



TOR VERGATA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA

**DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI
COMPARATI: LINGUE, LETTERATURE
E ARTI**

CICLO DEL CORSO DI DOTTORATO

XXXVIII

Titolo della tesi

“He has no children”: maternità, sterilità e fertilità nel *Macbeth*
e in tre adattamenti cinematografici

Giulia Argentieri Federzoni

A.A. 2025/2026

Docente Tutor: Prof.ssa Daniela Guardamagna

Coordinatore: Prof. Fabio Pierangeli

Indice

Premessa	5
Capitolo 1: Gli <i>adaptation studies</i> e <i>Macbeth</i>	8
1.1 Gli <i>adaptation studies</i> : Robert Stam, Linda Hutcheon e Margaret Jane Kidnie	8
1.1.1 Il dogmatismo della fedeltà e l'influenza bachtiniana: Robert Stam	8
1.1.2 L'adattamento come processo e prodotto: Linda Hutcheon	10
1.1.3 Margaret Jane Kidnie e gli adattamenti shakespeariani: un processo dinamico e continuo	16
1.1.4 Worthen e i <i>performance studies</i>	19
1.2 <i>Adapting Macbeth</i> : il percorso della tragedia scozzese nel tempo	20
Capitolo 2: "He has no children"	29
2.1 Maternità e sterilità in <i>Macbeth</i>	32
2.1.1 Gli antipodi della maternità: Lady Macbeth, Lady Macduff e la simbologia ornitologica	32
2.1.2 Lady Macbeth e la maternità nel contesto storico culturale	33
2.2 La questione della fertilità: Lady Macbeth	35
2.2.1 Il grido silenzioso del figlio: l'allestimento di Max Webster	39
2.3 Lady Macbeth nei secoli: evoluzione interpretativa del personaggio	40
2.4 Lady Macbeth nella critica contemporanea	46
2.4.1 La psicoanalisi applicata a Shakespeare: French, Kahn e Adelman	46
2.4.2 Paster e Willis e il corpo delle donne	49
Capitolo 3: Variazioni sul tema della maternità	51
3.1 La negazione della maternità di Lady Macbeth e gli elementi autobiografici in Roman Polanski	51
3.1.1 Lady Macduff: lo strazio della madre e la strage degli innocenti	59
3.2 Justin Kurzel: la simbologia del bambino e l'elaborazione del lutto genitoriale. La perdita del figlio come causa del male	64
3.2.1 Macbeth, la paternità e il <i>boy soldier</i>	66
3.2.2 Le materne <i>weird sisters</i>	70
3.2.3 Il rogo dei Macduff	70
3.2.4 La visione di Lady Macbeth nella <i>sleepwalking scene</i>	72
3.3 "You should have composed men-children only": la post-menopausal Lady Macbeth di Joel Coen	74

3.3.1 Lady Macbeth: reminiscenze e proiezioni di maternità	75
3.3.2 Distorsioni della maternità fra manipolazione e controllo	77
3.3.3 Follia e dolore: la <i>sleepwalking scene</i>	80
3.3.4 Lo sterminio dei Macduff e la questione razziale	81
Capitolo 4: Sterilità e fertilità: visioni e interpretazioni	85
4.1 Roman Polanski: nudità, giovinezza e la promessa del futuro	85
4.1.1 Lady Macbeth: la sensualità come strumento	88
4.1.2 Macbeth: quando la fragilità porta alla rovina	90
4.1.3 Oscenità, innocenza e follia: i tre volti della nudità	92
4.1.4 Lady Macbeth: quando la serpe diventa <i>th'innocent flower</i>	94
4.1.5 La fine di Macbeth e il trionfo del sensazionalismo	97
4.2 Justin Kurzel e il potere delle immagini sulla parola	97
4.2.1 La fotografia di Adam Arkapaw: "the dreamscape"	98
4.2.2 La simbologia cromatica e il discorso sulla fertilità.....	103
4.2.3 "Out brief candle": la morte di Lady Macbeth e il distacco dalla realtà.....	105
4.2.4 Il ritorno di Fleance	107
4.3 Joel Coen: lo spazio acromatico fra cinema e teatro.....	112
4.3.1 Artificio e geometria: la visione di Bruno Delbonnel	113
4.3.2 Chiaroscuri dell'anima: i richiami all'Espressionismo tedesco	116
4.3.3 Simbolismo e allegorie nei non-luoghi dello scenografo Stefan Dechant ..	119
Capitolo 5: Le <i>weird sisters</i>: declinazioni della stregoneria	123
5.1 Genesi e contesto storico delle streghe del <i>Macbeth</i>	123
5.1.1 <i>Macbeth on the Estate</i> e i <i>weird children</i>	126
5.1.2 Rupert Goold e le <i>horror nurses</i>	127
5.1.3 Le voci incorporee di Max Webster	128
5.2 Disgusto e promiscuità: la setta <i>hippie</i> nel <i>Macbeth</i> di Polanski.....	129
5.2.1 L'incontro con Macbeth e Banquo	131
5.2.2 Ridondanza del nudo e sovversione nella <i>cauldron scene</i>	132
5.2.3 Il ritorno di Donalbain e la ciclicità del male	137
5.3 Le streghe nomadi e materne di Justin Kurzel.....	140
5.3.1 L'incontro sul campo di battaglia: le profezie sussurrate e la minaccia dell'infanzia	144
5.3.2 La dimensione onirica della <i>cauldron scene</i>	147
5.3.3 Il realismo delle <i>weird sisters</i> e la ridefinizione della mascolinità	147

5.4 Metamorfosi e fluidità: la strega trina di Joel Coen	150
5.4.1 Le <i>weird sisters</i> e la simbologia del corvo	151
5.4.2 La <i>cauldron scene</i> : materialità e linguaggio metaforico.....	156
5.4.3 <i>The old man and the witch: reverse crossdressing</i> e fluidità di genere	158
Conclusioni	160
Bibliografia	164
Appendice 1	174
Appendice 2	179
Ringraziamenti	182

Premessa

Questa tesi di dottorato nasce con l'intento di esplorare i temi di maternità, sterilità e fertilità nel *Macbeth* di William Shakespeare e in tre celebri versioni cinematografiche, dirette rispettivamente da Roman Polanski nel 1971, Justin Kurzel nel 2014 (uscito nel 2015) e Joel Coen nel 2021.

I criteri che hanno determinato la scelta dei film possono riassumersi come segue. Data la notevole quantità di trasposizioni filmiche del *Macbeth* realizzate dagli esordi del cinema al presente, ho ritenuto opportuno restringere il campo a tre grandi produzioni che, a mio avviso, fornivano contrasti interessanti dal punto di vista tecnico e simbolico; inoltre, gli adattamenti dovevano essere inseriti in un contesto storico e culturale caratterizzato da cambiamenti nella percezione del ruolo della donna e del bambino al fine di elaborare un'indagine critica originata dai riferimenti alla maternità di Lady Macbeth nel *play* shakespeariano.

In particolare, ci si è interrogati sul perché siano escluse dal progetto le opere di Orson Welles e Akira Kurosawa, registi di indubbio prestigio internazionale e accomunati dal medesimo interesse nel trasporre la tragedia scozzese sul grande schermo. Una delle motivazioni principali che hanno determinato la scelta di non includere il *Macbeth* di Welles del 1948 e *Il Trono di Sangue* che Kurosawa ha diretto nel 1957 è proprio la datazione delle pellicole. Sebbene sia possibile un'analisi retrospettiva delle opere applicando teorie elaborate in epoche successive, uno dei punti nevralgici della mia ricerca risiede nella critica femminista e nelle modalità con le quali le versioni filmiche del *Macbeth* trattano i temi della maternità e della sterilità. Si potrebbe obiettare che nell'adattamento di Kurosawa la maternità è centrale, dal momento che Asaji, la protagonista femminile, apprende di essere incinta per poi dare alla luce un neonato morto; tuttavia, la mia conoscenza della storia e della cultura giapponese non era tale da poter ambire ad un'analisi dell'adattamento nel contesto sociale in cui è stato realizzato. Per ciò che riguarda il film di Welles, che dirige e interpreta una sceneggiatura che lui stesso ha adattato, lo spazio dedicato ai personaggi secondari è assai limitato, come ricorda J. Lawrence Guntner nel capitolo dedicato al *Macbeth* del *Cambridge Companion to Shakespeare on Film*:

Shakespeare's *Macbeth* may celebrate James I: this film certainly celebrates Orson Welles, who is at once the producer, director, adaptor and star actor, omnipresent before and behind the camera. The kings – Duncan and Malcolm – are reduced to ciphers, while the overreaching Macbeth is thrust into the foreground. The remaining characters, including Lady Macbeth and Macduff, pale in the overbearing presence of the protagonist. Ross has been cut, Seyton made into a feeble servant, and the 'Holy Father', a creation of Welles, can do little to hinder forces of

evil. [...] it is Welles's face and voice, directly and in voice-over, that dominate the film. The rest belong to the faceless masses.¹

Per quanto sia indiscussa la rilevanza culturale dell'adattamento del 1948, la sovraesposizione del protagonista consente un ridotto margine di approfondimento dei temi centrali del mio progetto. La ricerca si è dunque concentrata su tre adattamenti che presentano interpretazioni di temi e personaggi essenziali molto diverse fra loro, talvolta persino opposte, la cui analisi ha permesso di approfondire aspetti e significati della tragedia particolarmente rilevanti nel contesto socio-culturale contemporaneo.

Di notevole importanza è stata la lettura del saggio di Carol Chillington Rutter "Remind Me, How Many Children Had Lady Macbeth?", nel quale viene messo in discussione il contenuto del celebre intervento di L. C. Knights del 1933, di cui l'autrice inglese riprende il titolo con una sostanziale modifica nel tono della domanda, sottolineando quanto le allusioni all'esperienza di madre fornite dal testo shakespeariano siano elementi chiave per le interpretazioni contemporanee di Lady Macbeth e, di conseguenza, per decodificare i significati della tragedia in una luce più ampia e articolata rispetto al passato. Da un punto di vista metodologico, ho voluto coniugare la critica letteraria ai *film studies* attraverso la lente degli studi teorici sull'adattamento per dare rilievo ai temi della maternità e del binomio fertilità/sterilità così come emergono dal *Macbeth* di Shakespeare e dalle trasposizioni cinematografiche prese in esame in questa tesi.

Il *Macbeth* di Polanski offre una visione nichilista della tragedia scozzese nella quale i protagonisti non sembrano curarsi della genitorialità se non in relazione all'assenza di eredi che, tuttavia, appare come una conseguenza della loro giovinezza e non un rimpianto. La storia personale del regista e le vicende drammatiche che lo hanno segnato fin dalla prima infanzia, unite all'epoca storica in cui il film si colloca, caratterizzata da profondi cambiamenti sociali, hanno contribuito a rendere l'indagine stimolante soprattutto in relazione al concetto di intenzionalità autoriale illustrato nelle teorie degli adattamenti che costituiscono uno dei cardini critici alla base della tesi.

Il film diretto da Justin Kurzel, d'altro canto, declina il tema del lutto genitoriale in tutte le sue sfumature trasformandolo nell'innescò primario della tragedia e ponendo un'enfasi piena di connotazioni emotive sui bambini, la cui ambiguità simbolica comprende significati spesso opposti al fine di fornire spunti di riflessione di risonanza contemporanea. La modifica

¹ J. L. Guntner, "Hamlet, Macbeth and King Lear on Film", in R. Jackson (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, p. 123.

strutturale operata dal regista australiano si manifesta nel protagonista sotto forma di una sindrome post-traumatica da stress, indotta tanto dagli orrori inflitti e subiti in guerra quanto dal proprio vissuto doloroso, che genera visioni, deliri e dissociazione dalla realtà. Tale condizione psicologica sposta il *focus* drammatico dall'ambizione alla disperazione, alterando il sistema di valori del testo shakespeariano e creando i presupposti per uno studio approfondito sui temi della maternità e della paternità.

L'adattamento di Joel Coen si colloca in una prospettiva che diverge completamente dagli altri due film oggetto della ricerca. *Macbeth* e *Lady Macbeth* sono interpretati da attori la cui età anagrafica supera di gran lunga quella mediamente attribuita ai protagonisti della tragedia scozzese. Tale scelta ridefinisce l'aspetto introspettivo dei personaggi e le considerazioni sul senso stesso del potere e dell'esistenza, sottolineando la precarietà di entrambi ed enfatizzando l'idea che la consapevolezza della fine imminente possa portare al desiderio di spingersi oltre perché non si ha più nulla da perdere. Il tema della sterilità si propaga nelle scenografie e nell'assenza di colore, delineando un'interpretazione in cui l'immaginario materno viene proiettato nella relazione coniugale, più che nei fantasmi del passato, stabilendo dinamiche di controllo e dominio psicologico che degenerano nella follia e che forniscono spunti interessanti per una riflessione sulla genitorialità indiretta e simbolica.

I film di Polanski, Kurzel e Coen offrono una panoramica ricca e diversificata di come il mezzo cinematografico abbia saputo tradurre sul grande schermo una tragedia in cui l'ascesa al potere e il successo, desiderati al punto di commettere crimini inauditi per ottenerli, non sono che trionfi apparenti la cui essenza viene erosa da un male che si propaga sotto forma di un rituale esoterico, di una serie di brutali omicidi e nella mente dei protagonisti che scivolano inesorabilmente in un'oscurità dell'anima da cui non vi è ritorno. In *Macbeth* coesistono molteplici realtà che si sovrappongono e interagiscono fra loro creando una stratificazione drammatica che spazia dall'importanza del lustro politico nella vita pubblica ai delicati equilibri che sottendono le relazioni interpersonali fino ad una profonda riflessione sul senso della vita e della morte, percepite come l'inizio e la fine di un triste spettacolo "signifying nothing" (V.v.28).

Capitolo 1: Gli *adaptation studies* e *Macbeth*

2.1 Gli *adaptation studies*: Robert Stam, Linda Hutcheon e Margaret Jane Kidnie

Il lavoro di ricerca alla base di questa tesi si fonda sull'impianto teorico di tre autori che, all'inizio del XXI secolo, hanno prodotto un *corpus* critico significativo che ha ridefinito la percezione accademica degli adattamenti con lo scopo di dimostrarne il valore e l'originalità. Attraverso una panoramica dei concetti chiave elaborati da Robert Stam, Linda Hutcheon e Margaret Jane Kidnie è possibile tracciare i contorni di un processo di emancipazione da concetti obsoleti, primo fra tutti la fedeltà al testo, che ha portato ad una graduale accettazione – seppur non definitiva e ancora *in fieri* – dell'adattamento come opera culturale degna e indipendente.

2.1.1 Il dogmatismo della fedeltà e l'influenza bachtiniana: Robert Stam

Già noto per i suoi studi critici cinematografici e sull'applicazione dei concetti bachtiniani all'analisi del film negli anni '80 e '90 del Novecento, Robert Stam consolida le sue teorie sull'adattamento fra il 2004 e il 2005, pubblicando una trilogia che approfondisce i temi della trasposizione cinematografica di testi teatrali e letterari: "The Theory and Practice of Adaptation" (2004/2005), saggio che introduce il volume *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, nel quale l'autore stabilisce il quadro fondante del suo approccio teorico; *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (2004), uno studio approfondito delle versioni cinematografiche dei più celebri capolavori della letteratura internazionale, e *A Companion to Literature and Film* (2005), un'antologia in cui vengono ulteriormente consolidati i criteri sul processo di adattamento nei diversi *media*. Il lavoro più rilevante per questa tesi è il saggio sulla teoria e la pratica dell'adattamento, nel quale Stam espone i cardini dell'impianto teorico/pratico che costituiscono il suo manifesto.

In apertura, l'autore critica con veemenza quella che lui definisce l'ossessione del mondo accademico per il concetto di fedeltà e il vocabolario impiegato per denigrare gli adattamenti colpevoli di crimini quali l'infedeltà, il tradimento, la perversione e la dissacrazione delle opere originali. Al fine di scardinare le posizioni dogmatiche di certa critica, Stam ricorre a due termini, logofilia e iconofobia, che indicano rispettivamente la devozione per la parola scritta, considerata sacra e inviolabile, e il radicato pregiudizio verso le immagini ritenute culturalmente inferiori e meno profonde. L'apprezzamento e la comprensione di un

adattamento sono dunque possibili solo se la valutazione dell'opera si svincola tanto dai pregiudizi quanto dal confronto pedissequo con la fonte, che deve essere scoraggiato in quanto sterile e irrilevante. Il secondo punto su cui si articola la teoria di Stam è quello del linguaggio semiotico: la letteratura opera su un unico canale, quello narrativo, che prevede la lettura, e la conseguente immaginazione da parte del lettore di quanto descritto o narrato dallo scrittore; il cinema, d'altro canto, è strutturato come un sistema di più livelli che interagiscono e cooperano fra loro al fine di creare un'esperienza che comprenda effetti visivi e sonori, parole, immagini e musica. Non è quindi possibile, né tanto meno utile, equiparare la semiotica della letteratura a quella del cinema poiché tutti i cambiamenti operati in ambito filmico sono evoluzioni necessarie richieste dal tipo di *medium* e non fallimenti narratologici. Il terzo criterio elaborato nel saggio ridefinisce il concetto stesso di fonte e si serve in particolare delle teorie di Michail Bachtin in merito al dialogismo del linguaggio, all'intertestualità e all'eteroglossia.

Prima di addentrarsi nella rielaborazione operata da Stam è utile esporre brevemente i concetti teorizzati da Bachtin. Per dialogismo si intende il principio secondo il quale ogni parola esiste in un dialogo costante con un enunciato precedente e uno a posteriori e porta con sé punti di vista, opinioni e giudizi altrui. Da questo assunto Bachtin elabora l'idea di romanzo polifonico, con particolare riferimento all'opera di Dostoevskij, come prodotto di una pluralità di voci che interpretano e raccontano la realtà senza che l'autore imponga la sua visione del mondo.² L'eteroglossia è la presenza simultanea di una varietà di linguaggi diversi all'interno di una medesima lingua: i gerghi scientifici o professionali, quelli giovanili e altre forme di comunicazione verbale non istituzionalizzate sono componenti essenziali di una lingua e sono veicolate in ambito letterario dal romanzo.³ Il termine 'intertestualità' è stato coniato per la prima volta dalla filosofa e critica letteraria Julia Kristeva in un saggio del 1967 nel quale l'autrice illustra e commenta il pensiero bachtiniano e definisce il rapporto di reciproco scambio che si instaura fra i testi che assorbono e trasformano elementi di altri testi in un dialogo continuo.⁴ Robert Stam applica le teorie di Bachtin agli adattamenti affermando che il *source text* non è un'entità fissa, immobile e inviolabile, ma che, al contrario, è un composto di elementi che sono stati a loro volta rielaborati e plasmati in qualcosa di nuovo partendo da un altro testo primario. La fonte diventa quindi un *open text* la cui duttilità è ben lontana

² M. Bachtin, *Problemi della poetica di Dostoevskij* (1968), trad. it. di M. De Michiel, Torino: Einaudi, 2002.

³ M. Bachtin, "La parola nel romanzo", in C. Strada Janovič (a cura di), *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Torino: Einaudi 1975, pp. 67-230.

⁴ J. Kristeva, "La parola, il dialogo, il romanzo", in *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di P. Ricci, Milano: Feltrinelli, 1978, pp.119-43.

dall'immobilità sacra attribuitagli storicamente dalla critica letteraria. Inoltre, secondo l'autore statunitense, tutti gli adattamenti non sono da considerarsi copie identiche del testo originale realizzate attraverso un altro *medium*, ma piuttosto costrutti complessi articolati su intertestualità, contesto socio-culturale, aspettative del pubblico e altre variabili che ne determinano l'essenza. Il processo di adattamento necessita dunque di una serie di criteri valutativi che esulino dalla dicotomia buono/cattivo, e che si focalizzino sulle dinamiche intrinseche alla trasformazione da ipotesto (originale) in ipertesto (adattamento). Stam elenca cinque punti principali che indicano le azioni svolte dagli adattatori: selezione ed omissione, amplificazione, concretizzazione e attualizzazione, critica e revisionismo e infine aggiornamento e reculturizzazione. Una delle affermazioni più rilevanti che Stam reitera nel saggio è quella secondo cui nessun adattamento è scevro da ideologie politiche; poiché riproporre un testo in un'epoca storica diversa dall'originale richiede una nuova codificazione di significati, la natura stessa dell'adattamento è fondata sulle idee politiche di chi lo produce. Per criticare in modo efficace gli adattamenti è dunque essenziale spostare l'attenzione sulle modifiche che ciascun adattatore ha apportato al testo 'aperto' a cui si è ispirato in termini di omissioni o aggiunte, ricontestualizzazione sociale e culturale e nuovi significati e abbandonare del tutto l'idea che la validazione di un'opera derivata sia determinata dal livello di fedeltà al testo originale.

2.1.2 L'adattamento come processo e prodotto: Linda Hutcheon

Alla base di *Teoria degli adattamenti*⁵ c'è il desiderio di restituire dignità e valore al concetto di adattamento, spesso considerato una forma d'arte minore e inferiore rispetto all'originale. Come anticipa l'autrice nella prefazione, ciò che differenzia questo volume da altri sullo stesso argomento è in particolare la tendenza di questi ultimi a concentrare gli studi quasi esclusivamente sulle trasposizioni cinematografiche. Linda Hutcheon, d'altro canto, sceglie di offrire una rappresentazione più ampia, che spazia dall'arte visiva ai videogiochi passando per le tappe obbligate dei più classici media audiovisivi, e che pone l'accento sulla componente umana, a suo avviso imprescindibile, di ciascun adattamento e sulla necessità di andare oltre lo stigma di cui sono oggetto le reinterpretazioni di opere classiche e di grande fama spesso tacciate di sminuire l'originale. Un altro elemento che contraddistingue questo volume per originalità è la considerazione degli adattamenti che vengono analizzati e messi a fuoco in un

⁵ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti: I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di G. V. Distefano, Roma: Armando 2011.

rapporto dialettico con il *source text*, nel quale quest'ultimo perde la sacralità convenzionalmente attribuitagli dalla critica tradizionale. In altre parole, le rivisitazioni oggetto di questo testo sono d'interesse proprio perché si discostano deliberatamente dall'originale. L'intento è quello di rafforzare una delle tesi fondanti dello studio per cui "[...] essere secondi non significa essere secondari o inferiori; e allo stesso modo non corrispondono necessariamente all'essere primi attributi di originalità e autorevolezza."⁶

L'adattamento è dunque esplorato come fenomeno orizzontale e laterale, non verticale. La presunta linearità, secondo cui un ordine discendente muoverebbe dall'originale alle sue versioni adattate, viene messa in discussione affermando che spesso avviene il fenomeno inverso, ossia che si venga esposti prima ad un adattamento e poi alla sua fonte (come nel caso di chi, dopo aver visto con interesse un film tratto da un libro, sceglie di leggere la storia originale). Date queste premesse, Hutcheon spiega che il *focus* della sua indagine non è un *medium* specifico, ma, al contrario, il modo in cui un adattamento può propagarsi tra una molteplicità di *media* generando forme e contenuti le cui analogie sono rilevanti quanto le differenze. La relazione dei fruitori con le opere è veicolata da tre principali modalità: il racconto, la mostrazione (parola scelta dal traduttore per esprimere il concetto di *showing*) e l'interazione.

Il postulato che apre il primo capitolo afferma che il concetto di adattamento è radicato da sempre nella cultura come forma di narrazione. Il bisogno di raccontare storie, ascoltate o vissute, e renderle accessibili ad altri è una pulsione ancestrale che affonda le radici nelle prime forme di comunicazione non verbale, che successivamente si sono evolute e raffinate. Tuttavia, l'autrice sottolinea quanto gli adattamenti siano, al giorno d'oggi, bersaglio di molti critici (sia tra gli intellettuali sia tra il pubblico), che li considerano versioni incomplete o insoddisfacenti di un'opera originale ritenuta di gran lunga superiore. La denigrazione delle trasposizioni avveniva già negli anni '20, come dimostra l'aspra riflessione di Virginia Woolf nei confronti del cinema, allora ai suoi albori, accusato di nutrirsi della letteratura come uno sgradito parassita. Eppure, come commenta Hutcheon, finanche una condanna dura come quella della scrittrice inglese lasciava intravedere il potenziale del *medium* cinematografico come veicolo visivo e immediato per tutte quelle emozioni che la letteratura poteva raccontare solo con le parole. L'idea di una forma d'arte che 'ruba' ad un'opera precedente è universalmente accettata come valida quando implica un processo creativo. La storia delle arti visive, letterarie e drammatiche è costellata di "prestiti e di furti o, più precisamente, di condivisione di storie"

⁶ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 9.

(Hutcheon 22). Se è dunque vero che in ambito artistico tutto si trasforma, è altrettanto vero che, secondo alcuni, la forma letteraria occupa una posizione più alta rispetto alle altre per via della sua “anzianità”. Per spiegare al meglio questo concetto, l’autrice attinge alla teoria di Robert Stam che parla di iconofobia, per designare il pregiudizio nei confronti di ciò che è visivo, e di logofilia, per indicare la devozione alla parola. Date queste premesse, bisognerebbe chiedersi per quale motivo gli adattamenti, se effettivamente forme d’arte inferiori, godano di una tale popolarità. Una delle prime ragioni fornite da Hutcheon è legata al profitto. Fin dai tempi delle grandi opere liriche del XIX secolo, trasformare un romanzo o una storia di larga fama in qualcosa di diverso, mantenendone le caratteristiche salienti, è stata una garanzia di successo. Questa è la ragione per cui industrie miliardarie come Hollywood investono nella produzione di film basati su *best seller* riducendo, almeno in teoria, il rischio di un fallimento e di una conseguente perdita economica. La riflessione si sposta successivamente in ambito filosofico e pone l’accento sulla doppia natura dell’adattamento, in quanto opera a sé e opera derivata. È necessario ricordare che il semplice atto di denominare adattamento un’opera fa di essa un rimando che, pur se meritevole di essere considerato come autonomo e autosufficiente, non può essere completamente separato dalla sua origine. La bivalenza dell’adattamento, continua Hutcheon, non deve però indurre a considerare l’elemento della fedeltà all’originale come un criterio di valutazione. Ciascun adattamento della stessa opera non ambisce a replicarla, quanto a ripeterla, e il processo di ripetizione lascia ampio margine al cambiamento e alla distanza dal *source text*.

Il secondo capitolo si concentra sulle forme degli adattamenti e sull’importanza della specificità di ciascun *medium*. Respingendo l’idea di una gerarchia delle arti in cui la letteratura primeggia, Hutcheon tende a concordare con il critico Clement Greenberg, il quale sosteneva che tutte le arti avessero una loro dignità individuabile in caratteristiche formali e materiali ben precise. Nel 1766 Gotthold Ephraim Lessing affermava che il tempo fosse la dimensione della letteratura e lo spazio quello della pittura. Sulla base di questa visione, l’autrice individua nel teatro e nel cinema delle forme ibride capaci di sintetizzare elementi spaziali e temporali e in grado di comunicare attraverso una moltitudine di canali. Il cinema, in particolare, attingendo a risorse tecnologiche e logistiche più ampie e variegiate rispetto al teatro, avrebbe il potenziale per essere considerato la forma d’arte più completa, se non esistesse una tradizione critica che ne sminuisce le espressioni, soprattutto quando derivazioni di opere letterarie già esistenti.

Il saggio prosegue con una panoramica piuttosto ampia di trasposizioni filmiche di romanzi che vogliono dimostrare la falsità di alcuni *cliché* inerenti ai presunti limiti del mezzo cinematografico rispetto a quello letterario. Lo scopo di Hutcheon è di provare che elementi

quali l'intimità, il punto di vista, l'interiorità e la capacità di rappresentare lo scorrere del tempo appartengano anche al cinema, e anzi che, talvolta, le scelte dei registi possono aggiungere spessore e profondità ad alcuni passaggi narrativi. Inoltre, l'autrice sottolinea quanto anche componenti fondamentali del racconto come ambiguità, ironia, metafore e silenzi trovino una collocazione appropriata nelle trasposizioni cinematografiche, laddove sceneggiatori, registi e montatori riescano a interpretare le sfumature del testo letterario.

Il terzo capitolo si articola attorno alle persone che adattano e alle motivazioni che spingono a desiderare di trasformare un testo esistente in qualcos'altro. L'aspetto più interessante della riflessione sul "chi" riguarda l'ambito cinematografico, nel quale è uso comune individuare nel regista la figura preponderante nel processo di adattamento. I fatti, tuttavia, raccontano un'altra verità, ossia che nella realizzazione di un film esiste una stratificata collaborazione tra diverse entità che operano ciascuna nel proprio settore e che sono tutte egualmente fondamentali alla resa finale del prodotto. Uno sceneggiatore potrebbe vedere vanificato il proprio lavoro se non intervenisse un montatore capace di rendere giustizia alle parole e ai temi trattati; allo stesso modo un regista, salvo rarissimi casi, vede le proprie intenzioni artistiche sublimare nella colonna sonora creata da un compositore che fornisce la sua personale interpretazione della storia. È dunque impossibile attribuire la responsabilità di un adattamento cinematografico ad una sola persona, benché sia certo che spetti al regista assicurarsi che il risultato finale rispecchi la sua visione dell'opera in questione. Per ciò che riguarda le motivazioni che animano gli adattamenti, Hutcheon ne individua una serie, procedendo da quelle più ovvie e pratiche a quelle più teoriche e artistiche. L'aspetto economico, come anticipato in precedenza, ha un peso considerevole nella scelta dell'opera da adattare ed è la ragione per cui spesso si attinge a fonti ritenute letterariamente autorevoli e di grande spessore culturale come Dante e Shakespeare o, in tempi più recenti, a romanzi vincitori di premi illustri quali *Il colore viola* e *Beloved*. Dal punto di vista legale, esiste un'intera branca della legge dedicata alla tutela dei diritti d'autore e, di conseguenza, i contratti stipulati da scrittori e adattatori devono tenere conto di una serie di restrizioni e limitazioni che spesso sono vincolanti a discapito della creatività. Le motivazioni personali e politiche hanno un'enorme importanza nel processo adattativo. L'autrice cita alcuni esempi di adattamenti di opere di Shakespeare in cui, più che rendere omaggio al Bardo, si cerca di ridimensionarlo e criticarlo apertamente, come evidente nei *credits* della versione firmata Zeffirelli di *The Taming of the Shrew*. Come riporta una recensione di *Time* del 1967, nei titoli di testa sono indicati gli sceneggiatori, Zeffirelli, Paul Dehn e Suso Checchi D'Amico, e in aggiunta viene ringraziato Shakespeare con un'allusione umoristica alla libertà di adattamento impiegata dagli autori: "to

William Shakespeare, without whom we would have been at a loss for words.”⁷ La seconda parte del capitolo si concentra sul delicato tema dell’intenzionalità nel processo creativo. Se autori come Barthes e Foucault hanno contribuito alla demolizione dell’autorialità come criterio di valutazione e critica di una qualsiasi opera artistica e letteraria, quando si ha a che fare con gli adattamenti, afferma Hutcheon, è inevitabile ribadire l’importanza di conoscere le motivazioni profonde che si celano dietro al processo creativo. Il contesto socio-politico, le esperienze personali e la visione soggettiva dell’opera che si sceglie di adattare sono elementi essenziali per comprendere il valore di un adattamento. Inoltre, questi stessi elementi sono ciò che differenzia adattamenti di una stessa opera rendendoli spesso antitetici tra loro, come nel caso dei film oggetto di questo progetto di ricerca. Se non venissero prese in considerazione le intenzioni autoriali degli adattatori, non sarebbe possibile analizzare le scelte registiche, stilistiche e semiotiche che si distanziano dal *source text* e, di conseguenza, accedere al nucleo creativo delle diverse opere.

Nel quarto capitolo l’autrice esplora la natura dei fruitori degli adattamenti e in che modo il tipo di esperienza cambi in base al *medium* adottato e alle circostanze inerenti alla fruizione. Partendo dall’assunto che il piacere derivato da un adattamento è scatenato dalla combinazione di ripetizione e innovazione, bisogna tenere presente che nel processo adattativo si innesca un dialogo con il passato che è spesso la fonte stessa del godimento artistico di chi riceve l’opera. A questo proposito, è necessario fare una distinzione tra pubblico consapevole e pubblico non consapevole. Appartengono alla prima categoria coloro i quali conoscono l’opera originale e nutrono un certo tipo di aspettative nei confronti dell’opera adattata. Questa fetta di pubblico avrà un’esperienza caratterizzata dalla duplicità dell’atto di riconoscere ciò che è familiare e sorprendersi di ciò che non lo è, negativamente o positivamente. D’altro canto, la seconda categoria indica la porzione di fruitori che, ignara dell’esistenza di un’opera da cui è stato derivato ciò che stanno ricevendo, avrà un’esperienza artistica di tipo ordinario relativa unicamente al prodotto in questione. In altre parole, se un adattamento venisse sottoposto esclusivamente a chi non è a conoscenza della sua natura di adattamento, esso perderebbe di efficacia. In aggiunta al discorso filosofico su come la natura del pubblico modifichi la natura dell’adattamento, Hutcheon aggiunge che, nel caso in cui l’adattamento costituisca il primo accesso ad un’opera, l’originale diventa a tutti gli effetti la versione secondaria, in un’inversione completa del processo che altera di conseguenza anche le aspettative di quella

⁷ “Cinema: King Leer, Wild Kate.” *Time*, vol. 89, 11, 17 marzo 1967, <https://time.com/archive/6630705/cinema-king-leer-wild-kate/>.

precisa parte di pubblico. Se, ad esempio, si viene esposti prima ad un film e solo successivamente all'opera da cui il film è stato tratto, le visioni dell'immaginario imposte dal cinema si ripercuoteranno nella lettura, portando il lettore a costruire luoghi e personaggi sulla base di quelli recepiti nella versione filmica. Il grado di consapevolezza dei fruitori influisce anche sulla loro capacità di percepire l'adattamento in quanto tale e, nel caso del cinema, di cogliere riferimenti intertestuali che riguardano altre opere dello stesso autore. Inoltre, le differenziazioni di pubblico non si limitano al campo della consapevolezza, ma coinvolgono anche i diversi *media* (televisione, cinema, teatro, interattività) e l'intensità dell'esperienza immersiva che essi offrono. Mentre la letteratura e la televisione sono forme che consentono di avere il controllo e che possono essere interrotte liberamente e fruite in solitudine, cinema e teatro sono per loro natura modalità collettive e restrittive in termini di spazio e tempo. Uno degli aspetti più interessanti di questa disamina del pubblico riguarda il ruolo stesso dei riceventi di un'opera. Fino agli anni '80 del '900, lettori e spettatori erano considerati recipienti passivi nei quali veniva 'riversato' il contenuto di una determinata opera in diverse forme. Negli ultimi quarant'anni si è invece maturata la consapevolezza del fatto che il ruolo del pubblico è attivo tanto nel processo di ricezione quanto in quello, ben più complesso, dell'interpretazione. Colmare i vuoti, leggere tra le righe e fare propria un'esperienza artistica comportano un impegno emotivo ed intellettuale tutt'altro che passivo, ed è proprio alla luce di questa rinnovata importanza dei destinatari che gli adattatori operano le scelte più salienti.

Il quinto ed ultimo capitolo tratta l'importanza dei contesti nel processo di adattamento. Come già discusso in precedenza, il sistema di valori propri di una determinata epoca storica è in continuo mutamento. Ne consegue che anche le dinamiche socio-culturali e politiche subiscano modifiche delle quali gli adattatori devono necessariamente tenere conto. Hutcheon sottolinea quanto il contesto sia un concetto che non viaggia solo attraverso il tempo, ma anche nello spazio. Le diverse versioni di una stessa opera si manifestano a distanza di decenni o addirittura secoli, e nel contempo si propagano nelle diverse culture contemporanee in un processo di appropriazione che Susan Stanford Friedman definisce indigenizzazione. Con questo termine ci si riferisce alle modalità in cui gli adattatori scelgono cosa trapiantare e cosa lasciare indietro di un *source text*. L'esempio illustrato dall'autrice riguarda le opere di Shakespeare che, mentre in Inghilterra assumono generalmente connotazioni patriottiche e d'identità nazionale, diventano materiale impiegato per criticare il colonialismo e l'imperialismo in tutti i paesi storicamente colonizzati dagli inglesi. Il discorso sul contesto è di fondamentale importanza non solo per comprendere appieno l'essenza degli adattamenti e i loro scopi, ma anche per affermarne il valore in quanto opere derivate ma non secondarie.

Sarebbe ottuso costringersi a rappresentare un testo di qualsiasi tipo in modo assolutamente fedele all'originale in virtù di una venerazione che, in realtà, non renderebbe giustizia al potenziale culturale dell'opera stessa. In conclusione, è possibile affermare che, nella visione di Linda Hutcheon, gli adattamenti hanno successo perché permettono alla cultura di riaffermare sé stessa, rinforzando valori e credenze, e, al contempo, di rinnovarsi in un moto perpetuo che prolunga all'infinito la vita artistica di un lavoro altrimenti prigioniero del passato.

2.1.3 Margaret Jane Kidnie e gli adattamenti shakespeariani: un processo dinamico e continuo

In *Shakespeare and the Problem of Adaptation*⁸, Margaret Jane Kidnie affronta le problematiche inerenti agli adattamenti di opere shakespeariane ponendo al centro del suo discorso teorico la necessità di considerare i *plays* del Bardo non come oggetti immobili nel tempo e nello spazio, ma piuttosto come entità dinamiche e mutevoli. L'autrice ritiene errato definire il testo o la sua prima rappresentazione l'opera 'originale', affermando che è invece opportuno considerare ciascuna produzione fisica o rielaborazione testuale come manifestazioni diverse di un costrutto artistico in continua evoluzione. Accanto alla rivoluzione del concetto stesso di opera shakespeariana, che porta con sé un rifiuto del dogmatismo simile a quello teorizzato da Stam rispetto alla venerazione per il testo scritto, Kidnie asserisce che l'adattamento in quanto tale esiste quando è il pubblico a determinarne le caratteristiche che lo rendono divergente dal *play*. Le categorie *work* e *adaptation* sfuggono qualsiasi definizione univoca e sono in costante dialogo fra loro come elementi chiave del processo di negoziazione con i ricettori. Poiché i contesti nei quali vengono proposti gli adattamenti sono variabili e mai fissi, anche l'opera è soggetta a cambiamenti che derivano in larga parte da come una specifica porzione di pubblico, in quel contesto socio-culturale e nel momento storico di riferimento, ne interpreta forme e contenuti. Per ciò che riguarda il concetto di fedeltà, l'autrice porta l'attenzione sull'essenza del testo originale affermando che è impossibile determinare con certezza quale sia la versione ufficiale e primitiva delle opere di Shakespeare che, prima di raggiungere la pagina stampata, sono state oggetto di continui rimaneggiamenti. Pertanto, ciò che comunemente viene indicato come tradizionale o canonico rispetto ad un allestimento shakespeariano è il modo in cui i diversi *plays* sono stati messi in scena, le scelte registiche e le ambientazioni e le rispettive ricezioni popolari e critiche. A sostegno di tali affermazioni,

⁸ M. J. Kidnie, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, New York: Routledge 2009.

Kidnie riporta l'esempio di due diversi allestimenti firmati Royal Shakespeare Company, analizzando i fattori che hanno causato l'insuccesso di uno e il trionfo dell'altro. Il primo *case study* riguarda l'*Hamlet* diretto da Matthew Warchus nel 1997. Complice una destrutturazione del testo, la scelta azzardata di usare il celeberrimo soliloquio "To be, or not to be" come prologo e la rimozione totale del contesto politico – quindi del personaggio di Fortinbras e del conflitto fra Danimarca e Norvegia – la versione di Warchus fu aspramente criticata. In particolare, si evidenziava come la riduzione della tragedia alla dimensione familiare e intima fosse in linea con la tendenza dell'epoca a romanticizzare Shakespeare e a diminuire la portata morale e politica della sua opera; al contempo, la disgregazione cronologica e testuale fu percepita come destabilizzante e non coerente con le aspettative verso una tragedia in cui la progressione emotiva e psicologica del protagonista è il filo conduttore dell'intera vicenda. L'allestimento del 1997 fu dunque etichettato come un adattamento nel senso più dispregiativo del termine, volto a sottolineare la sua mancanza di autenticità e di aderenza ai valori cardine della poetica e della drammaturgia shakespeariana. Diversa fu invece la sorte di *All's Well That Ends Well*, diretto da Gregory Doran nel 2003, che vedeva Judi Dench nel ruolo della Contessa di Rossillion. Il ritorno della popolarissima attrice alla RSC dopo venticinque anni di assenza, ricorda Kidnie, contribuì già di per sé al clamore generatosi intorno alla produzione. Inoltre, la scelta del regista di enfatizzare il rapporto intergenerazionale della contessa con il personaggio di Elena soddisfaceva le aspettative del pubblico rispetto alla celebrazione dell'umanesimo shakespeariano. Un'altra modifica ritenuta idonea fu quella di ammorbidire gli aspetti più problematici del *play*, restituendo un'idea intima di cura dell'altro all'interno della cerchia di familiari e amici, resa ancor più efficace dalla struttura dello Swan Theatre che, con il suo *thrust stage*, consentiva un'immersione maggiore nella vicenda. I critici descrissero l'allestimento di Doran come degno dei grandi registi shakespeariani quali John Barton, Peter Hall e Peter Brook. In ultima istanza, sottolinea l'autrice, all'epoca della produzione di *All's Well*, la RSC stava uscendo da un momento finanziario e artistico difficile e il lavoro di Doran è stato recepito come un ritorno agli antichi splendori della tradizione di Stratford Upon Avon.

Un ulteriore punto nevralgico della teoria di Kidnie è l'idea che la *performance* e il testo scritto siano regolati da dinamiche interpretative simili. Sarebbe errato considerare una qualsiasi edizione di un testo shakespeariano come contenitore oggettivo di un'opera primaria, poiché il processo stesso di *editing* comporta scelte e negoziazioni basate su diverse teorie quanto un allestimento scenico; in altre parole, la pagina stampata può essere frutto di un adattamento alla stregua di una produzione teatrale. Tali affermazioni consentono di mettere sullo stesso piano gli studi filologici e quelli performativi, ponendo le basi per un discorso

teorico sugli adattamenti nel quale tutti gli elementi hanno pari dignità e analoga rilevanza in quanto svincolati da criteri dogmatici e soggetti a continui cambiamenti. Inoltre, anche per Kidnie, come per Stam e Hutcheon, il contesto sociale, politico e culturale nel quale viene realizzato un adattamento ha un'importanza fondamentale. Nel caso delle opere di Shakespeare, il coinvolgimento di istituzioni influenti quali la Royal Shakespeare Company o la BBC ha contribuito a dettare quelli che nel tempo si sono cristallizzati come canoni tradizionali dai quali si sono generate aspettative nel pubblico e nella critica. Il successo o il fallimento di un allestimento shakespeariano dipendono da una serie di fattori, non ultima la convergenza di ansie sociali e momento storico nel quale è concepito; ciò che nel presente viene criticato e denigrato potrebbe essere acclamato in un futuro prossimo, in un sistema di produzione e ricezione che continua a mutare nel tempo.

Le teorie di Stam, Hutcheon e Kidnie hanno trasformato in modo permanente l'approccio agli adattamenti, offrendo una visione più ampia rispetto al passato e creando una solida base per un discorso produttivo sulla natura e sulle ramificazioni di processi creativi a lungo considerati di secondaria importanza rispetto alla parola scritta originaria.

È utile riportare di seguito una tabella riassuntiva che illustri le posizioni dei tre autori sui punti cardine della teoria degli adattamenti.

Dimensione teorica	Robert Stam	Linda Hutcheon	Margaret Kidnie
Definizione di adattamento	La trasformazione dialogica di un <i>open text</i> in un nuovo <i>medium</i> semiotico, radicata in una fitta rete di intertestualità.	Il processo e il prodotto della trasposizione di un'opera a partire da un <i>source text</i> .	Un'etichetta temporanea e in continua evoluzione attribuita dal pubblico ad una <i>performance</i> che non rispetta le aspettative di un'opera.
	Privo di autorità o sacralità, si compone di un tessuto di citazioni e formule ereditate da	Il punto di partenza del processo di adattamento che viene ripetuto ma	Instabile, impossibile da inquadrare in una forma precisa e sempre ridefinito

<i>Status del source text</i>	precedenti rielaborazioni.	non riprodotto con continue variazioni.	da chi nel tempo lo riceve e lo reininterpreta.
Perché il concetto di fedeltà è obsoleto	Perché si basa sulla logofilia e non ammette che i sistemi semiotici dei diversi <i>media</i> prevedono per loro natura una ricodificazione dei significati.	Perché si fonda su pregiudizi sterili che non tengono conto né del valore e dell'originalità di un adattamento né del piacere che deriva dalla sua fruizione.	Perché il testo shakespeariano originale non è certo né fisso e l'autenticità completa è un criterio non applicabile.
Ruolo del pubblico	Partecipa attivamente all'intertestualità dell'adattamento reinterpretandone i significati e continuando a far vivere l'opera come polifonica e dialogica.	Ha un ruolo fondamentale nel definire cosa sia un adattamento in base alla conoscenza o meno del <i>source text</i> .	Determina i confini dell'opera e la definizione di adattamento in base al momento storico, sociale e culturale.

2.1.4 Worthen e i *performance studies*

Per comprendere meglio gli studi sull'adattamento, è necessario menzionare uno degli autori che ha maggiormente influenzato i teorici di cui si è discusso nei paragrafi precedenti.

Sul finire degli anni '90, l'attenzione critica si concentra sui *performance studies* e sulla complessa relazione fra testo scritto e rappresentazione teatrale, una dicotomia riassunta dall'espressione inglese "page versus stage" che è al centro del volume di W. B. Worthen *Shakespeare and the authority of performance*⁹. Lo scopo dell'autore è quello di decostruire un rapporto binario spesso limitante e di sconsacrare la parola scritta, privilegiando uno studio focalizzato sulle diverse manifestazioni performative che tiene conto di tre principali punti di vista: la regia, l'interpretazione teatrale e l'evoluzione della critica. Una delle obiezioni più

⁹ W. B. Worthen, *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.

rilevanti mosse da Worthen riguarda la tendenza di molti registi e critici ad allinearsi con le aspettative del testo scritto senza riuscire del tutto a svincolarsi nel concepire la rappresentazione dei *plays* shakespeariani come prodotti creativi autonomi che hanno vita propria grazie ai valori ideologici e politici di cui si nutrono nel momento in cui vengono proposti. Inoltre, sottolinea ancora l'autore, la venerazione del testo scritto non ha ragione di esistere quando si parla di Shakespeare poiché è verosimile credere che le opere del Bardo fossero mutevoli e soggette a continue alterazioni da parte delle stesse compagnie originali; sarebbe dunque solo il lavoro dei curatori, che nel tempo hanno cristallizzato versioni definitive dei diversi testi, a determinare l'inviolabilità della parola scritta in contrasto con la duttilità della *performance*. Lo studio di Worthen si serve principalmente delle testimonianze e dei resoconti di attrici e attori della Royal Shakespeare Company al fine di comprendere le modalità che guidano le loro interpretazioni nella ricerca dell'autenticità di un personaggio. Per ciò che riguarda Lady Macbeth, l'autore osserva come le attrici tendano a seguire i criteri del realismo psicologico post-stanislavskiano al fine di costruire una personalità drammatica coerente con le aspettative del pubblico contemporaneo. La caratterizzazione di Lady Macbeth è il frutto di un lavoro che non tiene conto esclusivamente del testo scritto, ma che, al contrario, si concentra sui vuoti narrativi, i sottotesti e le implicazioni dei versi shakespeariani. Per restituire credibilità e veridicità alla protagonista della tragedia scozzese, dunque, le interpreti si servono di strumenti di indagine psicologica e ricerca di autenticità inesistenti in epoca *early modern*, dando vita ad un paradosso che rimette in discussione il concetto stesso di autorità come frutto della negoziazione arbitraria di interpreti e registi, piuttosto che criterio immutabile sancito da un ancestrale potere testuale. La conclusione di Worthen è che la rappresentazione teatrale deve rompere gli schemi e i vincoli del testo scritto per creare una sua autorità e rivendicare l'indipendenza creativa necessaria a veicolare significati nuovi e attuali.

Shakespeare and the authority of performance ha contribuito in modo sostanziale alla genesi delle teorie degli adattamenti che, a partire dai primi anni 2000, hanno portato all'attenzione della critica la necessità di ridefinire i contorni delle arti performative e di ampliarne gli orizzonti.

2.2 *Adapting Macbeth*: il percorso della tragedia scozzese nel tempo

La storia degli adattamenti del *Macbeth* è avvincente e complessa e, sebbene non sia l'obiettivo primario di questa tesi percorrerla in tutte le sue ramificazioni, è fondamentale delineare una panoramica sufficientemente esaustiva dalla sua prima stesura ai giorni nostri. L'obiettivo è

comprendere le motivazioni che si celano dietro alla immutata rilevanza culturale che ha reso il *Macbeth* una delle opere shakespeariane più adattate di sempre. La fonte principale che ha permesso di tracciare questa progressione storica è il resoconto fornito da William C. Carroll in *Adapting Macbeth: A Cultural History*¹⁰. In questo volume, l'autore illustra come il testo della tragedia di William Shakespeare, rappresentata per la prima volta nel 1606 e pubblicata soltanto nel First Folio, sia stato oggetto di continue revisioni nel corso dei secoli. Da Thomas Middleton, primo ad adattare il *Macbeth* nel 1616 per una ripresa al Blackfriars, fino al XXI secolo, sono stati innumerevoli i tentativi di modificare un originale da molti ritenuto ricco di incongruenze e lacune. Carroll apre la sua riflessione critica chiedendosi quali siano le ragioni di questa compulsione e se esistano elementi nella natura stessa della tragedia che giustifichino questo diffuso bisogno di modificarla. È necessario tenere presente che la popolarità di *Macbeth* e la sua predisposizione all'adattamento sono il risultato della presenza di diverse caratteristiche formali e tematiche: la politica, il soprannaturale, i pericoli dell'ambizione, la violenza e la tirannia, ma anche la dimensione più intima della relazione coniugale e il linguaggio barocco.

Dopo aver percorso una breve storia dei vari adattamenti che si sono avvicinati e, parallelamente, delle soluzioni che critici, registi e attori hanno proposto riguardo alle problematiche del testo, Carroll spiega con quale ordine ha scelto di raccontare le diverse trasposizioni. Il suo obiettivo è mostrare come le apparenti irregolarità e discrepanze della tragedia abbiano esercitato un'irresistibile attrazione in scrittori e artisti di vario genere, per i quali il comune denominatore è stato il bisogno di trovare un senso e una logica coesa in un testo largamente considerato irrisolto. La scelta degli adattamenti operata da Carroll spazia dunque tra diversi *media* e interessa trasversalmente la cultura elitaria e popolare. In linea con le tendenze prevalenti della critica contemporanea, l'autore non applica il filtro della fedeltà all'originale, ma si concentra sul modo in cui ciascuna opera rilegge il *play*, analizzando al contempo il radicale cambiamento nella percezione di alcuni elementi chiave della tragedia dovuto all'evoluzione delle teorie estetiche tra il XIX e il XXI secolo. Nell'ultima parte dell'introduzione, Carroll percorre i cinque secoli intercorsi tra la morte del Macbeth realmente esistito e la stesura della tragedia, ponendo l'accento sulla tendenza di ogni storico, da Marianus Scotus a Holinshed, ad aggiungere e reinventare dettagli significativi che hanno contribuito alla creazione del personaggio e del contesto che oggi vengono universalmente

¹⁰ W. C. Carroll, *Adapting Macbeth: A Cultural History*, London: The Arden Shakespeare 2022.

associati al nome di Macbeth. Il punto di svolta cruciale si situa nel 1406, quando Andrew Wyntoun racconta nella sua *Original Chronicle of Scotland* che Macbeth uccise Duncan in seguito a un sogno nel quale gli erano apparse le *weird sisters*. In aggiunta alla visione di quelle che diventeranno poi nell'immaginario collettivo le tre streghe, Wyntoun racconta che Macbeth è stato concepito dall'incontro di sua madre con un demone e che nessun uomo nato da donna potrà ucciderlo. Un ulteriore contributo narrativo viene dato nel secolo successivo, precisamente nel 1527, da Hector Boece che, nella *Historia Gentis Scotorum*, crea i personaggi di Banquo e Fleance ed espande il ruolo delle streghe rendendole reali e non solo apparizioni oniriche. Boece è inoltre il primo a fornire un profilo di Lady Macbeth e della sua brama di potere. Gli storici successivi a Holinshed, fonte primaria di Shakespeare, John Leslie e George Buchanan, descrivono Macbeth rispettivamente come uno spietato tiranno e come un uomo che, seppur crudele, commette un regicidio più che giustificato dalla debolezza effeminata di Duncan. La costante, da Wyntoun in poi, che viene consolidata anche nelle rappresentazioni successive alla morte di Shakespeare (come quella realizzata da William Davenant durante la Restaurazione), è la presenza delle streghe e il loro ruolo fondamentale che orchestra l'andamento della tragedia. Carroll sottolinea quanto la funzione narrativa e scenica delle *weird sisters* sia cambiata in relazione ai diversi contesti politici, religiosi e culturali attraverso i secoli: da presenze demoniache e negative a simboli sostanzialmente positivi che incarnano il rigetto del patriarcato e la sublimazione delle più bestiali dinamiche umane, le streghe sono solo uno degli elementi oggetto di continua riscrittura. Shakespeare stesso è stato il più influente fra tutti coloro che da centinaia di anni adattano la storia di Macbeth, che vive tuttora in uno stato di perenne molteplicità.

