratto dal suo saggio *Twelve Great Actresses*, che recita così le lodi della Ristori: «Di tutte le nostre Lady Macbeth fu la più priva di scrupoli e, mentre quasi disprezzavamo il personaggio per la sua eccessiva insensibilità, eravamo affascinati dall'attrice».

<sup>213</sup> «I have given suck, and know/ how tender 'tis to love the babe that milks me;/ I would while it was smiling in my face/ have plucked my nipple from jis boneless gums/ and dashed the brains out, had I so sworn as you/ have done to this» Shakespeare, *Macbeth*, cit., Act I Scene vii.

<sup>214</sup> Caretti, *Il Teatro del Personaggio*, cit., p. 176.

In conclusione, sarebbe interessante porre un piccolo accento sulle due interpretazioni della Ristori e della Siddons: entrambe hanno avuto delle intuizioni felici ed entrambe hanno dato rilevante importanza alla *scena del banchetto* come punto focale da cui parte il declino inevitabile del loro personaggio. La mimica continua a rivestire quella importanza fondamentale che caratterizza il modo di recitare dei grandi attori, ma si nota fra le due attrici una differenza sostanziale: la *scena del sonnambulismo*. In questa scena la Siddons aveva deciso di staccare con la tradizione e interpretare Lady Macbeth con quel vigore che la contraddistingue anche nei momenti di veglia; la Ristori invece decide di allinearsi di più con la tradizione per poter riscuotere un successo di pubblico. Accoglie favorevolmente l'intuizione della Siddons riguardante il lume posato sul tavolo e non più tenuto in mano, ma continua a dipingere una Lady affaticata e stanca, assonnata. La stessa Eleonora Duse, durante una recita di Adelaide Ristori, era rimasta colpita di come, in conclusione di questa scena, si fosse sentito un sonoro russare.

Al di là di queste minutezze interpretative, la sostanza rimane la stessa: entrambe vedono Lady Macbeth come la forza motrice dell'intera tragedia, entrambe la vedono come la tentatrice che porta alla perdizione il valoroso marito. La ragione principale che muove Lady Macbeth quindi è l'*ambizione*. Tutte le critiche che si è avuto modo di analizzare, in questo capitolo e nel precedente, risultano praticamente unanimi nel riconoscere il personaggio di Lady Macbeth come *massimamente colpevole* della disfatta della coppia; ella con la sua ambizione fine a sé stessa ha sacrificato tutto per poter sostenere suo marito lungo il cammino verso la corona, persino la sua femminilità e con essa la capacità di dare continuità al trono e al potere. La sfrenata ambizione porta al compimento del più efferato degli omicidi e, per esigenze di copione, al pentimento e alla morte. I rimorsi dunque tornano più prepotenti che mai e determinano la caduta di questo personaggio grandioso.

Ora, una piccola specifica deve essere fatta: nel capitolo precedente si è avuto modo di notare come sia Schiller che Ducis avessero insistito sul personaggio maschile piuttosto che su quello femminile. Ducis lo aveva trasformato in un valoroso capofamiglia, mentre Schiller aveva reso Macbeth artefice del suo destino ed egli, per sua scelta, aveva compiuto l'omicidio. Lady Macbeth invece viene dipinta da Ducis come la criminale vera e propria che si macchia anche del sangue dei propri figli, mentre Schiller la dipinge come quasi marginale. In questo subentra la recitazione di Garrick, il quale mostra un Macbeth pieno di dubbi, che tenta e non è convinto dell'azione che sta per compiere, istigato da una Lady Macbeth dalla forza quasi mascolina. L'interpretazione di Garrick si pone quindi come

anello di congiunzione, mostrando il Macbeth valoroso di Ducis e Schiller, ma scegliendo anche di dare importanza alla controparte femminile, rendendo i due coniugi quasi pari e concordi nel compimento dell'omicidio. Importante a livello critico e interpretativo risulta essere il fenomeno del *grande attore*, il quale tendeva a stressare particolari atteggiamenti per ricavare l'interpretazione che più fosse compatibile con la sua idea di personaggio o con le sue intenzioni di stupire. Infatti, si è detto come la Siddons in realtà avesse visto in Lady una donna fragile che asseconda i desideri del marito, anche se poi sulla scena viene dipinta in un modo diverso. Quindi, in questo caso, le esigenze di copione risultano essere più forti o vanno a discapito del personaggio originario come era stato dipinto da Shakespeare.

## 4. La genesi del *Macbeth* di Verdi

Nei capitoli precedenti si è già avuto modo di accennare alla pratica traduttoria e a come fosse abitudine dei traduttori prendersi alcune libertà stilistiche, cambiando interi passaggi o rielaborando il contenuto stesso dell'opera per adattarla al gusto contemporaneo. Si è già parlato del travagliato rapporto tra Carcano e gli attori del teatro di prosa, ma per il soggetto verdiano risulta importante citare la traduzione delle opere shakespeariane redatte da Rusconi nel 1838. Sono stati svolti alcuni studi<sup>215</sup> per riuscire a identificare quale traduzione del *Macbeth* abbia influenzato maggiormente la scrittura del libretto: risulta abbastanza chiaro che Verdi stesso si fosse rifatto alla traduzione di Rusconi, mentre Piave abbia tratto ispirazione anche da quelle di Giunio Bazzone e Giacomo Sormani.<sup>216</sup> Dai vari carteggi si nota l'insistenza che il Maestro pose sulla brevità e la sublimità<sup>217</sup>, rimproverando a Piave la sua mancanza di concisione; per superare questa sua lacuna, il librettista si rifarà sì al testo di Rusconi, ma tenendo anche in considerazione la traduzione in prosa di Bazzone/Sormani. Verdi rimase molto affezionato alle traduzioni di Rusconi, anche se oggettivamente inferiori rispetto alle grandi traduzioni redatte da Bazzone/Sormani o dallo stesso Carcano. Sicuramente quest'ultimo venne interrogato dal Maestro, insieme al Maffei, per quanto riguardava le varie indicazioni e gli accorgimenti riguardanti l'ambientazione, i costumi, l'interpretazione stessa del dramma, la sua felice traduzione e la trasposizione lirica.

Avendo avuto modo di indagare precedentemente la travagliata comparsa del dramma shakespeariano all'interno dei teatri di prosa, si potrebbe avanzare l'ipotesi, seguendo quanto detto anche dalla critica Hilary Gatti, che le rappresentazioni del testo di Shakespeare fossero finalmente riuscite ad imporsi sulle scene del teatro di prosa anche, ma forse soprattutto, per l'importante azione del teatro lirico.

Senza dubbio, quando Verdi decide di legare il suo già famoso nome a quello del drammaturgo inglese – con un libretto se non sempre poetico, comunque fedele e intelligente – fa molto

---

<sup>215</sup> Per ulteriori informazioni si rimanda al programma di sala *Macbeth: Stagione d'Opera e Balletto 1984-85*, Teatro alla Scala - Oscar Mondadori, Archetipografia di Milano s.r.l, Milano, 1985.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>217</sup> *Verdi's Macbeth: a Sourcebook*, Rosen David and Porter Andrew (edited by), W.W. Norton Company, New York and London, 1984, p. 8. Lettera di Verdi a Piave del 4 settembre 1846: «Ti raccomando i versi che essi pure siano brevi e tanto più troverai effetto. Il solo atto primo è un po' lunghetto ma starà a noi tenere i pezzi brevi. Nei versi ricordati bene che non vi deve essere parola inutile: tutto deve dire qualche cosa, e bisogna adoperare un linguaggio sublime ad eccezione dei cori delle streghe: quelli devono essere triviali, ma stravaganti e originali».

per rendere accetto il dramma shakespeariano a un pubblico ancora sospettoso, per non dire ostile. [...] A Milano la tragedia shakespeariana arriva nei teatri sulla scia del melodramma.<sup>218</sup>

Da questa breve citazione, si può notare come venga riconosciuta la forza progressista esercitata dal teatro lirico, il quale opera come innovatore, assumendo anche l'importante funzione di influenzare il gusto del pubblico. Non è un caso quindi che i drammi più rappresentati, nei primi tentativi di affermazione del teatro shakespeariano, siano proprio quelli di cui era presente un precedente lirico come per esempio *Otello* di Rossini e il balletto *Giulietta e Romeo* di Viganò. Per procedere con l'analisi del *Macbeth* e capire la funzione innovatrice esercitata, è fondamentale rendersi conto dell'azzardo di Verdi nel voler mettere in scena proprio questo soggetto operando così una scelta non convenzionale. Decidendo di adattare il soggetto shakespeariano al teatro lirico, dava il suo contributo nell'affermazione ed espansione dei drammi elisabettiani in Italia; drammi che erano ben noti a Verdi fin dalla sua giovinezza e da lui grandemente apprezzati.

Quando l'impresario Alessandro Lanari nel 1846 commissionò un'opera a Verdi per il Teatro della Pergola di Firenze, egli non ebbe dubbi sul fatto che questa dovesse trattare il tema *fantastico*: probabilmente ciò era anche dovuto al fatto che Lanari fosse un impresario di larghe vedute, aperto all'innovazione e con delle risorse abbastanza importanti da mettere a disposizione per la buona riuscita della rappresentazione stessa.

#### **4.1 L'importanza del *Macbeth* per la rivoluzione verdiana dell'opera italiana**

Di qui in avanti daremo sempre ragione a Lei Sig. Poeta: sì sì *hai ragione, hai ragione, hai ragione* sempre sempre<sup>219</sup>.

È importante notare come nell'epoca precedente all'affermarsi del genio di Verdi la professione del compositore venisse considerata come inferiore e subordinata a quella del librettista<sup>220</sup>, il quale veniva ancora definito come "il Poeta": di conseguenza il musicista non aveva autorità nella scrittura del libretto che gli veniva proposto come già pronto, e il suo unico compito consisteva nello

---

<sup>218</sup> Gatti, *Shakespeare nei teatri milanesi*, cit., p. 20.

<sup>219</sup> *Verdi's Macbeth*, Rosen and Porter (edited by), cit., p. 20. Lettera di Verdi a Piave del 10 Dicembre 1846.

<sup>220</sup> *Musiche nella Storia: dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Chegai Andrea, Piperno Franco, Rostagno Antonio e Senici Emanuele (a cura di), Carocci Editore, Roma, 2017, p. 472: «Fin verso la fine del Settecento l'autore di un'opera era considerato in primo luogo il librettista, mentre il compositore era colui che rivestiva di note il dramma. il termine "librettista" non esisteva: colui che scriveva il testo verbale dell'opera era semplicemente il "poeta"».

comporre una musica che si adeguasse a quanto già scritto<sup>221</sup>. Il rapporto tra le due figure inizierà a modificarsi già verso la fine del Settecento, cioè quando il librettista comincerà a lavorare a stretto contatto con il compositore. La prima reale svolta, che comportò il ribaltamento dei ruoli, e che ebbe come naturale conseguenza il riconoscimento al compositore della reale paternità dell'opera, si avrà con Rossini<sup>222</sup>; la totale accettazione di questo primato del compositore sul librettista avrà modo di affermarsi ulteriormente proprio con Verdi e il rapporto che egli stesso ebbe modo di instaurare con i suoi collaboratori. Inoltre, è necessario porre una certa enfasi sul fatto che il compositore fosse costretto a dei ritmi estenuanti per la proposta di opere sempre nuove per ogni stagione. Infatti, nella prima metà dell'Ottocento, quando Verdi debuttò nei teatri italiani, la prassi voleva che in un anno teatrale il pubblico dovesse aver modo di assistere a circa duecento rappresentazioni<sup>223</sup>, tra le quali dovevano essere presenti circa tre o quattro opere nuove che venivano commissionate a compositori più o meno importanti del momento.<sup>224</sup> Nel primo periodo Verdi cercò di attenersi a questi ritmi serrati e a queste esigenze di teatro, componendo circa sette opere nuove nell'arco di cinque anni. Questo lavoro estenuante però lo costrinse a concedersi un periodo di riposo in seguito alla conclusione della composizione dell'*Attila*.<sup>225</sup>

Quindi, prima di tutto l'impresa assumeva un compositore<sup>226</sup>, in seguito avviava le trattative con i cantanti e solo a conclusione di queste trattative poteva finalmente decidere, insieme al musicista, l'argomento del libretto. È a questo punto che la situazione del *Macbeth* risulta ancora più particolare<sup>227</sup>: ripercorrendo i vari carteggi di Verdi, si può notare come egli stesso avesse preso l'iniziativa, ostinandosi con Lanari per aver gli interpreti da lui scelti e avviando lui stesso le trattative con il baritono Felice Varesi, parte irrinunciabile dell'accordo e perno dell'intero dramma<sup>228</sup>. Per

---

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 577

<sup>222</sup> È vero che la prima svolta nel rapporto tra librettista e compositore si ebbe con Rossini, ma è anche vero che è solo nella prima metà dell'Ottocento che questi processi di rinnovamento giungono a maturazione.

<sup>223</sup> *Musiche nella storia* cit., Chegai, Piperno, Rostagno e Senici (a cura di), pp. 576-577. Il numero di rappresentazioni variava a seconda dell'importanza del teatro nel tessuto sociale in cui era inserito; inoltre, il numero di opere nuove che venivano composte per la stagione poteva essere influenzato da diversi fattori: la rilevanza del teatro, i fondi a disposizione, ecc. Per esempio, nei teatri di provincia venivano allestite le opere nuove che venivano messe in scena nei teatri principali della regione.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 577.

<sup>225</sup> Barblan Guglielmo, *Il «Macbeth» e la crisi verdiana nel nome di Shakespeare*, in *English Miscellany*, Roma, 1964, n. 15, p. 315.

<sup>226</sup> Ovviamente erano presenti anche delle eccezioni: va menzionato anche il caso di stagioni di opere nuove e vecchie, dove le novità venivano fornite da più compositori, i quali non erano assunti ma venivano "ingaggiati" di volta in volta.

<sup>227</sup> Tra i processi che giungono a maturazione nella prima metà dell'Ottocento vi sono anche l'affermazione dell'idea di autorialità e il diritto di proprietà intellettuale.

<sup>228</sup> *Verdi's Macbeth*, Rosen and Porter (edited by), cit., p. 5. Lettera di Verdi a Lanari del 19 Agosto 1846: «Varesi è il solo artista attuale in Italia che possa fare la parte che medito e per il suo genere di Canto, e per il suo sentire, ed

quanto riguarda la soprano, la prima scelta di Verdi fu Sofia Löwe, la quale però poco tempo dopo decise di ritirarsi dalle scene<sup>229</sup>; questo pose il Maestro di fronte alla necessità di trovare una nuova soprano che fosse adeguata per il ruolo: il compositore decise così di assumere Marianna Barbieri-Nini. L'elemento rivoluzionario di un'opera come il *Macbeth*, a parte la scelta dell'argomento, di cui si avrà modo di discutere in seguito, lo si vede anche nella scelta dei cantanti stessi: il ruolo maschile principale non viene affidato a un tenore ma ad un baritono e ormai è ben nota la vicenda secondo la quale Verdi avesse scelto la Barbieri-Nini proprio in virtù delle sue capacità vocali non elevatissime e del suo aspetto. Proprio in merito a questo fatto, vi è una lettera emblematica del modo in cui Verdi aveva ideato il personaggio di Lady Macbeth: quando nel 1848 venne allestita l'opera per il teatro San Carlo di Napoli il ruolo della malefica moglie era stato affidato a Eugenia Tadolini; Verdi non si disse per niente d'accordo con questa scelta, poiché, avendo un grande rispetto per la cantante stessa, per lui era impossibile contemplare la possibilità che le fosse un personaggio che nella sua mente era dipinto come il più deprecabile di tutti e questa malvagità di spirito doveva rispecchiarsi sia nell'aspetto che nelle doti canore<sup>230</sup>.

Da quest'ultimo episodio si evince come Verdi, già nel 1848, stesse ponendo le basi per una rivoluzione del sistema del melodramma in Italia, modificando i ruoli delle persone coinvolte in questo sistema. Lo scopo della sua arte e delle sue creazioni successive sarà proprio quello di modificare quella che era stata a lungo la posizione svantaggiata del musicista/compositore, costretto a sottomettere la sua Arte a esigenze di mercato.

In un'epoca di rivolta contro ogni tirannia politica e sociale, anche l'artista si sentiva pronto a difendere la propria indipendenza; e Verdi, che a cotesta riscossa aveva dedicato i suoi canti più sentiti, si decise, col *Macbeth*, ad attuare il severo proposito seguendo coraggiosamente

---

anche per la stessa sua figura. Tutti gli altri artisti anche i migliori di li non potrebbero farmi quella parte come io vorrei senza nulla togliere al merito di Ferri che ha più bella figura più bella voce, e se vuoi anche migliore cantante non mi potrebbe certamente fare in quella parte l'effetto che mi farebbe Varesi. Cerca adunque di fare un cambio cedendo Ferri e tutto così è accomodato».

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 14. Lettera di Muzio a Barezzi del 2 Novembre 1846: «La Loewe si ritira dalle scene. Essa è apparsa a Firenze nell'*Ermani*, nel quale ha fatto fiasco. Essa era gravida ed ha voluto abortire, e dicesi questo essere stato causa di aver perduta quasi la voce. Fin da quando era a Livorno non andava troppo bene. Al signor Maestro rincresce questa cosa, perché per fare la parte di Lady nel *Macbeth* nessuna donna delle attuali lo potrebbero fare con l'effetto della Loewe. Invece canterà la Barbieri...».

<sup>230</sup> *Ivi*, pp. 66-67. Lettera di Verdi a Cammarano del 23 Novembre 1848: «Si è data alla Tadolini la parte di Lady Macbeth ed io resto sorpreso come Ella abbia accondisceso fare questa parte. Voi sapete quanta stima ho della Tadolini, ed Ella stessa lo sa, ma nell'interesse comune io credo necessario farvi alcune riflessioni. La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare questa parte! Vi parrà questo un assurdo forse!!... La Tadolini ha una figura bella e buona, ed io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei che *Lady* non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in *Lady* una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico, la voce di *Lady* vorrei che avesse del diabolico».

tre direttive spirituali: smetterla con i soggetti a dichiarato sfondo patriottico che tanto potevano indulgere alla retorica dei facili entusiasmi, per rivolgersi a cantare unicamente i grandi sentimenti umani; avvicinare la propria esperienza musicale ai sommi spiriti della poesia drammatica; svincolarsi dagli schemi melodici e strofici del convenzionalismo tradizionale per aprire l'accento e il canto a un libero divenire del dramma musicale<sup>231</sup>.

#### 4.1.1 Commissione al Teatro della Pergola di Firenze e scelta del soggetto

Il Maestro si occupa del libretto per Firenze: i soggetti sono tre: l'*Avola*, i *Masnadieri* e *Macbeth*. – Se avrà Fraschini farà l'*Avola*, se invece di Fraschini gli danno Moriani, come sembra, allora fa il *Macbeth*, e non abbisogna più di un tenore di grande forza<sup>232</sup>.

Nell'agosto del 1846, quando si prospettò a Verdi la possibilità di lavorare su commissione dell'impresario Alessandro Lanari, si mostrò titubante sulla scelta del soggetto da trattare: se inizialmente non ebbe dubbi sul tema *fantastico*, si dimostrò però piuttosto indeciso sull'opera da mettere in scena. Egli mostrò una certa indecisione tra l'*Avola*, i *Masnadieri* e il *Macbeth*<sup>233</sup>: a testimonianza di questa sua titubanza, sono state ritrovate delle bozze in prosa per tutte e tre le opere; la fattibilità di una o dell'altra dipendeva dalla disponibilità dei cantanti per quella stagione. Nel caso in cui avesse deciso di mettere in scena l'*Avola* avrebbe avuto bisogno di un tenore come Gaetano Fraschini, mentre per la parte del *Macbeth* avrebbe avuto bisogno di un baritono come Felice Varesi. La non disponibilità di Fraschini e l'assunzione per la stagione di Varesi furono cruciali nella scelta del soggetto. Sarebbe un errore però considerare che la scelta del *Macbeth* sia semplicemente dovuta alla non disponibilità del tenore Fraschini per l'interpretazione della parte principale: sarebbe invece più corretto pensare che lo stesso Verdi avesse deciso di portare in scena Shakespeare poiché i suoi drammi gli avrebbero permesso di inoltrarsi in nuovi percorsi e raggiungere vette artistiche più alte.

---

<sup>231</sup> Barblan Guglielmo, *Il «Macbeth» e la Crisi Verdiana...*, cit., p. 316.

<sup>232</sup> Rosen David and Porter Andrew (edited by), *Verdi's Macbeth...*, cit., p. 4. Lettera di Muzio a Barezzi del 13 Agosto 1846.

<sup>233</sup> Chegai Adrea, *Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi ed il Macbeth fiorentino del 1847*, in *Studi Verdiani* n°11, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996, p. 44. L'*Amleto* venne contemplato per un brevissimo periodo, ma fu accantonato quasi immediatamente; per Verdi risultava molto più interessante la prospettiva di una messinscena del *Re Lear*, una delle sue opere preferite.

Gli anni giovanili di Verdi, in cui egli inizia ad approcciarsi al mondo libero, furono da lui stesso definiti «anni di galera», nei quali scriveva le sue opere in tempi molto ristretti, cercando di adeguarsi ai gusti del suo pubblico per assicurarsi un certo successo e la possibilità di un impiego per la stagione successiva: «una volta acciuffato il successo, dopo anni di sofferenze e di stenti, primo pensiero suo fu di non lasciarselo sfuggire; e certo in quei primi anni di lavoro accanito per soddisfare ogni ordinazione degli impresari, non ci fu tempo per pensare a sogni, ideali, aspirazioni di rifare, rinnovare, creare»<sup>234</sup>.

Sono anni molto bui, nei quali scrive più per necessità economiche che non per reale passione; ma anche in questi momenti, caratterizzati dall'assenza di ispirazione, si nota come non manchi una certa inventiva/fantasia musicale che però viene smorzata dal meccanicismo, dall'obbligo di seguire un ritmo formale. Perciò, il suo primo teatro era caratterizzato da una predilezione per l'uso di forme d'arte ormai riconosciute e canonizzate dalla tradizione, la quale vedeva nelle scene spettacolari e nei grandi effetti musicali i suoi tratti distintivi. Nel Verdi di questi primi anni l'illusione scenica cede spazio alla verosimiglianza che per il compositore doveva costituire il nucleo della rappresentazione intera, plasmando l'illusione in modo tale da farle assumere una certa tinta naturalistica<sup>235</sup>. In questi anni dunque l'azione inizia ad assumere quel tratto distintivo che poi si affermerà ulteriormente proprio nel *Macbeth*, il quale farà convergere l'attenzione dello spettatore sulle vicende dei due protagonisti, eliminando i personaggi superflui. È proprio a partire dal *Macbeth* che si poté assistere a un cambiamento e un'evoluzione nella visione verdiana del dramma musicale, «inteso non più come un susseguirsi di scene con musica e qualche momento culminante più intensamente lirico, ma piuttosto come un logico svolgersi della psicologia dei personaggi, sì da presentarsi come “vero studio d'anima” »<sup>236</sup>.

Il fatto che Verdi avesse ricevuto la proposta di collaborare con il teatro principale di Firenze è fondamentale per comprendere le motivazioni che lo portarono alla scrittura di un'opera così innovativa per i teatri italiani: egli sentì che questo era il momento propizio per iniziare a comporre dei soggetti non convenzionali che gli fossero più congeniali. Inoltre, il clima rilassato di Firenze, la sua apertura intellettuale agli stimoli di culture straniere, gli permettevano di fare delle scelte un po' più azzardate.

---

<sup>234</sup> Mila Massimo, *L'Arte di Verdi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980, p. 19.

<sup>235</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>236</sup> *Macbeth: melodramma in 4 atti di Francesco Maria Piave: musica di Giuseppe Verdi*, Città di Firenze, Ente autonomo del Teatro comunale, 14. Maggio musicale fiorentino, contenente note illustrative di Damerini Adelmo, 1951, p. 2.

## 4.2 Stesura del *Macbeth* e difficoltà riscontrate

Con l'aiuto di Shakespeare, Verdi capì che in teatro si può seguire un carattere nelle sue più intime manifestazioni, in tutto il corso delle sue passioni che da un apparente equilibrio morale lo trascinano ai più tragici eccessi, e giustificare musicalmente questo trapasso, non limitarsi a farne risaltare i poli estremi. Per la prima volta, insomma, un'opera è per Verdi «uno studio dell'anima»<sup>237</sup>.

