

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, n. 46, 2025 – SPECIALE ATTI DEL CONVEGNO «A KIND OF MAGIC: VISIONI E DECLINAZIONI INTERDISCIPLINARI DEL MAGICO» (TORINO, 29-31 MAGGIO 2024)

---

## «Bisogna far appello alla strega»: suggestioni macbettiane fra grande schermo e teatro musicale nel Novecento

*“Summoning the witch”: certain macbethian traits between cinema and musical theatre in the Twentieth Century*

VIRGINIA CRISCENTI

---

### ABSTRACT

*Il presente intervento mira ad analizzare, volgendo l'attenzione in particolare agli elementi fantastici e al loro trattamento, alcuni esiti scaturiti da traduzioni, riscritture o adattamenti del Macbeth shakespeariano. Dalle trasposizioni cinematografiche Macbeth di Orson Welles (1948) e Il trono di sangue di Akira Kurosawa (1957), si arriverà fino ad anni più recenti sondando in particolare «l'opera di teatro musicale di montaggio» Macbeth Remix (1998) di Andrea Liberovici ed Edoardo Sanguineti che 'traveste', secondo una categoria propriamente sanguinetiana, non solo Shakespeare, ma anche il libretto di F.M. Piave.*

*This essay aims to analyse, by focusing on the fantastic elements and their treatment, some of the results of translations, rewritings or adaptations of the tragedy Macbeth by Shakespeare. From the film adaptations Macbeth by Orson Welles (1948) and Throne of Blood by Akira Kurosawa (1957), it will be studied the more recent theatrical musical piece Macbeth Remix (1998) by Andrea Liberovici and Edoardo Sanguineti which «traveste», according to Sanguineti's category, not only Shakespeare, but also F.M. Piave's libretto.*

PAROLE CHIAVE: *streghe, Shakespeare, Welles, Kurosawa, Sanguineti*

KEYWORDS: *witches, Shakespeare, Welles, Kurosawa, Sanguineti*

---

### AUTORE

*Virginia Criscenti, laureata in Culture moderne comparate presso l'Università degli Studi di Torino, è attualmente assegnista di ricerca e afferente del Centro Studi Interuniversitario “Edoardo Sanguineti” (UniTo), autore su cui vertono i suoi studi più recenti rivolti alla sua produzione per la scena fra traduzioni e teatro musicale. Si è occupata dell'edizione dell'opera Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave di Edoardo Sanguineti e Andrea Liberovici (1998). È, inoltre, membro della redazione delle riviste scientifiche «Sinestesia» e «Ottocento, Novecento e oltre».*

[virginia.criscenti@unito.it](mailto:virginia.criscenti@unito.it)

Nella tragedia shakespeariana *Macbeth* le cosiddette *weird sisters*, un sinistro trittico di personaggi dai tratti stregoneschi, assolvono una fondamentale funzione generatrice per lo sviluppo dell'opera. Queste figure fantastiche e le loro profetiche previsioni costituiscono il germe della tragedia dell'*imperial theme* che si impernia sul labile confine, talvolta reversibile, tra fatalità del destino e intenzionalità dell'azione, tra mondo fantastico e mondo reale, tra una possibile proiezione dell'inconscio e il travaglio della coscienza. D'altronde, è proprio grazie alle antitetico-parole delle streghe che il dramma inesplica nella possibilità di una doppia interpretazione: Macbeth è attore di un'inevitabile caduta oppure è artefice di una deliberata rovina? L'equivoco, *embedded in the tragedy* grazie al continuo gioco retorico di antitesi, diventa sicuramente un ingrediente fondamentale della vicenda, ma d'importanza tale da poter determinare addirittura l'elemento fantastico dell'opera? Il presente saggio intende esplorare questo quesito, innanzitutto seguendo l'appello che Nadia Fusini offre in apertura all'*Atto quinto: Macbeth la paura* del suo volume *Di vita si muore*, «Bisogna far appello alla strega [...] non c'è che la strega», che riprende l'ammonimento freudiano in *Analisi terminabile e interminabile* (1937).<sup>1</sup> Si tratta in realtà di una citazione da *La cucina della strega* del *Faust* di Goethe impiegata dal padre della psicanalisi per definire la metapsicologia in seno alla riflessione sul rapporto conflittuale fra la forza pulsionale e quella dell'io; come sottolinea Fusini questa contrapposizione è un aspetto che si trova riflesso anche nella tragedia shakespeariana. Parallelamente si guarderà ai personaggi vettori di equivoci e si farà cenno ad alcuni dei molteplici elementi fantastici dell'opera, che certo non si esauriscono con le sole streghe, senza però alcuna pretesa di esaustività poiché gli aspetti sovranaturali sono così numerosi da eccedere le possibilità di spazio d'analisi qui concesse.

Lo sterminato corpus di adattamenti del *Macbeth* offre altrettanti sconfinati orizzonti di indagine sulle modalità di intervento degli autori sulla materia originaria. Le riproposizioni della tragedia, che si sono susseguite numerose fra Ottocento e Novecento, si collocano in un fitto intertesto costellato di opere, codici e linguaggi che si dispiega ai nostri occhi come *textus* di un dialogo intermediale e intertestuale che predilige ora il *côté* politico, ora quello fantastico. L'opera, che ha a lungo goduto di popolarità, verso la fine dell'Ottocento era sparita dalle scene per riemergere verso la metà del Novecento. Dopo le prime rappresentazioni moderne che risalgono agli anni Trenta a Berlino, saranno soprattutto gli anni Cinquanta a veder tornare in auge la tragedia, anche sul grande schermo.

---

<sup>1</sup> N. FUSINI, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2010, p. 357; cfr. «E allora non c'è che la strega». Ebbene, questa strega è la metapsicologia. Non si può avanzare di un passo se non speculando, teorizzando – stavo per dire fantasticando – in termini metapsicologici», S. FREUD, *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2022 (1977), p. 32.

Fra i molti possibili rimandi al vasto panorama degli adattamenti cinematografici, un primo riferimento può essere indirizzato al *Macbeth* di Orson Welles, del 1948, girato in soli ventitré giorni nell'estate precedente. Una così rapida realizzazione fu permessa da un'antecedente messa in scena teatrale diretta dallo stesso regista con i medesimi attori che servì da preparazione alle riprese.<sup>2</sup> In realtà, occorre risalire proprio agli anni Trenta, in particolare al 1936, per rintracciare l'incontro di Welles con la tragedia del regicida grazie al famosissimo allestimento ribattezzato *Voodoo Macbeth* realizzato in seno al Federal Theatre Project.<sup>3</sup> Guardando a Oriente, un secondo riferimento filmico può essere riservato alla trasposizione nel Medioevo giapponese, filtrata attraverso i codici del teatro Nô,<sup>4</sup> di Akira Kurosawa<sup>5</sup> del 1957, *Kumonosu-Jo*, ovvero *Il trono di sangue* nella versione italiana di Vicino Marinucci. Quasi coevo, spostandosi sul versante italiano, è il *Macbeth* per la regia di Luchino Visconti, che inaugurava il Festival dei due Mondi di Spoleto nel 1958, a partire dalla trasposizione operistica di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave di quasi un secolo precedente (1847).<sup>6</sup> A quello stesso festival la tragedia sarebbe tornata in anni più recenti con «l'opera di teatro musicale di montaggio»<sup>7</sup> *Macbeth Remix* (1998) di Andrea Liberovici ed Edoardo Sanguineti che 'traveste', secondo una categoria propriamente sanguinetiana, non solo Shakespeare, ma anche il libretto di F.M. Piave.