Nel primo capitolo del saggio di Carroll viene illustrata una cronologia degli adattamenti che più di altri sono legati al tema politico. È qui opportuna una breve digressione sul concetto di politico, a cui Carroll assegna quattro funzioni: lo spostamento in altre epoche storiche; l'enfasi o la soppressione di alcuni elementi per rinforzare idee precise; una riscrittura sostanziale di trama e personaggi che alteri il messaggio del testo; una rappresentazione fedele all'originale che, se messa in scena in un preciso momento storico, ha una profonda valenza politica. Date queste premesse, il capitolo si articola intorno alle versioni che hanno rimodellato in misura diversa il *play* per sostenere o criticare regimi politici al di fuori del contesto drammaturgico. Dal 1664 al 2010 sono molti i registi che si cimentano con il *Macbeth* in una serie di ramificazioni che, in alcuni casi, attingono alla tragedia shakespeariana unicamente per delineare i contorni di drammi profondamente lontani dall'originale. Senza entrare nel dettaglio di tutte le opere citate da Carroll, è tuttavia essenziale ricordare come l'iniziale tendenza verso

un'interpretazione filo-monarchica, proseguita fino agli inizi del XX secolo, venga bruscamente interrotta da autori del calibro di Brecht e Jan Kott, ai quali appare evidente la somiglianza fra i temi e i personaggi del *Macbeth* e lo scenario di orrori che infestava l'Europa dall'inizio della Prima Guerra Mondiale. Se nei secoli precedenti si era imposta una generale edulcorazione del testo, che non disturbasse sovrani suscettibili, il Novecento costringe tutti, in particolar modo artisti e scrittori, a guardare con nuovi occhi il macabro spettacolo della realtà e non solo ad accettare, ma ad esasperare gli aspetti più brutali e crudeli della tragedia scozzese. Il secondo dopoguerra, il regime di Franco in Spagna, le dittature comuniste dell'Europa centro-orientale, la Guerra Fredda e la spaccatura di Berlino, fino al conflitto in Iraq e in Afghanistan: ogni contesto politico in cui manchino pace e libertà diventa la base su cui si innesta il nucleo delle nuove versioni del *Macbeth*, fatto di omicidi, sangue e smania di potere, generando ibridi convincenti e spesso destabilizzanti, radicati nel bisogno di dare voce all'insensatezza e all'ineluttabilità del male. Il risultato è che il personaggio stesso di Macbeth subisce nel tempo cambiamenti profondi che lo vedono trasformarsi da spietato e diabolico guerriero a emblema di tirannia e dittature sanguinarie e folli, passando per uomo debole manipolato da una moglie fredda e calcolatrice fino ad essere, come nel caso di Ionesco,¹¹ la caricatura di sé stesso.

Il secondo capitolo del volume di Carroll è dedicato a Duncan e Malcolm e alle diverse interpretazioni che ne sono state date nel corso del tempo. La figura del sovrano, in particolare, deve essere considerata nella sua doppia valenza, quella del *body politic* e del *body natural*, ossia l'aspetto politico e quello umano. Nella tragedia originale, la morte di Duncan è vista come un sacrilegio la cui solenne gravità è contrastata da immagini che molti critici hanno associato alla femminilità, quali il giacere svestito e inerme in un letto e l'essere vittima di una morte violenta senza avere la possibilità di combattere. Se nei primi secoli il re di Scozia viene raffigurato come giusto e benevolo, gli adattamenti più recenti lo rappresentano come un codardo (Ionesco), un despota seduto su un trono di cadaveri (Müller)¹², o uno spietato burattinaio a capo di una catena del male di cui Macbeth è solo un anello. Le rappresentazioni cinematografiche di Duncan propendono in larga parte per un personaggio forte, coraggioso e degno del proprio titolo, ma anche simbolo di un patriarcato violento e ingordo di potere che quasi merita la morte. Altri registi hanno scelto di rendere il re un uomo debole, senza carisma e preda delle smanie altrui. Nessun film, osserva Carroll, riesce a dare vita a un Duncan che

¹¹ Eugene Ionesco, *Macbett* (1972), citato in W. C. Carroll, *Adapting Macbeth*, cit., p. 51.

¹² Heiner Müller, *Macbeth* (1971), citato *ibid.*, p. 46.

bilanci il *body natural* e il *body politic* e ogni regista tende in modo evidente verso l'una o l'altra interpretazione. Un elemento che accomuna la maggioranza delle versioni cinematografiche è la scelta di mostrare l'assassinio di Duncan in tutta la sua brutalità, nel tentativo, spiega l'autore, di eguagliare l'intensità dell'orrore che un regicidio suscitava in epoca shakespeariana.

Se la riscrittura di Duncan oscilla tra grandezza e corruzione, quella di Malcolm non è da meno. I primi adattamenti lo glorificano al punto da conferirgli una santità che manca nel testo originale e che ha come obiettivo l'elogio della monarchia. Le versioni più recenti, al contrario, mostrano Malcolm come sinistro e ambiguo, parte integrante del meccanismo di sangue e potere nel quale subentra suo malgrado e senza apparentemente meritargli. È evidente che le figure dei sovrani siano le più variabili sulla base dei contesti in cui ciascun adattamento viene realizzato. Come discusso in precedenza, ogni versione politica del *Macbeth* ha dovuto plasmare testo e personaggi per dare forma alle esigenze socio-culturali del pubblico per il quale è stata creata. Ne consegue che i personaggi di Duncan e Malcolm, antagonisti di Macbeth perché detentori per natura di un potere al quale lui può arrivare solo macchiandosi di crimini orrendi, assumano connotazioni diverse e opposte in base al loro ruolo nella gerarchia drammaturgica.

Il terzo capitolo tratta la questione del ritorno di Fleance. Dopo un breve *excursus* storico-genealogico sul personaggio del giovane figlio di Banquo, inventato da Boece nel 1527 e successivamente accettato come realmente esistito, Carroll osserva come la scomparsa di Fleance nel testo shakespeariano abbia destato non poche perplessità nella critica letteraria. La mancata ricomparsa del bambino oggetto di una delle profezie delle *weird sisters* è spesso stata considerata un errore, un'incompiutezza non giustificata che indebolisce il tessuto della tragedia. Per questa ragione molti adattamenti, dal XVII secolo in poi, prevedono il ritorno di Fleance, che mette in discussione la legittimità di Malcolm. In tempi più recenti, la presenza di Fleance fa da contraltare alla mancanza di figli dei coniugi Macbeth e acuisce il senso di infertilità che Macbeth lamenta contemplando il suo "barren sceptre" (III.i.67). Una delle maggiori criticità nella lettura del personaggio di Fleance, osserva Carroll, risiede nella scelta fra vittima e vendicatore. Alcuni interpretano le ultime parole di Banquo "Thou mayst revenge" (III.iii.20) come un'indicazione su un possibile finale alternativo in cui il giovane possa vendicare il padre e rivendicare la sua predestinazione al trono. Il ruolo di Fleance è infatti strettamente legato a quello di Malcolm e all'interpretazione che ciascun regista adotta per rappresentare il figlio del re. L'opinione di Carroll è che sia più credibile e storicamente accurata la scelta di Roman Polanski di chiudere il suo film con un inquietante Donalbain che

si addentra nel covo delle streghe, suggerendo l'ineluttabile ciclicità del male, piuttosto che quella più diffusa di un ragazzino vendicatore che emerge dall'oblio. Brecht fu tra i primi contemporanei a sostenere che il ritorno di Fleance conferisse una compiutezza estetica alla tragedia mostrando al pubblico gli esiti di tutte le profezie enunciate dalle streghe. Su questa scia, oltre che sulla necessità di piegare l'originale alle esigenze politiche delle varie epoche, molti autori hanno optato per il ritorno di Fleance nel finale del *Macbeth*. Carroll invita i lettori a riflettere su quanto l'omissione di riferimenti al giovane figlio di Banquo non possa invece che essere deliberata e intenzionale da parte di Shakespeare, il quale era ben consapevole della presunta discendenza di James I dal ragazzo sopravvissuto. Questa assenza tanto criticata potrebbe dunque avere una valenza politica ben più imponente della presenza imposta dalla coerenza estetica voluta da certi critici.

Il quarto capitolo, sul quale non è necessario soffermarsi a lungo poiché tratta un genere non inerente ai temi portanti di questa tesi, offre una panoramica degli adattamenti in cui *Macbeth* è inserito in un contesto di criminalità organizzata. Le *gangster stories* sono terreno fertile per la tragedia scozzese per via dell'enfasi su gerarchie altamente patriarcali caratterizzate da violenza e omicidi con le quali è inevitabile tracciare parallelismi. I registi che hanno scelto questo genere di ambientazione per i loro film hanno anche raccontato la storia da un punto di vista socialmente inferiore, coinvolgendo prevalentemente nelle loro riscritture classi sociali di lavoratori o proletari. Il più degno di nota tra gli esempi citati è *Mickey B.* di Tom Magill, del 2007, una produzione interamente girata in un carcere dell'Irlanda del nord con un cast di veri detenuti come protagonisti.

Nel quinto capitolo, il cui eloquente titolo, "Recuperating Lady M.", ne anticipa il contenuto essenziale, l'autore si dedica agli adattamenti recenti che hanno voluto spogliare la protagonista femminile dello stigma di donna crudele, spietata e demoniaca, per darne una versione più umana e meritevole di empatia. Nelle interpretazioni femministe, Lady Macbeth viene presentata con un nome di battesimo, Gruoch o variazioni molto simili, che era presente in *Holinshed* ma che Shakespeare sceglie di omettere, il cui immediato effetto è quello di emancipare il personaggio dalla figura del coniuge. In alcuni casi viene anche raccontata la sua storia, il precedente matrimonio e la progenie a cui si fa riferimento nei celebri passaggi del testo originale. Questi adattamenti, sostiene Carroll, appartengono alla più ampia tendenza a normalizzare Shakespeare, analogamente a quanto si è detto per la ricomparsa di Fleance. Nel XIX secolo, John Galt scrive un *play* intitolato *Lady Macbeth*, in cui si esalta la perfidia e la connotazione demoniaca del personaggio, ma si fa riferimento in modo diretto alla sua maternità. Sarà una donna, Mary Cowden Clark, a creare un resoconto dettagliato della vita di

Lady Macbeth. In questo romanzo, Gruoch è una bambina che viene deviata dal distacco della madre anaffettiva, il cui latte le trasmette sentimenti così negativi da farla crescere al limite della sociopatia e con una propensione a provare piacere nell'infliggere dolore a qualsiasi creatura. La principale disputa tra gli scrittori che hanno reinterpretato Lady Macbeth risiede nell'opposizione tra crudeltà-durezza e femminilità-fragilità. Per illustrare la questione, Carroll cita una delle modifiche più frequenti riportata in svariate versioni. La scena III dell'atto II prevede che, quando Macbeth confessa di aver ucciso le guardie di Duncan, Lady Macbeth abbia un mancamento subito dopo aver esclamato "Help me hence, ho!". Nei due secoli successivi alla prima rappresentazione della tragedia, questa battuta è stata sostituita da un più delicato "Oh, Oh, Oh" e, talvolta, la scena è stata omessa del tutto, come se lo svenimento non fosse concesso a un personaggio così duro e negativo. Solo nei primi anni del '900 si iniziò a chiedersi se non fosse opportuno leggere il mancamento di Lady Macbeth come un diversivo per distogliere l'attenzione dalla quasi ovvia colpevolezza di Macbeth. Il XXI secolo racconta una Lady forte e assertiva, spesso costretta a rinunciare alla maternità per impedimenti fisici o perché circondata da uomini violenti. La conclusione di questo capitolo si apre con una riflessione critica sui vari tentativi da parte di molti autori di tracciare il lignaggio regale di Lady Macbeth nel tentativo di restituirle la dignità di cui Shakespeare l'avrebbe privata. L'obiezione di Carroll è che, nel percorrere forzatamente la genealogia, si finisca per inscrivere Lady Macbeth in una cornice patriarcale poiché i suoi illustri antenati sarebbero uomini. In riferimento a tutte le manifestazioni legate alla maternità, presunta o reale, l'autore osserva come la necessità di imputare la malvagità della protagonista alle sofferenze causate da aborti, da figli sottratti o morti prematuramente sia lesiva del personaggio. Ascrivere Lady Macbeth all'archetipo della donna non realizzata né soddisfatta attraverso la maternità significa banalizzarne gli aspetti drammaturgicamente più interessanti ed eccentrici, come se si tentasse di addomesticare ad ogni costo un animale selvaggio.

Il sesto capitolo tratta una serie di versioni in prosa del *Macbeth* che spaziano dalla *young adult fiction* al realismo ispirato alle opere di Dostoevskij. Senza approfondire le singole opere, è utile sottolineare come il romanzo riesca in ciò che l'opera drammaturgica realizza solo in parte: tracciare un profilo psicologico accurato dei personaggi. Che venga impiegato un narratore onnisciente o che la storia sia narrata in prima persona, la scrittura in prosa consente al pubblico di acquisire una quantità di informazioni maggiori rispetto al dramma, in cui i soliloqui sono spesso l'unico canale di accesso diretto alla psiche umana in scena. Di grande importanza è la menzione del primo vero adattamento in prosa del *Macbeth*, la *Secret History*, pubblicata in forma anonima per la prima volta nel 1708. Questo scritto non affonda le radici

nella tragedia shakespeariana e nei resoconti storici firmati Boece-Holinshed, ma in un'altra opera, la *Rerum Scotarum Historia* dello storico scozzese George Buchanan, del 1582. In questo trattato, fortemente criticato dal parlamento scozzese e da James I, l'autore giustificava la deposizione di Maria di Scozia affermando il diritto ad una successione regale basata sull'elezione e non sull'ereditarietà del titolo. Il testo di Buchanan fu usato, ad esempio, da Milton per validare la deposizione di Charles I nel 1649. Dopo la Restaurazione sembrava tornata in auge l'inviolabilità del diritto ereditario di successione, ma le crisi costituzionali del 1688-99 e del periodo finale del regno di Anna riportarono a galla le considerazioni di Buchanan. Nella *Secret History*, Macbeth non incontra le streghe ma sogna le profezie e Lady Macbeth è un personaggio minore che lo importuna quotidianamente su questioni di potere e ambizione. Una volta re, Macbeth governa per dieci anni (come nella realtà storica) dopo i quali si trasforma in un tiranno e viene, legittimamente secondo l'autore, deposto dal re Edoardo. Il successo della *Secret History* è provato dalle varie riedizioni che si sono avvicinate fino al XIX secolo, epoca in cui i romanzi recuperano Shakespeare come fonte primaria.

Gli ultimi due capitoli del volume in esame illustrano versioni del *Macbeth* in paesi non anglofoni e adattamenti musicali della tragedia. L'opera che senza dubbio merita approfondimento nella prima sezione è il film *Il trono di sangue*, 1957, del regista giapponese Akira Kurosawa, considerato universalmente uno dei migliori adattamenti del *Macbeth*. La fusione di cinema ed elementi del teatro Noh contribuisce a creare un'atmosfera drammatica inquietante e suggestiva che si innesta magistralmente sulla trama della tragedia shakespeariana. Al contrario di molti autori che scavano nella profondità dei personaggi, Kurosawa resta in superficie focalizzando la sua attenzione su movimenti, suoni e apparenze come correlativi oggettivi di emozioni e sentimenti. Un elemento che accomuna questa versione ad altre è la gravidanza di Lady Macbeth/Asaji che termina con la nascita di un figlio morto. Ciò che colpisce, inoltre, è la rappresentazione delle streghe in un'unica figura che siede ad un filatoio in una gabbia, evocando tanto l'immagine mitologica delle Parche che tessevano la vita umana quanto quella metacinematografica di un proiettore che fa scorrere la pellicola.

Per ciò che riguarda gli adattamenti in campo musicale, di certo meritevole di attenzione è l'opera lirica di Giuseppe Verdi. La prima versione risale al 1847, un anno prima delle grandi rivoluzioni europee, e presenta forti connotazioni politiche che auspicano la libertà del popolo oppresso. La rappresentazione integrale di questa prima stesura fu possibile solo nel territorio della città di Firenze e furono necessarie diverse modifiche per le repliche in altre parti del frammentato suolo della penisola italiana, quali l'omissione delle streghe nello Stato pontificio,

del regicidio in Sicilia e dei riferimenti all'oppressione del popolo nelle aree dominate dagli Asburgo. L'opera di Verdi, il cui libretto fu scritto dallo stesso autore con Mario Piave, basandosi su traduzioni dal francese e dall'inglese, ruota attorno a Lady Macbeth e alle streghe, ritenute essenziali per l'evoluzione della vicenda. La protagonista femminile è centrale e volutamente preponderante e con una fisicità che, per volere dell'autore, doveva farne risaltare la bruttezza, la cattiveria ma anche il carisma. Verdi è stato per i librettisti e i compositori ciò che Shakespeare è stato in ambito letterario e drammaturgico: una fonte continua di ispirazione per molteplici adattamenti.

Carroll conclude il suo volume modificando una delle più celebri citazioni del testo, affermando che, in relazione alle innumerevoli appropriazioni che si sono susseguite nei secoli e che continuano a germogliare, "what's done is never done". Alludendo alla considerevole plasticità del testo originale e alla sua costante propagazione nel tempo e nello spazio, l'autore ammette ironicamente i limiti del suo scritto riconoscendo l'impossibilità di trattare tutti gli adattamenti della tragedia shakespeariana. Ciononostante, è indubbio il valore letterario e culturale di *Adapting Macbeth*, che riesce nell'intento di offrire uno spaccato accurato e variopinto della transmodalità dell'opera di William Shakespeare e della sua capacità di continuare a vivere adattandosi ad epoche e contesti sociopolitici nel più darwiniano dei sensi.

Capitolo 2: “He has no children”

Macbeth is very much shorter than the other three tragedies, but our experience in traversing it is so crowded and intense that it leaves an impression not of brevity but of speed. It is the most vehement, the most concentrated, perhaps we may say the most tremendous, of the tragedies.¹³

La frase “He has no children” (IV.iii.216) che dà il titolo a questa tesi è emblematica e polisemica, simbolica e significativa delle tematiche centrali su cui si articola la tragedia scozzese e che costituiscono il nucleo degli adattamenti cinematografici su cui si è concentrata la mia ricerca. Il contesto nel quale viene pronunciata è quello che vede Ross giungere in Inghilterra, dove Malcolm e Macduff stanno discutendo il futuro della Scozia e la necessità di destituire Macbeth da un trono che non gli appartiene di diritto. Foriero di orribili notizie, Ross annuncia al signore di Fife che la sua famiglia è stata brutalmente uccisa in un assalto al castello in cui nessuno è stato risparmiato. Incitato da Malcolm a reagire pensando alla vendetta, Macduff ricorda al giovane principe e al pubblico che Macbeth non ha figli, e questo rende impossibile causargli il medesimo dolore. In pochi versi, Shakespeare lascia emergere lo sgomento, l’incredulità e il senso di colpa di un padre e un marito che ha abbandonato i suoi affetti per riportare l’ordine e il legittimo re in patria. “He has no children” è dunque un monito tanto per Macbeth quanto per lo stesso Macduff, che si trova per tragica ironia ad essere colui che non ha figli esattamente come il tiranno che ha causato la sua atroce perdita. Lasciando il nido senza la sua protezione, Macduff ha di fatto scelto di salvare la Scozia sacrificando la sua discendenza, ed è diventato l’antitesi di Macbeth, colpevole di aver ucciso il re, e dunque lo Stato, per brama di potere e per perseguire i suoi scopi personali pur sapendo di non avere nessuno a cui cedere il titolo una volta finito il suo tempo. *He has no children* porta quindi con sé anche il contrasto fra la dimensione politica e familiare dell’uomo e l’idea che il bene della collettività debba prevalere su quello dell’individuo a qualunque costo; allo stesso tempo, l’esternazione di Macduff riporta l’attenzione sul discorso della paternità come estensione e completamento dell’uomo. Macbeth non è un uomo nel senso più autentico del termine – come non manca di ricordargli Lady Macbeth in risposta alle sue esitazioni prima del regicidio – perché in lui la mascolinità non è compiuta del tutto per via della sua sterilità. Come nota la studiosa Julie Barmazel, era opinione diffusa in epoca shakespeariana che un re fosse una figura paterna per i suoi sudditi, un “*parens patriae*” e che la paternità fosse dunque un valore aggiunto

¹³ A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, 1904, 2^a ed. 1919. Project Gutenberg, 30 Oct. 2005, www.gutenberg.org/ebooks/16966.

per il sovrano.¹⁴ Sempre Barmazel menziona l'allegoria del corpo umano inteso come riproduzione di un organismo politico strutturato il cui capo – quindi la testa – è incarnato dal re, mentre organi e arti rappresentano i diversi componenti della società e del governo. Alla luce di tale metafora concettuale, la decapitazione finale di Macbeth assume un significato ancor più simbolico poiché ribadisce con veemenza l'illegittimità del suo regno, già turbato dagli squilibri psicofisici che lo perseguitano durante l'intera vicenda drammatica. L'autrice ribadisce che la sterilità e l'instabilità mentale di Macbeth si ripercuotono sul suo operato di sovrano e sul benessere – o meglio malessere – dello Stato in una correlazione basata sulla metafora del *body politic*:

For early moderns, that is, the body was viewed increasingly as a site of shameful unruliness, in which corporeal imbalance would likely determine one's state of mind and course of action (or inaction). Through the metaphor of the body politic, the workings of the body could also be used to understand the state of the state. [...] *Macbeth* can be viewed productively as one such text, as a play in which the frailties and imbalances of the body are made to speak to state ills, and vice versa. [...] And while the play opens with references to scenes of bloody battle, it reads for the most part as a tragedy of a highly personal, bodily, and domestic nature, in which the intrapersonal stakes are raised to the status of state business and state business is understood primarily in terms of the body – and the marital bed. [...] Macbeth's political sterility – his pointless destructiveness, his lack of political heirs – reenacts and confirms the sterility of his bed chamber; his power-lust is depicted in terms of poorly managed bodily lust and a related imbalance of bodily fluids.¹⁵

La frase di Macduff non è solo evocativa della sterilità e dell'incompletezza di Macbeth, ma introduce un concetto di mascolinità che si giustappone a quello archetipico per cui l'uomo non deve essere preda delle sue emozioni. Lo scambio fra Malcolm e Macduff che segue l'annuncio di Ross sembra delineare i contorni di un sentire assai più vicino alla realtà dell'essere umano piuttosto che ad un ideale stereotipato di mascolinità come sinonimo di durezza:

MALCOLM Be comforted
 Let's make us med'cines of our great revenge,
 to cure this deadly grief.
 MACDUFF He has no children.- All my pretty ones?
 Did you say all? – O Hell-kite!- All?
 What, all my pretty chickens, and their dam,
 at one fell swoop?
 MALCOLM Dispute it like a man
 MACDUFF I shall do so;
 But I must also feel it like a man:
 I cannot but remember such things were,

¹⁴ J. Barmazel Stiebritz, “‘The Servant to Defect’: Macbeth, Impotence, and the Body Politic”, in N. Moschovakis (a cura di), *Macbeth: New Critical Essays*, New York: Routledge 2008, pp. 118-31.

¹⁵ *Ibidem*.

That were precious to me. (IV.iii.213-23)

Come osserva Kenneth Muir nelle note del *Macbeth* da lui curato per la Arden Shakespeare:

There are three explanations of this passage. (i) He refers to Malcolm, who if he had children of his own would not suggest revenge as a cure for grief. Cf. John, III.iv.91: 'He talks to me that never had a son.' This was supported by Malone and Bradley. (ii) He refers to Macbeth, on whom he cannot take an appropriate revenge (Clarendon, New Clarendon, Cuningham). (iii) he refers to Macbeth, who would have never slaughtered Macduff's children if he had had any of his own. Cf. 3H6, V.v.63: 'You have no children, butchers if you had, / The thought of them would have stirred up remorse' (Delius). I adhere to (ii).¹⁶

L'interpretazione più verosimile, alla quale aderisce anche Muir, è che "he has no children" si riferisca all'impossibilità del *thane of Fife* di vendicare la morte dei propri figli perché Macbeth non ne ha di suoi, ma ciò che emerge in modo meno palese dalla sequenza è che Malcolm stesso sia immaturo, troppo figlio e non ancora padre, per comprendere l'entità della perdita di Macduff. La sua esortazione "Dispute it like a man" suona come una vuota esternazione ripetuta senza avere una reale percezione del suo significato e colloca l'idea di uomo in una sfera di durezza e pragmaticità scolpita nell'immaginario collettivo. Per questa ragione Macduff, padre e marito costretto a fare i conti con un lutto improvviso e struggente, risponde che deve anche "sentirlo come un uomo", affermazione che decostruisce lo stereotipo proposto da Malcolm e riporta la parola *man* alla sua declinazione più emotiva e umana, quella di una persona che prima di razionalizzare il dolore ha la necessità di percepirlo nella sua devastante interezza. In ultima istanza, la dichiarazione di Macduff crea un dialogo intratestuale con le affermazioni di Lady Macbeth sulla sua esperienza di madre, il che contribuisce ad escludere Macbeth dal discorso genitoriale e induce a supporre che le continue allusioni della donna al "non essere uomo" del marito sottendano in parte anche alla sua incapacità di procreare. Sebbene storicamente l'infertilità di una coppia fosse imputata alle donne, come ricorda Bailey Winget in un articolo del 2022¹⁷, è possibile affermare che il testo shakespeariano dia la possibilità a Lady Macbeth di sovvertire la tradizione usando il proprio vissuto di madre come strumento per esercitare potere su Macbeth. Per questa ragione mi trovo in disaccordo con Winget, la quale sostiene che da un'attenta lettura della tragedia scozzese si evincerebbe che sia proprio la perdita di un figlio ad innescare il meccanismo distruttivo dei

¹⁶ William Shakespeare, *Macbeth*, ed. Kenneth Muir, London: Arden Shakespeare / Methuen, 1962, p. 135 (IV.iii.216). Le citazioni saranno sempre desunte da questa edizione.

¹⁷ B. Winget, "Lady Macbeth as the Mourning Mother: Melancholy and Hysteria in *Macbeth*", *AWE: A Woman's Experience*, vol. 9, art. 38 (2022), pp 174-80, <https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1255&context=awe>

coniugi Macbeth. Una simile interpretazione è alla base di molti adattamenti contemporanei dell'opera, ma stride con la caratterizzazione del Macbeth immaginato da Shakespeare, che patisce la mancanza di eredi e la conseguente natura effimera del suo regno e perde tutto nel tentativo vano di cambiare il suo destino.

2.3 Maternità e sterilità in *Macbeth*

La mancanza di eredi di Macbeth trova una controparte interessante nella reiterazione di immagini e personaggi emblematici dell'infanzia di cui è disseminato il testo. Dalla terminologia scelta da Lady Macbeth per molte delle sue esternazioni agli ingredienti gettati nel calderone dalle *weird sisters*, passando per le apparizioni che annunciano le ultime predizioni a Macbeth e la presenza fisica di bambini in scena, fino alla rivelazione di Macduff nel duello conclusivo, tutto nella tragedia scozzese appare vincolato alla presenza – o all'assenza – di bambini e al loro ruolo simbolico.

2.3.1 Gli antipodi della maternità: Lady Macbeth, Lady Macduff e la simbologia ornitologica

Se a questo immaginario si sovrappone la polarizzazione della femminilità e della maternità incarnata da Lady Macbeth e Lady Macduff, uniche donne della tragedia – oltre alla *nurse* che osserva la *sleepwalking scene* con il medico nell'atto V e, se vogliamo considerarle donne, le *weird sisters* – il quadro si fa denso di sfumature e contrasti. Da un lato una donna che rinuncia alla propria maternità per avvicinarsi alla violenza e alla mancanza di scrupoli necessaria al fine di realizzare i propri obiettivi, dall'altro una madre che combatte per proteggere i suoi figli ma fallisce perché è stata abbandonata dall'unico in grado di difenderla, suo marito. Lady Macduff è opposta a Lady Macbeth non solo perché in lei la figura della madre si esprime con forza e positività, ma anche in virtù della sua incapacità di salvare se stessa e i bambini senza l'intervento di Macduff, il che la rende una moglie dipendente dal marito e quindi conforme alle aspettative sociali. A sottolineare la natura divergente dei due personaggi vi è l'immaginario metaforico degli uccelli che Shakespeare impiega nel testo per enfatizzare le rispettive caratteristiche. Nell'apprendere dell'arrivo di Duncan a Inverness, Lady Macbeth dichiara che “The raven himself is hoarse / That croaks the fatal entrance of Duncan / Under my battlements” (I.v.38-40), evocando l'immagine cupa del corvo quale messaggero di oscuri presagi. Come osserva Kenneth Muir nella nota dedicata a questo passaggio riportata nel *Macbeth* da lui curato per Arden, diversi autori, fra cui Shakespeare stesso in altri testi,

attribuiscono al corvo connotazioni negative che lo rendono simbolo di morte e sciagura. L'associazione di Lady Macbeth con un volatile tanto emblematico è ancor più significativa perché precede l'invocazione degli spiriti e sancisce la volontà della donna di farsi guidare da forze maligne. La costruzione simbolica di Lady Macduff, al contrario, che ritrae se stessa come uno scricciolo pronto a lottare contro un gufo per proteggere i suoi piccoli, appare in netto contrasto con queste immagini: “for the poor wren, / The most diminutive of birds, will fight, / Her young ones in her nest, against the owl”. (IV.ii.9-11). La metafora aviaria pervade l'intero arco narrativo della sequenza di Fife, prima nel dialogo fra Lady Macduff e suo figlio, con il bambino che annuncia l'intenzione di vivere come un uccellino ora che il padre non è più con loro, e, successivamente, nel tragico epilogo che vede uno dei sicari pugnalare il piccolo dopo averlo apostrofato “egg”; inoltre Macduff, disperato alla notizia dello sterminio della sua famiglia, descrivere moglie e figli con l'espressione “all my pretty chickens and their dam” (IV.iii.218). L'immaginario evocato da Shakespeare crea una distanza morale ed emotiva fra Lady Macbeth e Lady Macduff, figure opposte e complementari nello spettro della maternità e delle sue diverse manifestazioni simboliche e fisiche.

2.3.2 Lady Macbeth e la maternità nel contesto storico-culturale

Il discorso sulla maternità di Lady Macbeth viene esplorato nel dettaglio in diversi momenti della tesi, con particolare attenzione alle speculazioni che, in epoca contemporanea, hanno consentito di ampliare la libertà interpretativa in riferimento all'esperienza di madre della coprotagonista della tragedia. Ciò che è utile menzionare in questa sede è quanto riportato dalle fonti primarie cui Shakespeare attinge per il *Macbeth*: Raphael Holinshed e le sue *Chronicles of England, Scotland and Ireland* del 1577, che a sua volta ricorre alla *Historia Gentis Scotorum* di Hector Boece del 1527. Come abbiamo visto essere riportato da William C. Carroll¹⁸, a Boece si deve la creazione dei personaggi di Banquo e Fleance che Shakespeare userà come espedienti per legittimare la corona di James I, considerato il discendente di Banquo: “thou shalt get kings, though thou be none” (I.iii.70). Lo stesso Boece riporta un elemento essenziale che potrebbe essere l'origine dei riferimenti di Lady Macbeth alle cure materne di cui parla nei celebri versi che si aprono con “I have given suck” (I.vii.62), come ricorda lo studioso Andrew Fleck in un articolo del 2014:

Yet, as the sources that Holinshed used reveal, the Macbeths were not entirely barren. Lady Macbeth, called Gruoch in other records, had been widowed by King Duncan's grandfather's violent purge of rivals and brought an orphaned son, Lulach, to her marriage with Macbeth. Given her own royal ancestry and that of her son, Macbeth's wife's vengeful determination to remove

¹⁸ W. C. Carroll, *Adapting Macbeth*, cit., pp. 84-5.

Duncan and claim the throne for her husband takes on a greater urgency. Historically, her actions had the desired effect: other chronicles unknown to Shakespeare attest to Lulach's temporary ascent to the throne of Scotland as part of Malcolm's rivals' schemes. While literary critics might not need to ask how many children Macbeth's wife had, since Shakespeare himself may not have known the answer, historians can at least attempt to answer the question.¹⁹

Le fonti storiche riportano dunque l'esistenza di un figlio che Lady Macbeth ha avuto da un precedente matrimonio; l'assenza di Lulach dal *play* consente a Shakespeare di focalizzare l'attenzione su quanto la sterilità sia problematica per Macbeth anche alla luce della fertilità di sua moglie. Come noto, Lady Macbeth cerca di reprimere e ripudiare l'essenza della sua femminilità al fine di mettere in atto il piano omicida per l'ascesa del marito al trono, diventando quindi una madre snaturata che agisce contro le disposizioni universali di genere. Resta comunque un fatto che Shakespeare usa l'esperienza di madre della Lady come espediente per accentuare il suo carattere volitivo e ambizioso. Tuttavia, l'arco narrativo della protagonista è ben lontano dal raccontare una storia di emancipazione e affermazione dell'identità femminile: il solo modo per ripristinare l'ordine naturale manomesso dai Macbeth è quello di ucciderli entrambi. La morte dei protagonisti è legata a doppio filo al tema della maternità, ma se per Macbeth appare evidente nella dichiarazione di Macduff in merito all'essere stato strappato prematuramente dal ventre di sua madre – condizione che realizza la predizione delle *weird sisters* “for none of woman born / Shall harm Macbeth” (IV.i.80-1) – per Lady Macbeth è necessario un approfondimento. In un saggio del 2002, Joanna Levin illustra come la progressione del personaggio sia in linea con la doppia tendenza di epoca giacomiana a demonizzare e medicalizzare la donna. In *Lady Macbeth and the Daemonologie of Hysteria*²⁰ viene spiegato come in meno di un decennio la percezione della ribellione femminile sia passata dalle convinzioni sulla possessione demoniaca riportate da James I nel suo trattato *Daemonologie* del 1597 alle teorie scientifiche elaborate nel 1603 dal medico Edward Jorden in *A Briefe Discourse of a Disease Called the Suffocation of the Mother*. Il trattato di Jorden sosteneva che la causa di alcuni comportamenti femminili comunemente associati alla stregoneria, quali insubordinazione, deliri, svenimenti e violente crisi respiratorie, fossero in realtà causati da una condizione uterina chiamata “soffocamento della madre”, espressione che indicava la sensazione di forte affanno provata da molte donne e ritenuta la conseguenza di uno squilibrio nell'utero, organo anticamente conosciuto anche con il nome di

¹⁹ A. Fleck, “‘A Barren Sceptre’ (3.1.63): Generation, Generations, and Destiny in *Macbeth* and Global Adaptations of *Macbeth*”, in V. Bladen et al. (a cura di), *Shakespeare on Screen: Macbeth*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2014, pp. 282-83.

²⁰ J. Levin, “Lady Macbeth and the Daemonologie of Hysteria”, *ELH*, vol. 69, 1 (2002), pp. 21-55.

“madre”. Lo studio del medico inglese aveva, fra gli altri, lo scopo di ridimensionare il fanatismo generatosi con i processi per stregoneria determinando nella fisiologia femminile l’origine dei fenomeni di insubordinazione che allarmavano la società dell’epoca. Secondo Levin, tale cambiamento nella percezione delle donne può aver senza dubbio contribuito a combattere le persecuzioni ai danni di tutte coloro che sceglievano di non conformarsi alle regole, ma, di fatto, ne ha ridotto il potere decostruendo le credenze in merito al soprannaturale – percepito come una seria minaccia da uomini che tentavano in ogni modo di esercitare controllo e autorità sulla popolazione femminile – a favore di una diagnosi medica che offriva al patriarcato soluzioni di contenimento più accessibili e meno enfatiche. L’autrice colloca Lady Macbeth in questa cornice storico-culturale, affermando che lo sviluppo del personaggio rispecchia fedelmente il cambio di rotta avvenuto in pochi anni nella società inglese, che tuttavia non si è tradotto in una maggiore emancipazione femminile, ma nella transizione da credenze religiose a teorie scientifiche come strumenti di controllo.

Nei primi tre atti della tragedia, osserva Levin, Lady Macbeth manifesta intenzioni e comportamenti che riflettono quanto descritto da James I in *Daemonologie*: l’invocazione degli spiriti e la richiesta di privarla del sesso e mutare il latte in fiele la rendono inquietante e innaturale quanto le *weird sisters* che aprono il *play*, mentre le sue strategie persuasive verso il marito, accusato di non essere uomo, e l’immagine del neonato trucidato per mantenere fede alla parola data rafforzano l’idea di ribellione e rifiuto delle convenzioni sociali tradizionalmente associati alla possessione demoniaca. Nel quinto atto non vi è più traccia della veemenza e del carisma della donna non conforme alle aspettative vista in precedenza e Lady Macbeth appare fragile, psicologicamente spezzata e confinata nella sua camera da letto in preda a deliri e sonnambulismo, sintomi tipici dell’isteria secondo la scienza dell’epoca. Il fatto che ad assistere alla *sleepwalking scene* sia un medico chiamato dalla *nurse* è indicativo di come la condizione di Lady Macbeth sia percepita come un malanno da guarire. Sebbene sia lo stesso dottore ad affermare che “more needs she the divine than the physician” (V.i.71), la tesi di Levin è che, attraverso la rappresentazione della follia indotta dal tentativo di sopprimere la propria natura, Lady Macbeth venga neutralizzata e non sia più una minaccia per la società patriarcale, ma una paziente incurabile destinata a morire fuori scena.

2.4 La questione della fertilità: Lady Macbeth

Uno dei nodi centrali della ricerca alla base di questa tesi è il rinnovato interesse per Lady Macbeth, che ha creato i presupposti per una caratterizzazione più profonda legata al testo e

alle sue implicazioni. Nel 1933 L. C. Knights dichiarava inutile e dannosa qualsiasi riflessione sui singoli personaggi shakespeariani e le loro esistenze al di fuori dell'opera nel celebre intervento dall'eloquente titolo "How Many Children Had Lady Macbeth?". L'intervento del critico inglese esternava la necessità di riportare l'attenzione sulla parole e il linguaggio del Bardo in aperta polemica con l'approccio di Bradley, che nelle appendici al suo libro *Shakespearean Tragedy* del 1904 speculava su quanto vissuto da Amleto e Otello prima dell'inizio delle tragedie di cui sono protagonisti. Secondo Knights, le tragedie shakespeariane devono essere recepite come poemi drammatici per poterne apprezzare il valore letterario autentico, e qualsiasi tentativo di attribuire ai personaggi uno spessore psicologico non strettamente legato alla verità testuale fornita da Shakespeare veniva considerato fallimentare e insensato. Con il tempo le posizioni di Knights, saldamente radicate nell'immaginario della critica al punto da trasformare l'aggettivo bradleano in un epiteto dispregiativo sintomo di una critica obsoleta e inesatta, sono a loro volta diventate oggetto di perplessità in ambito accademico. È infatti doveroso ricordare che, da parte di attori e registi coevi di Knights, le affermazioni di quest'ultimo in merito alla non rilevanza della psicologia dei personaggi trovarono da subito ostilità poiché chi doveva interpretare per un pubblico le tragedie shakespeariane aveva bisogno di comprendere le dinamiche emotive alla base di scelte e comportamenti che determinavano l'evoluzione della vicenda. Negli anni '70 e '80 del Novecento, la critica femminista e il *New Historicism* hanno riportato l'attenzione sull'importanza della componente psicologica dei personaggi shakespeariani, mettendo in discussione l'idea che il linguaggio fosse l'unico elemento tangibile per decodificare e apprezzare un testo a vantaggio di un'analisi più articolata e profonda che tenesse conto delle molteplici sfaccettature della natura umana. In un intervento del 1979 dal titolo "How Many Pregnancies Had Lady Macbeth?", la studiosa Alice Fox afferma quanto segue:

A question not to be asked, say the literary critics. L.C. Knights' witty denunciation of Bradleian analysis became a part of our critical language when Knights thirty years ago entitled his influential essay "How Many Children Had Lady Macbeth?" Knights contended that "the only profitable approach to Shakespeare is a consideration of his plays as dramatic poems, of his use of language to obtain a total complex emotional response. Yet the bulk of Shakespeare criticism is concerned with his characters, his heroines, his love of Nature or his 'philosophy' – with everything, in short, except with the words on the page ..." The very existence of such conferences as this one, however, stressing the performance of Shakespeare's plays, suggests that we are recovering from insistence that the plays are "dramatic poems." Of course they are; but they are clearly much more than that. I should therefore like to reopen the question of the children of Lady Macbeth, and to explore it in two ways: first, deriving what I can from the close textual analysis

recommended by those who view the plays as drama; and then using my results to evaluate the positions on this question of those who view the plays as theatre.²¹

L'autrice prosegue analizzando i riferimenti testuali, più o meno espliciti, al gergo ostetrico, affermando che gli adattamenti che prevedono una gravidanza di Lady Macbeth, presunta o evidente, siano verosimili e utili a contestualizzare le allusioni metaforiche usate da Shakespeare e riconoscibili dal pubblico elisabettiano ma non da quello contemporaneo. Fox cita a questo proposito il film di Akira Kurosawa *Il Trono di Sangue*, che abbiamo già menzionato, in cui la protagonista femminile rivela di essere incinta al marito costringendolo a eliminare i potenziali rivali del suo futuro erede.

In tempi più recenti, la professoressa emerita dell'università di Warwick Carol Chillington Rutter ha pubblicato un saggio dal titolo provocatorio "Remind me, how many children had Lady Macbeth?", in cui dimostra la centralità di temi quali genitorialità e sterilità negli adattamenti contemporanei. Secondo l'autrice, che ribalta le teorie di Knights e dei critici che negli anni hanno espresso pensieri analoghi, le indicazioni testuali in merito all'esperienza di madre di Lady Macbeth sarebbero cruciali nel comprendere come l'assenza di un erede rappresenti diversi aspetti problematici del personaggio quali un trauma fisico, la perdita del figlio e l'angoscia per il futuro negato.

But like Lionel Knights entitling Lady Macbeth's history then ignoring it, Cleanth Brooks read her poetry without enquiring its authority. For him 'I have given suck' merely indexed Lady Macbeth's 'quite sincere' 'rationalism': 'She knows what she wants; and she is ruthless in her consideration of means.' But consideration of her child or the self that might be de-formed by the loss of her child? Brooks did not make that enquiry.²²

Illustrando come le scelte registiche a partire dagli anni '80 del Novecento abbiano posto l'accento sul risvolto psicologico della *childlessness* della coppia Macbeth, Rutter spiega come il bisogno di portare all'attenzione del pubblico il problema della sterilità e della possibile morte prematura di un bambino sia nato dal cambiamento socio-culturale verificatosi alla fine del XX secolo nella percezione dell'infanzia e delle dinamiche familiari. Pur trattando l'argomento delle appropriazioni recenti della tragedia, l'autrice radica le sue affermazioni nel testo, formulando una teoria assai convincente in merito al concetto di uomo e donna che emerge dalle scene antecedenti il regicidio:

Lady Macbeth's claim to 'have given suck', to know 'How tender 'tis to love the babe that milks me' seems to have as much force as metaphor as personal history. It comes at the end of a pair

²¹ A. Fox, "How Many Pregnancies Had Lady Macbeth?", *University of Dayton Review*, vol. 14, 1, art. 7, 1979, p. 33.

²² C. C. Rutter, "Remind Me: How Many Children Had Lady Macbeth?", in P. Holland (a cura di), *Shakespeare Survey 57: Macbeth and its Afterlife*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, p. 40.

of speeches whose objective is to make a man of Macbeth. He has decided against the 'business': honoured by Duncan, he is opinion's golden boy, dressed in glittering approval that is to be worn 'now' he says [...] She counters by turning the rhetorical tables on him, recasting his definitive statement, 'We will proceed no further', into a series of relentless questions, souring 'the hope...Wherein you dressed yourself' as merely a drunkard's dream [...] She makes him a cat, a beast, a sot sick on ambition's fantasies. And a man? She constructs him manly – but only, tantalizingly, in one of those hypothetical past-futures this play is constantly imagining: 'When you durst do it, then you were a man'. Killing, it appears, is what makes a man a man. And it is as she is juggling these terms – 'make' and 'unmake', 'more', 'much more' – that she slips into the debate her stunning *non sequitur*, 'the babe that milks me'. Is a logic of association working here, analogizing gender? Does childbirth make a woman like killing makes a man? Or is the child instanced here as another degrading comparative – 'less than' a man as the beast or drunkard is 'less than' a man? Whatever the anecdote's status as real history, its force here is rhetorical, to set up, through a syntax of conditionals, a terrifying equation on a hypothetical scale of committedness:

To make Macbeth a man, Lady Macbeth produces the death of the child.²³

L'ipotesi di Rutter è che, per rendere Macbeth un uomo capace di compiere il crimine che lo porterà alla corona, Lady Macbeth debba metaforicamente uccidere un bambino, producendo un'immagine feroce che, aggiungo, combina creazione e distruzione in un binomio indissolubile in cui si manifesta il potere tutto femminile di dare e togliere la vita ad una creatura. Che si tratti di un aneddoto di fantasia impiegato come strumento persuasivo, o che sia a tutti gli effetti un'iperbole basata sulla reale esistenza di un bambino, ciò che secondo l'autrice è fondamentale considerare è l'effetto di questa allusione sulla coscienza di Macbeth e, al contempo, il fatto che le attrici negli ultimi decenni abbiano sentito l'esigenza di approfondire le sfumature di un personaggio la cui complessità è stata sottovalutata in passato.

Nel corso della mia ricerca, ho avuto la possibilità di intervistare la professoressa Rutter che ha risposto ad alcune domande in merito ai temi centrali della tesi, offrendo un punto di vista critico illuminante e arricchito dalla sua esperienza nel campo dei *performance studies* shakespeariani. Il testo integrale dell'intervista si trova in appendice; ne riporto in questa sede un breve estratto che racchiude l'essenza del discorso sulla maternità di Lady Macbeth come una delle molteplici possibilità per colmare lacune narrative del testo originale:

Focusing on the 'problem' of the lost child has given women in the rehearsal room power and space to talk about parts that, as Fiona Shaw brilliantly observed, are 'over-endowed and under-written', with Shakespeare throwing out breadcrumb trails actors can follow, in this direction or that, making choices: three options for women, virgin, mother, whore/hag/witch. Which way will Lady M go?²⁴

²³ *Ibidem*.

²⁴ Carol Chillington Rutter, conversazione privata con l'autrice (cfr. Appendice in questa tesi), 8 marzo 2025.

La rilevanza dei riferimenti all'esperienza genitoriale di Lady Macbeth è dunque provata dalla frequenza con la quale negli allestimenti più recenti si manifesta l'assenza di un figlio come concausa del declino psicofisico dei protagonisti, seppur in modi e forme differenti. L'adattamento su cui si concentra l'analisi di Rutter è *Macbeth on the Estate*, film sperimentale del 1997 diretto da Penny Woolcock, di cui si parlerà brevemente nel terzo capitolo della tesi. È opportuno soffermarsi su come la regista inglese rappresenti il tema della maternità nel personaggio di Lady Macbeth. Rutter descrive la caratterizzazione della Lady Macbeth di Woolcock come determinata dall'assenza del figlio:

The child's absence seems compounded in the doubled image of the mother, and as she dully calls upon evil's ministers to 'unsex me here', she projects the sense that her child's absence has rendered a part of her, the mother, similarly absent, or caused a split that, cauterized, immunizes her to the violence she internalizes in these speeches. Killing Duncan will recuperate her loss, restore not just the lost son but the son lost when Duncan passed over Macbeth to make Malcolm his heir. So when he decides to 'proceed no further in this business', her rage expresses itself in sexual violence. (48) [...] when he whispers 'Bring forth men-children only' she slams face down the bedside photograph of their dead son – hiding the child's eyes. Already absent, the child is doubly lost in the mother's gesture, as if the escalation of the parents' violence is reductive of the child – or the new 'baby', the murder they've just conceived, wipes out memories of the loss it's intended to compensate.

But when she urges 'To bed, to bed', she turns – and sees her absent son in the doorway. Taking him by an invisible hand, she tucks him up in his empty bed in his vacant room. And sometime later that afternoon she stands on the roof of her tower block, lifts her head to survey a world beyond the estate – then walks over the edge. Her hallucination is the last spasm of a hurt mind. Trying physically to repair the extravagant damage of Macbeth's violence, to restore the lost children that represent an idea of a future, she feels her absent child most acutely present, presencing (*sic*) a 'blessed time' past. But the hallucination that makes the child heart-wrenchingly 'there' in mind and not there in matter works ironically to intensify his absence, an absence that reads as the annulling of the idea of childhood in the deaths of particular children. There is no bleaker moment in Woolcock's film.²⁵

2.4.1 Il grido silenzioso del figlio: l'allestimento di Max Webster del 2024

Nella versione diretta da Max Webster e interpretata da David Tennant e Cush Jumbo, che ho avuto la possibilità di vedere dal vivo presso lo Harold Pinter Theatre di Londra nell'ottobre 2024, l'assenza del figlio morto prematuramente diventa una presenza che a volte sembra soffocare i protagonisti impedendo loro di prendere le distanze dal dolore. La scenografia presenta un elemento fondamentale che funge da barriera fisica e metaforica tra il mondo dei vivi e della realtà e il regno dei morti e del soprannaturale: una parete di vetro coperta da uno spesso telo nero mobile che si alza e si abbassa in momenti salienti della *performance*. Fra tutte le sequenze, la scena del banchetto è senza dubbio quella in cui il climax drammatico si unisce a scelte registiche innovative con effetti disturbanti e densi di emotività. Il fantasma di Banquo

²⁵ C. C. Rutter, "Remind Me", cit., p. 42.

non è mai visibile e per tutta la durata della sua allucinazione Macbeth inveisce contro una sedia vuota, con stupore e sgomento degli ospiti e della consorte. Nel frattempo, il pubblico, dotato dall'inizio della rappresentazione di cuffie binaurali,²⁶ sente la voce spettrale di Banquo rivolgersi a Macbeth come in un incubo ad occhi aperti mentre sul palco un bambino di cinque o sei anni batte i pugni con forza dietro alla parete trasparente, visto solo da Lady Macbeth. L'immagine del figlioletto intrappolato in una dimensione sospesa fra vita e morte torna nella *sleepwalking scene*, con la protagonista che gli tende la mano prima di sparire attraverso il vetro. In un'intervista a *Radio Times*, Max Webster racconta come l'esperienza genitoriale sua e di Cush Jumbo siano state alla base della ricerca artistica sul personaggio di Lady Macbeth:

Cush, like me, was interested in thinking about Lady Macbeth as someone who's lost a child and having those conversations around motherhood and mental health. We brought in Cush's experience of becoming a mum and my experience of becoming a dad and the challenges of that in the modern world, the pressure we put on parents and all the complexities around that. And there's a moment in the show where Lady Macbeth suddenly imagines her child isn't there anymore and goes to try and take his hand, and the first time Cush did that it was a very moving, very special moment.²⁷

Nell'opera di Webster è evidente l'intento di veicolare l'elaborazione del trauma che entrambi i protagonisti hanno subito, la perdita del figlio, attraverso la differenziazione delle rispettive ripercussioni psicologiche. Macbeth sente le voci di presenze incorporee, che si tratti delle *weird sisters* o del fantasma di Banquo, e da loro si lascia portare verso la rovina e la follia; Lady Macbeth vede lo spirito del bambino che ha perso, che lotta per continuare a vivere nei suoi pensieri, pulsando come una ferita, un arto amputato il cui *phantom limb* è percettibile per tutta la durata del *play* fino al momento di ricongiungimento che chiude la *sleepwalking scene*.

2.5 Lady Macbeth nei secoli: evoluzione interpretativa del personaggio

Per comprendere come si è giunti alla caratterizzazione contemporanea di Lady Macbeth è utile ripercorrere brevemente le tappe fondamentali della *performance history* del personaggio dall'epoca giacomiana ai giorni nostri. Il documento più rilevante da cui è stato possibile estrapolare queste informazioni è uno studio del 2019 dal titolo “‘A Woman’s Story’: Lady

²⁶ Dispositivi audio progettati per riprodurre in modo fedele l'udito umano attraverso due canali di ricezione sonora separati attivati da microfoni: il microfono che cattura prima il suono lo trasmette in uno dei due auricolari permettendo un'esperienza di ascolto immersiva e realistica. (N.d.A.)

²⁷ O. Garrett, “David Tennant and Cush Jumbo’s *Macbeth* director reveals what it’s like working with them”, *Radio Times*, 23 September 2024, <https://www.radiotimes.com/going-out/tickets/david-tennant-cush-jumbo-macbeth-director-exclusive-newsupdate/>.

Macbeth and Performing Femininity in the Early 1600s – Late 1900s”, a opera di Phyllis LeBert presso la University of Arkansas, Fayetteville.²⁸ L’autrice sceglie tre figure chiave – Sarah Siddons, Ellen Terry e Judi Dench – ciascuna emblematica del suo tempo, per descrivere i cambiamenti nelle tecniche interpretative e nelle aspettative del pubblico nelle diverse epoche. Sebbene lo studio escluda altre importanti attrici – che LeBert ha ommesso – il resoconto che fornisce si è rivelato utile a ricostruire il percorso di Lady Macbeth.

Nel XVII secolo, Lady Macbeth viene rappresentata attenendosi alle indicazioni del testo che la vedono intenta a sacrificare la sua femminilità per esercitare potere e persuasione su un marito la cui natura “too full o’ the milk of human kindness” (I.v.18) rischia di ostacolare la sua ascesa al trono. L’autrice afferma che la caratterizzazione della protagonista femminile in *Macbeth* così come scritta da Shakespeare era di per sé destabilizzante per il pubblico giacomiano per via della sua personalità determinata e assertiva che, almeno nei primi atti della tragedia, mette in discussione i ruoli di genere e ridefinisce il concetto stesso di maschile e femminile nelle continue provocazioni rivolte al consorte. Ricordiamo che in epoca giacomiana le opere del Bardo venivano interpretate da soli uomini e i ruoli femminili spettavano di norma ai *boy actors*, giovani attori in età puberale o adolescenziale le cui caratteristiche vocali e fisiche consentivano una resa più credibile delle donne sul palco. In un articolo del 2018, la studiosa del King’s College Stephanie Donowho riporta le opinioni di alcuni critici secondo cui alcuni personaggi femminili non potevano essere impersonati da ragazzi per via del loro carisma e della loro statura scenica, e per questo si ipotizza che al loro posto ci fossero attori adulti.²⁹ Uno di questi personaggi è proprio Lady Macbeth, la cui veemenza nei primi atti richiedeva probabilmente un’energia che solo un uomo adulto poteva veicolare. In linea generale, ciò che emerge dalle fonti è che, per i primi decenni dalla prima messa in scena del *Macbeth*, la caratterizzazione di Lady Macbeth è stata quella di un personaggio la cui ambizione e determinazione è alla stregua di quella del protagonista, con il quale condivide intenti e strumenti e anche lo stesso infausto destino. Questa linea interpretativa cambia radicalmente nel diciottesimo secolo, in particolare con la memorabile performance dell’attrice Sarah Siddons. Nel 1662, re Charles II, reduce dall’esilio in Francia dove le parti femminili erano interpretate da attrici, emana un *royal warrant* che consente alle donne di calcare il palcoscenico e di prendere il posto dei *boy actors* per l’interpretazione dei ruoli femminili,

²⁸ P. LeBert, “‘A Woman’s Story’: Lady Macbeth and Performing Femininity in the Early 1600s – Late 1900s”, tesi di laurea magistrale, University of Arkansas Fayetteville, 2019 <https://scholarworks.uark.edu/etd/3164>.