L'aura di irrapresentabilità, che da sempre aveva circondato il teatro shakespeariano, nel caso del *Macbeth* era ancora più forte e ne aveva pregiudicato, sino alla prima metà dell'Ottocento la rappresentazione nei teatri italiani. Verdi, il quale considerava il soggetto dell'opera immensamente sublime, aveva deciso di impegnarsi particolarmente nella sua ideazione per riuscire finalmente a liberare il dramma da questo stigma e permettergli di ricevere le lodi giustamente meritate. Il *Macbeth*, che presenta molti momenti di difficile realizzazione, per essere messo in scena e rendere meglio i vari elementi *fantastici* richiedeva degli strumenti tecnici che a quel tempo non erano disponibili. Fu anche per questo motivo che Verdi decise di curare ogni aspetto, dalla resa musicale sino alla messinscena, con l'obiettivo di superare i limiti imposti dalla struttura interna del testo e sfatare definitivamente il mito della presunta irrealizzabilità dell'opera<sup>238</sup>.

### 4.2.1 La caratterizzazione dei personaggi tra Shakespeare e Verdi

Dalla sua lettera ho visto quanto Ella desidererebbe un cantabile in genere di quello della *Fausta*. Ma osservi un po' bene il carattere di questa parte e vedrà che senza tradirlo e far questa guerra apertamente al buon senso non si potrebbe fare. D'altronde sarebbe una profanazione alterare un carattere così grande, così energico, così originale come si è questo creato dal gran tragico Inglese.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> Mila, *L'Arte di Verdi*, cit., p. 29.

<sup>238</sup> *Macbeth: Stagione d'Opera*, cit., p. 40.

<sup>239</sup> *Verdi's Macbeth*, Rosen and Porter (edited by), cit., p. 39. Lettera di Verdi alla Barbieri-Nini del 31 Gennaio 1847.

La scelta del *Macbeth* come soggetto per la nuova creazione per il Teatro della Pergola non è stata assolutamente casuale: egli voleva prendere le distanze da quella tradizione teatrale che vedeva in quello amoroso, il tema per eccellenza. Sicuramente, nel momento in cui si analizza il *Macbeth* risulta lampante come questo si allontani enormemente dalla tradizione, presentando, come fulcro dell'azione, il male in contrapposizione al bene. Inizia a prendere forma inoltre una netta distinzione tra i quattro atti di cui si compone il dramma: i primi due si muovono intorno al tema della più sfrenata ambizione e della consumante volontà di ottenere il potere, mentre gli ultimi due hanno come tema principale il rimorso e il senso di colpa per l'azione compiuta e per gli omicidi da essa derivati e ad essa concatenati<sup>240</sup>.

Nell'opera, secondo lo stesso Verdi, i personaggi principali sono i due coniugi e il *coro di streghe*; esse rivestono un ruolo importantissimo nel dramma poiché danno avvio alla vicenda: senza la loro premonizione, probabilmente Macbeth non avrebbe compiuto l'omicidio, evitando di assecondare così la sua personale ambizione. Dal punto di vista musicale le apparizioni delle streghe vengono efficacemente indicate da una struttura tripartita, da ricollegare in parte alla possibilità di dar modo a ciascun gruppo<sup>241</sup> di far un ingresso separato. La struttura tripartita non viene scelta in modo casuale: il numero tre, e i suoi derivati, hanno un valore simbolico, poiché questo è il numero del diavolo. Il riferimento al demonio è fondamentale perché le streghe, nella concezione popolare, erano il suo tramite sulla terra. Verdi decise quindi di rappresentarle come degli esseri malefici e volgari che alternano i toni popolari con alti toni profetici nel momento in cui incontrano Macbeth e Banquo, passando dal girotondo «Le sorelle vagabonde»<sup>242</sup> alle profezie di grandezza fatte ai due personaggi.

Per quanto riguarda invece la caratterizzazione dei due coniugi, si è già avuto modo di accennare al fatto che quest'opera avesse fornito al giovane Verdi il pretesto per approfondire ulteriormente gli aspetti psicologici dei personaggi. Non è un caso che la scelta sia ricaduta proprio sul *Macbeth* in quanto in esso vengono rappresentate le vicende di un guerriero caduto, un eroe declassato che non riesce a non suscitare una certa empatia nel pubblico. Egli non può ricevere il perdono e la redenzione per i suoi peccati, le sue azioni malefiche non possono essere perdonate: tuttavia durante tutta la rappresentazione non si può fare a meno di provare compassione per un'anima

---

<sup>240</sup> Moscatelli Cledes, *Il «Macbeth» di Giuseppe Verdi. L'uomo, il potere, il destino*, A. Longo Editore, Ravenna, 1978, p. 39.

<sup>241</sup> La rappresentazione prevedeva la presenza di tre gruppi di streghe, ognuno dei quali composto da sei membri, per un totale di diciotto coriste.

<sup>242</sup> Atto I, scena I, contenuto nell'aria dal titolo *Che faceste? Dite su*.

nobile divorata dall'ambizione e dalla sete di potere. Al capo opposto invece (ma forse non così tanto lontano) si staglia il grande personaggio di Lady Macbeth che fin da subito viene mostrata come marcia dentro, come la mente malvagia e subdola che finisce per cedere sotto il peso dei reati commessi. Verdi decise di dare maggiore risonanza al personaggio di Lady Macbeth, alla quale viene attribuita molta più forza e potere rispetto all'originale elisabettiano. Si mostra quindi palese la grande differenza tra i due: Macbeth continua a mantenere quella dignità di eroe caduto negli abissi della sua ambizione, mentre Lady Macbeth viene sopraffatta dal suo inconscio.

Avrebbe ucciso essa stessa Duncano, se non le avesse ricordato il padre mentre dormiva. Lei non ha terrori notturni come Macbeth; il suo malessere giace inesperto nel profondo dell'inconscio. La scena dell'assassinio è rivissuta di continuo nel sonno da Lady Macbeth. Il risultato non è soltanto convincente psicologicamente, ma produce anche uno stato di equilibrio fra i due personaggi che permane fino alla fine<sup>243</sup>.

È proprio nel personaggio di Lady Macbeth che si ravvisa la grande differenza tra la concezione shakespeariana e quella del compositore: Lady Macbeth non è più quella sposa talmente dedita al marito che ne condivide i piani sanguinari, facendoli suoi per poter meglio sostenere lo sposo sul cammino della grandezza. Per Verdi, ella rappresenta la forza motrice dell'intera vicenda; le streghe forniscono l'elemento scatenante da cui prende avvio il sogno di ambizione di Macbeth, ma è lei che prende le loro profezie e ne fa efficace strumento di circonvenzione del marito. Soltanto in un elemento Verdi si riavvicinerà a Shakespeare e alla sua concezione dei coniugi diabolici, cioè quando l'allontanamento e la freddezza del marito nei suoi confronti la porteranno al crollo psicologico e alla pazzia, con il conseguente e inevitabile suicidio.

#### 4.2.2 Verdi e l'influenza delle teorie schlegeliane

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

È il racconto d'un povero idiota!

Vento e suono che nulla dinota!<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Julian Budden, *Le opere di Verdi*, Vol. I, E.D.T Edizioni Torino, Torino, 1985, p. 299.

<sup>244</sup> Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piace, *Macbeth. Melodramma in Quattro Atti*, Atto IV scena v.

Nel momento in cui Verdi scelse il soggetto, non incontrò subito il favore dell'amico Maffei, il quale non fu mai in grado di apprezzare appieno il genio shakespeariano, considerandolo troppo barbaro per i suoi gusti. Fu proprio per questo motivo che egli, nel momento in cui volle intraprendere la traduzione del *Macbeth*, non tradusse l'opera originaria, ma si rifecce al *Macbeth* messo in scena da Schiller, il quale, come già si è avuto modo di approfondire, aveva limato il linguaggio shakespeariano e aveva dato vita a un eroe che volontariamente e con piena coscienza delle conseguenze delle sue azioni, aveva deciso di agire.

Il protagonista di Verdi invece si discosta in parte da questa interpretazione, presentando molte più somiglianze con l'interpretazione e la visione che ne era stata fornita da August Wilhelm Schlegel nel suo *Über dramatische Kunst und Literatur*<sup>245</sup>. All'interno del trattato, lo stesso Schlegel critica la rappresentazione che era stata allestita da Schiller al teatro di Weimar; egli non era d'accordo con la sua volontà di rappresentare le streghe dotate di una certa dignità tragica, e riteneva fosse sbagliato cercare di nobilitarle donando loro una natura intermedia tra parche, furie e maghe<sup>246</sup>. Attraverso il loro peculiare linguaggio, Shakespeare

evoca dagli abissi in che si nasconde, lo spavento dell'ignoto, il segreto presentimento d'una parte misteriosa della natura, di un mondo invisibile intorno a noi. [...] Il modo com'egli presenta le Streghe, ha non so che di magico; egli crea per esse un linguaggio particolare, che, sebbene composto d'elementi conosciuti, pare una mescolanza di formule da scongiuri. Le frequentissime rime e la singolar misura de' versi danno l'idea della orda musica che accompagna le danze notturne di cotesti esseri tenebrosi. [...] Le streghe parlano fra loro come donniciuole, poiché tali debbono essere; ma il loro stile si solleva quando si rivolgono a Macbeth<sup>247</sup>.

Sempre da Schlegel deriva la concezione di Macbeth come di un eroe «pieno di grandezza», che viene trascinato nel vortice del peccato da Lady Macbeth, la quale viene descritta come «la più colpevole dei complici del regicidio»<sup>248</sup>; sarà poi proprio lei a cedere al peso dei suoi rimorsi, morendo senza essere neanche compianta dal marito, il quale invece viene ancora giudicato degno

---

<sup>245</sup> August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, versione italiana con note di Gherardini Giovanni, *Corso di letteratura drammatica*, Francesco Rossi-Romano Editore, Napoli, 1859.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 253.

di morire «della morte degli eroi sul campo di battaglia»<sup>249</sup>. Sino a questo punto si può notare come quanto appena detto del pensiero di Schlegel combaci effettivamente con il pensiero verdiano; però l'elemento che forse più di tutti è in linea con il pensiero del grande critico tedesco consta nell'individuare quelle che sono le parti principali del dramma: «l'uccisione di Duncano, il simulacro del pugnale che voltegga innanzi agli occhi di Macbeth, l'apparizione di Banquo nel convitto, l'arrivo notturno di Lady Macbeth addormentata»<sup>250</sup>.

Tuttavia, in un episodio molto importante Verdi prende le distanze dal testo originario per ribadire ulteriormente la sua visione della donna come la più colpevole della coppia: suo infatti sarà il suggerimento di uccidere Banquo, mentre si sa bene che nel testo inglese lei non venne informata dell'omicidio né di Banquo né della famiglia di Macduff.

#### 4.2.3 Il libretto e la concisione del linguaggio

ABBIA SEMPRE IN MENTE DI DIR POCHE PAROLE... POCHE PAROLE...  
POCHE POCHE MA SIGNIFICANTI<sup>251</sup>.

Su queste premesse si basa l'elaborazione del libretto, della messinscena, la preparazione degli attori/cantanti, la cura quasi maniacale per tutti i dettagli: «Verdi è il primo compositore in Italia a entrare personalmente in tutti gli ambiti della produzione operistica, dagli aspetti artistici a quelli economici, dalla scrittura del libretto alla scelta dei cantanti, discutendo con le direzioni, gli impresari e gli editori»<sup>252</sup>.

Il fitto epistolario di Verdi aiuta a comprendere appieno tutto il lavoro che egli fece per riuscire a ideare e allestire il *Macbeth*; famose sono le sue lettere a Piave, il quale non riusciva a mettere in versi in modo *conciso e sublime* (come più volte si raccomandò il Maestro) il dramma shakespeariano. Verdi dovette intervenire plurime volte per indicare al suo librettista la strada da seguire: scrisse lui stesso il principio del II Atto per far comprendere meglio a Piave cosa si aspettasse lui dall'inizio del dramma; inviò inoltre l'abbozzo dell'intero IV Atto, inserendo la morte in scena di Macbeth. Il librettista a questo punto si dovette occupare di mettere in versi e di elevare

---

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *Verdi's Macbeth*, Rosen and Porter (edited by), cit., p. 10. Lettera di Verdi a Piave del 22 Settembre 1846. Il carattere maiuscolo compare nella lettera originale e viene usato dallo stesso autore per rimarcare i concetti di semplicità e concisione sui quali aveva insistito nelle lettere precedenti.

<sup>252</sup> *Musiche nella storia*, cit., Chegai, Piperno, Rostagno e Senici (a cura di), p. 577.

ulteriormente il linguaggio delle strofe, «ma ciò ch'egli ha fatto è così melenso che Verdi dopo essersi sfogato contro il poeta che gli ha “trascurato in modo incredibile questi ultimi due atti”, affidava il testo letterario nelle mani di Andrea Maffei, pregandolo di mettergli a posto l'intero libretto»<sup>253</sup>. Analizzando il libretto autografo del *Macbeth*, nel quale sono presenti gli emendamenti effettuati dallo stesso Maffei, si nota come il suo intervento sia stato importante per la felice risoluzione di passaggi problematici come il coro delle streghe nel III Atto, oppure la *scena del sonnambulismo*, guadagnandosi il merito di «aver steso sull'intero dramma una patina di *décor* letterario totalmente assente nella faticosa ed appiedata versione poetica del Piave»<sup>254</sup>. In difesa del librettista però c'è da dire che il compito a lui richiesto si mostrava come veramente molto complicato e difficile; egli doveva riassumere in pochi versi ciò che Shakespeare aveva espresso in più di duemila. In realtà Verdi si ostinò a scegliere Piave come collaboratore poiché egli era effettivamente in grado di «riassumere e lumeggiare con pochi tocchi, le situazioni drammatiche che erano appunto quelle di cui il compositore unicamente si preoccupa[va]»<sup>255</sup>.

Il libretto non è l'unica parte in cui Verdi mostra tutta la sua intransigenza; ogni aspetto della messinscena deve essere attentamente ideato: perciò nasce una cura quasi maniacale nella resa dei costumi<sup>256</sup>, nell'ideazione scenografica<sup>257</sup>, nell'interpretazione degli attori<sup>258</sup> e nella resa degli effetti *fantastici*.

### 4.3 La predominanza dell'elemento fantastico nel *Macbeth*

---

253 Barblan Guglielmo, *Il «Macbeth» e la Crisi Verdiana...*, cit., p. 319.

254 Degrada Francesco, *Il Palazzo Incantato: Studi sulla Tradizione del Melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Discanto Edizioni, Vol. II, Fiesole, 1979, p. 88.

255 Moscatelli Cledes, *Il «Macbeth» di Giuseppe Verdi...*, cit., p. 40.

256 Rosen David and Porter Andrew (edited by), *Verdi's Macbeth...*, cit., p. 33. Lettera di Verdi a Lanari del 21 gennaio 1847: «Io desidero che i figurini siano eseguiti bene: puoi esser certo che saran fatti bene: perché ho mandato a prenderne diversi a Londra, ho fatto consultare da letterati di primissimo ordine l'epoca e i costumi, e poi saranno esaminati da Hayez e dalli altri della commissione etc. etc.».

257 *Ivi*, p. 32. Lettera di Verdi a Tito Ricordi del gennaio 1847: «Fammi il piacere di far sapere al Perrone che l'epoca di *Macbet* è di molto posteriore ad *Ossian* ed all'*Impero Romano*. *Macbet* assassinò Duncano nel 1040: ed egli fu poi ucciso nel 1057. – In Inghilterra nel 1039 regnava *Aroldo* detto *Re di Lepre* re di stirpe danese: gli successe nell'anno stesso *Ardecanuto* fratello uterino d'*Odoardo* il confessore etc... non mancare di dare a Perrone subito queste notizie perché credo s'inganni circa l'epoca».

258 Barblan Guglielmo, *Il «Macbeth» e la Crisi Verdiana...*, cit., p. 321. Lettera del 14 marzo 1847 della Barbieri-Nini: «Per tre mesi mattina e sera cercai d'imitare quelli che parlano dormendo, che articolano parole, come mi diceva il maestro, senza quasi muovere le labbra, lasciando immobili le altre parti del volto compresi gli occhi. Fu una cosa da impazzire! E il duetto con il baritono che incomincia: “Fatal mia donna, un murmure”, vi parrà incredibile, ma fu provato più di centocinquanta volte per ottenere, diceva il Verdi, che fosse *più discorso che cantato*».

Il soggetto non è né politico né religioso, è fantastico<sup>259</sup>.

Svolgendo un'analisi della critica successiva alla prima rappresentazione del *Macbeth*, si può vedere come l'elemento che più di tutti avesse colpito l'attenzione del pubblico fosse quello fantastico: tutta la letteratura è concorde nel ribadire quanto questa caratteristica costituisca il tratto predominante dell'opera e anche il suo fattore più innovativo. Verdi si inserisce all'interno di una grande tradizione fantastica, le cui radici affondavano proprio in Italia (nel Seicento quando si assiste alla nascita del melodramma<sup>260</sup>), che venne sviluppata in modo grandioso dai compositori tedeschi da Beethoven a Weber, per finire con Meyerbeer.

È noto come il genere fantastico non fosse molto apprezzato presso il pubblico italiano: molti furono coloro che incoraggiarono Verdi a non lasciarsi sedurre da queste *fantasticherie* e interessarsi soprattutto alla creazione di un teatro educativo che avesse come principale scopo quello di sensibilizzare alla causa patriottica. Dai resoconti che sono pervenuti riguardanti la prima rappresentazione al Teatro della Pergola, si nota come la serata fosse stata salvata dalle due scene principali che più interessavano Verdi stesso: *la scena del sonnambulismo* e il duetto tra i due coniugi. Inizialmente l'accoglienza del pubblico fu piuttosto fredda<sup>261</sup> (fatta eccezione per i passaggi sopra citati), soprattutto per quanto riguarda il terzo atto che, fra tutti, era il più permeato dell'elemento fantastico, con l'apparizione degli otto Re e le profezie delle streghe<sup>262</sup>.

Non si deve pensare che il pubblico non fosse abituato a delle rappresentazioni di genere fantastico: semplicemente, le inattese novità scenotecniche (portate in scena da Verdi per la prima volta nel *Macbeth*) furono tali da impressionare gli spettatori, portandoli a concentrarsi sulla rappresentazione e la recitazione attoriale, piuttosto che sulla parte musicale.

---

<sup>259</sup> Verdi's *Macbeth*, cit., Rosen and Porter (edited by), p. 15. Lettera di Verdi a Lanari del 19 Agosto 1846.

<sup>260</sup> Marcello Conati, *Aspetti della messinscena del "Macbeth" di Verdi*, in *Nuova Rivista Musicale Italiana: Bimestrale di Cultura e Informazione*, Luglio/Settembre, Editore Nuova Eri, Torino, 1981, p. 376.

<sup>261</sup> «La Fama del 1847», *Rassegna di Scienze, Lettere, Arti, Industrie e Teatri*, Milano, a VII, n. 23, 22 marzo 1847, pag. 91. «L'esito fu clamoroso, trionfale; ben ventidue volte il maestro dovette uscire al palco: e furon fatti ripetere quattro pezzi. Il Terzo Atto, di quattro onde si compone il *Macbet*, si fu quello che scapitò nell'effetto, colpa il macchinismo delle apparizioni, e perché il più bizzarro degli altri. Il primo e il second'atto destarono fanatismo; il terzo ed il quarto furono applauditi con enfasi minore».

<sup>262</sup> Abbiati Franco, *Giuseppe Verdi*, Vol. I, Editore Ricordi, Milano, 1959, pp. 650-651. Recensione di Montazio pubblicata sulla «rivista di Firenze»: «Il terz'atto, che tutt'intero è destinato a mostrarci le streghe e le loro incantagioni, è quello altresì in cui dovrebbe esclusivamente campeggiare l'elemento fantastico. Ma siamo costretti a confessare che, tranne il primo Coro delle streghe e forse l'*allegro ballabile* che esse cantano durante la discesa e la pantomima delle ondine e delle silfidi, nulla di caratteristico e di menomamente fantastico sappiamo rinvenire in questo terz'atto».

Ma quali sono effettivamente i momenti fantastici in cui si ha modo di osservare i cosiddetti *macchinismi*? I momenti principali in cui vengono inserite queste novità meccaniche sono cinque, quattro di questi si ritrovano solo nel terzo atto: le tre apparizioni, la sparizione della caldaia, la sfilata degli otto re e il ballabile degli spiriti aerei<sup>263</sup>, mentre nel Secondo Atto si assiste alla comparsa dello spettro di Banquo sulla scena per ben due volte<sup>264</sup>. Il punto focale della questione sarebbe riuscire a comprendere come effettivamente Verdi si fosse riproposto di realizzare questi effetti. È possibile farsi un'idea al riguardo seguendo il suo carteggio con i vari collaboratori, nel quale impartiva indicazioni riguardanti la resa degli effetti per come lui li aveva immaginati.

Per la resa dei vari effetti, Verdi chiederà indicazioni direttamente a Londra, considerato che il grande drammaturgo inglese ancora non aveva fatto ingresso in modo stabile sui palchi italiani; soprattutto non con un'opera come il *Macbeth* così piena di elementi ostici per il pubblico suo contemporaneo. Perciò, per la creazione e resa dello spettro di Banquo, egli volle che venisse rappresentato dallo stesso basso che ne interpretava la parte nel primo atto (rifiutandosi di usare un fantoccio), il quale emergendo da una botola al centro del palco (come se provenisse da sottoterra) presentava varie vistose ferite, specialmente sul collo<sup>265</sup>. Da una lettera che Verdi stesso inoltrò a Escudier prima della messinscena parigina, possono essere ricavate varie informazioni importanti su come fosse stata resa la *scena del banchetto* al Teatro della Pergola dove il fantasma di Banquo usciva da una *trappe* che si trovava proprio di fronte al posto di Macbeth: lui e la sua consorte stavano seduti insieme allo stesso tavolo, ai lati del foro da cui usciva il fantasma erano posizionati gli altri invitati. Questa disposizione scenica era dettagliatamente orchestrata per permettere una maggiore libertà di movimento agli attori, per far sì che Lady Macbeth potesse sussurrare le sue parole minacciose all'orecchio del consorte senza essere udita dagli altri, mentre Macbeth, trovandosi in una posizione frontale al pubblico, appariva enormemente atterrito dalla visione<sup>266</sup>.

Per quanto riguarda invece il terzo atto, che possiede la maggior parte degli effetti fantastici dell'intera opera, è nota la volontà, da parte dello stesso Verdi, di utilizzare la *fantasmagoria* nella

---

<sup>263</sup> Conati, *Aspetti della messinscena*, cit., p. 381.

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> *Verdi's Macbeth*, cit., Rosen and Porter (edited by), p. 27. Lettera di Verdi a Lanari del 22 Dicembre 1846: «Guarda che l'ombra di Banco deve sortire sotterra: dovrà essere l'attore istesso che rappresentava Banco nell'Atto I° dovrà avere un velo cenerino ma assai rado e fino che appena si veda, e Banco dovrà avere i capelli rabuffati e diverse ferite al collo visibili. Tutte queste nozioni le ho da Londra ove si rappresenta continuamente questa tragedia da 200 anni e più».

<sup>266</sup> Conati, *Aspetti della messinscena*, cit., p. 385.

lettera indirizzata all'impresario Lanari <sup>267</sup>. Ora, è giunta notizia del fatto che Verdi fece effettivamente costruire questa macchina per gli "effetti speciali" a Milano: tuttavia per questioni di ordine pubblico, non poté essere impiegata sulla scena. La condizione imprescindibile per il funzionamento della fantasmagoria doveva essere il buio completo nel teatro, oscurità che le autorità non potevano concedere; pertanto non poté essere impiegato il marchingegno sulla scena, costringendo Verdi ad utilizzare probabilmente la «rete nera» destinata alla sfilata dei Re <sup>268</sup>. Per ciò che concerne invece questo altro effetto, si pensa che nella prima rappresentazione del *Macbeth*, Verdi avesse predisposto la comparsa dei Re dietro ad una rete nera che doveva fungere da nebbia: egli insistette particolarmente sul fatto che questi dovessero essere impersonati da attori reali e non da fantocci. Si sa inoltre che, per la rappresentazione successiva a Parigi nel 1865, probabilmente venne usato un altro effetto che consisteva nel posizionamento di una ruota sotto al palco che li faceva apparire uno alla volta <sup>269</sup>. L'ultimo tratto caratteristico che può essere individuato in questo Terzo Atto è il *ballabile degli spiriti aerei*. Nonostante le forti reticenze del Piave sull'inserzione di questo elemento, Verdi insistette per la sua aggiunta che avrebbe di certo fatto piacere al pubblico: l'effetto venne realizzato con l'inserimento di barchette che scendevano dalle nuvole con al loro interno Ondine e Silfidi <sup>270</sup>. Nonostante questo balletto rispecchiasse il gusto del tempo, esso non riuscì a risollevare la qualità del Terzo Atto agli occhi del pubblico e neanche dei critici: esso rimaneva sempre inferiore rispetto ai due Atti precedenti.