Le ragioni della scelta di convocare questo ristretto *corpus* di adattamenti sono da ricercare proprio nell'ultima opera citata, recentemente edita. Da un lato lo stesso sottotitolo del *remix*, «travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave», comporta almeno un cenno al libretto dell'opera verdiana che si trova più articolato nell'edizione critica del travestimento e per questa ragione qui solo menzionato. Ancora inesplorata è rimasta invece l'analisi dell'opera, che costituirà il *fil rouge* del

<sup>2</sup> Si veda L. CARRETTI, *La recita del potere: Welles e Shakespeare* e P. QUARENGHI, *La parola e l'azione. Tre Macbeth cinematografici*, in *Shakespeare al cinema* a cura di I. Imperiali, Bulzoni, Roma 2005, pp. 65-76 e pp. 77-92; si veda anche A. DAVIES, *Filming Shakespeare's plays. The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

<sup>3</sup> Si veda M. PIERINI, *Federal Theatre Project e Macbeth: "blood and thunder are wonderful words"*, in EAD., *Prima del cinema. Il teatro di Orson Welles*, Bulzoni, Roma 2005, rispettivamente pp. 107-121 e pp. 129-142.

<sup>4</sup> Cfr. A. ROTONDI, *Shakespeare secondo Kurosawa: un'analisi de Il trono di sangue e Ran*, in «Stratagemmi: prospettive teatrali», 8, 2008, pp. 95-141.

<sup>5</sup> Si veda Akira Kurosawa, a cura di A. Tassone, Il Castoro, Firenze 1991; Akira Kurosawa *le radici e i ponti: Convegno di Studi*, Ente Teatro Romano di Fiesole, 1988; A. KUROSAWA, *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, a cura di A. Tassone, Baldini&Castoldi, Milano 1995.

<sup>6</sup> Cfr. G. STAFFIERI, *Il Macbeth verdiano nella regia di Luchino Visconti (Spoleto 1958): materiali per la ricostruzione dello spettacolo*, in *Giuseppe Verdi: dalla musica alla messa in scena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, in «Quaderni dell'istituto nazionale di studi verdiani», 8, 2015, pp. 45-72.

<sup>7</sup> V. CAPPELLI, *Shakespeare nel computer*, in «Corriere della sera», 08 luglio 1998, ora in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, musiche e regia di A. Liberovici, trascrizioni a cura di V. Criscenti e M.D. Pesce, con saggi di V. Criscenti, M.D. Pesce, E. Risso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, p. 413.

saggio, in relazione ai due adattamenti cinematografici sopracitati, che Sanguineti – poeta cinefilo – conservava nella sua videoteca personale.<sup>8</sup>

### 1. *Sotto il segno delle streghe: prologo*

Dunque la storia è proverbialmente centrata su questa coppia diabolica di Macbeth e della Lady, questa sorta di tenebrosa e orrenda in qualche modo figura che mossa diciamo così, semplificando molto le cose, davvero mossa da una spietata ambizione, aiuta Macbeth vincendo le sue resistenze e i suoi dubbi a una scalata del potere attraverso una serie di delitti. Tutto questo è però eminentemente fondato sopra una profezia che le streghe appunto fanno in un incontro in una landa deserta con Macbeth assicurandolo che sarà re e preannunciando quella fortuna fino alla inevitabile rovina finale. È uno di quei tanti testi, val la pena di citare il libro di Kott su *Shakespeare nostro contemporaneo* che fece epoca, [...] in cui appunto la ruota del potere, che macina i potenti e li travolge, trova piena realizzazione.<sup>9</sup>

L'elemento fantastico nella tragedia è appunto rappresentato per eccellenza dalle streghe, sebbene queste figure appaiano soltanto in due momenti del dramma: il i e il iv atto. I punti in cui compaiono, tuttavia, sono fondamentali per lo sviluppo dell'azione successiva.<sup>10</sup> La loro immediata comparsa, anticipata da tuoni e fulmini, connota l'atmosfera di elementi che caratterizzeranno tutta l'azione: non solo pioggia e nebbia, ma soprattutto la prevalenza del buio sulla luce e della notte sul giorno. Molti critici, da Coleridge passando per Agostino Lombardo, Alessandro Serpieri e arrivando in anni più recenti a Fabio Vittorini, hanno individuato nella prima scena una sorta di «prologo in cielo» in cui si trova già racchiusa l'essenza

<sup>8</sup> Consultabile sul sito *Magazzino Sanguineti*, <http://magazzinosanguineti.it/la-passione-per-il-cinema-un-elenco/> (url consultato il 31/01/2025). Si può supporre, inoltre, che Sanguineti abbia visto l'adattamento di Luchino Visconti *La caduta degli dèi*, primo atto della trilogia tedesca composta da *Morte a Venezia* (1971) e *Ludwig* (1973); il secondo e il terzo capitolo della trilogia sono infatti presenti nella videoteca del poeta, mentre il primo risulta essere assente e per questo motivo non è stato preso in considerazione in questo saggio.

<sup>9</sup> *Teatri sonori. Serata Macbeth*, Radio Tre, 14 luglio 2000, conduttori: Franco Fabbri e Gianfranco Capitta, ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, intervista conservata nelle Teche Rai, ora leggibile in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., pp. 393-395.

<sup>10</sup> Sulle differenze fra i due gruppi di profezie accomunati dalla medesima funzione generativa si veda M. STANCO, «*Taking a bond of fate*» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?*, in *Il futuro come intreccio. Tempo e profezia nella tradizione letteraria moderna e contemporanea*, a cura di C. Consiglio, Mesogea, Messina 2013, pp. 103-115.

della tragedia, tanto nell'atmosfera, quanto nelle formule antitetiche proposte delle streghe.<sup>11</sup>

La prima inquadratura dell'adattamento cinematografico di Orson Welles, tuttavia, non si apre come la tragedia shakespeariana su tuoni e lampi, ma riprende la «fog e filthy air» (v. 10) su cui si chiude la prima scena del primo atto che immediatamente colloca lo spettatore in una sorta di vuoto, di «aereo nulla». L'azione si apre comunque tradizionalmente sui tre sinistri personaggi, collocati in alto a destra su un'altura di roccia dall'inquietante forma ricurva, mentre in basso a sinistra spuntano «tre rami ischeletriti di una pianta senza foglie».<sup>12</sup> Le tre figure sono già intente a rimestare in un calderone mentre recitano la formula – di cui mi limiterò a citare i due versi più iconici – «double, double, toil and trouble; / Fire burn, and cauldron bubble» che nel Macbeth shakespeariano viene proferita dalle *weird sisters* ben più in là: nella prima scena del quarto atto (vv. 10-11). Quest'anticipazione operata da Welles permette di ascrivere immediatamente le tre figure al mondo soprannaturale e accentua sia le formule ternarie sia le rime che caratterizzeranno tutte le loro battute. Questo breve prelievo è poi seguito dalle battute della prima scena del primo atto, oggetto di alcuni tagli. In particolare, le streghe, intente a estrarre dal calderone un fantoccio di terracotta, pronunciano il nome Macbeth mentre ergono in alto la statuetta identificandola così inequivocabilmente.