²⁹ S. Donowho, “‘Young Boys and Girls Are Level Now with Men’: Men Playing Women in Shakespeare’s Plays, in His Time and Our Own”, tesi di master, MA Shakespeare Studies, King’s College London, 2018.

cambiando in modo definitivo le dinamiche rappresentative e la storia del teatro in Inghilterra.³⁰ L'amore del sovrano per il teatro fu l'occasione per incontrare quella che sarebbe diventata la più popolare delle sue amanti, Nell Gwyn, giovane e brillante attrice che aveva iniziato come venditrice di arance al Royal Theatre di Drury Lane per poi diventare in breve tempo una delle protagoniste più amate e popolari di commedie e musa di John Dryden. Sebbene Gwyn non fosse un'interprete di tragedie e non abbia mai vestito i panni di Lady Macbeth, la sua relazione con Charles II e il suo carisma hanno contribuito a normalizzare la presenza delle donne sul palco inglese nella seconda metà del diciassettesimo secolo.

Nei capitoli dedicati al XVIII e al XIX secolo, LeBert illustra come il contesto storico abbia influenzato la ridefinizione dei ruoli di genere in categorie meno flessibili e più nettamente separate rispetto al secolo precedente. I numerosi conflitti in cui l'Inghilterra era coinvolta – o sarebbe stata coinvolta a breve – avevano creato un clima di generale e diffusa incertezza sociale, gli uomini erano chiamati a combattere sui vari fronti e alle donne veniva chiesto per la prima volta di provvedere al sostentamento della famiglia cercando impieghi lavorativi che le portassero fuori dall'ambiente domestico. La nuova rilevanza sociale delle donne come forza lavoro ebbe come conseguenza una maggiore partecipazione alle questioni politiche e, con l'avvento dell'Illuminismo, un crescente desiderio di emancipazione intellettuale attraverso lo studio e la formazione scolastica. Autrici come Mary Wollstonecraft contribuirono a dare voce e concretezza alle idee delle donne e a ridefinire i contorni del discorso politico, aprendo le porte del pensiero critico alle menti femminili fino ad allora costrette ad un silenzio forzato. In questo panorama socio-culturale, l'autrice sottolinea come le istituzioni politiche e religiose sentissero l'urgenza di reiterare la dogmatica importanza del matrimonio per contrastare il fenomeno emergente delle donne che sceglievano di non sposarsi e che la società dell'epoca faticava ad accettare. Con la rinnovata sacralità dell'unione matrimoniale, particolare risalto veniva dato al ruolo della madre, non più solo generatrice di vita ma di fatto considerata responsabile della crescita e della cura emotiva dei figli:

No longer was bearing children enough; mothers were required to enter a state of blissful delight in the care and concern of their offspring. It was a natural, earthy sort of motherhood where mothers no longer handed off their children to wet nurses but nursed their children themselves. [...] Now more than ever, society expected mothers to form strong emotional attachments to their children. In truth, these maternal bonds were usually the only parental bonds. [...] Instead of the

³⁰ "Women on Stage", *Royal Shakespeare Company*, <https://www.rsc.org.uk/shakespeares-life-and-times/women-on-stage>.

maid/wife/widow paradigm of female identity that ruled the previous eras, a new paradigm was formed, that of wife/mother/patriot.³¹

In questo periodo, attori e attrici vengono acclamati come celebrità, complice la tendenza a costruire personaggi scenici improntati sui valori cardine dell'epoca anche al di fuori del palcoscenico. L'attrice più famosa dell'epoca è senza dubbio Sarah Siddons, la cui popolarità deriva in larga parte dalla sua capacità di fondere vita professionale e personale per creare una proiezione di sé non solo accettabile ma venerabile dalla critica e dal pubblico: attrice instancabile e convincente, ma anche moglie e madre devota, sottomessa al marito - che gestiva le finanze sebbene fosse lei la sola a provvedere al mantenimento della famiglia con il suo lavoro. Un altro elemento chiave che emerge dai resoconti dell'epoca è l'approccio naturalistico alla recitazione che permetteva a Siddons di riempire i versi shakespeariani di *pathos* e carica emotiva. William Hazlitt, nel volume *Characters of Shakespeare's Plays* del 1817, definisce così l'interpretazione di Sarah Siddons:

In speaking of the character of Lady Macbeth, we ought not to pass over Mrs. Siddons's manner of acting that part. We can conceive of nothing grander. It was something above nature. It seemed almost as if a being of a superior order had dropped from a higher sphere to awe the world with the majesty of her appearance. Power was seated on her brow, passion emanated from her breast as from a shrine; she was tragedy personified. In coming on in the sleeping-scene, her eyes were open, but their sense was shut. She was like a person bewildered and unconscious of what she did. Her lips moved involuntarily- all her gestures were involuntary and mechanical. She glided on and off the stage like an apparition. To have seen her in that character was an event in every one's life, not to be forgotten.³²

Un dettaglio particolarmente interessante è legato al tema della maternità portata in scena dall'attrice:

Mrs. Siddons did not see Lady Macbeth as inimical to Georgian ideals of femininity. Quite conversely, she saw Lady Macbeth as intensely feminine. She wrote in her own remarks playing the character that "instead of a being a 'fiend-like queen,' [Lady Macbeth] is a tragic heroine slowly consumed by guilt and horror" (Phillips, "I Have Given Suck" 25). She also believed that Lady Macbeth's ultimate descent into insanity is due not to her own greed and ambition but is due to her loyalty to her husband. Siddons "believed Lady Macbeth had been a mother and ultimately sacrificed her own sanity for the sake of her husband by keeping his secrets" (Phillips, "I Have Given Suck" 25). Though late 18th-century audiences judged Lady Macbeth's ambition harshly, Mrs. Siddons was able to create a sense of sympathy in the audience for this maligned character by appearing pregnant when playing her. Once again, conflating the fictive and public image with the real and domestic one. Her appearance as Lady Macbeth while pregnant added a "new level of tension in the play not present if the couple is perceived as barren" (Phillips, "I Have Given Suck" 26). It "also radically changes the implications of her 'unsexing' speech" (Phillips, "I Have Given Suck" 26) Lady Macbeth's appearance as visibly pregnant also changes the meaning of the witches' prediction that Banquo will beget kings, but Macbeth will not. If his wife is currently visibly pregnant, what happens to the babe? When the witches fill their cauldron

³¹ P. LeBert, "A Woman's Story", cit., p. 34.

³² W. Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, (1817), London: Dent 1921, p. 17.

with the “Finger of a birth-strangled babe,” the visible pregnancy of Lady Macbeth makes that image all the much more disturbing. It also evokes a new interpretation of the bloody child Macbeth sees when he confronts the witches a second time. Additionally, at the end of the play, when Lady Macbeth dies, it could be implied by Mrs. Siddons’ pregnant body that she died in childbirth rather than by suicide. The “cry of women’ [...] now implies, perhaps, a death in childbirth – a death that had been a possibility since Lady Macbeth’s first appearance onstage”, yet “Alternately and worse, it could signify the suicide (as Malcolm claims) of a pregnant queen, an infanticidal maternity of the kind that provides the witches’ magic in 4.1” (Phillips, “I Have Given Suck” 29). The pregnant body of Mrs. Siddons opened new interpretations and new possibilities in the only way new life can.³³

Pur restando fedele agli ideali di femminilità della sua epoca, e scegliendo l’audace soluzione di rappresentarla in attesa di un figlio, Sarah Siddons conferiva a Lady Macbeth una gestualità e una forza spesso giudicate troppo maschiline, critiche che tuttavia non portarono l’attrice a mitigare la sua carica interpretativa. Di conseguenza, la sua Lady Macbeth diventa una figura manipolatrice e negativa, colpevole di sabotare i ruoli canonicamente attribuiti a uomini e donne e di istigare un Macbeth, caratterizzato come *noble hero* virtuoso e valoroso, a compiere crimini che da solo non avrebbe mai potuto concepire.

In epoca vittoriana, la resa scenica di Lady Macbeth cambia nuovamente rispecchiando non solo i valori e le convenzioni sociali, ma anche le scoperte scientifiche e gli studi sulle patologie nervose. Il contrasto fra l’idealizzazione della donna come *angel of the house* – dedita alla cura della casa e dei figli, al sostegno incondizionato della professione del marito e priva di ambizioni o desideri oltre a quelli inerenti al suo ruolo di moglie e madre – e il disagio che spesso emergeva da condizioni di vita faticose e mortificanti, accentuate dalla convinzione di derivazione darwiniana che le donne avessero capacità intellettive inferiori agli uomini, aveva creato una discrepanza su cui si era innestato in letteratura il genere gotico. LeBert ricorda come il tropo della donna insana di mente nascosta nella casa fosse sintomatico della necessità di dare voce a tutto ciò che la società vittoriana cercava con forza di reprimere: istinti, pulsioni irrazionali e collera. In ambito scientifico, si iniziò a parlare di isteria come la manifestazione dell’incapacità femminile di conformarsi a regole comportamentali fisiche e morali, con conseguente perdita di controllo e disorganizzazione emotiva. Per ciò che riguarda il personaggio di Lady Macbeth, l’autrice illustra come la sua transizione dall’invocazione iniziale degli spiriti alla *sleepwalking scene* dell’ultimo atto sia stata percepita da alcuni critici – evidentemente influenzati dagli studi di Jorden menzionati in precedenza – come un passaggio dalla possessione demoniaca tradizionalmente associata alla stregoneria, e considerata la causa della ribellione femminile nei secoli precedenti, ad una manifestazione

³³ P. LeBert, “A Woman’s Story”, cit., pp. 48-49.

evidente di isteria che, anziché risolversi con una maturazione individuale, si conclude tragicamente con un suicidio. A dare voce e volto alla Lady Macbeth del diciannovesimo secolo nell'immaginario collettivo inglese è l'attrice Ellen Terry, che opta per una caratterizzazione fondata sulla vulnerabilità e sulle fragilità del personaggio shakespeariano. Le note ai margini dei suoi copioni, conservati a Smallhythe Place nel Kent, raccontano un'interprete attenta alle sfumature emotive e desiderosa di far emergere l'umanità celata dietro l'apparente durezza di Lady Macbeth. Tuttavia, nonostante le capacità attoriali di Terry fossero largamente apprezzate da pubblico e critica, ciò che le veniva contestato era la mancanza di veemenza e malvagità, caratteristiche archetipicamente associate al personaggio che contribuivano al suo fascino oscuro. La Lady Macbeth vittoriana mostra dunque sfaccettature più elaborate, che ne ridimensionano la crudeltà gettando le basi per le interpretazioni contemporanee.

Nel ventesimo secolo la condizione della donna progredisce in modo significativo grazie alle battaglie per i diritti civili che consentono alla popolazione femminile di ottenere tutele e riconoscimenti prima ritenuti irraggiungibili. In particolare, negli anni '60 e '70, le donne si ribellano contro gli stereotipi imposti da una società accusata di ipersessualizzare il corpo femminile a scopo di lucro. LeBert sceglie di concludere la sua panoramica sulla storia delle rappresentazioni di Lady Macbeth con quella che ad oggi è considerata la più grande interprete vivente del teatro shakespeariano, Judi Dench, protagonista con Ian McKellen del *Macbeth* diretto da Trevor Nunn per la Royal Shakespeare Company nel 1979. L'attrice britannica, prima della sua famiglia a dedicarsi all'arte drammatica, conferisce alla protagonista della tragedia scozzese caratteristiche umane che in parte riprendono la fragilità e la femminilità mostrate da Ellen Terry, ma che mostrano anche aspetti oscuri e inquietanti. I critici menzionati dall'autrice sono unanimi nel riconoscere a *dame* Dench la capacità di entrare in qualsiasi personaggio cogliendone le variazioni emotive e psicologiche e riuscendo a restituire una caratterizzazione convincente. L'allestimento di Nunn è essenziale e claustrofobico, come si evince dalla versione filmata rilasciata dopo due anni di repliche fra Stratford e Londra, e la neutralità di scenari e costumi consente di focalizzare l'attenzione sulle interpretazioni attoriali. La Lady Macbeth di Judi Dench usa la sua femminilità come strumento di seduzione con il marito, si commuove pensando al bambino che ha nutrito e amato e reagisce con sgomento alle visioni di cui Macbeth è preda durante il banchetto. La *sleepwalking scene* mostra una donna spezzata, che grida di dolore e piange tormentata dagli incubi per ciò che ha commesso. LeBert sottolinea come la linea interpretativa di Dench, combattuta fra ambizione e spregiudicatezza e il bisogno di redenzione, e capace di variazioni emotive portentose, abbia reso Lady Macbeth profondamente umana, radicata nelle contraddizioni e quindi vicina alla realtà.

Lo studio condotto da LeBert dimostra quanto il contesto storico, sociale e culturale di ciascuna epoca abbia plasmato le diverse caratterizzazioni di Lady Macbeth e come le scelte delle singole interpreti, spesso divergenti dalle aspettative del pubblico, siano state fondamentali per riscrivere la storia di uno dei personaggi femminili più dibattuti, controversi e affascinanti di sempre.

2.5.1 Lady Macbeth nella critica contemporanea

Discutere l'evoluzione interpretativa di Lady Macbeth comporta una riflessione sulla storiografia critica e sulle diverse prospettive che hanno portato ad un radicale cambiamento nella percezione delle dinamiche emotive e psicologiche che sottendono l'essenza del personaggio. Come già anticipato nella prima parte del capitolo, il pensiero di L. C. Knights riguardo l'inutilità della speculazione oltre la realtà testuale del *play* shakespeariano restò a lungo il metro critico più autorevole per definire i contorni dell'azione scenica di Lady Macbeth, ritenuta capace di evocare immagini orrende al solo scopo di persuadere il marito a compiere il regicidio. Nei primi anni '80 del Novecento, la critica femminista si riappropria del discorso applicando le teorie psicoanalitiche all'interpretazione delle opere di Shakespeare, con particolare attenzione alle figure femminili e al rapporto di queste ultime con i personaggi maschili. Negli anni '90 le autrici si soffermano sul corpo femminile in epoca elisabettiana e giacomiana e su come Lady Macbeth incarni paure e ansie dell'epoca, mentre, a cavallo tra la fine degli anni '90 e i primi anni 2000, i *performance studies* spostano il *focus* critico sul corpo dell'attrice come veicolo di tutto ciò che resta taciuto nel testo, spiegando come, attraverso la rappresentazione fisica, le interpreti siano riuscite a raccontare la loro versione della storia emotiva e corporea del personaggio. Emergono così studi che tentano di ristabilire un equilibrio fra la demonizzazione di Lady Macbeth e la fragilità conclamata di Macbeth nella prima parte della tragedia, riflessioni sul concetto di maternità e le sue variazioni più cupe legate alla stregoneria e dissertazioni che legittimizzano l'uso del linguaggio non verbale allo scopo di costruire una narrazione drammatica in cui testo e rappresentazione non sono elementi antitetici ma complementari nella creazione di nuovi significati.

2.5.2 La psicoanalisi applicata a Shakespeare: French, Kahn e Adelman

In *Shakespeare's Division of Experience*, del 1981, Marilyn French afferma che in *Macbeth* esiste una polarizzazione estrema fra maschile e femminile in cui violenza, conquista e distruzione si oppongono a nutrimento, fertilità e continuità dinastica. Secondo l'autrice, i valori considerati maschili nella persona di Macbeth falliscono perché finì a sé stessi e non

impiegati per proteggere i più deboli e assicurare la stabilità del regno, mentre quelli femminili di Lady Macbeth vengono scambiati con caratteristiche maschili che ne annullano il potenziale benefico. French vede nella tragedia scozzese una circolarità che inizia e finisce in un mondo dominato da violenza e distruzione in cui l'elemento femminile è cancellato. Tuttavia, l'autrice sostiene che il tono mostrato dai personaggi dopo la battaglia iniziale sia molto diverso da quello che segue lo scontro finale e intravede una flebile possibilità di sovversione del dominio di forze maschili nella figura di Malcolm:

And the play ends as it began, in a totally masculine world. Courage, prowess, the ability to kill, and compassion, nurturance, and mercy, are not equally valuable qualities to be held in a flexible balance. Priority continues to be given to the first set. Siward's son, for instance, who "only lived but till he was a man," is killed in the first battle. Ross tells old Siward that "like a man he died." The old man should have been played by John Wayne. He has only one question: did his son die fighting or fleeing?: "Had he his hurts before?" (V, ix, 12). This time it is Malcolm who raises a minority voice: "he's worth more sorrow, / And that I'll spend for him." The implication of this remark, plus the different tone of the dialogue at the close of this battle – saddened, heavy – compared to that of the triumphant dialogue at the close of the battle scene that opens the play, suggests that feeling will be at least an item in the new governance of Scotland.³⁴

Sempre nel 1981, Coppelia Kahn pubblica un volume dal titolo *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, in cui la psicoanalisi diventa il filtro per comprendere le problematiche legate all'identità maschile dei personaggi shakespeariani. Nel capitolo dedicato a Macbeth, viene tracciato il profilo di un uomo che non è riuscito ad emanciparsi dalle figure femminili di riferimento della sua vita e che, di conseguenza, ostenta virilità e aggressività. Secondo Kahn, il *thane* sarebbe l'emblema del principio psicoanalitico per cui un bambino non può creare un sé completo se prima non porta a termine il processo di identificazione con la figura materna; Macbeth è dunque molto sensibile agli influssi femminili che lo circondano e portato dal contesto ad esibire un eccesso di caratteristiche stereotipicamente maschili:

The sources of his sexual confusion are the witches, who direct their mischief toward him, and Lady Macbeth, who seeks vicarious fulfilment through him. These female beings ally themselves with destruction, not creation (Lady Macduff, appearing in only one scene as an anxious and defenseless mother, is a foil to them). Macbeth's susceptibility to them, and his inability to maintain and defend his conceptions of manliness, emanate from his unconscious dependency on them as mentors.³⁵

³⁴ M. French, *Shakespeare's Division of Experience*, New York: Summit Books 1981, pp. 254-55.

³⁵ C. Kahn, "The Milking Babe and the Bloody Man in *Coriolanus* and *Macbeth*", in *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley: University of California Press 1981, p. 173.

La conclusione è che la mascolinità aggressiva e deviata di Macbeth annulla la possibilità della discendenza mettendo in atto dinamiche distruttive in una costruzione dell'identità maschile che si delinea in opposizione al concetto di maternità e creazione.

Nei primi anni '90 del secolo scorso, Janet Adelman è autrice di uno studio approfondito sulla maternità e le sue manifestazioni nella drammaturgia shakespeariana che diviene un punto di riferimento per la critica psicoanalitica e femminista: *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*. Nella sezione dedicata a *Macbeth*, l'autrice afferma che il potere materno è suddiviso fra le *weird sisters* e Lady Macbeth sotto forma di minaccia all'identità maschile; per affermare sé stesso, dunque, l'uomo deve svincolarsi dagli influssi materni. Uno dei punti nevralgici della teoria di Adelman risiede nella convinzione che Duncan sia una figura paterna androgina che possiede qualità femminili di cura e nutrimento (riscontrate nei versi "I have begun to plant thee, and will labor / To make thee full of growing" – I.iv.28-29). Queste caratteristiche, apprezzabili dal punto di vista umano, lo rendono tuttavia politicamente debole e incapace di proteggere il regno se non attraverso la brutalità di uomini come Macbeth. Ne segue che l'incapacità di Duncan di mantenere integra la sua mascolinità consente al potere materno delle streghe - e di Lady Macbeth - di farsi strada nell'inconscio di Macbeth. La seconda questione messa a fuoco da Adelman è quella della perversione materna incarnata dalle *weird sisters*, che usano il calderone come metaforico grembo materno nel quale mescolare ingredienti rivoltanti per dare vita a immagini allucinatorie di bambini, e da Lady Macbeth la quale, chiedendo di trasformare in fiele il suo latte e dichiarando l'intenzione di uccidere crudelmente il proprio bambino a costo di mantenere la parola data, rifiuta la maternità naturale generando ansia da castrazione nel marito. L'autrice sostiene infatti che le immagini evocate da Lady Macbeth indeboliscono Macbeth al punto di renderlo vulnerabile come un bambino minacciato da una madre omicida. Il tropo dell'emancipazione dal potere materno si concretizza con l'uccisione di Macbeth da parte di Macduff, nato con un violento cesareo e quindi metaforicamente scevro dalle implicazioni di un parto naturale e immune al legame con la madre proprio in virtù del suo essere stato "untimely ripp'd" dal suo grembo (V.viii.16). Adelman conclude che la soluzione della tragedia risiede nell'eliminazione delle figure materne – la morte di Lady Macduff e Lady Macbeth e la sparizione delle streghe – quale tentativo di ripristinare la mascolinità in un mondo di soli uomini:

The play that begins by unleashing the terrible threat of destructive maternal power and demonstrates the helplessness of its central male figure before the power thus ends by consolidating male power, in effect solving the problem of masculinity by eliminating the female.

[...] In the end, we are in a purely male realm, founded on the excision of maternal origin; here, mothers no longer threaten because they no longer exist.³⁶

2.5.3 Paster e Willis e il corpo delle donne

È inoltre utile menzionare due autrici che hanno studiato la percezione del corpo femminile in epoca elisabettiana e giacomiana dal punto di vista medico e fisiologico. Nel 1993, la storica e letterata Gail Kern Paster pubblica *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, in cui esplora la teoria medica degli umori e la sua influenza nella costruzione della corporeità delle donne nell'immaginario collettivo. Dallo studio emerge che i fluidi quali sudore, lacrime, sangue mestruale e latte materno prodotti dai corpi femminili (i *leaky bodies*) venivano associati con un'innata incapacità di mantenere il controllo che necessitava un fermo intervento di disciplina e contenimento fisico e morale. Tali convinzioni si riflettevano nelle opere drammaturgiche nelle quali spesso la perdita di liquidi veniva stigmatizzata come debolezza e insubordinazione. In un simile contesto è dunque evidente come l'invocazione di Lady Macbeth agli spiriti sia un tentativo di sovvertire la fisiologia umana e acquisire la forza necessaria a compiere il crimine più atroce; tuttavia, l'idea di poter controllare la natura con la mente era inconcepibile per Shakespeare e i suoi coevi, e Lady Macbeth sprofonda nella follia anche a causa della negazione della propria identità.

Un ulteriore approfondimento sulla negativizzazione della donna nel contesto storico del XVI e XVII secolo è illustrato nel volume del 1995 *Malevolent Nurture: Witch-Hunting and Maternal Power in Early Modern England*, in cui la studiosa Deborah Willis analizza le motivazioni culturali e sociali celate dietro le persecuzioni per stregoneria, spiegando come spesso la figura della strega fosse associata all'archetipo della madre degenerare. In ambito letterario, Willis cita le opere di Shakespeare – *Macbeth*, *Henry VI* e *Richard III* – quali testi in cui l'autore rappresenta le ansie sociali e politiche generate dalle credenze in merito alle streghe e all'idea distorta di maternità ad esse associata. In particolare, Willis afferma che l'origine dell'ossessione di James I per la stregoneria sia da ricercarsi nel complesso rapporto del sovrano con figure femminili potenti quali Elizabeth I e la sua madre biologica, Mary Stuart. Per ciò che riguarda il *Macbeth*, l'autrice colloca le streghe e Lady Macbeth in una dimensione ibrida fra la soprannaturalità e la sfera materna, aggiungendo che, rispetto ad altri drammaturchi dell'epoca, Shakespeare conferisce alle figure stregonesche dei suoi *plays* uno spessore maggiore e caratteristiche ambivalenti. Tanto le *weird sisters* quanto Lady Macbeth

³⁶ J. Adelman, "Escaping the Matrix: The Construction of Masculinity in *Macbeth* and *Coriolanus*", in *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to the Tempest*, New York: Routledge 1992, p. 315.

racchiudono al contempo elementi femminili e maschili, generando confusione e smarrimento in uomini che faticano a identificarle secondo etichette rigide ma che si trovano loro malgrado soggiogati dal loro potere materno. Secondo Willis, i molteplici tentativi di epurare la società dalle *witch-mothers* falliscono in quanto la costruzione del sé maschile non può esimersi del tutto dall'influenza della madre:

Shakespeare constructs maternal malevolence as a force to be reckoned with. The strategies employed to restore male dominance regularly fail and a witchlike maternal power keeps resurfacing. His plays are significantly shaped by what I call the persecutory mode and invite their audiences to escape the fearful attractions of the witch-mother through retaliatory violence and the construction of "all-male" identities (exemplified most fully by York, Richard III, and the later Macbeth). Yet the plays go on to stage the failure of these attempts: such identities have their own special perils. To disavow the maternal entirely proves impossible; the attempt entails tragic loss. The plays grope toward other solutions and alternatives for male identity. [...] The plays ultimately hold the sons of the witch-mothers – Richard, Macbeth – accountable for their own misdeeds as a more positive assessment of maternal power becomes possible. Neither the persecutory project of witch-hunting nor that of mother-hunting can be completed; their object(s) become complex, shifting, ultimately elusive. In these Shakespearean plays, there are no unequivocal victories.³⁷

I protagonisti maschili sono responsabili dei loro crimini e, di conseguenza, le figure femminili che ne hanno influenzato le azioni non vengono demonizzate, ma, al contrario, hanno possibilità di redenzione. Secondo Willis i *plays* shakespeariani che trattano degli influssi materni non si risolvono con la vittoria schiacciante di una delle due parti, ma piuttosto con un ridimensionamento delle proporzioni e delle colpe che contribuisce ad una valutazione meno negativa del potere materno.

³⁷ D. Willis, *Malevolent Nurture: Witch-Hunting and Maternal Power in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press 1995, p. 33.

Capitolo 3: Variazioni sul tema della maternità

3.1 La negazione della maternità di Lady Macbeth e gli elementi autobiografici in Roman Polanski

If you don't show violence the way it is I think that's immoral and harmful.
If you don't upset people then that's obscenity.³⁸

Il *Macbeth* di Roman Polanski presenta diversi aspetti problematici in relazione al discorso sulla maternità. Il regista polacco opta per uno sradicamento completo dell'immaginario legato all'esperienza di madre vissuta da Lady Macbeth, concentrando tutta la simbologia materna nella sola figura di Lady Macduff. In questa parte del capitolo verranno analizzate le motivazioni e, soprattutto, le conseguenze di tali scelte.

Nella sua prima apparizione, Lady Macbeth legge la lettera che suo marito le ha fatto recapitare dal messaggero e ne pronuncia ad alta voce solo qualche passaggio. Successivamente, il soliloquio passa alla modalità *voice over*, una tecnica che il regista adotta per altri interventi dei personaggi principali in questo film, in particolar modo per la resa di lunghi monologhi che prendono la forma di pensieri udibili solo dagli spettatori. Questa tecnica, conosciuta in italiano con il nome di *voce fuori campo*, consiste solitamente nel sovrapporre una voce narrante ad una sequenza di immagini in cui chi parla non compare.³⁹ Nel caso di Polanski, è il personaggio stesso a parlare, trasformando il *voice over* in un monologo interiore che, nella visione del regista, è più efficace e cinematograficamente convincente del tradizionale soliloquio shakespeariano pensato per il palcoscenico. Gran parte del testo originale viene tagliato e l'invocazione agli spiriti, lo "unsex me here" (I.v.48), è rimandata al momento in cui Lady Macbeth osserva dall'alto delle mura del castello l'arrivo di Duncan e i suoi uomini. Tuttavia, la frase "Come to my woman's breasts / And take my milk for gall" (I.v.54-5) viene omessa, anticipando la decisione, coerente in tutto il film, di evitare qualsiasi riferimento alla maternità presente nella tragedia shakespeariana. Separando il momento della lettera da quello della rinuncia al proprio sesso, Polanski di fatto scompone il primo intervento di Lady Macbeth con l'effetto di depotenziarne in parte la carica drammatica. Eliminando il riferimento al seno e al latte materno, il regista prende una posizione netta nei

³⁸ B. Weinraub, "Interview with Roman Polanski", *The New York Times*, 12 Dec. 1971.

³⁹ Cfr. *Cambridge Dictionary*: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/voice-over>

confronti della tragedia e di alcuni dei suoi significati chiave, come si vedrà anche in alcune sequenze successive. Sulle motivazioni di tale scelta registica, piuttosto atipica e distante dalla linea della maggior parte degli adattamenti che non cancellano l'immaginario legato alla dimensione materna di Lady Macbeth, ma anzi, spesso lo ampliano, è possibile formulare delle ipotesi nonostante il *corpus* critico attualmente disponibile non sembri dare a questo argomento una considerazione rilevante.

La prima ipotesi è legata ad un aspetto evidente, ossia la giovane età della coppia Macbeth, in particolare della Lady interpretata da Francesca Annis, che nel 1971 aveva ventisei anni. È dunque plausibile ritenere che Polanski possa aver voluto i suoi protagonisti belli e poco più che ragazzi per motivare tanto l'impeto e l'ambizione delle loro azioni quanto la ferocia con cui le conseguenze si abbattano su di loro, portando alla luce un'incapacità di gestire il potere che si rivelerà fatale per entrambi. Seguendo questa linea interpretativa, l'esperienza della maternità e l'assenza di prole avrebbero conferito ai due uno spessore emotivo di cui, forse, il regista non voleva privarli. La critica dell'epoca è stata piuttosto veemente nell'esprimere il disappunto per questa scelta, come illustra Sara M. Deats in un articolo del 1986:

Critics have vociferously debated the appropriateness of Polanski's casting, with a negative appraisal predominating. Michael Mullin finds the two principal players "simply too young"; Pauline Kael judges them not only too young but also "too callow to express Shakespeare's emotions." Less temperate are Kenneth Rothwell, who deflates the sexually magnetic pair into a "Hugh Hefner fantasy of Playboy and Bunny," and Robert Knoll, who dismisses Jon Finch's Macbeth as a "petulant post-adolescent."⁴⁰

L'inconsistenza del Macbeth interpretato da John Finch è sostenuta anche dal critico John Reddington nella sua recensione comparata del film di Polanski e del *King Lear* di Peter Brook, entrambi del 1971:

One of the details of the film which provoked much comment is the youthfulness of Macbeth and his Lady. Like the nudity and violence, a Macbeth in his twenties draws no *a priori* objection from me. But then I notice that in the film he is *nothing but* young; he can not (*sic*) reveal from a middle stage of life, as Shakespeare's character does, faces of the Macbeth that was and will be. In fact Macbeth's old age, measured by his internal clock, comes upon him before the end of the play, but in this film it is apparently too much to ask of an unwrinkled face and a supple frame.⁴¹

In questo caso, la giovane età non sarebbe di per sé un ostacolo alla credibilità del personaggio, ma ciò che il giornalista definisce "his internal clock" allude a una consape-

⁴⁰ S. M. Deats, "Polanski's *Macbeth*: a contemporary tragedy", *Studies in Popular Culture*, vol. 9, 1 (1986), p. 90.

⁴¹ J. Reddington, "Film, Play and Idea", *Literature/Film Quarterly*; vol. 1, 4 (1973), p. 367.

volezza della propria vita e di ciò che Macbeth non è riuscito a realizzare, in particolare generare discendenti che portino avanti la stirpe reale, che sembrerebbe mancare nella caratterizzazione del protagonista scelto da Polanski. Tuttavia, lo stesso regista, in un'intervista rilasciata nel 2014 in occasione dell'uscita del film in *Blue Ray*, afferma di aver fortemente voluto due attori giovani e attraenti per i ruoli di Macbeth e Lady Macbeth.

I was desperately looking for a young actor that could do it because my main desire was to make the film with young actors. Somehow traditionally the play evolved into something which is, you know, for geriatrics: Macbeth is usually an old gangster, Lady Macbeth is some old, nasty hag. There are three witches already at the beginning, Lady Macbeth doesn't have to be another witch; they should be young, ambitious people. People in those times made great things at the age of twenty or thirty, you know.⁴²

Il pensiero espresso da Polanski sembra dunque concludere che, se Shakespeare non ha fornito informazioni sull'età dei protagonisti, è lecito volerli giovani e attraenti, anche quando una simile scelta sovverte gli archetipi che negli anni si sono radicati nell'immaginario collettivo.

Una seconda ipotesi potrebbe essere strettamente correlata al contesto sociale e storico in cui è stato realizzato e distribuito il film. Quello a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del '900 è stato un periodo caratterizzato da lotte per i diritti civili che hanno visto le donne protagoniste di una rivoluzione alla cui base vi era la necessità di ridefinire i ruoli di genere e di emanciparsi dagli stereotipi che le volevano inferiori agli uomini tanto nell'ambito familiare quanto in quello sociale e lavorativo. Senza entrare troppo profondamente nel merito della questione, è opportuno ricordare che, alla base dei movimenti femministi degli anni Sessanta, vi era la necessità di "bring women into full participation in the mainstream of American society now, assuming all the privileges and responsibilities thereof in truly equal partnership with men".⁴³ Tenuto conto del tessuto sociale nel quale è inserito il *Macbeth* di Polanski, è dunque possibile ipotizzare che l'omissione dei riferimenti alla maternità nasca dall'intenzione di dare un'immagine della donna, quindi di Lady Macbeth, il più possibile svincolata da ruoli stereotipici e in possesso di tutti i requisiti necessari per imporsi su un uomo turbato e malleabile come Macbeth. La plausibilità di questa tesi può avvalersi, inoltre, di quanto affermato da Robert Stam, uno dei principali teorici dell'adattamento come si è visto,

⁴² *Toil and Trouble: Making Macbeth*. Directed by Criterion Collection, featuring Roman Polanski, Francesca Annis, and Martin Shaw. *Macbeth*, directed by Roman Polanski, Special edition disc supplement, The Criterion Collection, 2014.

⁴³ J. Freeman, "The Origins of the Women's Liberation Movement", *American Journal of Sociology*, vol. 78, 4 (1973), p. 798.

in merito alla necessità di considerare il contesto storico e culturale nel quale si propone un'opera come metro delle ideologie e dei valori che incarna:

Since adaptations engage the discursive energies of their time, they become a barometer of the ideological trends circulating during the moment of production. Each re-creation for the cinema unmasks facets not only of the work and its period and culture of origin, but also of the time and culture of the adaptation. Texts evolve over what Bakhtin calls 'great time,' and often they undergo surprising 'homecomings' [...] Adaptation, in this sense, is a work of reaccentuation, whereby a source work is reinterpreted through new grids and discourses. Each grid, in revealing aspects of the source text in question, also reveals something about the ambient discourses in the moment of reaccentuation.⁴⁴

Seguendo quanto affermato da Stam, è verosimile ritenere che la linea registica di Polanski e lo strategico svincolamento dal tema della maternità siano lo specchio di una società in cui stava avvenendo un cambiamento profondo e irreversibile nella percezione e nella ridefinizione delle donne; non era questo forse un terreno fertile per reminiscenze legate all'allattamento e all'intimità tra madre e figli, per quanto lo stesso Shakespeare provveda ad associarle ad immagini oscure e violente.

In ultima istanza, un'indagine esaustiva sul tema della maternità nel *Macbeth* di Polanski, o, come nel caso in questione, della sua parziale elisione in fase di adattamento, deve tenere conto, pur se in forma di ipotesi, della componente autobiografica dell'autore. Solo due anni prima dell'uscita del film, il 9 agosto del 1969, un gruppo di seguaci della setta *hippie* facente capo a Charles Manson si introdusse nella villa di Beverly Hills di proprietà del regista, che in quel momento si trovava a Londra, e uccise brutalmente sua moglie, la giovanissima Sharon Tate, all'epoca incinta di 8 mesi, e tutti gli altri ospiti che stavano trascorrendo la serata con lei. La strage ebbe una copertura mediatica imponente e destò particolare sgomento proprio per la crudeltà con cui nemmeno la vita di una donna in avanzato stato di gravidanza era stata risparmiata. Date queste premesse, è significativo che il primo lungometraggio che Polanski diresse dopo l'omicidio della sua famiglia fosse proprio un adattamento del *Macbeth*, tragedia violenta e sanguinosa, articolata attorno al tema della successione e in cui, tra i vari orrori, un bambino viene ucciso davanti a sua madre e sotto gli occhi del pubblico. Il regista polacco era già noto per alcune pellicole di genere *thriller* e *horror* caratterizzate da elementi morbosi, come *Repulsion*, del 1965, o esoterici come il celebre *Rosemary's Baby*, del 1968. Tuttavia, la critica è unanime nell'attribuire al *Macbeth* un uso smodato della violenza, un eccesso nello

⁴⁴ R. Stam, "The Theory and Practice of Adaptation", in R. Stam e A. Raengo (a cura di), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden: Blackwell Publishing 2005.

spargimento di sangue, già di per sé copioso nell'originale shakespeariano, e un taglio registico sensazionalista e crudo senza precedenti nella carriera di Roman Polanski.

A sostegno di una linea interpretativa che tenga conto dell'esperienza dell'autore, è possibile fare riferimento a quanto affermato da Linda Hutcheon in merito a ciò che viene definito "il concetto di intenzionalità negli adattamenti". Ripercorrendo le tendenze critiche del secondo Novecento, da William K. Wimsatt e Monroe Beardsley, che nel 1946 condannavano la "fallacia intenzionale", a Roland Barthes e Michel Foucault che, rispettivamente nel 1968 e nel 1969, decretavano la morte dell'autore e la sua necessaria scissione dall'opera, fino ai critici della scuola di Ginevra che mettevano il testo al centro dell'indagine fenomenologica, Hutcheon sottolinea che "concentrarsi sulla dimensione testuale vuol dire, naturalmente, assegnare al critico la massima autorità, invece che all'autore o all'adattatore".⁴⁵ Analizzando uno specifico *case study*, l'autrice dimostra come gli adattamenti di una stessa opera letteraria abbiano di volta in volta portato alla luce intenzioni diverse e "potenzialmente rilevanti ai fini dell'interpretazione dei fruitori" ed espone il suo pensiero in merito all'adattamento come processo creativo frutto dell'intenzionalità:

La dimensione politica è stata oggi recuperata – per esempio negli studi femministi, *queer*, postcoloniali, razziali, etnici. Ma l'ingiunzione contraria alle dimensioni individuale ed estetica dell'intenzionalità vige ancora per quanto riguarda gli altri aspetti del processo creativo, tranne forse nel caso di generi apertamente intenzionali come la confessione, l'autobiografia o il *testimonio*. Nel nostro tempo, definito da alcuni 'postumanista', stante la messa in discussione e il sospetto con cui si guarda ad ogni possibile nozione di soggettività coerente, la mia proposta può sembrare a prima vista un passo indietro sul piano della storia e della teoria della critica. Gli adattamenti, però, ci insegnano che se non è possibile discutere del processo creativo non è possibile neanche comprendere a pieno l'impulso che motiva un adattamento e probabilmente neanche, di conseguenza, il processo stesso dell'adattamento. Abbiamo bisogno di conoscerne il 'perché'.⁴⁶

Secondo il critico Normand Berlin, autore di una recensione dettagliata sull'adattamento diretto da Roman Polanski, la scelta della tragedia scozzese è motivata dal bisogno di raccontare la violenza che permeava la società dei primi anni Settanta e il disordine che ne scaturiva.

Bloody, violent, unremitting in its horror, the film presents a vision of a world filled with confusions and madness, [...] a world where tomorrows are as brutal as today's. His filmic interpretation of Shakespeare's *Macbeth* allows Polanski to present a comment on our time. What seems to be his personal obsession with violence (we cannot forget Manson) has been objectified in an energetic piece of cinematic art.⁴⁷

⁴⁵ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 157.

⁴⁶ *Ivi*, p. 8.

⁴⁷ N. Berlin, "Macbeth: Polanski and Shakespeare", *Literature/Film Quarterly*; vol. 1, 4 (1973), p. 290.

Sebbene lo stesso regista abbia sempre negato che gli elementi più truci della sua pellicola siano riconducibili alle vicende che lo hanno riguardato personalmente, tanto i detrattori quanto i sostenitori del suo adattamento shakespeariano colgono nel film una morbosità da cui sembra trapelare un'eco dell'orrore perpetrato dalla setta di Manson nel 1969. Sarebbe forse opportuno, in questo caso, parlare di intento autoriale non intenzionale o, quanto meno, non del tutto conscio, poiché negato dall'autore ma percepito uniformemente dai ricettori dell'opera.

Vi è un secondo momento in cui, ancor più nitidamente che nella scena V, Polanski recide il legame tra Lady Macbeth e la sua esperienza di madre. Nella tragedia shakespeariana, dopo l'arrivo di Duncan al castello di Inverness, Macbeth ha un ripensamento che lo porta a voler desistere dall'uccidere il re suo ospite. A questo punto, sua moglie si serve di una retorica violenta con la quale mette in dubbio la sua mascolinità, giustapponendo alla debolezza del marito una spietatezza che si manifesta in un'immagine cruda e brutale:

What beast was't, then,
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And, to be more than what you were, you would
Be so much more the man. Nor time nor place
Did then adhere, and yet you would make both:
They have made themselves, and that their fitness now
Does unmake you. **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 pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I so sworn as you
Have done to this.**⁴⁸

In pochi versi, la tenerezza di una madre che allatta il proprio figlio si tramuta nell'orrore dell'infanticidio quale sacrificio per mantenere fede ad un giuramento. Questo accostamento ossimorico ha contribuito a nutrire nei secoli la fama di *villain* di Lady Macbeth, tanto per la critica quanto per il pubblico. In un articolo del 1973, la studiosa cattolica Velma Burgeois Richmond afferma che il tentativo di rinunciare alla propria femminilità e il rigetto della maternità proiettano Lady Macbeth in una dimensione maschile troppo distante dalla sua natura e, per questo, fallimentare.

Lady Macbeth has deliberately forfeited motherly qualities, and she asserts rigorously her choice and determination through emotionally evocative imagery. At the same time that she is assuming the masculine role of driving ambition, she relies upon a distortion of the ideas of motherly love to gain emphasis. [...] Lady Macbeth has betrayed her own sexuality by renouncing offspring. [...] Like Desdemona and Cleopatra – indeed almost every woman in Shakespeare – Lady

⁴⁸ Shakespeare, William. *Macbeth*, ed. Kenneth Muir, cit., I.vii.47-59. (Enfasi mia).

Macbeth fails because she distorts her essential femininity by excessive zeal in the world of men's affairs which her own point of view has distorted. The triumph of Rosalind in *As You Like It* is that she, having played both masculine and feminine roles, deliberately chooses to be a woman. In contrast, Lady Macbeth loses all ways, by intervening inappropriately and by deliberately refusing the worthy role which is natural to her.⁴⁹

In tempi più recenti, tuttavia, alcuni studiosi, e soprattutto alcune studiose, hanno portato alla luce quanto questa fantasia macabra possa avere dei risvolti più profondi e non legati a stereotipi di genere. Stephanie Chamberlain, professoressa di letteratura inglese alla University of Missouri, offre un'interpretazione fondata sull'assunto che la minaccia di uccidere brutalmente la progenie di Macbeth abbia a che fare con il sabotaggio del sistema patrilineare e patriarcale nel quale Lady Macbeth agisce ed esiste.

What is perhaps most revealing about Lady Macbeth's proudly defiant disclosure is how absolutely empowering such a fantasized moment proves to one struggling to break free from the gendered constraints that bind her. This is not to suggest that Lady Macbeth despises the child she murders in fantasy. On the contrary, her empowerment is crucially dependent upon a loving relationship with the one she will shortly slaughter; it must be a blood sacrifice. [...] Indeed, Lady Macbeth appeals to the maternal to deny the patrilineal. She would readily kill Macbeth's progeny to secure her husband's succession, but in killing the progeny she must likewise destroy his patrilineage, rendering his short-lived reign a barren one.⁵⁰

Le due interpretazioni mostrano punti di vista opposti in relazione all'esperienza materna di Lady Macbeth. Nel primo caso ci troviamo davanti ad una donna che rinuncia alla propria femminilità per avere un potere che non le spetterebbe e per questo si indebolisce e sabotava sé stessa; la seconda ipotesi, al contrario, sostiene che sia proprio la capacità di elaborare fantasie infanticide e usare la maternità come strumento di potere a rendere il personaggio forte e influente. Bisogna certamente tenere conto che tra i due articoli sopra citati intercorrono tre decenni: un periodo di tempo sufficiente a modificare la prospettiva critica, soprattutto nel discorso di genere. È tuttavia interessante notare come il dibattito sulla componente materna di Lady Macbeth sia centrale in questi come molti altri saggi critici che hanno come oggetto il *Macbeth*.

Questa lunga premessa è necessaria al fine di contestualizzare la scelta operata da Roman Polanski in merito alla scena in questione. Nel suo adattamento, il monologo che si apre con "What beast was't then / That made you break this enterprise to me?" è frammentato in poche frasi che la Lady rivolge al marito piangendo sommessamente mentre lo segue verso una sala

⁴⁹ V. Burgeois Richmond, "Lady Macbeth: Feminine Sensitivity Gone Wrong", *CEA Critic*, vol. 35, 3 (1973), pp. 21-22.

⁵⁰ S. Chamberlain, "Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England", *College Literature*, vol. 32, 3 (2005), pp. 85-86.

del castello in cui si stanno svolgendo danze e festeggiamenti. Non vi è traccia dei celebri versi “I have given suck / And know how tender ’tis to love the babe that milks me” né dell’aggressività solitamente associata alle parole di Lady Macbeth. Il tono supplichevole della donna determina un’inversione della dinamica di potere: non più l’umiliazione e la mortificazione della mascolinità di Macbeth, ma un tentativo di persuasione che passa per il pianto. Questo significativo cambiamento rafforza il distacco della figura di Lady Macbeth dalla sua rappresentazione tradizionale e dai riferimenti alla sua esperienza di madre presenti nel testo originale, ma, allo stesso tempo, suggerisce una femminilità orientata verso la fragilità, almeno in apparenza. A questo punto del testo shakespeariano, verso la fine del primo atto, Lady Macbeth è all’apice della forza: inebriata dalla promessa di un futuro glorioso, convinta a portare avanti il piano di uccisione del re e sprezzante verso la riluttanza del marito. Il critico Cleanth Brooks osserva come la tensione scenica tra i due protagonisti lasci trapelare un’infantilizzazione di Macbeth, dovuta proprio all’aggressività con cui la moglie ne critica la natura “piena del latte dell’umana gentilezza”.

Even though she loves her husband and though her ambition for herself is a part of her ambition for him, still she seems willing to consider even Macbeth at times as pure instrument, playing upon his hopes and fears and pride. [...] Lady Macbeth abjures all pity; she is willing to unsex herself; and her continual taunt to Macbeth, when he falters, is that he is acting like a baby – not like a man. This “manhood” Macbeth tries to learn. He is a dogged pupil.⁵¹

Non pare esservi traccia di questa durezza nella Lady Macbeth interpretata da Francesca Annis. Al contrario, la scelta di farle enunciare pochi versi tra le lacrime ha l’effetto di mostrarne la vulnerabilità laddove il testo shakespeariano è stato sempre interpretato con un registro molto diverso. Come afferma Charles R. Forker in un saggio del 2012:

Annis plays the female temptress as more seductive, more ingratiating, and softly wheedling than formidably heartless. She departs as far as may be from the mannish disciplinarian made stereotypical through performances such as that of Judith Anderson who dominated an essentially weak Macbeth.⁵²

È altresì vero che la teoria dell’adattamento prevede assoluta autonomia nella gestione del materiale, in questo caso drammaturgico, che si ha a disposizione e che, come afferma Polanski stesso, le tragedie di Shakespeare consentono una estrema libertà per via dell’esigua quantità di indicazioni sceniche fornite dal testo drammatico.

⁵¹ C. Brooks, “The Naked Babe and the Cloak of Manliness” in *The Well-Wrought Urn*, London: Dennis Dobson, 1949, p. 215.

⁵² C. R. Forker, “Symbolic and Thematic Impoverishment in Polanski’s ‘Macbeth’”, *Medieval & Renaissance Drama in England*, vol. 25 (2012), p. 197.

I think those great Shakespeare's tragedies translate all well to film because, with the exception of *Othello*, I'd say, there's a lot of action, and you have great freedom because the stage directions are very laconic you know. "Enter" "exits" "is slayed", it can be slain anyway you can imagine, it's a little bit like jazz when you have a theme and you can improvise upon the theme.⁵³

La variazione sul tema proposta da Polanski nel *Macbeth* prevede dunque una Lady che, pur pronunciando le parole "unsex me here", non rinuncia alla propria femminilità ma la usa come strumento di seduzione e persuasione al fine di ottenere ciò che vuole. In questo gioco di potere non è contemplato alcun riferimento alla maternità, niente che possa scalfire l'immagine di una giovane e bellissima donna che ha bisogno di tutta la sua carica erotica per convincere Macbeth a spingersi oltre i limiti imposti dal suo *status* e sovvertire l'ordine naturale.

3.1.2 Lady Macduff: lo strazio della madre e la strage degli innocenti

Lady Macduff è la sola madre che Polanski rappresenta nel suo adattamento, e lo fa amplificandone il dolore e la sofferenza in una sequenza che raggiunge il picco di sensazionalismo dell'intero lungometraggio. La scena che si svolge al castello di Fife è dura e violenta anche nella tragedia originale. Shakespeare sceglie di mostrare l'assassinio di un bambino allo stesso pubblico al quale aveva risparmiato il regicidio del secondo atto perché ritenuto troppo crudo in quanto crimine contro l'ordine naturale del Cosmo. Ciò che in epoca giacomiana veniva giudicato inaccettabile non desta tuttavia particolare sgomento negli spettatori e nelle spettatrici del XX secolo se paragonato all'immagine di un bambino che muore tra le braccia della propria madre. Polanski sfrutta la consapevolezza di questa sensibilità contemporanea per moltiplicare l'orrore, mettendo in atto un processo che può essere definito *overshowing*, termine che, tradotto letteralmente, significa mostrare troppo e che esprime in un linguaggio colloquiale il concetto di *direct horror* così come illustrato dallo studioso Julian Hanich nel volume *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*.⁵⁴ Hanich afferma che la differenza sostanziale fra orrore diretto e suggerito consiste nella quantità di dettagli che il regista sceglie di mostrare e nella conseguente atmosfera che ne deriva. Nel primo caso, l'effetto di paura crescente viene quasi del tutto annullato dalla ridondanza di contenuti forti; la seconda alternativa, che prevede un graduale incremento della paura generato in particolare da effetti sonori e dall'impossibilità per il pubblico di avere una visione completa della sequenza, contribuisce ad alimentare la tensione e la suspense proprio in virtù di ciò che non viene mostrato e che può dunque essere

⁵³ *Toil and Trouble*, 2014.

⁵⁴ J. Hanich, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, New York: Routledge 2010, Chapters 3 & 4, pp. 82-120.

solo immaginato. La scena si apre con il piccolo Macduff, in piedi e completamente nudo in una vasca da bagno. La nudità integrale di un minore in un film è cosa piuttosto rara e considerata ai limiti dell'oscenità. Tuttavia, Polanski sceglie di mostrare l'intimità di una madre intenta a lavare il figlio per sottolineare la purezza di quest'ultimo piuttosto che per destare scalpore nel pubblico. Come osserva ancora Charles R. Forker, la nudità del bambino ne esalta la vulnerabilità e l'innocenza, condizioni essenziali affinché il suo sacrificio risulti ancor più intollerabile. Accennando ad un altro nudo integrale che caratterizza un momento cruciale della tragedia nell'ultimo atto, il critico afferma:

The theme of nakedness, as Polanski handles it, can point to both innocence and guilt. The pristine boy stripped of his clothes in the charming domestic scene at Fife is obviously meant to contrast with the naked lady in Macbeth's castle condemned forever to relive the trauma of having instigated the murder of her sovereign.⁵⁵

È significativo che nell'articolo di Forker pubblicato nel 2012, oltre quarant'anni dopo l'uscita del film, si manifesti l'intenzione di trovare un senso artistico e semiotico alla scelta di Polanski, mentre in alcune recensioni degli anni Settanta si percepisca un giudizio più marcato e di stampo sensazionalistico. Nel 1973, Kenneth Rothwell, professore di letteratura inglese e autore del volume *A History of Shakespeare on Screen*, descriveva con queste parole la scena in questione:

Macbeth's destruction of MacDuff's castle at Fife, only off-stage violence in Shakespeare's text reported by Ross, allows unparalleled opportunities for neo-Senecan orgies. [...] pederasts can feast on the naked body of MacDuff's young son [...] faithful to the Folio text, is the lamentable death of the little boy.⁵⁶

In altre parole, l'autore cataloga la nudità del piccolo Macduff come un "banchetto per pederasti", descrivendo l'oscenità della sequenza come parte del grande meccanismo di orrore seneciano impiegato da Polanski nella sua interpretazione di Shakespeare. Ciò che è possibile affermare, senza entrare nel merito del dibattito etico che ha animato la critica, è che la scelta di mostrare il corpo nudo del bambino rientri nel processo di *overshooting* che il regista applica in diversi momenti del film e in modalità particolarmente perturbanti in questa scena.

Il dialogo tra Lady Macduff e suo figlio è incentrato sul perché Macduff abbia lasciato la sua famiglia a Fife facendo perdere le sue tracce. Il tono leggero e la scherzosità degli scambi tra i due sono interrotti da urla femminili che provengono dai piani inferiori del castello. La donna si precipita verso le scale, ma viene fermata da due uomini armati di pugnali e spade che

⁵⁵ C. R. Forker, "Symbolic and Thematic Impoverishment...", cit., p. 216.