Risulta evidente quindi che l'elemento fantastico, in quest'opera, costituisce il suo elemento principale. Verdi insistette così tanto nell'aggiunta di didascalie per poter fornire indicazioni più dettagliate a coloro che avessero deciso di allestire in rappresentazioni future il dramma: la paura che più lo assillava era data dal terrore che i futuri interpreti si lasciassero ammaliare dalla musica

---

<sup>267</sup> *Verdi's Macbeth*, cit., Rosen and Porter (edited by), p. 33. Lettera di Verdi a Lanari del 21 Gennaio 1847: «Bisogna anche che ti prevenga che parlando giorni fa con Sanquirico del *Macbet* ed esternandoli il mio desiderio di montare assai bene nel Terzo Atto delle apparizioni egli mi suggerì diverse cose, ma la più bella è certamente la *fantasmagoria*».

<sup>268</sup> Conati, *Aspetti della messinscena*, cit., pp. 386-387.

<sup>269</sup> *Verdi's Macbeth*, cit., Rosen and Porter (edited by), pp. 111-112. Lettera di Verdi a Escudier 11 Marzo 1865: «Qui a Genova si fa il *Macbet* (vecchio) e per l'apparizione dei Re nel Terz'Atto si fa un machinismo che mi par buono e che vi voglio indicare. — ciò consiste in 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 appoggiati per stare in piedi ed in equilibrio ad una forte spranga di ferro; la base si piega in modo che a persona sia sempre diritta, e ciò si ottiene con dei contrappesi. La ruota è tutta sotto terra, e soltanto la sua estremità è al livello del palco scenico».

<sup>270</sup> *Ivi*, p. 21. Lettera di Verdi a Piave del 10 Dicembre 1846: «Che difficoltà mi fai sugli spiriti aerei che non possono ballare?... Falli come è indicato. Il poema e la musica devono essere così e così bisogna farli. Avverti che intanto che gli Spiriti danzeranno intorno allo svenuto Macbeth, le streghe dovranno dire due strofette etc... etc...».

e non fossero in grado di offrire una giusta interpretazione scenica, elemento che per lui invece risultava decisamente più importante.

Quella ricchezza di indicazioni espressive che ancora oggi intimorisce gli interpreti costituisce l'affermazione palese di una nuova vocalità teatrale totalmente asservita alla parola e alla situazione. [...] Il *Macbeth* è infine l'occasione attesa da Verdi per rendere esplicito in un ambiente culturale prestigioso quale quello fiorentino, il nuovo corso del "canto d'azione" traendo partito dalla presenza di due interpreti – il basso cantante ovvero baritono Felice Varesi e il soprano Marianna Barbieri Nini – forse meno dotati per qualità vocali intrinseche rispetto ad altre celebrità del tempo, ma di certo provvisti di quelle risorse espressive che sono richieste da una vocalità strettamente legata all'azione drammatica<sup>271</sup>.

L'abbondanza di appunti presenti nella partitura originaria, che danno indicazioni precise su come dovesse essere interpretato, cantato e musicato lo spartito, vogliono in realtà mostrare quanto Verdi stesso credesse in quest'opera, avendo bene in mente il suo progetto e come voleva che fosse reso sulla scena. Non è quindi una mancanza di fiducia nella capacità e forza della sua musica, quanto piuttosto la volontà di mettere in scena quella che era esattamente la sua concezione dell'opera, senza dare adito a possibili mutazioni nelle rappresentazioni successive<sup>272</sup>.

#### 4.4 L'interpretazione del *Macbeth*

Il dramma offriva al musicista situazioni, caratteri e sentimenti quasi tutti nuovi e intentati. Verso Shakespeare, «il gran maestro del cuore umano», Verdi si sentiva attratto, oltre che dalla formidabile potenza tragica del sommo poeta, da talune affinità di spirito. Shakespeariane sono nel Verdi la predilezione per le tinte drammaticamente forti, per i caratteri eccezionalmente profondi, spesso superumani nel male come nel bene, per la violenza nei contrasti, per le situazioni piene di grandiosa austerità<sup>273</sup>.

Il *Macbeth* è l'opera in cui Verdi si discosterà maggiormente dalla sua visione naturalistica, cedendo invece alle tentazioni dell'illusione scenica; però è anche vero che il dramma si «circoscrive alle

---

<sup>271</sup> Conati, *Aspetti della messinscena*, cit., pp. 394-395.

<sup>272</sup> *Macbeth: melodramma in 4 atti*, cit., p. 4.

<sup>273</sup> Moscatelli, *Il «Macbeth» di Giuseppe Verdi*, cit., p. 39.

persone vive della vicenda, alla corposa ricchezza del loro significato umano, spoglio di complicazioni metafisiche e di vuoti astrattismi<sup>274</sup>». L'intervento del Maestro fu richiesto in tutte le fasi dell'elaborazione dell'opera, come si evince soprattutto dal grande scambio epistolare con librettista, impresario e attori principali: la sua responsabilità non si esauriva più solo nella composizione della parte musicale, ma andava a incidere su tutto l'iter organizzativo.

Un altro elemento che distanzia il *Macbeth* da tutte le opere sino ad allora scritte da Verdi è l'assenza del tema amoroso:

in quest'opera Verdi si sottopone a uno studio di indagine psicologica, cercò di dipingere il nascere, il fortificarsi e l'espandersi di una ambiziosa passione, ma non trovò nel libretto il necessario contrappeso di un'umanità nuda e disarmata di fronte al dolore: i personaggi del *Macbeth* si arrovellano nella loro stessa passione di cui sono un'incarnazione, ma non soffrono umanamente, sono chiusi all'amore e al dolore<sup>275</sup>.

Si potrebbe dunque affermare che il *Macbeth* rappresenti un'eccezione nel Verdi di quegli anni, essendo il suo stile maggiormente improntato su un estro sperimentale. L'opera dapprima viene caratterizzata in modo artificioso; in seguito avverrà un'evoluzione nel tipo di approccio alla composizione, sino a raggiungere, durante la scrittura del *Rigoletto*, una sensibilità sino a quel momento inusitata. Perciò il *Macbeth* si rivela essere sì molto importante perché offre la possibilità di vedere un Verdi più impegnato nella cura degli aspetti psicologici dei suoi personaggi<sup>276</sup>, ma ancora non si trova quella profondità che caratterizzerà le opere della maturità.

Per quanto riguarda l'aspetto musicale, il *Macbeth* rappresenta un punto di svolta: vi si può ravvisare una volontà di cambiamento rispetto agli stilemi tradizionali. Particolare tratto distintivo di questo suo momento artistico è l'*irrobustimento della sostanza musicale*, che porta a una partecipazione dell'orchestra alla vicenda rappresentata sulla scena: essa fa da supporto alla voce, seguendone le inclinazioni e accentuandone i momenti topici. È un atteggiamento tipico delle sue Per quanto riguarda l'aspetto musicale, il *Macbeth* rappresenta un punto di svolta: vi si può ravvisare una volontà di cambiamento rispetto agli stilemi tradizionali. Particolare tratto distintivo di questo suo

---

<sup>274</sup> Mila, *L'Arte di Verdi*, cit., p. 29.

<sup>275</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>276</sup> *Verdi's Macbeth*, cit., Rosen e Porter, p. 30. Lettera di Verdi alla Barbieri-Nini del 2 gennaio 1847: «Prima di tutto il carattere della parte è risoluto, fiero, drammatico estremamente. 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 il poeta che il maestro».

momento artistico è *l'irrobustimento della sostanza musicale*, che porta a una partecipazione dell'orchestra alla vicenda rappresentata sulla scena: essa fa da supporto alla voce, seguendone le inclinazioni e accentuandone i momenti topici. È un atteggiamento tipico delle sue prime opere nelle quali Verdi cercò di «nobilitare la melodia irrobustendone l'accompagnamento, con risultato naturalmente opposto a quello raggiunto spontaneamente dall'ispirazione genuina e libera di preoccupazioni, cioè la purificazione della melodia»<sup>277</sup>. In questa creazione Verdi riserva una maggiore attenzione al “problema” del recitativo che viene abbondantemente utilizzato, inserendolo all'interno di una trama sinfonica. Anche se la conquista del recitativo non si può dire effettivamente compiuta all'interno del *Macbeth*, essa troverà ulteriori soluzioni e verrà sviluppata ulteriormente nell'evolversi della sua carriera.

La principale fonte da cui partire per poter comprendere meglio l'interpretazione verdiana del *Macbeth* è ovviamente la testimonianza epistolare. A tal proposito, risulta essere di grande aiuto la raccolta di lettere che Giulia Cora Varesi stampò nel 1932<sup>278</sup>. Le più importanti indicazioni, riguardanti l'interpretazione della parte cantata ma anche dell'azione, sono presenti proprio all'interno delle lettere che il grande musicista scambiò con i due attori principali.

## 4.5 Le variazioni tra la versione originale del 1847 e quella parigina del 1865.

Ho scorso il Macbet coll'intenzione di fare le arie di ballo, ma ohimè!  
Alla lettura di questa musica sono stato colpito da cose che non avrei  
voluto trovare<sup>279</sup>.

È noto il fatto che Verdi decise di rimettere mano al *Macbeth* in occasione della sua prima rappresentazione al Théâtre Lyrique nel 1865. Avendo composto l'opera circa venti anni prima, egli revisionò lo spartito e il testo per l'adattamento in lingua francese, ivi trovando delle parti «che sono o deboli, o mancanti di carattere che è ancora peggio...»<sup>280</sup>. Ora, è necessario fare una piccola precisazione: Verdi non riteneva di aver scritto un'opera che avesse una qualità scadente; piuttosto era convinto che alcune parti dovessero essere modificate in quanto poco si adattavano alla sua personale visione dell'arte, la quale aveva avuto modo di evolversi nell'arco degli anni passati tra la

---

<sup>277</sup> Mila, *L'Arte di Verdi*, cit., pp. 64-65.

<sup>278</sup> Varesi Giulia Cora, *Interpretazione del Macbeth*, in “Nuova Antologia” anno 67, 16 dicembre 1932, Roma.

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 71. Lettera di Verdi a Escudier del 22 Ottobre 1864.

<sup>280</sup> *Ibid.*

prima stesura e l'ultima. Nella lettera a Escudier, egli prosegue con un elenco degli elementi da ritoccare, che sono:

1. Un'aria di Lady Macbeth nell'Atto III;
2. Diversi squarci a rifare nella Visione Atto III;
3. Rifare completamente Aria Macbet Atto III;
4. Ritoccare le prime scene dell'Atto IV;
5. Far di nuovo l'ultimo Finale togliendo la morte in scena di Macbet.<sup>281</sup>

Perciò Verdi, dei ventitré pezzi di cui si compone l'opera, decise di modificarne sostanzialmente solo quattro per poter creare alcune delle arie più belle dell'intera opera. Che sono:

- Il Atto: la cabaletta di Lady Macbeth «Trionfai! Securi alfine» viene sostituita dall'aria «La luce langue», i cui versi riprendono delle parole dello stesso Macbeth nel dramma shakespeariano<sup>282</sup>;
- III Atto: furono inseriti i ballabili (adattando la rappresentazione al gusto del pubblico francese), la scena delle apparizioni dei Re fu rivista in parte (secondo quanto accennato nel paragrafo precedente) e la cabaletta di Macbeth «Vada in fiamme e in polve cada» venne sostituita dal duetto con Lady «Ora di morte ormai t'affretta»;
- IV Atto: il coro di «Patria oppressa» venne rifatto e la scena della morte di Macbeth fu sostituita dall'«Inno di vittoria»<sup>283</sup>.

Ciò che però colpisce è il fatto che in realtà Verdi riuscì ad impostare alla perfezione l'opera già nella sua prima versione e che quella parigina fornisce soltanto alcuni emendamenti ad una struttura musicale già pienamente consolidata. È importante porre un accento su come egli sia stato in grado di fornire un quadro molto analitico e veritiero della psicologia dei due personaggi principali «turbati nel reciproco timore di palesarsi omicidi»<sup>284</sup>. La musica segue l'evoluzione dei due riuscendo a fornire un sostegno alla rappresentazione scenica, rendendo in modo veritiero i vari stati d'animo. Qui Verdi «raggiunge l'atteso ideale d'incorporare l'azione nella musica, tramite la parola che diviene suono e affida al suono il suo vario pulsare e il mutevole articolarsi dell'accentuazione»<sup>285</sup>.

---

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> Shakespeare, *Macbeth*, cit., Act III scene ii, vv. 52-54: «Light thickens; and the crow makes wing to th'rooky wood;/ good things of day begin to droop and drowse;/ while night's black agents to their preys do rouse»

<sup>283</sup> Barblan, *Il «Macbeth» e la crisi verdiana*, cit., p. 322.

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 325.

<sup>285</sup> *Ivi*, p. 324.

Dal punto di vista musicale, già nel *Preludio* si possono individuare delle musiche che verranno ulteriormente sviluppate nella *scena del sonnambulismo*. I canti e i balli delle streghe invece sono caratterizzati da una melodia cupa e aspra che alterna toni maggiori e minori; l'atmosfera si incupisce gradualmente sino al momento in cui Macbeth e Banquo fanno il loro primo ingresso sulla scena: in questo primo incontro con i due personaggi, il musicista tentò di dare già qualche suggerimento della loro successiva rivalità<sup>286</sup>. La scena si chiude poi con la melodia allegra delle streghe (*S'allontanarono*) che richiama i toni della tarantella; riguardo al recitato di Lady Macbeth, questo fu molto combattuto poiché la soprano avrebbe voluto che per la lettera fosse stata creata un'aria da cantare<sup>287</sup>. Ma ciò che più incuriosisce, e a cui si deve prestare una particolare attenzione, è la scena ottava del primo atto dove è presente l'aria *Mi si affaccia un pugnale*, importante monologo sia per Macbeth, ma anche per Verdi<sup>288</sup> che, per la prima volta in un'opera giovanile, scende nelle profondità dell'animo per investigarne i turbamenti e presentare al meglio la psicologia di questo personaggio così dibattuto: «Verdi scende nell'oscuro regno di una coscienza sconvolta dall'ambizione e ne segue i momenti più indistinti mercé un melodiare che sta tra l'aria e il recitativo e con svariati ritmi»<sup>289</sup>. La stessa orchestra tenta di rendere, attraverso la musica, le allucinazioni che si susseguono nella mente di Macbeth; la sua immaginazione guiderà la melodia verso nuove e remote regioni della mente.

Nella meravigliosa Gran Scena con Duetto, in seguito all'uccisione del Re Duncan, si ha un quadro molto dettagliato che dipinge molto chiaramente le differenze caratteriali dei due personaggi: da una parte si ha l'esclamazione «Follie! Follie!» di Lady Macbeth, mentre dall'altra il terrore del marito viene espresso con la potente esclamazione «O vista, o vista orribile!». Da sottolineare è il fatto che

---

<sup>286</sup> *Verdi's Macbeth*, cit., Rosen e Porter, p. 30. Lettera di Verdi a Varesi del 7 gennaio 1847: «Perciò il principio del duettino lo dirai *sotto voce* e bada di dare tutta l'importanza ai versi: «Ma perché sento rizzarsi il crine?». Bada bene ai cenni e agli accenti al «pp e f...» accennati nella musica. [...] Perché tu bene intenda le mie idee, ti dico anche che in tutto questo recitativo e Duetto l'instrumentale consiste nelli instrumenti d'arco colle sordine. Tu vedi che l'orchestra suonerà estremamente piano, e voialtri dovrete cantare pure con le sordine».

<sup>287</sup> *Ivi*, p. 29. Lettera di Verdi alla Barbieri-Nini del 2 gennaio 1847: «il primo suo pezzo è la cavatina. Sorte leggendo una lettera, poi un recitativo largo... viene un adagio d'un genere grandioso e cantabile, ma d'un cantabile non sdolcinato: la prego di riflettere bene alla frase nelle parole: *Che tardi? Accetta il dono/ ascendimi a regnar* di fare che la voce si rinforzi non tutta in una volta, ma a poco a poco e di marcare con significato tutte le volte la parola: *che tardi*, nel tempo che viene prima della cabaletta adi bene alle parole...*qui... qui... la notte*».

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 31. Lettera di Verdi a Varesi del 7 gennaio 1847: «Nel duetto grande i primi versi del Recitativo vanno detti senza importanza quando dà l'ordine al servitore. Ma dopo che resta solo a poco a poco si trasporta e gli pare di vedersi un pugnale nelle mani che gl'indichi la strada per uccidere Duncano. Questo è un bellissimo punto drammatico e poetico e tu lo devi curar molto».

<sup>289</sup> *Macbeth: melodramma in 4 atti*, cit., p. 6.

nella traduzione in francese, il Maestro fu categorico solo su un elemento: doveva essere mantenuta inalterata l'esclamazione di Lady Macbeth «Follie! Follie!»<sup>290</sup>.

La chiusa di questa scena venne ulteriormente nobilitata nella revisione parigina, mantenendola sempre nel tono minore. Ancora più emozionante e forte risulta essere il finale concertato in chiusura dell'Atto *Di svegliarlo per tempo il Re m'impose*, con la scissione a voci sole in due gruppi<sup>291</sup>. Sempre coerentemente con la sua volontà di approfondire la psicologia dei due personaggi principali, Verdi, nel principio del II Atto, allontanandosi dal testo shakespeariano fa sì che sia Lady Macbeth a suggerire l'omicidio di Banquo e di suo figlio per assicurare il trono nelle mani del consorte: egli, turbato, accetta il suo suggerimento e assolda dei sicari per compiere l'atto sleale. Dopotutto, una volta ucciso il Re e avendone lui stesso preso il posto, cos'altro doveva temere Macbeth dalle profezie, se non che esse si avverassero anche nella parte riguardante Banquo? Qui si denota una differenza tra la versione del 1847 e quella del 1865, dove l'aria *Trionfai, securi alfine!* viene sostituita dall'aria «*La luce langue*», nella quale si riscontra un'introduzione musicale molto più movimentata strumentalmente rispetto alla versione precedente. Inoltre, a proposito di questo cambiamento, c'è da dire che l'aria del '65 sia decisamente più efficace della precedente nel rendere al meglio il personaggio di Lady Macbeth, il suo carattere subdolo e ambizioso<sup>292</sup>. Nella *scena del banchetto*, si fa il primo incontro con il fantasma di Banquo, le modifiche riguardano soprattutto la parte strumentale, con un'intensificazione dell'espressività e alcuni cambiamenti nella parte dei bassi; la particolarità di questa revisione è data dal fatto che Verdi attuerà le dovute modifiche in un modo tale per cui queste si intrecceranno come fili nella trama principale delineata nella versione del '47. Il terzo atto subì molteplici variazioni rispetto alla versione originale; in parte questi cambiamenti erano dovuti all'inserimento del balletto (fondamentale elemento nell'opera lirica francese), nel quale viene introdotta la figura di Ecate, che compariva in scena ma non ballava, il cui ingresso veniva annunciato da un *Andante* molto elegante, ma con degli accenti bassi, cupi e severi<sup>293</sup>. Il carteggio con Escudier mostra quanto egli considerasse importante il balletto, ma anche l'ingresso di Ecate<sup>294</sup>; infatti, ella nel momento in cui faceva il suo ingresso doveva solo mimare le

---

<sup>290</sup> Verdi's *Macbeth*, cit., Rosen e Porter, p. 91. Lettera di Verdi a Escudier del 23 gennaio 1865: «Nel Duetto del 1° Atto fra *Macbeth* e *Lady* c'è il primo tempo che fa sempre molto effetto, e vi è una frase ove le parole dicono... *Follie follie che sperdono/ i primi rai del dì*. Bisogna che il traduttore francese conservi le parole "*follie follie*" perché forse in queste parole ed in questa derisione infernale di *Lady* stà tutto il segreto dell'effetto di questo pezzo».

<sup>291</sup> *Ivi*, p. 30. Lettera di Verdi a Varesi del 7 gennaio 1847: «Il finale 1° è chiaro per sé. Bada soltanto che dopo le prime batture c'è uno squarcio a voci sole e bisognerà che tu e la Barbieri siate ben sicuri per sostenere gli altri».

<sup>292</sup> Mila, *L'Arte di Verdi*, cit., p. 30.

<sup>293</sup> Budden, *Le Opere di Verdi*, cit., p. 296.

<sup>294</sup> Verdi's *Macbeth*, Rosen e Porter, cit., p. 30. Lettera di Verdi a Escudier del 23 gennaio 1865: «Voi vedrete che nel balletto vi è una piccola azione che lega benissimo col Drama. [...] L'apparizione d'*Ecate* la Dea della notte stà bene

azioni e non ballare, poiché questa non doveva mischiarsi alla moltitudine di volgari streghe. Sicuramente l'insistenza su questo punto era derivata dal fatto che egli voleva essere il più coerente possibile con quanto mostrato nel testo originale di Shakespeare, senza però sapere che proprio Ecate fu un'aggiunta successiva di Middleton. Per quanto invece riguarda le apparizioni, i cambiamenti sono notevoli sia nel declamato che nell'accompagnamento musicale: «la danza e il coro delle Silfidi sono rimasti pressoché intatti, fuori che nel finale, che prima era ovvio e comune e nella correzione acquista, con le scale cromatiche e con i trilli nella chiusa, una leggerezza aerea»<sup>295</sup>. Le tre profezie vengono cantate rispettivamente da un baritono e da due soprani e, grazie all'invenzione musicale di Verdi che ricorre all'uso di fagotti, tromboni, trombe e cimbasso, la musica riesce perfettamente nell'intento di suscitare ancora più terrore nello spettatore, lo stesso terrore che prova Macbeth nel sentire i presagi. Da qui in avanti, la partitura verrà modificata e la cabaletta di Macbeth «*Vada in fiamme e in polve cada*» viene sostituita dal duetto con Lady «*Ora di morte ormai t'affretta*»; questo cambiamento stona alquanto, se inserito nell'insieme, perché mostra il ruolo di contorno che assume Lady Macbeth a questo punto della vicenda. In questa aria lei incita suo marito a compiere l'ennesimo omicidio (discostandosi dall'originale shakespeariano), ma ormai Macbeth non ha più bisogno di essere istigato a percorrere la via della perdizione, poiché è ben consapevole egli stesso della necessità di compiere ulteriori spargimenti di sangue: «a questo punto del dramma Lady Macbeth è una forza consumata (quasi come apparirà nell'atto seguente); è pertanto assolutamente improprio attribuirle questo nuovo accesso di forza»<sup>296</sup>. Il quarto atto presenta alcuni importanti rimaneggiamenti; nella prima stesura del 1847 si nota una certa fretta di concludere la scrittura mentre la stesura del 1865 si caratterizza per una maggiore meditazione e per l'apporto di alcune modifiche. È di particolare impatto il coro *Patria oppressa* sostituito da un altro brano corale che si distingue per la dolorosa interiorità che ne emerge, da controaltare a questa scena fa il coro *La patria tradita* che invece è molto più incisivo; esso è mosso dalla speranza del popolo scozzese di essere liberato dall'usurpatore. La *scena del sonnambulismo* invece viene lasciata intatta: «in essa egli [Verdi] ebbe una di quelle intuizioni lampeggianti, che non ammettono pentimenti; tanto è la novità e libertà di struttura e la viva aderenza al momento scenico»<sup>297</sup>. La versione fiorentina di questa “gran scena” sicuramente doveva essere il momento culminante di

---

perché interrompe tutti quei ballabili diabolici e dà luogo ad un adagio calmo e severo. Inutile che vi dica che Ecate non dovrebbe mai ballare ma soltanto fare delle pose».

<sup>295</sup> *Macbeth: melodramma in 4 atti*, cit., p. 8.

<sup>296</sup> Budden, *Le opere di Verdi*, cit., p. 327.

<sup>297</sup> Varesi, *Interpretazione del Macbeth*, cit., p. 9.

tutta la rappresentazione<sup>298</sup>; tuttavia è indubbio che nella versione parigina questa perda di incisività, ritrovandosi a ridosso del magnifico coro di esuli. Già nell'introduzione musicale all'importantissimo momento si nota come la melodia volesse richiamare un effetto come di «sospensione della vita»<sup>299</sup>, veicolando un sentimento di attesa venata di orrore e ansia. La melodia è «struggente e nostalgica»<sup>300</sup>, richiamando lo smarrimento e la pazzia di Lady Macbeth, la quale fa il suo ingresso in scena, avendo come unici testimoni il medico e la dama. Buona parte del canto di Lady si sviluppa su dei registri bassi, «ma la sua frase finale contiene un Re bemolle segnato acuto accompagnato dall'indicazione *un fil di voce*»<sup>301</sup>. In merito al finale, Verdi, nella versione del 1847, decide di far morire Macbeth in scena, ma non sarà una di quelle «morti solite, sdolcinate»<sup>302</sup> poiché la caratterizzazione del personaggio non permetterebbe una morte simile. Si nota dunque un'ulteriore insistenza sulle parole e sul soggetto soprattutto<sup>303</sup>. La morte deve essere terribile più che patetica, il monologo finale di Macbeth deve essere cantato quasi sottovoce, ad eccezione dell'ultima parte dove egli dovrà prorompere con tutta la sua forza sulle parole «Vil corona...»<sup>304</sup>. Nella versione del 1865 la morte in scena di Macbeth viene sostituita dall'«*Inno della vittoria*», mentre la scena della battaglia è una fuga nella quale i suoni si rincorrono e riescono a rendere al meglio l'atmosfera agitata tipica dei combattimenti. I due cori *Patria oppressa* e *Inno della vittoria* attribuiscono all'opera una alta funzione religiosa. Il coro di esiliati scozzesi viene qui interrotto dalla marcia di Malcolm che entra in scena a capo di un drappello militare insieme a Macduff, il quale afferma di non poter ottenere una vera vendetta, dopo che Macbeth ha ucciso i suoi figli, poiché l'usurpatore «di figli è privo!». Verdi attua qui una riduzione dei versi shakespeariani che sicuramente doveva avere l'effetto di dare maggior rilevanza al dolore di Macduff per la perdita dei

---

<sup>298</sup> Verdi's *Macbeth*, Rosen e Porter, cit., p. 40. Lettera di Verdi alla Barbieri-Nini: «Soprattutto la scena del sonnambulismo che come posizione drammatica è una delle più alte creazioni teatrali; badi bene che ogni parola ha un significato, e che bisogna assolutamente esprimerlo e col canto e coll'azione. Tutto vada detto sotto voce ed in modo da incutere terrore e pietà. La studij bene e vedrà che le farà effetto se anche non ha uno di quei canti filati, e soliti, che si riscontrano dappertutto e che tutti si somigliano».