I titoli che seguono questa prima sequenza rendono effettivamente tale quella sorta di «prologo in cielo» individuato nella prima scena dell'originale. Il prologo, inoltre, suggerisce già la massiccia operazione di «collage dei versi shakespeariani»<sup>13</sup> effettuata da Welles. Se le battute infatti sono fedelissime all'originale, i versi vengono però tagliati, dislocati e ridistribuiti secondo una strategia di riduzione che ricerca «la sintesi» e il «piacere della sperimentazione».<sup>14</sup> A spiccare nel rimaneggiamento delle battute è l'omissione del fondamentale verso «fair is foul and foul is fair» (I.I, v. 9) che nell'originale da un lato, quando viene ripreso da Macbeth in occasione della sua prima battuta, rinsalda il legame del

<sup>11</sup> Cfr. A. LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, Feltrinelli, Milano 2018, A. SERPIERI, *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma 1986 e F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile. Percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles*, Carrocci 2005, in particolare p. 27.

<sup>12</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., pp. 118-119.

<sup>13</sup> Cfr. O. WELLES, *Entretiens avec Orson Welles*, a cura di A. Bazin, C. Bitsch, J. Domarchi, in A. BAZIN, *Orson Welles*, Editions du Cerf, Paris 1972, p. 114.

<sup>14</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., pp. 118-119.

protagonista con le streghe<sup>15</sup> e dall'altro, e soprattutto, enuncia il principio di antitesi e reversibilità che regola la tragedia.<sup>16</sup>

Nel *Macbeth remix* (1998) la prima scena shakespeariana è anche qui elevata a «Prologo» come si evince dal quinto copione preparatorio.<sup>17</sup> Se Welles opta per l'omissione dell'antitesi centrale, Sanguineti invece rafforza in traduzione il lavoro retorico sulle unità semantiche che offre un costante doppio livello di significati e quindi di interpretazioni. Alle consuete antitesi dei versi «quando perduta e vinta è la battaglia» e «il bello è il brutto, il brutto è il bello»,<sup>18</sup> egli aggiunge al terzo verso un ulteriore sdoppiamento: «quando è fatto e finito il parapiglia».<sup>19</sup> La traduzione del verso shakespeariano «when the hurly-burly's done» (I.I, v. 3) è così sdoppiata nelle due possibili accezioni di compimento e termine.<sup>20</sup> Nel 'remix', che come di consueto si apre sotto il segno delle streghe, è però inaspettatamente il Portiere a precedere le prime profezie. Questa operazione di montaggio offre un'idea delle modalità di composizione dell'opera già suggerite nel titolo dal lemma «remix» che indica la «poetica di mixaggio e di montaggio tra vari livelli di scrittura: sia letteraria, sia musicale, sia scenica».<sup>21</sup> Innanzitutto, il portiere si colloca in continuità con le streghe, sia per le figure ternarie che ricorrono nelle sue battute, come «knock, knock, knock», sia perché proferisce immagini dalla forte figuralità caratterizzate da una funzione anticipatrice simile a quella rivestita dalle parole pronunciate dalle *weird sisters*. Grazie a una geniale operazione di montaggio viene portato infatti in apertura dell'opera il personaggio che indica, nella tragedia, che il senso è perennemente «minacciato dalla duplicità e dalla reversibilità della struttura che lo genera».<sup>22</sup> Egli, in effetti, propone per ben tre volte in una stessa battuta il concetto di *equivocation*:

PORTIERE

knock knock, knock knock, e chi sarà che è?  
chi è qui, in nomine alterius Daemonii?

<sup>15</sup> Cfr. D.L. KRANZ, *The Sounds of Supernatural Soliciting in Macbeth*, in «Studies in Philology», 100, 3, 2003, pp. 347-383: «a close and mysterious connection between the hero and the supernatural hags is established well before the actual staged temptation of the former. Thus it is by means of verbal echo, not dramatic confrontation, that Shakespeare first connects Macbeth to the Weird sisters»; cfr. anche G.W. WILLIAMS, «Time for such a word»: *Verbal Echoing in Macbeth*, in «Shakespeare Survey», 47, 1994, pp. 153-59.

<sup>16</sup> Cfr. F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., pp. 27-29.

<sup>17</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., pp. 131-314.

<sup>18</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., pp. 21-52.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., p. 299.

<sup>21</sup> E. SANGUINETI, *Nota per il libretto di scena di Macbeth Remix*, Spoleto 1998, p. 19.

<sup>22</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., p. 34.

c'è, di sicuro, un *equivocatore*,  
 che ha giurato pro e contro entrambi i piatti  
 della bilancia: e ha tradito abbastanza  
 per l'amore di Dio, non abbastanza  
 da *equivocarsi* il cielo, tuttavia:  
 entra qui, avanti, tu, *equivocatore!*<sup>23</sup>

In questo luogo, il travestimento, grazie alle sue scelte di montaggio, fornisce quindi un indizio e suggerisce una chiave di lettura, ovvero, che è dietro «l'enigmaticità che si cela dunque la reversibilità dei significati».<sup>24</sup> Se da un lato spostare il «portinaio alla porta dell'inferno»<sup>25</sup> in principio dell'opera ci colloca immediatamente sulla «porta dell'Inferno», dall'altro il bussare reiterato insinua un dubbio: sono le streghe a bussare alla mente di Macbeth o viceversa?

## 2. Una struttura circolare: epilogo

Lasciando un momento in sospeso questo interrogativo, ci spostiamo sull'adattamento giapponese di Kurosawa che si apre, come quello di Welles, sulla nebbia che oscura una landa desolata. Il movimento di macchina circolare, sulla spoglia distesa, è accompagnato dal canto di un coro che riassume la trama anticipando la tragica vicenda e la vanità del trionfo del male.<sup>26</sup>

Ecco, mirate il desolato luogo / ove si ergeva superbo un castello / in cui le brame  
 ebber selvaggio sfogo / finché soltanto fu di Morte ostello. / Regnò, su questa terra  
 che ora langue, / da un furor di potere fatto insano, un guerriero, il cui trono fu di  
 sangue: / ma il trionfo del male è sempre vano.

Anche l'adattamento di Kurosawa sembra quindi proporre una sorta di «prologo» che termina sull'inquadratura di un obelisco recintato, a immagine di un cimitero o di un mausoleo. Questa sorta di proemio non solo preannuncia il tragico e sterile esito della vicenda, ma tornerà, in una struttura circolare, in chiusura al film

<sup>23</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, in ID., *Macbeth Remix* cit., p. 26; il corsivo è mio.

<sup>24</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., pp. 27-29.

<sup>25</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, in ID., *Macbeth Remix* cit., p. 26.