⁵⁶ K. S. Rothwell, "Roman Polanski's *Macbeth*: Golgotha Triumphant", *Literature/Film Quarterly*, vol. 1, 1 (1973), p. 71.

entrano nella stanza da letto. Braccati e impauriti, madre e figlio si stringono in un abbraccio che si scioglie solo quando il piccolo Macduff, ancora avvolto negli asciugamani, corre verso uno dei due sicari prendendolo a calci per aver chiamato suo padre traditore. Non appena il piccolo si volta, l'uomo lo pugnala alle spalle e lui barcolla verso sua madre che lo accoglie macchiandosi del sangue che sgorga dalla sua ferita. Lo stesso uomo che ha accoltellato il bambino si avventa su Lady Macduff, scaglia il piccolo corpo sul pavimento e cerca di usare violenza sulla donna che, dopo una breve colluttazione, riesce a divincolarsi e a fuggire nel corridoio, dove un gruppo di uomini sta stuprando una giovane che grida disperatamente. Lady Macduff corre verso un'altra stanza la cui porta si apre rivelando i cadaveri nudi e coperti di sangue di altri due bambini, i suoi figli più piccoli. La scena viene ripresa in soggettiva dal punto di vista della madre e questo particolare contribuisce ad intensificarne la brutalità poiché consente al pubblico di percepire l'efferatezza del crimine insieme alla donna.

Come illustra Elena Dagrada nell'Enciclopedia del Cinema Treccani:

Per soggettiva si intende un'inquadratura o un insieme di inquadrature che rappresentano sullo schermo ciò che vede un personaggio, come è supposto vederlo quel personaggio, cioè dal suo esatto punto di vista, rispettando distanza e direzione che lo separano da ciò che guarda. Solitamente introdotta da un primo piano del personaggio intento a guardare, conclusa a volte con il ritorno al primo piano di chi guarda, la s. può in realtà articolarsi in varie forme e negli anni ha raggiunto un tale grado di sofisticazione da rappresentare forse la figura più convenzionale, codificata e al tempo stesso essenziale del linguaggio cinematografico. [...] Perché durante una s. lo spettatore si trova appunto a sovrapporre il proprio sguardo a quello di qualcun altro, che vive la scena rappresentata; talvolta – benché non sempre – è chiamato a dividerne la soggettività, comunque a esperirne i limiti e i condizionamenti, le tensioni del momento, le idiosincrasie. È questo che fa della s. una figura così affascinante, che ha spinto registi di ogni tempo e luogo a esplorarne le potenzialità come espediente narrativo, strumento di identificazione, veicolo di partecipazione emotiva, o di fascinazione visiva.⁵⁷

È proprio la partecipazione emotiva all'orrore vissuto da Lady Macduff che rende questa sequenza particolarmente significativa in uno studio sul tema della maternità nel *Macbeth*. Nel testo shakespeariano, i riferimenti di Lady Macbeth alla sua esperienza di madre diventano strumenti attraverso i quali manipolare l'animo di Macbeth e produrre immagini raccapriccianti che possano enfatizzare la devozione della donna alla causa del regicidio e la sua convinzione nel rinunciare a tutto ciò che ha a che fare con la sua femminilità per portare avanti il proprio scopo. A fare da contraltare alla maternità volutamente mostruosa costruita da Lady Macbeth, c'è quella intima e protettiva di una Lady Macduff che resta sola con i suoi figli, ignara delle ragioni che hanno spinto il marito ad allontanarsi dal nido familiare e conscia di essere “uno

⁵⁷ E. Dagrada, “Soggettiva”, *Enciclopedia del Cinema Treccani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2004, pp. 158-61.

scricciolo” costretto, se deve, a combattere contro “un gufo” per proteggere i propri piccoli. La metafora ornitologica acquisisce forza simbolica se si considera, come si diceva, che l’unico uccello menzionato da Lady Macbeth è il corvo, ritenuto un messaggero di morte che accompagna con il suo rauco gracchiare l’arrivo di Duncan a Inverness: “The raven himself is hoarse / That croaks the fatal entrance of Duncan / Under my battlements.” (I.v.38-40). Il contrasto tra la figura austera e cupa di Lady Macbeth, simile ad un corvo che porta con sé presagi di sciagure, e Lady Macduff, che si definisce un minuto ma coraggioso scricciolo pronto a sacrificarsi per la salvezza della sua prole, aumenta la distanza etica e morale fra due personaggi. Quello appena illustrato e altri innumerevoli parallelismi ornitologici che appaiono nei *plays* shakespeariani sono ampiamente discussi in due volumi in particolare: *The Ornithology of Shakespeare*⁵⁸ del 1871 e *Shakespeare’s Birds*⁵⁹, del 1983.

Se dunque Shakespeare offre due visioni opposte della figura materna – una spietata, senza prole e che rinuncia al proprio sesso, l’altra accogliente, circondata dai suoi figli e costretta ad agire come madre e padre perché sola davanti al pericolo – Polanski sceglie Lady Macduff come unica depositaria della genitorialità, aumentando di fatto la distanza fra i due principali personaggi femminili della tragedia. Anche la fisicità delle due donne rinforza la loro lontananza emotiva e caratteriale: Lady Macbeth è giovane, snella e conturbante, mentre Lady Macduff ha una corporatura robusta, un’età più avanzata e le movenze energiche di chi deve gestire bambini e lavori domestici nonostante viva in un castello e sia di nobile lignaggio. Questa caratterizzazione, che riporta ad un immaginario stereotipico della maternità, consente al pubblico di empatizzare fin da subito con Lady Macduff e di partecipare con apprensione alla dolorosa parabola che si dipana nell’arco dell’unica scena che la vede protagonista. La sequenza termina senza svelare quale sarà il destino della donna, che è tuttavia condannata a una morte la cui atrocità può essere solo immaginata a questo punto del film. In un saggio pubblicato sulla rivista *Social Semiotics* nel 1997, lo studioso Bryan Reynolds analizza la scena trovando diversi punti di contatto fra la tragedia personale di Polanski e la rappresentazione del massacro dei Macduff:

Unlike Shakespeare, who includes only one on-stage murder, that of the Macduff’s boy, Polanski highlights five victims, just as there were five people murdered by the Manson devotees at his residence. The band of assassins first kill Macduff’s (approximately seven-year-old) boy in front of his mother, and, like Duncan, the boy is naked (with the exception of a blanket wrapped around him) when he dies. On the *Macbeth* set, Tynan recalls that when he ‘queried Roman’s estimate of the amount of blood that would be shed by a small boy stabbed in the back’ Roman replied, ‘You didn’t see my house in California last summer... I know about bleeding’ (Esquire, 1971:

⁵⁸ J. E. Harting, *The Ornithology of Shakespeare*, London: John Van Voorst 1871.

⁵⁹ P. Goodfellow, *Shakespeare’s Birds*, illustrato da P. Hayman, Vancouver: Kestrel Books 1983.

189). A relationship between the Manson murders and the murders at the Macduff castle is obvious, and this relationship becomes more impressive as the nightmarish scene continues. [...] Finally, like Shakespeare, Polanski leaves the termination of Lady Macduff to the wild imagination of his audience; the audience is transformed into both the victim and the psychic instrument of terrorism.⁶⁰

Quanto riportato in merito alle affermazioni dello sceneggiatore Kenneth Tynan sull'esplicito riferimento del regista agli omicidi della setta di Manson avvalora l'ipotesi secondo cui, nella realizzazione della sequenza di Fife, realismo e finzione siano stati manovrati per rendere manifesta una violenza di cui nella tragedia originale si percepisce una piccola parte. Un'altra notazione in merito alla tensione drammatica vissuta sul set del film durante la realizzazione della scena appena descritta è riportata dal professor Kevin Jack Hagopian nelle sue *Film Notes* sul *Macbeth* di Polanski realizzate per il New York State Writers Institute:

When it came time to shoot the murder of Lady Macduff and her children, the cast and crew were edgy, nervous, aware of the tragic resonances the scene would have for Polanski. Instead, they found him eerily calm, apparently reconciled to a fate that condemned him to relive his worst agonies in order to make his greatest art. As he wiped fake blood on a child actress, Polanski did not even seem surprised to find out that her name was Sharon. When Terence Bayler, the film's Macduff, argued with Polanski over the character's reaction to the massacre, Polanski quietly ended the dispute, saying, "No, you'll do it this way. I know."⁶¹

Il tema della maternità nell'adattamento diretto da Roman Polanski appare dunque come qualcosa di duttile che il regista e lo sceneggiatore possono ridurre fino a dissolvere completamente o amplificare, assecondando esigenze di copione scandite da una netta separazione tra due figure femminili che non condividono nulla se non un destino tragico. Cancellate le reminiscenze, o le fantasie, di Lady Macbeth sulla sua esperienza genitoriale, resta un'unica madre, Lady Macduff, la quale viene costretta a subire il dolore più atroce che si possa immaginare, l'assassinio di tutti i suoi figli, mentre lotta da sola sopraffatta da nemici troppo potenti e crudeli. Stabilire se l'esasperazione dell'orrore sia unicamente il frutto della sensibilità artistica del regista o se esista una correlazione fra la scelta di moltiplicare il sangue e le vittime e l'esperienza personale di Polanski continua ad essere un argomento fortemente dibattuto dalla critica. Ciò che emerge dall'analisi presentata in queste pagine è che tanto il sentire artistico quanto l'intento d'autore hanno dato vita a un adattamento di *Macbeth* in cui la trasposizione della maternità subisce evidenti modifiche che alterano profondamente significati, personaggi e dinamiche drammatiche.

⁶⁰ B. Reynolds, "Untimely Ripped", *Social Semiotics*, vol. 7, 2 (1997), pp. 201-08.

⁶¹ K. J. Hagopian, "Film Notes on *Macbeth*." New York State Writers Institute, University at Albany. www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fns98n3.html.

3.2 Justin Kurzel: la simbologia del bambino e l'elaborazione del lutto genitoriale. La perdita del figlio come causa del male

The idea of two characters trying to fill a void and trying to fill a kind of hole, and whether that's inspired by grief or trauma, the idea that the prophecy and the ambition of it is somehow a way of replacing a kind of tragedy [...] a loss within their lives in terms of potentially a child...⁶²

Un bambino di uno o due anni giace immobile su un letto di sterpaglie. I genitori lo vegliano, coperti da uno spesso panno nero, mentre una silenziosa folla di astanti partecipa al rito funebre. La madre deposita un fiore tra le dita del piccolo e lo accarezza un'ultima volta; il padre copre le palpebre chiuse con due conchiglie e poi sparge della terra sul corpo, lasciando che la sua mano si posi sul ventre del figlioletto per qualche istante. La pira viene incendiata e madre e padre si stringono in un abbraccio carico di dolore, circondati da una natura fredda e ostile. Questa sequenza apre il *Macbeth* di Justin Kurzel, un adattamento che, fin dal primo fotogramma, propone un'interpretazione della tragedia scozzese in cui la genitorialità dei protagonisti è il presupposto per lo sviluppo dell'intera vicenda drammatica. Non è il solo caso in cui lo spettro di un lutto tanto orrendo da non avere un corrispettivo lessicale viene concepito come l'origine della spirale di malvagità che la coppia Macbeth innesca già nel primo atto del *play* shakespeariano. Nel suo articolo intitolato "Effigies of Childhood in Kurzel's *Macbeth*", la studiosa Hanh Bui ricorda come altri registi, prima di Kurzel, abbiano scelto di attribuire ai Macbeth la perdita di un figlio:

With this opening scene, Kurzel makes a significant departure from Shakespeare's text by providing an answer to the infamous question "How many children had Lady Macbeth?" By imagining the Macbeths as already grieving parents, Kurzel follows the example of fellow Australian filmmaker Geoffrey Wright's *Macbeth* (2006), set in contemporary Melbourne's criminal underworld, and British director Penny Woolcock's socially grim production for the BBC, *Macbeth on the Estate* (1997). [...] Kurzel's film leaves little doubt that the loss of a parent or child creates a wound that time does not heal, but instead allows to fester.⁶³

L'origine di questa tendenza, come osservato da Carol Chillington Rutter, è tuttavia da ricercare ancor prima, nel 1986, quando la protagonista femminile del *Macbeth* messo in scena dalla Royal Shakespeare Company per la regia di Adrian Noble decise di esplicitare la maternità del suo personaggio:

Since 1986, when Sinead Cusack put 'How Many Children Had Lady Macbeth?', stripped of facetiousness, at the top of her performance agenda in an RSC production directed by Adrian

⁶² J. Kurzel, interview, *Macbeth*, directed by Justin Kurzel, 2015; New York, NY: Anchor Bay Entertainment, 2016, Blu-ray/DVD special features.

⁶³ H. Bui, "Effigies of Childhood in Kurzel's *Macbeth*", *Literature/Film Quarterly*, vol. 48, 1 (2020).

Noble, subsequent Lady Macbeths have made it a matter of urgency to account for her missing children.⁶⁴

La produzione sopra citata ha segnato un momento di profondo cambiamento nella percezione dei temi fondamentali del *Macbeth*. Se registi come Polanski avevano optato per una rappresentazione della coppia giovane e ambiziosa che uccide mossa da un'insaziabile sete di potere, dalla metà degli anni Ottanta i significati della tragedia subiscono modifiche sostanziali. Ne parla Gemma Miller in un articolo del 2016 in cui riporta estratti di un libro della stessa Rutter:

In an interview for Rutter's *Clamorous Voices*, Sinead Cusack, who played Lady Macbeth in Noble's production, describes the "beautiful logic" behind the idea that the Macbeths had had a child and subsequently lost it: "[t]hat sort of loss, the loss of a child, is so huge, so massive, that... it can turn the need for a child into an obsessive need for something else". Like Francesca Annis in Polanski's film, Cusack played Lady Macbeth with what Samuel Cowl calls a "wideeyed, sexy innocence". However, the motivating factor behind the impassioned incitement of her husband to murder was not, unlike in Annis' interpretation, the over-reaching ambition of a "corporation wife" but the self-destructive existentialism of a grieving mother. The loss of the Macbeth baby thus became the focal point for this production and images of children dominated the production's aesthetic. From the monstrous patchwork baby on the poster to the bloodied child emerging from the battlefield in the opening scene and from a precocious young Fleance to the witches' child-apparitions playing blindman's bluff with Macbeth, children confronted the Macbeths at every turn, mocking their barrenness with their ubiquitous presence.⁶⁵

La genitorialità mutilata dei protagonisti ridefinisce di fatto i due piani relazionali della tragedia: politica e intimità familiare. In particolare, è utile notare come nel testo originale i riferimenti alla maternità vengano usati da Lady Macbeth per manipolare e persuadere il marito come se l'esperienza stessa di aver generato la vita le avesse dato il potere di terminarla, potere di cui Macbeth, non essendo stato genitore, non dispone se non sul campo di battaglia in qualità di soldato. La macabra fantasia infanticida prodotta da Lady Macbeth non è unicamente il frutto della perversione necessaria ad influenzare le azioni del marito, ma, secondo la studiosa Stephanie Chamberlain, affonda le sue radici nella diffusa convinzione che le madri, in epoca elisabettiana, avessero facoltà di manovrare la discendenza proprio attraverso l'infanticidio.

That mothers could undermine patrilineal outcomes, in fact, contributed to a generalized cultural anxiety about women's roles in the transmission of patrilineage. That patrilineage could be irreparably altered through marital infidelity, nursing, and infanticide rendered maternal agency a social and political concern. Lady Macbeth's act one fantasy reveals much, in fact, about the early modern anxiety surrounding mothers' roles in the perpetuation of patrilineage. In the case of this woman who would be queen, Lady Macbeth's engineered murder of Duncan engenders

⁶⁴ C. C. Rutter, "Remind Me", cit., p. 38.

⁶⁵ G. Miller, "'He has no children': Changing Representations of the Child in Stage and Film Productions of *Macbeth* from Polanski to Kurzel", *Shakespeare*, vol. 13, 1 (2017), pp. 53-54.

the unlawful succession of a bastardized Macbeth, altering, in turn, the patrilineal as well as political order within the world of the play.⁶⁶

La forza delle parole di Lady Macbeth sembra nutrirsi della disparità che Shakespeare mostra al pubblico: lei ha creato la vita e può distruggerla, Macbeth non ha questo potere, come ricorderà quando sarà re lamentandosi di aver ricevuto una “fruitless crown”, e per questo la moglie può tacciarlo di non essere un vero uomo a meno che non porti avanti il progetto regicida.

Tale prospettiva si altera nell’adattamento di Kurzel poiché la coppia ha condiviso lo stesso vissuto, la creazione e poi la perdita della progenie, condizione che annulla lo squilibrio di forze dell’originale. Lo “I have given suck” di Marion Cotillard, protagonista con Michael Fassbender del film in questione, è appena sussurrato, interrotto da un brevissimo silenzio che sembra rivelare quanto il dolore per la perdita del figlio sia ancora vivo. Macbeth non appare scosso dalle parole della donna, ma piuttosto provato dall’immagine evocata tanto che la domanda “If we should fail?”, riferita al piano regicida, sembra portare con sé il peso di un fallimento ben più gravoso. Il dialogo avviene all’interno della cappella del villaggio, alla luce oscillante e aranciata di decine di candele, ed è il preludio ad un rapporto sessuale durante il quale Lady Macbeth illustra il suo piano ad un Macbeth ansimante e completamente soggiogato.

3.2.1 Macbeth, la paternità e il *boy soldier*

Il bisogno di investire le proprie speranze sulla generazione futura appare evidente nel personaggio di Macbeth fin dalla sequenza di combattimento che segue il rito funebre iniziale. Prima della battaglia, gli uomini più maturi aiutano i giovani a prepararsi, sporcando loro il viso e legando saldamente le armi ai loro polsi perché non le perdano. Macbeth si dedica ad un ragazzo in particolare verso cui mostra un certo trasporto. Il giovane viene ucciso nello scontro e il suo corpo giace assieme agli altri in fosse comuni. Più tardi, dopo aver incontrato le streghe e ascoltato le loro predizioni e dopo aver ricevuto il titolo di Thane of Cawdor, Macbeth parla con Banquo e successivamente si reca a vegliare il corpo del ragazzo, confidando a lui i suoi pensieri e riproducendo una ritualità funebre simile a quella impiegata per suo figlio. Sigilla gli occhi con due pietre, deposita un pugnale sul grembo del giovane per poi prendergli la mano che pone sul manico dell’arma. Il fantasma del ragazzo tornerà in più occasioni durante il film, dimostrando la sua importanza per Macbeth che sembra essere ossessionato dalla sua morte

⁶⁶ S. Chamberlain, “Fantasizing Infanticide”, cit., p.72.

più che dalla perdita del proprio figlio biologico. Sarà lui a porgergli il “dagger of the mind” per uccidere Duncan, e sarà ancora lui ad apparire nella *cauldron scene* e, infine, mentre Macbeth muore per mano di Macduff. Come osserva Edel Semple in un saggio del 2021:

For Macbeth, the death of the Boy Soldier is a heavy blow from which he never recovers. Lady Macbeth is haunted by the death of her son (discussed below), but Macbeth seems more struck by the loss of the Boy Soldier, a pseudo-son and teenage copy of himself.[...] the trauma of war is embodied in Macbeth’s repeated hallucination of the Boy Soldier; he appears in Inverness to offer Macbeth the “dagger of the mind” and lead him to Duncan’s tent; he reappears in Macbeth’s vision with the “none of woman born” promise; and, with his own throat cut and leaking gore, he watches as Macbeth dies (Semple). Children are everywhere in the play—sometimes as characters, symbols, metaphors [...] Grief-stricken and suffering from PTSD, Kurzel’s Macbeth fails to protect or sustain the life of any children, biological or adoptive; paradoxically this, the film implies, compels him to turn on youth and the future they might bring.⁶⁷

L’idea del fallimento espressa da Semple nell’ultima frase appare quanto mai realistica se applicata ai primi sedici minuti del film di Kurzel. Macbeth sembra portare con sé una scia di morte che, se in battaglia si rivela vincente, lascia segni evidenti che si manifestano nella stanchezza e nel dolore di dover seppellire innocenti, bambini e ragazzi, sacrificati ad un potere, quello di Duncan, che li preferisce trucidati in battaglia nel presente piuttosto che portatori di speranza nel futuro. Sarebbe questa incapacità di preservare la vita, nella critica di Semple, a spingere Macbeth verso una consapevole e intenzionale distruzione degli eredi altrui; non potendo avere una discendenza che porta il suo nome, egli deve impedire con tutte le sue forze che chiunque altro esista dopo di lui. L’illusione dell’immortalità è presente anche nel testo originale, ma è indubbio che la paternità mancata, presunta o desiderata di Macbeth, nell’interpretazione di Kurzel, contribuisce ad esasperare il tema della discendenza di cui la tragedia shakespeariana è impregnata.

Quando i guerrieri fanno ritorno al villaggio, presumibilmente Inverness, che in questa versione non è una fortezza ma un modesto agglomerato di capanne e baracche in una landa desolata battuta dal vento, la prima, significativa immagine è un sorridente Fleance che, risparmiato al crudele destino della battaglia, corre incontro a Banquo saltandogli al collo. L’abbraccio tra padre e figlio è in netto contrasto con la solitudine di Macbeth, che smonta da cavallo e si dirige verso la cappella dove incontrerà sua moglie, pronta a sedurlo e ad instillare in lui il desiderio di uccidere il re. Il banchetto in onore di Duncan si apre con un coro di bambini diretto dalla stessa Lady Macbeth, quasi a voler sottolineare che ovunque attorno a Macbeth esistono figli di altri che appartengono ad un mondo dal quale lui è escluso, come

⁶⁷ E. Semple, ““Seeds of Time”: Women, Children, and the Nation in Kurzel’s *Macbeth* (2015)”, *Shakespeare Bulletin*, vol. 38, 4 (2021), p. 619.

quello delle streghe, presenze misteriose che viaggiano ai confini della società sempre accompagnate da bambine che sembrano moltiplicarsi nel tempo. La ridondanza del tema della fanciullezza e della simbologia del bambino viene sottolineata da tutta la critica, in particolare da Gemma Miller, la quale afferma che: “From the opening frame sequence to the closing montage, Kurzel’s film is saturated with children – dead, alive, human and supernatural. He takes the all-pervasive trope of childhood in *Macbeth* and turns it into a visual image that permeates the landscape of his film.”⁶⁸

La centralità dei bambini e la loro ambiguità in questo adattamento del *Macbeth* hanno motivazioni profonde, che sono da ricercarsi nel progressivo cambiamento della prospettiva umana e sociale verso i minori che ha avuto inizio negli anni Novanta del secolo scorso. Secondo Rutter, cui fanno eco molte altre critiche contemporanee, l’esigenza di rappresentare le diverse sfaccettature dell’infanzia sul grande schermo e sul palcoscenico deriverebbe tanto da una crisi culturale verso l’apprensione di mettere al mondo dei figli, quanto dall’idea che i bambini possano essere creature pensanti, con una loro coscienza e in grado di prendere decisioni. Rutter cita come esempio uno sconvolgente caso di cronaca risalente al 1993 che vide due bambini di dieci anni rapire, torturare e uccidere un bimbo di due anni dopo averlo convinto a seguirli mentre si trovava in un centro commerciale con sua madre. Il caso di James Bulger⁶⁹ scosse profondamente le coscienze dell’opinione pubblica, che iniziò ad interrogarsi sulla natura di alcuni bambini, sulla loro capacità di fare del male e sulla perversione che può scaturire da menti così acerbe e inesperte. Il cambiamento nella simbologia legata all’infanzia per ciò che riguarda la tragedia di *Macbeth* è evidente, come già detto in precedenza, nell’adattamento diretto da Penny Woolcock, la quale sceglie tre bambini per interpretare una versione assai inquietante delle *weird sisters* nel suo *Macbeth on the Estate*. Un’ambiguità simile è riscontrabile nel personaggio di Fleance che, nell’adattamento di Kurzel, non è solo il figlio di Banquo scampato all’agguato dei sicari, ma un vendicatore che torna sul campo di battaglia. Dopo essere stato accudito dalle streghe, il bambino estrae la spada di Macbeth dal terreno in un gesto che evoca la leggendaria predestinazione del giovane re Artù e che conferma le profezie che le *weird sisters* avevano rivolto a suo padre in I.iii.67: “Thou shalt get kings, though thou be none.” Fleance non è il solo fanciullo ad imbracciare le armi. Come già visto per il *boy soldier*, intere schiere di giovanissimi combattono e muoiono nella Scozia dura e

⁶⁸ G. Miller, “He Has No Children”, cit., p. 26.

⁶⁹ Murder of James Bulger, fonte BBC www.bbc.com/news/topic/cxwkxyvg4pet

selvaggia voluta da Kurzel, che appare molto simile ai tanti scenari mondiali in cui i minori sono costretti a diventare soldati per sopravvivere.

Il male della guerra affligge anche Macbeth il quale, per stessa ammissione del regista e di Michael Fassbender, protagonista dell'adattamento di Kurzel, sarebbe un soldato affetto dalla sindrome da stress post-traumatico. In un suo intervento in occasione del festival di Cannes riportato dal quotidiano inglese *The Guardian*, l'attore afferma quanto segue:

Never did it occur to me before that this character was suffering from PTSD. You have a soldier who's engaged in battle month-after-month, day-after-day. Killing with his hands. Pushing a sword through muscle and bone. And if that doesn't work picking up a rock and using that. We know from soldiers today coming back from Iraq or Afghanistan that they have these hallucinations. You could be walking down the Croisette here then it's Basra. All of a sudden it's Basra.⁷⁰

La scelta di rendere Macbeth una vittima prima che un carnefice ha diviso la critica, come analizza Michael D. Friedman in un articolo sul dibattuto tema della fedeltà al testo originale in cui l'autore mette in luce quanto le deviazioni dal *play* shakespeariano abbiano spesso destato perplessità e sconcerto nel recepire il film di Kurzel. Uno degli aspetti che ha causato perplessità nell'adattamento del regista australiano è proprio la condizione di partenza di un Macbeth che appare disorientato e sconvolto da lutti e traumi fin dal principio della vicenda drammatica, e che quindi mancherebbe della sete di potere e dell'ambizione per cui il personaggio è diventato celebre nel corso di secoli di rappresentazioni. Occorre tuttavia ricordare che le teorie elaborate da esperti quali Hutcheon e Stam non considerano la fedeltà al testo originale come la *conditio sine qua non* per misurare la validità di un adattamento. È invece la coerenza del messaggio che si cela dietro l'intento d'autore a rendere un prodotto trasformato un'opera derivata di successo. Nel caso di Kurzel, trattandosi di un Macbeth post-moderno che soffre di patologie analoghe a quelle dei soldati contemporanei del regista, all'ambizione di cui è densa la tragedia originale si sostituisce il bisogno di colmare vuoti e la convinzione che nulla possa generare più dolore della perdita di un figlio. Se è vero che una tale interpretazione può destare sconcerto poiché stravolge i presupposti cardine del *Macbeth* di Shakespeare, è altrettanto doveroso considerare che gli adattamenti sono figli del loro tempo e, per poter essere recepiti e apprezzati dal pubblico, devono tenere conto di valori e condizioni sociali relative al momento storico presente, altrimenti rischiano di creare una distanza troppo ampia perché avvenga la *suspension of disbelief* che consente a chi osserva di immedesimarsi nella vicenda drammatica.

⁷⁰ H. Barnes, "Michael Fassbender: 'Macbeth suffered from PTSD'", *The Guardian*, 23 maggio 2015, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/23/michael-fassbender-macbeth-suffered-from-ptsd>

3.2.2 Le materne *weird sisters*

Il discorso genitoriale nell'adattamento del regista australiano si estende anche alle *weird sisters* e, sebbene a loro sia dedicato interamente l'ultimo capitolo di questo elaborato, è opportuno fare qui qualche considerazione in merito alla loro funzione materna. Fin dal primo incontro con Macbeth sul campo di battaglia, le streghe si mostrano diverse dallo stereotipo cui vengono associate nell'immaginario comune. Non sono deformi né repellenti allo sguardo, non hanno fattezze particolarmente riconoscibili e sono i loro gesti a comunicare una certa dissonanza con la società in cui si muovono. Il loro modo di interagire con Macbeth è discreto e quasi materno. La prima a farsi avanti è una bambina, seguita da tre donne di età diverse; la più anziana si avvicina al viso del futuro re e lo accarezza senza distogliere mai lo sguardo. Macbeth chiude gli occhi, come se quel gesto di cura lo sollevasse per un attimo dalle incombenze della guerra appena combattuta, e davanti a sé proietta l'immagine della sua incoronazione mentre le donne si allontanano fino a scomparire nella nebbia. Streghe tutt'altro che minacciose, dunque, e che ad ogni nuova apparizione si presentano accompagnate da bambini e bambine sempre più giovani e che giocano un ruolo fondamentale nella protezione e successivo ritorno di un altro bambino, Fleance, che presso di loro trova rifugio dopo l'assassinio del padre Banquo. Come ribadisce Edel Semple: "It is clear that whatever the witches are in Kurzel's film, they are not villains, nor are they malevolent or supernatural. Kurzel's *Weird Sisters* defy the expectations of anyone seeking the modern stereotype of the Halloween witch."⁷¹

3.2.3 Il rogo dei Macduff

Se la stregoneria appare lontana dalla caratterizzazione delle *weird sisters*, la sua eco è tuttavia ben presente nella sequenza della strage degli innocenti, ovvero la brutale uccisione della famiglia Macduff. Come già discusso in precedenza, la maggior parte dei registi contemporanei ha scelto di ampliare la portata drammatica della scena mostrandone ogni aspetto, anche quelli che nella tragedia originale venivano solo raccontati da terzi. La spettacolarizzazione della morte, come visto in Polanski, ben si concilia con il mezzo cinematografico fatto di immagini prima che di parole, e Kurzel non perde occasione di rendere la morte dei bambini e della loro madre un momento straziante e violento. Durante il funerale di Duncan, Macduff tiene stretto a sé il più piccolo dei suoi figli, mentre la moglie accarezza amorevolmente gli altri giovanissimi membri della famiglia. Questo dettaglio anticipa con tragica ironia il dolore che

⁷¹ E. Semple, "Seeds of Time", cit., p. 628.

l'uomo proverà quando Ross lo informerà della strage, ed è un ulteriore rimando alla simbologia dei bambini di cui il film è costellato. Macduff è infatti l'ennesima figura paterna, dopo Duncan e Banquo, ad avere eredi che assicurano la sopravvivenza del suo nome in netto contrasto con il *fruitless* Macbeth. Nel dialogo che precede la decisione di uccidere Banquo e Fleance, il neo incoronato re confessa a Lady Macbeth i suoi timori riguardo all'amico al quale le streghe hanno promesso una discendenza di sovrani. Mentre parla della sterilità che lo tormenta, Macbeth punta la lama del pugnale contro il ventre di sua moglie, continuando ad esercitare una pressione che solo le pesanti stoffe dell'abito della regina sembrano riuscire a respingere. È una scena disturbante, intrisa di violenza fisica e psicologica, che mostra quanto il germe della vendetta abbia ormai preso pieno possesso delle facoltà di Macbeth, che, minacciando apertamente il grembo di sua moglie, promette di distruggere la progenie di tutti i suoi nemici, veri o immaginati. Con tali presupposti si apre la sequenza forse più drammatica di tutto il film: l'esecuzione dei Macduff. Macbeth annuncia a sua moglie e ai suoi più fedeli servitori di voler sterminare la famiglia di colui che lo ha tradito rifugiandosi in Inghilterra per pianificare il ritorno di Malcolm sul trono di Scozia. La scena seguente si apre con Lady Macduff che, insieme ai suoi tre figli, corre nel bosco nel tentativo di sfuggire ai sicari che le danno la caccia. La donna cade e, in preda alla disperazione, grida chiedendo aiuto e implorando di risparmiare i bambini. Kurzweil a questo punto avrebbe potuto fermarsi lasciando intendere al pubblico la fine dei Macduff, ma, consapevole di trovarsi davanti all'opportunità di raggiungere il climax tragico, sceglie di rendere il massacro un evento pubblico e plateale. Macbeth, a cavallo e brandendo una torcia, parla ai suoi sudditi che si sono radunati davanti ad un patibolo allestito come un vero e proprio palcoscenico. Con una sostanziale modifica del testo originale, il re declama il monologo dell'atto V scena III in cui afferma di non temere nessuno e di non volere più aggiornamenti sull'avanzata dell'esercito di Malcolm poiché si sente invincibile dopo le profezie delle apparizioni nella *cauldron scene*. Lady Macduff e i tre bambini sono legati a due alti paletti di legno e lo sguardo di Macbeth indugia per lunghi istanti sui volti dei piccoli mentre la donna lo accusa di essere un tiranno. La scena si conclude con uno stacco sul paesaggio al crepuscolo, illuminato solo dalle fiamme che sono divampate attorno ai corpi delle quattro vittime, sotto lo sguardo costernato e colmo di disperazione di Lady Macbeth. In un articolo pubblicato sulla rivista *Literature/ Film Quarterly*, Hanh Bui osserva come la brutalità perpetrata ai danni dei Macduff si rifletta, sotto forma di potente violenza psicologica, su Lady Macbeth: "The assembled crowd of adults and children is once again draped in funereal black, and Lady Macbeth's eyes shine with horror and disbelief as she surveys the family, perhaps also recalling how tender it actually was to love the babe that

milked her, or lamenting the other children she will never have.”⁷² La strage degli innocenti sancisce l’allontanamento definitivo tra Macbeth e Lady Macbeth la quale, incapace di accettare il male di cui si è resa partecipe, si abbandona ad una follia della quale il regista australiano ci mostra l’aspetto più intimo e commovente nella sua versione della *sleepwalking scene*.

3.2.4 La visione di Lady Macbeth nella *sleepwalking scene*

La parabola discendente di Lady Macbeth si conclude con il celebre monologo dell’atto V scena I, che nel testo shakespeariano è rappresentato come un violento episodio di sonnambulismo al quale assistono la dama di compagnia della regina e un medico giunto a constatare la serietà della patologia manifestata dalla donna. Nell’adattamento di Justin Kurzel, i testimoni vengono eliminati e la scena si svolge nella cappella del villaggio, già teatro dell’invocazione agli spiriti del male nell’atto I. In questa sequenza non vi è traccia dei caldi bagliori delle candele che illuminavano le pareti affrescate mentre Lady Macbeth aspettava trepidante il ritorno del marito tramandone l’ascesa al trono: tutto appare freddo, spento e privo di vita. La regina siede sul pavimento, lo sguardo fisso su un interlocutore che il pubblico non può vedere poiché per tutta la durata del monologo l’obiettivo restituisce un primo piano di Marion Cotillard, la quale gradualmente appare sopraffatta dalle immagini evocate dalle sue stesse parole, in particolare dopo aver ricordato che “the Thane of Fife had a wife, where is she now?” (V.i.42). Il pensiero di Lady Macduff e dei suoi bambini costretti a morire fra atroci sofferenze sulla pubblica piazza è causa di un dolore palpabile, che la donna mostra in un pianto sommesso ma continuo, mentre l’inquadratura si fa più ampia subito dopo l’ultimo “to bed”, rivelando finalmente l’identità del misterioso interlocutore. Si tratta del piccolo Macbeth, il bambino che nella sequenza iniziale giaceva sulla pira funebre, seduto di fronte a sua madre con lo sguardo rivolto verso l’ingresso della cappella dove qualche fiocco di neve danza nell’aria gelida. I segni del vaiolo che lo ha strappato prematuramente alla vita ci ricordano che ciò che stiamo osservando non è altro che una visione proiettata dalla mente di Lady Macbeth, ormai preda delle sue ossessioni e lacerata dal dolore. Come osserva Victoria Bladen: “This brings the initial arboreal symbolism, with its suggestions of sin, and the sterile family tree, full circle. As Marion Cotillard observed, this interpretation brought a new dimension to her

⁷² H. Bui, “Effigies of Childhood in Kurzel’s *Macbeth*”, cit.

performance, grounding her final speech in the pain of losing the child. It also created a circularity with the opening scene.”⁷³

Nella scena seguente, Lady Macbeth, scalza e in camicia da notte, cammina in direzione delle streghe che la osservano in lontananza. Una di loro tiene in braccio un neonato, mentre un'altra stringe la mano di una bambina. Queste immagini creano un deciso contrasto con la solitudine della regina nei suoi ultimi istanti di vita. La maggior parte della critica vede tale sequenza come l'ennesima occasione in cui la regina è costretta a riconoscere il vuoto lasciato dalla morte di suo figlio, dal momento che le *weird sisters* sembrano in grado di creare la vita senza l'intervento di uomini e appaiono sempre circondate da bambini. Tuttavia, l'immagine di Lady Macbeth che cammina sola, lontana dalla presenza imminente del marito, verso un gruppo di donne che vive in armonia e svincolato dalle dinamiche conflittuali della società patriarcale in cui uomini si massacrano per il potere, suggerisce un profondo senso di libertà. I capelli sciolti e agitati dal vento, le vesti regali abbandonate, Lady Macbeth sembra diretta verso una vita in cui non deve essere moglie, regina, assassina, ma solo madre.

È doveroso notare che quello di Kurzel è il solo dei tre adattamenti presi in esame in questo progetto in cui Lady Macbeth interagisce con le streghe, seppur in forma accennata e non verbale. Fatta eccezione per Lady Macduff, la protagonista femminile e le *weird sisters* sono gli unici personaggi femminili e, al contempo, quelli che di fatto determinano il destino dell'intera vicenda drammatica. Nell'ottica di genere proposta da Maria L. Howell, le donne, umane e soprannaturali, rappresentano nel *Macbeth* una minaccia alla conservazione di quella mascolinità che determina il potere e la forza dell'uomo nella società patriarcale. La stessa Lady Macbeth, tacciata per secoli dalla critica di rinunciare alla sua femminilità per accogliere attributi canonicamente maschili che le permettano di perseguire i suoi scopi ambiziosi, è, nell'interpretazione offerta da Howell, nient'altro che la quintessenza della femminilità intesa come minaccia al potere maschile.

By denying women their feminine nature in order to reinforce paternal power and authority, patriarchy paradoxically constitutes the female body as that inscrutable force of nature that threatens, challenges, and undermines its power. By invoking demonic forces to 'unsex' her, and 'fill [her] from top to toe with direst cruelty,' (1.5.42-44), Lady Macbeth becomes, in the beginning of the play, the embodiment of that enigmatic feminine force who, like the witches, is a source of chaos, violence and instability, which threatens to disrupt and undo masculine power and authority.⁷⁴

⁷³ V. Bladen, "Performing the Child Motif in Kurzel's *Macbeth* (2015)", *Anglistik: International Journal of English Studies*, vol. 28, 2 (2017), p. 135.

⁷⁴ M. L. Howell, *Manhood and Masculinity in William Shakespeare's The Tragedy of Macbeth*, Lanham: University Press of America 2008, p. 46.

È dunque significativo che Kurzel scelga di concludere la *sleepwalking scene* con una simbolica unione tra Lady Macbeth, che sembra andare incontro alla morte per liberarsi dal peso del male compiuto, e le *weird sisters*, silenziose artefici del destino degli uomini e resilienti creatrici di vita.

3.3 “You should have composed men-children only”: la post-menopausal Lady Macbeth di Joel Coen

It’s an older couple who’ve had a long marriage. And this is kind of their last chance.⁷⁵

Nel 2021, il regista statunitense Joel Coen realizza un adattamento del *Macbeth* che, pur essendo denso di rimandi e riferimenti ad altre produzioni, è unico nel suo genere. La prima delle numerose scelte che determinano l’originalità di quest’opera è l’età dei due protagonisti Denzel Washington e Frances McDormand, rispettivamente sessantasei e sessantatré anni al tempo delle riprese. Lo stesso regista, in un’intervista rilasciata in occasione dell’uscita del film, definisce “post-menopausal”⁷⁶ la sua versione della tragedia shakespeariana, dichiarando così un intento diverso da quello della maggior parte dei suoi predecessori.

One important difference between Coen’s film and other stage and screen productions of the play is the age of the central couple. Both Washington and McDormand were in their 60s when the movie was filmed, making them a full generation older than most actors who play the roles. [...] This film places more focus on the sense of time running out, and wanting to grab a hold of an opportunity before it’s too late.⁷⁷

Messa da parte la giovinezza e il desiderio di riscattarsi da una tragedia personale visti in Polanski e Kurzel, il *Macbeth* di Coen racconta dunque l’ultimo sogno di gloria di una coppia che non ha più nulla da perdere. Tuttavia, pur non incontrando immagini direttamente legate alla maternità, il pubblico si trova a riflettere su un processo forse più complesso, quello della sostituzione. La stessa McDormand, in un incontro al Pollack Theater presso la University of California Santa Barbara nel 2024, afferma che, poiché la coppia non ha figli, l’omicidio di

⁷⁵ D. Starkey, “Director Joel Coen and Star Francis McDormand Discuss ‘The Tragedy of Macbeth’”, *Santa Barbara Independent*, 5 marzo 2024, <https://www.independent.com/2024/03/05/director-joel-coen-and-star-frances-mcdormand-discuss-the-tragedy-of-macbeth/>.

⁷⁶ P. Bradshaw, ““A post-menopausal *Macbeth*”: Joel Coen on tackling Shakespeare with Frances McDormand”, *The Guardian*, 3 dicembre 2021.

⁷⁷ T. Jacobs, “Translating Shakespeare’s masterpiece into a mesmerizing movie”, *The Current*, University of Santa Barbara, 26 febbraio 2024, <https://news.ucsb.edu/2024/021374/translating-shakespeare-masterpiece-mesmerizing-movie>.

Duncan è l'opportunità per Lady Macbeth "to give the crown to her husband instead"⁷⁸. Una tale dichiarazione suggerisce che dietro l'interpretazione dell'attrice vi sia l'intenzione di proiettare cure e premure genitoriali sul proprio marito, creando i presupposti per un discorso sul tema della maternità.

3.3.1 Lady Macbeth: reminiscenze e proiezioni di maternità

La Lady Macbeth di Frances McDormand incarna una femminilità austera, la cui sobrietà ben si concilia con l'atmosfera del film che ricalca le ambientazioni prive di colore ma ricche di contrasti del cinema di inizio '900. Nella sua prima apparizione, la vediamo intenta a leggere la lettera in cui il marito le confida le predizioni delle streghe mentre percorre un corridoio buio e spoglio. Inizialmente è una sagoma scura dai contorni definiti ma di cui non si percepiscono i lineamenti, che diventano visibili solo alla luce di una candela che la donna usa per bruciare la carta su cui sono impresse le parole profetiche che le *weird sisters* hanno rivolto a Macbeth. Una finestra si apre e la lettera incendiata viene lasciata in balia della brezza notturna, mentre Lady Macbeth promette di eliminare qualsiasi ostacolo fra suo marito e la corona. La forza e la sicurezza di questo gesto contribuiscono a restituire l'immagine di una protagonista femminile determinata e influente, il cui potere si fonda nel "valour of [my] tongue" più che nell'aspetto esteriore o nella seduzione come visto negli adattamenti esaminati in precedenza. Maria Howell sottolinea come le capacità persuasive di Lady Macbeth rispecchino l'importanza attribuita all'arte della retorica nel Rinascimento.

Lady Macbeth's rhetorical act of persuasion thus gives voice to one of the greatest political, social and cultural issues in the Renaissance – the cultivation of rhetoric as an art of persuasion. [...] Humanists believed that language had the power to persuade, to appeal to man's imagination, to inspire him to envision a greater moral reality which would then move him to action.⁷⁹

Sebbene la comunicazione sia l'arma più potente al servizio della protagonista, la sessualità non è del tutto assente dal contesto, come dimostra la terza scena nella quale Lady Macbeth invoca gli spiriti affinché la privino del sesso e la riempiano di crudeltà. La sequenza avviene in camera da letto dove la donna, inizialmente seduta, si sdraia supina mentre pronuncia la frase "come to my woman's breast and take my milk for gall" (I.v.47) chiudendo e aprendo gli occhi e ammorbidendo il tono della voce come se stesse simulando un amplesso. Appare quasi paradossale che l'apice della femminilità sia raggiunto proprio nel momento in cui Lady Macbeth rinuncia alla parte più fragile di sé per lasciare spazio alla malvagità. Al

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Howell, "Manhood and Masculine Identity in Shakespeare's *Macbeth*", cit., p. 36.

contempo, la capacità di provare piacere in solitudine, evocando gli spiriti del male, si pone in netto contrasto con la fisicità manifestata nel rapporto tra i due coniugi i quali si scambiano abbracci affettuosi senza mai lasciarsi andare ad effusioni più esplicite. La mancanza di tensione sessuale fra i due protagonisti avvalorava l'ipotesi che Lady Macbeth eserciti un potere di stampo materno verso il marito, investendolo di ambizioni che lui stesso esita a verbalizzare nella fase iniziale della tragedia. Se posta in raffronto alle pellicole analizzate in precedenza, in cui le coppie di protagonisti manifestano una forte intesa sessuale, la natura della relazione tra la Lady Macbeth di Coen e suo marito si presenta scevra dall'attrazione fisica magnetica degli altri protagonisti e molto più radicata in una dinamica di potere psicologico che ricalca la durezza degli scambi tra i due personaggi nel testo originale. L'assenza quasi totale di effusioni tra i coniugi è determinante nel mettere in luce i ripetuti colpi che Lady Macbeth infligge alla mascolinità di Macbeth, mettendo in dubbio le sue capacità di uomo per indurlo a compiere il regicidio. Il testo di Maria L. Howell illustra gli aspetti più importanti di questo rapporto nel capitolo "Gender and Power":

Lady Macbeth not only persuades Macbeth to evil, she endeavors to destroy Macbeth's faith in himself. For example, in impugning Macbeth's masculinity when he reneges on his promise to kill Duncan, 'When you durst do it, then you were a man; / And, to be more than what you were, you would / Be so much more the man' (1.7. 49-51), Lady Macbeth reinforces masculine notions of ambition and desire, and at the same undermines and negates Macbeth's volition and power to act. In addition, the imagery of impotence and powerlessness evoked by Lady Macbeth "Was the hope drunk wherein you dressed yourself? Hath it slept since? / And wakes it now, to look so green and pale / At what it did so freely" (1.7 39-42), suggests that Macbeth only has the courage to act when he is under the influence of alcohol and that on becoming sober, he loses his nerve and becomes "pale and green." [...] Lady Macbeth further denigrates Macbeth's masculinity by implying that, like a drunkard, Macbeth has lost the use of reason and become irrational and chaotic, characteristics associated with the feminine. [...] The loss of reason meant the loss of manhood. In essentially reducing Macbeth to a primitive animal, given to uncontrolled passions and a degraded sense of reason, Lady Macbeth's actions give voice to the discrepancy between patriarchy's power to subordinate women, and a woman's ability to usurp that power; between patriarchy's domination and control of women, and man's vulnerability to the power of women.⁸⁰

È proprio la vulnerabilità di cui parla Howell ad emergere nel Macbeth riflessivo e cauto interpretato da Denzel Washington, in particolar modo nella prima parte del film, in cui la discrepanza di potere all'interno della coppia risulta evidente.

Al suo arrivo ad Inverness, Macbeth raggiunge la moglie in camera da letto, i due si abbracciano e, non appena viene a conoscenza dell'imminente arrivo di Duncan, lei espone il suo piano ad un marito che non pronuncia neppure la frase "We will speak further" prevista dal testo originale, ma che si limita ad accettare tacitamente le disposizioni della donna senza

⁸⁰ *Ibidem*.

apparire contrariato. Anche nello scambio successivo, introdotto da “We will proceed no further in this business”, Macbeth è tutt’altro che risoluto, in netto contrasto con Lady Macbeth, la quale, spazientita e irritata, si rivolge al marito con tono perentorio e simile a quello di una madre delusa dall’atteggiamento del proprio figlio. La durezza del parlato si attenua solo quando l’invettiva contro Macbeth e la sua mancanza di coraggio viene sospesa per evocare l’immagine del bambino nei celebri versi il cui incipit, “I have given suck”, riporta Lady Macbeth ad una realtà di madre che, seppur radicata nel passato, è ancora percepibile nel suo vissuto presente.

È utile notare come la sceneggiatura subisca a questo punto un cambiamento sintattico volto a sottolineare l’età più che matura dei protagonisti e a creare forse una distanza ancor maggiore con la reminiscenza dell’esperienza materna. Una volta ascoltato l’elaborato progetto regicida di sua moglie, Macbeth, in un impeto di entusiasmo, le dice “Bring forth men-children only” (I.vii.72), esortandola a dare alla luce bambini maschi dotati della medesima tempra della madre. Per tutta risposta, Lady Macbeth assume un’espressione seria e nervosa, come a voler sottolineare l’impossibilità di una tale richiesta. L’uomo prosegue alterando il testo originale con un condizionale passato che riporta il discorso sul piano dell’irrealtà: “For thy undaunted mettle **should have** composed nothing but males” (enfasi mia). Tale modifica grammaticale (‘should have’ invece di ‘should’) rinforza l’idea che la possibilità di generare eredi sia ormai irraggiungibile a causa dell’età della donna, e determina un cambiamento radicale nelle motivazioni che spingono la coppia verso il male rispetto agli adattamenti analizzati in precedenza. Non ambizione e aspettativa per il futuro, non il bisogno di colmare il vuoto causato dalla perdita di un figlio, ma il desiderio di ottenere il potere prima che sia troppo tardi. In questo contesto, l’impresa dei Macbeth assume le sembianze di un ultimo slancio, l’azzardo di chi non ha più nulla da perdere nel poco tempo rimasto e sfrutta la consapevolezza della maturità per raggiungere i propri scopi. Le parole di Macbeth dissolvono la tensione mostrata in precedenza da Lady Macbeth, la quale si lascia andare ad un gesto intimo poggiando la fronte su quella del marito e sorridendo mentre lui espone il suo piano per far ricadere i sospetti del regicidio sulle guardie di Duncan. Al termine del dialogo, la donna si allontana voltandosi verso Macbeth con uno sguardo severo che ricorda a lui quanto agli spettatori chi abbia il controllo in questa fase della tragedia.

3.3.2 Distorsioni della maternità fra manipolazione e controllo

Il rapporto pseudo-materno che lega Lady Macbeth al protagonista assume proporzioni più evidenti nella seconda parte dell’opera di Coen, in particolare in due sequenze: l’equivoco dei

daggers che segue l'omicidio di Duncan e l'apparizione del fantasma di Banquo durante il banchetto. Nel primo caso, Macbeth rientra in camera da letto e, in evidente stato di agitazione, mostra i pugnali che sua moglie gli aveva intimato di lasciare sulla scena del crimine per fare in modo che tutti sospettassero delle guardie reali. Alla vista delle armi, Lady Macbeth gli ordina di riportarle al loro posto, ma il marito rifiuta in preda alla paura. Per tutta risposta, la donna afferra il viso di Macbeth con fare materno mentre riconosce la sua incapacità ("Infirm of purpose", II.ii.52), prende i pugnali e decide di occuparsi della questione personalmente accusando il marito di lasciarsi impressionare da cose che spaventano solo i bambini. Maria Howell afferma che, nel testo originale, questo scambio determina la definitiva perdita di mascolinità da parte di Macbeth:

[...] Macbeth's subordination to Lady Macbeth is seen as a degradation, the feminization of his masculine virtue which leads ultimately to the loss of his manhood. [...] Macbeth's repetition of the words "I'll go no more," "I am afraid" and "I dare not" (2,3.54-56), as he refuses to return the bloodied daggers to the murder scene, defies the heroic imperative of will and action and reinforces the notion that he has been emasculated and reduced to the role of the feminine. His sense of impotence and powerlessness suggests? that in murdering Duncan, Macbeth has destabilized the normal functioning of his being so that his sense of internal coherence and well-being is disrupted and destroyed.⁸¹

Nella versione di Coen, Macbeth si comporta come un bambino incapace di prendere decisioni perché è frastornato da ciò che ha appena fatto, mentre Lady Macbeth appare risoluta e amorevole come una madre che agisce con lucidità e fermezza per sopperire alle mancanze del figlio. Modificando la terminologia impiegata da Howell, è possibile affermare che il Macbeth di Denzel Washington viene infantilizzato più che privato della sua componente maschile, e che Lady Macbeth esercita il suo potere su di lui non come una donna che si appropriava della mascolinità del marito per umiliarlo, ma come una madre consapevole dei limiti della propria creatura. A supporto di tale interpretazione è utile notare come lo stesso testo originale richiami immagini legate all'infanzia proprio nelle parole di Lady Macbeth la quale ricorda al marito che "The sleeping, and the dead, / Are but as pictures; 'tis the eye of childhood / That fears a painted devil." (II.ii.52-54). I modi sbrigativi e spazientiti scelti da Frances McDormand nella resa di questa scena ricordano quelli di una madre che rimprovera un figlio per non aver fatto ciò che gli è stato chiesto. Inoltre, l'uscita dalla stanza viene ancora una volta contraddistinta dallo sguardo ammonitore lanciato a Macbeth dalla soglia della porta, come era avvenuto subito prima del regicidio.

⁸¹ *Ibidem*.