<sup>299</sup> Barblan, *Il «Macbeth» e la crisi verdiana*, cit., p. 329.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Budden, *Le opere di Verdi*, cit., p. 331.

<sup>302</sup> Varesi, *Interpretazione del Macbeth*, cit., p. 7. Lettera di Verdi a Varesi del 7 gennaio 1847.

<sup>303</sup> *Ibid.* «Ora non manca che l'ultima scena, la quale consiste per te in un adagio quieto, cantabile, ed in una morte brevissima: ma non sarà una di quelle morti solite, sdolcinate, ecc. Tu capisci bene che *Macbetto* non deve morire come muojono *Edgardo* e simili. Insomma, bada alle parole ed a soggetto: io non cerco altro. Il soggetto è bello, le parole anche».

<sup>304</sup> Varesi, *Interpretazione del Macbeth*, p. 9. Lettera Di Verdi a Varesi del 4 Febbraio 1847: «tu capirai benissimo che *Macbet* non deve morire come *Edgardo*, *Gennaro*, ecc, quindi bisogna trattarla in un modo nuovo. Sia patetica; ma più che patetica, terribile. Tutta sotto voce, ad eccezione dei due ultimi versi; ché anzi qui l'accompagnerai anche coll'azione, prorompendo con tutta forza sulle parole «*Vil corona...*» e «*Sol per te*». Tu sei (già s'intende) per terra, ma in quest'ultimo verso ti solleverai quasi ritto nella persona, e farai tutto l'effetto possibile».

suoi cari; il critico Budden suggerisce che egli decida di usare questo espediente per rimarcare ulteriormente il dolore condiviso dallo stesso Verdi per la perdita dei suoi stessi bambini<sup>305</sup>.

L'opera andò in scena a Parigi ottenendo un discreto successo di pubblico, anche se questa si dimostrava alquanto distante rispetto ai canoni di bellezza dello stile del secondo impero; venne crudelmente stroncata dalla critica, la quale metteva in dubbio la sapienza del Verdi e la sua effettiva conoscenza dell'opera originale. Furono delle critiche talmente feroci che scatenarono l'ira dello stesso compositore, il quale ribadì la sua passione per il drammaturgo inglese e lo studio dei suoi drammi fin dall'infanzia<sup>306</sup>.

A distanza ora di tanti anni, oggi possiamo giudicare con maggior calma e più profonda consapevolezza. Verdi, se non rimediò totalmente alle debolezze dell'opera di prima edizione, dette già prova nel rifacimento che un grande cammino egli aveva percorso in diciotto anni. Una certa mancanza di unità stilistica rimase dalla vicinanza dei brani aggiunti con quelli già esistenti; ma alcune pagine sono già volte verso un prossimo futuro ed altre hanno la concretezza estetica di verbo compiuto, in vista di visioni moderne di dramma musicale<sup>307</sup>.

Queste critiche effettivamente sollevano dei dubbi riguardo alla composizione dell'opera, rendendo abbastanza palese come questa, nella sua seconda versione, risultasse più come un mosaico di vari stili; se la scrittura del 1847 era composta come un crescendo di drammaticità, caratterizzata solo da pochi alti momenti perfettamente incastonati nel contesto musicale e nell'evoluzione orchestrale, la versione del 1865 presenta delle arie meravigliose che invece rendono banale ciò che le ha precedute e ciò che ne segue; «la famosa *scena del sonnambulismo* dell'Atto IV è giustamente salutata come un colpo di genio del primo Verdi. Quanto ingenua e all'antica essa appare però dopo il nuovo coro degli esuli con le sue anticipazioni del *Requiem!* »<sup>308</sup>. Si potrebbe dunque affermare che, dal punto di vista stilistico, il *Macbeth* del 1847, seppure articolato in passaggi meno emozionanti, fosse dotato di quella coerenza che invece viene persa nella sua rivisitazione. La versione del 1847 del *Macbeth* continuò ad essere allestita nei teatri fino al 1860, la nuova versione parigina dovette aspettare sino alla riscoperta verdiana del 1938 al Glyndebourne per essere ripresa e ottenere il giusto riconoscimento che le spetta.

---

<sup>305</sup> Budden, *Le opere di Verdi*, cit., p. 330.

<sup>306</sup> *Macbeth: Melodramma in Quattro Atti*, cit., p. 5.

<sup>307</sup> Budden, *Le Opere di Verdi...*, cit., p. 330.

<sup>308</sup> *Ivi*, p. 298.

## 4.6 Osservazioni conclusive.

È importante fare alcune specifiche riguardo le aggiunte e i tagli presenti nelle due versioni:

- La morte di Macbeth in scena presente nella versione del 1847 e tagliata in quella del 1865;
- L'elemento fantastico e il suo permanere pressoché inalterato nella versione parigina.

La morte di Macbeth in scena viene rimossa nella versione parigina: la scelta fu probabilmente il frutto di una volontà del compositore di riavvicinarsi all'originale inglese. Si potrebbe pensare che, originariamente, questa fosse stata inserita per ragioni di tipo musicale: era consuetudine chiudere i drammi con l'inserimento di un «concertato»<sup>309</sup>. Molto probabilmente l'inserimento della morte in scena del personaggio principale si basava su necessità tecniche, considerato che, se in scena non fosse stato più presente almeno un personaggio principale, non si sarebbe potuta concludere l'opera con il tradizionale *concertato*.

Per la versione parigina Verdi trovò una soluzione che gli permise di riavvicinarsi di più all'originale shakespeariano: sia la morte di Macbeth, che quella della sua consorte, avvengono fuori scena. Non essendo più presenti i protagonisti, ossia il baritono principale (Macbeth) e la soprano principale (Lady Macbeth), si palesa la

necessità per il compositore di doversi limitare al solo impiego del coro e delle parti secondarie dando forma all'apoteosi finale attraverso un *Inno di vittoria*, in sostituzione di un finale «concertato», previsto dalle consuetudini del melodramma, per il quale sarebbe stata indispensabile la presenza di parti primarie<sup>310</sup>.

È come se egli, così facendo, avesse deciso di donare una sorta di equilibrio e parità tra le morti dei due protagonisti: «Macbeth, al pari di Lady, scompare di scena come foglia rinsecchita spazzata via da un vento turbinoso»<sup>311</sup>. È come se così facendo venisse spezzato quell'incantesimo stregonesco che aveva dato avvio all'intera vicenda: la profezia delle streghe che aveva portato Macbeth e sua moglie a compiere, con il favore delle tenebre, l'omicidio sacrilego. Attraverso l'inserimento del nuovo *Inno della vittoria* intonato dai Bardi, si assiste finalmente al diradarsi delle tenebre: l'incubo

---

<sup>309</sup> Dal Vocabolario Treccani, per Concertato si intende: scena, o parte di scena, frequente nei punti salienti dell'opera teatrale sette-ottocentesca, in cui i canti di più personaggi si intrecciano in un insieme liberamente polifonico.

<sup>310</sup> Conati, *Aspetti della messinscena*, cit., p. 400.

<sup>311</sup> *Ibid.*

della tirannia di Macbeth rimane ormai solo un sogno lontano, relegato al campo fantastico della stregoneria e della notte.

Verdi decise di lasciarlo pressoché inalterato nella versione parigina, se non per alcune modifiche nella scena delle apparizioni e nel ballabile. L'elemento fantastico, quindi, rimane per Verdi fondamentale poiché esemplificativo del rapporto tra l'umano e l'elemento soprannaturale:

Il dramma interiore di Macbeth, questo sì deve agire immediatamente sullo spettatore, proiettato per così dire dal fondo della scena, inteso come sede ideale dell'elemento "soprannaturale", come da un secondo piano che determina e circoscrive l'azione che si sviluppa in primo piano sull'elemento "umano", nello spazio ideale riservato al protagonista. In sostanza l'elemento "fantastico" assolve nel *Macbeth* alla funzione di elemento catalizzatore del dramma, una funzione quindi sostanzialmente differente da quella svolta nella tragedia di Shakespeare<sup>312</sup>.

Lo scopo di questo capitolo è quello di mostrare il modo in cui il compositore stesso avesse inteso la sua opera, palesemente frutto di lunghe meditazioni e di grande preparazione. Il fatto che l'idea originale sia stata modificata nelle rappresentazioni successive e nostre contemporanee è un dato di fatto che deve essere analizzato. Certo è che se ci si dovesse basare sulle testimonianze lasciate da Verdi ai posteri, sicuramente non ci sarebbero dubbi riguardo l'interpretazione da dare all'intero testo. Nel capitolo successivo si avrà modo di analizzare alcune messe in scena; questo esercizio di analisi verrà svolto con l'intenzione di capire quante e quali modifiche siano state realizzate sull'elaborazione originaria e a quali filoni critici esse si ricolleghino.

---

<sup>312</sup> *Ivi*, p. 402.

## 5 Il *Macbeth* sulle scene

Nel momento in cui ci si appresta a svolgere un'analisi delle rappresentazioni sceniche, si deve mettere in conto che questo non potrà essere uno studio oggettivo, ma basato su interpretazioni personali che siano esse del regista/direttore d'orchestra oppure dello spettatore, il quale giudica secondo i sentimenti che la rappresentazione stessa gli ha suscitato. Quindi le opinioni presenti nel seguente capitolo si inoltrano in un campo ben più insidioso: quello della soggettività e delle emozioni.

Il *Macbeth* è un'opera dell'età giovanile verdiana, appartenente al periodo da lui definito «anni di galera», per questo motivo al suo interno presentava delle soluzioni musicali che potrebbero essere definite più *acerbe* se si considera la produzione successiva di Verdi. Per questo motivo il *Macbeth* non venne rappresentato spesso nei teatri: dopo un primo periodo di espansione nella penisola italiana, l'opera smise di essere allestita.

Già a partire dalle sue prime rappresentazioni, essa veniva sottoposta a rielaborazioni interpretative: ad essa venivano attribuiti dei significati che probabilmente non aveva o che comunque non le erano stati originariamente attribuiti dall'autore. Le interpretazioni possono variare a seconda del periodo ma anche in base al messaggio che si intende trasmettere al pubblico. La rappresentazione teatrale non può essere considerata come distaccata dalla rete sociale o dal contesto storico in cui viene allestita: essa si intreccia con dei fili preesistenti, fino a comporre una nuova interpretazione, che mantiene dei punti di contatto con l'originale. A questo proposito risulterà interessante citare alcuni riferimenti storici riguardante i primi allestimenti del *Macbeth*; per l'aneddoto in questione si deve tenere ben presente quella che fu la posizione rivestita da Verdi durante il Risorgimento italiano e di come la sua produzione giovanile rispecchiasse gli ideali patriottici<sup>313</sup>. Quando il *Macbeth* venne presentato al Teatro la Fenice di Venezia nel 1848, al grido di Malcolm «Chi non odia il suo nativo/prenda le armi e segua me» tutti applaudirono calorosamente e la ballerina che impersonava il ruolo di Ecate entrò danzando, coperta con un velo verde, bianco e rosso; il tumulto fu tale che il teatro dovette essere sgomberato poiché tra il pubblico risuonavano sonori i cori di «Viva l'Italia!»<sup>314</sup>.

---

<sup>313</sup> Basti pensare ai meravigliosi movimenti corali del *Nabucco* («*Va', pensiero*») e del *Macbeth* («*Patria Oppressa*»).

<sup>314</sup> Marchesi Gustavo, *Le carte in regola di un capolavoro: Macbeth*, in *L'Opera: mensile per il mondo del melodramma* (*International Magazine*), Alba Editore, Milano, Anno III, Allegato al No° 27, maggio 2018, p. 45.

La rilevanza di Verdi quindi non fu solo artistica ma anche politica: egli fu una figura di riferimento in un periodo decisamente molto critico nella storia della futura Italia e con la sua arte fu in grado di fare un teatro che fosse realmente *educativo*. Ma l'episodio appena citato vuole anche essere esemplificativo di come, all'interno di una qualsiasi opera, anche solo una frase possa essere spiegata e interpretata in modi sempre nuovi.

Nei primi anni del Novecento, a parte rare situazioni come l'allestimento a Zurigo del 1929 e gli allestimenti alla Staatsoper Berlin (1935) e al Glyndebourne (1938), non si ritrovano molte testimonianze della sua presenza nei cartelloni delle varie stagioni liriche. Il caso del *Macbeth* è molto peculiare nel repertorio delle opere verdiane poiché può essere definito come il dramma dalle tre vite: «le prime due corrispondenti alle due versioni (quella fiorentina d'origine e, a quasi diciotto anni di distanza, quella definitiva di Parigi), la terza rigenerata nel secondo dopoguerra dalla impetuosa renaissance, auspice soprattutto la Callas»<sup>315</sup>. Alcuni primi timidi passi verso la rivalutazione dell'opera giovanile vennero mossi da Carl Ebert (sovrintendente del teatro di Darmstadt prima e della Deutsches Opernhaus Berlin) che, nel 1938, decise di rimetterla in scena a suo rischio. Ovviamente essendo un titolo non molto famoso, lo spettacolo poteva rivelarsi un fallimento, dimostrandosi un investimento sbagliato. Lo stesso allestimento proposto da Ebert in Germania fu poi riproposto per il Festival di Glynderbourne; il Festival contribuì a sancire definitivamente una svolta nella percezione dell'opera, che iniziò da quel momento ad essere più presente nei cartelloni di tutto il mondo. Ad Ebert può essere attribuito quindi il merito di aver restituito al dramma una posizione di primo piano nel repertorio verdiano, tuttavia nella sua rielaborazione dell'opera fornì una soluzione musicale che in seguito venne adottata molto spesso, diventando una pratica abbastanza consolidata: la commistione della versione del 1847 con quella del 1865.<sup>316</sup> Prendeva così avvio una tradizione che, seppur esecrata da Verdi<sup>317</sup>, avrà un ampio seguito soprattutto nei tempi moderni; un altro elemento di dibattito furono i balletti della versione parigina, molto spesso tagliati poiché considerati un rallentamento superfluo dell'azione drammatica<sup>318</sup>.

---

<sup>315</sup> Giuseppe Verdi, *Macbeth: stagione lirica e di balletto 2004-2005*, Fondazione Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" Trieste, Trieste, 2004, p. 39.

<sup>316</sup> La celebre aria di Macbeth morente *Mal per me che m'affidai*.

<sup>317</sup> Verdi, in una lettera a Escudier, scriverà della sua avversione nei confronti dei cosiddetti *mosaici* di opere.

<sup>318</sup> Vedi Strehler e la versione di Michieletto di Venezia: capitoli 5.2 e 5.4.

## 5.1 Carl Ebert e il suo personale *Macbeth*

Carl Ebert fu una figura particolarmente importante nel contesto della musica lirica, sovrintendente prima del teatro di Darmstadt e poi della Deutsches Opernhaus di Berlino (1935). La sua prima produzione fu il *Macbeth*; la scelta dell'opera verdiana potrebbe essere considerata molto rivoluzionaria e azzardata, tenendo conto che la tradizione culturale nella Germania di quegli anni era chiusa in posizioni nazionalistiche e veniva rifiutato ciò che era straniero<sup>319</sup>.

In quegli anni la situazione in Germania si fece molto difficile; la politica culturale avviata dal nuovo regime non permetteva che vi fossero dissidenti, e pertanto coloro che non condividevano l'ideologia del Nazionalsocialismo e la sua enfasi sulla supremazia della razza ariana<sup>320</sup> dovevano essere severamente controllati. Ebert era un socialdemocratico che si rifiutò di licenziare alcuni suoi collaboratori ebrei o di sinistra<sup>321</sup>, «such artistic integrity was clearly non appreciated by the new regime<sup>322</sup>», e così decise di lasciare la Germania e trasferirsi in Svizzera, aspettando un momento più propizio per tornare in patria. Durante questo periodo, ricevette una lettera da un suo ex-collaboratore, Fritz Busch<sup>323</sup>, il quale lo informava di aver avuto notizia di un signore di nome John Christie che voleva inaugurare un festival nel Sussex: il Festival di Glyndebourne. Fu proprio a partire da questo primo contatto che prese avvio la collaborazione sul *Macbeth* dei due tedeschi e l'opera fu allestita per l'edizione del 1938; in questa messinscena erano ancora evidenti le influenze degli stilemi espressivi tedeschi del periodo precedente al nazionalsocialismo: buio fondo solcato da lame orizzontali di luce cruda e recitazione enfatica dai gesti larghi e accentuati<sup>324</sup>. Fu questa stessa rappresentazione del 1938 a essere ripresa prima al Maggio Fiorentino del 1951 con direttore Vittorio Gui<sup>325</sup> e poi alla Scala con la magnifica interpretazione di Maria Callas<sup>326</sup> nel ruolo della famosa e malvagia Lady Macbeth. Ella debuttava per la prima volta in questa parte e con la sua esibizione cancellava tutto ciò che l'aveva preceduta: era dotata di una voce e una presenza scenica

---

<sup>319</sup> Daniel Snowman, *The Hitler Emigrés: the cultural impact on Britain of refugees from Nazism*, Pimlico, Londra, 2003.

<sup>320</sup> Anche e soprattutto nel campo culturale, per esempio, fu molta l'insistenza sul genio creatore di Wagner in musica e sul superuomo di Nietzsche in filosofia.

<sup>321</sup> Per esempio Neher, talentuoso scenografo con il quale collaborò per l'allestimento del *Macbeth* stesso.

<sup>322</sup> Snowman, *The Hitler Emigrés* cit., p. 63.

<sup>323</sup> Precedentemente direttore dell'Opera di Dresda, fu costretto ad abbandonare il suo posto per protesta contro le idee artistiche imposte dal regime e, come Ebert, si rifiutò di rinunciare a collaboratori ebrei o con idee politiche diverse dalle sue. Fu insieme a Busch che Ebert mise in scena *Un ballo in maschera*.

<sup>324</sup> Giudici Elvio, *Il teatro di Verdi: in scena e in DVD*, Il Saggiatore, Milano, 2012, p. 233.

<sup>325</sup> *Ibid.* «Vittorio Gui [...] al quale, tradizionalmente, viene assegnato il ruolo di apripista nella moderna rivalutazione dell'opera».

<sup>326</sup> Enzo Mascherini (*Macbeth*), Maria Callas (*Lady Macbeth*), Italo Tajo (*Banquo*) Gino Penno (*Macduff*) Luciano della Pergola (*Malcolm*) Dario Caselli (*Medico*), coro e orchestra della Scala di Milano, regia Carl Ebert, direttore d'orchestra Victor de Sabata, direttore dell'allestimento scenico Nicola Benois.

tali per cui non si poteva non rimanere totalmente stregati. La sua esibizione fu fenomenale, ma l'esempio della Scala fu l'unico nel quale questo ruolo venne interpretato dall'attrice in un effettivo allestimento.<sup>327</sup> Ciò che però è importante sottolineare, sia nella messinscena del 1938 che in quella successiva della Scala, è il fatto che l'apparizione al Festival di Glyndebourne fece entrare il *Macbeth* nel Pantheon delle maggiori opere di Verdi.

L'archivio fotografico della Scala conserva alcune testimonianze della scenografia nella quale si muovevano gli attori della memorabile rappresentazione; infatti, era stato ricostruito un castello in perfetto stile medioevale: la facciata esterna, con la famosa scalinata, dove al lato si poteva intravedere la grata metallica che faceva presupporre la presenza di un ponte levatoio; gli ambienti interni si componevano in intricati labirinti di alti archi marmorei, spogli e cupi con piccole feritoie come finestre; i costumi, studiati sapientemente, riproducevano le fogge del periodo medioevale. La Callas viene ritratta nelle varie fotografie con uno sguardo severo e ricco di quella espressività che la contraddistingueva. Di particolare impatto doveva essere la *scena del sonnambulismo* che viene così descritta da Elvio Giudici:

La Callas riusciva a realizzarla [la *scena del sonnambulismo*] in modo quanto mai tipico e riferibile allora a lei soltanto: quasi totale immobilità scenica, cui tuttavia la sempre costante e percepibile tensione del corpo impediva di scadere a stasi bensì allacciava ad ogni momento alla fenomenale, carismatica varietà accentale espressa dal canto<sup>328</sup>.

La sua performance canora in questa scena rimase a lungo ineguagliata; nonostante altri mostri sacri (come Astrid Varnay) si stessero cimentando proprio in quegli anni nella parte di Lady Macbeth. Nessuna delle attrici contemporanee alla Callas fu in grado di dare piena forza alle colorature vocali inserite da Verdi; ancora imbattuta rimane la sua interpretazione di «A letto, a letto» dove riusciva a ricreare perfettamente quel *fil di voce* cui sospendere un re bemolle sovracuto: la difficoltà di questo passaggio sta nel fatto che subito dopo la voce sprofonda un'ottava più in basso.

---

<sup>327</sup> La Callas interpretò altre volte il ruolo di Lady Macbeth ma soltanto in brevi concerti, nei quali le veniva richiesto di intonare un'aria accompagnata dall'orchestra e non più in una messinscena teatrale. A questo proposito sono molto belle le registrazioni audio che vennero realizzate l'anno successivo alla rappresentazione scaligera, sempre diretta da Victor de Sabata, oppure le registrazioni video del 1959 a Stuttgart con la Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks.

<sup>328</sup> Giudici, *Il teatro di Verdi* cit., p. 234.

### 5.1.1 Maria Callas: tra mito e realtà

L'atteggiamento di Maria verso il pieno possesso di ogni parte da lei affrontata partiva sempre dalla ricerca e dalla scelta della tinta vocale adeguata al carattere del personaggio e alla situazione drammatica<sup>329</sup>.

La rivoluzione verdiana non si estendeva solo al campo puramente tecnico dei rapporti tra compositore-librettista-impresario: era una rivoluzione musicale e soprattutto vocale. Il soprano che si rinomina oggi come "verdiano" era in realtà un "soprano drammatico di agilità" equivalente alla somma del soprano *sfogato* e del soprano *giusto*.<sup>330</sup> Per Verdi non contava tanto il volume, quanto la tinta vocale; oltre alle evidenti difficoltà di intonazione, doveva anche essere tenuta in considerazione la presenza del *recitato* che in alcuni casi si trasformava in parlato<sup>331</sup> o viceversa, andando comunque contro le indicazioni stesse dell'autore. Completamente diverso è il caso della Callas, la quale si applicò talmente nello studio dei vari testi da costituire un precedente insuperato nella resa delle indicazioni vocali del Maestro; questo può essere detto soprattutto in riferimento all'opera in questione. La Callas si distinse per la sua estensione vocale che le permetteva di essere allo stesso tempo un soprano lirico, un soprano lirico spinto, soprano d'agilità, soprano lirico-leggero e soprano drammatico, spaziando nel suo repertorio tra vari autori del Settecento e dell'Ottocento senza alcuna difficoltà<sup>332</sup>. Straordinaria la sua maestria nell'inserirsi perfettamente all'interno della struttura musicale di un'opera senza lasciare che il suo canto prevaricasse l'orchestra e viceversa: le due componenti devono coesistere in armonia, senza che una risalti troppo sull'altra<sup>333</sup>. Attraverso l'impostazione canora è possibile riuscire a comprendere il carattere del personaggio, e quanto detto è particolarmente vero nel caso del *Macbeth* di Verdi, nel quale la Callas, con poche battute e tinte vocali, riusciva subito a offrire all'ascoltatore un quadro piuttosto chiaro del personaggio e dell'essenza di Lady Macbeth.

---

<sup>329</sup> *Mille e una Callas: voci e studi*, a cura di Luca Aversano e Jacopo Pellegrini, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 169.