<sup>26</sup> In realtà, Kurosawa rifiuta il procedimento della voce *off*, ampiamente sfruttato invece da Welles, Polanski, così come da Sanguineti e Liberovici: «Paradossalmente, il Macbeth kurosawiano è il meno parlato dei film ispirati a Shakespeare»; d'altronde il regista nello sforzo di interiorizzare il dramma sfrutta la tecnica espressiva del Nô: «La semplicità, la forza, la concentrazione del dramma richiamavano alla mia mente il Nô [...] Gli attori del Nô si muovono il meno possibile, comprimono le loro energie, perciò il minimo gesto produce un'emozione intensissima. Le espressioni degli attori nel mio film corrispondono a quelle delle maschere stilizzate del Nô», cfr. *Akira Kurosawa* cit., pp. 83-85.

subito dopo l'uccisione del protagonista. Occorre specificare che il regista, oltre a tagliare drasticamente i personaggi secondari – in particolare è assente Macduff – opta per una diversa conclusione: infatti, il dispotico protagonista sarà ucciso dalle frecce scoccate dai suoi stessi soldati in rivolta. I dardi lanciati contro Washizu (Macbeth) sono numerosissimi e si affollano in una lunga scena dove il regicida tenta invano di uscire dalla 'rete' creata dalle frecce che si conficcano nel suo corpo e nelle sue vicinanze, quasi a immagine della ragnatela presente nel titolo originale in cui alla fine rimane inevitabilmente intrappolato.

Un epilogo corale simile a quello proposto da Kurosawa, che insiste sulla vanità del trionfo del male e si colloca immediatamente successivo alla morte del protagonista, è inizialmente ricercato anche nell'opera *Macbeth Remix*. Come si evince dalle indicazioni sceniche presenti fin dal primo copione preparatorio, man mano ridotte nelle successive fasi di preparazione dell'opera,<sup>27</sup> «le Streghe e la Lady entrano in scena e posano dei lumini sotto le spade piantate a terra» durante la rappresentazione trasformando così «la scena da campo di battaglia a grande cimitero»<sup>28</sup> e intonano, anch'esse in coro, una delle ultime battute di Macbeth che insiste sulla vanità del potere e sulla vanità della vita stessa.<sup>29</sup> La battuta nella versione definitiva verrà in realtà affidata alla voce *off* di Macbeth, eliminando le figure sovranaturali dall'epilogo e sottraendo quindi l'elemento che avrebbe altrimenti donato circolarità anche al travestimento.

Se sul versante orientale e quello italiano la sterilità della volontà di potere è ben esplicitata a conclusione della vicenda, il *Macbeth* di Welles termina invece su una nota diversa. Dopo la coronazione del nuovo re di Scozia, l'inquadratura del castello, che appare come un'altura sospesa in mezzo alla nebbia, si allarga per mostrare le tre streghe di spalle e munite di croci, le quali si stagliano ancora una volta accanto a rami secchi e spogli. Le *weird sisters* pronunciano a chiusa del film un prelievo dalla terza scena del primo atto: si tratta del verso «The charm's wound up». Se all'inizio della vicenda le streghe si stagliano su un'altura, al termine si ritrovano nello stesso luogo per osservare e addirittura sancire la conclusione della storia – o forse del loro 'sortilegio' – insinuando così il loro influsso sugli eventi.

### 3. Il primo gruppo di profezie

<sup>27</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, in E. SANGUINETI., *Macbeth Remix* cit., pp. 131-314, in particolare pp. 183-205.

<sup>28</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth, da W. Shakespeare: il primo copione, la traduzione d'autore*, p. 127.

<sup>29</sup> «La vita è appena un'ombra, che cammina, / come un povero attore, che si gonfia, / e che si inquieta, per quell'ora, in scena, / e non ne parla più nessuno, dopo: / è una storia, e uno scemo la racconta, / che è pieno di rumore, e di furore, / e che però, poi, significa niente:», *ivi*, p. 87.

Il primo trittico di profezie, costituito da «formule di saluto augurale che, al tempo stesso, svolgono una funzione predittiva»,<sup>30</sup> sembra far germinare nella mente del protagonista il seme del male. In realtà, nell'originale shakespeariano ben due previsioni pronunciate dalle Streghe a Macbeth sotto forma di saluti erano già state svelate: la prima era la condizione corrente di Macbeth «thane of Glaims» e la seconda era già nota al pubblico poiché il re Duncan ne dà notizia nella terza scena del primo atto (v. 48). Nei diversi adattamenti il primo gruppo di predizioni viene posto ancora più in apertura, ascrivendo almeno due saluti al rango di vere e proprie profezie: la prima constata comunque una situazione già in vigore, mentre la seconda troverà conferma poco dopo, collocando lo spettatore in una posizione molto più vicina a quella vissuta dal personaggio Macbeth e consentendo una maggiore identificazione del fruitore nel protagonista. Così facendo viene amplificata la lettura che Harold Bloom offre di questa tragedia in cui individua nel protagonista un personaggio amletico poiché è quello in cui il lettore-spettatore si identifica.<sup>31</sup> Il critico coglie inoltre fin da subito un'atmosfera perturbante, data secondo lui proprio dall'assottigliarsi del confine tra fantasia e realtà reso possibile proprio dalla costruzione retorica e semantica che convoglia l'enigmaticità e la reversibilità dei significati.

Welles nel suo adattamento sembra anticipare chiaramente la funzione manipolatrice che le streghe avranno nei confronti di Macbeth, innanzitutto attraverso l'effettivo maneggiamento della statuetta di terracotta da parte delle figure incappucciate e poi dalla loro posizione rialzata su un'altura che sovrasta e domina i due soldati. Tuttavia, mentre compaiono per la prima volta i due uomini a cavallo, le figure soprannaturali pronunciano sottovoce «something wicked this way comes» (IV.I, v. 45), come se il carattere «wicked» ovvero perfido e malvagio fosse non solo già insito in Macbeth, ma anche noto alle streghe. I 'saluti profetici' delle *weird sisters* vengono sottolineati da Welles attraverso l'introduzione dei cimeli con cui le streghe adornano il fantoccio di terracotta: la collana-cimelio simbolo di Cawdor e la corona. Questi gesti sembrano suggerire visivamente il potere che le streghe esercitano sul personaggio; tuttavia, osservando con più attenzione l'inquadratura non si può fare a meno di notare che esse siano in realtà intente a rivolgersi al fantoccio più che al personaggio in carne e ossa e attraverso il coronamento della statuetta traspongono letteralmente, o meglio visivamente, quell'«hereafter» shakespeariano (I.III, v. 50). Questa equivoca espressione da un lato suggerisce che Macbeth sia già re al momento dell'incontro con le streghe e, al

<sup>30</sup> M. STANCO, «*Taking a bond of fate*» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?* cit., p. 108.