L'ultima scena in cui risulta evidente la manipolazione esercitata da Lady Macbeth sul protagonista è quella del banchetto che segue l'incoronazione. Coen sceglie di associare l'apparizione del fantasma di Banquo alla presenza di un corvo, uccello la cui simbologia è strettamente legata alle *weird sisters*, come si vedrà nel capitolo a loro dedicato. Macbeth abbandona la sala principale per seguire la figura di Banquo che, nella sua allucinazione, lo attacca servendosi di una torcia. Il combattimento viene reso in soggettiva per enfatizzare il realismo della visione dalla prospettiva del re, ma quando sopraggiungono i commensali, preceduti dalla regina, il pubblico si trova di fronte un uomo che agita le mani contro un corvo che vola nella stanza cercando una via d'uscita. Con risolutezza e trattenendo la collera, Lady Macbeth apre la finestra, permettendo al volatile di trovare la sua via di fuga mentre uno stordito Macbeth si rende bruscamente conto dell'accaduto. Anche in questo caso è il testo shakespeariano a fornire elementi che suggeriscono l'infantilizzazione di Macbeth e la conseguente aura materna di Lady Macbeth. Una volta appurato che l'apparizione si è dissolta non appena il corvo ha lasciato il castello, Macbeth afferma "Why, so; being gone, / I am a man again." (III.iv. 107-08), frase che, nel contesto della scena orchestrata da Coen, suggerisce che per tutta la durata della visione il protagonista non fosse più un uomo, ma un bambino intimorito dal medesimo "painted devil" cui la moglie alludeva dopo l'omicidio di Duncan. Una volta rimasta sola con il marito, Lady Macbeth gli somministra un liquido disciolto in una coppa di vino per indurgli il sonno di cui, a sua detta, ha bisogno per tornare in salute. È dunque ironico che, nella scena successiva, Macbeth si svegli e abbia la più articolata e complessa delle sue visioni, quella in cui le streghe fanno le loro ultime predizioni su Macduff, gli eredi di Banquo e la foresta di Birnam. Se nel testo originale era Macbeth a recarsi presso le *weird sisters* per interrogarle sul suo futuro, in questo adattamento sono le streghe ad apparire al risveglio del re, appollaiate sulle travi del castello come corvi. Per enfatizzare ulteriormente l'atmosfera surreale, Coen sceglie di non mostrare un calderone, ma di trasformare il pavimento su cui poggia Macbeth in una superficie liquida e scura dalla quale emergono i volti dei bambini portatori delle profezie. Al termine della visione, Lady Macbeth fa il suo ingresso nella stanza, non più altera e composta nei modi e nell'aspetto, ma scapigliata e in abiti dimessi. Macbeth la apostrofa con "Saw you the weird sisters?", mostrando di non essere affatto sfuggito alle allucinazioni, ma di esserne ancora vittima nonostante il sonno forzato. Il dialogo che segue è di vitale importanza per lo sviluppo della tragedia. Dopo aver maledetto le *weird sisters*, Macbeth viene informato da sua moglie della fuga di Macduff in Inghilterra e, per tutta risposta, dichiara il suo intento di sterminarne la famiglia insieme a tutti gli altri abitanti del castello di Fife.

È significativo che tale scambio avvenga fra marito e moglie e non tra il re e Lennox, come previsto dal testo originale. Questa sostituzione appare particolarmente efficace in quanto innesca la parabola discendente di Lady Macbeth verso la follia. Una volta ascoltati i piani omicidi di Macbeth, la donna resta sola; dopo essere rimasta in piedi con lo sguardo perso nel vuoto per qualche istante, si siede con la testa fra le mani per poi tirar via una ciocca di capelli che le è rimasta fra le dita. L'immagine della perdita dei capelli, potente e carica di drammaticità, anticipa la *sleepwalking scene* che apre il quinto atto e comunica con inequivocabile brutalità che Lady Macbeth non è più una madre stratega e in grado di controllare la situazione ma una donna spezzata e prigioniera di una follia dalla quale non c'è ritorno.

3.3.3 Follia e dolore: la *sleepwalking scene*

Una figura spettrale, avvolta in un'ampia camicia da notte, discende la scalinata del palazzo reale al lume di una candela che sembra guidarla nell'oscurità; i capelli sciolti e disordinati, lo sguardo fisso nel vuoto: così appare Lady Macbeth nella *sleepwalking scene* che apre il quinto e ultimo atto della tragedia. L'azione si svolge su due livelli: il medico e la *nurse* osservano dall'alto Lady Macbeth intenta a lavarsi le mani nell'acqua piovana che si è accumulata in un grande vaso posto al centro del cortile. Questa prospettiva enfatizza l'idea che la donna si trovi in basso, sul fondo di quello stesso inferno da lei descritto come torbido ("hell is murky", V.i.33) all'apice della sua follia che tuttavia coincide anche con un'inquietante lucidità. Dopo aver detto "The thane of Fife had a wife, where is she now?" (V.i.42), Lady Macbeth alza lo sguardo verso i due spettatori portandosi il dito alle labbra, come se sapesse di essere osservata, instillando in loro e nel pubblico il dubbio che dietro all'apparente perdita di senno si celi ancora un barlume di consapevolezza. La drammaticità del soliloquio raggiunge la sua massima espressione quando, dopo aver affermato che "all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand" (V.i.47-48), la donna raccoglie le braccia in una posizione che simula il gesto di cullare un neonato per poi lasciarsi andare a grida disperate. In questa scena è racchiuso tutto il vissuto legato alla maternità finora taciuto e dissimulato che Lady Macbeth porta dentro di sé, forse legato ad un lutto mai elaborato, come suggerisce il critico David Cote nella sua recensione del film di Coen:

McDormand illustrates how Lady M's sleepwalking scene is a showcase for spectacular acting that's allowed to breathe; the actress lets out a howl of grief as the guilty scrubbing of imaginary blood from her hands melts into the cradling of a phantom (stillborn?) infant.⁸²

L'invocazione degli spiriti del male e la privazione del sesso appaiono lontanissimi da questo momento fortemente drammatico in cui Lady Macbeth sembra riappropriarsi della sua femminilità, seppur ormai danneggiata e instabile. Ciò che ipotizza Cote è che la scena rievochi l'immagine di un figlio nato morto, evento che potrebbe aver segnato in modo indelebile la psiche della donna spingendola verso il cinismo e la durezza. È utile osservare come una minima alterazione della sceneggiatura riesca a dare un senso profondo alle parole nel contesto della scena appena descritta. Nel testo shakespeariano è il medico a pronunciare l'intero verso che segue il grido di Lady Macbeth, mentre nell'adattamento di Coen questi si limita a commentare l'entità del sospiro con "What a sigh is there" ed è la *nurse* ad affermare che "The heart is sorely charged." (V.i.51). Tale suddivisione delle battute lascia intuire che la donna sappia con certezza che il lamento accorato di Lady Macbeth è dovuto al peso che porta nel cuore; quella che in origine era una deduzione del medico si tramuta in una rivelazione se pronunciata dalla persona che con ogni probabilità assiste la regina giorno e notte e ne conosce i segreti più profondi.

In conclusione, la *sleepwalking scene* dimostra come l'elemento materno, seppur celato e manipolato per la quasi totalità dell'adattamento diretto da Coen, sia ben radicato nel personaggio di Lady Macbeth che solo dopo aver rinunciato alla smania di controllo sul marito, costretta dal precipitare degli eventi, lascia liberi i demoni che abitano il suo inconscio.

3.3.4 Lo sterminio dei Macduff e la questione razziale

Analizzare il film diretto da Joel Coen senza tenere conto di alcune scelte relative al *casting* vorrebbe dire trascurare un elemento fondamentale. Dando seguito alla teoria degli adattamenti, secondo la quale il concetto di fedeltà al *source text* è obsoleto e non determinante ai fini della buona riuscita di un'opera, Joel Coen opta per un Macbeth afroamericano interpretato da quello che per molti è considerato l'attore nero più influente dell'ultimo trentennio: Denzel Washington. Tale decisione riflette uno svincolamento da canoni tradizionali e la necessità di ampliare la rappresentazione multirazziale in un'epoca in cui la distribuzione avviene principalmente su piattaforme *streaming*. Anche Macduff, Lady Macduff e tutti i loro figli sono interpretati da attori afroamericani, scelta che contribuisce ad accentuare

⁸² D. Cote, "The Tragedy of Macbeth. A single Coen Brother takes on double the toil and trouble." 4 *Columns*, 14 gennaio 2022, <https://www.4columns.org/cote-david/the-tragedy-of-macbeth>.

il contrasto fra i due rivali. Il Macduff di Corey Hawkins appare come un alter ego di Macbeth ma giovane e, cosa ancor più importante, padre di una famiglia numerosa. In una recensione del film dal titolo “The Racial Dynamics of Joel Coen’s *Macbeth*”⁸³, l’autrice osserva come la corrispondenza razziale fra Macbeth e Macduff porti equilibrio nella misura in cui un personaggio afroamericano ne uccide un altro, evitando che sia un uomo bianco a porre fine alla vita di Macbeth, elemento che potrebbe suggerire l’idea che un leader afroamericano possa essere assassinato da qualcuno per motivi legati alla razza. È utile a tale proposito soffermarsi brevemente sul concetto di *colorblind casting* così come teorizzato dalla studiosa Ayanna Thompson nel volume *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performances*.⁸⁴ Nel saggio dal titolo “Practicing a Theory/Theorizing a Practice: An Introduction to Shakespearean Colorblind Casting”,⁸⁵ l’autrice afferma che in relazione alla questione razziale nella scelta del cast per una rappresentazione shakespeariana esistono due opzioni: il *colorblind casting*, in base al quale vengono selezionati gli interpreti migliori per il ruolo senza tenere conto della razza, e il *conceptual casting*, motivato invece da una connotazione socio-politica ben precisa in linea con il messaggio che si vuole trasmettere al pubblico. Nel caso di Joel Coen è opportuno ritenere che la scelta di Denzel Washington sia un caso di *colorblind casting*, data la notevole popolarità dell’attore statunitense che, bisogna ricordare, si era già cimentato con un adattamento shakespeariano nella versione cinematografica di *Much Ado About Nothing* diretta da Kenneth Branagh nel 1993, nel ruolo del principe Don Pedro. Diversamente, come accennato in precedenza, è verosimile ritenere che la decisione di far interpretare Macduff e Lady Macduff a Corey Hawkins e Moses Ingram, pur riconoscendo il loro indiscusso talento, porti con sé l’intenzione di creare un parallelo fra il protagonista e la sua nemesi: non solo Macduff è l’uomo designato per uccidere Macbeth, ma la sua famiglia prolifica e unita fino alla fine rappresenta tutto ciò che l’eroe tragico non ha e che, per questo, vuole distruggere. Queste osservazioni contribuiscono ad intensificare la complessità del quadro simbolico dell’adattamento di Coen, che, se dal punto di vista stilistico e visivo si rifà al cinema del passato, rende tuttavia contemporanee le tematiche di razza e genere tenendo conto del contesto socio culturale nel quale si colloca la sua pellicola, che, dettaglio non trascurabile, è stata distribuita sulla piattaforma Apple TV + dopo un brevissimo

⁸³ G. Sharp, “FILM REVIEW: The Racial Dynamics of Joel Coen’s *Macbeth*”. *Chatham Life & Style*, 17 febbraio 2022, <https://chathamlifeandstyle.com/features-%26-reviews/f/film-review-the-racial-dynamics-of-joel-coen%E2%80%99s-macbeth>.

⁸⁴ A. Thompson, *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance*, New York: Routledge 2006.

⁸⁵ A. Thompson, “Practicing a Theory” in *Colorblind Shakespeare*, cit., pp. 1-24.

passaggio nei cinema proprio per arrivare ad un pubblico diversificato per età, cultura e identità. Da un punto di vista drammaturgico, tale corrispondenza si somma ai temi della genitorialità e della discendenza, ampliando i significati del testo originale e aggiungendo sfumature alla strage della famiglia Macduff.

Anche in questa versione, come nelle precedenti analizzate, la morte dei bambini e di Lady Macduff è legata alle fiamme. Se in Polanski il fuoco circondava un castello dove tutti erano stati trucidati con copioso spargimento di sangue e Kurzel mostrava una vera e propria esecuzione con un rogo pubblico, nell'adattamento di Coen il piccolo Macduff viene lanciato nel cuore dell'incendio davanti agli occhi di sua madre che viene tenuta ferma da uno dei sicari. È utile notare come la reiterazione del tema del fuoco in tre pellicole così diverse fra loro metta in luce la comune necessità registica di trasmettere l'idea che gli abitanti di Fife non devono essere semplicemente uccisi, ma eliminati e ridotti in cenere come se non fossero mai esistiti.

Questo capitolo ha messo in evidenza il tema della maternità e le sue diverse sfumature nei tre adattamenti oggetto della presente ricerca, dimostrandone la centralità e l'importanza ai fini di una comprensione profonda dei significati delle diverse opere. Ciò che è emerso dall'analisi di ciascuna pellicola conferma quanto asserito dalla studiosa Carol Chillington Rutter riguardo al cambiamento nella percezione del tema della maternità di Lady Macbeth negli adattamenti della tragedia realizzati dopo la metà degli anni Ottanta del Novecento. Se per Polanski, nel 1971, si trattava di un argomento superfluo che poteva e doveva essere evitato per non appesantire l'interpretazione di Francesca Annis, giovane bellissima e spregiudicata, per Kurzel e Coen, nel 2014 e nel 2021, pur se in modi molto diversi, l'elemento materno assume un'importanza notevole nella resa di un personaggio complesso e ricco di sfaccettature come Lady Macbeth. La centralità del tema della maternità nelle più recenti appropriazioni della tragedia è il sintomo dell'emancipazione da una ben consolidata scuola di pensiero portata avanti da alcuni critici della prima metà del Novecento, primo fra tutti L. C. Knights, che come si è visto nel 1933, in un intervento dal titolo "How Many Children Had Lady Macbeth?", sosteneva che attribuire ai personaggi shakespeariani una vita al di fuori di quella drammaturgica fosse un errore grossolano poiché ogni opera di Shakespeare costituiva un poema drammatico e andava recepito nella sua totalità, evitando di immaginare scenari e formulare ipotesi. Tuttavia, come sostiene Rutter nel già citato saggio in cui umoristicamente risponde alla domanda titolo dell'intervento di Knights, le parole di Shakespeare non possono essere ignorate e se vengono pronunciate da Lady Macbeth è legittimo porsi domande e interpretare il non detto come si ritiene opportuno. Se a questo si aggiunge il cambiamento

sostanziale avvenuto negli ultimi decenni nella percezione del ruolo della donna nella famiglia come nella società, è comprensibile che registi e sceneggiatori, come anche registe e sceneggiatrici, abbiano sentito la necessità di colmare un vuoto proprio alla luce dell'estrema libertà interpretativa cui fa riferimento Polanski quando parla delle *stage directions* essenziali e minime fornite da Shakespeare.

Capitolo 4: Sterilità e fertilità: visioni e interpretazioni

Il discorso sulla maternità nel *Macbeth* e negli adattamenti presi in considerazione per questo progetto non si limita a un'analisi delle figure materne e al loro ruolo, ma tiene conto dei riferimenti alla dicotomia fertilità/sterilità che emerge come uno dei temi chiave dell'opera in quanto strettamente legato alla questione della discendenza. Le diverse interpretazioni offerte da Polanski, Kurzel e Coen sono supportate da una serie di scelte operate in ambito strettamente cinematografico quali la sceneggiatura, la fotografia, l'ambientazione, la scenografia e i costumi. Ciascun regista veicola il proprio intento creativo enfatizzando alcuni aspetti che mettono in risalto ora l'idea della fertilità e della giovinezza, ora la rappresentazione visiva della sterilità e di un'aridità emotiva oltre che fisiologica. La seconda parte della tesi esplorerà questi temi e le loro ramificazioni che, come verrà dimostrato, raggiungono estremi opposti avvalorando i principi di libertà interpretativa propri della teoria degli adattamenti.

4.1 Roman Polanski: nudità, giovinezza e la promessa del futuro

For both Polanski and Tynan, *Macbeth* is not the story of middle-aged aspirants seizing their last chance, but instead, of an untimely decline from starry-eyed youth to disillusioned maturity, the movement from high hopes and great expectations to jaded dissipation.⁸⁶

Se la maternità è un tema che Polanski cancella interamente dal personaggio di Lady Macbeth, quello della fertilità è invece non solo evidente ma a volte quasi ostentato da scelte singolari e controverse che rispecchiano la centralità di temi quali la sessualità e la libertà nel contesto culturale dei primissimi anni Settanta in cui il suo film si colloca. Come già anticipato in precedenza, la coppia di protagonisti ha un'età di gran lunga inferiore a quella associata tradizionalmente a Macbeth e Lady Macbeth nell'immaginario collettivo e ciò permette al regista e allo sceneggiatore Kenneth Tynan di rappresentare un'intimità quasi sfacciata, complice anche l'indiscussa avvenenza degli interpreti e l'influenza del produttore del film, Hugh Hefner, fondatore e editore della rivista *Playboy*, celebre per aver portato corpi femminili nudi e seminudi nelle case di milioni di persone commercializzando tutto ciò che la società aveva sempre ritenuto un tabù. La questione della giovinezza dei due protagonisti ha destato

⁸⁶ D. Williams, "Mick Jagger *Macbeth*", in P. Holland (a cura di), *Shakespeare Survey 57: Macbeth and its Afterlife*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, p. 147.

molte perplessità nella critica all'epoca della distribuzione del film, come osserva John Reddington in un articolo, già precedentemente citato, del 1973. Secondo Reddington, la giovane età di Macbeth di per sé non sarebbe un problema se non fosse la sola sfaccettatura di un personaggio a suo avviso debole e poco convincente. Questa è solo una delle molte osservazioni negative argomentate nel saggio, che ha come oggetto la necessità del cinema di coniugare aspetti ludici e tematiche serie al fine di cogliere le idee fondamentali delle opere. Dal punto di vista di Reddington, Polanski fallirebbe nella trasposizione shakespeariana perché la sua visione nichilista della vita umana, così come mostrata nel *Macbeth*, annullerebbe le molteplici possibilità e sfumature presenti nel testo originale. A supporto di tale asserzione, l'autore cita l'omicidio dei due sicari, aggiunto da Tynan e Polanski, che eliminerebbe l'elemento di pietà suggerito da Shakespeare nel lasciarli vivi ma vittime del loro fallimento. Di tutt'altro avviso è il critico Roger Ebert, che nel 1971 recensisce *The Tragedy of Macbeth* sostenendo che il genio di Polanski risieda proprio nella realizzazione di un film che appare nel complesso come "a tale told by an idiot". Secondo Ebert, l'intento artistico del regista polacco è quello di creare un'ambientazione in cui ogni personaggio agisce spinto da impulsi e desideri triviali, senza comprendere pienamente il significato di ciò che sta facendo; di conseguenza, il pubblico fatica ad empatizzare con i protagonisti e può limitarsi ad osservare ed ascoltare eventi "full of sound and fury / Signifying nothing" (V.v.27-28).

This is certainly one of the most pessimistic films ever made, and there seems little doubt that Polanski intended his film to be full of sound and fury – which it is, to the brim – and to signify nothing. It's at that level that Polanski is at his most adamant: the events that occur in the film must not be allowed to have significance. Polanski and Tynan take only small liberties with Shakespeare, and yet so successfully does Polanski orchestrate *Macbeth's* visual content that we come out of the film with a horrified realization. We didn't identify with either Macbeth or Macduff in their final duel. We were just watching a sword-fight.⁸⁷

Se dunque si considera la giovane età dei protagonisti come uno dei criteri fondamentali di quello che Ebert individua come l'intento d'autore, ossia quello di creare un *Macbeth* violento e sanguinoso ma privo di introspezione e maturità consapevole, è possibile apprezzare l'opera di Polanski per la sua originalità:

All of this, of course, makes Polanski's *Macbeth* more interesting than if he had done your ordinary, respectable, awe-stricken tiptoe around Shakespeare. This is an original film by an original film artist, and not an "interpretation." It should have been titled *Polanski's Macbeth*, just as we got *Fellini's Satyricon*.⁸⁸

⁸⁷ R. Ebert, "Macbeth", *Chicago Sun-Times*, 1971. RogerEbert.com.

⁸⁸ *Ibidem*.

Ciò che sostiene Reddington è di fatto opposto a quanto affermato da Ebert:

Here are the grounds for asking the question, “Are we seeing *Macbeth* at all?” One may wish to answer, “I don’t care as long as the picture is a good one.” I don’t so answer, although I liked the film too. So substantive is the alteration when simple impressions are substituted everywhere for complex ones that it does not even seem appropriate to refer to this film as “Polanski’s Shakespeare” as a way of stating a preference for Shakespeare “undefiled.” I would like to see “Polanski’s Shakespeare” because I admire his talents. This is better described as merely Polanski.⁸⁹

Una terza voce critica si colloca fra Ebert e Reddington a quarant’anni di distanza; si tratta di Charles E. Forker, che nel 2012 pubblica il saggio “Symbolic and Thematic Impoverishment in Polanski’s *Macbeth*”, nel quale il critico illustra come i temi e la natura profonda dell’opera di Shakespeare sarebbero stati svuotati dei loro significati morali nella trasposizione di Polanski che, a suo avviso, resta comunque un lavoro originale. Pur riconoscendo il valore creativo dell’adattamento del 1971, Forker sostiene che esistano dei criteri imprescindibili che le appropriazioni di testi shakespeariani devono rispettare, pena lo svilimento dei contenuti:

Although, as I have tried to show, Polanski succeeded in adapting one of Shakespeare’s greatest plays with verve, imagination, and even subtlety for a broad spectrum of twentieth-century audiences, the film’s excellences are nevertheless grounded in an interpretation of the action that greatly diminishes its depth, range, and tragic effect. Much of this larger failure consists in the director’s having totally abandoned the Christian cultural values and Jacobean worldview that would have been assumed by the audiences for which the playwright wrote. Apart from the witches, whose fateful power in the film seems to go unchallenged, Polanski almost totally dismantles the supernatural superstructure based upon which the murder of a king for Shakespeare and his age was believed to be the most heinous of assaults.⁹⁰

In un passaggio successivo del medesimo articolo, l’autore aggiunge che il problema di molti registi di epoca post-moderna alle prese con Shakespeare è la difficoltà nel tradurre sul grande schermo il profondo e ampio umanesimo del Bardo; a sostegno della sua affermazione, Forker cita Alfred Harbage, professore emerito di letteratura inglese ad Harvard, che nel 1966, nel suo *Conceptions of Shakespeare*, scriveva quanto segue:

The twentieth (and we might add the twenty-first) century has witnessed a revolution in sentiment, and to an undetermined degree in private morality, so that an estrangement from Shakespeare exists in some areas not unlike that which existed among the literati of the Restoration. There is more than a little hostility in the air toward Shakespeare’s moral and political assumptions on the one hand and to his generous view of human nature on the other – a reaction against both his kind of conservatism and his kind of liberalism.⁹¹

⁸⁹ J. Reddington, “Film, Play, Idea”, cit., p. 369.

⁹⁰ C. R. Forker, “Symbolic and Thematic Impoverishment”, cit., pp. 191-92.

⁹¹ A. Harbage, citato in C. E. Forker, “Symbolic and Thematic Impoverishment”, cit.

La conclusione di Forker è che il *Macbeth* di Polanski sia un chiaro esempio della tendenza illustrata da Harbage.

Sebbene lo scopo di questa tesi non sia quello di determinare il valore qualitativo delle trasposizioni cinematografiche del *Macbeth* oggetto di studio, è utile mettere in relazione le osservazioni critiche appena discusse con quanto affermato dalla teorica Linda Hutcheon in materia di adattamenti, poiché il suo testo è uno dei componenti essenziali alla base della presente ricerca. Hutcheon afferma: “Probabilmente il giusto modo per spiegarsi gli adattamenti di scarso successo non è tanto in termini di infedeltà al testo di partenza, quanto di mancanza di creatività e abilità nel rendere l’opera adattata il proprio testo e quindi un testo autonomo.”⁹² Seguendo tali direttive, dunque, è possibile apprezzare lo sforzo creativo di Polanski pur ammettendo che la sua versione della *Scottish tragedy* è animata da convinzioni sulla natura umana che divergono in larga parte, se non del tutto, da quelle shakespeariane. Del resto, tornando a quanto affermato da Ebert, la superficialità con cui i grandi temi del testo originale sono trattati da Polanski è con buona probabilità figlia dell’epoca in cui il film è stato realizzato: un momento storico in cui le giovani generazioni si svincolano dalle grandi battaglie civili dei primi anni Sessanta rifugiandosi in un mondo illusorio con l’aiuto di droghe sintetiche e musica alternativa.

Proprio in virtù del contesto socio-culturale in cui si proietta questo film, la nudità è uno strumento che Polanski e Tynan usano con il duplice effetto di suscitare l’interesse dei giovani e destare scalpore nelle generazioni più avanti con l’età. Pur nella loro diversità, le scene di nudo hanno in comune un elemento di gratuità che ha fortemente contribuito all’insuccesso del film al box office. Prima di considerare l’uso della nudità e la sua funzione è utile mettere in evidenza il rapporto di complicità che lega la coppia di protagonisti e che contribuisce ad enfatizzarne la giovane età e l’ambizione nella parte iniziale del film. Nell’ottica di un’analisi comparativa con le altre due pellicole oggetto della ricerca, quello della relazione coniugale e le sue diverse manifestazioni è un elemento chiave dal quale dipende l’intero dipanarsi della tragedia.

4.1.1 Lady Macbeth: la sensualità come strumento

Il primo incontro fra Macbeth e Lady Macbeth restituisce l’immagine di due giovani molto innamorati, che non possono più aspettare di ricongiungersi dopo la separazione causata dalla guerra; lei si affretta giù per una scalinata correndo incontro al marito che la prende fra le

⁹² L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 44.

braccia e la porta verso la camera da letto, evocando l'archetipo dei novelli sposi che varcano la soglia di casa subito dopo il matrimonio. È interessante notare come tale gesto, originario dell'antica Roma, abbia lo scopo di evitare che la moglie inciampi entrando in casa causando l'ira di spiriti che ostacolerebbero la vita degli sposi nella nuova abitazione.⁹³ Non è dato sapere se Polanski e Tynan fossero a conoscenza di questo particolare, ma è certo che la scena assume un significato ossimorico se messa in relazione con la volontaria invocazione degli spiriti del male di Lady Macbeth che segue di poco questa immagine. Una volta soli, marito e moglie si lasciano andare ad effusioni che vengono interrotte solo quando la donna si augura che Duncan possa non vedere più la luce del sole. La scena è satura di sensualità, ed è piuttosto evidente che l'idea del regicidio abbia un effetto quasi afrodisiaco su Lady Macbeth. È opportuno osservare come, in questo adattamento, Lady Macbeth sembri non rinunciare mai davvero al proprio sesso, ma, al contrario, la sua ambizione appaia indissolubilmente legata alla consapevolezza della propria sessualità e del potere che il suo fascino esercita su chiunque la circonda. Ne è un esempio la scena del banchetto che segue l'arrivo di Duncan ad Inverness. Fasciata in un abito bianco che ricorda quello di una sposa, la donna siede accanto al re con il quale mangia e conversa sorridente, mostrandosi fedele al suo intento di "look like th'innocent flower / But be the serpent under't" (I.v.64-65). Durante la cena, Fleance intona una canzone (aggiunta in sceneggiatura e non presente nel testo originale) dal testo piuttosto esplicito, "Oh your two eyes will slay me suddenly / I may the beauty of them not sustain / So pierced is throughout my heart keen / Unless your words will heal me hastily", che suona come una vera e propria dichiarazione d'amore nei confronti di Lady Macbeth. Mentre il piccolo canta, Banquo muove le labbra in sincrono, lasciando intendere al pubblico che l'esibizione del bambino è il risultato di prove assidue supervisionate da un padre attento e forse, è legittimo supporre, anche infatuato della padrona di casa. Dopo aver nuovamente persuaso il marito a non tirarsi indietro dal piano regicida, non senza aver prima versato lacrime di disappunto, Lady Macbeth si mostra ancora una volta euforica al pensiero di uccidere Duncan e accetta con gioia l'invito di quest'ultimo a danzare con lui. I repentini cambi d'umore, la capacità di dissimulare i suoi intenti con leggerezza e la naturale inclinazione alla seduzione sono gli elementi che caratterizzano il personaggio interpretato da Francesca Annis nella prima parte del film e che contribuiscono ad alimentare l'idea di giovinezza voluta da Polanski. È dunque possibile affermare che Lady Macbeth in questo adattamento non rinuncia al proprio sesso in quanto capacità di usare la sessualità per influenzare o attrarre le figure maschili che la

⁹³ <https://journeys.dartmouth.edu/folklorearchive/2016/11/15/carrying-over-the-threshold/>

circondano, ma alla femminilità intesa – in un’ottica sessista e piuttosto riduttiva, ma forse valida in epoca shakespeariana – come fragilità emotiva e debolezza psicologica. La corrispondenza fra mente e corpo nell’intento di Lady Macbeth viene illustrata dalla studiosa Jenijoy La Belle in un saggio del 1980:

In a very literal and physical way, Lady Macbeth is asking the spirits to unsex her. And this request has both a metaphoric and a causal relationship to the psychological transformation that must occur before she can participate in the murder of Duncan. That is, the suggestions of biological unsexing foreshadow Lady Macbeth’s mental defeminization, her blocking of pity and remorse. Given the causal links between body and mind of Elizabethan physiological psychology, the biological unsexing will help to bring about the spiritual unsexing. For Lady Macbeth, then, this murder of her femininity is an essential preparation for the murder of the King.⁹⁴

Tuttavia, Polanski opta per una scissione che è l’antitesi del concetto elisabettiano di unità fra *body* e *mind*: la fisicità di Lady Macbeth e il linguaggio non verbale lasciano trapelare sensualità e femminilità, ma la sua fredda lucidità nell’orchestrare il regicidio e l’euforia generata dai suoi piani dimostrano la sua rinuncia alla parte più dolce di sé. In altre parole, la Lady Macbeth di Francesca Annis ha fatto propria l’intenzione di essere una serpe nascosta apparendo come un fiore innocente sfruttando avvenenza e giovinezza.

4.1.2 Macbeth: quando la fragilità porta alla rovina

Per ciò che riguarda il Macbeth di Jon Finch, le continue esitazioni e la dipendenza carnale da Lady Macbeth restituiscono una mascolinità acerba, non in grado di affermarsi pienamente e quindi in linea con la giovane età. Il suo tormento interiore viene messo in risalto da una scena in particolare: si tratta di un incubo nel quale Fleance prende la corona, la indossa e poi pugnala Macbeth con una freccia mentre un sorridente e compiaciuto Banquo gli copre la bocca per silenziarne le urla. Ciò avviene dopo che Macbeth ha commissionato a due sicari il duplice omicidio dei protagonisti del suo sogno, circostanza che rende ancor più significativa la sequenza dal punto di vista psicologico. Al suo risveglio, il re trova le braccia di Lady Macbeth ad accoglierlo e rassicurarlo, ma la sua mente è ormai corrotta da oscurità e visioni, come lui stesso afferma (“O! Full of scorpions is my mind, dear wife!” – III.ii.36). Lo scambio fra i due è denso di tenerezza e si percepisce il desiderio della moglie di porre fine alla sofferenza del marito che appare meno coinvolto di lei e più concentrato sul malessere che inizia a possederlo. Sebbene Lady Macbeth cerchi di trattenerlo nel presente invitandolo ad essere gioviale con gli invitati al banchetto in suo onore, Macbeth vive in una proiezione futura viziata dall’eco delle

⁹⁴ J. La Belle, “‘A Strange Infirmy’: Lady Macbeth’s Amenorrhea”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 31, 3 (1980), p. 382.

parole delle *weird sisters* che continua a serpeggiare nel suo inconscio. È qui che inizia la lenta separazione fra marito e moglie, nella discrepanza di scopi e intenti e nella mancata condivisione di questi ultimi. È interessante notare come sia il testo originale a suggerire, a questo punto della tragedia, un'inversione di forze che vede Macbeth prendere il sopravvento sull'azione drammatica e Lady Macbeth perdere la sua assertività rimettendosi alle decisioni del marito. Dopo aver ricordato che Banquo e Fleance sono ancora in vita, e aver manifestato la sua ansietà al riguardo, Macbeth inizia a pianificarne gli omicidi senza condividere le sue intenzioni. La moglie chiede "What's to be done?" e lui le risponde: "Be innocent of the knowledge, dearest chuck, / Till thou applaud the deed." (III.ii.45-46). Tale scambio richiede una serie di riflessioni. La domanda posta da Lady Macbeth lascia intendere che non è più lei a prendere decisioni ed è al contempo un invito alla comunicazione e una richiesta di coinvolgimento che viene tuttavia ignorata. Le parole di Macbeth, infatti, e in particolare l'espressione "innocent of the knowledge" suggeriscono un duplice scopo: il desiderio di proteggere Lady Macbeth da ulteriori crimini e quindi mantenerla innocente, ma anche quello di tramutarla in spettatrice degli eventi, come indica il verbo fortemente metateatrale "applaud". In altre parole, Macbeth declassa la sua compagna, che fino a questo momento è stata agente e sua complice, a un ruolo marginale e passivo invitandola ad attendere il momento in cui potrà applaudire gli accadimenti. Poiché il pubblico della tragedia è già a conoscenza delle intenzioni di Macbeth, espresse nel dialogo con i sicari che precede questa scena, Lady Macbeth resta la sola a non avere idea di ciò che sta per accadere, collocandosi in una dimensione di tragica ironia che la costringe all'impotenza. Questo stravolgimento della dinamica di coppia è la conseguenza naturale di ciò che è avvenuto nel mondo circostante: il regicidio ha sconvolto il macrocosmo sociale e politico della Scozia e inevitabilmente alterato il microcosmo relazionale dei Macbeth, dando inizio al loro disfacimento. Nel film di Polanski, l'evento che sancisce l'inizio della rovina per entrambi è l'apparizione del fantasma di Banquo. Subito dopo aver congedato gli ospiti che hanno assistito al suo delirio, Macbeth siede accanto alla moglie e le chiede la sua opinione sull'assenza di Macduff per poi esortarla a seguirlo in camera da letto. Per tutta risposta, Lady Macbeth si alza con sguardo spento, afferra il candelabro e si dirige da sola fuori dalla stanza rifiutando la mano che il marito le ha stancamente teso. In questo scambio, il regista mette in risalto attraverso piccoli dettagli, quali la stanchezza di Macbeth, l'atteggiamento di insofferenza e noia di Lady Macbeth e la generica freddezza tra i due, l'inesorabile logoramento del rapporto di coppia. Tale frattura risulta evidente anche a livello testuale, come osserva Agostino Lombardo nel suo commento alla tragedia:

Con tutti gli altri legami, anche quello con la moglie si è definitivamente spezzato: i due escono insieme, Macbeth torna per un istante ad usare il “noi”, come per riaccogliere la moglie nel proprio mondo:

Come, we'll to sleep. My strange and self-abuse
Is the initiate fear, that wants hard use:
We are yet but young in deed. (III.iv.141-43)

Ma di fatto il rapporto non è più possibile, nemmeno sul piano di una complicità nel male. La lotta di Macbeth è ormai lotta contro l'umano e va perciò condotta in solitudine: non a caso questa è l'ultima volta in cui marito e moglie appaiono insieme.⁹⁵

Nella scena successiva, Polanski e Tynan enfatizzano la distanza venutasi a creare fra i coniugi combinando l'uso della fotografia e della luce ad una modifica del testo. Macbeth e Lady Macbeth sono a letto, nudi sotto le coperte, i volti irrorati dalla luce rossa dell'alba ravvivata dall'arancio delle fiamme che ardono nel camino. In questo ambiente saturo di calore, dove il pubblico si aspetterebbe con buona probabilità uno scambio sensuale come i precedenti, i volti dei personaggi appaiono freddi e distaccati. A questo si aggiunge la scelta di far pronunciare a Macbeth il monologo in cui dichiara il suo intento di tornare dalle *weird sisters*, che il testo vorrebbe prima del “Come, we'll to sleep”, ad una Lady Macbeth triste, assorta nei suoi pensieri, il cui volto è rigato da lacrime silenziose di cui il marito non si accorge. I versi che chiudono la scena, “We are yet but young in deed”, appaiono quasi ironici nel contesto creato da Polanski. La giovinezza anagrafica dei due protagonisti nulla può contro l'evidente logoramento del sentimento che li lega, e le parole di Macbeth suonano più come un tentativo di consolazione che come un'affermazione convincente. Ad accentuare l'idea di tale invecchiamento è anche l'aspetto di Macbeth che cambia dopo l'incoronazione: da giovane con il viso pulito e ben rasato a uomo con barba e baffi che sembrano emulare quelli ben più folti e ingrigiti dall'età del trapassato Duncan. Il contrasto fra l'ambientazione e le parole e la mancanza di empatia reciproca evocano un'intimità perduta, un luogo sterile molto lontano dal nido d'amore in cui marito e moglie si abbandonavano nei primi atti della tragedia. Come illustra Agostino Lombardo, da questo momento in poi Macbeth e Lady Macbeth non appariranno più insieme, e se nel testo shakespeariano la separazione fra i due sancisce l'inizio della fine, nell'adattamento di Polanski tutto assume tinte più forti e violente.

4.1.3 Oscenità, innocenza e follia: i tre volti della nudità

Come anticipato nella prima parte di questo capitolo, la nudità è un elemento che caratterizza alcuni dei momenti più salienti del lungometraggio, in parte modificando i significati

⁹⁵ A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, Vicenza: Neri Pozza 1969, p. 184.

originariamente attribuiti all'immaginario legato agli abiti, o alla loro assenza, nella tragedia shakespeariana. La simbologia del vestiario è uno degli elementi caratterizzanti del *Macbeth*: dai “borrowed robes” (I.iii.108-09) del primo atto al “giant’s robe upon a dwarfish thief” (V.ii.22) dell’atto quinto, la metafora concettuale del vestiario ha lo scopo di mettere in risalto l’inadeguatezza di Macbeth e l’innaturalità della sua ascesa al potere nel tentativo di appropriarsi di abiti altrui. D’altro canto, la nudità, così come descritta nell’opera, è associata alla debolezza e alla fragilità, come afferma Lindsey Scott in un articolo del 2008:

Shakespeare’s play provides us with a metaphor that projects gendered conceptions of the naked and the clothed body: references to nakedness seem to indicate the natural state of vulnerability – unclothed and therefore weak or traditionally feminized bodies – while the clothed body projects an image of masculinity that is embedded within the play’s representations of violent action.⁹⁶

Prima di analizzare le diverse sfaccettature di una scelta registica che ha contribuito a imporre sul film il divieto ai minori di 18 anni in fase di distribuzione, è utile ricordare che il costumista Anthony Mendleson è stato premiato con il BAFTA nel 1973 per il suo lavoro in questa versione del *Macbeth*. Fin dalle prime immagini si nota l’attenzione a una ricostruzione quanto più fedele possibile degli abiti d’epoca medievale indossati dai personaggi. Forse proprio tale ricercatezza dei costumi di scena, particolarmente evidente nella prima metà della pellicola, si pone in contrasto con la volontà di esporre corpi completamente spogliati nella seconda parte. Sebbene la fine degli anni ’60 del Novecento sia stata caratterizzata da movimenti di liberazione sessuale, la nudità integrale sul grande schermo resta comunque, oggi come ieri, un argomento fortemente dibattuto e oggetto di numerose critiche. Nel caso di questo adattamento, comprendere le motivazioni che si celano dietro la scelta di usare il nudo in momenti salienti della tragedia può essere utile al fine di mettere a fuoco l’intento registico di Polanski.

Tre sono le scene di nudo che si susseguono nella fase finale del film: la visita di Macbeth nel covo delle streghe, il bagno del piccolo Macduff e la *sleepwalking* scene di Lady Macbeth. La *cauldron scene* verrà esaminata nel dettaglio nella terza parte della tesi dedicata interamente alle *weird sisters*, ma è importante anticipare che la nudità delle streghe è aggressiva e sgradevole, una grottesca esasperazione dei raduni *hippie* assai popolari all’epoca della realizzazione del *Macbeth*. Diversa, ma non meno disturbante, è l’immagine di nudo integrale di uno dei figli di Macduff che precede il massacro di tutta la famiglia. Come descritto nel

⁹⁶ L. Scott, “‘There’s No Such Thing’: Nothing and Nakedness in Polanski’s *Macbeth*”, in P. Holland (a cura di), *Shakespeare Survey 61: Shakespeare, Sound, and Screen*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, p. 104.

primo capitolo, il bambino è ripreso frontalmente nell'atto di venire lavato dalla madre e la sua nudità si colloca agli antipodi di quella delle *weird sisters*, assumendo significati legati all'innocenza e alla purezza dell'infanzia. A questi elementi si aggiunge l'idea del piccolo Macduff come una creatura indifesa molto simile al povero scricciolo di cui parla sua madre con Ross nella seconda scena dell'atto IV, che corrisponde all'inizio della sequenza di Fife nel film: "for the poor wren / The most diminutive of birds, will fight, / Her young ones in her nest, against the owl. / All is the fear and nothing is the love." (IV.ii.9-12). Proprio al verso finale pronunciato da Lady Macduff sembra rifarsi Polanski nell'orchestrare la scena del massacro, il cui *climax* coincide con l'omicidio del bambino, avvolto solo da un telo, che muore dissanguato fra le braccia della madre. La nudità in questo caso è lo strumento che esalta la vulnerabilità e l'incapacità di proteggersi del piccolo scricciolo contro i rapaci che lo strappano al suo nido un tempo sicuro e accogliente e ora scenario raccapricciante dove "tutto è paura e niente è amore".

4.1.4 Lady Macbeth: quando la serpe diventa *th'innocent flower*

L'ultimo e forse più eclatante nudo è quello di Lady Macbeth nella celebre *sleepwalking scene* che apre il quinto atto della tragedia originale e che nel film si colloca in un momento strategico a seguito di una modifica della sceneggiatura. Per illustrare pienamente il deteriorarsi dello stato mentale della protagonista, Polanski aggiunge una breve sequenza, non presente nel testo shakespeariano, che precede il massacro di Fife e la scena di sonnambulismo. Lady Macbeth è seduta in una sala del castello, il capo chino su un lavoro di ricamo e gli occhi chiusi, mentre un gruppo di uomini è intento a dialogare sui recenti accadimenti che hanno seguito la morte di Duncan. Non appena vede Macbeth arrivare a cavallo, la dama di compagnia della regina la sveglia e lei grida "The gracious Duncan's dead!", mentre con occhi spiritati si guarda i palmi delle mani sui quali appare sangue che pochi istanti dopo sparisce. Entrato nella sala, Macbeth apprende della fuga di Macduff e, consegnati i guanti ad un valletto, si avvicina alla moglie, che nel frattempo ha ripreso a ricamare, afferra il pezzo di stoffa sul quale sta cucendo per poi serrare una mano attorno alla fiamma di una torcia, spegnendola. Quest'ultimo gesto può essere interpretato come un'anticipazione della struggente eulogia che Macbeth pronuncerà alla notizia della morte di Lady Macbeth, in particolare in riferimento all'espressione "Out, out, brief candle" (V.v.22). Volendo ampliare il raggio della speculazione interpretativa, il fatto che Macbeth privi la moglie della luce che le consentiva di vedere il suo ricamo, con un gesto così rapido e brusco, potrebbe suggerire come sia stato proprio lui, con le sue decisioni irrazionali dettate dalla paura e dall'ambizione, a spegnere la lucidità di Lady Macbeth, relegandola ad

una condizione di solitudine estrema, un'oscurità della mente e dell'anima che si manifesta pienamente nell'ultima scena che la vede protagonista.

La *sleepwalking scene* avviene in un contesto intimo, nella camera da letto di Lady Macbeth, dove il fuoco acceso nel camino restituisce un'atmosfera accogliente che contrasta con il turbamento della donna la quale, completamente nuda, siede allo scrittoio e mima il gesto di lavarsi le mani. La presenza del medico e della *nurse* ha connotazioni fortemente voyeuristiche poiché entrambi seguono i movimenti della regina da vicino. Eppure, sebbene da un punto di vista estetico ci sarebbero i presupposti per una scena dai contorni erotici data anche l'avvenenza della protagonista, il nudo di Francesca Annis appare più legato alla sua condizione di deterioramento psicofisico che alla sensualità. Come afferma ancora Forker:

The most astonishing of Polanski's presentations of nakedness is the so called (*sic*) sleepwalking scene, some of it showing Lady Macbeth in a sitting posture, during which her total bareness serves as the visual metaphor for her exposure of a tormented interior life. Her unintended confession of guilty secrets which, if she were awake and rational, she would dare not utter, comes across powerfully. And the close presence of the doctor and her waiting gentlewoman (the physician at one point passes his hands before her eyes to see if she will blink and takes quasi scientific notes on her condition) makes the intrusion on her privacy more invasive. Her nakedness has the effect of augmenting our sympathy while the beauty of the young actress's body (the role was played by Francesca Annis) is intended to contrast shockingly with the character's deformity of soul.⁹⁷

Secondo questa interpretazione, la *sleepwalking scene* mostrerebbe il netto contrasto fra un'esteriorità esteticamente attraente e un'anima deforme e corrosa dal male. È altresì possibile affermare che, in un ironico paradosso, se si pensa al finanziatore del film e alla sua professione, la Lady Macbeth immaginata da Polanski sia spregiudicata e seducente quando indossa abiti che la coprono quasi del tutto, ma diventi fragile e instabile se spogliata. Questa lettura potrebbe suggerire che, una volta smessi i panni dell'ambiziosa moglie che spinge il marito verso il potere, Lady Macbeth sia a tutti gli effetti una giovane donna sopraffatta da crimini che né la sua mente né il suo corpo sono in grado di accettare. In altri termini, parafrasando le parole della stessa Lady Macbeth, la scena di sonnambulismo in questo adattamento sembra rivelare l'opposto della sua esortazione, "look like th'innocent flower but be the serpent under't" (I.v.54-55): la nudità e il delirio restituiscono l'immagine dell'innocenza come pentimento per i crimini commessi e il pubblico non può fare a meno di perdonare la sua anima avvinta dal rimorso. A rinforzare questa interpretazione c'è la scelta degli sceneggiatori di collocare la *sleepwalking scene* subito dopo il massacro di Fife, anziché dopo la scena in cui Ross rivela a Macduff della strage della sua famiglia. Così facendo,

⁹⁷ C. R. Forker, "Symbolic and Thematic Impoverishment", cit., p. 191.

Polanski e Tynan creano una continuità tematica e temporale fra le vittime della furia di Macbeth, come afferma Scott nel suo articolo:

Annis brings a child-like naivety to the role of the 'fiend-like queen' (V.ii.35) that is enhanced by Polanski's visual representations of nakedness. Her exposed body appears frail and brittle in the sleepwalking scene, which follows directly after the attack on the Macduff castle and thus associates the naked bodies of the murdered babes with Lady Macbeth's own naked vulnerability. [...] Polanski reorders the play's events to portray her as another victim of the film's escalating violence.⁹⁸

L'ultima apparizione di Lady Macbeth è frutto di un'altra modifica della sceneggiatura e soddisfa quel criterio di circolarità che Polanski applica con particolare dedizione nel suo adattamento, come si vedrà anche nel capitolo dedicato alle streghe in riferimento alla scena finale del film. Mentre gli eserciti si schierano pronti a combattere l'ultima battaglia, la regina, ormai in preda a un delirio costante, prende la lettera che Macbeth le aveva scritto dopo aver incontrato le *weird sisters* per la prima volta e la legge ad alta voce come aveva fatto nella sua prima apparizione. Questa volta, la voce è rotta dal pianto e le parole si fanno strada tra i singhiozzi e le esitazioni mentre Lady Macbeth ripercorre tutto il vissuto drammatico scaturito dal contenuto della lettera stessa. L'ultima parola, "farewell", anticipa con tragica ironia ciò che avviene nella scena successiva. Macbeth siede sul trono e riflette sull'imminente battaglia quando si sente una donna gridare e lui stesso si meraviglia di aver provato turbamento, dal momento che, come recita il testo, non sa più cosa voglia dire avere paura. Dopo aver appreso che la causa delle urla è la morte della regina, Macbeth scende le scale del palazzo e raggiunge un piccolo gruppo di persone raccolte intorno al corpo senza vita di Lady Macbeth che giace in una posizione sgraziata e innaturale, con un braccio torto dietro la schiena, le gambe piegate e gli occhi sbarrati verso il cielo. Come in altri momenti del film, il bisogno di mostrare senza lasciare nulla all'immaginazione prevale sul senso estetico nel tentativo di ricreare l'orrore seneciano delle grandi tragedie giacomiane in cui ben poco veniva risparmiato al pubblico. Ciò che colpisce non è tanto il realismo della posizione in cui viene trovata Lady Macbeth, quanto l'indifferenza di Macbeth che non sembra avere alcuna reazione davanti al cadavere della moglie che lui stesso aveva definito "my dearest partner of greatness" (I.v.11). Incapace di provare emozioni diverse dal desiderio di vendetta e di potere, Macbeth si dirige verso una fine ben più violenta e truce di quella spettata alla sua consorte.

⁹⁸ L. Scott, "There's No Such Thing", cit., p. 114.

4.1.5 La fine di Macbeth e il trionfo del sensazionalismo

Se è vero che Polanski non risparmia nulla al pubblico quanto a spargimento di sangue e violenza per tutta la durata del suo *Macbeth*, è altrettanto possibile affermare che è nel duello finale e la successiva morte del protagonista per mano di Macduff che il regista polacco porta la vicenda all'estremo della sua crudezza. La sequenza, satura di elementi grotteschi, richiama il cinema horror nella sua declinazione *splatter* che il *Vocabolario Treccani* definisce come “Genere cinematografico, e poi fumettistico e letterario, caratterizzato da scene di violenza sanguinosa, rappresentate in maniera molto esplicita e spesso iperbolica tanto da sfociare talora nel cattivo gusto”.⁹⁹

Dopo un combattimento lungo e molto faticoso, reso a tratti tragicomico dalla goffaggine dei due attori, costretti a movimenti rigidi e faticosi dalle pesanti armature che conferiscono realismo alla scena a discapito della praticità, Macbeth viene trafitto dalla spada di Macduff. Esausto e moribondo, barcolla verso una scalinata, ne sale i gradini in un ultimo, disperato tentativo di fuga e infine crolla in ginocchio, come un condannato sul patibolo. A questo punto Macduff, con un colpo deciso e potente, gli recide di netto la testa, che precipita sul pavimento di pietra, cristallizzata in un'espressione caravaggesca da cui trapela ancora una pulsazione di vita, mentre il corpo decapitato rotola giù per la scala in un profluvio di sangue. Ross si affretta a rimuovere la corona dal cadavere e, dopo averla ripulita dal sangue, la porge a Malcolm salutandolo come il nuovo re di Scozia. La sequenza è grottesca e quasi parodistica nella sua brutalità ed è esasperata dalla scelta di mostrare in soggettiva il punto di vista di Macbeth dalla sua testa mozzata, che viene issata su una lancia e portata trionfalmente sulla cima del castello come una bandiera. Polanski sembra insinuare nel pubblico il dubbio che il tiranno non sia del tutto morto, ma che i suoi occhi possano ancora vedere e stupirsi della gioia degli astanti e della rapidità con cui Malcolm viene incoronato. Finisce così la parabola di Macbeth: il corpo smembrato, il suo volto deriso e trasformato in un macabro fantoccio di cui nessuno già si ricorda più e simile al “poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more” (V.v. 2).

4.2 Justin Kurzel e il potere delle immagini sulla parola

This is not the traditional stage *Macbeth*, crammed into claustrophobic interior spaces. It is conceived in (and almost dwarfed by) a vast Scottish plain [...] The movie never entirely quits

⁹⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/splatter/>

the battlefield (“heath” is replaced with “battlefield” in one early tinkering with the text) above which the air finally becomes blood red in a dusty fog of war – a Scots Outback, maybe.¹⁰⁰

Il passaggio che introduce questo capitolo, tratto dalla recensione del *Macbeth* di Kurzel firmata da Peter Bradshaw, critico e giornalista del quotidiano inglese *The Guardian*, mette in luce l'importanza del paesaggio nell'adattamento del regista australiano. Particolarmente interessante è l'espressione “almost dwarfed by”, che indica come la grande pianura scozzese prenda il sopravvento sugli altri aspetti della produzione, riducendone le dimensioni al punto di farli apparire “nani”. Alcuni critici hanno espresso il loro scetticismo riguardo all'evidente sproporzione fra la magnificenza dello scenario naturale e la rilevanza del linguaggio shakespeariano, spesso adombrato, se non risucchiato, dalle immagini, a discapito dei versi del Bardo. A tal proposito, Michael D. Friedman, nel suo saggio “The Persistence of Fidelity in Reviews of Kurzel’s *Macbeth*”¹⁰¹, analizza acutamente come la ricezione critica dell'adattamento si sia incardinata proprio attorno al paradigma della “fedeltà” (*fidelity discourse*). Friedman evidenzia come molti recensori abbiano inizialmente condannato i drastici tagli al testo operati da Kurzel, giudicando la prevalenza della componente visiva come un detrimento della poesia shakespeariana. Tuttavia, lo studioso dimostra anche come un'altra sezione della critica abbia ridefinito il concetto stesso di fedeltà: Kurzel non sostituisce la parola con l'immagine per impoverirla, ma impiega le risorse del linguaggio cinematografico per creare “equivalenti visivi” della densità metaforica del testo originario. In quest'ottica, la libertà interpretativa del regista non costituisce un tradimento, bensì la trasposizione in forma visiva ed empatica delle medesime tensioni drammatiche che il Bardo affidava alla parola recitata. È doveroso ricordare di nuovo che la libertà interpretativa è uno dei principi cardine sul quale si articola l'ideazione di un prodotto originale e creativo ispirato ad un'opera esistente. Inoltre, il cinema può avvalersi di una serie di strumenti che mancano al teatro e che spesso, come nel caso del *Macbeth* di Kurzel, creano alternative semiotiche al linguaggio parlato.