<sup>330</sup> *Ivi*, p. 177: «ma è una definizione impropria: il fatto è che soprani e contralti possedevano *tutti* l'agilità, corredo tecnico assolutamente indispensabile per affrontare la carriera teatrale. La differenza la faceva semmai la presenza o meno dello "sfogo" verso l'acuto».

<sup>331</sup> Esempio fu la già citata Astrid Varnay la quale nel repertorio italiano e soprattutto nel *recitato* preferiva cantare anche le parti che per spartito erano solo da recitare.

<sup>332</sup> Giancarlo Landini, *Il Mistero della Voce*, cit., p. 49.

<sup>333</sup> A questo proposito è molto interessante citare un'intervista di Riccardo Muti proprio sul *Macbeth*. Landini, *Il Mistero della Voce* cit., p. 49: «Pensiamo ai Recitativi delle opere di Verdi ed in particolare a questi del *Macbeth*. Da un lato sono perfetti nella loro capacità di esprimere la psicologia dei protagonisti, il momento drammatico che essi vivono, dall'altro vanno protetti da esecuzioni trasandate o peggio dalla scelta dei cantanti di mettere in risalto la loro voce, dimenticando le indicazioni del Compositore».

Alla Callas riesce l'impresa – in verità assai ardua, se non quasi impossibile ai comuni mortali – di creare un personaggio perfetto in una sola performance. Di solito occorrono più allestimenti per mettere perfettamente a fuoco un personaggio. [...] la grandezza di questa Lady è reale. Una grandezza che il tempo non sbiadisce<sup>334</sup>.

Già nella prima aria *Vieni t'affretta!* si potevano riconoscere i tratti peculiari del personaggio, partendo dall'analisi degli stessi appunti di Verdi sul modo in cui doveva essere cantato il brano: il timbro vocale doveva essere penetrante ed oscuro, proprio come il personaggio<sup>335</sup>. Così come nella cabaletta *Or tutti sorgete – ministri infernali*, la Callas, sotto la direzione di De Sabata, si attenne egregiamente alle indicazioni di Verdi conferendo al brano tutta la maestà e malvagità desiderata dall'autore. Nonostante molti critici moderni si ostinino nel rimarcare che la voce della Callas non fosse adatta ai ruoli verdiani, specialmente quelli della giovinezza, si potrebbe replicare con un'osservazione fatta dal grande Arturo Toscanini quando, nel 1951, si prospettò la possibilità di allestire il *Macbeth* a Bussetto per il cinquantesimo anniversario della morte di Verdi: «nella mia vita non ho mai diretto il *Macbeth* di Verdi perché non ho mai trovato una cantante capace di interpretare Lady Macbeth. [...] Lei [La Callas] è la donna che ho cercato per tanto tempo. La sua voce è quella che mi serve. Farò il *Macbeth* con lei»<sup>336</sup>. Nonostante la mancata realizzazione di *Macbeth*, la citazione di Toscanini aiuta a comprendere la portata della voce di Maria Callas.

Purtroppo, non può essere detto molto di più riguardo questa meravigliosa esibizione della stagione 1952-1953, visto che non sono conservate riprese video ma soltanto le foto di scena e alcune registrazioni audio dell'anno successivo. Per disporre di registrazioni video si dovrà aspettare il 1972 quando, al Festival di Glyndebourne, venne allestita l'opera. Tale messinscena precede di pochi anni quella di Giorgio Strehler del 1975 alla Scala di Milano, di cui si offrirà in seguito una trattazione più approfondita.

Tra la versione di Glyndebourne e quella scaligera ovviamente sono presenti alcune somiglianze dal punto di vista scenografico, come per esempio un palcoscenico praticamente spoglio, con la pedana fortemente inclinata verso il proscenio, e le figure vestite con ricchi e colorati costumi. La versione

---

<sup>334</sup> Michele Nocera, *Sempre libera... Le opere di Giuseppe Verdi Interpretate da Maria Callas*, Azzali Editore, Parma, 2000, p. 148.

<sup>335</sup> *Mille e una Callas* cit., p. 184.

<sup>336</sup> *Ivi*, pp. 46-47.

del 1972 con regia di Michael Hadjimischev e orchestra guidata da John Pritchard<sup>337</sup>, mostra tutta la sua inadeguatezza nel momento in cui la si sottopone ad un paragone più approfondito con la messinscena della Scala. Intanto i costumi che vennero preparati e indossati non erano assolutamente adatti ad un episodio, come quello del *Macbeth*, le cui vicende risalivano al 1042 e quindi in pieno Medioevo: i personaggi si presentavano sulla scena con lunghe vesti tardorinascimentali, riccamente ornate e del tutto fuori periodo. Le streghe vennero rappresentate come esseri cenciosi, che diventavano grumi di terra nel momento in cui si accovacciavano e quando si rialzavano sembravano stoffe a brandelli mosse dal vento; il momento delle apparizioni richiamava antichi riti satanici dove il centro del palco era occupato da un mascherone con falce di luna, intorno al quale si muovevano goffe le streghe. Il personaggio di Lady Macbeth d'altro canto non presentava quasi nessun attributo malefico e subdolo:

Lady deambula con vestito rosso, massiccia collana e orecchini a goccia, con in testa un cappello a cono da cui scende un veluccio rosa, stile Fata Purpurea, e s'impegna in gran girotondi strabuzzando gli occhi per fare la bieca subdola, ma con esito bizzarro giacché la sua inglesissima faccia piuttosto allungata la qualifica come bonaria signora borghese<sup>338</sup>.

Vistosi i tagli operati in questa versione, come per esempio la cabaletta *Or tutti sorgete – ministri infernali*, e i rallentamenti musicali atti a conferire maggiore *pathos* alla rappresentazione ma che in realtà mostravano solo la volontà del direttore d'orchestra di raggiungere una maggiore densità drammatica a discapito dell'azione scenica. Moltissimi accorgimenti musicali vennero attuati per cercare di "nobilitare" il tessuto melodico verdiano, il quale era considerato da Pritchard troppo volgare e bisognoso di emendamenti: le stesse indicazioni di *pianissimo* furono sostituite con il *mezzoforte* (per esempio nel punto «nella speranza di un regio soglio»<sup>339</sup>) oppure il coro delle streghe a cui viene raccomandato di ripetere la parte usando delle voci artefatte e decisamente macchinose, come delle vere e proprie streghe emerse dall'immaginario popolare. Questo espediente non è in realtà un'invenzione di Pritchard, ma risale ad un precedente storico molto importante: la rappresentazione con prima donna Astrid Varnay del 1962 a Strasburgo, con direttore

---

<sup>337</sup> Kostas Paskalis (*Macbeth*), Josephine Barstow (*Lady Macbeth*), James Morris (*Banco*), Keith Erwen (*Macduff*), Rae Woodland (*Dama*), Brian Donlan (*Medico*); coro del festival di Glyndebourne, orchestra London Philharmonic, direttore John Pritchard, regia Michael Hadjimischev.

<sup>338</sup> Giudici, *Il teatro di Verdi* cit., p. 241.

<sup>339</sup> Giuseppe Verdi, *Macbeth*, Atto I scena iii. Banquo: «Oh, come s'empie costui d'orgoglio,/nella speranza di un regio soglio!»

d'orchestra Frederic Adam<sup>340</sup>. Di tale allestimento è rimasta la testimonianza audio della rappresentazione in cui è palese un'accelerazione dei tempi musicali, già evidente nel preludio. All'estremo opposto rispetto alla messinscena di Glyndebourne, si posiziona il *Macbeth* di Strehler che mostra il vero significato di una regia curata nei minimi dettagli, con un'attenzione quasi maniacale nel seguire alla lettera le prescrizioni verdiane.

## 5.2 Giorgio Strehler e l'avvento della regia

Nel dopoguerra si affermò alla Scala un nuovo personaggio: il regista<sup>341</sup>.

Giorgio Strehler<sup>342</sup> fu una figura importantissima nel dopoguerra italiano, il suo grande carisma e la sua fine intelligenza, lo portarono a realizzare opere importantissime e di alto livello: «diventò un grande regista perché cosciente di quelli che sono i limiti della regia e dello spettacolo, qualcosa che passa, come costruito sull'acqua, e in questa coscienza ritrovò infinite possibilità di realizzazione: non poesia ma strumento della poesia»<sup>343</sup>. La sua grandezza di regista nasceva dall'abilità di interpretare criticamente i testi rappresentati. La sua non voleva essere soltanto una resa pedante del copione, e non si concentrò solamente sulla resa filologica, a discapito di altri elementi o dell'interpretazione stessa.

Strehler era un grandissimo appassionato di musica, tanto che, spesso in modo scherzoso, ribadiva come il teatro gli avesse impedito di diventare un direttore d'orchestra; infatti, sua madre era violinista e suo nonno fu impresario del Teatro Verdi di Trieste. Le sue conoscenze musicali lo rendeva un compagno non sempre facile da gestire per i direttori d'orchestra<sup>344</sup>. Durante la sua

---

<sup>340</sup> Robert Allan (*Macbeth*), Astrid Varnay (*Lady Macbeth*), Ugo Trama (*Banquo*), Bruno Prevedi (*Macduff*), direttore d'orchestra Frederic Adam.

<sup>341</sup> Giuseppe Barigazzi, *La Scala racconta*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1991, p. 578.

<sup>342</sup> Giudici, *Il teatro di Verdi* cit., p. 237. Strehler viene spesso accostato alla figura di Visconti, in quanto entrambi hanno attuato un'importante rivoluzione nel teatro. I due erano sostenitori di due posizioni diametralmente opposte: Strehler ribadiva la necessità di creare dei teatri stabili che costituissero un punto di riferimento per il pubblico, i quali, inserendosi nel tessuto sociale, diventando così espressione della cultura locale. Dall'altra parte invece Visconti ribadiva l'importanza della compagnia di giro che fosse incentrata sul grande attore, però l'intera compagnia doveva sottostare alla ferrea logica pianificatrice del regista.

<sup>343</sup> *Etinforma: Mensile di informazione dello spettacolo – Speciale Giorgio Strehler*, anno IV, n°1, Roma, 1999, p. 4.

<sup>344</sup> *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuali*, Sina Kessler (a cura di), Feltrinelli, Milano, 1974, p. 205. «La musica è un elemento fondamentale della mia vita, da ieri a oggi. Non amo particolarmente il teatro in musica perché esso rappresenta una somma di altissimi compromessi, più alti ancora di quelli della prosa. [...] La mia formazione culturale, musicale, mi aiuta a "capire" l'opera, ma mi aiuta anche ad essere spesso in disaccordo con chi la dirige musicalmente».

carriera, egli curò la regia di quarantaquattro opere liriche, ad iniziare dal *Così fan tutte* di Mozart all'età di soli ventisei anni. Il suo è un *Macbeth* cupo e barbarico che trae una certa ispirazione dal già citato allestimento di Vittorio Gui per il Maggio Fiorentino del 1951<sup>345</sup>. In questo caso, nella scenografia di Herta Böhm, la scena era fissa: l'azione si svolgeva all'interno di una scatola petrosa e attraverso il solo impiego delle luci si riusciva a mutare l'ambientazione. Fondamentale il rilievo fatto assumere alla gestualità, assecondando il volere di Verdi che ribadiva l'importanza del gesto rispetto al canto. Lo svolgersi della vicenda veniva scandito dal buio e dalla luce; gli effetti di luce fornivano una certa plasticità ai personaggi presenti sulla scena. Di rilievo è l'effetto che le illuminazioni avevano sul gruppo di streghe il cui movimento richiamava l'impetuosità di un mare in tempesta; questo espediente verrà ripreso in alcune rappresentazioni moderne, come per esempio il *Macbeth* di Emma Dante allestito al Teatro Regio di Torino nel 2017<sup>346</sup>. Un'altra scelta registica interessante, che venne poi ripresa da Strehler per lo spettacolo scaligero, fu l'uso di una passerella sulla quale far muovere Lady Macbeth durante la *scena del sonnambulismo*; la stessa passerella verrà ristretta in seguito per la rappresentazione del 1975. Questa messinscena costituirà una sorta di spartiacque tra ciò che c'è stato prima e ciò che verrà dopo; per questo motivo verrà analizzata in modo più dettagliato rispetto alle altre.

### 5.2.1 Le origini della rappresentazione al Teatro la Scala del 1975<sup>347</sup>

Shakespeare fu un autore molto importante per Strehler, il quale ebbe modo di mettere in scena nel teatro di prosa il *Macbeth* nel 1952. La scelta di riproporne la trasposizione in chiave lirica fu fondamentale per *rinnovare* il suo rapporto con l'importante drammaturgo inglese: ma perché rinnovare? Era come se Strehler, nella versione del 1952, non avesse avuto modo di risolvere tutte le questioni lasciate in sospeso durante la prima rappresentazione e, vista l'opportunità di riprodurre il *Macbeth* nei teatri lirici, avesse voluto cogliere l'occasione per "concludere" quanto lasciato in sospeso. Come ben si sa ormai, del *Macbeth* sono presenti due versioni: quella fiorentina del 1847 e quella parigina del 1865. La scelta di una versione piuttosto che dell'altra diede luogo ad

---

<sup>345</sup> Giudici, *Il teatro di Verdi*, cit., p. 235. *Ivan Petrov (Macbeth)*, *Astrid Varnay (Lady Macbeth)* *Italo Tajo (Banquo)*, *Gino Penno (Macduff)*, *Gino Sarri (Malcolm)*, *Camillo Righini (Medico)*, *orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino*, direttore d'orchestra *Vittorio Gui*.

<sup>346</sup> Vedi in seguito nel capitolo 5.4.2.

<sup>347</sup> *Piero Cappuccilli (Macbeth)*, *Shirley Verrett (Lady Macbeth)*, *Nicolai Ghiaurov (Banco)*, *Veriano Luchetti (Macduff)*, *Antonio Savastano (Malcolm)*, *Giovanni Foiani (Medico)*, *coro e orchestra del Teatro alla Scala di Milano*, direttore d'orchestra *Claudio Abbado*, regia *Giorgio Strehler*, scenografo e costumista *Luciano Damiani*.

alcune discussioni tra Strehler e Claudio Abbado<sup>348</sup>, il direttore d'orchestra; quest'ultimo voleva adottare la versione parigina poiché dotata di una partitura migliore e, di più brani ad effetto, ma soprattutto per via del balletto che, musicalmente, rappresentava uno dei momenti più alti dell'intera opera. Strehler invece non era d'accordo con questo giudizio: seppure si rendesse conto di quanto effettivamente la versione parigina superasse musicalmente quella fiorentina, era anche convinto del fatto che la prima versione fosse molto più compatta dal punto di vista del racconto drammatico<sup>349</sup>, dato molto importante per un regista. Egli era convinto che il balletto inserito nel terzo atto rallentasse enormemente la narrazione drammatica; inoltre la morte in scena di Macbeth fosse uno dei momenti più alti dell'intera opera: questo momento permetteva di dare maggiore risalto al rapporto tra la solitudine e il potere<sup>350</sup>. Per giungere ad una conclusione che fosse in grado di mettere d'accordo entrambi, Abbado ipotizzò di usare per l'allestimento la seconda versione, inserendo la morte di Macbeth della prima fiorentina e concludendo con *l'Inno di vittoria*. Strehler era dubbioso sull'effettiva realizzabilità di questo cambiamento: probabilmente la morte in scena del protagonista sarebbe sembrata ridicola inserita in un contesto musicalmente più alto come quello della seconda versione parigina<sup>351</sup>; infine si giunse alla conclusione di allestire la messinscena del 1865 tagliando il balletto per non spezzare l'azione scenica.

## 5.2.2 I primi passi verso una concezione più vicina alla psicoanalisi

La verità del testo deve essere sia una verità universale che una verità legata alla nostra storia attuale, quotidiana: la decisione di fare un dato testo è legata talvolta a delle intuizioni storiche, chiamiamole, delle intuizioni che vanno a scoprire il profondo della società che c'è intorno, società che ha forse bisogno di certe parole piuttosto che di altre –

---

<sup>348</sup> Pasquale Guadagnolo, *Giorgio Strehler alla Scala (1947-1997)*, Edizioni Teatro alla Scala, Milano, 1998, p. 157.

«Claudio [Abbado] ha deciso o vuole [...] fare una specie di terza edizione. [...] in pratica, fare la seconda edizione quella con le danze e le coreografie e immettere dentro, la morte di Macbeth della prima edizione, [...] per poi riprendere la seconda edizione fino alla fine. Si tratta di un inserto che egli dice possibile musicalmente. Io non sono riuscito a capire come. [...] non sono riuscito a capire come è possibile farlo scenicamente, drammaticamente».

<sup>349</sup> *Ibid.* «Ci sono cose che nella prima edizione sono più belle, altre più belle nella seconda. Io sono per presentare nonostante tutto la prima edizione (conscio che alcune cose sono molto importanti: fugato battaglia di Birmano, corale profughi per primi, non esistano). Ma essa è drammaticamente più compatta e la morte di Macbeth compensa molte manchevolezze ed è la più possibile, organizzativamente, richiede meno fatica, meno gente, [...] meno spese dunque».

<sup>350</sup> Myriam Tanant, *Mettre en Scène Macbeth de Verdi: les options de Giorgio Strehler*, in *Chroniques Italiennes 77/78*, Université Sorbonne, Parigi, 2006, p. 204. Vedi anche nota n° 43 in seguito nella trattazione.

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 205.

questo spiegherebbe perché certi poeti sono più importanti in un certo momento, certi altri in un altro<sup>352</sup>.

La scenografia, ideata da Damiano Damiani per la messinscena della Scala, presentava moltissime soluzioni felici nel trasmettere quella che era l'idea stessa del regista: il palcoscenico era sgombro e ricoperto da lastre di rame, le quali acquisiva una funzione sia simbolica che tecnica. L'idea era quella di ricreare un «utero sanguinolento che può partorire qualcosa di orrendo, riflesso angoscioso di un cielo turbinoso fatto di veli color fiamma, che calano dall'alto ogniqualvolta in scena compaiono le streghe: prodotto infernale di quell'utero e di quel cielo senza sole»<sup>353</sup>. Le streghe sono sempre state un'entità molto ostica da rendere sulla scena, sia per il loro aspetto che per i movimenti: le loro entrate e uscite nel primo atto di difficile realizzazione<sup>354</sup>. Damiani decise di dividere le streghe in tre gruppi di sei elementi e furono ricoperte da un velo ocra da cui emergevano soltanto le teste. Nel momento in cui sulla partitura era prevista la loro uscita, esse dovevano semplicemente nascondere le teste sotto il velo, acquisendo così le sembianze di semplici dune nel deserto<sup>355</sup>. Gli attori facevano il loro ingresso in scena attraverso l'ausilio di pedane che li facevano emergere dal sottopalco, come si vedeva per esempio nel primo ingresso di Macbeth e Banco, oppure nella *scena del banchetto* dove i tavoli apparivano completamente apparecchiati e con il coro già posizionato. Il fondale era composto da un ciclorama a 180° che all'occorrenza veniva coperto dai pannelli in rame che avevano un'importante funzione anche musicale di amplificatore acustico. Tra questi pannelli era presente una fessura dalla quale faceva il suo primo ingresso Lady Macbeth; in questa messinscena ella non portava con sé la solita pergamena ma la lettera veniva letta fuori campo da una voce maschile, come se al pubblico fosse offerta la possibilità di entrare nella sua mente e sentire il rimbombare dei pensieri. Molto particolare e simbolica fu in questo caso anche la scelta dei costumi: Macbeth e Lady portavano due lunghi mantelli, specchio delle loro anime; attraverso il loro intrecciarsi o allontanarsi si voleva mostrare la vicinanza o la lontananza di intenti nei due personaggi. Anche quando i coniugi erano distanti sulla scena, in realtà erano collegati dai due strascichi: per esempio, nella scena in cui appariva Re Duncan, i due coniugi, seppur lontani, erano

---

<sup>352</sup> Giancarlo Stampalia, *Strehler dirige: le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*, Marsilio Editori, Venezia, 1997, p. 30.

<sup>353</sup> Giudici, *Il teatro di Verdi* cit., p. 242.

<sup>354</sup> Era difficile farle uscire nel breve tempo che intercorreva tra la fine del loro canto e l'arrivo dei messaggeri, senza creare del frastuono che avrebbe disturbato la fruizione musicale.

<sup>355</sup> La loro presenza soprannaturale continuava a essere suggerita dai veli color rame posti in alto che si agitavano come mossi dal vento.

uniti dai mantelli, simbolo dei loro malefici piani condivisi. Il movimento<sup>356</sup> assume in questa messinscena un'importanza fondamentale: lo stesso Strehler insisterà moltissimo sull'ideazione di azioni estremamente calcolate e controllate, mostrando ai cantanti i gesti da compiere<sup>357</sup>.

Al regista interessava indagare la profondità del rapporto tra i due coniugi: Lady Macbeth, guidata dalla sua ambizione, era simbolo dell'eterna insoddisfazione dell'essere umano che continua a desiderare ciò che non può avere o che non ha<sup>358</sup>, mentre Macbeth veniva rappresentato come meno coraggioso e divorato dai dubbi, anche se decide di compiere un omicidio pur di ottenere il trono, illudendosi che il potere avrebbe colmato il vuoto della sua anima.

Ce qui était pour ses contemporains le drame d'un crime commis pour accéder au trône par "une femme ambitieuse" et son mari "faible et torturé de doutes" devient chez Verdi le drame de deux solitudes qui ne se rencontrent jamais et qui sombrent dans l'abîme de la folie, une folie "infantile et pour Lady Macbeth, une autodestruction progressive pour l'autre"<sup>359</sup>.

Questa intuizione di origine freudiana spiegherebbe la scelta di registrare la voce di Macbeth e di riprodurla nel momento in cui Lady faceva la sua prima comparsa sul palco: era un espediente che aveva la funzione di dare qualche indizio sulle vulnerabilità della donna che poi la condurranno al tracollo psicologico. Diversa era la situazione di Macbeth, il quale, tormentato dalle allucinazioni, veniva mostrato come il più debole, delirante. Per Strehler era fondamentale il ruolo rivestito dalla indecisione originaria dell'eroe, poiché questa rettitudine morale aveva preservato la sua psiche dalle gravi ripercussioni che i rimorsi avranno sulla consorte.

Il Macbeth che veniva mostrato prima dell'orribile omicidio era un uomo prostrato, divorato dal senso di colpa e torturato dalle continue allucinazioni; dopo aver assassinato Duncan usciva

---

<sup>356</sup> Fondo Giorgio Strehler, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, B. 99, *Macbeth* di G. Verdi, stagione 1975/1976, Milano, Teatro alla Scala, *Corrispondenza Paolo Grassi-Giorgio Strehler*. Lettera di Giorgio Strehler a Shirley Verret: «Questa sera lei sarà vista dal suo pubblico ma si ricordi sempre, mia cara, che in questa atmosfera drammatica, oltre che all'espressione è importantissimo il gioco del corpo, la plasticità dell'atteggiamento, il 'modo' di camminare, di ascoltare, di abbracciare, di chiudersi o aprirsi il mantello, una mano. Nel teatro d'opera quando si tratta poi di teatri grandi, come quello di oggi, non esiste una vera possibilità di 'recitare per tutti' con il viso e gli occhi, ma con tutto sè stesso, sì».

<sup>357</sup> Tanant, *Mettre en scène Macbeth de Verdi* cit., p. 213.

<sup>358</sup> Matteo Paoletti, *Giorgio Strehler e l'opera lirica. Problemi organizzativi e di politica culturale*, in «il castello di Elsinore», anno XXIV, n° 64, 2011, p. 67. Per Shirley Verrett il *Macbeth* «è nonostante tutto un dramma d'amore, [...] ed io lo interpreto in questo senso. Lady Macbeth vuole a tutti i costi il successo del marito ambizioso ma debole, per questo si assumerà lei tutte le responsabilità degli orrendi delitti».

<sup>359</sup> Tanant, *Mettre en scène Macbeth de Verdi* cit., p. 213: «Ciò che per i suoi contemporanei era considerato il dramma di un crimine commesso per ascendere al trono da "una donna ambiziosa" e da suo marito "debole e torturato dai dubbi" diventa con Verdi il dramma di due solitudini che non si incontrano mai e che affondano negli abissi della follia, una follia "infantile" e per Lady Macbeth, una autodistruzione progressiva».

barcollante dalla sua stanza e veniva subito soccorso da Lady che lo attendeva<sup>360</sup>. Aveva qui inizio uno dei due momenti che Verdi stesso considerava tra i più importanti musicalmente nell'intera opera (insieme alla *scena del sonnambulismo*)<sup>361</sup>. Ovviamente Strehler pensò ad ogni minimo dettaglio per rendere al meglio la sua personale visione della scena; i movimenti dovevano essere ben distinti, i mantelli si intrecciavano e si separavano e si iniziavano qui a vedere le prime divergenze tra i due personaggi che recepivano in modo diverso la portata dell'atto appena compiuto: Macbeth era terrorizzato, ma questo suo stato d'animo non era condiviso dalla moglie che pensava soltanto ad assicurarsi il trono mentre tornava nelle stanze reali per cercare di volgere altrove i possibili sospetti. Nel momento in cui Lady Macbeth ritornava in scena con le mani sporche di sangue, ritrovava un Macbeth ancora preda del suo delirio che continuava a ripercorrere con terrore nella sua mente quanto appena accaduto.