<sup>31</sup> Cfr. H. BLOOM, *William Shakespeare's Macbeth new edition*, Bloom's literary criticism, by Infobase Publishing, New York 2010, p. 4.

contempo, proietta il personaggio verso un futuro di regalità. In effetti, il regista dichiara che «le streghe non fanno una profezia... semmai suggeriscono delle idee a Macbeth e quelle idee fanno succedere delle cose».<sup>32</sup>

A detta del regista in realtà, la trasposizione è la messa in scena della lotta fra un'antica e una nuova religione. Le streghe diventano allora il simbolo di un antico culto pagano contrapposto alla religione cristiana simboleggiata in particolare da un personaggio d'invenzione di Welles: *l'holy father* nella versione inglese, ovvero un anziano sacerdote. Le apparizioni delle streghe, così come i momenti solenni cerimoniatati dal sacerdote, sono accompagnate da croci di diversa natura, da un lato quelle pagane biforcute o capovolte delle streghe e dall'altro l'antica croce celtica. Quando su richiesta del produttore, il film venne accorciato di due rulli, il regista si trovò costretto a intervenire per «dare un minimo d'antefatto e di ambientazione»<sup>33</sup> affidando il prologo a un testo intonato da una voce off, che «paradossalmente non deriva nulla dal testo shakespeariano»<sup>34</sup> e introduce questa nuova antitesi.

Il luogo è la Scozia [...] in un tempo addirittura prima della storia... la croce è arrivata da poco nel paese e contro la legge e l'ordine di Cristo congiurano gli agenti del caos, sacerdoti del male e della superstizione: streghe e stregoni. Il loro strumento è l'umana ambizione. Macbeth è la storia di un uomo ambizioso e dell'ambiziosa sua moglie. [...] si fece largo sino al trono a via di delitti, ma soltanto per precipitare odiato nel sangue. [...] solo quando nel calore infernale le Streghe lo salutano re l'influsso del male entra in lui e qui comincia la vera storia di Macbeth...<sup>35</sup>

Le streghe, infatti, come abbiamo visto sono immediatamente associate a rituali magici e sarà proprio l'arrivo del nuovo personaggio a far fuggire le figure incappucciate dall'altura su cui poggiano. Il volto di queste figure rimane quasi sempre in ombra, i lunghi capelli bianchi e il timbro femminile delle loro voci, aspre e gracchianti, sono gli unici aspetti che le ascrivono al sesso femminile. In questo adattamento cinematografico le figure non sono esplicitamente connotate come

<sup>32</sup> O. WELLES, P. BOGDANOVICH, *Io, Orson Welles*, a cura di J. Rosenbaum, Baldini & Castoldi, Milano 1992, p. 228.

<sup>33</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., p. 125.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Trascrizione desunta dalla versione italiana del film del 1948. Va fatto almeno un cenno alla precedente trasposizione dell'elemento stregonesco del *Macbeth* nell'atmosfera sovrannaturale del voodoo haitiano, nella messa in scena teatrale del 1936. Il dramma era stato infatti dislocato nell'ambiente esotico di Haiti e il protagonista era diventato il Re Nero dell'isola, ovvero Henry Christophe, che al termine di una guerra di indipendenza finì per suicidarsi quando la sua crudeltà portò all'insorgere di una rivolta. «La storia di un re in un completo dominio di forze oscure e misteriose, ovvero quelle della ritualità voodoo», cfr. M. PIERINI, *Macbeth: "blood and thunder are wonderful words"*, in EAD., *Prima del cinema* cit., p. 131.

donne e in effetti anche nei titoli di testa vengono nominate con la generica indicazione «the three».

Una nuova antitesi è introdotta anche nel *Macbeth Remix*, protagonisti dell'opera infatti sono due piani acustici dialoganti. Da un lato si trova la parola della ragione, ovvero Macbeth: egli è l'unico personaggio che parla poiché è il solo a tentare di restare legato alla ragione. In effetti, nel «remix» il personaggio viene umanizzato: innanzitutto, attore di una sottile dissimulazione in Shakespeare, Macbeth perde questo tratto da «bloody villain»<sup>36</sup> e dopo il delitto di Duncan tace per lungo tempo riprendendo la parola solo per pronunciare stralunato: «Ah, la mia testa è piena di scorpioni»,<sup>37</sup> grazie a un'ennesima brillante operazione di montaggio. Inoltre, ai corposi tagli apportati lungo tutta la tragedia originaria si contrappone il mantenimento di quasi tutti i monologhi del protagonista. Dall'altro lato, invece, risuona intorno a Macbeth la musica del destino «come magia, *fato*, evocazione continua del *suono poetico* con una partitura stretta fra deflagrazioni orchestrali, i suoni della natura e del testo [...] e lo *sprechgesang* delle streghe e della Lady, diventerà contrappunto drammatico».<sup>38</sup> In questo senso si inseriscono anche i prelievi dal libretto di Francesco Maria Piave, poiché come ricordava Massimo Mila il *Macbeth* verdiano può essere considerato uno dei primi esempi di *Sprechgesang*: «Dalla musica, Macbeth sarà spinto e condotto alla *tragedia* rimanendo però fino alla fine uomo saldo all'esile filo di una ragione parlata [...] il suo essere *incastrato* in una musica che è il suo stesso *destino* ne determinerà *l'umanità*».<sup>39</sup> «L'insospettabile» Macbeth sarà allora in questo adattamento «travolto da una predeterminazione, da un'ineluttabilità incombente, rappresentata dalla musica quale irrazionale organizzato e quindi destino».<sup>40</sup> Riprendendo l'appello, sollecitato da Fusini sulla scorta di Freud, proposto in apertura – «bisogna far appello alla strega» – davvero nel *Macbeth Remix* non sembrano esserci che streghe.

Se il Banquo di Welles coglie subito la natura ambigua di queste figure e chiede infatti, fedele a Shakespeare, «What are these, / [...] that look not like th'inhabitants o'th' earth, / And yet are on't?» (I.III, vv. 39-41), il Banquo del travestimento di Sanguineti invece mette in dubbio la loro presenza «Siete fantasmi fantastici o siete / quali apparite?».<sup>41</sup> L'incertezza sembra incrinarsi tanto da poter spingere a leggere le streghe non più come personaggi fantastici, ma quali fantasmi della mente.

<sup>36</sup> H. BLOOM, *William Shakespeare's Macbeth new edition* cit., p. 4.

<sup>37</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, in ID., *Macbeth Remix* cit., p. 39.

<sup>38</sup> ID., *Macbeth, da Shakespeare: il primo copione, la traduzione d'autore* cit., p. 91 (il corsivo è dell'originale).

<sup>39</sup> Ivi, p. 94.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., p. 29.

L'immaginazione del personaggio di Macbeth è effettivamente concepita dal regista Liberovici come l'antenna di una radio che capta suoni portatori dell'irrazionalità segreta e biologica delle forme dell'inconscio. Su simili posizioni si colloca Alessandro De Stefani secondo cui le streghe conservano una loro autonomia drammatica, hanno una loro vita esteriore ed esistono quindi al di fuori di Macbeth «sia pure soltanto come rumori di natura». Proprio così sembra coglierle il regista del «remix» poiché secondo Liberovici le streghe sono il «materializzarsi di questi suoni e di queste voci dimenticate nell'aria».<sup>42</sup> Se Macbeth nel travestimento è in grado di sentire le streghe nell'aria perché è ricettivo, ciò ci spinge ancora una volta a chiederci da dove arrivi il male, se dalle Streghe o da Macbeth.