4.2.1 La fotografia di Adam Arkapaw: “the dreamscape”

La scelta dei colori e delle ambientazioni in questo adattamento accompagna i diversi momenti della tragedia: la giustapposizione cromatica tra atmosfere calde e fredde evoca dicotomie

¹⁰⁰ P. Bradshaw, “*Macbeth* review: Fassbender and Cotillard full of sound and fury in significant Shakespeare adaptation”, *The Guardian*, 23 maggio 2015, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/23/macbeth-review-fassbender-and-cotillard-full-of-sound-and-fury-in-significant-shakespeare-adaptation>

¹⁰¹ M. D. Friedman, “The Persistence of Fidelity in Reviews of Kurzel’s *Macbeth*”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 47, 4 (2019).

tematiche quali sterilità e fertilità, empatia e crudeltà, realtà e immaginazione. In un'intervista rilasciata al periodico *American Cinematographer* nel 2015, il direttore della fotografia Adam Arkapaw spiega nei dettagli come alcune scelte tecniche abbiano contribuito alla costruzione di quello che lui stesso definisce “dreamscape”, sottolineandone le caratteristiche oniriche:

There's so much scope for expression with Shakespeare. And in the case of *Macbeth*, you really are getting inside the character's head – he's seeing apparitions. Once you're inside someone's head, it's a dreamscape; there really are no boundaries to what you can do.¹⁰²

In particolare, Arkapaw si sofferma sulla scelta dell'obiettivo anamorfico (o anamorfotico) che estende il campo visivo a discapito della proporzione:

The aberrations of anamorphic help create an expressionistic and painterly effect. And they also play against the sharpness of [digital capture]. Anamorphic seats the aesthetic somewhere in between a softer film look and a harder digital look.¹⁰³

Per comprendere appieno quali siano gli effetti creati dalle lenti anamorfiche è utile soffermarsi sulla descrizione che segue:

In termini semplici, una lente anamorfica è una lente specializzata che comprime il campo visivo orizzontale, catturando una scena più ampia su un sensore standard della fotocamera. Questa compressione crea un rapporto d'aspetto distinto, tipicamente caratterizzato da una larghezza maggiore e un'altezza più stretta. La definizione di un obiettivo anamorfotico diventa chiara se confrontata con altri tipi di obiettivi. A differenza degli obiettivi tradizionali che catturano immagini con un rapporto d'aspetto 1:1, gli obiettivi anamorfotici offrono un'esperienza più immersiva e cinematografica espandendo il campo visivo orizzontale. [...] Catturando un'inquadratura più ampia, gli obiettivi anamorfotici offrono una visione più espansiva della scena, enfatizzando la grandiosità, la profondità e la scala del soggetto. Creano una sensazione di profondità e dimensionalità, con riflessi di luce unici e un bokeh (*sic*) caratteristico, migliorando la narrazione visiva complessiva.¹⁰⁴

Il risultato di questa scelta è un film in cui gli spazi sembrano dilatarsi e gli scenari naturali sono tanto maestosi quanto aspri e inospitali. Dopo la sequenza iniziale, carica di dolore e di intimità, l'obiettivo si sofferma su rilievi dalle cime innevate battute da un vento incessante, al cospetto delle quali le *weird sisters* appaiono come minute figure in un diorama. Come si vedrà nel capitolo conclusivo della tesi, qui le streghe hanno ben poco di soprannaturale; al contrario, la loro presenza viene percepita come un'estensione del paesaggio che le circonda, come se la natura stessa fluisse nei loro gesti misurati e nelle voci pacate con le quali si esprimono. Per esaltarne la benevolenza e il distacco dalla ferocia degli uomini

¹⁰² A. Arkapaw, interview, *American Cinematographer*, vol. 96, 12 (2015).

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ “Definizione e significato di obiettivo anamorfotico”:

https://store.sirui.com/it/blogs/guides/anamorphic-lens-a-simple-definition?srltid=AfmBOopdMI95E_itcvd6Xxa3PdS1GzpMUFUqBkcGX1R4q3C5WaIoRkqp

vengono usate luci calde, come spiega ancora Arkapaw: “You might expect the witches to be colder or more macabre, but we wanted them to be warmer. We tried to use the sun and flares to make the image sort of heavenly – more angelic than witchy, I guess.”¹⁰⁵ È importante ricordare che le *weird sisters* di Kurzel sono un simbolo di fertilità e rappresentano un nucleo familiare in continua espansione che fa da contraltare alla morte e alla distruzione generate sul campo di battaglia, il che spiega la scelta di rappresentarle anche da un punto di vista tecnico come figure positive. In contrasto con il calore emanato dalle donne, gli uomini che si massacrano nelle scene di guerra si muovono in uno scenario freddo, nei toni del grigio e del blu, metallico e duro come le lame delle spade che stridono nei combattimenti.

In alcuni momenti del film, gli elementi naturali diventano il correlativo oggettivo dello stato psicofisico di Macbeth e delle sue azioni. Ne sono un esempio le immagini che seguono le parole di Lady Macbeth “a little water clears us of this deed” (II.ii.66), pronunciate subito dopo l’omicidio di Duncan: un lago circondato da montagne innevate, un promontorio da cui scendono varie sottili cascate e, infine, un piccolo specchio d’acqua gelida racchiuso da colline nel quale Macbeth si immerge del tutto evocando l’archetipo della purificazione battesimale. Appare ironica la scelta di rappresentare l’acqua in molte delle sue forme e in grande abbondanza se messa a confronto con l’espressione “a little water” usata da Lady Macbeth, ma questa ridondanza enfatizza anche quanto sia impossibile lavare via il crimine che è stato commesso e che da questo momento in poi perseguiterà i due responsabili. Una sequenza interessante, per il modo in cui la natura si fa opprimente e si riflette nelle proiezioni di Macbeth, è quella dell’uccisione di Banquo e della sua apparizione al banchetto per celebrare l’incoronazione dei nuovi sovrani. Lo scenario dell’aggressione è un bosco di betulle freddo e poco illuminato, dove il silenzio è rotto solo dalle urla di Banquo e dal pianto sommesso di Fleance che assiste impotente all’omicidio del padre, riuscendo poi a mettersi in salvo.

Nella scena successiva, osserviamo Macbeth nella sala del palazzo reale, circondato da un nutrito gruppo di ospiti che attendono austeri e silenziosi di essere invitati a sedersi, in un’immobilità partecipata che ricorda quella del bosco in cui si è appena consumata l’aggressione. La sala è illuminata da candele e le sfumature del giallo e dell’oro sottendono una sobria regalità, creando al contempo un gioco di luci ed ombre che contribuisce a mantenere cupa l’atmosfera. Il fantasma di Banquo si inserisce nel contesto manifestandosi come un’allucinazione che solo un occhio attento percepisce fra i volti dei commensali. La sua presenza al banchetto è simile all’apparizione della giovane strega che salva Fleance nel bosco,

¹⁰⁵ A. Arkapaw, interview, cit.

e forse è proprio la sua compostezza a turbare così profondamente Macbeth, la cui fragilità è ormai evidente. Il confine tra incubo e realtà inizia a confondersi in questa sequenza e, come nota Brian Chalk in un articolo che indaga la privazione del sonno e le sue conseguenze nella tragedia shakespeariana, anche nel testo originale si percepisce un cambiamento di prospettiva irreversibile da parte del protagonista:

Whereas previously the “air drawn daggers” visible only to Macbeth led him to take action and seize the throne, Banquo’s ghost externalizes the visions that he experiences earlier in the play, leaving him suspended in a dangerous liminal space between sleeping and waking that puts on stage the terrifying visions of his warped consciousness.¹⁰⁶

È proprio questo “dangerous liminal space between sleeping and waking” a caratterizzare quello che appare come il *climax* del *dreamscape* creato da Arkapaw per Kurzel: la visita di Macbeth alle streghe. Il re si alza dal letto mormorando l’intenzione di recarsi dalle *weird sisters*, si ferma nel mezzo della stanza e oscilla avanti e indietro mentre la luce bianca del sole lo inonda fino a cancellarne i contorni. L’immagine che affiora subito dopo è quella di un paesaggio fatto di cime innevate e vento incessante nel quale Macbeth cavalca scalzo e vestito solo della camicia da notte per poi addentrarsi nel fitto di una nebbia pastosa e giallastra che ricorda la “fog and filthy air” menzionata dalle streghe al termine della loro prima apparizione in I.i. Una volta sceso da cavallo, Macbeth si dirige verso le donne che, chine su un piccolo fuoco, stanno preparando una mistura dalla consistenza simile a quella del sangue che gli offrono da bere per trovare risposte alle sue domande. Inizia così una sequenza onirica fatta di soldati che camminano stremati dalla battaglia come ombre proiettate su uno sfondo e bisbigliano “Beware Macduff” a un Macbeth svestito, sporco e disorientato. A dargli conforto giunge il bambino-soldato morto nella battaglia iniziale, che lo incita ad essere “bloody, bold, and resolute” poiché nessun nato da donna potrà mai ucciderlo. Macbeth lo abbraccia e il ragazzo si allontana mescolandosi alle altre ombre che a poco a poco si dissolvono, lasciando il re da solo a chiedersi perché dovrebbe temere Macduff se quanto ha appena ascoltato è vero. Tutto in questa scena contribuisce a creare un’atmosfera ambigua in cui il pubblico fatica a comprendere se l’intera sequenza avvenga nella realtà o sia una proiezione della mente “full of scorpions” di Macbeth. In entrambi i casi, ciò che appare evidente è la condizione di deterioramento psicologico del protagonista il quale, è bene ricordare, in questo adattamento è volutamente caratterizzato come un soldato affetto da una forte sindrome post-traumatica da stress. Come rileva ancora Michael D. Friedman nel suo studio sulle recensioni del film, la

¹⁰⁶ B. Chalk, “Slumberry Agitations: Sleep Deprivation in *Macbeth*”. *Journal of Early Modern Cultural Studies*, vol. 20, 4 (2020), p. 76.

chiave di lettura del trauma psicologico (PTSD) è stata riconosciuta da gran parte della critica come il vero perno dell'adattamento di Kurzel. Friedman nota come l'introduzione del trauma bellico e l'ossessione allucinatoria per il *boy soldier* abbiano permesso ai recensori di giustificare e valorizzare le scelte formali di Arkapaw: il *dreamscape* cinematografico, con i suoi toni cupi, le nebbie e le scene a rallentatore, diventa la rappresentazione oggettiva della mente distorta del protagonista. La fotografia non è dunque un mero esercizio di stile, ma la resa plastica di uno stato mentale dissociato che il testo teatrale affidava ai monologhi interiori di Macbeth. Ancora una volta, il paesaggio naturale si fa estensione dello stato emotivo del personaggio, manifestandosi in questo caso sotto forma di una nebbia che impedisce di vedere distintamente il mondo circostante e capace di plasmare allucinazioni che scavano nelle paure più profonde dell'eroe tragico, mostrandone gli aspetti al contempo più umani e disumani. È infatti dopo queste visioni che Macbeth deciderà di sterminare la famiglia Macduff, allestendo un'esecuzione pubblica come monito per chiunque osi tradirlo.

La distinzione cromatica su cui si articolano scenografia e fotografia per quasi tutta la durata del film si dissolve in un'esplosione di sfumature rosso e arancio nella sequenza finale. Il bosco di Birnam prende fuoco a opera dell'esercito guidato da Macduff e le fiamme si estendono rapidamente fino al castello di Dunsinane, proiettando il loro calore su spesse nubi di fumo che invadono tutto il campo visivo e che fanno da sfondo al combattimento tra Macbeth e Macduff. Intorno a loro tutto sembra essere sospeso: i soldati avanzano lenti e apparentemente disarmati come ombre senza volto mentre le *weird sisters* si avvicinano alla scena osservandola in silenzio. Non appena Macbeth capisce che la sua fine è arrivata, poiché apprende che Macduff è stato strappato prima del tempo dal grembo di sua madre, gli appare il volto del bambino-soldato, che a questo punto della vicenda è un'immagine carica di significati. È interessante che sia proprio lui, e non Lady Macbeth o il figlioletto morto prematuramente, a palesarsi nella mente di Macbeth pochi istanti prima della sua morte. Il *boy soldier* è il simbolo della futilità della guerra che miete vittime innocenti, della paternità mancata e sofferta di Macbeth, del desiderio di vendetta e dell'ineluttabilità del fato; la sua presenza è inoltre il sintomo più evidente dello stato allucinatorio in cui versa il protagonista alla fine della tragedia. È possibile ipotizzare che questa apparizione sia in linea con il tono delle ultime parole di Macbeth, unico fra gli eroi tragici shakespeariani a pronunciare non un monologo finale carico di enfasi drammatica, ma piuttosto un'intenzione a non arrendersi mai e a combattere fino alla fine. Nei suoi ultimi istanti di vita, dunque, il re non torna con il pensiero alla sua famiglia, ma alla battaglia, la cui violenza ed efferatezza sono di maggior conforto per la sua mente deviata e traumatizzata. Come afferma Gemma Miller: "While Lady Macbeth is haunted by memories

of her dead baby, Macbeth is tortured by memories of warfare, made manifest in the figure of a ghostly boy soldier.”¹⁰⁷

4.2.2 La simbologia cromatica e il discorso sulla fertilità

Il tema della discendenza nel *Macbeth* di Shakespeare è centrale al punto da diventare l'ossessione del protagonista, che non si dà pace al pensiero di avere un “barren sceptre” e una “fruitless crown” (III.i.61-62), espressioni che, se unite all'evidente mancanza di eredi, rimandano all'impossibilità di procreare. Tuttavia, nel film di Kurzel, questa condizione non sussiste poiché, come visto in precedenza, nella scena iniziale i coniugi Macbeth vegliano il figlioletto morto, annullando di fatto l'ipotesi dell'infertilità. Il discorso sulla sterilità si fa dunque meno ovvio, trasformandosi in un'alternanza di situazioni che vede la coppia di protagonisti prima amanti appassionati, poi complici di un crimine, poi incapaci di superare insieme il dolore e gestire il potere, quindi destinati a separarsi, distrutti dai loro demoni e soli. Da un punto di vista tecnico, la parabola discendente dei Macbeth è accompagnata da giustapposizioni cromatiche volte ad esaltare le diverse fasi di un rapporto non lineare e tormentato.

All'inizio della vicenda, Lady Macbeth accoglie il marito di ritorno dalla guerra in una stanza illuminata solo da candele. Lo stesso scenario si presenta quando Macbeth ha un ripensamento e afferma di non voler procedere con il piano regicida. Nel dialogo che segue, la donna esorta il marito a comportarsi da uomo e a non tirarsi indietro, coinvolgendolo in un amplesso. Le luci tenui e i chiaroscuri contribuiscono a creare un'atmosfera calda e intima che amplifica la sensualità della scena. È importante porre l'attenzione sui tagli della sceneggiatura e sulle immagini che vengono accostate in questa sequenza poiché si tratta di elementi chiave nel discorso sulla fertilità. Una volta ascoltate le istruzioni della moglie, Macbeth non pronuncia i celebri versi “Bring forth men-children only! / For thy undaunted mettle should compose / Nothing but males” (I.vii.73-5). Le motivazioni di tale scelta sono piuttosto ovvie se si considera la perdita del figlio e il conseguente lutto della coppia. Tuttavia, è necessario osservare che il rapporto carnale consumato durante il dialogo può essere interpretato come un tentativo di generare nuovi eredi che possano smentire la profezia delle streghe secondo cui Banquo sarebbe il progenitore di una stirpe reale. Come afferma David B. Barron in un saggio del 1960:

Throughout the play the inadequacy of Macbeth's masculinity is depicted alongside the adequacy of Banquo, who could be said to serve as a standard. [...] Banquo's superior masculinity is

¹⁰⁷ G. Miller, ““He has no children””, cit., p. 27.

manifested in an uncanny ability to rise, to elevate himself above Macbeth, and this ability symbolizes his superior potency and fertility.¹⁰⁸

Nel testo originale, alla persuasione di Macbeth, che chiude il primo atto, segue un breve dialogo tra Banquo e Fleance; Shakespeare sembra voler ricordare al pubblico che mentre il protagonista esorta la moglie a dargli solo figli maschi la cui essenza virile è accentuata dall'espressione "men-children", Banquo ha già un erede, al quale può affidare momentaneamente la spada mentre riflette sull'inquietudine della notte che avanza senza stelle, carica di presagi nefasti. Nell'adattamento di Kurzelt, il contrasto fra le due scene è reso ancor più intensamente simbolico proprio dalla scelta di omettere l'esortazione di Macbeth, sostituendola con un rapporto fisico che lascia intuire la possibilità di creare una nuova vita, e di rappresentare subito dopo un gruppo di bambini che giocano alla lotta, fra i quali spicca Fleance. Banquo si avvicina al figlio e gli porge la spada con aria solenne, caricando sulle sue spalle anche un pesante drappo. Sottraendo il bambino al gioco e affidandogli un'arma mentre pronuncia le parole "A heavy summon lies like lead upon me" (II.i.6), Banquo sta trasportando Fleance nel mondo degli adulti in cui si combatte con armi vere e ci si preoccupa del futuro incerto, e lo sta preparando a ciò che lo aspetta. In altre parole, sta facendo di lui un *man-child* pronto alla guerra. Al contrario del testo originale, in cui Banquo riprende la spada dopo aver esternato le sue preoccupazioni, nel film il verso si ferma a "Gives way to in repose" (II.i. 9). In questo caso, il taglio della sceneggiatura è volto a sottolineare l'irreversibilità del rito di passaggio dall'infanzia all'età adulta al quale Fleance è stato costretto dal padre: non chiedendo indietro l'arma, Banquo investe suo figlio di una grande responsabilità che apparirà chiara nella scena finale. Kurzelt decide di ampliare ulteriormente i significati, scegliendo di far seguire a questo scambio l'apparizione del *dagger* offerto a Macbeth dal *boy soldier*. Il ragazzo fa il gesto di consegnare l'arma all'adulto affidandogli il compito di uccidere il re, un'azione che rispecchia e al contempo distorce quanto appena avvenuto fra Banquo e Fleance. La realtà si riflette nella visione e i ruoli si invertono, ma se nella realtà il bambino prende la spada del padre, nella scena immaginata il giovane ritrae la mano e, dopo aver guidato Macbeth verso il letto di Duncan, sparisce, costringendo l'omicida a servirsi del pugnale di una delle guardie addormentate per compiere il suo crimine. Laddove Banquo può contare sul figlio come estensione del proprio sé, capace di farsi uomo anzitempo per essere all'altezza del compito

¹⁰⁸ D. B. Barron, "The Babe that Milks: An Organic Study of *Macbeth*", *American Imago*, vol. 17, 2 (1960), pp. 133-61.

affidatogli, Macbeth è solo, braccato dalle proiezioni della sua mente e costretto ad essere “so much more the man” (I.vii.51).

4.2.3 “Out brief candle”: la morte di Lady Macbeth e il distacco dalla realtà

Come già osservato, l’allontanamento fra Macbeth e sua moglie, nel film di Kurzel, avviene dopo l’esecuzione della famiglia Macduff, che sembra risvegliare in Lady Macbeth tutto il dolore mai sanato per la perdita del figlio, portandola a una fine quasi liberatoria. Da un punto di vista interpretativo, la morte di Lady Macbeth è uno dei momenti che in fase di adattamento assume connotazioni molto diverse fra loro poiché si tratta di una scena non presente nel testo originale. Shakespeare lascia all’immaginazione del pubblico il compito di scegliere cosa sia successo alla protagonista della tragedia e tale scelta si traduce, in ambito cinematografico, nell’assoluta libertà di rappresentazione. Nel caso di Justin Kurzel, dare continuità al discorso sullo stato dissociativo di Macbeth è una priorità, e la scena che accompagna il celebre monologo “She should have died hereafter” (V.v.17) ne è la dimostrazione. Il medico informa Macbeth delle sorti della regina, che giace sul letto vegliata da una dama di compagnia in lacrime. Il re si avvicina alla moglie e le parla con voce sommessa; benché le parole iniziali lascino intendere l’uso della terza persona, Michael Fassbender si rivolge direttamente a Lady Macbeth come se fosse solo addormentata. L’aspetto più destabilizzante della sequenza è legato alla distanza percepita fra le azioni e la voce unita all’espressione del volto. I gesti compiuti da Macbeth sono carichi di drammaticità: prima si china sul letto, poi solleva il corpo esanime e lo porta nel centro della stanza mentre lo stringe a sé e ne accarezza i capelli; tuttavia, il tono delle sue parole e la mimica facciale non lasciano trapelare nessuna emozione. Osservando la scena si ha la sensazione che corpo e mente vadano in direzioni opposte, il primo comportandosi come ci si aspetterebbe in un momento di strazio e dolore per la perdita della persona amata, la seconda incapace di trovare corrispondenze emotive per un evento che non riesce a comprendere appieno. Se il testo originale contribuisce a rinforzare l’idea che l’elogio funebre sia solo una breve digressione dall’incombenza della battaglia finale, poiché sul finire del monologo di Macbeth entra un messaggero ad annunciare l’avanzata del bosco di Birnam, in questo adattamento la sceneggiatura inverte l’ordine dei versi, con il risultato che Macbeth sembra fornire una spiegazione per la sua incapacità di provare un dolore visibile per la morte di sua moglie. Dopo aver pronunciato la struggente metafora metateatrale che descrive la vita come un misero attore destinato a durare giusto il tempo della sua apparizione sul palco (V.v.24-6), il Macbeth di Kurzel sente la dama di compagnia piangere e chiede al medico “What is that noise?”. La risposta “It is the cry of women” allude nel testo originale alle grida

delle donne, ma in questo caso il regista sfrutta l'ambiguità del termine *cry*, che in inglese ha il doppio significato di gridare e piangere, e propende per la seconda interpretazione, facendo dichiarare a Macbeth di non essere più capace di spaventarsi, o in questo caso di lasciarsi commuovere, per via degli orrori di cui si è nutrito:

I have almost forgot the taste of fears.
The time has been, my senses would have cool'd
To hear a night-shriek; and my fell of hair
Would at a dismal treatise rouse, and stir,
As life were in't. I have supp'd full with horrors:
Direness, familiar to my slaughterous thoughts,
Cannot once start me. (V.v. 9-14)

La luce che accompagna questa sequenza è cupa e ricalca i toni del grigio usati per le scene di combattimento, simbolo di morte e solitudine. Il messaggero non spiega a Macbeth cosa sta avvenendo al di fuori del castello, ma lui lo intuisce e lascia la stanza per recarsi in una sala del trono deserta, come mostrano l'inquadratura dall'alto e l'eco dell'invocazione "Seyton!" che risuona nell'immenso spazio vuoto attorno al re. A questo punto la sceneggiatura diverge ancora una volta dal testo originale, riportando i versi della scena iii dell'atto V anziché mostrare Macbeth che si prepara alla battaglia intimando di suonare la campana:

I have lived long enough: my way of life
Is fall'n into the sere, the yellow leaf;
And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have; but in their stead,
Curses, not loud, but deep, mouth-honour, breath,
Which the poor heart would fain deny, and dare not.
Seyton! (V.iii.22-28)

Tale sostituzione è coerente con la scelta di mostrare il lato umano dell'eroe tragico e mettere in ombra la sua spietatezza immediatamente prima che lo scontro finale abbia inizio. Macbeth riflette sulla sua condizione esistenziale: un autunno in cui bisognerebbe raccogliere i frutti di quanto seminato, quali amore, obbedienza e amicizia, ma che è invece costellato di maledizioni, falsità e parole vuote. È evidente l'intenzione di suscitare empatia e compassione verso un uomo che ha perso tutto e che, in un raro momento di lucidità, non tormentato da visioni o presagi, si trova costretto a riconoscere la sua profonda solitudine. La destrutturazione del testo shakespeariano nelle mani dei tre sceneggiatori permette al regista di creare un Macbeth la cui crudeltà è stemperata da un dolore che sembra divorarlo dall'interno, un malessere del tutto umano, pur se dalle forme e dai risvolti soprannaturali, dal quale non c'è scampo se non con la morte. Laddove Shakespeare mostra il conflitto interiore fra ambizione, desiderio di vendetta e rimorso mantenendo sempre un equilibrio fra le parti e lasciando il

pubblico libero di scegliere se lasciarsi affascinare dalla profondità di Macbeth o condannarne le azioni criminali, Kurzel delinea un personaggio in cui non solo convivono forze tra loro opposte, ma che ha tutte le caratteristiche di un uomo del nostro tempo, vittima delle sue paure, sopraffatto da un vissuto traumatico e capace di distruggere se stesso prima ancora degli altri.

4.2.4 Il ritorno di Fleance

L'analisi dell'adattamento di Kurzel ha messo in luce l'importanza della componente psicologica nella realizzazione del personaggio di Macbeth e della sua vicenda personale, ma è necessario ricordare che uno dei temi fondamentali della tragedia resta quello della successione e della continuità della corona. Il dramma di Macbeth risiede nell'impossibilità di assicurarsi una continuità temporale dal momento che non ha eredi che possano succedergli; tale consapevolezza lo spinge a commettere azioni violente e sanguinose nel disperato tentativo di eludere una sorte già scritta e anticipata dalle *weird sisters*. Sara Subotić offre un'analisi accurata dell'argomento in un articolo che tratta il tema della temporalità del potere nel *Macbeth*:

Succession and the transition of power in *Macbeth* encompass a broader concern about the nature of sovereignty. Shakespeare's depiction of the instability in Macbeth's Scotland is, at its core, about the stable transition of power. But the questions of who succeeds and is fit to rule implicate the nature of sovereignty itself. The emphasis on Macbeth's violence and tyranny foregrounds the fear that an individual might attempt to exceed the body politic. The political concerns of Macbeth, then, are scalar because of the nature of the individual and the body politic. The individual represents a portion of the body politic, but the institution (in this case the monarchy) is an encompassing whole. Macbeth's concern with legacy is reflective of his concern with extending his individual rule beyond temporal existence. Thus, the political is analogous to the temporal; the individual is to temporality as the institution is to eternity. Macbeth's tragedy lies in his attempt and ultimate failure to cross this scalar threshold; he is always bound by his scale.¹⁰⁹

Nel caso dell'opera di Kurzel, l'ansietà rispetto al futuro è aggravata dal lutto: la morte prematura dell'unico figlio non è solo un dolore come genitore, ma anche una perdita dal punto di vista politico e sociale poiché annulla la prospettiva di Macbeth di continuare ad esistere nel tempo. Come afferma Carrie Y. Hess:

Kurzel's adaptation brings the academic and imaginative together by shaping Shakespeare's tragedy into a story that focuses on power's connection to patriarchal succession and thus underscores the historical concern for legitimate heirs for early modern English audiences. Ultimately, the adaptation suggests that Macbeth's motivation for murdering Duncan is not only

¹⁰⁹ S. Subotić, "'To be wrenched with an unlineal hand': The Temporality of Legacy in *Macbeth*", *Journal of the Wooden O*, vol. 24 (2024), p. 163.

a move to usurp power but an avenue for producing a legitimate heir in the wake of the loss of a previous and seemingly only child.¹¹⁰

Alla luce di tali premesse, il personaggio di Fleance rappresenta tutto ciò che il protagonista desidera senza poterlo avere: un figlio, un erede, una parte di sé che possa perpetuare il titolo conquistato con tanto sacrificio. In diversi momenti del film il disagio di Macbeth per il rapporto affettuoso tra Banquo e suo figlio è sottolineato da inquadrature che mettono in risalto non tanto la presenza di quest'ultimo, quanto l'assenza di un suo corrispettivo nella vita del protagonista. Dopo la battaglia iniziale, l'arrivo dei soldati all'accampamento è ripreso dalla prospettiva di Fleance in semisoggettiva e la camera indugia sul bambino che salta al collo del padre stringendolo in un abbraccio, mentre Macbeth smonta da cavallo a capo chino, solo e stanco. Nelle scene seguenti, quali l'accoglienza di Lady Macbeth a Duncan e il banchetto in suo onore, Banquo è raffigurato accanto al figlio e sempre in contatto fisico con lui, come se i due fossero indivisibili. Nel dialogo che corrisponde alla prima scena dell'atto III della tragedia originale, Macbeth invita Banquo alla cena per celebrare la sua incoronazione e, prima di salutarlo, il suo sguardo si sofferma su Fleance mentre chiede all'amico se il figlio si unirà a lui nella cavalcata che ha in programma per la giornata; lo scambio è carico di tensione negativa e anticipa quanto avverrà nella scena successiva con l'assassinio di Banquo nel bosco. I tagli della sceneggiatura enfatizzano l'ossessione di Macbeth per Fleance. Il dialogo con i sicari è eliminato e resta solo il monologo conclusivo che si chiude con la sentenza che condanna il bambino a "dover abbracciare il destino di quell'ora buia":

Within this hour,
At most, I will advise you where to plant yourselves,
Acquaint you with the perfect spy o'th'time,
The moment on't; for it must be done to-night,
And something from the palace; always thought,
That I require a clearness: and with him
(To leave no rubs no botches in the work),
Fleance his son, that keeps him company,
Whose absence is no less material to me
Than is his father's, must embrace the fate
Of that dark hour. (III.i.127-37)

La fuga dell'erede di Banquo, già causa di angoscia per Macbeth nella tragedia shakespeariana, diventa in questo adattamento motivo di una furia incontrollata che porterà allo sterminio della famiglia Macduff sulla pubblica piazza.

¹¹⁰ C. Y. Hess, "‘He that hath that Son, hath that life’: Patriarchal Succession in Justin Kurzel’s Adaptation of *Macbeth* (2015)", *Literature/Film Quarterly*, Vol. 52, 3 (2024).

Il personaggio di Fleance gioca dunque un ruolo chiave nella rappresentazione della discendenza, e il suo ritorno, non previsto dal testo shakespeariano, è spesso un espediente che consente di definire contorni che il bardo lascia intenzionalmente sfumati. La sparizione del bambino dopo l'assassinio di Banquo è da sempre stata problematica per le rappresentazioni della tragedia scozzese che sono state realizzate dopo la pubblicazione del First Folio, come spiega William C. Carroll in *Adapting Macbeth: A Cultural History*. Come si è già notato, se per chi si atteneva scrupolosamente al testo originale è piuttosto inspiegabile la scomparsa di un personaggio senza una motivazione precisa, per gli adattatori di ogni epoca l'incompiutezza del destino di Fleance è stata lo spunto per creare finali alternativi. Nel suo *Macbeth*, Justin Kurzel investe il figlio di Banquo di una responsabilità legata alla vendetta e alla redenzione. Il bambino emerge dal fumo denso del campo di battaglia in fiamme ed estrae dal terreno la spada che Macbeth vi ha conficcato subito prima di morire per mano di Macduff. Come il giovane Artù aveva impugnato Excalibur nelle leggende del ciclo arturiano, così Fleance, forte delle profezie e della protezione che le *weird sisters* gli hanno offerto salvandolo da morte certa nel bosco, si appropria della spada del defunto re nel momento stesso in cui Malcolm viene incoronato. La giustapposizione delle due immagini ricalca la contrapposizione fra ereditarietà e meritocrazia nell'attribuzione di titoli nobiliari e, al contempo, rinnova l'idea di un conflitto per il trono presupponendo un futuro scontro fra i due esponenti della nuova generazione. Nell'esaminare questa sequenza conclusiva, Michael D. Friedman sottolinea come l'invenzione del ritorno di Fleance rappresenti uno dei momenti in cui il film si distacca maggiormente dalla lettera del testo shakespeariano per riaffermarne lo spirito tragico:

In Shakespeare's play, Fleance disappears after escaping the murderers in 3.3, leaving his ultimate fate unresolved within the boundaries of the text. Kurzel's film, however, brings Fleance back in its closing moments, creating a striking visual coda that has attracted significant critical attention. As Malcolm leaves the throne room to be crowned, the camera cuts to the battlefield, where Fleance approaches Macbeth's body, picks up the fallen king's sword, and runs toward a crimson horizon. Reviewers generally viewed this added scene not as a betrayal of Shakespeare, but as an insightful extrapolation of the play's unresolved dynastic conflict. By depicting Fleance claiming Macbeth's sword rather than a peaceful inheritance, Kurzel suggests that the violence is far from over. Rather than restoring moral order to Scotland, the film ends on a note of perpetual warfare, implying that Fleance is destined to inherit not just Banquo's promised lineage, but Macbeth's traumatic legacy of violence and blood.¹¹¹

La scena ha anche una connotazione religiosa: Macbeth muore in ginocchio e rimane in questa posizione innaturale mentre l'inquadratura si allarga sulla spada, la cui sagoma si erge simile ad una croce sullo sfondo tinto di rosso e arancio. L'immagine si presta a diverse

¹¹¹ M. D. Friedman, "The Persistence of Fidelity", cit.

interpretazioni: Macbeth inginocchiato potrebbe rappresentare una richiesta di perdono inteso come pentimento che precede la morte per evitare la dannazione. Una seconda chiave di lettura, che si distacca da quella religiosa, è connotata di una sottile ironia: Macbeth dichiara il suo rifiuto “to kiss the ground before young Malcolm’s feet” (V.viii.28), ma la sorte vuole che da morto resti in una posizione di sottomissione, una sorta di contrappasso dantesco per punire la sua insubordinazione al legittimo re. Tuttavia, il fatto che resti in ginocchio e non crolli al suolo può essere inteso anche come un ultimo atto di ribellione poiché, di fatto, Macbeth non “bacia il terreno ai piedi del giovane Malcolm” ma preserva la sua dignità fino alla fine.

Molti critici hanno osservato l’ambivalenza del ruolo dei bambini nell’adattamento di Kurzel, ricordando come i cambiamenti nella percezione dell’infanzia nella società e nella cultura contemporanee abbiano plasmato un nuovo archetipo che racchiude una serie di contraddizioni al suo interno, decostruendo lo stereotipo che lega il bambino all’innocenza.

È utile ricordare che se Polanski chiude il suo *Macbeth* con il ritorno di un ambiguo Donalbain che si introduce nel covo delle streghe dando inizio ad un nuovo ciclo del male, le interpretazioni di Kurzel e Joel Coen vedono in Fleance la figura destinata a rivendicare il trono. Tali scelte sono in linea con i contesti storici in cui i film sono stati realizzati e seguono la tendenza, iniziata sul finire degli anni ’90 del Novecento, a porre l’attenzione sui bambini del *Macbeth* attribuendo loro una simbologia polisemica. Di questo, e di come l’evoluzione di Fleance nell’adattamento di Kurzel rispecchi la società del XXI secolo, parla l’autore di un articolo dal titolo “The Representation of the Twenty-first Century Children in Justin Kurzel’s *Macbeth*”:

Influenced by the trend that has been gathering pace for several decades, Kurzel has made the child his central organizing principle. He raises questions about childhood and political agency, and foregrounds the role of children as ambiguous bearers of futurity, both in this film and in the twenty-first-century environment of its release. The children in Kurzel’s *Macbeth* are polysemous and multivalent. The result is a complex and contradictory representation of childhood that reflects an increasingly conflicted attitude towards children in society. [...] In today’s *Macbeth*, *Macbeth* performed at the turn of the century that has “supped full with horrors” (act 5.5.13), the child who survives – Fleance – may be even more disturbing than the children who die. Fleance reappears in the final frame sequence with the hardened look of a soldier. He is no longer the charming and vulnerable young child, but an embittered avenger.¹¹²

La necessità degli adattatori contemporanei è spesso quella di offrire una prospettiva poco rassicurante sul futuro, causata da un presente in cui i bambini crescono prima del tempo e diventano parte, loro malgrado, di una violenza che è ormai saldamente radicata nella società.

¹¹² Y.Y. Tehrani, “The Representation of Twenty-first Century Children in Justin Kurzel’s *Macbeth* 2015”, *Critical Literary Studies*, vol.3, 2 (2021), p. 51.

Al contrario, la rappresentazione dell'infanzia dei primi anni Settanta che emerge dal film di Polanski rimanda ai temi dell'innocenza e dell'incapacità di essere agenti del male. Attraverso l'analisi comparativa è possibile dunque osservare il progressivo sgretolamento delle certezze e dei preconcetti sui bambini e la loro evoluzione da *flat* a *round characters*.

Nella sequenza finale del *Macbeth* di Kurzel, la specularità già vista in altri momenti salienti viene replicata al fine di creare una tensione drammatica crescente. La luce rossa del sole inonda Fleance sul campo di battaglia e al contempo illumina parzialmente la sala del trono in cui Malcolm sta sguainando la spada; entrambi si voltano e iniziano a camminare, il primo tornando sui suoi passi e il secondo dirigendosi verso l'uscita del castello, ma entrambi con la medesima urgenza nell'andatura. Dopo aver mostrato in rapida successione i due personaggi, l'inquadratura si ferma su Fleance che affretta il passo fino a correre, mentre il suono dei tamburi lo incalza e il suo respiro si fa sempre più forte e affannato. La sagoma si dissolve nella nebbia infuocata e un ultimo battito di tamburo scandisce la fine del film, lasciando aperte diverse possibilità, ma di certo suggerendo che quel bambino è ormai un giovane uomo pronto ad uccidere. I colori caldi delle fiamme che stanno bruciando attorno a Dunsinane restano inalterati per tutta la sequenza finale, dallo scontro fra Macbeth e Macduff all'ultimo fotogramma appena descritto, e si contrappongono ai toni scuri e cupi che dominano per quasi tutta la durata del film. L'effetto è quello di un inferno dantesco dal quale emergono figure che poi vengono nuovamente inghiottite dal fumo reso ancor più denso dalla luce del tramonto che ne esalta i toni arancio. L'aggiunta dell'incendio, non presente nel testo shakespeariano, ha una doppia funzione: dal punto di vista tecnico, permette un uso copioso di colori forti e di effetti visivi suggestivi, mentre in un'ottica simbolica il fuoco è associato alla purificazione ma anche alla fertilità e alla rinascita. Chiunque regnerà dopo il tiranno non lo farà ereditando ciò che lui aveva, una corona e uno scettro infruttuosi, ma ricomincerà su un terreno fertile, reso tale dalle ceneri e metaforicamente epurato dalla sterilità di Macbeth che, seppur in grado di generare figli in questo adattamento, non può garantirne la sopravvivenza ed è dunque condannato all'oblio.

Alla luce di quanto discusso finora, è possibile affermare che il discorso relativo alla giustapposizione tra fertilità e sterilità nel *Macbeth* di Justin Kurzel sia ambiguo e complesso. Poiché i protagonisti sono genitori è indubbia la loro capacità di procreare, ma il fatto che non abbiano altri eredi al di fuori del bambino che seppelliscono nella prima scena del film lascia intendere l'esistenza di qualche difficoltà nel mettere al mondo altri figli. La morte del *boy-soldier*, a cui Macbeth appare legato da un vincolo semi-parentale, è l'ulteriore dimostrazione che, nella visione del regista australiano, non esistano un tempo o un luogo in cui Macbeth

possa essere padre, a dispetto della sua predisposizione fisiologica. È lecito ritenere che siano proprio la sterilità e la mancanza di un figlio ad esacerbare i turbamenti del protagonista rendendolo vittima di sé stesso e delle sue proiezioni, dal momento che Banquo, il quale ha combattuto le stesse battaglie di Macbeth e vissuto i medesimi orrori, non subisce e non manifesta particolari conseguenze psicologiche perché forte della sua paternità che gli conferisce stabilità emotiva. Inoltre, Banquo non ha perso un figlio piccolo in circostanze tragiche e non sembra avere una controparte femminile con cui condividere le cure genitoriali; Macbeth, d'altro canto, è costretto ad affrontare sia il suo dolore sia quello di Lady Macbeth che, come visto, si trasforma in desiderio di potere e rivalsa sociale. Fleance è il simbolo della fertilità e della continuità del sé nel tempo e per questo costituisce una minaccia per Macbeth il quale, incapace di ucciderlo nel vano tentativo di annullare la profezia delle *weird sisters* che vede Banquo capostipite di una stirpe di re, ritorce la sua frustrazione sulla famiglia Macduff. È importante ricordare che, al contrario di quanto avviene nel testo shakespeariano e negli altri adattamenti considerati nella presente ricerca, in questo film Lady Macduff e i suoi bambini vengono uccisi per mano di Macbeth in un rogo pubblico. Il fatto che sia proprio lui a macchiarsi di questo crimine senza intermediari enfatizza la sua ossessione verso le discendenze altrui e l'intenzione di distruggere la fertilità dei suoi oppositori con una ferocia che richiama alla mente il biblico Erodè. Se nell'opera di Polanski Fleance e Banquo si facevano beffe di Macbeth in un incubo, nell'appropriazione di Kurzweil l'ironia tragica si palesa nella realtà con Fleance che diventa l'erede che Macbeth non avrebbe voluto, impugnando la sua spada e sfidando il figlio del re che il protagonista ha ucciso per ottenere la corona, facendo seguito ad una profezia che lo vuole sovrano nel futuro. Da un punto di vista concettuale Fleance ricalca le orme di Macbeth poiché sembra percorrere una strada analoga verso il potere; tuttavia, la sua è una parabola ascendente che non viola l'ordine naturale del cosmo e quindi legittima e possibile.

4.3 Joel Coen: lo spazio acromatico fra cinema e teatro

The initial question with Joel was how to put the theatrical form inside a film. We arrived at the idea of a “haiku”: to strip everything down to essentials, taking out all ornaments. [...] We wanted this sobriety to avoid the image competing with Shakespeare’s poetry, to leave room for his text.¹¹³

¹¹³ Benjamin B, “The Tragedy of Macbeth: Palace Intrigue”, *American Cinematographer*, 4 gennaio 2022.

Le parole del direttore della fotografia Bruno Delbonnel racchiudono l'essenza del *Macbeth* di Joel Coen: un'opera che non si limita ad adattare il testo, ma che ha l'ambizione di riprodurre caratteristiche tipiche del *medium* teatrale sfruttando le innumerevoli possibilità del cinema. Laddove Kurzel si serve del paesaggio e delle tecniche utili a estendere la percezione visiva dello spazio per sovrastare personaggi che si muovono in un ambiente ostile e tanto imponente da diventare parte integrante della vicenda drammatica, Coen si muove agli antipodi con il suo intento registico, riducendo al minimo la scenografia e il colore e creando ambientazioni surreali e spoglie in cui luci ed ombre definiscono i contorni di ogni scena.

4.3.1 Artificio e geometria: la visione di Bruno Delbonnel

Nella stessa intervista ad *American Cinematographer* da cui è estratta la citazione in apertura di sottocapitolo, Coen stesso dichiara il suo intento di distaccarsi dal realismo a favore di un'interpretazione volta ad esaltare la teatralità dell'opera:

The ambition for myself and for Bruno – without really knowing how to go about doing it – was to preserve the ‘play’-ness of *Macbeth*, but still make something that is, moment by moment [and] in every way, designed for a camera. [...] The last thing we were interested in doing was a realistic adaptation of the play: you know, renting a castle in Scotland and people riding around on the heath, that sort of thing..¹¹⁴

La non aderenza alla realtà fisica ha permesso di creare una dimensione spazio-temporale indefinita enfatizzata dalla scelta di girare in bianco e nero che, secondo il regista, consente una maggiore libertà creativo-interpretativa come un disegno che ciascuno può colorare come crede:

It's so hard to articulate what black-and-white does, compared to color. It's partly abstraction, partly just how you enter the texture of the piece. Black-and-white completes certain visual ideas without having to build them in. It's more like a drawing than a painting, and your mind fills in the blank parts.¹¹⁵

Questo rifiuto del realismo geografico e storico colloca l'operazione di Coen all'interno di quello che la teoria dell'adattamento shakespeariano definisce “spazio teatralizzato” o *theatricalized cinema*. Come ha osservato Jack Jorgens nei suoi studi fondativi sulla trasposizione del *Bardo* sul grande schermo, la scelta di spogliare l'ambiente di ogni connotazione naturalistica permette di focalizzare l'attenzione dello spettatore non sulla verosimiglianza dell'azione, ma sulla densità simbolica e poetica della parola shakespeariana:

In the theatrical mode, space is not a realistic environment but a poetic, symbolic landscape. The filmmaker strips away naturalistic detail to create an abstract, highly focused world where sets,

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

lighting, and geometric arrangements serve directly as physical projections of the text's inner drama and thematic tensions.¹¹⁶

L'astrazione dello spazio – enfatizzata dal formato in 1.37:1 (Academy Ratio) – funziona come una vera e propria griglia geometrica e mentale. Se l'ampio formato anamorfico del *Macbeth* di Kurzel (2.39:1) schiacciava i personaggi all'interno dell'immensità ostile del paesaggio scozzese, la cornice quadrata dell'Academy Ratio usata da Coen stringe la visuale attorno ai volti e alle strutture geometriche, trasformando il set in uno spazio claustrofobico e bidimensionale che agisce da ritratto architettonico: i personaggi non sono immersi nella natura, ma sono prigionieri di linee rigide, dove la luce e l'ombra non hanno una fonte naturale, bensì puramente drammaturgica.

Tali premesse tecniche assumono una connotazione significativa nel discorso sui temi della fertilità e della sterilità. Come visto in precedenza, i protagonisti dell'adattamento di Coen hanno un'età che li colloca oltre la possibilità concreta di concepire figli. A fare da correlativo oggettivo alla sterilità della coppia sono le ambientazioni: interni austeri e spogli e spazi esterni aridi che consistono in distese di sabbia, sterpaglie e non luoghi densi di nebbia irrorati da una luce opaca. Delbonnel spiega come la scelta di girare in un teatro di posa abbia consentito la completa libertà nell'uso delle luci che sono diventate una componente essenziale del processo narrativo:

The light is never justified. It sometimes comes through windows, but often you don't know where it's coming from. Light in this film becomes an artifice. It interested us to have light be a narrative element, a graphic element, often with this ambiguity about whether it's day or night.¹¹⁷

Negli esterni la luce modula la percezione dell'alternanza fra giorno e notte, giocando sui molteplici riferimenti testuali in cui è evidente l'impossibilità di stabilire con precisione in che momento della giornata si stia svolgendo l'azione drammatica: "By th' clock 'tis day, / And yet dark night strangles the travelling lamp. / Is't night's predominance, or the day's shame, / That darkness does the face of earth entomb / When living light should kiss it?" (II.iv.6-10), "What is the night? / Almost at odds with the morning, which is which" (III.iv.126-27). Negli interni l'illuminazione proietta ombre imponenti che incombono sui personaggi diventando estensioni visibili dei loro pensieri e delle loro angosce. Delbonnel illustra come il forte contrasto di luci e ombre abbia un duplice scopo: dare l'idea di una fonte di luce che irrori la scena senza mai avere la certezza che si tratti di sole o luna, poiché l'assenza di colore non

¹¹⁶ J. J. Jorgens, *Shakespeare on Film*, Bloomington: Indiana University Press 1977, p. 7.

¹¹⁷ B. Delbonnet, citato in Benjamin B., "The Tragedy of Macbeth: Palace Intrigue", cit.

consente di cogliere le diverse sfumature di bianco, e sottolineare i continui ripensamenti di Macbeth.

Here's Macbeth, who is going to commit a murder. He's not sure he wants to go through with it, but at the same time, he wants to do it – and then he doesn't want to anymore. He is constantly changing his mind, alternating between shadow and light. So it's also a matter of rhythm. This complemented Joel's idea of this recurring knocking sound: 'boom, boom.' The visual correspondence is shadow, light, shadow, light. There is no soft transition.¹¹⁸

Sebbene l'intero film sia costellato di scene in cui la luce e l'ombra agiscono come manifestazioni della tensione drammatica, è senza dubbio nell'apparizione del *dagger* che l'impatto visivo dell'alternanza di chiaroscuri raggiunge l'apice. Dopo aver congedato Banquo e Fleance, Macbeth si dirige verso un portico e lì si ferma a fissare il grande portone che si trova all'estremità opposta, la cui maniglia metallica ricorda per forma e misura un pugnale. È importante notare come il regista imposti l'intera scena sull'ambiguità della parola *handle* che in inglese ha il duplice significato di impugnatura, di arma da taglio o di altri oggetti trasportabili o estraibili, e di maniglia. È infatti dopo aver osservato per qualche istante in silenzio la sagoma lucente che spicca sulle porte di legno scuro che Macbeth pronuncia la frase “Is this a dagger, which I see before me, / The handle toward my hand?” (II.i.33-34) La natura allucinatoria del soliloquio shakespeariano diventa in questo caso un'illusione ottica, come se tutto, anche le inanimate componenti scenografiche, suggerisse a Macbeth di dover uccidere Duncan.

La rilettura della scena del *dagger* condotta da Coen costituisce uno dei momenti di maggior suggestione che lega percezione visiva e testo teatrale. Come evidenziato dalla critica shakespeariana, in particolare da Philip Brockbank nella disamina del rapporto fra visione e allucinazione nei monologhi shakespeariani¹¹⁹, la domanda “Is this a dagger which I see before me?” solleva il problema della natura soggettiva od oggettiva dell'apparizione. Quanto all'alternanza di luci ed ombre, è il testo a fornire gli elementi necessari a scandire le esitazioni del protagonista:

Is this a dagger which I see before me,
The handle toward my hand? Come, let me clutch thee.
I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible
To feeling as to sight? or art thou but
A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ P. Brockbank, *On Shakespeare: Jesus, Shakespeare and Karl Marx*, Oxford: Blackwell 1989, pp. 89-94.

I see thee yet, in form as palpable
 As this which now I draw.
 Thou marshall'st me the way that I was going;
 And such an instrument I was to use.
Mine eyes are made the fools o' the other senses,
Or else worth all the rest; I see thee still,
 And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
 Which was not so before. There's no such thing:
 It is the bloody business which informs
 Thus to mine eyes. (II.i.33-49; enfasi mia)

Nell'adattamento di Coen, la proiezione dello *heat-oppressed brain* non è trattata come un mero effetto speciale, come avveniva in altre trasposizioni cinematografiche, ma nasce dalla materia stessa dell'architettura: è la luce che si riflette sul metallo della maniglia a generare la tentazione. La passeggiata di Denzel Washington lungo il portico scandito da archi alternati di luce e ombra dà corpo all'idea che il male, in *Macbeth*, nasca come concetto estetico che solo in un secondo momento si tramuta in atto morale. L'ingresso finale nell'oscurità assoluta dopo lo scatto della maniglia determina con forza la scelta consapevole del protagonista di addentrarsi in uno spazio privo di luce, nel quale la sua anima sarà condannata a sprofondare sotto il peso della colpa. La corrispondenza fra stato emotivo e ambiente circostante è una delle caratteristiche fondanti dell'Espressionismo tedesco, movimento artistico dal quale *The Tragedy of Macbeth* eredita diversi aspetti, seppur reinventati e contestualizzati al XXI secolo.

4.3.2 Chiaroscuri dell'anima: i richiami all'Espressionismo tedesco

La scelta del bianco e nero non è una novità per Joel Coen. Nel 2001, il regista statunitense dirige con il fratello Ethan *The Man Who Wasn't There* (in italiano *L'uomo che non c'era*), un film ispirato all'opera di Alfred Hitchcock *Shadow of a Doubt* del 1943, che ricalca temi e ambientazioni tipici dei *noir* dell'epoca. Vent'anni dopo, nella sua prima impresa cinematografica in solitaria, Coen torna ad omaggiare il grande cinema del passato, questa volta tornando indietro fino ai primi decenni del '900 all'Espressionismo tedesco. Per comprendere quanto *The Tragedy of Macbeth* affondi le radici nel movimento espressionista, è utile fare riferimento ad una sintetica descrizione delle principali caratteristiche stilistiche e tematiche del genere così come riportato in una sezione dedicata del sito *Movements in Film*:

As the name suggests, German expressionist filmmakers used visual distortion and hyper-expressive performance to show inner turmoils, fears and desires of that era. German Expressionism reflects the inner conflicts of its 1920s German audience by giving their woes an inescapably external presence. By rejecting cinematic realism, expressionist films showcase dramatic, revolutionary interpretations of the human condition.¹²⁰

¹²⁰ S. Harries, "German Expressionism", *Film Movements: A Beginner's Guide*,

L'idea di rifiutare il realismo cinematografico a vantaggio di scenografie che riflettano la condizione umana è forse l'aspetto più evidente che il *Macbeth* di Coen eredita dal cinema espressionista. Per stessa ammissione di Delbonnel, nell'intervista già citata, una pellicola in particolare ha ispirato alcune scelte registiche fondamentali: "An important reference for us was Carl Theodor Dreyer's *The Passion of Joan of Arc* [1928, shot by Rudolph Maté, ASC], with its many close-ups. Dreyer's sets also have a magnificent sobriety".¹²¹ Il film cui fa riferimento il direttore della fotografia è considerato uno dei capolavori del cinema muto e, pur non trattandosi di un'opera tedesca, poiché diretta dal regista danese Carl Theodore Dreyer Jr. e prodotto in Francia, presenta caratteristiche tipiche del movimento espressionista. Va inoltre ricordato che uno degli scenografi è il tedesco Herman Warm che nel 1920 aveva diretto l'allestimento scenico del film-manifesto dell'Espressionismo: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, diretto da Robert Wiene. *La Passione di Giovanna D'Arco* è caratterizzato da numerosi primi piani della protagonista e da ambientazioni non realistiche, come illustrato da Casper Tybjerg nella sinossi del film riportata sul sito web dedicato a Dreyer:

The sets were big and costly but severely stylised, almost abstract-looking in their sparseness. Dreyer places his camera in positions that rarely afford the observer an overview of the space in which the action is taking place. In consequence, all attention is concentrated on the spiritual and psychological confrontation between Joan and her judges, which is underscored by the dynamic, fast cutting and, not least, by the gigantic close-ups that lay bare every nuance of the characters' reactions.¹²²

La stilizzazione del set e i primissimi piani che rivelano ogni sfumatura espressiva dei personaggi sono elementi caratterizzanti anche in *The Tragedy of Macbeth*, assieme alla "magnificent sobriety" menzionata da Delbonnel in riferimento alla scenografia del film di Dreyer. La correlazione fra architettura, luci ed ombre e stati d'animo dei protagonisti è un ulteriore aspetto che lega il film di Coen ai classici dell'espressionismo tedesco, come evidenziato da Lanz Aaron G. Tan nella sua recensione pubblicata sul quotidiano *The Harvard Crimson*:

Delbonnel's work in "Macbeth" takes surrealism a step further. Shot in black and white, "The Tragedy of Macbeth" is steeped in German expressionism – mirroring character interiority through complex shapes and long shadows, and leveraging visual tension on screen to create mood and atmosphere. Delbonnel uses extremely dramatic, harsh, single-point lighting to draw haunting shadows that reflect characters' deepest fears and feverish insecurities. These

<https://www.movementsinfilmm.com/german-expressionism>.

¹²¹ Benjamin B., "The Tragedy of Macbeth: Palace Intrigue", cit.

¹²² C. Tybjerg, "The Passion of Joan of Arc", *Carl Th. Dreyer – The Man and His Work*, Danish Film Institute. <https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/films/features/passion-joan-arc>

techniques are accentuated by gorgeous modern architecture and production design, which hangs over the film like a subconscious, unsettling, anachronistic cloud.¹²³

Un'altra opera menzionata nella doppia intervista ad *American Cinematographer* è *Metropolis* di Fritz Lang, caposaldo dell'Espressionismo tedesco del 1927, divenuto celebre per le colossali architetture futuriste, la cui estetica rappresenta il divario sociale delle diverse classi nella grande metropoli. In particolare, osservando un'immagine della Città Sotterranea, fatta di edifici austeri che seguono una geometria essenziale, è possibile tracciare un parallelo con alcune scene di *The Tragedy of Macbeth* che reinterpretano la durezza delle forme e la proiezione verticale delle strutture del film di Lang:

There's also a simplified architecture for Macbeth's castle: tall rectangles and arches, crisscrossing diagonals in the frame. It almost feels like Fritz Lang's *Metropolis*.