Lady Macbeth va essayer de ramener Macbeth à la raison pour lui faire quitter les lieux : elle passe d'une attitude d'amante dominatrice à celle de mère impérieuse, « *torna in te, fa cor Macbetto/non ti vinca un vil timor* » et à celle d'une mère tendre qui, dans un chuchotement presque suffoqué, demande à Macbeth de venir avec elle. Ils sortent à l'avant-scène, Lady enlaçant Macbeth halluciné, comme si elle le portait à bout de bras alors qu'une poursuite accompagne leur mouvement en les isolant, dans une lumière crue de cauchemar, du reste di plateau, plongé dans l'obscurité<sup>362</sup>.

Il rapporto madre-figlio che si instaura tra i due coniugi è fondamentale per le soluzioni che verranno adottate da Strehler ma anche da coloro che lo seguiranno<sup>363</sup>. Da ciò che è emerso sino a questo momento il legame tra i coniugi è al centro della rappresentazione; ma l'altro grande protagonista è l'analisi psicologica, particolarmente evidente nel ricorrere delle allucinazioni di Macbeth. Un primo suggerimento della sua instabilità psichica veniva fornito nella scena dell'aria *Mi si affaccia un pugnale* ma ancora più evidente sarà in una scelta registica dello stesso Strehler, il quale risolverà

---

<sup>360</sup> Movimenti scenici che verranno richiamati anche nell'allestimento di Muti di cui si tratterà nel capitolo 5.3.

<sup>361</sup> *Verdi's Macbeth* cit., Rosen e Porter (edited by), p. 67. Lettera di Verdi a Cammarano del 23 novembre 1848: «Avvertite che i pezzi principale dell'Opera sono due: il Duetto fra *Lady*, ed il *marito* ed il *Sonnambulismo*; se questi pezzi si perdono l'opera è a terra».

<sup>362</sup> Tanant, *Mettre en scène Macbeth de Verdi*, cit., p. 219. «Lady cerca di far ragionare di nuovo Macbeth per poter lasciare il luogo: passa da un atteggiamento di amante dominatrice a quello della madre imperiosa, « *Torna in te, fa cor Macbetto/non ti vinca un vil timor* » a quello di una madre tenera che, in un sussurro quasi soffocato, domanda a Macbeth di andare via con lei. I due scendono dal proscenio, Lady abbracciava un Macbeth ancora sotto shock, conducendolo via verso le stanze private. La musica accompagna i loro movimenti isolandoli, con una luce quasi da incubo, dal resto del palco, facendoli sprofondare nell'oscurità».

<sup>363</sup> Saranno basate su questo rapporto anche le rappresentazioni che verranno analizzate in seguito.

il difficile problema dell'apparizione dello spettro di Banquo, semplicemente evitando di farlo apparire. La volontà del regista era quella di mostrare al pubblico come l'evento si stesse svolgendo in realtà solo nella mente stravolta di Macbeth che, tormentato dai sensi di colpa, vede nella sua mente il compagno che aveva fatto assassinare. Per rendere più realistica la pazzia di Macbeth venne inserito nel proscenio un cuscino imbottito di piume che veniva pugnalato da Macbeth stesso e, sollevato dal protagonista, provocava una pioggia di piume che rendeva ancora di più questo senso di vuoto e assenza. Una volta ripreso il brindisi egli sembrava assente, non badava neanche alle parole taglienti della moglie; la sua mente era lontana, come in attesa dell'ennesima apparizione che non tardava ad arrivare, sconvolgendolo ancora di più. Era molto poetica l'immagine in cui lui correva verso un Banquo inesistente sul proscenio e nella corsa cascava per terra stremato, perdendo la sua corona. Nella scena delle apparizioni, le teste dei Re venivano proiettate sul tulle nero che ricopriva il ciclorama; l'ultimo Re recava in mano uno specchio nel quale erano presenti tutti i monarchi e tra questi lo stesso Banquo, giungeva così alla conclusione che la profezia delle streghe si sarebbe infine realizzata assicurando il potere alla progenie dell'amico ucciso.

L'incontro con Lady Macbeth seguente alla rivelazione delle streghe si mostrava come uno dei più violenti e dei più patetici, nel quale si affacciava l'idea di compiere l'ennesimo omicidio, accanendosi in questo caso sulla stirpe di Macduff. Questo momento era molto importante poiché mostrava il ruolo marginale che Lady Macbeth iniziava ad acquisire nella vicenda, in quanto ormai il marito non aveva più bisogno del suo sostegno e del suo incoraggiamento per compiere ulteriori assassinii. Il coro *Patria oppressa*, riscritto musicalmente per la messinscena parigina, assumeva i toni disillusi del Verdi degli ultimi anni: Strehler lo mise in scena rispettando la sua struttura da marcia funebre<sup>364</sup>. La schiera di esuli scozzesi si sviluppava lungo una diagonale che percorreva il palco; questa diagonale umana aveva la funzione ben precisa di rievocare tutti gli esodi recenti e passati.

Dopo le arie riservate a Macduff e Malcolm, si arrivava alla seconda scena fondamentale per Verdi: la *scena del sonnambulismo*. Seguendo le indicazioni dello stesso compositore, come già accennato nel capitolo precedente, la scena doveva essere interpretata seguendo le istruzioni della famosa attrice Adelaide Ristori: pochi movimenti ma significativi. Si ritroverà l'espedito della passerella, già accennato nella versione del Maggio Fiorentino del 1951: una passerella rialzata che percorre tutta la larghezza del palco. Il ciclorama sullo sfondo mostrava una notte scura, come quella in cui era sprofondata la mente di Lady Macbeth, la quale compariva vestita con una tunica e una vestaglia bianca. La balaustra sulla quale camminava in equilibrio Lady Macbeth riusciva a rendere ancora più

---

<sup>364</sup> *Ivi*, p. 226.

monumentale la sua figura disorientata, che risultava ancora più grande se confrontata con le piccole figurine della dama e del medico poco distanti da lei, che la osservavano preoccupati. Le ristrette dimensioni del camminamento venivano evidenziate dagli stessi movimenti barcollanti di Shirley Verrett, che riuscì a rendere in modo eccellente l'antica forza di Lady, stremata dalla mancanza di sonno e dai rimorsi della coscienza. La scelta di Strehler di non inserire il fantasma di Banquo e di proiettare sul ciclorama le varie apparizioni aveva uno scopo ben preciso; l'unico fantasma *reale* dell'opera era proprio Lady Macbeth: «il n'y a pas de place pour plusieurs fantômes dans cette lecture dramaturgique, car Lady qui ne voyait pas les fantômes, a intériorisé les visions de Macbeth, et devient *Le fantôme unique*. [...] La scène se charge alors d'une forte connotation symbolique : celle d'être le lieu de passage entre la vie et la mort »<sup>365</sup>.

L'interpretazione che Strehler dà del rapporto tra i due coniugi si basa quasi totalmente sull'istinto materno che la moglie riversa sul marito: lui viene presentato come bisognoso di questo supporto e di una figura materna a cui appoggiarsi, il loro rapporto è costruito sulla fondamentale debolezza di entrambi e sulla loro reciproca interdipendenza che veniva mostrata attraverso il gioco dei mantelli.

### 5.3 Riccardo Muti e la sua personale interpretazione musicale dell'opera

Riccardo Muti, uno dei direttori d'orchestra contemporanei più importanti, ha avuto modo di partecipare a vari allestimenti del *Macbeth* dando vita a interpretazioni molto d'impatto dal punto di vista musicale. Un primo approccio di Muti all'opera verdiana si ebbe durante il Maggio Fiorentino del 1975; egli venne affiancato nella regia da Franco Enriquez, avvalendosi di due importanti cantanti lirici come Gwyneth Jones e Mario Petri. In questo particolare adattamento la versione che venne scelta fu quella parigina, in quanto lo stesso Muti ha dichiarato di nutrire per questa una netta preferenza<sup>366</sup>. È innegabile il fatto che nella versione parigina vengano presentate delle soluzioni decisamente più felici rispetto alla versione originaria, che però si distingue per la morte in scena

---

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 228. «Non c'è posto per altri fantasmi in questa lettura drammaturgica, poiché Lady, che non vedeva i fantasmi, ha interiorizzato le visioni di Macbeth e diventa ella stessa l'unico fantasma. [...] la scena si riempie di una forte connotazione simbolica: quella di essere il luogo di passaggio tra la vita e la morte».

<sup>366</sup> Giancarlo Landini, *Una fucina di idee e di cultura: Verdi, Macbeth e Firenze: Conversazione con Riccardo Muti*, in *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma*, Anno III, Allegato al n° 27, Alba Editore, maggio 2018, p. 48. «Nella seconda versione ci sono nuove pagine di musica davvero eccezionali, come "la luce langue", intonata dalla Lady. Basterebbe questo pezzo a giustificare la mia preferenza per la versione del '65. [...] nella prima versione c'è il vantaggio – ma fino a un certo punto – della morte di Macbeth, con "Mal per me che m'affidai". Questo pezzo, se si può dire, umanizza il personaggio di Macbeth e lo rende meno truce. È un momento straordinario, ma poi l'opera chiude rapidamente»

ricca di *pathos* del protagonista. Essendo presente questo momento topico nell'opera del 1847, alcuni registi, pur reputando musicalmente migliore quella del 1865, decidono di attuare delle "miscellanee" che non erano per niente gradite a Strehler, come si è avuto modo di osservare già precedentemente, e che non sono gradite nemmeno a Muti.<sup>367</sup> Nel 1975, un Riccardo Muti ancora molto giovane aveva affrontato con impetuosità molti passaggi del *Macbeth* mentre la versione scaligera del 1997 si distingueva per una maggiore consapevolezza del disegno originario del Maestro, una maggiore attinenza a quelle che sono state le sue indicazioni principali in fatto di resa musicale; tali indicazioni erano volte a ribadire la superiorità della mente creatrice del compositore su quella del direttore d'orchestra, il quale è semplicemente il mero esecutore dell'opera scritta da altri<sup>368</sup>.

Nell'adattamento scaligero del 1997, la regia venne affidata a Graham Vick<sup>369</sup>; la versione allestita comprendeva anche i balletti del terzo atto delle streghe. Al centro del palco venne posizionata una struttura cubica, cava all'interno, in equilibrio su un solo lato, la quale, a seconda dei momenti e delle necessità, si muoveva per creare varie ambientazioni. Le scene d'interno venivano collocate nel cubo che in realtà era cavo: per esempio, quando Duncan viene ucciso e il primo atto si avvia all'importante conclusione corale introdotta dall'aria di Macduff *Di svegliarlo per tempo il Re m'impose*, veniva mostrato il Re morto adagiato su un trono. Il cubo diventava un "luogo della mente", «blocco geometrico che sembra segnalare le oscure e inquietanti simmetrie interne di un'opera scandita come un incubo»<sup>370</sup>.

La scenografia quindi era molto semplice e basilare, si componeva di pochi elementi, per porre al centro della rappresentazione l'interpretazione stessa degli attori; i vari effetti scenografici venivano accentuati attraverso le soluzioni illuministiche che in alcuni casi erano atte a rendere identificabili alcuni personaggi. Per esempio, le streghe avevano come tratto distintivo quello dell'oscurità, illuminata da una flebile luce blu che proveniva da un faro posizionato sulla destra e dalle luci sotto

---

<sup>367</sup> *Ibid.* «In qualcuna delle esecuzioni di *Macbeth* che ho diretto, ho interpolato alla seconda versione la scena della morte del protagonista, tratta dalla prima versione. Ma devo dire che non sono convinto di questa soluzione. Le miscellanee non devono essere opera dell'esecutore. Se Verdi nel comporre la seconda versione del *Macbeth* ha scelto di togliere la scena della morte, così come si ascoltava nella prima versione, noi dobbiamo rispettare la sua volontà».

<sup>368</sup> A questo proposito Verdi inaugurò una strenua lotta per la supremazia del compositore sulle interpretazioni date dal Maestro d'Orchestra, per approfondimenti si rimanda al capitolo su Verdi e Wagner all'interno del manuale *Musiche nella storia*<sup>368</sup> Chegai, Piperno, Rostagno e Senici (a cura di), Carocci Editore, Roma, 2017.

<sup>369</sup> Roberto Bruson (*Macbeth*), Maria Guleghina (*lady Macbeth*), Carlo Colombara (*Banco*), Roberto Alagna (*Macduff*), Fabio Sartori (*Malcolm*), Enrico Turco (*Medico*), coro e orchestra del Teatro alla Scala di Milano, regista Graham Vick, scenografo Angelo Sala, costumista Cinzia Rosselli.

<sup>370</sup> *Il Macbeth di Muti alla Scala*, in *La Repubblica*, GEDI Gruppo Editoriale, Roma, 23 Novembre 1997.

il cubo; questa scelta voleva esprimere una sensazione di compressione dello spazio, oltre che accentuare il carattere misterioso del personaggio. Il coro delle streghe, già nella sua prima apparizione, richiamava i movimenti convulsi e serpentini del ballo che verrà realizzato poi all'inizio del Terzo Atto. Quando Macbeth e Banquo fecero la loro prima comparsa sulla scena, il palcoscenico era praticamente immerso nel buio, ad eccezione del solito faro posizionato alla destra del palco, puntato sui due soldati; tale faro lasciava in penombra il coro, soprattutto il gruppo di streghe posizionate sotto il cubo, conferendo loro un aspetto ancora più sinistro che ben si addiceva alle loro profezie misteriose.

La prima apparizione di Lady Macbeth avveniva all'interno del cubo, foderato di rosso con una scalinata che richiamava probabilmente la famosa scala discesa da Maria Callas, sempre nel teatro milanese, circa quarantacinque anni prima. Nella stessa interpretazione della Lady Macbeth/Guleghina<sup>371</sup> di *Vieni t'affretta!* vi è un evidente parallelo con la famosa soprano greca nella sua performance a Stuttgart del 1959<sup>372</sup>.

Di grande impatto era la scena dell'aria di Macbeth *Mi si affaccia un pugnol* quando sull'attore veniva puntata una luce dalle tinte azzurre che lo isolava ulteriormente sulla scena e l'attenzione dello spettatore veniva completamente stregata dalla sua interpretazione. Nel momento in cui risuonavano i tocchi mortali della campana, entrava nelle tenebre e scompariva dentro il cubo; a questo punto faceva il suo ingresso Lady Macbeth che lo attendeva paziente. Il Duetto che seguiva rappresenta tuttora una delle migliori interpretazioni della scena, nella quale i due interpreti riescono a conferire al loro canto tutta l'espressività che Verdi richiedeva. In questa famosissima aria si intuisce il carattere dominante di Lady e la remissività di Macbeth; nella rappresentazione del 1975, Macbeth entrava in scena cadendo in ginocchio, lacerato dalla consapevolezza della gravità di quanto appena commesso<sup>373</sup>. L'espressione di Lady Macbeth cambiava rapidamente: prima accorreva preoccupata a sincerarsi delle condizioni del marito, subito dopo si ritraeva disgustata dalla sua debolezza e dai suoi rimorsi; Macbeth era troppo immerso nel suo dolore per rendersi conto di quanto stava accadendo intorno a lui. Era proprio qui che iniziava a crearsi la frattura tra i due che porterà poi alla pazzia di Lady. Nella *scena del banchetto* Banquo effettivamente appariva seduto sul trono all'interno del cubo in cui stava andando a posizionarsi lo stesso Macbeth, il quale

---

<sup>371</sup> Maria Guleghina è un'importantissima soprano russa che è nota soprattutto per le sue interpretazioni della malvagia Lady Macbeth. La Guleghina ha preso parte a moltissimi allestimenti nel mondo, tornando anche più volte al Teatro alla Scala di Milano.

<sup>372</sup> Maria Callas veniva qui diretta da Nicola Rescigno e cantava accompagnata dalla Sinfonieorchester des Suddeutschen Rundfunks.

<sup>373</sup> Parallelo con la messinscena di Strehler del 1975.

rimaneva visibilmente sconvolto alla vista del fantasma e scappava verso il proscenio, dove veniva intercettato da Lady che, sostenendolo, gli sussurrava all'orecchio parole astiose («Voi siete demente»). Nell'apparizione di Banquo, l'allestimento di Vick si discostava da quello di Strehler; gli otto Re erano impersonati da bambini che sorreggevano la corona e come ultimo compariva lo stesso Banquo che portava con sé lo specchio in cui erano ritratti gli altri monarchi.

Il coro dell'ultimo atto veniva presentato ordinatamente disposto sul palco, il cubo ormai diventato soltanto una cornice che faceva da margine alla massa corale di esuli immobili e stanchi; alcuni disposti in piedi, altri per terra che cercavano di proteggere i loro figli. Il risultato, toccante e di grande effetto, riuscì ad introdurre meravigliosamente la Grande Scena del Sonnambulismo. Il palco era quasi completamente buio, il dottore e la dama si nascondevano dietro il cubo in attesa dell'arrivo di Lady, la quale compariva dal lato opposto vestita di bianco, sorreggendo un piccolo lume, con sguardo immobile e passo lento, ripetendo meccanicamente il gesto di pulirsi le mani sulla camicia da notte. Si inginocchia e, posando per terra il lume, si sfrega le mani: nella sua mente continua a rivivere i sentimenti e le azioni compiute la notte dell'uccisione di Duncan. Le prime note dell'aria venivano cantate piano, per poi crescere nell'esprimere la sua indignazione per la codardia dello sposo che non osava compiere l'atto, prorompendo infine in un'esclamazione disperata e carica di rimorsi alle parole «chi poteva in quel vegliardo/tanto sangue immaginar?». Guardandosi le mani si spaventava, vedendole ancora insanguinate; la Guleghina interpretava la scena rispettando le indicazioni del compositore, passando da toni ed espressioni angeliche a eccessi diabolici che rientrano perfettamente nella caratterizzazione del personaggio. Nell'allontanarsi con «a letto, a letto» riprendeva in mano il lume e veniva seguita da una luce bianca che la accompagnava mentre si allontanava, affievolendosi sempre di più sulle note di «andiam, andiam». Molto interessante anche l'interpretazione di Bruson che nell'intonare l'aria *Pietà, rispetto, amore*, riusciva a sortire un certo effetto sullo spettatore, il quale rimaneva completamente ammaliato dalla voce del baritono. Lo stesso Bruson definirà il suo Macbeth debole<sup>374</sup>, ma in realtà, con la sua interpretazione, riuscì a dipingere e a dare perfettamente l'idea di un uomo tormentato dai suoi demoni, cupo e introverso, ma che preserva il suo onore di soldato. La tragedia come interpretata da Vick voleva mettere in scena le solitudini e le passioni infernali che tormentano i personaggi; si assiste inoltre al ritorno di alcuni stilemi scenografici ed interpretativi come per esempio la scenografia scarna, dominata da figure geometriche che fungono da ambientazione, l'uso delle luci che trasmettono una emozione particolare, la scala, l'interpretazione che vede un Macbeth debole

---

<sup>374</sup> Giudici, *Il teatro di Verdi* cit., p. 247.

che si appoggia alla moglie di tempra più forte che lo sorregge come una madre amorevole. Si ritrova anche qui l'enfasi sul rapporto madre-figlio di visibile stampo freudiano.

## **5.4 La teoria psicoanalitica e il suo rapporto con i più recenti adattamenti scenici**

Nelle rappresentazioni sia di Strehler che di Muti si è osservato come la psicologia dei personaggi fosse stata approfondita soprattutto nell'indagare il bisogno di protezione di Macbeth, il quale cerca il supporto di Lady, che invece viene dipinta come malefica e frustrata a causa della sua sete di potere. La soluzione che viene fornita a questa questione insidiosa nelle rappresentazioni seguenti è che Lady Macbeth avesse superato il trauma della sua sterilità riservando al marito le cure amorevoli che avrebbe serbato per il figlio; si crea così una sorta di dualismo, secondo il quale le vite dei due coniugi sono legate da fili invisibili che, se recisi, portano entrambi alla morte: «nella simbiosi ogni forma di separazione è assoluta: essa viene percepita come la fine del tutto»<sup>375</sup>. È tuttavia sbagliato considerare Macbeth come il soggetto sottomesso della relazione; entrambi sono parte di un rapporto di interdipendenza che influenzerà tutte le azioni, portandoli alla disfatta e infine alla morte.

### **5.4.1 Il *Macbeth* freudiano di Michieletto**

[Il *Macbeth*] racconta la malattia, la solitudine, l'ossessione per il potere, la manipolazione, la crisi coniugale, la follia, l'ambizione. Ma soprattutto un ingrediente che distingue questa tragedia dalle altre è il tema dell'allucinazione, dei sogni della psiche che si sottrae al controllo razionale e crea incubi, mostri, visioni<sup>376</sup>.

L'opera che verrà analizzata è andata in scena per l'inaugurazione della stagione 2018/2019 del Teatro La Fenice di Venezia, regia Damiano Michieletto e direttore d'orchestra Myung Whun-

---

<sup>375</sup> Tiziana De Rogatis, *Lady Macbeth e Noi. Potere, corpo e desiderio*, in *Between Journal*, vol. III, n°5, edito da Università degli Studi di Cagliari, Cagliari, maggio 2013.

<sup>376</sup> Sabino Lenoci, *Macbeth e l'incubo della disperazione*, in *L'Opera: mensile per il mondo del melodramma*, Anno III, allegato al n° 32, Alba Editore, novembre 2018, p. 9.

Chung<sup>377</sup>. Per scelta del direttore d'orchestra, la versione che veniva allestita in questo caso era quella del 1865, con l'eliminazione del balletto<sup>378</sup>. Al centro del racconto in questa messinscena è la perdita di una figlia; le reazioni diverse dei coniugi, in merito alla morte della bambina, facevano presupporre che fosse figlia solo di Macbeth e non di Lady.

Macbeth cercava di ricreare un rapporto con sua figlia attraverso l'intercessione delle streghe, decidendo così di affidarsi al tramite ultraterreno. Lady, dal canto suo, cercava di aiutarlo a superare il dolore instillandogli la sete di potere e l'ambizione che divorava lei. Si instaurava così un rapporto asimmetrico, nel quale Macbeth dipendeva completamente dalla moglie che esercitava su di lui enorme potere, convincendolo a commettere prima l'omicidio di Duncan e poi quello dei figli di Macduff; omicidi che lui compie, nonostante egli stesso piangesse la prematura morte della figlia. È un'opera, secondo l'interpretazione di Michieletto, che segue fondamentalmente tre linee interpretative: rappresenta prima di tutto il dramma di una coppia che desidera ardentemente la felicità e, nel momento in cui non riesce ad ottenerla, implode in sé stessa; racconta l'incapacità di elaborare il lutto provocato dalla perdita della figlia e vuole donare centralità al tema della malattia mentale. Michieletto nel dare la sua interpretazione si rifà palesemente a Freud, fornendo una soluzione a quell'enigma che lo stesso medico non era riuscito a risolvere.

Il regista arriva di fatto a cogliere quella che Sigmund Freud considerava l'essenza della tragedia shakespeariana: il conflitto tra sterilità e capacità di generare eredi. [...] ma per quanto possa sembrare strano Freud stesso ammette di non saper fornire una interpretazione totale della tragedia. Non spiega cioè i moventi. [...] Michieletto invece spiega tutto con il trauma della perdita della figlia e finisce così per svelare l'enigma, in qualche misura banalizzandolo<sup>379</sup>.

In questo modo si spiega il motivo per cui tutta la rappresentazione fosse dominata da immagini provenienti dal mondo dell'infanzia; i bambini che entravano ed uscivano sulla scena, le profezie delle streghe che venivano pronunciate da tre bambine (proiezioni della figlia morta), il figlio di

---

<sup>377</sup> Luca Salsi (*Macbeth*), Vittoria Yeo (*Lady Macbeth*), Simon Lim (*Banquo*), Stefano Secco (*Macduff*), Marcello Nardis (*Malcolm*), Armando Gabba (*Medico*), Elisabetta Martorana (*Dama di Lady Macbeth*), orchestra e coro del Teatro la Fenice di Venezia, regia Damiano Michieletto, direttore d'orchestra Myung-Whun Chung, scenografia Paolo Fantin, costumi Carla Teti.

<sup>378</sup> Giancarlo Landini, *La sfida di dirigere Macbeth*, in *L'Opera: mensile per il mondo del melodramma*, Anno III, allegato al n°32, novembre 2018, p. 10. «Noi, però, tralascieremo il balletto, che era stato composto per Parigi, perché personalmente non amo inserire momenti di danza nelle opere di Verdi».

<sup>379</sup> Roberto Mori, *La tragedia di una coppia borghese*, in *L'Opera: Mensile per il Mondo del Melodramma*, Anno III, n°33, Alba Editore, dicembre 2018, p. 22.