Il quesito si rivela ancor più lecito in virtù del fatto che alle interpreti delle tre streghe sono affidati anche i personaggi secondari (Portiere, Banquo, Macduff, 1° sicario, 2° sicario, Lennox, Messo, Servo, Seyton) e alla voce fuoricampo di un'altra interprete – la celebre Judith Malina – è affidata la lunga formula delle streghe del IV atto. A restare 'integri' sulla scena, quindi, sono solo Macbeth, la Lady e il soprano che hanno un unico interprete, in realtà a loro si aggiungerebbe Duncan che tuttavia pronuncia una sola battuta in tutta l'opera. Essendo i personaggi secondari tutti interpretati dalle Streghe, essi potrebbero addirittura diventare una 'proiezione' di Macbeth. In effetti, Liberovici conferma l'ipotesi di poter declinare le Streghe, interpreti anche di altri personaggi, sulla base della reversibilità dei significati che ci offre la tragedia e mantenuta nel suo «remix». Il regista afferma che l'opera lavora ampiamente sull'immaginario: «ci sono questi due pazzi furiosi che riempiono il mondo delle loro fantasie, quasi come se fossero delle loro proiezioni».<sup>43</sup> L'enigmaticità che nasconde la reversibilità sembra applicabile, allora, anche ai personaggi stessi e in particolare al rapporto tra le Streghe e Macbeth, tra la fatalità del destino e l'intenzionalità dell'azione, tra il mondo fantastico e il mondo reale.

Fabio Vittorini nella sua analisi dell'impiego della cinepresa da parte di Welles individua qualcosa di simile, ovvero un occhio che «istiga alla reversibilità del soggetto e dell'oggetto, dell'oggetto e della sua rappresentazione, del bene e del male, della vita e della morte».<sup>44</sup> Il regista si serve di soggettive impossibili affinché i fantasmi della mente vengano sostanzianti convertendosi da oggetti in soggetti di visioni, come in effetti avviene alle streghe durante il secondo gruppo di profezie. L'occhio della macchina da presa ha spesso orrore della visione frontale, della chiarezza illusoria e della presunzione di oggettività, è uno sguardo che quindi deforma invece di informare, che allude invece di affermare.

<sup>42</sup> *Radio tre suite*, Radio 3, 18 maggio 2015, Intervistatore: Guido Barbieri, Intervistato: Andrea Liberovici, intervista conservata presso le Teche Rai, ora in Ivi, pp. 397-399.

<sup>43</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., p. 301.

<sup>44</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile* cit., p. 138.

Distante potrebbe inizialmente apparire *Il trono di sangue* di Akira Kurosawa nel quale l'intenzionalità di Macbeth così come la sua smania «e il furor» di potere sono invece fin da subito esplicitati. Nell'adattamento del 1957 le streghe sono ridotte a un solo personaggio, definito «spirito», la cui azione di filare durante la sua prima apparizione richiama esplicitamente le Parche che tessono il destino degli uomini. Le prime scene del film sono caratterizzate dalla nebbia, come in Welles, seguita poi dai tradizionali *thunders and lightnings* che accompagnano, sotto la pioggia battente, la cavalcata attraverso il bosco dei personaggi Washizu (ovvero Macbeth) e Miki (ovvero Banquo). I rami degli alberi sono spogli e aridi e rimandano immediatamente alla prima scena della trasposizione del regista statunitense. L'atmosfera sinistra è poi ulteriormente sottolineata dalle parole di Washizu, «tempo infernale, sembra che tutti i diavoli si siano scatenati», che ci collocano nuovamente sotto il segno dell'inferno. Uno scambio fra Washizu e Miki ci informa della minacciosa natura del bosco in cui «i nemici hanno sempre finito col perdersi e col trovare soltanto la strada che li portava dritti alla sconfitta» e per questo viene chiamato «bosco ragnatela», che tra l'altro riprende il titolo originale del film in lingua giapponese, letteralmente «Il castello ragnatela». Washizu commenta ironicamente il potere del bosco ad anticipare, in realtà, quella che sarà la loro rovina: «Invece noi non cadremo in questa ragnatela perché siamo i vincitori», ecco trasposto «when the battle's lost and won» (I.I, v. 4).

Nel momento in cui compare lo spirito, tuttavia, la cupa e burrascosa atmosfera si fa quieta: la donna perde la voce roca e sinistra che caratterizza le sue controparti per assumere un tono soave. L'anziana signora inizialmente sembra riflettere fra sé sulla vanità della vita e del potere: «passa la vita passa la morte, tutto svanisce al mondo e nulla più rimane, questa è l'eterna sorte delle esistenze umane», e ancora «le folli cupidigie e le avvezioni sconvolgono la mente e alle più inique azioni giunge l'uomo furente, l'insaziabile sete di potere la gloria spezza». Sono 'Macbeth' e 'Banquo' ad avvicinarsi a lei e a interrogarla, così lo spirito preannuncia a Washizu due avanzamenti di carriera: da comandante del forte uno, diventerà signore del castello del nord e infine padrone del castello Kumonosu. Di fronte allo stupore del personaggio, l'entità rivela di essere a conoscenza dei suoi desideri: «credevo che questo ti avrebbe fatto piacere, tu non vuoi forse diventare il signore assoluto della regione» e di fronte alla titubanza di Washizu commenta «gli uomini si comportano proprio stranamente, quando desiderano una cosa agiscono invece come se non la volessero». Sebbene l'adattamento di Kurosawa, in effetti, sia la trasposizione in cui l'elemento politico-militare occupa maggior spazio, l'elemento soprannaturale non viene certo depotenziato. Se da un lato la volontà di potere di Macbeth è presentata come già insita nel protagonista prima della profezia dello spirito, la trasformazione

delle *weird sisters* in una donna che richiama esplicitamente le Parche sembra lasciare ancora meno scampo all'intenzionalità di Macbeth.

Gli esordi di queste diverse trasposizioni della tragedia risultano fondamentali per le modalità con cui gli autori scelgono di instaurare il rapporto fra il protagonista e le streghe, poiché, si tratta dell'occasione per porre i presupposti dell'azione: un inevitabile destino o l'esercizio dell'intenzionalità? Come abbiamo visto tutti gli adattamenti, seppur nelle loro diverse scelte interpretative, registiche e testuali, mantengono quell'elemento fondamentale del dramma shakespeariano: l'*equivocation*, che impedisce una risolutiva preponderanza per una lettura rispetto all'altra. Il regista americano sembra forzare il potere manipolatore esercitato su Macbeth dalle streghe a cui imbecca immediatamente battute che riecheggiano formule magiche, ma le figure in realtà si rivolgono solo a un fantoccio e collocate nella nuova antitesi fra due religioni, introdotta dal regista, paiono perdere la loro connotazione propriamente 'magica'. L'elemento stregonesco sembra sbiadire nel film di Kurosawa, tuttavia è l'intenzionalità di Macbeth, in evidenza fin dal principio, a sfumare di fronte a un destino predetto e intessuto dallo spirito-parca. Il *Macbeth Remix*, infine, si popola di streghe, forse null'altro che proiezioni della mente e dell'inconscio di Macbeth, ciò nonostante il protagonista, il più umano dei 'tre', parla, ovvero lotta per tutta l'opera contro il suo 'musicale' destino.