Coen: There was an image from *Metropolis* that we were looking at, just in terms of volumes. Absolutely. We were able to move those volumes around on the set to the camera frame. So, if we had a wall that was just a very reduced abstract notion of a wall, or arches, or a tower, those were on wheels, and we could move them back and forth out of the corners of frames, to create the frame we wanted on the stage floor.¹²⁴

È utile notare come la spiegazione di Coen collochi il suo adattamento nell'intersezione fra teatro e cinema, in uno spazio ibrido nel quale scenografie mobili su ruote tipiche degli allestimenti teatrali diventano strumenti cinematografici che permettono di creare effetti ottici molto simili per natura e geometria a quelli espressionisti. I riferimenti al cinema di inizio '900 si estendono anche alla scelta di girare in Academy Ratio 35 mm, un formato assai popolare nella prima metà del secolo scorso, in particolare fra gli anni '20 e '50, che ha poi ceduto il passo al CinemaScope nel 1953, che contribuisce a rendere le ambientazioni claustrofobiche e al contempo permette di realizzare primissimi piani che mettono in risalto l'espressività dei personaggi. Per cogliere la profondità del legame tra la pellicola di Coen e la tradizione espressionista, occorre fare riferimento alla teoria di Lotte H. Eisner che, nel suo celebre studio *The Haunted Screen*, evidenzia come nel cinema espressionista tedesco la scenografia sia ben più di uno sfondo decorativo, sia un *Seelenlandschaft* (paesaggio interiore) in cui "i sentimenti e le angosce dei personaggi vengono proiettati direttamente sulle pareti, sulle luci oblique e sulle ombre deformate".¹²⁵ La scelta di Coen di girare interamente nei teatri di posa rimanda a questo cardine del movimento espressionista: eliminando qualunque elemento naturale, il

¹²³ L. A. G. Tan, "'The Tragedy of Macbeth' Review: An Expressionist Twist on a Shakespeare Classic", *The Harvard Crimson*, 5 aprile 2022, <https://www.thecrimson.com/article/2022/4/5/tragedy-of-macbeth-review-joel-coen/>.

¹²⁴ Benjamin B., "The Tragedy of Macbeth: Palace Intrigue", cit.

¹²⁵ L. H. Eisner, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 2008.

regista e il direttore della fotografia Delbonnel creano un mondo artificiale e controllato in cui i rimandi a *Das Cabinet des Dr. Caligari* e a *Metropolis* non consistono unicamente nella riproduzione di scenografie geometriche proiettate verso l'alto, ma rappresentano l'idea della luce come manifestazione psicologica ed etica. L'assenza di colore e la giustapposizione marcata di bianchi e neri assoluti traduce in immagine la dicotomia testuale "fair is foul and foul is fair" (I.i.12) mostrando l'impossibilità per Macbeth di percepire la reale distanza fra bene e male e trasformando Dunsinane in una fortezza lugubre, tormentata dalle ombre come l'anima del protagonista.

Un ulteriore elemento essenziale e utile da analizzare al fine di comprendere il progetto creativo dietro *The Tragedy of Macbeth* è la scenografia, o *production design* in inglese, curata da Stefan Dechant che ha ricevuto una candidatura all'Oscar per il suo lavoro nel film.

4.3.3 Simbolismo e allegorie nei non-luoghi dello scenografo Stefan Dechant

We developed imagery that could go, could connect with the text so that the text itself has a certain rhythm to it, I mean in terms of the Poetry of how it's written but then there's a repetition of imagery that's mentioned in it: time, night, there's birds you know all of these stars [...] so what we wanted to do was kind of create a rhythm that that reflected that so in a way that Joel would be almost in dialogue with the text. So it wasn't that he was taking this play and now creating a naturalistic version of it, he was creating a cinematic version of it and by being a cinematic version of it he wanted to embrace the symbolism and the psychology that's in that text.¹²⁶

Tutto nella scenografia di Dechant appare arido e privo di vita: interni austeri, a tratti lugubri, disadorni, esterni opachi, avvolti da una nebbia costante dalla quale emergono sabbia, pietre e sterpaglie. L'idea di instaurare un dialogo fra testo e ambientazioni, come afferma lo scenografo nell'intervista da cui è tratto l'estratto che apre questa sezione, è alla base di scelte radicali che esaltano l'idea di una coppia di protagonisti incapace di procreare, e dunque infruttuosa. Il discorso sulla fertilità e la sterilità assume particolare rilievo negli spazi aperti; la stilizzazione del paesaggio e la non aderenza al realismo naturale, combinate alla necessità di veicolare la simbologia e la psicologia del testo, danno origine a veri e propri non luoghi, carichi di significato e al contempo indeterminati.

L'immagine forse più caratteristica che racchiude in sé essenzialità e connotazione simbolica è quella del bivio, reiterata più volte nel corso del film e scenario di momenti salienti associati al personaggio di Ross e al suo coinvolgimento nell'azione drammatica. È infatti utile osservare come in questo adattamento venga dato grande risalto all'ambiguità di Ross, la cui

¹²⁶ Oscar nominated production designer Stefan Dechant on 'The Tragedy of Macbeth', STIR, 26 marzo 2022 <https://www.youtube.com/watch?v=nWG7ThzuoXM>.

presenza in scene che nel testo originale non la prevedono contribuisce a restituire un profilo a tratti indecifrabile e sempre in bilico fra bene e male: “the Coen film adaptation still preserves an aura of ambiguity and eeriness around Ross, particularly when it comes to the nature and degree of his involvement with major events in the play”.¹²⁷ Date queste premesse, l’associazione visivo-concettuale di Ross con l’immagine del bivio assume un significato determinante per lo svolgimento dei fatti. Il luogo in questione è costituito da un sentiero, delimitato da entrambi i lati da rocce, che conduce a ciò che resta di un piccolo cottage o, come viene chiamato in Scozia, un *bothy*.¹²⁸ Un arbusto secco e una distesa di sterpaglie sono gli unici elementi naturali presenti assieme alla fitta nebbia che copre intere porzioni del paesaggio circostante, ma che consente di vedere chiaramente la strada che si biforca dando origine all’archetipo del bivio. Da un punto di vista scenografico, Dechant lo descrive come segue nell’intervista già citata in apertura:

If you look at the crossroads and then Ross kind of being in that broken down bothy, you know the ruins there and then to have that gestural kind of sharpness and a dagger like creation with the rafters behind them, you know that's all working with Joel and Bruno to create that ahead of time and be in harmony with it.¹²⁹

È interessante la definizione “dagger like creation”, usata in riferimento alle travi consumate dal tempo, le cui punte acuminate somigliano a tutti gli effetti al pugnale di cui si è servito Macbeth per uccidere Duncan. È proprio dopo il regicidio che questo scenario diventa lo sfondo del dialogo tra Macduff e Ross (II.iv.20-38), e dello scambio fra quest’ultimo e un misterioso *old man* in cui vengono discussi i mutamenti bizzarri della natura avvenuti la notte precedente. L’apparizione del vecchio è orchestrata da Coen per essere uno dei momenti più metateatrali del film e merita una digressione sebbene maggiori approfondimenti si troveranno anche nel capitolo dedicato alle *weird sisters*.

Pur conservando la maggior parte del testo originale, la sceneggiatura prevede un’inversione nell’ordine di apparizione dei personaggi e colloca prima l’arrivo di Macduff e il suo dialogo con Ross e, in seconda istanza, la comparsa del vecchio. Una volta congedato il suo interlocutore diretto dalla famiglia al castello di Fife, Ross viene attirato all’interno delle rovine da una voce profonda e gracchiante che canta i seguenti versi:

He that has and a little tiny wit
With hey, ho, the wind and the rain

¹²⁷ A. Mika, “Ross and the Politics of Witnessing in *Macbeth*: Shakespeare and Coen”, *Shakespeare*, vol. 22, 1 (2026), pp. 179–97, doi:10.1080/17450918.2025.2493884.

¹²⁸ “(in Scotland) a small, simple building on a hill for walkers to shelter in, or one that is used on a farm for workers to live in”. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bothy>.

¹²⁹ Oscar nominated production designer Stefan Dechant on ‘*The Tragedy of Macbeth*’, cit.

Must make content with his fortunes fit
For the rain it raineth every day.

Si tratta della canzone che il *fool* interpreta nel *King Lear* (III.ii. 81-84) durante la tempesta e che spiega come anche nelle avversità ci si debba accontentare di ciò che si ha e adattare ai cambiamenti per sopravvivere. È noto che il ruolo del *fool* sia quello di trovare modi fantasiosi di rivelare grandi verità, in particolar modo nel *King Lear*; è dunque significativo che un personaggio minore del *Macbeth* venga investito, seppur temporaneamente, del ruolo di giullare per commentare gli stravolgimenti naturali causati dal regicidio. La metateatralità è presente anche nel testo shakespeariano nelle parole di Ross che risponde al vecchio usando i termini “heavens” e “stage”, chiari riferimenti alla volta celeste posta al di sopra del palco del Globe, come spiegato da Kenneth Muir nelle note del *Macbeth*: “this word was suggested by the theatrical meaning of ‘heavens’, i.e. roof of the stage.”¹³⁰ Inoltre, i versi del *Lear* contestualizzati nella visione di Coen della tragedia scozzese sembrano suggerire a Ross, personaggio ambiguo e opaco nella sua lealtà, la strategia vincente per adattarsi al meglio alla nuova situazione. Sarà infatti presso il bivio che avverrà l’omicidio di Banquo, cui Ross assisterà come *third murderer* per poi consegnare il fuggitivo Fleance alla protezione del vecchio, e nello stesso luogo sempre Ross tornerà a prendere il bambino dopo la morte di Macbeth e l’incoronazione di Malcolm nella scena finale del film. Le scelte registiche appena menzionate verranno commentate più ampiamente nel capitolo successivo, ma è utile osservare in questa sede come lo stesso elemento scenografico venga utilizzato per diversi scopi e con una simbologia variabile, ma sempre legata a dicotomie di cui il bivio è correlativo oggettivo quali vita e morte, bene e male, passato e futuro. Inoltre, il decadimento della baracca in rovina sembra riflettere la vecchiaia dell’*old man*, instaurando un dialogo fra personaggio e ambiente circostante riconducibile all’influenza espressionista di cui si è discusso in precedenza. La scena si conclude sulla frase “’Tis said they [i cavalli] ate each other” (II.iv.18) pronunciata dal vecchio, il cui volto si apre in un ghigno mentre Ross alza lo sguardo verso un cielo che si sta oscurando con rapidità innaturale, a dimostrazione che è davvero impossibile determinare se sia giorno o notte.

Per ciò che riguarda il discorso sulla sterilità, l’impatto visivo è quello di una terra inanimata, quasi una natura morta, intesa nel significato artistico di *still life*, dove tutto è immobile e nulla cresce. Altrettanto infruttuoso è lo scenario realizzato da Dechant per l’incontro delle streghe con Macbeth e Banquo, che consiste in una distesa di sabbia dove

¹³⁰ W. Shakespeare, *Macbeth*, a cura di Kenneth Muir, cit., p. 67, n. 6.

giacciono i corpi dei soldati morti in battaglia ai piedi di bandiere logore conficcate nel terreno. Anche in questo caso l'ambiente fisico diventa un'estensione del personaggio che domina la scena: la mutevole e metamorfica strega interpretata da Kathryn Hunter sembra essere plasmata dalla sabbia, di cui conserva la fluidità e l'inafferrabilità.

In merito allo stile scelto per rappresentare Inverness e Dunsinane, Dechant torna all'Espressionismo facendo riferimento ad un film di Fritz Lang del 1924: *Die Nibelungen: Siegfried*. Osservando le immagini più salienti dell'opera ispirata alla saga epica germanica è possibile cogliere numerosi parallelismi con *The Tragedy of Macbeth*, non solo in ambito architettonico, ma anche nelle scenografie raffiguranti gli ambienti esterni. Sebbene l'adattamento di Coen sia privo di riferimenti temporali precisi, la pellicola di Lang ha fornito la giusta ispirazione nella resa del concetto di una brutale lotta per il potere secondo Dechant:

How do you create that haunting element with by having these squared off features which is also very similar to the design of one of the castles in *Siegfried*, Fritz Lang's films. So it felt like of an era that seemed right, it felt like it reflected Macbeth and the brutal quest for power.¹³¹

L'acqua è un altro elemento scenografico ricorrente, spesso associato alle *weird sisters*, come si vedrà nel capitolo a loro dedicato, e quindi lontano dall'archetipo del nutrimento e più vicino all'idea di una superficie liquida nella quale la realtà viene riflessa e deformata. In altre parole, persino l'acqua è incapace di generare vita in un mondo sterile e privo di colore come quello immaginato da Joel Coen per il suo *Macbeth*.

¹³¹ Oscar nominated production designer Stefan Dechant on 'The Tragedy of Macbeth', cit.

Capitolo 5: Le *weird sisters*: declinazioni della stregoneria

5.1 Genesi e contesto storico delle streghe del *Macbeth*

Le “weird sisters” di *Macbeth*, per molti aspetti, costituiscono le forme non più incerte, ma bensì concrete e visibili degli impulsi dell’uomo all’annientamento di se stesso, alla propria dannazione; sono i mostri, originati, alimentati, cresciuti nella coscienza per ottenebrarvi la luce della verità, cui lo spirito sarebbe primamente chiamato. Forme e mostri che naturalmente intendono e perseguono in piena coscienza il loro destino, come per l’appunto le Norne, ma la cui possibilità di svelarsi in pieno, nel colloquio con l’uomo, è condizionata dai limiti invalicabili di costui. L’uomo, in altre parole, è insieme attratto e respinto dalla visione del proprio destino: smania di conoscerlo nella stessa misura con cui lo paventa. Sa benissimo di non poterlo dirigere, come gl’insegna la storia del mondo fin dalle sue stesse origini, eppure l’ebbrezza maggiore ch’egli persegue è nell’illusione di tenerlo in pugno.¹³²

La lunga e suggestiva citazione che apre questo capitolo, tratta dal *Manualetto shakespeariano* di Gabriele Baldini, illustra con chiarezza i molteplici aspetti che le streghe assumono nel *Macbeth*: creature mostruose, tessitrici del destino e in grado di suscitare al contempo orrore e fascino. È interessante notare l’associazione con le Norne, definite come segue dall’enciclopedia Treccani online:

Divinità germaniche del destino dei singoli uomini; il nome è stato collegato con la radice indoeuropea **(s)ner*, «volgere», dato che sono rappresentate quali filatrici. La rappresentazione delle N. come filatrici e la fissazione del loro numero a 3 (*Urdt, Verdandi, Skuld*) sono state attribuite all’influsso dell’immagine delle Parche e delle Moire classiche. Ma sia l’immagine di una partizione ternaria sia quella del filare e del tessere come operazione che determina il corso delle cose e il destino del mondo sono antichissime e ancora largamente rappresentate nell’area mitologica eurasiatica. La tradizione popolare conosceva figure simili in Inghilterra ancora al tempo di Shakespeare (le 3 *Weird sisters* del *Macbeth*); esse vivono tuttora nel folclore delle Faer Øer.¹³³

La ricorrenza del parallelo fra *weird sisters* e Norne è utile ad osservare come il denominatore comune a queste figure sia l’ineluttabilità del fato del quale ordiscono la trama. Secondo quanto riportato nell’*Edda Poetica*, testo fondamentale della mitologia germanica, il potere delle Norne sarebbe superiore a quello degli dèi poiché questi ultimi sono costretti a seguire il filo del destino che li attende e al quale non possono sottrarsi.¹³⁴ Le streghe sono

¹³² G. Baldini, *Manualetto shakespeariano*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi 1964.

¹³³ <https://www.treccani.it/enciclopedia/norne/>

¹³⁴ S. Mercurio, “Le norne nella mitologia norrena: le tessitrici del destino”, *Eroica Fenice*, 21 settembre 2023,

dunque figure al di sopra del bene e del male, dotate di poteri soprannaturali, spesso associate a stereotipi negativi per via delle persecuzioni di cui le donne non conformi alle aspettative sociali sono state vittime dalla seconda metà del XVI secolo, in particolare dopo l'emanazione del "Witchcraft Act" da parte di Elizabeth I nel 1563¹³⁵ e con maggiore virulenza durante il regno di Giacomo. La loro presenza nel testo shakespeariano è con buona probabilità dovuta proprio al vivo interesse di James I per la stregoneria. Il successore di Elizabeth I aveva infatti pubblicato nel 1597 un trattato dal titolo *Daemonologie*, in risposta ad alcune opere che mettevano in dubbio l'esistenza delle pratiche occulte e demoniache, nel quale trattava necromanzia, demonologia e i modi in cui gli spiriti maligni tormentavano l'umanità.¹³⁶ Oltre a citazioni bibliche, il re supportava le sue affermazioni basandosi sull'esperienza acquisita durante i processi per stregoneria di North Berwick cui aveva preso parte in qualità di re di Scozia con il nome di James VI tra il 1590 e il 1591.¹³⁷ Le fonti riportano la crudeltà delle torture inflitte alle donne processate e poi arse vive sul rogo e la convinzione di James che fosse stata proprio una maledizione inflittagli da un gruppo di streghe della cittadina scozzese ad aver causato la tempesta che lo aveva costretto a rinunciare alla traversata per mare di ritorno dalla Danimarca, dove si era recato per congiungersi alla moglie Ann of Denmark nel 1589.¹³⁸

A differenza di quanto avveniva nel mondo reale, nella finzione scenica le *weird sisters* create da Shakespeare non sono vittime e sono anzi libere di esercitare i loro poteri in modi espliciti e talvolta caricaturali, come osserva Anna Maria Cimitile:

The weird sisters are not tragic characters, because they are from the outset identified as entities other than human (besides, they retain a comic quality about them that could not fit the realm of the tragic). [...] They are subjects of tragedy to the extent that they, as evil agents, in an almost voodoo-like fashion, keep control over the events and the male protagonists of the tragedy, but they are not affected by those events and by the tragic in general.¹³⁹

Le streghe si collocano dunque in uno spazio ibrido, a metà fra i destini tragici dei personaggi con i quali interagiscono e una connotazione grottesca che consente loro di non

<https://www.eroicafenice.com/salotto-culturale/la-figura-delle-norne-divinita-del-destino-della-mitologia-norrena/>.

¹³⁵ L. Brennen, "Parliaments, Politics and People Seminar: The Political and Religious Origins of the 1563 Witchcraft Act", *History of Parliament Blog*, 5 novembre 2019, <https://historyofparliament.com/2019/11/05/origins-of-1563-witchcraft-act/>.

¹³⁶ King James I, *Daemonologie*, 1597, Project Gutenberg.

¹³⁷ Jan Machielsen, "Would the North Berwick Witch Trials have happened without King James VI? A Counterfactual History (Lucy Martin)", *Cardiff Supernatural Blog*, Cardiff University, 22 settembre 2025. <https://blogs.cardiff.ac.uk/cardiff-supernatural/would-the-north-berwick-witch-trials-have-happened-without-king-james-vi-a-counterfactual-history-lucy-martin/>

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ A. M. Cimitile, "Macbeth: Criticism, Gender, and the Tragedy of the Human", *TEXTUS*, vol. 20, 3 (2007), pp. 539-54.

conformarsi né alle leggi morali né a quelle drammaturgiche. Esse infatti sfuggono alla relazione causa-effetto innescata dal regicidio, senza essere coinvolte nella sovversione dell'ordine naturale, proprio in virtù delle loro doti soprannaturali; questa emancipazione si riflette in ambito linguistico con la scelta del tetrametro trocaico che subentra al pentametro giambico nei versi da loro pronunciati.¹⁴⁰

Un altro aspetto essenziale che le contraddistingue è l'ambiguità dell'aspetto fisico; come osserva Banquo nella scena iii dell'atto I: "you should be women / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so." (I.iii.45-46). Tale affermazione è suscettibile di diverse interpretazioni se si tiene conto che in epoca shakespeariana il palcoscenico era appannaggio dei soli uomini ai quali spettavano anche i ruoli femminili. È da escludere che le *weird sisters* fossero interpretate dai *boy actors*, impiegati per rappresentare le donne intese nel più tradizionale dei significati. È invece probabile che attori adulti prestassero le loro sembianze ai tre personaggi soprannaturali senza camuffare troppo un'esteriorità mascolina che ben si conciliava con l'idea di ambiguità. La fluidità di genere è un ulteriore elemento che contribuisce all'unicità delle streghe e alla diversificazione delle successive interpretazioni nell'ambito degli adattamenti del *Macbeth*, come si vedrà con particolare rilevanza nel film di Joel Coen. Secondo la studiosa Olivia Eubanks, la duplice caratterizzazione delle *weird sisters* sospese fra maschile e femminile getta le basi per la sovversione dei ruoli di genere che avviene nella tragedia:

Due to the weird sisters only playing such a minor role in the introduction of the work, Shakespeare's decision to take the time to give them physical attributes of both genders can easily be viewed as his attempt to set the stage for the constant blurred lines of gender roles and expectations to follow in the rest of the drama.¹⁴¹

Un ulteriore aspetto di cui è essenziale tener conto nell'analisi dei personaggi soprannaturali in questa tragedia è la lettura femminista che, a partire dagli anni '70 del Novecento, ha offerto una prospettiva più ampia entro cui collocare le *weird sisters*: non solo figure macchiettistiche legate a un immaginario popolare stereotipato, ma emblemi di indipendenza e libertà svincolati dal sistema patriarcale su cui si articola la gerarchia socio-politica del *play*.

The Weird Sisters exemplify transgressive femininity by occupying a space that defies early modern gender expectations. Unlike conventional women who were expected to be passive, obedient, and domestic, the witches exercise agency through speech, knowledge, and manipulation of destiny-qualities traditionally coded as masculine in the patriarchal worldview.

¹⁴⁰ "Macbeth: Examining the Text", *Study Guides*, Utah Shakespeare Festival, Southern Utah University.

¹⁴¹ O. Eubanks. "Subversion of Traditional Gender Roles in *Macbeth*", *Merge*, vol. 8, 1 (2024), p. 3.

Their very existence challenges social norms: they are liminal figures, neither fully human nor entirely supernatural, which allows them to operate outside the constraints of natural and social law.¹⁴²

Date queste premesse, analizzare il ruolo delle *weird sisters*, la loro caratterizzazione e la simbologia che rappresentano in ciascuno dei film oggetto della presente ricerca è necessario al fine di comprendere la totalità della visione artistica di ogni regista e, al contempo, la correlazione con il sistema di valori sociali e culturali di riferimento. È infatti nelle streghe, più che in ogni altro personaggio del *Macbeth*, che è possibile cogliere manifestazioni delle paure diffuse e radicate nel momento storico in cui sono stati realizzati i diversi adattamenti; la loro plasticità è riscontrabile in molte versioni della tragedia scozzese, oltre a quelle esaminate in questa ricerca, alcune delle quali si distinguono per la loro originalità. Sarà utile soffermarsi su tre letture, assai diverse fra loro, la cui breve analisi fornirà elementi validi a supportare quanto affermato riguardo alla versatilità delle *weird sisters* e la connotazione socio-culturale di cui sono portatrici.

5.1.1 *Macbeth on the Estate* e i *weird children*

I went back to Ladyhood in Birmingham where I had made Shakespeare on the Estate to film *Macbeth* – still obsessed with finding a way of telling the real story about what I was seeing. Whole communities being criminalised or semi-criminalised where the alternatives were less than minimum wage jobs [...] Not life imitating art but showing the complex relationship between the stories we tell about ourselves and what happens in real life. I really like sliding around in that liminal space between documentary and fiction. Anyway, it seemed to me that *Macbeth* was about men slugging it out over territory and power in places where the centre wasn't holding. I cut the text down a bit, amalgamated some of the minor characters and set it on a council estate.¹⁴³

Nel 1997 Penny Woolcock dirige per la BBC una versione urbana e contemporanea della tragedia shakespeariana dal titolo *Macbeth on the Estate*, ambientato in un quartiere periferico e degradato di Birmingham dove gang criminali combattono per il potere. Il cast è formato da attori professionisti e abitanti del quartiere, caratteristica che conferisce naturalezza e autenticità ad interpretazioni il cui linguaggio resta fedele al testo originale. L'opera di Woolcock si colloca in un momento storico, quello a cavallo fra la fine degli anni '90 e i primi anni 2000, in cui registi e sceneggiatori si sono cimentati con versioni *pop* delle grandi tragedie shakespeariane: *Romeo + Juliet* di Baz Luhrman del 1996, *10 Things I Hate About You* (*Taming of the Shrew*) del 1999 diretto da Gil Junger, *Hamlet 2000* di Michael Almereyda, *O* (*Othello*) di Tim Blake Nelson del 2001. Se è vero che la quasi totalità degli adattamenti

¹⁴² S. S. Panigrahi, "Gender, Power, and Prophecy: Reimagining the Feminine in *Macbeth*", *International Journal of English Literature and Social Sciences*, vol.10, 6 (2025), p. 86.

¹⁴³ P. Woolcock, *Macbeth on the Estate* (1996), www.pennywoolcock.com/macbethontheestate.

menzionati è destinata ad un pubblico molto giovane e, fatta eccezione per il film di Luhrman, non presenta elementi memorabili, è utile considerare come la necessità di riproporre Shakespeare in una formula contemporanea sia stata percepita con tanta enfasi nell'ultimo decennio del secolo scorso, un'epoca che gli autori del volume *Shakespeare in Hollywood* definiscono quella della "MTV generation",¹⁴⁴ ma che è anche un'era di profondo cambiamento in ambito pedagogico.

Nell'adattamento di Woolcock le *weird sisters* diventano *weird children*, tre bambini in età preadolescenziale che attirano l'attenzione di Macbeth gridando il suo nome da una palazzina disabitata. Il loro covo è una stanza illuminata da candele in cui bambole, maschere e oggetti recuperati di uso quotidiano e di stampo religioso ed esoterico riempiono uno spazio angusto e inquietante. Come osserva Carol Chillington Rutter nel saggio già citato in precedenza¹⁴⁵, la simbologia legata all'infanzia, specialmente nel Regno Unito, è cambiata in modo radicale dopo l'omicidio del piccolo James Bulger, e i tre ragazzini-streghe dell'*estate* ricordano a Macbeth e al pubblico quanto ambigua e imprevedibile sia la loro natura in un mondo in cui gli adulti sono troppo coinvolti nelle lotte criminali per prestare loro la giusta attenzione.

5.1.2 Rupert Goold e le *horror nurses*

Il *Macbeth* di Rupert Goold, interpretato dall'eccelso attore shakespeariano Sir Patrick Stewart nel 2010, è un soldato che si muove fra le gerarchie di un regime di stampo sovietico in una dimensione temporale indefinita e distopica. In questo contesto, le *weird sisters* diventano molto più che marginali orchestratrici dei destini umani, ma vere e proprie agenti dell'orrore e manipolatrici della psiche in abiti da infermiere. Per comprenderne il ruolo è sufficiente osservare due scene particolarmente crude. Nella prima sequenza del film, le tre donne avvelenano un soldato ferito e una di loro gli strappa il cuore dal petto con violenza, mentre la *cauldron scene* diventa un macabro rituale in cui le streghe resuscitano temporaneamente cadaveri con scosse elettriche per fargli pronunciare le profezie. È evidente l'intento del regista di creare un'ambientazione claustrofobica e angosciante per il pubblico facendo leva su paure contemporanee e stereotipi del cinema *horror* quali i contesti ospedalieri legati al soprannaturale (una fra tutte la miniserie *horror* del regista danese Lars Von Trier *The Kingdom*, del 1994, ambientato in un reparto di neurochirurgia). Come osserva Artur Skweres,

¹⁴⁴ A. Cattaneo e G. Fumagalli, *Shakespeare in Hollywood*, Torino: Einaudi 2024.

¹⁴⁵ C. C. Rutter, "Remind Me", cit.

le *weird sisters* in questo adattamento hanno un controllo totale dell'azione drammatica e politica:

The film seems to explore the hidden meaning of the witches as agents of social and political subversion, successfully conveying the paranoia of the Stalinist regime which was always on the lookout for enemies of the State, sabotaging the actions of its political leaders in the interest of foreign powers. [...] The witches steer the incidents from behind the scenes, always close to the events, with the continuous connotation that they destabilize the situation through clandestine operations and acts of sabotage.¹⁴⁶

Il contesto sociale e culturale dell'opera di Goold è quello della seconda decade del nostro secolo, un periodo artisticamente dominato da incertezza e ansia causate dalla crisi economica del 2008 e dal repentino progresso tecnologico – basti pensare all'avvento dell'iPhone e successive strumentazioni analoghe – e che ha visto l'esponenziale aumento delle trame distopiche nei principali media.¹⁴⁷ Una simile ambientazione favorisce la caratterizzazione delle *weird sisters* come macchinatrici politiche impiegate per manovrare le vite dei protagonisti ed esercitare controllo attraverso intimidazione e terrore.

5.1.3 Le voci incorporee di Max Webster

Nel 2024 Max Webster porta nel West End la sua versione del *Macbeth*: un adattamento intimo e corale allo stesso tempo, con effetti sonori sofisticati e un allestimento essenziale quanto suggestivo. Il requisito fondamentale per assistere allo spettacolo è un *binaural headset*, un paio di cuffie binaurali che il pubblico è tenuto ad indossare per l'intera durata della rappresentazione al fine di isolare rumori esterni e partecipare in modo immersivo alla vicenda. Le *weird sisters* non appaiono mai, ma le loro voci si insinuano nella mente di Macbeth e simultaneamente in quella di spettatrici e spettatori attraverso i supporti auricolari, creando un'atmosfera inquietante di forte immedesimazione con il protagonista. L'incorporeità delle streghe non rende la loro presenza meno spettrale, anzi, come affermato in una delle recensioni dello spettacolo: “for the darkly psychological tone of Webster’s production it worked perfectly, making the relationship between Macbeth and the Weird Sisters almost schizophrenic.”¹⁴⁸ La scelta di far esistere le *weird sisters* unicamente in qualità di visioni uditive per Macbeth e, nel primo incontro, per Banquo, conferisce ai personaggi soprannaturali

¹⁴⁶ A. Skweres, “Upsetting the Body Politic(s): Witches as Enemy Agents in Rupert Goold’s *Macbeth* (2010)”, *Recherches anglaises et nord-américaines*, 49 (2016), pp. 173-88.

¹⁴⁷ E. Ferrante, “The 2010s and the dystopian literature that defined them”, *The Michigan Daily*, 4 dicembre 2019, <https://www.michigandaily.com/arts/2010s-and-dystopian-literature-defined-them/>.

¹⁴⁸ I. Stevens, “Theatre Review: *Macbeth*, dir. Max Webster, Harold Pinter Theater”, *King’s English Blog*, King’s College London, 9 giugno 2025, <https://blogs.kcl.ac.uk/english/2025/06/09/theatre-review-macbeth-dir-max-webster-harold-pinter-theatre/>.

una connotazione allucinatoria in linea con la dimensione claustrofobica voluta da Max Webster, che concilia tradizione e innovazione servendosi di un *sound design* all'avanguardia e delle interpretazioni memorabili dei protagonisti David Tennant e Cush Jumbo. È curioso osservare come, in epoca post-pandemica, le cuffie siano diventate il simbolo della comunicazione on-line e del lavoro da remoto e lo strumento che ha consentito a milioni di persone di rimanere in contatto con il mondo esterno nei mesi di forzata reclusione imposti dalle autorità. È forse alla luce di tale rinnovata familiarità con uno strumento che prima della pandemia aveva perso la popolarità acquisita negli anni '80 e '90 del Novecento che Webster realizza il *soundscape* del suo *Macbeth*, capace di parlare al singolo con l'intimità di un dialogo esclusivo rendendolo allo stesso tempo parte di una vasta platea eterogenea.

Le tre versioni del *Macbeth* appena illustrate appartengono a epoche differenti, seppur vicine, e forniscono esempi di come la caratterizzazione delle *weird sisters* possa cambiare in modo radicale sulla base di specifiche necessità registiche e culturali. Tale diversificazione appare evidente anche negli adattamenti trattati in questa tesi: la setta promiscua di Polanski, le streghe benevole di Kurzel e la multiforme strega trina di Coen sono manifestazioni che simboleggiano, in forme talvolta opposte, la stessa paura del proprio destino e di ciò che è diverso dal sé conosciuto e socialmente accettabile.

5.2 Disgusto e promiscuità: la setta *hippie* nel *Macbeth* di Polanski

Macbeth's involvement with the witches gives him more than he bargained for. Like a neophyte involved in some kind of sixties cult, he is at first fascinated, and then mildly disgusted by them. Sitting around a fire, singing songs, spattered with folkfestivalesque (*sic*) mud, the witches evoke the earthy communalism of Manson's cult members that was, at the same time, shared by the harmless, idealistic, hippie fringe.¹⁴⁹

Le streghe concepite da Roman Polanski e Kenneth Tynan sono l'incarnazione di un realismo crudo e tutt'altro che soprannaturale: deformi, sfigurate e sgradevoli nell'aspetto e nelle movenze, appaiono come la trasposizione letterale degli appellativi che Macbeth rivolge loro nella prima scena dell'atto IV, "you secret, black, and midnight hags" (IV.ii.48). Al fine di renderne la caratterizzazione ancor più incisiva, il regista apre il film con una scena muta che le vede intente a compiere un macabro rituale prima che la battaglia abbia inizio. Le tre donne scavano una buca nella quale seppelliscono un cappio e un braccio mozzato la cui mano è serrata attorno ad un pugnale; poi ricoprono gli oggetti, sputano svariate volte sul cumulo di

¹⁴⁹ D. Williams, "Mick Jagger Macbeth", cit., p. 148.

sabbia e lo annaffiano con del sangue per concludere la cerimonia. Due di loro sono anziane, deformi e ricoperte di rughe, mentre la terza è giovane ma porta sul viso i segni di una malattia non identificabile che si manifesta con rossore e pustole. La scena è parte di un lungo piano sequenza, che passa dalle streghe al campo di battaglia fino all'esecuzione di Cawdor, tanto suggestivo da essere l'oggetto di uno studio accademico del 1974 ad opera di Norman Silverstein, professore di letteratura inglese presso il Queens College di New York. Nel suo articolo, Silverstein osserva come il *long take* che apre il film di Polanski sia al contempo una prova di abilità cinematografica e una rappresentazione simbolica che anticipa gli avvenimenti essenziali della tragedia.

This long take is remarkable in many ways. The buried objects share the same shot with the carnage and retribution of the Thane of Cawdor on a rack. It passes through several elements – water, air, earth, and fire after a battle. It moves past several seasons from autumn, past winter, into what may be early spring. It passes from an eerie action to a bloody one, from a portent to its fulfilment. [...] This long take presents with remarkable brevity the theme of the play. The interaction of supernatural and natural elements, as well as the outcome of man's struggle with the supernatural. The whole story is told, as it were, in miniature. Macbeth will undergo the same fate as his surrogate thane.¹⁵⁰

L'autore prosegue affermando che il *dumb show* delle *weird sisters* è utile a colmare una lacuna che il testo shakespeariano lascia vuota, creata dalla parola "again" che chiude il primo verso della tragedia pronunciato dalla prima strega: "When shall the three of us meet again?" (I.i.1, con varianti), commentando che la sequenza ideata da Tynan e Polanski sia tanto convincente da lasciar presupporre che una simile scena introduttiva fosse presente anche ai tempi di Shakespeare, forse accompagnata dal suono dei tuoni e da fulmini. In ultima istanza, Silverstein si sofferma sul linguaggio cinematografico e sulla possibilità offerta dal grande schermo di traslare la parola in immagine:

In the cinema, *lexis* is *opsis*. I don't mean to state that words are unnecessary in screenplays, but rather that the vocabulary of the filmmaker, his abc's, lie in such means as Polanski has used in the opening shot of *Macbeth*.¹⁵¹

La chiave di lettura offerta da Silverstein pone l'accento sul potere dell'immagine sulla parola, non per sminuire l'importanza di quest'ultima, ma piuttosto per esaltare come in ambito filmico sia possibile creare un linguaggio non verbale altrettanto eloquente. Analizzare la caratterizzazione delle *weird sisters* nel *Macbeth* di Polanski facendo riferimento alle parole di Silverstein risulta particolarmente efficace proprio in virtù della crudezza con cui il regista

¹⁵⁰ N. Silverstein, "The Opening Shot of Roman Polanski's *Macbeth*", *Literature/Film Quarterly*, vol. 2, 1 (1974), pp. 88-90.

¹⁵¹ *Ibid.*

polacco concepisce l'estetica del suo film: dove il testo non arriva ad illustrare l'orrore e la violenza, le immagini offrono un resoconto che lascia poco spazio alla libera interpretazione.

5.2.1 L'incontro con Macbeth e Banquo

Di ritorno dalla battaglia, Macbeth e Banquo cavalcano sotto una pioggia battente quando vengono attirati da una cantilena: la voce proviene da una donna anziana e cieca (la *first witch* della prima scena, intenta a spalmare una sorta di unguento sulla schiena nuda della strega più giovane), che si rivolge ai due interlocutori mostrando il volto rugoso e privo dei bulbi oculari. Polanski sceglie di tagliare i versi pronunciati da Banquo che mettono in dubbio il genere delle streghe, stabilendo che si tratta di donne, seppur molto distanti dai canoni tradizionali. La strega più anziana ricorda per molti aspetti la figura di Tiresia, il più celebre indovino della mitologia greca, cieco pronosticatore delle sorti di uomini e dèi. L'età avanzata, la cecità e la preveggenza sono caratteristiche comuni a entrambi i personaggi, ma c'è un quarto elemento che rende questo confronto particolarmente interessante: secondo la tradizione, Tiresia fu trasformato in donna come punizione per aver colpito un serpente femmina; dopo sette anni tornò ad essere uomo, portando con sé l'esperienza di aver vissuto in entrambi i sessi che destò curiosità da parte degli dèi. Tuttavia, Era lo rese cieco perché le sue risposte l'avevano contrariata, così Zeus, incapace di annullare quanto deciso da un'altra divinità, gli donò la capacità di prevedere il futuro e una vita lunghissima.¹⁵² L'associazione tra la *first witch* e l'indovino mitologico appare dunque plausibile e suggerisce che, sebbene Polanski non accenni all'ambiguità sessuale delle *weird sisters* come voluto da Shakespeare, le fonti a cui attinge per la loro caratterizzazione lasciano spazio per un'interpretazione nell'ambito del discorso di genere. A fare da contraltare alla prima strega, che in questa come nelle altre scene che la vedono protagonista pronuncia la maggior parte delle battute, vi è la più giovane, incapace di articolare parole di senso compiuto e dalle movenze sguaiate e volgari. Sul finire della sequenza, quando Macbeth le interroga su quanto gli è stato appena predetto, le streghe entrano in un covo sotterraneo; prima di seguire le altre, la terza si ferma e mostra i genitali al suo interlocutore alzando la gonna con una smorfia grottesca. Questo gesto anticipa quanto avverrà nella *cauldron scene* e sembra alludere in modo critico alla promiscuità delle nuove generazioni che all'epoca della realizzazione del film erano nel pieno del movimento di liberazione sessuale e della controcultura *hippie*. In linea con quanto affermato da Silverstein sul potere delle immagini, la provocazione della *weird sister* sminuisce in parte la serietà delle profezie e mette

¹⁵² M. Moschin, "Il mito di Tiresia tra arte e poesia", *Librarte*, 2 ottobre 2025
<https://www.librarte.eu/2025/10/02/il-mito-di-tiresia-tra-arte-e-poesia/>.

in risalto gli aspetti canzonatori e caricaturali di una stregoneria che ha ben poco di occulto e mistico.

5.2.2 Ridondanza del nudo e sovversione nella *cauldron scene*

It had been a long time since I'd seen this *Macbeth*, but I hadn't forgotten the grotesque cult ritual of the second prophecy, with all those nude, misshapen bodies, and the disgusting brew that ladled out for Macbeth to drink. [...] this *Macbeth* is very much a movie of its time, and the bad hippie vibes of this scene feel right for 1971 – and, you know, right for a director whose pregnant wife was murdered by bad hippies.¹⁵³

La *cauldron scene* immaginata da Tynan e Polanski si articola sull'idea che le *weird sisters* siano parte di un gruppo numeroso di donne, una sorta di comune nella quale si praticano rituali ambigui e si vive in una dimensione svincolata da regole e convenzioni sociali.

Una volta discese le scale che portano allo stesso covo dove ha visto entrare le tre donne dopo il primo incontro, Macbeth si trova davanti a qualcosa che né lui né il pubblico si aspettano. Decine di donne completamente nude ridono e si muovono attorno a un calderone in una commistione di promiscuità e allucinazione. Un'esibizione di seni, pance e genitali femminili che si muovono, respirano e borbottano come un unico corpo in una ridondanza di nudità che non ha nulla di erotico ma che proietta il pubblico in un contesto onirico, un incubo orgiastico dal quale non c'è uscita se non attraverso altri incubi. A rendere la scena ancor più cruda sono gli ingredienti della pozione che Macbeth dovrà bere: animali morti, liquami, organi umani e membra mutilate, gettati nel calderone dalle streghe che appaiono eccitate e divertite dalla preparazione della mistura. Il critico Kenneth S. Rothwell offre una descrizione piuttosto vivida della scena in un articolo del 1973 in cui tesse le lodi del film di Polanski:

Macbeth pays another visit to the weird sisters. Overtones of the Manson murders and *Rosemary's baby* again intrude (whether Polanski wants this or not, it's inevitable) as a gaggle of naked crones, hags, Struldbrugs, geriatric horrors of every description, convene in a cave to concoct a witches' broth of brain-numbing revoltingness. We actually see a "liver of blaspheming jew", it is dangled right before our eyes, in Technicolor yet, for all the world like some closed-circuit TV medical school instructional unit. The "gruel" is indeed "made thick and slab", until the final cooling with "baboon's blood." Against a backdrop of flashes showing a foetus being removed from a womb (the antiseptic modern hospital almost breaks through), Macbeth reaches out, accepts, and then quaffs this loathsome brew. Here is sufficient evidence of a strong stomach that should forever deny Macbeth status as a sensitive poet, as some of the romantic critics of the past have seen him. The diabolic character of the episode underscores the implicit Faustian dimension to Macbeth, the compact with the devil leading straight to damnation.¹⁵⁴

¹⁵³ S. Tobias, and K. Phipps, "Dialogue: *Macbeth* and the Movies: Part Two", *The Reveal*, 15 dicembre 2021, <https://thereveal.substack.com/p/dialogue-macbeth-and-the-movies-part-8a0>.

¹⁵⁴ K. S. Rothwell, "Roman Polanski's *Macbeth*: Golgotha Triumphant", cit., p. 71.

L'immagine del neonato estratto dal ventre della madre con un brutale cesareo cui fa riferimento Rothwell anticipa con tragica ironia ciò che Macduff rivelerà a Macbeth nel duello finale:

Despair thy charm;
and let the Angel, whom thou still hast serv'd,
tell thee, Macduff was from his mother's womb
Untimely ripp'd. (V.viii.13-16)

La necessità di mostrare senza alcuna censura una scena tanto cruda rientra nell'intenzione autoriale, già evidente nel massacro di Fife e nell'omicidio di Duncan: nulla che possa enfatizzare gli orrori a volte solo accennati nella tragedia originale deve essere risparmiato al pubblico in questo adattamento. Nell'ottica del discorso sulla maternità, che come già discusso presenta aspetti problematici nella trasposizione di Polanski, questa breve sequenza suggerisce quanto, secondo il regista, la violenza e la brutalità della vita abbiano inizio nel momento stesso in cui si viene al mondo.

Per comprendere appieno i significati di questa scena tanto grottesca quanto claustrofobica, è necessario fare riferimento al contesto culturale che ha ispirato la sua creazione: il declino del movimento *hippie*. Nel 1965, artisti, studenti e persone che non avevano ancora trovato la loro strada si riunirono decisi a creare uno stile di vita che andasse contro le regole stabilite da una società a loro avviso troppo rigida e piena di aspettative. Data l'attenzione mediatica rivolta alla comunità *hippie* di San Francisco, il movimento divenne popolare in tutti gli Stati Uniti dove migliaia di giovani scelsero di abbandonare gli studi o le loro famiglie per praticare una vita dedicata all'amore libero e alle droghe sintetiche allucinogene, ritenute capaci di ampliare la mente. Dopo il 1967, anno di un celebre raduno a San Francisco chiamato Summer of Love, gli ideali dovettero scontrarsi con la realtà:

By 1967, Haight-Ashbury and its hippie residents had become internationally known, but soon after, the scene deteriorated. The sheer numbers of young people pouring into the area strained its resources. Drug arrests and rapes increased as criminals moved in to take advantage of the young people gathered there. The hippie lifestyle became increasingly commercialized as advertisers and marketers picked up on its images and colors. Some hippies sought enlightenment through meditation and took trips to India in search of spiritual truth; others turned to rural communes to practice their lifestyle and live close to nature.¹⁵⁵

È verosimile che le streghe di Polanski siano una versione esasperata dello stereotipo *hippie* che consisteva perlopiù in

¹⁵⁵ R. Chepesiuk, *Hippies*, 2019, <https://www.ebsco.com/research-starters/history/hippies/>.

long, often scraggly hair, [...] they wore flowers in their hair, painted their bodies in Day-Glo bright colors, and took drugs, especially LSD, calling themselves 'acid heads.' [...] To celebrate their growing sense of community, the hippies held happenings, be-ins, acid tests (parties where LSD was distributed, often featuring music).¹⁵⁶

La *cauldron scene* viene dunque plasmata come la versione *hippie* di un sabba, combinando la presenza di elementi tradizionalmente associati alla stregoneria, quali il calderone, il covo sotterraneo scavato nella pietra e i disgustosi ingredienti della pozione, ad altri di stampo contemporaneo come la nudità gratuita e provocatoria delle donne, il loro atteggiamento euforico per molti aspetti simile agli effetti di stupefacenti sintetici e l'idea di una sostanza, il liquame preparato e somministrato a Macbeth, la cui ingestione provoca allucinazioni. La scena fugge ogni eventuale dubbio sul sesso delle streghe, confermando quanto detto sulla volontà registica di eliminare l'ambiguità creata da Shakespeare con la menzione delle barbe che confondono la percezione di Banquo durante il primo incontro. Tuttavia, è doveroso osservare quanto la nudità delle *weird sisters* sia agli antipodi rispetto a quella di Lady Macbeth nella *sleepwalking* scene. Nel primo caso le donne sono riprese nella loro interezza, senza celare nulla e, anzi, a tratti soffermandosi sui dettagli più sgradevoli come sorrisi privi di denti, cicatrici, deformità e pelle cadente; il nudo interpretato da Francesca Annis è meno sfrontato, i seni sono quasi del tutto coperti dai lunghi capelli sciolti e l'inquadratura laterale simula il punto di osservazione del dottore e della *nurse* anche nel pudore e nella discrezione oltre che nella visuale parziale. Le streghe sono donne, ma la loro femminilità non coincide con il canone di bellezza dettato dalla co-protagonista della tragedia: bionda, eterea, giovane e dalle forme longilinee e armoniose. Da un punto di vista estetico, le *weird sisters* incarnano un archetipo femminile repulsivo e tutt'altro che erotico; la loro nudità imposta al pubblico senza preavviso si inserisce nel quadro di violenza e crudezza entro cui si articola tutto l'adattamento di Polanski. Inoltre, l'aspetto settario e libertino della congregazione ricorda le frange più estreme del movimento *hippie*, come il clan di Charles Manson, ideatore e mandante della strage dell'agosto 1969, composta per la maggior parte da giovani donne.¹⁵⁷ D'altro canto, come osserva il professore emerito della Cornell University David Grossvogel in un articolo del 1972, il raduno delle streghe nel *Macbeth* di Polanski può essere interpretato come un'immagine di dannazione medievale:

Polanski's exteriorization of the witches maybe due, once again, to the camera's propensity to emphasize and analyze a surface. This may have encouraged him to see the weird sisters as a

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ M. Kenny, "Manson Family". *Encyclopedia Britannica*, 10 gennaio 2026, <https://www.britannica.com/topic/Manson-Family>.

naked, crowded clustering which evokes more readily medieval representations of the huddled souls of the damned than the less fleshly spirits that sit in watch over the unravelling of a man's fate (and whose words alone are sufficient for their purpose).¹⁵⁸

Il critico Bryan Reynolds analizza le streghe di questo adattamento mettendole in relazione con le donne che vennero perseguitate in epoca elisabettiana e giacomiana:

Renaissance England's alleged witches were usually women with unconventional characteristics. Like the eclectic 1960s' counterculture they may have been weird or rebellious in their demeanor or ideas, introverted, conventionally unattractive, or socially stigmatised for any number of reasons; they may have even, in their inmost self-consciousness, considered themselves witches.¹⁵⁹

Reynolds osserva come la connotazione delle *weird sisters* nel *Macbeth* di Shakespeare abbia implicazioni socio-politiche di gran rilievo in relazione alla figura di James I. Oltre a ravvivare il morboso interesse del sovrano verso la stregoneria, le figure soprannaturali portano con loro l'eco del Gunpowder Plot, la cospirazione del 1605 che aveva come obiettivo la distruzione del Parlamento, l'uccisione di James I e la nomina di un re cattolico. I cospiratori fallirono e pagarono con la vita il loro tentativo di sabotaggio della corona. La trama stessa di *Macbeth* ruota attorno alle disastrose conseguenze di un regicidio andato a buon fine, alludendo alla dannazione che spetta a chi commette un simile crimine contro l'ordine naturale del cosmo. Ciò che lega le *weird sisters* alla sottotraccia politica nella tragedia è il loro linguaggio ambiguo che sembra replicare la *equivocation* tanto contestata ad alcuni dei più celebri esponenti del complotto contro James I, uno fra tutti il sacerdote Henry Garnet, condannato a morte per non aver rivelato le confessioni sul piano regicida ricevute dal cospiratore Robert Catesby.¹⁶⁰ Le due profezie rivolte a Macbeth celano la verità dietro l'apparente impossibilità degli avvenimenti pronosticati, ricalcando lo stile indiretto e mistificatore attribuito in particolare ai gesuiti che avevano partecipato al Gunpowder Plot:

Interestingly, it is also through equivocation that Macbeth is tricked to his downfall: when the Witches tell him he

shall never vanquish'd be until
Great Birnam Wood to high Dunsinane Hill
Shall come against him

and 'none of woman born / Shall harm Macbeth' they imply that he will always be safe, as both ideas seem impossible. The Witches' deception may well be intended to be resonant of the

¹⁵⁸ D. I. Grossvogel, "When the Stain Won't Wash: Polanski's *Macbeth*", *Diacritics*, Summer, vol. 2, 2 (1972), p.47.

¹⁵⁹ Bryan Reynolds, "Untimely ripped", cit., p. 204.

¹⁶⁰ "The Gunpowder Plot and Shakespeare's *Macbeth*", Shakespeare's Globe Blog, 5 novembre 2014. <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2014/11/05/the-gunpowder-plot-and-shakespeares-macbeth/>.

deceptions of Catholicism and Garnet: when Macbeth is told that the wood is moving he realises he must 'begin / To doubt the equivocation of the fiend, / That lies like truth'.¹⁶¹

Tornando a Reynolds, il parallelo fra le streghe di epoca elisabettiana e quelle immaginate da Polanski viene tracciato anche sulla base del messaggio sociale che il Bardo e il regista polacco associano ai personaggi soprannaturali:

Both Polanski's film and Shakespeare's play invite their audiences to question the dangers of the unconventionalities represented by their witches. Actually, they both appear to be trying to affirm the existence of witchcraft and augment the terror associated with this possibility. The supernatural powers and magic potions utilised by the witches of Polanski and Shakespeare reinforce conservative conceptions of the dangers of alternative life-styles and marginalised people, as well as the fears of adulteration and identification that inform them.¹⁶²

Questa interpretazione rimanda alla citazione in apertura di capitolo tratta dal libro di Baldini, in cui l'autore afferma che le *weird sisters* sono portatrici di timori legati a ciò che gli uomini vedono riflesso nella loro mostruosità. Reynolds prosegue illustrando ulteriori similitudini fra la vicenda shakespeariana e il contesto culturale del film di Polanski, in particolare in relazione alle frequenti associazioni tra i gruppi di estremisti afferenti al movimento *hippie* e la stregoneria:

In Polanski, the witches might also stand for 1960s' arts drugs and countercultural politics gone too far. They suggest that counterculture will corrupt or destroy the established social structure if not controlled or crushed. If so, *Macbeth* was not alone in its apparent sentiments towards counterculture, specifically occultism, hippiedom, and feminism. [...] A mainstream literary example is a 1969 Time Magazine article, 'New Feminists: Revolt against Sexism,' that describes patronizingly the consciousness-raising groups of the 'new feminists' as meeting in 'covens' (21 November 1969: 54). Although the article makes no mention of them, there was in fact a national militant guerrilla-theater squad called WITCH: Women's International Terrorist Conspiracy from Hell. Many countercultural groups (like the Manson family) promulgated an affinity for witchcraft and occultism, but hardly any protested or committed crimes in their names.¹⁶³

Qualsiasi lettura si voglia dare alla sequenza delle profezie, ciò che è indubbio è che le streghe godono di una libertà di espressione assoluta che esula dalle rigide gerarchie imposte agli uomini e alle donne che vivono secondo canoni tradizionali. Per quanto provocatoria e grottesca, la loro nudità è il simbolo di uno svincolamento che le colloca al di sopra della legge e in grado di esercitare controllo e potere sulle vite altrui. Un recente studio sul *corpus* critico femminista del *Macbeth* di Shakespeare ha osservato come l'ambiguità delle streghe consenta

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² B. Reynolds, "Film, Play and Idea", cit., p. 205.