Banquo che appariva continuamente sul palco in triciclo e gli stessi figli di Macduff che tornavano a tormentarlo. Le bambine comparivano nei momenti in cui Macbeth andava ad incontrare le streghe, le quali venivano presentate come un coro senza volto. La scenografia scarna presentava, per la maggior parte, solo elementi attribuibili a questo mondo lontano dell'infanzia: giocattoli, altalene, palloncini. La foresta di Birnam era una foresta di altalene rosse che venivano calate dall'alto ed erano sorrette da catene, queste simboleggiavano l'ultima grande allucinazione di Macbeth e tormenteranno anche il sonnambulismo di Lady Macbeth. La famosa *scena del sonnambulismo* si svolgeva in questa distesa di altalene e rappresentava il delirio di una donna che si vedeva circondata da fantasmi che la accusavano di essere un'omicida di bambini. Sul palco comparivano continuamente teli di nylon che avevano vari significati: essi rappresentavano una sorta di sipario/barriera tra il mondo reale e quello soprannaturale ma venivano usati anche come dei sudari per ricoprire i cadaveri; la plastica assume così una funzione drammatica, venendo usata anche come velario delle streghe stesse<sup>380</sup>. Tutta la rappresentazione si basava sulla dicotomia tra bianco e nero, non vi era spazio per il rosso del sangue che veniva sostituito da colate di vernice bianca; il bianco inoltre era molto importante perché ricordava, calato in questo contesto, gli ospedali e i manicomi. Tutta l'attenzione dello spettatore doveva essere attratta dal color carminio che distingueva gli oggetti inerenti alle profezie delle streghe (per esempio la corona e il mantello regale). Anche gli effetti luminosi erano molto importanti nel veicolare significati; essi erano attentamente studiati da Fabio Baretin, il quale creò le ombre ossessive proiettate sui sipari di plastica ma anche le luci asettiche che tanto richiamavano alla mente i reparti di psichiatria. I costumi rappresentavano un altro elemento fondamentale della messinscena, essi suggerivano un'ambientazione alto-borghese: evidente richiamo a questo contesto è la scena in cui compariva Duncan, presentato come patriarca, circondato dalla famiglia che si riuniva intorno a lui festante nel giorno del suo compleanno. In un giorno di festa si consuma quindi la tragedia; l'attenzione si sposta sulla dimensione privata, «la disgregazione di una unione e di un re patriarca»<sup>381</sup>. Ovviamente questo riferimento non era casuale, in quanto l'analisi psicoanalitica di Freud nasceva proprio per sviscerare l'inconscio delle "tribù" borghesi e le sue «perversioni nascoste dietro la facciata di

---

<sup>380</sup> Simona Antonucci, *Michieletto alla Fenice: «il mio Macbeth sull'altalena in un incubo di plastica»*, tratto da *Il Messaggero*, Caltagirone Editore, Roma, 19 novembre 2018; consultato in data 11 febbraio 2020.

«Quali emozioni suscita la plastica?» «Crea una tensione. L'idea drammaturgica e artistica nasce proprio dal libretto che parla del velario delle streghe. E così, ecco questi grandi veli che scivolano avanti e indietro, che fluttuano dall'alto, trasformandosi in una grande bolla che genera il mondo onirico delle streghe, nel telo che avvolge i defunti, nel sipario che nasconde i misteri e il passato di una coppia dilaniata dalla morte della propria figlia»

<sup>381</sup> Valerio Cappelli, *Michieletto: nel mio «Macbeth» un Verdi intimo e minimalista*, intervista sul *Corriere della Sera*, pubblicato da RCS MediaGroup, Milano, 14 novembre 2018.

perbenismo»<sup>382</sup>. Dovevano quindi essere eliminati tutti quegli elementi che avrebbero potuto distogliere l'attenzione dello spettatore dal tema principale della perdita di un figlio; anche se questa continua insistenza sul tema avrà come risultato una certa ripetitività. Le scelte scenografiche erano comunque in linea con l'idea registica; pertanto vennero inseriti vari elementi che richiamassero il Leitmotiv della rappresentazione come per esempio un lungo corridoio buio che indicava il cammino che la coppia decideva di intraprendere verso l'oscurità, il velo di nylon che trasmetteva angoscia, i morti che venivano uccisi con la plastica.

Interessante era la scelta registica riguardante il trono: questo veniva rappresentato come un'altalena che oscilla, un po' metafora dell'incertezza del potere nelle mani di Macbeth, e un po' un richiamo al mondo dell'infanzia poiché essa è un gioco per bambini che nuovamente gli ricorda la sua grande perdita. Il finale era molto ad effetto perché compariva sulla scena un gruppo di morti, che salivano sul palco e divoravano Macbeth, portandolo per sempre via con loro:

Il Leitmotiv dello spettacolo è che in tutti i momenti in cui si nomina la morte, viene visualizzata, quelle morti in scena le vede solo Macbeth, sono sue allucinazioni. L'esercito di morti sono voci che lui sente dentro di sé, nella sua testa, e lo portano a esplodere. Il campo di battaglia diventa una fossa comune<sup>383</sup>.

Anche in questo caso si ripresenta il tema del rapporto madre-figlio, secondo il quale Macbeth viene presentato come fragile e bisognoso delle cure della moglie/madre; dal canto suo Lady Macbeth cerca di fargli dimenticare il lutto attraverso l'ambizione, la fissazione di un nuovo obiettivo, in questo caso la corona. È come se per lei non esistesse quella dimensione privata che lacera il marito, ma soltanto la sete di potere.

#### **5.4.2. Il *Macbeth* fortemente sessuale di Emma Dante**

Macbeth come *Moral Play* e terapia psicoanalitica, calato in un mondo di simboli che si fanno sostanza e realtà e in cui i personaggi assumono

---

<sup>382</sup> *Ibid.*

<sup>383</sup> *Ibid.*

caratteri paradigmaticamente universali e dove il Bene e il Male sono aspetti complementari e inscindibili della realtà<sup>384</sup>.

La versione scelta per questa rappresentazione era quella del 1865 con l'aggiunta dell'aria finale di Macbeth morente della versione fiorentina: *Mal per me che m'affidai*. Tratto caratteristico degli allestimenti di Emma Dante è l'atmosfera di «mediterraneità» in cui cala le sue rappresentazioni. Questo *Macbeth* è stato fortemente discusso per le scelte registiche che mettono prepotentemente al centro della scena una «visione del potere al femminile»<sup>385</sup>; potere che viene esercitato attraverso la sessualità e che quindi come principale tramite ha il corpo. Le streghe vennero rappresentate attorniate da satiri con lunghi falli, con cui si univano in amplessi furiosi; esse erano sempre gravide e venivano aiutate nel parto dai loro compagni. Emblematica in questo senso era la seconda scena del terzo atto dove gli uomini danzavano in cerchio e le streghe partorivano su dei calderoni da cui venivano «rigurgitati» innumerevoli bambolotti. In contrapposizione a questa immagine di fertilità quasi esasperata, si stagliava Lady Macbeth che invece era totalmente incapace di procreare e che «scarica la sua frustrazione di donna sterile nella ricerca del potere e diviene diabolica manipolatrice, abile nel guidare l'agire di un Macbeth debole, in balia della sua compagna»<sup>386</sup>. Gli effetti scenografici sono stati studiati molto attentamente, riuscendo in modo molto efficace a rendere l'idea registica di fertilità<sup>387</sup> contrapposta alla sterilità, il potere come una gabbia dorata che isola lo sprovveduto che cade nella trappola<sup>388</sup>, la pazzia evocata dai letti d'ospedale che circondavano Lady Macbeth nella *scena del sonnambulismo*.

Decisamente felice era la soluzione adottata per la resa del dubbio lacerante che tormentava Macbeth, espresso dall'aria *Mi si affaccia un pugnale*, durante la quale il protagonista veniva affiancato da un suo doppio che cercava di pugnalarlo invano il Re, essendo questo frutto dell'immaginazione; nel momento in cui si rendeva conto dell'impossibilità di commettere l'atto, passava il pugnale a Macbeth, il quale, al rintocco della campana, si decideva ad uccidere il Re. La foresta di Birnam invece veniva rappresentata come una distesa di alberi di fichi d'India, evidente

---

<sup>384</sup> Alessandro Cammarano, *Macerata: sacro e amorale nel Macbeth secondo Emma Dante*, in *Le Salon Musical*, rivista on-line, 20 luglio 2019: <https://www.lesalonmusical.it/macerata-sacro-e-amorale-nel-macbeth-secondo-emma-dante/> consultato in data 11 febbraio 2020.

<sup>385</sup> Alessandro Mormile, *il Dramma delle viscere*, in *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma*, Anno II, n°18, Luglio/Agosto 2017, p. 34.

<sup>386</sup> *Ibid.*

<sup>387</sup> Le streghe vengono rappresentate coperte da un lenzuolo macchiato dal sangue mestruale dei loro continui parti, evidente simbolo della loro fertilità.

<sup>388</sup> Nella rappresentazione viene elaborato un felice gioco scenografico rappresentato da varie cancellate dorate che si abbassano in scena e si compongono in modo da formare ambienti o situazioni della mente.

richiamo alla sicilianità della regista, ma anche metafora di una natura spinosa che non può essere manipolata e di fronte alla quale l'uomo è impotente. All'interno dell'opera quindi si potevano identificare due nuclei tematici molto significativi<sup>389</sup>:

- Il primo era la *presenza corporea*, continuamente richiamata sia negli atteggiamenti fortemente sessuali delle streghe e dei satiri, che nel fascino esercitato da Lady su Macbeth;
- Il secondo era il *rito*, tratto distintivo e costante della regista, individuabile soprattutto in due momenti: nel *concertato* alla fine del primo atto dove alcune donne lavavano il corpo del Re morto, la cui posizione rievocava una *deposizione di Cristo* e nel coro *Patria oppressa* del quarto atto, dove sul palcoscenico erano presenti dei cadaveri coperti con dei panni bianchi<sup>390</sup>.

Nella resa della follia di Lady Macbeth veniva operata una sorta di commistione tra magico e fiabesco; la sua pazzia suscitava nello spettatore una certa simpatia poiché veniva presentata proprio come declino di una mente acuta, seppur malvagia. Questo effetto si raggiungeva attraverso l'inserimento in scena, come già anticipato, di lettini da manicomio che ruotavano magicamente intorno ad una Lady visibilmente provata; i lettini ovviamente erano una chiara allusione alla follia e l'intera scena veniva immersa in una luce che rievocava quella degli ospedali.

I costumi di Vanessa Sannino non potevano essere ricondotti ad un momento storico ben preciso, ma, seguendo il *concept* dell'intera opera, si posizionavano in un luogo fantastico, abitato da esseri selvaggi che agivano in un medioevo ancestrale composto da armature e mantelli di pelle.

Anche la direzione d'orchestra, affidata a Gianandrea Noseda<sup>391</sup>, dava un'impronta particolare alla rappresentazione, accentuando l'atmosfera ansiosa con dei ritmi sincopati e rapidi che contribuivano ancora di più a enfatizzare un sentimento di attesa spasmodica. Direzione che è complice nell'aver affidato la recitazione della lettera, in cui Macbeth rivelava alla moglie quanto preannunciato dalle streghe, allo stesso protagonista; questo espediente toglieva ovviamente spazio e importanza alla parte di Lady Macbeth. Non è molto chiara la scelta di inserire il finale della versione fiorentina, sostituendolo a quello dell'«*Inno della Vittoria*», decisamente più di impatto. In questo finale, Macbeth veniva ferito da una moltitudine di spade, decretando così la fine di

---

<sup>389</sup> Massimo Fusillo, *Il corpo, il rito, il tragicomico: Emma Dante e il "Macbeth" di Verdi*, nella rivista online *Arabeschi*, n°10, luglio/dicembre 2017: <http://www.arabeschi.it/macbeth/> consultato in data 11 febbraio 2020.

<sup>390</sup> Probabilmente per richiamare le tragedie in mare contemporanee.

<sup>391</sup> Per il Teatro Regio di Torino mentre per la rappresentazione allo Sferisterio di Macerata, la direzione verrà assegnata a Martino Faggiani.

quest'uomo ossessionato dal potere, interpretato come simbolo per supplire alla sua incapacità di procreare.

### 5.4.3 il *Macbeth* infernale di Daniele Abbado

[Macbeth] è sicuramente un peccatore. Ma peccare nella conoscenza è una sfida a Dio. Ma è proprio la paura a rendercelo vicino e umano. La paura ci obbliga a pensare a ciò che ci fa paura. È un sentimento paralizzante, ma scatena l'immaginazione. Chi ha paura si dà da fare. Da qui gli aspetti umani e grandiosi di un uomo che è grande nella sua esperienza di angoscia<sup>392</sup>.

Si giunge dunque all'ultima rappresentazione che verrà analizzata in questo capitolo: il *Macbeth* allestito per il Teatro Regio di Parma nella serata inaugurale del Verdi Festival del settembre 2018 da Daniele Abbado<sup>393</sup>. La versione che viene scelta è quella del 1847, andando controcorrente rispetto alla tradizionale versione parigina. Lo scopo della scenografia era quello di onorare la drammaturgia shakespeariana attraverso l'ambientazione del dramma all'interno di una scatola nera, la cui funzione era quella di esprimere un forte senso di vuoto. Uno spazio che era doppio e vuoto<sup>394</sup> che voleva essere spaventoso e rimandare all'idea dell'inferno<sup>395</sup>, tema ricorrente in tutto il *Macbeth*. Nella scatola nera che fungeva da ambientazione si ritrovava un elemento peculiare e costante: l'acqua. Infatti, erano presenti tre sipari di acqua nebulizzata che scendeva dall'alto, questa presentava una duplice funzione: in parte voleva richiamare le atmosfere brumose della Scozia, in parte voleva anche fare da schermo, per celare i crimini commessi, attraverso l'indeterminatezza provocata dal vapore. L'effetto ottenuto era molto diverso: sembrava infatti che piuttosto che lavare via il male, l'elemento liquido lo stesse in qualche modo "battezzando"<sup>396</sup> poiché, nonostante la costante presenza dell'acqua, questa non riusciva a lavare via il sangue delle

---

<sup>392</sup> Giancarlo Landini, *Il mistero di Macbeth: conversazione con Michele Abbado*, in *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma (International Magazine)*, Anno III, n°29, luglio/agosto 2018, p. 35.

<sup>393</sup> Luca Salsi (*Macbeth*), Anna Pirozzi (*Lady Macbeth*), Michele Petrusi (*Banquo*), Giovanni Sala (*Macduff*), Matteo Mezzaro (*Malcolm*), Gabriele Ribis (*Medico*), coro del Teatro Regio di Parma, direttore d'orchestra Philippe Auguin, regia Daniele Abbado, costumi Carla Teti, luci Angelo Linzalata.

<sup>394</sup> Un primo spazio limitato che era contenuto all'interno di un altro spazio più grande che comprendeva il palcoscenico stesso.

<sup>395</sup> Riferimento non casuale all'inferno poiché all'interno della rappresentazione erano inseriti anche molti elementi cristologici, come per esempio durante la scena di apertura al Terzo Atto.

<sup>396</sup> Alessandro Cammarano, *Parma: l'Ur-Macbeth fra piogge e nebbie*, in *Le salon musical*, rivista online, 27 settembre 2018, consultato in data 13 febbraio 2020.

battaglie, rappresentato dai veli rossi su cui si stendevano le stesse streghe nella prima comparsa di Banquo e Macbeth. La plastica rivestiva (anche in questa messinscena) un ruolo di primo piano; era come se volesse porsi come barriera tra il mondo dei vivi e dei morti: le figure che si muovevano dietro questo sipario trasparente sembravano dei fantasmi. Questo espediente scenografico rappresentava un elemento cardine della vicenda, ritornando spesso e soprattutto nei momenti in cui Macbeth aveva le allucinazioni<sup>397</sup>. La *scena del banchetto* veniva inizialmente resa in un modo molto simile alla versione strehleriana, nella quale non compariva il fantasma di Banquo; lo stesso avveniva nella rappresentazione di Parma dove il posto che doveva essere occupato da Banquo rimaneva visibilmente vuoto e nel momento in cui Macbeth vi si avvicinava, un occhio di bue veniva puntato sulla sedia vuota come simbolo dell'allucinazione nella mente del protagonista. Questo per quanto riguardava la prima apparizione; una volta ripreso il brindisi avveniva la seconda apparizione dello spettro, il quale era reso attraverso un gioco di luci dietro il sipario di plastica. In merito a questo episodio, si può notare come le soluzioni illuministiche in questa rappresentazione rivestissero un ruolo di primo piano, definendo le situazioni e i personaggi. Decisamente particolare fu la resa della prima scena del terzo atto nella quale si ritrovavano le streghe impegnate in una festa in maschera, con continue allusioni alla maternità attraverso la creazione di immagini disturbanti di uomini gravidi con i seni scoperti. Anche in questo caso è evidente come il tema della fecondità delle streghe fosse messo in contrapposizione con quello della sterilità di Lady Macbeth: il grande tema della sterilità risultava particolarmente evidente nella scena delle apparizioni dove il palco si popolava di bambini che sembravano moltiplicarsi in maniera esponenziale<sup>398</sup>. Risulta essere molto emozionante la *scena del sonnambulismo* di Lady Macbeth, la quale percorre con passo incerto il palco, quasi incespicando nella veste da notte bianca, sino a cadere inginocchiata davanti al suo lume. La sua venuta era annunciata dalla luce del lume che compariva da dietro il sipario di plastica, come a ricollegarsi al concetto strehleriano che vedeva Lady Macbeth come l'unico fantasma dell'opera. Dalla Grande Scena emergevano le debolezze della donna, tormentata dai suoi ricordi; Abbado riesce perfettamente nel rendere il dipinto di un'anima lacerata che nel sonno può mostrare la sua debolezza. Anche Macbeth veniva rappresentato come tremendamente umano, tormentato dalla paura: era terrorizzato dalla sua stessa paura. Essa rappresentava un tema importantissimo nella messinscena insieme al tema della libertà di Macbeth: egli era libero o soggiogato dal potere della moglie? Nella concezione del regista Abbado, la coppia di coniugi era

---

<sup>397</sup> Per esempio, nella famosa scena *Mi si affaccia un pugnale*.

<sup>398</sup> Landini, *Il Mistero di Macbeth* cit., p. 34: «Le apparizioni che sono dei bambini. Spaventevoli proprio perché apparizioni, ma bambini. Questo si vedrà nella mia regia. Avrò in scena bambini veri che si moltiplicheranno».

una coppia legatissima e fortissima, ma ossessionata dall'impossibilità di generare eredi, visto e considerato che il mondo in cui venivano calati i due personaggi era ricco di riferimenti alla procreazione e alla continuazione della stirpe. Macbeth era sì soggiogato dal fascino della moglie, ma non al punto tale di commettere gli omicidi perché gli era stato ordinato da lei; lui seguiva quella che era la *sua* ambizione. Rilevanti erano le streghe, poiché l'azione aveva inizio a causa delle loro profezie: «senza le streghe non potrebbe esserci Macbeth. Hanno la funzione di far nascere in Macbeth il desiderio, trascinandolo nell'abisso provocato dalla confusione tra vero e falso nel quale sono abilissime, essendo delle vere e proprie manipolatrici»<sup>399</sup>. Questa è stata un'intuizione molto felice di Abbado, in quanto egli mostrava la caduta di un animo eroico, cosciente sino alla fine che l'atto compiuto aveva portato ad un'alterazione nella natura stessa: avendo ucciso il patriarca benevolo, tutta la natura soffriva di questa appropriazione illecita del potere da parte di Macbeth.

In *Macbeth* c'è la distruzione di un ordine cosmico. C'è la violazione del patto fondante. Il regicidio è l'eliminazione del re, che è padre e figura sacra. Ucciderlo significa scardinare il cosmo. Uccidendo il re, Macbeth si condanna a non essere un uomo: è un falso Re, un usurpatore; così non è più nulla. Distrugge amicizie, affetto e relazione. Tale processo si genera dentro la consapevolezza di Macbeth<sup>400</sup>.

Macbeth possedeva una forte coscienza morale, che però non gli aveva impedito di compiere l'omicidio tanto esecrato a cui obbligatoriamente dovevano seguirne altri. In sostanza la messinscena appena analizzata presentava tantissimi punti di contatto e attingeva largamente dalle rappresentazioni che l'avevano preceduta. Sono presenti evidenti punti di contatto con la messinscena di Michieletto, che fece il suo debutto qualche mese dopo: la plastica, i costumi contemporanei<sup>401</sup>, la tragicità dell'eroe, l'interpretazione in chiave psicoanalitica. L'interpretazione di stampo freudiano nell'ultima messinscena è evidente nel rapporto tra i due coniugi, i quali originariamente vengono mostrati come legatissimi ma che si allontanano progressivamente a causa delle incomprensioni create tra di loro dall'impossibilità di dare continuità al trono e di riuscire così a dare un significato all'execrabile omicidio commesso.

Nel *Macbeth* è impossibile rinnegare la centralità del tema dell'ereditarietà del trono, ma questo non può essere considerato come l'unico elemento degno di nota in un dramma che in realtà indaga

---

<sup>399</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>400</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>401</sup> La costumista, Carla Teti, ha curato sia la messinscena di Parma che quella veneziana.

vari ambiti, non solo quello delle passioni umane<sup>402</sup>. L'impatto delle rivoluzionarie visioni freudiane risulta particolarmente evidente soprattutto nelle messinscene moderne, dove non ci si accontenta più di mostrare un Macbeth schiavo dell'ambizione della moglie, ma si vogliono spiegare anche i motivi e le caratteristiche che contraddistinguono il loro rapporto insano. La conclusione più immediata dunque risulta essere proprio quella data da Freud, sul rapporto madre-figlio e sulla nevrosi causata dal raggiungimento del successo: però è anche vero e deve essere sottolineato il fatto che egli stesso non fosse riuscito a fornire una conclusione compiuta per il problema dei coniugi Macbeth che tuttora si mostra irrisolto. A partire dall'avvento della regia di Strehler, sino ad arrivare ai giorni nostri, si assiste all'affermarsi di un approccio diverso nei confronti del testo teatrale: questo viene visto come fonte da cui trarre ispirazione per mostrare le passioni dell'animo umano in modo educativo. L'analisi psicologica si inserisce quindi all'interno di questo intento educativo nel sensibilizzare il pubblico al grande e negletto tema della malattia mentale; potrebbe anche essere suggerita una corrispondenza tra l'adozione della lettura del *Macbeth* in chiave psicoanalitica e una maggiore consapevolezza dell'importanza della salute mentale.

---

<sup>402</sup> A questo proposito la messinscena di Abbado risulta essere molto importante per le conclusioni che verranno date in seguito.

## Conclusione

Nel percorso affrontato si è avuto modo di indagare i vari passaggi che hanno portato un'opera precedentemente negletta ad avere una nuova vita: auspice la rivoluzione verdiana ma anche l'interesse critico che da sempre l'ha caratterizzata. Come si è avuto modo di osservare, uno dei filoni critici che ha influenzato maggiormente la rinascita del *Macbeth* e la sua re-interpretazione in chiave moderna è stato proprio quello psicoanalitico, prima con Coriat e poi con Freud. In un rapporto culturale molto prospero, i due medici hanno avuto modo di scambiarsi intuizioni fondamentali per il futuro sviluppo degli approfondimenti psicologici sui personaggi, soprattutto su Lady Macbeth. Nei capitoli precedenti si è enfatizzato come il pensiero critico si focalizzasse soprattutto sul personaggio di Macbeth, sulla sua ambizione che, seppur fomentata dalla sete di potere della moglie, era propria della sua natura: Schiller fu colui che più di tutti si focalizzò su questo conflitto interiore e sulla volontà che eclissa la coscienza morale: questo concetto di tragicità eroica veniva ripreso anche nella messinscena allestita da David Garrick, nonostante già in questa potessero essere riscontrati i primi suggerimenti sul ruolo fondamentale che andrà acquisendo la moglie. La malvagità di Lady Macbeth infatti veniva vista come la principale forza motrice della vicenda prima da Ducis, che la trasforma quasi in una nuova Medea, e poi nelle interpretazioni di Sarah Siddons e della grande Adelaide Ristori. Le due attrici furono le principali adepti del nuovo culto incentrato sulla proverbiale malvagità del personaggio: le loro interpretazioni energiche e malefiche riuscirono a cancellare ciò che le aveva precedute e a focalizzare maggiormente l'attenzione sulla personalità complessa di Lady Macbeth.