#### 4. Il secondo gruppo di profezie

Proseguendo nella tragedia verso il secondo gruppo di profezie, tuttavia, sembra prevalere l'aspetto più umano e secolare della storia, un'evidenza che Kurosawa, Sanguineti e Liberovici, come abbiamo visto, scelgono di sottolineare in epilogo. Il riferimento è alla smania e volontà di potere che corrode e macina il genere umano, secondo quella lettura fondamentale offerta nel miliare *Shakespeare nostro contemporaneo* da Jan Kott. Sicuramente, il fatto che Macbeth uccida anche chi non costituisce un diretto pericolo al suo trono fa di lui un carnefice gratuito e crudele dalla brutale intenzionalità.

Michele Stanco riconosce che «l'azione di Macbeth non si limita a girare intorno alla profezia (vuoi per assecondarla, vuoi per contrastarla), ma se ne rende anche pienamente indipendente»<sup>45</sup> poiché egli progetta di uccidere prima Banquo e suo figlio, poi Macduff e la moglie e i figli di quest'ultimo (elemento mantenuto in Welles, in Sanguineti e Liberovici, assente invece in Kurosawa). Addirittura, in Welles il

---

<sup>45</sup> M. STANCO, «*Taking a bond of fate*» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?* cit., p. 108.

protagonista trafigge con la sua lancia anche l'*holy father*: la sua azione sanguinaria e gratuita va oltre le ragioni di potere e di sicurezza personale.

Il personaggio inoltre mostra la risoluta, esaltata quanto disperata, intenzione di interrogare ancora le streghe; infatti, la loro seconda apparizione<sup>46</sup> non è più un evento casuale: Macbeth ormai cerca le *weïrd sister* per interrogarle e non sono più loro ad attenderlo. Questo secondo gruppo di profezie comincia con formule esortative e si distingue dal primo per «il carattere oscuro-enigmatico *distante* dell'apparente trasparenza linguistica dei saluti iniziali delle streghe». <sup>47</sup> Se le prime esortazioni vengono mantenute in tutti gli adattamenti di cui ci stiamo occupando, le profezie subiscono invece evidenti tagli o modifiche.

Il più fedele all'originale appare l'opera *Macbeth Remix* che riduce all'osso la scena, ma ne mantiene gli elementi fondamentali: le battute dell'incantesimo delle streghe (IV.I, vv. 1-38) sono conservate integralmente in lingua originale e vengono affidate alla voce di un'ulteriore strega, interpretata, con un «potenza evocativa sconvolgente» secondo il regista,<sup>48</sup> dalla voce di Judith Malina, attrice e regista americana. Questa sezione precede la battuta di Macbeth, che apostrofa direttamente le streghe «nere, occulte megere di mezzanotte»,<sup>49</sup> per poi proseguire fedele a Shakespeare nella struttura, con qualche taglio riservato alle sole battute superflue. Le profezie 'parlano' con la voce delle streghe per bocca dei loro «padroni»: <sup>50</sup> avvertono Macbeth di far attenzione a Macduff, lo incitano a essere «sanguinario, audace, risoluta»,<sup>51</sup> a non temere i nati da donna perché non potranno nuocergli e gli assicurano la vittoria «finché il grande bosco di Birnam non si muoverà verso l'alto colle di Dunsinane». <sup>52</sup>

Le didascalie mantenute fino al quinto copione preparatorio descrivono in questi termini lo svolgersi della scena in cui ogni apparizione è preceduta da un tuono:

Tuoni. Le Streghe ognuna con un grande uovo bianco fra le mani, cullandolo come un bimbo nella culla, si muovono nude per la scena. Appoggeranno le uova sopra appositi segni della pedana da cui usciranno ad un certo punto dei lunghi bastoni, su cui le uova si conficcheranno. Come tante teste nel vuoto.

Tuono. Prima apparizione. Le apparizioni dei Re saranno proiettate per accumulazione su 8 enormi uova scese dall'alto durante la battuta della Malina.

<sup>46</sup> La seconda apparizione delle streghe nella tragedia shakespeariana è preceduta dalla presenza di Ecate, la scena di probabile origine spuria però, è infatti cassata in tutte le trasposizioni.

<sup>47</sup> M. STANCO, «*Taking a bond of fate*» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?* cit., p. 108.

<sup>48</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., p. 272.

<sup>49</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., p. 44.

<sup>50</sup> Ivi, p. 45.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Ivi, p. 46.

Tuono. Seconda apparizione. Un fanciullo sanguinante.

Tuono. Terza apparizione. Un fanciullo incoronato e con un alberello in mano.<sup>53</sup>

La scena subirà notevoli modifiche invece in entrambi gli adattamenti cinematografici. Ne *Il trono di sangue* è Washizu a cavalcare nel bosco in cerca dello spirito. Dopo essere stata a lungo chiamata, l'anziana signora compare in una condizione diversa dalla precedente: è in piedi, i capelli scompigliati dal vento che imperversa assieme alla tempesta; le sue sembianze sembrano addirittura riflettere l'inquieto e agitato stato d'animo del protagonista. È lei stessa a chiedere al «potente signore del castello»: «che vuoi tu da me?». Nell'adattamento di Kurosawa è proposta solo una delle profezie della tragedia originaria: «Da oggi in poi tu non perderai una sola battaglia, a meno che gli alberi di questo bosco non comincino a muoversi e non vengano avanti tutti insieme fino a circondare gli smalti del castello». Vengono invece mantenute con qualche modifica le apparizioni: infatti, è lo spirito ad assumere sembianze diverse, diventando vettore o piuttosto artefice delle manifestazioni. L'anziana donna, infine, pronuncia non delle profezie, bensì delle esortazioni:

Chi decide di voler percorrere la strada del demonio deve seguirla fino alla fine nella maniera più crudele e spietata.

Se vuoi innalzare una montagna di cadaveri, innalzala così alta che possa arrivare fino al cielo la sua vetta.

Se vuoi spargere il sangue, fallo scorrere come il corso di un fiume.<sup>54</sup>

Nella trasposizione di Welles invece, il regista costruisce la scena smontando e rimontando i versi originali e sceglie, addirittura, di cassare completamente le apparizioni e di non mostrare le *weird sisters*. Macbeth corre fuori dal castello in mezzo alla tempesta mentre forsennatamente invoca le streghe e, dopo lo schianto di un fulmine, sembra che lui stesso venga proiettato in una diversa dimensione. Lo vediamo, infatti, inquadrato dall'alto, avvolto dal buio e solo mezzo busto spunta da questa coltre oscura: lui che ha giganteggiato per gran parte del dramma è ora minuto nell'oscurità. Egli ascolta, inizialmente disorientato poi frenetico, le profezie che si succedono fedeli, seppur con un notevole rimaneggiamento dello scambio.

Nonostante l'evidente rielaborazione della scena nei tre adattamenti e la predominanza della mania di potere, o meglio della paura, del protagonista che prende il sopravvento, la cifra predittiva del secondo gruppo di profezie, così come quella fantastica, non viene assolutamente depotenziata ma piuttosto trasposta nelle sopraccitate ingegnose soluzioni registiche.

---

<sup>53</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti cit.*, pp. 192-205.

<sup>54</sup> Trascrizione desunta dal film.

## 5. Ulteriori suggestioni sovranaturali

A connotare l'atmosfera del dramma della cifra soprannaturale concorrono però anche altre figure oltre alle streghe e alle apparizioni del secondo gruppo di profezie, su tutte spicca Lady Macbeth, che in particolare nel passaggio dell'invocazione della metamorfosi<sup>55</sup> –«unsex me here», «asessuatemi» e «disessuatemi» traduce Sanguineti –<sup>56</sup> si avvicina vertiginosamente al mondo delle streghe e come loro «instrada» Macbeth sulla via del male.<sup>57</sup> Inoltre, visioni, apparizioni, spettri e metamorfosi accompagnano lo svolgersi dell'azione e rafforzano il tratto 'magico' o 'soprannaturale': il pugnale, l'apparizione dello spettro di Banquo e la scena della pazzia-sonnambulismo della Lady per citarne solo alcune. Shakespeare, grande protagonista del Barocco – come ricorda Chiara Lombardi – nella sua opera porta il «'trasvedere' [...] fino alla distorsione plastica e prospettica dell'anamorfoosi».<sup>58</sup> Nella sua componente poetica l'anamorfoosi rende possibile evidenziare prospettive quasi impossibili, restituendone la complessità ed è proprio questa la funzione fondante che tale tecnica retorica assume nel *Macbeth*. La scena del pugnale (II.I, vv. 33-64) per citarne una su tutte è, infatti, giocata sulla possibilità dell'inganno dei sensi, anamorfica nel senso in cui la visione distorta scaturita da un certo stato mentale di Macbeth diventa ancora più vera della visione reale. Così infatti riflette il protagonista, domandandosi se non siano ingannati i suoi occhi dagli altri sensi, solo per poi affermare che forse è proprio la vista a funzionare meglio di tutti gli altri. La distorsione è sempre convogliata da stati mentali di non lucidità, di incoscienza, di allucinazione o da visioni oniriche. In tutte queste occasioni la parola compete con la realtà nella costruzione della realtà stessa. A sottostare a questo impianto retorico è la potenzialità della parola: se infatti nel microcosmo della tecnica retorica dell'anamorfoosi l'immagine narrata è basata sul potere della parola e questa, quindi, compete con la realtà nella costruzione dell'immagine, nel macrocosmo dell'intera opera la parola compete a creare l'azione e la tragedia stessa.

<sup>55</sup> «Aseguatemi» è la traduzione della versione definitiva, mentre «disseguatemi» è la traduzione del primo copione preparatorio, cfr. E. SANGUINETI, *Macbeth Remix* cit., pp. 31 e 98.

<sup>56</sup> L'ambiguità sessuale è un altro elemento fondamentale che permea la tragedia, su questo aspetto si vedano M. COMPAGNONI, *I mostri di Shakespeare. Figure del deforme e dell'informe*, Carocci, Roma 2022; T. DE ROGATIS, *Lady Macbeth e noi. Potere, corpo e desiderio*, «Between», III, 5, maggio 2013, pp. 1-22; E. FUOCO, «Unsex me here». *Ambivalenza e metamorfosi di Lady Macbeth*, in *Medievalia shakespeareana: Macbeth*, a cura di S.M. Barillari, Castel Negrino, Aicurzio 2019, pp. 34-46.

<sup>57</sup> Si veda in particolare V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti* cit., pp. 226-230.

<sup>58</sup> C. LOMBARDI, *Finzioni dell'eros, inganni della vista: anamorfoosi in letteratura tra Trecento e Seicento*, in *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, «Between», IX, 18, 2019, p. 10.

La potenzialità retorica della parola assume quindi potere magico e generativo, soprattutto quell'*equivocation* che sottostà l'intero svolgimento della tragedia,<sup>59</sup> fra i numerosissimi esempi spiccano alcuni versi:

When the battle's lost and won (I.I, v. 4)

Fair is foul and foul is fair (I.I, v. 9)

What he hath lost, noble Macbeth hath won (I.II, v. 68)

So foul and fair a day I have not seen (I.III, v. 38)

That look not like th'inhabitants o'th'earth, and yet are on't? (I.III, vv. 41-42)

This supernatural soliciting / cannot be ill; cannot be good (I.III, vv. 132-133)

Might be the be-all and the end-all (I.VII, v. 4)

Lechery, sir, it provokes and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him, it sets him on, and it takes him off; it persuades him, and disheartens him; makes him stand to, and not stand to (II.III vv. 28-33)

Alla luce di quanto detto finora infatti il *Macbeth* sembra essere principalmente la tragedia dell'*equivocation*, ingrediente che permea il testo nella sua totalità e che consente di volgere contemporaneamente alle due interpretazioni possibili. Un elemento che come abbiamo visto è opportunamente collocato in apertura del travestimento *Macbeth Remix*, ma che attraverso soluzioni filmiche e testuali diverse fra loro è trasposto e mantenuto anche nei due adattamenti cinematografici. Di questo elemento si trova traccia anche in un'edizione italiana della tragedia, quella curata da Romana Rutelli, che si apre in maniera altrettanto opportuna con un capitolo intitolato «*Macbeth*», *tragedia della 'equivocazione'*. Il paragrafo in cui la studiosa approfondisce questo aspetto, *Un impiego particolare della «equivocation»: l'ironia*, si discosta però dall'elemento dell'antitesi che permea la tragedia e consente la costante presenza di un «doppio significato» e interpretazione possibili, per concentrarsi appunto sull'ironia, un impianto retorico individuato nella battuta di Lennox nella quarta scena del terzo atto. A questo proposito, e per concludere, più pertinente appare invece l'analisi che Michele Stanco offre del passaggio in cui Macbeth, dopo il secondo gruppo di profezie, decide di «prendere una garanzia dal destino» e che chiarisce ancora una volta la funzione dell'equivocazione. Secondo Stanco l'atto di Macbeth, seppur letterale, di «prendere un pegno dal Fato» – nell'originale «take a bond of Fate» – cela un ulteriore equivoco: infatti, l'espressione

<sup>59</sup> «Nel *Macbeth*, dunque, sembra affermarsi una realtà a-logica, capace di racchiudere in sé i principi opposti della predeterminazione e della contingenza, della libertà e della necessità. La tragedia, del resto – come ha osservato gran parte della critica –, è interamente pervasa dalla figura dell'antitesi: il bello è al contempo brutto; le battaglie sono vinte e perse; ciò che è non è», M. STANCO, «*Taking a bond of fate*» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?* cit., p. 113-114.

«significa sia prestar fede al Fato sia non credervi, sia esserne condizionati sia ritenersene liberi»,<sup>60</sup> precludendo quindi, ancora una volta, la prevalenza di un'interpretazione sull'altra.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*