Lo stesso Verdi verrà incantato da questa coppia così problematica, tanto da volerla dipingere in uno dei primi drammi musicali in cui gli ideali patriottici vengono messi in secondo piano per dare maggiore risalto ai coniugi Macbeth, per approfondirne le tinte più scure e per capire da cosa derivasse la sete di potere che li divorerà entrambi lasciando il vuoto e una nazione da ricostruire. Le due scene più importanti per Verdi, come si è già detto, sono il Duetto del I atto e la Grande Scena del Sonnambulismo. Entrambi i momenti approfondiscono la psicologia di Lady Macbeth: il primo fa vedere tutto il suo scetticismo di fronte ai rimorsi del marito, mentre il secondo episodio mostra come quelli stessi rimorsi abbiano infine divorato lei. Nelle messinscene presentate nell'ultimo capitolo si è visto come la psicologia rivesta un ruolo di primo piano e come l'interpretazione della pazzia di Lady Macbeth si sia risolta nella sua disperazione legata all'impossibilità di concepire un

erede al trono. Ovviamente, questa concezione presenta moltissimi punti in comune con la diagnosi di Freud, ma potrebbe essere vista come un modo troppo semplicistico di concepire un dramma molto articolato. Alcuni critici moderni hanno invece ipotizzato che la patologia mentale sviluppata da Lady Macbeth fosse collegata invece alla sua crescente marginalità nelle decisioni di Macbeth; dopo che viene commesso il primo omicidio risulta evidente, soprattutto nel dramma shakespeariano, come il ruolo di Lady Macbeth diventi in realtà un mero contorno. La sua complicità del commettere il delitto verrà ripagata da Macbeth con una crescente freddezza nei suoi confronti che la porterà alla pazzia. Come si è visto nel primo capitolo, al tempo di Shakespeare la funzione della donna era fondamentalmente duplice: madre e compagna. Nel momento in cui Lady non riesce a generare un erede, la funzione che le rimane nel rapporto è quella di essere il sostegno del marito: quando anche quest'ultimo compito viene meno, la sua rilevanza all'interno dell'amministrazione della casa e nel matrimonio si esaurisce. Queste riflessioni sono contenute all'interno di interessanti saggi di recente pubblicazione<sup>403</sup> che offrono un importante spunto di riflessione su alcune di quelle che possono essere state le cause del tracollo nevrotico. Tuttavia, in essi si può ravvisare ancora una certa influenza di idee di stampo femminista nel ribadire il ruolo marginale che le donne rivestivano all'interno del vincolo matrimoniale nelle epoche passate. A queste teorie si ricollega il saggio di Marilyn French<sup>404</sup> sulla divisione che da Shakespeare veniva operata tra principi cosiddetti *femminini* e principi *mascolini*. Ora, la qualità che identifica il *masculine principle* è la capacità di uccidere e di usare la violenza, mentre la principale qualità del *feminine principle* è quella di procreare, di dare la vita. Nel momento in cui queste due capacità vengono rispettate, si crea una sorta di equilibrio nel mondo che permette di preservare l'ordine naturale. Nel momento in cui un individuo esercita in modo sconsiderato la sua dote di influenzare con azioni violente il corso degli eventi, questo atto può sovvertire in maniera irrevocabile tutti gli equilibri creati e il ritmo stesso dell'universo. Una specifica deve essere fatta in merito ai rapporti che intercorrono tra la natura e l'uomo: l'uomo ha sempre cercato di imporre il suo predominio su questa e ottenere in questo modo il *power-in-the-world*<sup>405</sup>. Dall'altra parte la natura è sempre stata governata dalla dualità: natura come madre/creatrice e natura come distruttrice. Questi due concetti sono stati poi impersonati

---

<sup>403</sup> Lemke, *No more the Lady of the house*, cit.; Melissa Bostrom, *Women in madness: Ophelia and Lady Macbeth*, *Articulâte*: Vol. 1, Article 6, 1996; Dymna Callaghan, *Wicked women in Macbeth: a study of power, ideology, and the production of motherhood in Reconsidering the Renaissance: papers from the twenty-first annual conference*, Mario de Cesare (a cura di), MRTS, New York, 1992; Joan Larsen Klein, *Lady Macbeth: 'Infirm of purpose'*, in *The woman's part: feminist criticism of Shakespeare*, Carol Ruth Swift Lenz, Gayle Greene and Carol Thomas Neely (a cura di), University of Illinois Press, Urbana, 1980.

<sup>404</sup> Marilyn French, *Shakespeare's division of experience*, Summit Books, New York, 1981.

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 21.

dalla duplice visione della donna come peccatrice o genitrice; da questa visione deriva poi anche lo sdoppiamento del *feminine principle* in *outlaw* e *inlaw*.

L'*inlaw feminine principle* è un'espressione delle manifestazioni benevole della natura, che si identifica nella capacità della donna di dare la vita; dall'altra parte l'*outlaw feminine principle* è la causa di disordine nel mondo: il suo scopo non è quello di preservare l'ordine delle cose, ma vuole il disordine e ottiene il controllo attraverso la sfera sessuale. Ora, questi concetti sono importanti per fornire la spiegazione che la critica French dà riguardo al disordine che caratterizza il mondo di *Macbeth*. Il disordine nel *Macbeth* è stato creato dalla volontà del valoroso soldato di sovvertire le leggi della natura compiendo un atto violento, risultante nell'omicidio del suo sovrano la cui influenza benefica veniva richiamata da continui parallelismi con la crescita delle piante e la proliferazione della natura in generale. Quando Duncan viene ucciso è la natura stessa a ribellarsi all'usurpatore: i cavalli del sovrano assassinato si divorano a vicenda, regna sovrana l'oscurità, il gufo bubola tutta la notte. Sono tutti segnali di come l'ordine nel mondo sia stato sovvertito dalla forza maschile che lasciandosi ammaliare dalla sensualità femminile ha commesso un atto di una gravità inaudita. Secondo la French, il messaggio che Shakespeare voleva veicolare era quello di non lasciarsi ammaliare dalla donna sensuale (in cui l'*outlaw feminine principle* predomina sull'*Inlaw*) e seguire la retta via sottomettendosi all'ordine imposto e all'autorità del monarca che era stato investito del potere direttamente da Dio: ribellarsi al monarca voleva dire ribellarsi a Dio ed essere cacciati dal Paradiso terrestre come Adamo ed Eva. Nei vari allestimenti Lady viene mostrata come una sensuale tentatrice, come se lei fosse la reincarnazione del serpente tentatore dell'Eden: questa interpretazione la si vede in Sarah Siddons e verrà accentuata soprattutto da Adelaide Ristori. L'attrice italiana venne presa anche come modello per l'interpretazione verdiana dell'importante Lady, non soltanto per quanto concerneva la *scena del sonnambulismo* ma anche e soprattutto per il suo carisma: ella, in virtù di queste sue doti sensuali, riusciva a convincere Macbeth che veniva mostrato dal compositore come succube della moglie. Era sua infatti l'ideazione degli omicidi di Banquo e Fleance, sua la colpa per la caduta di Macbeth; per questo motivo lei morirà suicida, lontana anche dal perdono divino, nell'eterna dannazione. D'altra parte al marito verrà concessa una morte eroica, adatta alla sua stazza morale, anche se questa era stata incrinata dalle tentazioni maligne.

In quest'ottica verdiana, che vedeva Lady Macbeth come *massimamente colpevole*, è naturale che i registi moderni abbiano inserito degli elementi che giustificassero in parte la malvagità del personaggio e le donassero una profondità d'animo che riuscisse a nobilitarla e a spiegare in modo

più razionale i motivi della sua pazzia. Freud dunque giunge in soccorso a coloro che cercavano delle spiegazioni per la sua bieca condotta, fornendo un trauma che provocasse compassione nel pubblico: la perdita di un figlio, l'illusione di averne altri, l'accettazione apparente del trauma, la sostituzione del desiderio con un altro obiettivo, il crollo delle illusioni, il peso della realtà che diventa insopportabile e la morte. Questa parabola drammatica è quella che ultimamente viene dipinta nelle rappresentazioni moderne, ma che in realtà concede un'attenuante ad un personaggio che, secondo Shakespeare, non poteva averne.

A questo proposito risultano fondamentali i saggi di Charles Lionel Knights<sup>406</sup>, il quale insiste sulla necessità di discostarsi dall'usanza di attribuire ai personaggi delle opere shakespeariane dei significati che originariamente non erano stati intesi neanche dall'autore: essi devono essere considerati come il frutto di una mente fortemente condizionata dal tessuto sociale in cui è inserita. L'analisi del personaggio deve essere svolta quindi analizzando *solo* le parole che sono contenute nell'opera e non costruendo teorie su basi interpretative distanti dal testo. Per Knights il *Macbeth* è la più profonda e matura visione del male, male che non è relativo ma assoluto e investe qualsiasi campo della vita; l'azione è illogica e l'oscurità permea l'opera. In questo universo oscuro la paura diventa la parte predominante; tutti sono spaventati e non c'è un personaggio che, nell'intero svolgersi della vicenda, non esprima o non percepisca questo terrore. Anche gli animali agiscono in modo irrazionale: «animal disorder-symbolism is recurrent in the play and the animals mentioned are for the most part of fierce, ugly or ill-omened significance»<sup>407</sup>. Per Knights, il tema principale del *Macbeth* è l'omicidio del sonno e la percezione di trovarsi all'interno di un incubo dal quale non ci si riesce a svegliare: il linguaggio diventa teso, nervoso con continui riferimenti al sangue. Ciò che invece suscita sensazioni e immagini positive è il fuoco, percepito anche come luce, che è in grado di dissipare le tenebre che sembrano permeare tutta l'opera. Le sensazioni che si provano al risveglio da un incubo sono le stesse che si provano alla fine del *Macbeth*. La vicenda prende avvio da un atto che porta il disordine nel mondo regolato dalla presenza benefica di Duncan, per il quale vengono usati aggettivi descrittivi associati con la prosperità; quest'ordine viene rotto attraverso un atto violento che è l'omicidio, il quale porta il disordine, l'oscurità e la paura. Tutti i personaggi dunque sembrano essere coinvolti in questo male; perfino Banquo, vittima della paranoia di

---

<sup>406</sup> Knights Lionel Charles, *How many children had Lady Macbeth?*, in *Explorations: essays in criticism mainly on the literature of the Seventeenth Century*, Chatto & Windus, Londra, 1946; *The wheel of fire. Interpretations of shakespearean tragedy with three new essays*, Methuen & Co. Ltd, Londra, 1949; *Some Shakespearean themes*, Chatto & Windus, Londra 1959.

<sup>407</sup> Knights, *The wheel of fire* cit., p. 145.

Macbeth, si trasforma da vittima in complice: egli stesso, quando Macbeth si appropria della corona, non rileva il segreto delle profezie e rimane in disparte, riserbando in cuor suo la speranza che quel trono possa passare ai suoi figli<sup>408</sup>. Gli stessi personaggi non sono veramente individualizzati, ma rientrano più in categorie di bene e male.

Per Knights quindi è importante porre un accento proprio su come il mondo di Macbeth sia il primo ad essere alterato e subisca le conseguenze dell'azione illecita che viene commessa dal valoroso soldato. In questo punto dunque la sua intuizione si ricollegava con Marilyn French creando quella che potrebbe essere la giusta linea interpretativa del testo: il teatro, nella sua funzione educativa, doveva mostrare i pericoli in cui si incorre quando si cerca di avviare una ribellione contro gli ordini sociali preimpostati. Lo scopo di Shakespeare era quello di far vedere in che modo la natura stessa si sarebbe ribellata ad un'alterazione così invadente ed incisiva degli equilibri creati dal Dio/Re, di come la donna/strega poteva coinvolgere l'uomo in piani diabolici: l'uomo valoroso poteva scegliere di ribellarsi e seguire la sua coscienza morale ma, nel momento in cui questo non accadeva, la sua sarebbe stata un'inevitabile disfatta. Il trono ottenuto con la violenza sarebbe stato infruttuoso e sterile, di breve vita e sarebbe stato riconquistato dai legittimi eredi resi tali dalla volontà divina. In un periodo in cui l'Inghilterra usciva stremata dalle continue lotte religiose era necessario fornire un messaggio educativo che ribadisse l'importanza di rispettare l'ordine deciso dalla guida dello Stato. In conclusione, l'adozione dell'analisi psicoanalitica nelle messe in scena moderne è parzialmente inadeguata: lo scopo dell'autore originario era quello di mostrare le conseguenze di un atto grave come il regicidio per dissuadere il popolo dal commettere ribellioni.

---

<sup>408</sup> *Ivi*, p. 151. «He [Banquo] is enmeshed in Macbeth's horror, and, after the coronation, keeps the guilty secret, and lays to his heart a guilty hope. Banquo is thus involved».



# Bibliografia

«*La Fama del 1847*» *Rassegna di Scienze, Lettere, Arti, Industrie e Teatri*. 22 marzo 1932.

*Etinforma: Mensile di informazione dello spettacolo - Speciale su Giorgio Strehler*  
Anno IV, n. No°1 (1999).

Abbiati, Franco. *Giuseppe Verdi*. Vol. Vol. I Milano: Editore Ricordi, 1959.

Alonge, Roberto. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Roma: Biblioteca universale Laterza, 1988.

Antoniucci, Simona. «Michieletto alla Fenice: «il mio Macbeth sull'altalena in un incubo di plastica.» *Il Messaggero*, 19 Novembre 2018.

Aversano Luca e Jacopo Pellegrini, *Mille e una Callas: voci e studi* Macerata: Quodlibet, 2016.

Barblan, Guglielmo. «Il Macbeth e la crisi verdiana nel nome di Shakespeare.»  
*English Miscellany*, Roma: 1964.

Barigazzi, Giuseppe. *La Scala racconta*. Milano: Biblioteca Universale Laterza, 1991.

Bartholomeuz, Dennis. *Macbeth and the players*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

Boaden, James. *Memoirs of Mrs Siddons, interspersed with anecdotes of authors and actors*. Londra: Gibbins, 1893.

Bostrom, Melissa. «Woman in madness: Ophelia and Lady Macbeth.» *Articulate* Vol. I (1996).

Bragaglia, Leonardo. *Shakespeare in Italia: personaggi e interpreti: fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in Italia 1792-2005*. Bologna: Persiani, 2005.

Bruni, Arnaldo, e Roberta Turchi . *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*. Roma: Bulzoni Editore, 2004.

- Budden, Julian. *Le opere di Verdi*. Vol. Vol. I. Torino: E.D.T Edizioni Torino, 1985.
- Callaghan, Dumpna. «Wicked women in Macbeth: a study of power, ideology, and the production of motherhood in reconsidering the renaissance.» A cura di Mario De Cesare. *Papers from the Twenty-First annual conference*. New York: MRTS, 1992.
- Cappelli, Valerio. «Michieletto: nel mio «Macbeth» un Verdi intimo e minimalista.» *Corriere della Sera*, 14 Novembre 2018.
- Caretti, Laura. *Il teatro del personaggio: shakespeare sulla scena italiana dell'Ottocento*. Roma: Bulzoni Editore, 1979.
- Chamberlain, Stephanie. «Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the murdering mother in early modern Britain.» *College Literature* (College Literature) Vol.32, n. No. 3 (2005): .
- Chegai, Andrea. «Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi ed il Macbeth fiorentino del 1847.» *Studi Verdiani* (Istituto Nazionale di Studi Verdiani ), n. No. 11 (1996).
- Chegai, Andrea, Franco Piperno, Antonio Rostagno, e Emanuele Senici, . *Musiche nella storia: dall'età di Dante alla grande fuerra*. Roma: Carocci Editore, 2017.
- Conati, Marcello. «Aspetti della messinscena del "Macbeth" di Verdi.» *Nuova Rivista Musicale Italiana* (Editore Nuova Eri), 1981.
- Coriat, Isador H. *The hysteria of Lady Macbeth*. New York: Moffat, 2012.
- Damerini, Adelmo, a cura di. *Macbeth: melodramma in 4 atti di Francesco Maria Piave: musica di Giuseppe Verdi*. Firenze: Ente Autonome del Teatro comunale, 14. Maggio musicale fiorentino, 1951.
- D'Amico, Masolino. *Dieci secoli di Teatro Inglese*. Milano: Mondadori, 1981.
- De Rogatis, Tiziana. «Lady Macbeth e noi. Potere, corpo, desiderio.» *Between Journal* (Università degli Studi di Cagliari) Vol. III, n. No° 5 (2013).

- Dongu, Maria Grazia. «An eighteenth-century mise en scène and the play of refractions: essayists, critics, spectators, and an actor negotiate meanings.» *Journal of Early Modern Studies* (Firenze University Press), 2019.
- Ducis, Jean-François. *Macbeth. Tragedie en vers et en cinq acts*. Parigi: P. F Geuffier, 1790.
- Fazio, Mara. *Il mito di Shakespeare: dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*. Roma: Bulzoni Editore, 1993.
- Fiorentino, Francesco, e Giovanni Sampaolo, . *Atlante storico della letteratura tedesca*. Macerata: Quodlibet, 2009.
- Fleeming, Jenkin, e Matthew Brander. *Mrs Siddons as Lady Macbeth and as Queen Katherine*. New York: Dramatic Museum of Columbia, 1915.
- Fondo Giorgio Strehler, e Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl. «B. 99, Macbeth di G. Verdi stagione 1975/1976, Milano Teatro alla Scala.» *Corrispondenza Paolo Grassi-Giorgio Strehler*. Trieste, 1975.
- French, Marilyn. *Shakespeare's division of experience*. New York: Summit Books, 1981.
- Freud, Sigmund. *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*. A cura di Pietro Veltri, Mario Ciarfaglini e Silvano Daniele. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 1976.
- Gatti, Hillary. *Shakespeare nei teatri milanesi dell'Ottocento*. Bari: Adriatica Editrice, 1968.
- Giudici, Elvio. *Il teatro di Verdi: in scena e DVD*. Milano: Il Saggiatore, 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Opere: zum Shakespeares Tag*. Traduzione di Lavinia Mazzucchetti. Vol. Vol. 1. Firenze: Sansoni, 1944.
- Guadagnolo, Pasquale. *Giorgio Strehler alla Scala (1947-1997)*. Milano: Edizioni Teatro alla Scala, 1998.
- Hugo, Victor. *Cromwell*. Traduzione di Michele Girardi. Parigi: Dupont, 1828.
- Innocenti, Laura. *Il teatro elisabettiano*. Bologna: Il Mulino, 1994.

- Kennard, Nina H. *Mrs Siddons*. Boston: Roberts Brothers, 1887.
- Kessler, Sina, a cura di. *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuali*. Roma: Feltrinelli, 1974.
- Klein, Joan Larsen. «Lady Macbeth: 'Infirm of purpose'.» A cura di Carol Ruth Swift Lenz, Gayle Greene e Carol Thomas Neely. *The woman's part: feminist criticism of Shakespeare* (University of Illinois Press), 1980.
- Kliman, Bernice W. *Shakespeare in performance: Macbeth*. Manchester e New York: Manchester University Press, 1995.
- «How many children had Lady Macbeth?» In *Explorations: essays in criticism mainly on the literature of Seventeenth Century*, di Lionel Charles Knights. Londra: Chatto & Windus, 1946.
- . *Some shakespearean themes*. Londra: Chatto & Windus, 1959.
- . *The wheel of fire. Interpretation of shakespearean tragedy with three new essays*. Londra: Methuen & Co, 1949.
- La Belle, JeniJoy. «A strange infirmity: Lady Macbeth's amenorrhea.» *Shakespeare Quarterly* (Folger Shakespeare Library) Vol. 31, n. No. 3 (1980).
- La Repubblica*. «Il Macbeth di Muti alla Scala.» 23 Novembre 1997.
- Landii, Giancarlo. «Il mistero di Macbeth: Conversazione con Michele Abbado.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma* (Alba Editore) Anno III, n. No° 29 (Luglio/Agosto 2018).
- Landini, Giancarlo. «La sfida di dirigere Macbeth.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma* (Alba Editore) Anno III, n. Allegato al No° 32 (Maggio 2018).
- . «Il mistero della voce.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma*, Maggio 2018.
- Landini, Giancarlo. «Una fucina di idee e di cultura: Verdi, Macbeth e Firenze: Conversazione con Riccardo Muti.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma* (Alba Editori) Anno III, n. Allegato al No° 27 (2018).

- Lemke, Angelica. «"No more the lady of the house": Lady Macbeth's downfall as a result of displacement from her role as wife.» *Articulate* Vol. 3 (1998).
- Lenoci, Sabino. «Macbeth e l'incubo della disperazione.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma* (Alba Editore) Anno III, n. Allegato No° 32 (2018).
- Levin, Joanna. «Lady Macbeth and the daemonologie of hysteria.» *ELH* (the Johns Hopkins University Press) Vol. 69 (2002).
- Lounsbury, Thomas R. *Shakespeare and Voltaire*. New York: Charles Scribner's Sons, 1902.
- Macbeth: Stagione d'opera e balletto 1984-85*. Milano: Teatro alla Scala - Oscar Mondadori, 1984.
- Marchesi, Gustavo. «Le carte in regola di un capolavoro: Macbeth.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma*, maggio 2018.
- Mila, Massimo. *L'Arte di Verdi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1980.
- Molinari, Cesare. *Storia del teatro*. Roma: Laterza, 1996.
- Mori, Roberto. «La sfida di dirigere Macbeth.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma* (Alba Editore) Anno III, n. Allegato al No° 32 (Novembre 2018).
- Mori, Roberto. «La sfida di dirigere Macbeth.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma* (Alba Editore) Anno III, n. Allegato al No° 33 (Novembre 2018).
- Mormile, Alessandro. «Il dramma delle viscere.» *L'Opera: Mensile per il mondo del melodramma*, Luglio/Agosto 2017.
- Moscatelli, Cledes. *Il Macbeth di Giuseppe Verdi. L'uomo, il potere, il destino*. Ravenna: A. Longo Editore, 1978.
- Nocera, Michele. *Sempre libera... Le opere di Giuseppe Verdi interpretate da Maria Callas*. Parma: Azzali Editore, 2000.
- Paoletti, Matteo. «Giorgio Strehler e l'Opera lirica. Problemi organizzativi e di politica culturale.» *Il castello di Elsinore* Anno XXIV, n. No° 64 (2011).
- Ristori, Adelaide. *Ricordi e studi artistici*. Torino-Roma-Napoli: L. Roux e C, 1888.

- Ritchie, Fiona, e Peter Sabor, . *Shakespeare in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Robins, Edward. *Twelve great actors*. Londra e New York: G. P. Putnam's Sons, 1990.
- Rosen, David, e Andrew Porter, . *Verdi's Macbeth: a Sourcebook*. New York e Londra: W.W Norton Company, 1984.
- Schiller, Frederich. *Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespear zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller*. Weimar: Anton Pichler, 1809.
- Schiller, Friedrich. *I Masnadieri*. A cura di Luca Crescenzi. Milano: Mondadori, 2006.
- Schlegel, August Wilhelm. *Über dramatische Kunst und Literatur*. Traduzione di Giovanni Gherardini. Napoli: Francesco Rossi-Romano, 1859.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Londra: Collins Classics, 2010.
- Snowman, Daniel. *The Hitler Emigrés: the cultural impact on Britain of refugees from Nazism*. Londra: Pimlico, 2003.
- Spazzarini, Serena. «"Die That gehört dem Meschen", il Macbeth di Schiller.» *Lingue e Linguaggio* (Università di Salerno), n. 18 (2016).
- Stampalia, Giancarlo. *Strehler dirige: le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*. Venezia: Marsilio Editori, 1997.
- Stendhal. *Racine et Shakespeare*. Parigi: Librairie LaRousse, 1936.
- Tanant, Myriam. «Mettre en scène Macbeth de erdi: les options de Giorgio Strehler.» *Chroniques Italiennes 77/78*, 2006: Université Sorbonne.
- Tieck, Ludwig. «Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren.» In *Der Sturm, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck*, di Ludwig Tieck. Berlin-Leipzig: Carl August Nicolai, 1796.
- Varesi, Giulia Cora. «Interpretazione del Macbeth.» In *Nuova Antologia*. Roma: Società Anonima, 1932.
- Verdi, Giuseppe. *Macbeth: stagione lirica e di balletto 2004-2005*. Trieste: Fondazione Teatro Lirico "Giuseppe Verdi" Trieste, 2004.

Wain, John. *Shakespeare Macbeth: a Casebook*. Londra: Macmillan, 1968.

## Sitografia

Cammarano, Alessandro. «Macerata: sacro e amorale nel Macbeth secondo Emma Dante.» *Le salon musical*. 20 luglio 2019.

<https://www.lesalonmusical.it/macerata-sacro-e-amorale-nel-macbeth-secondo-emma-dante/> (consultato il giorno febbraio 10, 2020).

—. *Parma: l'Ur-Macbeth fra piogge e nebbie*. 27 Settembre 2018.

<https://www.lesalonmusical.it/parma-lur-macbeth-fra-piogge-e-nebbie/> (consultato il giorno Febbraio 13, 2020).

Fusillo, Massimo. *Il corpo, il rito, il tragicominco: Emma Dante e il "Macbeth" di Verdi*. Luglio/Dicembre 2017. <http://www.arabeschi.it/macbeth-/> (consultato il giorno Febbraio 10, 2020).