¹⁶³ *Ibid.*

loro di evadere le categorizzazioni che dominano il mondo in cui si svolgono i fatti della tragedia:

The witches do not simply predict; they disturb the categories through which prediction becomes socially legible. They are figures of liminality in multiple senses – between human and supernatural, female and male, inside and outside the polity. Early modern witchcraft discourse often projected social anxieties onto women imagined as disorderly, excessive, or beyond patriarchal control. [...] The witches are frightening not simply because they deviate from order, but because they make visible that order's own instability. Their prophecies are effective partly because Macbeth and Banquo are already prepared to read bodies through anxious categories. The beards do not prevent interpretation; they provoke it. The witches therefore occupy a crucial place in the play's gender politics: they are both products of patriarchal fear and agents who exploit its blind spots.¹⁶⁴

È utile soffermarsi su un passaggio di questa citazione: “Early modern witchcraft discourse often projected social anxieties onto women imagined as disorderly, excessive, or beyond patriarchal control”. L’idea di figure femminili turbolente, eccessive e al di là del controllo patriarcale coincide con sorprendente precisione con quanto immaginato da Tynan e Polanski; nella loro visione, creare paura e ansia sociale verso ciò che è sconosciuto e diverso significa mostrare al pubblico del 1971 donne che vivono senza regole né pudore praticando riti occulti in un mondo matriarcale dominato dal caos.

5.2.3 Il ritorno di Donalbain e la ciclicità del male

A differenza delle altre due pellicole prese in esame in questa tesi, nelle quali è Fleance a tornare per rivendicare il trono, il film di Polanski prevede un finale diverso e interessante da un punto di vista intertestuale. Dopo la truce decapitazione di Macbeth e la lunga inquadratura della sua testa sanguinante issata sull’asta di una bandiera, un brusco cambio di scena, accompagnato da musica tetra, vede una figura cavalcare sotto la pioggia battente fuori dalle mura del castello. Si tratta di Donalbain, figlio minore di Duncan, il quale, una volta raggiunto il covo delle streghe in una sequenza che replica con dovizia di particolari l’arrivo di Macbeth e Banquo nello stesso luogo all’inizio del film, smonta da cavallo e si dirige verso il covo delle streghe attirato da una cantilena non del tutto udibile. L’evidente zoppia di Donalbain e la sua postura non del tutto eretta sono evocative di un altro personaggio shakespeariano, come osserva Charles Forker:

Presenting Duncan's second son as a cripple reminds us of another tyrant, Shakespeare's Richard III; and lest we miss the allusion, Polanski prepares for it by replicating Donalbain's physical disability in the person of Banquo's second murderer, who has already been presented as even

¹⁶⁴ R. M. AlAli, M. A. S. Alomari, A. Sagir Khan, e A. Abdullatif, “Reading power, violence, and gender anxiety in Shakespeare's *Macbeth*: Re-reading the play in a contemporary context”. *Research Journal in Advanced Humanities*, vol. 7, 2 (2026), p. 54. <https://doi.org/10.58256/ra7f8t74>

more deformed – a thuggish hunchback who must hobble along on a crutch and whose violent end is apparently as sanguinary as Richard of Gloucester's (we see Ross snatching his crutch and using it to push him into a dungeon). In addition, we have earlier observed Donalbain's frowning discontent when his brother was invested as crown prince. The cynical implications of the film's conclusion seem to have been influenced by Polanski's countryman, the Marxist critic Jan Kott, who interpreted the politics of Shakespeare's histories and tragedies as embodying a soulless mechanism of human oppression.¹⁶⁵

Polanski sembra intenzionato a dimostrare che l'universo entro il quale ha immaginato il suo *Macbeth* non fa eccezioni rispetto all'attrazione dell'uomo verso il male e il potere. Il ritorno di Fleance è, da un punto di vista semiotico, una flebile speranza che registi di varie epoche hanno espresso sotto forma di un bambino destinato a sovvertire la gerarchia dei titoli nobiliari diventando re per i suoi meriti e il suo valore e, come lascia intendere Shakespeare, dando origine alla linea di discendenza del sovrano James I alla cui corte venne rappresentato *Macbeth* nel 1606. Il sottotesto evocato dal ritorno di Donalbain è invece foriero di cattivi presagi, non solo per l'aspetto non conforme del giovane, ma anche perché avvalorava l'ipotesi di un fratricidio, crimine necessario ad ottenere la corona, che quindi getta ombre di pessimismo e cinismo anche sul contesto familiare, oltre che su quello sociale. In altre parole, il ritorno di Donalbain al covo delle streghe è la dimostrazione che il male non si esaurisce con la morte di un tiranno, ma che le sue ramificazioni sono tanto subdole e persistenti da infiltrarsi in qualsiasi rapporto umano, anche nei legami di sangue, generando morte e distruzione senza soluzione di continuità. Secondo Forker, oltre all'influenza del critico marxista Jan Kott sulla visione di Polanski, anche i traumi infantili subiti da Polanski sarebbero la concausa del ciclo inarrestabile di malvagità rappresentato nel *Macbeth*. È doveroso ricordare che, oltre al tristemente celebre e spietato omicidio della moglie Sharon Tate, il regista polacco ha vissuto gli orrori del ghetto di Cracovia quando era solo un bambino. La madre fu deportata ad Auschwitz e uccisa poco dopo in una camera a gas, mentre il padre fu imprigionato a Mauthausen dove rimase per due anni prima di ricongiungersi con il figlio. Roman Polanski aveva solo dieci anni all'epoca e si salvò grazie alla protezione e all'ospitalità di una famiglia nella cittadina di Wysoka.¹⁶⁶ Forker sostiene che questi eventi drammatici siano da annoverare fra le cause della prospettiva cinica e disincantata che il regista mostra nel suo *Macbeth*:

¹⁶⁵ C. R. Forker, "Symbolic and Thematic Impoverishment", cit., p. 195.

¹⁶⁶ "The Couple who saved Roman Polanski recognised as Righteous Among the Nations", *Gariwo Foundation*, 9 ottobre 2020, <https://en.gariwo.net/righteous/shoah-and-nazism/the-couple-who-saved-roman-polanski-recognised-as-righteous-among-the-nations-22710.html>.

And we must add to this explanation the horrors that the film's director had experienced firsthand – the impact of the Holocaust upon his family, a Poland ravaged first by the Nazi and later by the Soviets, and finally the recent slaughter of his wife at the hands of the demented Manson gang.¹⁶⁷

Nel testo shakespeariano, le *weird sisters* fanno la loro ultima apparizione proprio nella *cauldron scene*, sebbene la loro presenza sia percepita nei due momenti in cui Macbeth si scontra con la realtà illusoria della sua onnipotenza: quando l'esercito guidato da Malcolm avanza nascosto dalle fronde del bosco di Birnam e nell'istante in cui Macduff gli rivela il dettaglio fatale della sua nascita.

In tutti gli adattamenti oggetto di questa ricerca, le streghe ampliano la loro dimensione drammatica fino alla fine, in modi e forme diversi. Nel caso di Polanski è la nenia intonata dalla più anziana, che già aveva attirato l'attenzione di Banquo e Macbeth nella fase iniziale del film, a suscitare l'interesse di Donalbain nella scena finale. Attingendo nuovamente alla mitologia classica, è possibile tracciare, seppur con le dovute distinzioni, un parallelo fra le streghe e le sirene. Secondo un recente studio, a seguito di una nuova traduzione dell'*Odissea* di Omero, le sirene sarebbero creature ibride dal volto umano e il corpo di uccello; non più, dunque, legate al mare, ma volatili e, per questo, più sagge e potenti. Ne parla il giornalista Asher Elbein in un articolo del 2018:

Today, Sirens are almost always represented as voluptuous mermaids, whose beauty and sexuality lure men to their deaths. But the Classical Greeks understood the Sirens differently: as bird-women, creatures that Mediterranean cultures traditionally associated with hidden knowledge. [...] Homer doesn't describe the Sirens' physical appearance in his epic poem, Wilson says. But in ceramic paintings and tomb sculptures from the time of writing, and centuries after, Sirens were usually depicted with taloned feet, feathered wings, and a beautiful human face. (Early Sirens were occasionally depicted with beards, but this trope didn't stick.) The bird-body of the Siren is significant to Wilson: in the eyes of traditional peoples all across Europe, birds were often graced with an otherworldliness associated with gods, spirits, and omens. "They inhabit the water, the air, and the earth," she said. "They're also associated with song; they have voices that are not human voices, and kinds of movement that are not the same as human kinds of movement."¹⁶⁸

È interessante notare che la versione più antica delle sirene, secondo le fonti riportate nell'articolo, le vorrebbe dotate di barba esattamente come le *weird sisters* del Folio. Inoltre, la rielaborazione dell'immaginario migra dall'avvenenza dello stereotipo della donna-pesce a quello meno idealistico e attraente della donna-uccello che, tra l'altro, evoca un'altra figura mitologica di immane ferocia: l'arpia. È significativo che nella rilettura offerta dalla studiosa

¹⁶⁷ C. R. Forker, "Symbolic and Thematic Impoverishment", cit., p. 195.

¹⁶⁸ A. Elbein, "Sirens of Greek Myth Were Bird-Women, Not Mermaids", *Audubon Magazine*, 6 aprile 2018, <https://www.audubon.org/magazine/sirens-of-greek-myth-were-bird-women-not-mermaids>

citata (Emily Wilson, classicista e traduttrice dell'università della Pennsylvania nonché autrice di una recente traduzione integrale dell'*Odissea* apprezzata per il linguaggio accessibile e lo stile innovativo), le sirene diventano l'archetipo della conoscenza, spesso associata alla morte, e della capacità di muoversi attraverso gli elementi con voci e movenze non umane.¹⁶⁹ Questa descrizione è applicabile anche alle *weird sisters* che condividono con le creature mitologiche l'aspetto sinistro, la conoscenza di fatti ed eventi preclusi agli esseri umani, e la capacità di destreggiarsi fra gli elementi naturali: "In thunder, lightning, or in rain?", "Upon the heath", "through the fog and filthy air", "fire burn and cauldron bubble". Nell'adattamento di Polanski tale confronto appare ancor più efficace proprio perché sia Macbeth e Banquo sia Donalbain vengono attirati al covo delle streghe dalla voce della cieca veggente, tutt'altro che melodiosa e tuttavia impossibile da ignorare. A differenza di Ulisse, che conosceva i pericoli legati al canto delle sirene, i personaggi shakespeariani non possono proteggersi dalle conseguenze ineluttabili dell'interazione con le *weird sisters*. Polanski chiude il suo film lasciando intendere che a Donalbain, e a tutti coloro che dopo di lui si lasceranno incuriosire dal canto delle streghe, spetterà lo stesso destino di Macbeth: una rapida ascesa al potere macchiata di sangue, e una fine tragica.

5.3 Le streghe nomadi e materne di Justin Kurzel

It is clear that whatever the witches are in Kurzel's film, they are not villains, nor are they malevolent or supernatural. Kurzel's *Weird Sisters* defy the expectations of anyone seeking the modern stereotype of the Halloween witch; they are not cackling crones (à la Welles's *Macbeth*, 1948), part of a coven (à la Polanski's *Macbeth*, 1971), nor do they use witchy props.¹⁷⁰

Dei tre adattamenti oggetto di questa tesi, quello di Justin Kurzel offre una rappresentazione delle streghe che si discosta dall'immaginario surreale, inquietante e grottesco evocato dalle caratterizzazioni di Polanski e Coen. Nel suo *Macbeth*, il regista australiano concepisce le *weird sisters* come un clan di donne che vivono ai margini della società in armonia con la natura, osservando le vicende umane da una distanza sufficiente a garantire la loro incolumità ma non tale da impedirne la partecipazione, seppur discreta. In altre parole, le creature soprannaturali ed eccentriche del Folio vengono reinventate in un contesto sospeso fra realismo naturale e dimensione onirica, in linea con l'assunto teorico alla base

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ E. Semple, "Seeds of time", cit., p. 615.

dell'adattamento del 2015 che vuole Macbeth vittima di stress post-traumatico e mai del tutto radicato nel qui ed ora. Per stessa ammissione del regista, l'ambiguità delle *weird sisters* risiede nell'incertezza della loro esistenza; non è infatti possibile escludere l'ipotesi che si tratti di proiezioni generate dalla mente turbata del protagonista:

I wanted to ground them, so that they feel as though they could possibly be real travellers. That they had a kind of dignity, they felt more human. My inspiration came from a lot of travellers, and the idea that they were from the land rather than mystic beings. Just underplaying them, really. Also, I'm allowing them to traverse through the possibility that they're a figment of Macbeth's imagination – created from the shadows of war. Which is why we were interested in having them appear on the battlefield, perhaps as observers and watchers of his tragedy. Again, just really simple. A simple use of them, as opposed to them being these supernatural manifestations, like witches and ghosts.¹⁷¹

L'idea che le streghe siano create dalle “ombre della guerra” può essere interpretata in una dimensione semiotica più ampia in cui con il termine “war” si intende anche la battaglia personale di Macbeth, che, come visto nel primo capitolo, inizia la sua discesa verso il male dopo aver seppellito il suo unico figlio. È doveroso ricordare che il protagonista dello *Scottish Play* combatte su due fronti, quello militare e quello domestico, ma se nel primo si distingue per il valore e la ferocia, nel secondo patisce l'assenza di un erede e subisce il carattere dominante di una moglie che è disposta a rinunciare a tutto pur di assisterlo nell'ascesa al potere. Kurzel modifica l'essenza dei personaggi principali dotandoli di una fragilità che contribuisce ad umanizzarli e a depotenziarne la malvagità. Nel caso di Macbeth, il dolore crea i presupposti per allucinazioni e visioni che giustificano il male compiuto o che forniscono una via di fuga dalla crudezza della realtà.

Analizzando la prima apparizione delle *weird sisters* è possibile comprendere quanto la simbologia di cui sono portatrici sia densa di significati legati ai temi fondanti di questa tesi. Mentre Macbeth e Lady Macbeth porgono l'ultimo straziante saluto al figlioletto dando fuoco alla pira funebre, quattro figure femminili osservano la scena in lontananza. Le donne hanno età diverse che rappresentano le principali fasi della vita: infanzia, adolescenza, giovinezza e maturità. La più anziana tiene le mani sulle spalle della bambina, mentre l'adulta più giovane stringe a sé un neonato vivo. Le streghe si presentano dunque con una connotazione materna, non necessariamente perché unite da legami di sangue, ma perché capaci di accudire e crescere bambini preservandoli dai pericoli del mondo circostante, privilegio che è invece negato ai Macbeth, costretti loro malgrado a seppellire il desiderio di essere genitori assieme al bimbo

¹⁷¹ Justin Kurzel in Ryan Lambie, “Justin Kurzel interview: Macbeth, Breaking Bad, Snowtown”, *Den of Geek*, 28 settembre 2015, <https://www.denofgeek.com/movies/justin-kurzel-interview-macbeth-breaking-bad-snowtown/>.

che hanno perso prematuramente. Ne parla Edel Semple nel saggio citato in apertura di capitolo:

Kurzel's film takes a very different stance on its witches, who are, at the least, nonthreatening maternal figures. This is affirmed by the fact that the Young Witch and Older Witch are often shown holding an infant child. The baby is plump, healthy, and sleeps contentedly in their arms. In contrast to the Macbeths then, who have no (living) children, the witches have two.¹⁷²

Secondo l'autrice, la capacità di generare figli e proteggerli sarebbe sinonimo di eroismo nella visione di Kurzel, che approfondisce la tematica dell'infanzia e le sue molteplici sfaccettature; di conseguenza, l'incapacità di compiere il proprio ruolo genitoriale porta alla rovina e, nel caso dei protagonisti, alla morte:

The film presents the ability to have, rear, love, and protect children as a mark of benevolence and heroism. The Macbeths fail in this endeavor, and this contributes to their deaths; the Macduffs try but fail too. Only the witches succeed and, the film implies, even expand their brood. In Kurzel's film, children are not safe with their parents or in their homes (the sons of Inverness are casualties in Duncan's war), but they are safe with the witches.¹⁷³

Tale interpretazione contribuisce a sostenere l'idea che le streghe in questo adattamento siano benevole e portatrici di vita, nonché indipendenti dal contributo maschile nell'espansione del nucleo familiare. Proprio in virtù di queste doti, le *weird sisters* accoglieranno il giovane Fleance dopo l'omicidio del padre, preparandolo a tornare al momento opportuno, come verrà discusso più avanti.

Di altro avviso è la critica Victoria Bladen, che vede nella sequenza iniziale del film di Kurzel una serie di possibilità alternative e meno rassicuranti di quella illustrata da Semple:

The witches as parental figures create an unsettling echo of and juxtaposition with the childless Macbeths. This depiction of the witches also creates an interesting dialogue with the playtext. In the play, the witches are associated with anti-nurture; their potion includes a "birth-strangled babe, / Ditch-delivered by a drab" (4.1.30-31) and the blood of a sow "that hath eaten / Her nine farrow" (4.1.63-64). The implication is that their power derives in part from the death of children. So do they silently mock the Macbeths in the film scene, adding salt to their wounds by appearing with children? Are they associated with the child's death in some way, as early modern witches often were? Do they steal children, like the fairy figures of early modern folklore (Purkiss 2000, 106-09)? As an outsider group, a family-like tribe with no males, they also suggest a feminist threat to the patriarchal system of thanes, reminiscent of Roman Polanski's version of the witches as an alternative feminist cult-like group in his 1971 adaptation. The witches then speak their familiar opening lines: "When shall we three meet again" (1.1.1), says one. They do not look at each other; uncannily they stare straight ahead, implicitly at the Macbeth family burial, but also perhaps at the more distant view of the unfolding pattern they are about to set in motion.¹⁷⁴

¹⁷² E. Semple, "Seeds of Time", cit., p. 620.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ V. Bladen, "Performing the Child Motif", cit. p. 130.

In questo passaggio, l'autrice suggerisce che l'impostazione delle streghe come figure materne crei una discordanza notevole con la genitorialità negata ai Macbeth e, al contempo, un dialogo interessante con il testo shakespeariano in cui le *weird sisters* sono rappresentate come l'antitesi della maternità. In particolare, si fa riferimento ai versi della *cauldron scene* in cui, tra i vari ingredienti della pozione, il neonato strangolato alla nascita e la scrofa che si è cibata dei suoi nove piccoli spiccano per la loro crudezza, rivelando un possibile collegamento fra il potere delle streghe e gli infanticidi. A rendere ancor più complesso il quadro interpretativo c'è l'evidente assenza di componenti maschili nel clan delle nomadi *sisters* che, sempre secondo Bladen, costituiscono una minaccia al sistema patriarcale similmente a quanto rappresentato da Polanski nel suo adattamento. L'autrice si domanda se possa essere lecito supporre che la presenza di bambine nel nucleo familiare delle streghe derivi non tanto dalla capacità di generare prole senza il contributo maschile, quanto dalla sottrazione dei neonati alla comunità. Bladen offre dunque un'interpretazione più ambigua e cinica rispetto a Semple sul potere genitoriale delle *weird sisters* nel film di Kurzel, che consente di ampliare l'orizzonte delle possibilità oltre la loro apparente benevolenza.

Qualunque lettura si voglia dare alla caratterizzazione di questi personaggi, ciò che appare evidente è la pacatezza con cui si muovono e agiscono nelle sequenze che le vedono protagoniste; né il loro aspetto né la gestualità o il tono della voce con cui si esprimono afferiscono al genere di stregoneria archetipica e macchietistica delle *weird sisters* immaginate da Polanski. La scelta di modificare la connotazione delle streghe è comune alla quasi totalità degli adattamenti più recenti, in particolare quelli realizzati nel XXI secolo, come afferma Pierre Kapitaniak in un saggio del 2014:

In all these modern adaptations and rewritings of *Macbeth*, one can notice a shift in representing the supernatural on screen, which can be roughly dated to the turn of century. Most, although not all, twentieth century film adaptations took a rather 'traditional' approach to the witches, depicting them as old and ugly crones. [...] These adaptations negotiate the magic that the three weird sisters confer on the play in accordance with twenty-first century beliefs or interests in the uncanny and the paranormal and pursuant to the enduring interest in hottot (*sic*) and gore genres in the decade.¹⁷⁵

Quanto affermato dall'autore non tiene conto dell'adattamento di Kurzel poiché la pubblicazione del volume in cui appare l'articolo è avvenuta poco prima della distribuzione del film. Tuttavia, è possibile trovare delle affinità con le *weird sisters* create da Kurzel e con l'idea

¹⁷⁵ P. Kapitaniak, "Witches and Ghosts in Modern Times Lost? How to Negotiate the Supernatural in Modern Adaptations of *Macbeth*", in V. Bladen et al. (a cura di), *Shakespeare on Screen: Macbeth*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2014, p. 56.

di una negoziazione tra la componente magica dei personaggi e le credenze e gli interessi del XXI secolo. Che siano visioni o persone reali, le streghe in questa versione filmica rappresentano un microcosmo utopistico e opposto al mondo in cui vive il protagonista. L'atteggiamento inoffensivo delle donne, la loro capacità di accogliere nuove vite e proteggere quelle già esistenti si contrappongono alla violenza della guerra, a bambini e giovani sacrificati in battaglia per volere di uomini ambiziosi e all'assenza di un figlio che possa garantire la successione a Macbeth. Se il clan di Polanski minacciava con ferocia grottesca il sistema patriarcale, le *weird sisters* di Kurzelt sembrano offrire un'alternativa pacifica alla società oppressa dalla violenza in cui si svolge la vicenda drammatica. Nel contesto sociale del 2014, anno in cui la guerra civile in Siria e il conflitto in Iraq raggiungevano picchi di tensione e tragicità, appare sensato mostrare un'inversione di forze rispetto al testo shakespeariano. Nel 1606 le streghe erano agenti del male, associate a spiriti oscuri e temute per il loro aspetto e per la loro conoscenza dell'occulto e incarnavano tutto ciò che gli uomini giusti e virtuosi dovevano rifiutare. Nel XXI secolo l'uomo si è dimostrato capace di compiere crimini efferati senza essere istigato da creature soprannaturali, e la paura assume nuove forme. Per il Macbeth di Kurzelt, soldato carnefice e vittima di una violenza reiterata e sistematica in ogni ambito della sua vita, la presenza materna e serena delle *weird sisters* potrebbe rappresentare un pericolo perché dimostra che esiste la possibilità di vivere in un mondo pacifico e svincolato da dinamiche brutali ma al quale gli uomini non possono accedere se non nella loro immaginazione.

5.3.1 L'incontro sul campo di battaglia: le profezie sussurrate e la minaccia dell'infanzia

Le *weird sisters* appaiono a Macbeth durante il feroce combattimento iniziale in cui perde la vita il *boy soldier*. È proprio nell'istante immediatamente successivo all'uccisione del ragazzo, enfatizzata come altri momenti salienti dello scontro dall'uso della tecnica *slow motion*, che Macbeth si ferma ad osservare le quattro figure avvolte da un fumo giallastro che lo fissano in lontananza. Si tratta di una brevissima apparizione che anticipa quanto avverrà una volta conclusa la battaglia. Macbeth e Banquo, stremati e coperti di sangue, trasportano i corpi dei loro commilitoni, quando vengono avvicinati dalla strega bambina che, senza parlare, prende un piccolo oggetto pendente dal collo di Macbeth. Nel frattempo, le due streghe adulte stanno raccogliendo del sangue dal braccio di uno dei cadaveri, gesto che, pur nella sua crudezza, viene eseguito senza morbosità, con un distacco rituale che ne alleggerisce l'impatto visivo. Le due donne si dirigono poi verso Macbeth e lo salutano come Glamis, Cawdor e futuro re; le

loro voci sono calme e appena udibili e, per tutta la durata della sequenza, la strega più anziana gli accarezza il volto e lo guarda negli occhi. Una volta annunciato anche il destino di Banquo, il gruppo si allontana in fretta nella stessa nebbia da cui era apparso senza più parlare.

Due sono gli elementi più significativi di questa scena, strettamente legati alla simbologia della genitorialità e dell'infanzia e alla giustapposizione fra ciò che è incarnato dalle *weird sisters* e la condizione del protagonista: la bambina che avvicina Macbeth e l'atteggiamento della strega più anziana. La più giovane esponente del clan porta con sé un'ambiguità simile a quella di Fleance, che non consente di determinare se le sue azioni siano innocenti o viziate da una precoce esposizione al male. Secondo la critica Hanh Bui, la piccola *weird sister* rappresenta un tipo di saggezza la cui natura resta indecifrabile, in linea con la tendenza a reimmaginare l'infanzia in epoca contemporanea teorizzata da Rutter nel saggio già citato in precedenza:

Questions about the girl's status as innocent child or agent of evil are raised early in the film. When Macbeth first encounters the witches they are stealing blood off the battlefield, to be used later to conjure Macbeth's apparitions. The girl witch steps forward to greet Macbeth, her charms softly jangling, and she plucks a bauble off his vest to add to her collection – her own version of taking. The scar on the girl's forehead announces her initiation into the weird sisterhood, but we do not know whether she is daughter, sister, or other to the older witches, nor are we given the origins of the weird baby. [...] So while girls do not appear on stage in Shakespeare's play, the film gives us up to three, counting the infant witch and the Macduff girl. Additionally, the girl witch's facial expression throughout the film betrays a certain knowingness: perhaps of the future, perhaps of evil itself.¹⁷⁶

Da un punto di vista simbolico, il fatto che Macbeth incontri per prima la piccola strega subito dopo aver seppellito il proprio figlio e aver visto morire il *boy soldier* è emblematico del suo rapporto complesso con le figure infantili. Nel Macbeth tormentato di Michael Fassbender coesistono due forze opposte alla base di un profondo conflitto interiore: il desiderio di continuare a esistere nel tempo e generare nuova vita e il timore che altri possano garantirsi una linea di successione più forte della sua. La perdita del suo unico erede all'inizio della vicenda e la successiva morte violenta del ragazzino che aveva preparato con amore paterno per la battaglia gettano le basi per nutrire un'ansietà irrazionale nei confronti dei figli altrui che lo porterà a sterminare i Macduff e attentare alla vita di Fleance. Alla luce di questa condizione, è ironico che, delle quattro streghe, sia proprio la bambina ad avvicinarsi per strappargli un ciondolo dal collo e aggiungerlo alla sua collezione. Il gesto, apparentemente innocente, può essere interpretato come un'allusione metaforica alla paura di Macbeth che i bambini prendano

¹⁷⁶ H. Bui, "Effigies of Childhood", cit.

ciò che gli appartiene sfuggendo al suo controllo e senza chiedere nulla, e anticipa quanto avverrà nella sequenza finale con il ritorno di Fleance che estrae dal terreno la sua spada e fugge dal campo di battaglia per rivendicare il trono. L'idea che esista un legame fra la strega bambina e il giovane figlio di Banquo è suggerita anche dalla scena dell'imboscata in cui sarà proprio la strega bambina a permettere al ragazzino di fuggire dai sicari che tentano di ucciderlo.

Il secondo elemento significativo è l'atteggiamento materno della strega più anziana nei confronti di Macbeth e, in particolare, il contrasto che si crea fra la carezza al volto e la violenza spropositata di cui l'eroe è stato autore e testimone al contempo. La gentilezza e la cura del gesto si traducono in un evidente disagio nel destinatario che appare impacciato e sopraffatto, dettaglio che rivela quanto gli orrori inferti e osservati abbiano anestetizzato la sua emotività. Anche in questo caso, come nella dinamica con la strega bambina, l'azione della donna anticipa quella di un altro personaggio maschile: Duncan. Dopo aver accolto e omaggiato Macbeth per la vittoria sul nemico e aver annunciato la visita a Inverness, il re poggia la mano sulla sua guancia mentre lo apostrofa come "My worthy Cawdor", creando una scena specchio in cui tanto i gesti quanto le parole della strega vengono replicati con implicazioni più profonde e complesse. Duncan ha verso Macbeth un atteggiamento paterno, e la carezza denota non solo la natura intima del rapporto fra i due personaggi, ma anche la genuina umanità di un re che non ha paura di mostrare il suo affetto in pubblico. Il legame filiale con Duncan è percepibile anche nella scena del banchetto a Inverness, dove Macbeth occupa il posto alla sinistra del re in modo speculare al figlio biologico, Malcolm, che siede alla sua destra. Kurzweil, infatti, elimina del tutto il personaggio di Donalbain, figlio minore di Duncan e fratello di Malcolm, e questa scelta ha l'effetto di mostrare al pubblico Macbeth come figlio putativo del re, cosa che lo induce a sperare nella nomina a suo erede. A inasprire la reazione del protagonista alla proclamazione di Malcolm come principe di Cumberland vi è un ulteriore cambiamento operato dagli sceneggiatori: Duncan dichiara la sua scelta durante la cena a Inverness, quindi nella dimora di Macbeth, il quale subisce la decisione come un affronto e un'umiliazione. Tenendo conto di tali circostanze, la carezza della strega anziana appare come una profezia a sé, carica di tragica ironia, che prepara il terreno per l'illusione e la repentina delusione che innescheranno la rovina di Macbeth. Nel gioco di specchi orchestrato da Kurzweil, la strega bambina e Fleance diventano per Macbeth dei *mock children* capaci di generare dolore nella reminiscenza della sua paternità perduta e timore per il futuro, mentre la strega anziana e Duncan sono *mock parents* i cui gesti affettuosi simulano una cura genitoriale che resta sospesa nelle aspettative disattese di un figlio il cui destino è già scritto.

5.3.2 La dimensione onirica della *cauldron scene*

Della *cauldron scene* si è già parlato in relazione alla dimensione onirica creata da una combinazione di elementi quali l'uso della luce, la nebbia, il fatto che Macbeth sia in abiti da notte e abbia l'aspetto stravolto nella sua ultima visita alle *weird sisters*. In questa sede, sarà opportuno approfondire alcuni aspetti salienti della scena. Al suo arrivo, Macbeth viene accolto dalla strega più anziana che tiene fra le braccia un neonato mentre le altre donne sono intente a preparare una mistura di erbe attorno a un calderone. Come anticipato, le streghe non hanno fissa dimora ma si muovono sul territorio mostrandosi in sintonia con l'ambiente circostante, per quanto ostile e aspro si presenti; la scena avviene dunque in un paesaggio aperto, diversamente da quanto visto nel film di Polanski, e, sebbene ci sia a tutti gli effetti un calderone, non vi è traccia degli ingredienti disgustosi che Shakespeare immagina per la pozione; nell'ottica della caratterizzazione umana e naturalistica delle *weird sisters* voluta da Kurzel, la scena mantiene un profilo discreto e privo di rappresentazioni grottesche. Le apparizioni vengono concepite come proiezioni mentali di un Macbeth soldato perseguitato da immagini ricorrenti: prima un gruppo di compagni d'armi caduti in battaglia che si muovono come anime in un inferno dantesco, poi il *boy-soldier* che, in questa occasione, rappresenta quello che nel testo originale è indicato come il *bloody child*. A differenza del testo originale che prevede due bambini come portatori delle profezie, ultimo il *crowned child* che tiene un albero in mano, questa versione si concentra sulla reiterazione del personaggio del *boy-soldier* per la valenza affettiva e simbolica che rappresenta per Macbeth. Come in altri momenti già osservati in precedenza, anche al termine della *cauldron scene* viene creata una specularità di gesti e significati: Macbeth abbraccia il ragazzino soldato prima di lasciarlo svanire con le altre visioni e, nella scena immediatamente successiva, vediamo Macduff che stringe a sé uno dei figlioletti prima di salutarlo per quella che si rivelerà essere l'ultima volta. La giustapposizione di queste due immagini contribuisce ad enfatizzare la distanza fra Macduff e Macbeth, ma anche la condizione di solitudine di quest'ultimo che diventa una figura quasi patetica a questo punto della narrazione drammatica. D'altro canto, la scelta di raccontare, seppur in pochi istanti, il legame profondo che lega Macduff ai componenti della sua famiglia ha l'effetto di rendere ancora meno sopportabile la loro esecuzione spietata che avverrà nella sequenza successiva.

5.3.3 Il realismo delle *weird sisters* e la ridefinizione della mascolinità

Le streghe del *Macbeth* di Kurzel sono dunque una versione molto edulcorata e sobria delle figure eccentriche, maligne e soprannaturali rappresentate nella maggior parte degli

adattamenti della tragedia scozzese. Questo aspetto, più di altri, ha destato la perplessità di molta critica che ha riscontrato nel depotenziamento delle *weird sisters* una deviazione troppo azzardata e divergente dal testo originale. Ne parla in modo esaustivo Michael D. Friedman in un articolo del 2019:

Kurzel's de-emphasis on the evil supernatural power of the witches, like the director's focus on the vastness of the Scottish landscape, reduces the stature of Macbeth in comparison to his standing in Shakespeare's play. No longer a man so prominent that he attracts malicious cosmic forces that seek his downfall, Macbeth becomes an ordinary person driven to his destruction by the thoroughly human emotions of sorrow and battle-weariness. Viewers object to what they see as violations of fidelity to the text on these points, I would claim, because their sense of the spirit of the play involves an ideal of masculinity more formidable and less fraught with vulnerability than that which Kurzel's film presents.¹⁷⁷

Il motivo del disappunto, spiega Friedman, sarebbe la conseguente riduzione della statura morale di Macbeth al cospetto di streghe che appaiono, è opportuno aggiungere, più coerenti e integre di lui nelle intenzioni e nell'aspetto. Il critico sostiene che una caratterizzazione così poco incisiva dell'eroe tragico shakespeariano non è ben accetta dal pubblico che si aspetta di ricevere una *performance* radicata nella mascolinità tradizionalmente associata al personaggio. Da un punto di vista formale ed estetico, è indubbio che le streghe concepite da Kurzel siano, per usare un termine proprio del linguaggio attoriale, *underplayed* a favore di un'interpretazione improntata sul realismo e sulla verosimiglianza. È tuttavia doveroso ricordare che il film del regista australiano è destinato ad un pubblico eterogeneo che includa, per sua stessa ammissione, gli adolescenti e i giovanissimi, con l'intenzione di suscitare il loro interesse verso Shakespeare e renderlo fruibile anche per spettatori che non hanno familiarità con le sue opere. D'altro canto, la caratterizzazione delle streghe è coerente con la linea registica dell'intero adattamento che, come sappiamo, deve anche tenere conto del contesto e dell'epoca in cui viene distribuito. A sostegno di questa affermazione è utile fare di nuovo riferimento alla teoria degli adattamenti di Linda Hutcheon, che sostiene quanto segue:

Qualsiasi modalità si consideri, il coinvolgimento in una storia non ha mai luogo, ovviamente, nel vuoto. Esso avviene nel tempo e nello spazio, in un dato contesto sociale e, più in generale, culturale. I contesti di creazione e ricezione sono inoltre materiali, pubblici ed economici tanto quanto culturali, personali ed estetici. Questo spiega perché, anche nel mondo globalizzato dei nostri giorni, cambiamenti di rilievo del contesto in cui una storia è proposta – per esempio, la collocazione geografica o storica – possono condizionare radicalmente il modo in cui la storia trasposta viene interpretata, sul piano letterale e su quello ideologico. [...] Muovendosi attraverso le culture e spesso di conseguenza attraverso diversi linguaggi, gli adattamenti generano

¹⁷⁷ M. D. Friedman, "The Persistence of Fidelity", cit.

alterazioni ampiamente rivelatrici delle caratteristiche del più ampio contesto di ricezione e produzione.¹⁷⁸

Nel caso del *Macbeth* di Kurzel, le “alterazioni ampiamente rivelatrici” fanno tutte capo all’assunto di partenza su cui si basa la narrazione della vicenda, ovvero che Macbeth è un padre che ha perso un figlio prematuramente e un soldato traumatizzato dagli orrori vissuti in battaglia. Di conseguenza, il carattere onirico e ovattato delle manifestazioni che il testo originale vorrebbe come soprannaturali e fuori dall’ordinario si innesta sulla necessità di veicolare la natura disturbata della mente del protagonista in modo realistico e credibile nel contesto creato a priori. Anche la connotazione storica è vaga, o quantomeno non ricca di dettagli afferenti all’immaginario medievale come la versione di Polanski, in cui l’eccentricità quasi caricaturale delle *weird sisters* è l’espressione di paure e credenze verosimili per l’epoca ricostruita nella realtà filmica del regista polacco. Il misticismo delle streghe nell’adattamento di Kurzel è legato ad una ritualità terrena in cui non si preparano intrugli mescolando organi umani, resti animali e altri ingredienti ripugnanti, ma si conoscono erbe, bacche e radici e le loro proprietà capaci di suggestionare la mente umana. Il realismo magico di queste *weird sisters* ha senza dubbio dei lati oscuri – quali l’estrazione del sangue dal soldato morto o la naturalezza con cui la strega bambina maneggia un pugnale affilato come fosse un gioco nella *cauldron scene*, o ancora la bambola che sempre la più piccola del clan stringe a sé e le cui fattezze ricordano quelle usate nei riti *voodoo*, forse un velato omaggio al celebre adattamento teatrale di Orson Welles *Voodoo Macbeth* del 1936 – ma la loro presenza emana un’aura di benevolenza che, oltre ad avere una credibilità scenica fondamentale per la *suspension of disbelief* del pubblico del XXI secolo, diventa il simbolo di un femminismo positivo e costruttivo in contrasto con il machismo distruttivo praticato dagli uomini nel film. Il Macbeth di Kurzel si colloca in uno spazio ibrido a metà fra questi due mondi, costretto suo malgrado a interpretare il ruolo del combattente spietato ma tormentato dalla consapevolezza che la sua paternità mutilata lo rende debole e meno uomo di altri. Questo conflitto interiore è uno degli aspetti che una parte della critica ha etichettato come troppo distante dai *motifs* della tragedia originale. Come osserva ancora Friedman:

Today, it appears, one of the contested interpretive limits of Shakespeare’s *Macbeth* involves debates surrounding the definition of manhood and its relation to aspects of toxic masculinity. Clearly, the play puts anyone who chooses to film it in a double bind. If a director offers a cinematic version of *Macbeth* that represents the play’s conception of manhood faithfully, such a film risks endorsing qualities like violent aggression and the repression of strong emotions that modern audiences might find outdated and alarming. On the other hand, a director such as Kurzel,

¹⁷⁸ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., pp. 53-54.

whose movie portrays Macbeth as a man driven by currently sympathetic motivations like battle weariness and the painful loss of a child, consequently provokes accusations of infidelity because his film does not accentuate the ruthless ambition that still seems essential to Shakespeare's depiction of his tragic hero.¹⁷⁹

Questo passaggio pone l'attenzione su una delle questioni più dibattute nell'ambito degli adattamenti. Il concetto di fedeltà intesa come riproduzione accurata del *source text* è ormai considerato obsoleto; tuttavia è opinione diffusa che una trasposizione che perde l'essenza dell'opera cui si ispira rischia di allontanarsi troppo dalle motivazioni drammatiche e narratologiche da cui muove la vicenda originale. È altresì vero che un adattamento deve essere recepito come un prodotto nuovo, una creatura autonoma dotata di proprie dinamiche, temi e obiettivi. Lo scopo di questa tesi non è quello di esprimere un giudizio sulla validità dei film presi in analisi, ma piuttosto quello di osservare come il bisogno di trattare, o di non trattare, il tema della maternità e le sue diramazioni si riveli determinante nel processo di adattamento del *Macbeth*. Pertanto, la caratterizzazione delle *weird sisters* come un gruppo di donne che vive in armonia con la natura, ai margini della società, in un assetto tribale matriarcale svincolato da regole e convenzioni, assume una certa rilevanza se si tiene conto della condizione del protagonista e dell'intenzione registica di enfatizzare il ruolo dei bambini e la loro presenza o assenza.

5.4 Metamorfosi e fluidità: la strega trina di Joel Coen

Coen also inventively conceives the three witches as embodied by a single performer (the extraordinary Kathryn Hunter, who also appears in a fourth role). Hunter's amazing physicality is its own gasp-inducing special effect, and while the witches incite and torment Macbeth, they never feel to be completely controlling events, leaving plenty of room for human agency and evil. It's not even clear the witches are human, as they assume the look and posture of the ravens and crows so prominent in Shakespeare's imagery, and are able to summon flocks of them – a conspiracy of ravens or a murder of crows, to use their proper collective nouns – to further confound and disturb Macbeth.¹⁸⁰

L'ambientazione surreale e onirica del *Macbeth* di Coen si presta ad una caratterizzazione delle *weird sisters* unica nel suo genere, in larga parte grazie alla scelta di Kathryn Hunter, attrice shakespeariana di lunga data che – da sola – dà corpo e voce alle tre mistiche sorelle. A rendere memorabile questa *performance* vi sono una serie di fattori: la voce profonda e

¹⁷⁹ M. D. Friedman, "The Persistence of Fidelity", cit.

¹⁸⁰ A. Tichenor, "The power of restriction: Joel Coen's 'The Tragedy of Macbeth'", *Shakespeare and Beyond blog*, Folger Shakespeare Library, 14 gennaio 2022, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/tragedy-of-macbeth-film-joel-coen/>.

graffiante modulata in tre registri differenti, uno per ciascuna strega; una straordinaria flessibilità fisica, dovuta alle conseguenze di un grave incidente¹⁸¹ che hanno quasi annullato i limiti imposti da articolazioni funzionanti permettendole di assumere posizioni innaturali con facilità, e la scelta di veicolare la soprannaturalità creando una figura ibrida dalle sembianze umane e le movenze di un corvo. Come anticipato nell'estratto della recensione in apertura, l'immaginario ornitologico del *play* si traduce nella presenza reiterata di stormi di corvi che sembrano emanare dalle stesse *weird sisters* in momenti cruciali della tragedia, dimostrando una sovrapposizione fra mondo naturale e soprannaturale che ha l'effetto di stordire e disorientare Macbeth.

5.4.1 Le *weird sisters* e la simbologia del corvo

Il primo contatto fra il pubblico e le streghe avviene attraverso le loro voci, che scandiscono i versi iniziali della tragedia mentre lo schermo, sul quale è apparsa per qualche istante la scritta in caratteri bianchi “When”, resta completamente nero. In sottofondo si sente il rintocco delle campane che diventa correlativo oggettivo del tempo che scorre e che tornerà più volte durante il film. L'assenza di una corrispondenza fra le voci delle *weird sisters* e i loro volti crea un'atmosfera di mistero e, al contempo, come affermato dalla stessa Hunter in un'intervista, “it makes you think about what is really there and what is not there”.¹⁸² L'idea che le creature soprannaturali orchestratrici della tragedia siano prima di tutto voci nel buio stabilisce la loro esistenza oltre la dimensione corporea in quanto spiriti onnipresenti e quindi, sin dal principio, capaci di trascendere regole e convenzioni.

Il brusco passaggio dal buio alla luce è connotato dal suono metallico di un interruttore elettrico, artificio che gioca con l'idea della finzione teatrale che compenetra la realtà filmica in questo adattamento. Lo schermo si tinge di bianco e si scorgono tre corvi neri volteggiare in quella che si rivela essere la “fog and filthy air” che conclude il saluto delle sorelle fatali. La scena si sposta al suolo, dove Malcolm e Duncan incontrano il capitano ferito, ma lo spettatore resta con la sensazione che quella trinità di volatili sia ben più di un oscuro presagio. Mentre il re fa ritorno alla sua tenda volge lo sguardo verso l'alto e scorge due corvi che sorvolano l'accampamento; dopodiché, l'azione si sposta nuovamente in una landa deserta, dove una figura nera, presumibilmente il terzo uccello, è rannicchiata a terra. La creatura presenta

¹⁸¹ S. Miller, “Kathryn Hunter on Her Haunting and Scene-Stealing Witches Role in ‘The Tragedy of Macbeth’”, *Variety*, 24 gennaio 2022
<https://variety.com/2022/film/spotlight/kathryn-hunter-haunting-witches-role-tragedy-of-macbeth-1235160344/>.

¹⁸² *Ibid.*

sembianze umane, ma il suo corpo si contorce e si flette in modi che richiamano movimenti animali. Inoltre, la costante alterazione della voce in termini di tono, registro e ritmo suggerisce che vi sia più di un'entità ad abitare quel corpo – tre, per l'appunto. I tagli operati sul testo originale hanno l'effetto di rendere Macbeth il destinatario delle intenzioni maligne della prima strega, anticipando lo stato di insonnia e angoscia che lo perseguiterà per gran parte della vicenda. Il monologo originale ha infatti per protagonista un marinaio, la cui moglie ha negato alla strega delle castagne scacciandola in malo modo e causandone l'ira e la vendetta contro il marito:

FIRST WITCH

A sailor's wife had chestnuts in her lap
And munched and munched and munched. "Give
me," quoth I.
"Aroint thee, witch," the rump-fed runnion cries.
Her husband's to Aleppo gone, master o' th' *Tiger*;
But in a sieve I'll thither sail,
And, like a rat without a tail,
I'll do, I'll do, and I'll do.

SECOND WITCH

I'll give thee a wind.

FIRST WITCH

Th' art kind.

THIRD WITCH

And I another.

FIRST WITCH

I myself have all the other,
And the very ports they blow;
All the quarters that they know
I' th' shipman's card.
I'll drain him dry as hay.
Sleep shall neither night nor day
Hang upon his penthouse lid.
He shall live a man forbid.
Weary sev'nights, nine times nine,
Shall he dwindle, peak, and pine.
Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-tossed.
Look what I have.

SECOND WITCH

Show me, show me.

FIRST WITCH

Here I have a pilot's thumb,

Wracked as homeward he did come.

Drum within.

THIRD WITCH

A drum, a drum!

Macbeth doth come. (I.iii.4-32)

Nel testo shakespeariano l'arrivo di Macbeth interrompe la narrazione dell'aneddoto e innesca una danza rituale che prepara il terreno per le profezie; nella versione di Coen la prima strega mostra il pollice strappato ad un marinaio prima di elencare le maledizioni inflitte a Macbeth, la cui presenza imminente è segnalata dall'eco appena percepibile di un tamburo:

WITCH

Look what I have.

Show me, show me.

Here I have a pilot's thumb,

Wracked as homeward he did come.

A drum, a drum!

Macbeth doth come.

Aye!

Drum within.

In a sieve I'll thither sail,

And, like a rat without a tail,

I'll do, I'll do, and I'll do.

I'll drain him dry as hay.

Sleep shall neither night nor day

Hang upon his penthouse lid.

He shall live a man forbid.

Weary sev'nights, nine times nine,

Shall he dwindle, peak, and pine.

Tale rielaborazione dei versi permette di spostare l'attenzione su Macbeth, eliminando gran parte del racconto iniziale – di cui resta unicamente il dettaglio macabro del pollice mozzato, che la strega usa per tracciare cerchi concentrici nella sabbia servendosi delle dita del piede come fossero artigli di uccello. Questa modifica è un esempio piuttosto nitido di come il processo di adattamento permetta di modellare il testo senza alterarne l'essenza, ma enfatizzando aspetti della tragedia che avranno notevole rilevanza in seguito. In particolare, la frase “Sleep shall neither night nor day / Hang upon his penthouse lid / He shall live a man forbid”, lascia presagire con tragica ironia la mancanza di sonno che affliggerà Macbeth dopo il regicidio:

MACBETH

Methought, I heard a voice cry, 'Sleep no more!

Macbeth does murther Sleep,' - the innocent Sleep;

Sleep, that knits up the ravell'd sleeve of care,

The death of each day's life, sore labour's bath,

Balm of hurt minds, great Nature's second course,
Chief nourisher in life's feast;-

LADY MACBETH
What do you mean?

MACBETH
Still it cried, 'Sleep no more! To all the house:
'Glamis hath murder'd Sleep, and therefore Cawdor
Shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more!' (II.ii.34-42)

La personificazione del sonno nel testo shakespeariano diventa l'occasione per illustrare, attraverso una serie di metafore, la funzione nutritiva e ristoratrice del riposo, dotato anche di poteri curativi per le "menti ferite". Il fatto che sia proprio la strega, nella visione di Coen, ad augurare a Macbeth che il sonno non tocchi mai più le sue palpebre, assume un significato fondamentale nella progressione della vicenda drammatica poiché attribuisce alle *weird sisters* non solo il potere di prevedere il futuro, ma anche quello di produrre maledizioni contro uomini e donne, imputato loro da Giacomo I nella realtà storica. Questo dettaglio è in parziale contraddizione con quanto affermato da Austin Tichenor, autore della recensione da cui è estratto il paragrafo che apre questo capitolo, il quale sostiene che, per quanto siano responsabili del tormento inflitto a Macbeth, le streghe non sembrano mai del tutto controllare gli eventi lasciando ampio spazio alla crudeltà umana. Al contrario, appare piuttosto evidente, e lo esamineremo in questa sede, come nel film di Coen si configuri una partecipazione attiva delle *sisters* nelle sorti politiche della Scozia e nella sovversione delle dinamiche di potere.

Una volta finito di pronunciare i versi che concludono il sortilegio, la strega si alza, vaga per il campo di battaglia agitando le braccia e gracchiando, finché non raccoglie un mantello nero adagiato al suolo, avvolgendoselo attorno al corpo. È in questa forma eretta e statica che incontra per la prima volta Macbeth e Banquo, ai margini di una pozza d'acqua dove due figure nere identiche appaiono in un riflesso bipartito, andando a comporre un terzetto. La scena si conclude con la scomparsa delle due ombre dall'acqua per ricongiungersi alla sorella sulla terraferma. Quando Macbeth intima loro di restare e dire di più, le tre creature si voltano, piegano le braccia con i gomiti rivolti all'indietro e si incamminano nella nebbia, per poi riapparire pochi secondi dopo sotto forma di tre corvi che si librano gracchiando verso il cielo. La transizione dall'acqua alla terra e poi all'aria appare suggerita dallo scambio di battute che avviene fra Macbeth e Banquo subito dopo l'incontro con le streghe:

BANQUO
The **earth** hath bubbles, as the **water** has,
and these are of them.- Whither are they vanish'd? [...]
MACBETH

And what seem'd corporal,
Melted as **breath into the wind**. (I.ii.79-82; enfasi mia)

Shakespeare stesso rappresenta dunque le *weird sisters* come esseri immateriali e, allo stesso tempo, capaci di muoversi fra gli elementi di cui sembrano conservare le caratteristiche; Coen appare intenzionato a sfruttare la possibilità offertagli dal mezzo cinematografico di tradurre i versi in immagini mostrando la strega prima radicata nel terreno sabbioso, poi moltiplicata nel riflesso dell'acqua da cui si generano le due sorelle, e infine libera di solcare l'aria sotto forma di volatile. È proprio sulla componente ornitologica del film in relazione alla simbologia legata agli uccelli nel *play* shakespeariano che si concentra un articolo del 2022 in cui la studiosa Anya Heise von der Lippe offre un'interpretazione ecocritica dell'uso metaforico dei corvi e di altri volatili nel *Macbeth* di Coen e nel celebre adattamento del regista giapponese Akira Kurosawa *Il Trono di Sangue* del 1957. Nel suo elaborato, la scrittrice dimostra come l'adattamento di Coen non presenti significative modifiche al testo originale – fatto salvo per alcuni tagli e riposizionamenti dei versi, come già osservato in questa tesi – ma aggiunga un ricco immaginario derivato dal linguaggio della tragedia:

The film uses nature imagery to visualise ambiguities of the literal and metaphorical already inherent in the play, stylising the language of Shakespeare's text for today's cinematic audiences by drawing attention to the ways in which elements of nature (most prominently unruly weather and various types of birds) are connected to specific characters and serve as harbingers of their emotional states and developments.¹⁸³

Per quanto interessante, la prospettiva ecocritica non è rilevante per la presente ricerca, ma il saggio offre numerosi spunti di riflessione per comprendere alcune scelte registiche dell'adattamento del 2021. È utile a questo proposito soffermarsi sulla connotazione negativa storicamente associata a corvi e cornacchie, poiché già molti secoli prima di Shakespeare questi uccelli venivano considerati affini alla magia nera e alla morte, come ampiamente illustrato in una tesi redatta per il Boston College sulle erronee concezioni negative riguardanti lupi e corvi nella mitologia e nel folklore letterario. Nel capitolo "Evil and Death Symbolism of the Crow", l'autrice offre una disamina approfondita dei pregiudizi archetipici legati a questo uccello:

In a medieval world paralyzed by superstition and fear of the unknown, these black birds came to be considered as representatives of evil in the same way that black cats became associated with witches. [...] Ancient folk tales claim that crows can smell death through the walls of a house, and a crow flying into or perching on top of a house indicates that someone living there will soon die. English legend says that if ever the ravens kept at the Tower of London should fly away, the

¹⁸³ A. H. Von der Lippe, "“Light thickens; and the crow / Makes wing to the rooky wood”: Birds and the blurring of boundaries between real and metaphorical nature in Joel Coen's *Macbeth*." *Shakespeare in Southern Africa*, vol. 35 (2022), pp. 19-31.

current reign of the king or queen would end in the very near future. [...] The human tendency towards this view of crows and ravens is nowhere better symbolized than in the names that culture has given groups of these animals: a group of crows is called a “murder” while a pack of ravens is referred to as an “unkindness.” [...] One of the most concrete reasons that people have associated crows with death is that crows constantly ally themselves with death and decay of their own accord. Crows and ravens are both scavengers and will indiscriminately pick at roadkill, corpses on battlefields, or even other dead crows.¹⁸⁴

L’idea che “i corvi possano annusare la morte attraverso le pareti di una casa” viene ribadita dalla messa in scena della sequenza del banchetto operata da Coen. Come già visto nel capitolo precedente, quando Macbeth è in procinto di unirsi ai suoi ospiti a tavola un bicchiere si infrange in un’altra stanza e un corvo vola nel corridoio, seguito dallo spettro di Banquo. Il re segue l’apparizione, per poi spalancare una porta con un calcio e ritrovarsi aggredito dal fantasma. Quando la prospettiva si sposta su Lady Macbeth, lo spettatore può constatare che Macbeth sta in realtà tentando di scacciare un corvo che continua a volargli intorno. La moglie apre la finestra e l’uccello vola fuori, lasciando Macbeth confuso nei suoi deliri. Ciò che è interessante notare alla luce di quanto discusso finora è che nel dialogo successivo a questa scena, quando il re menziona gli insoliti accadimenti del mondo naturale verificatisi dalla morte di Duncan, il termine originale “*choughs*” (adottato da Shakespeare per indicare i gracchi) viene sostituito con “*crows*” (corvi). Questa scelta lessicale potrebbe suggerire l’urgenza di rimarcare la costante presenza di questi uccelli tanto nel regno fisico quanto nei pensieri del protagonista, come se le streghe, attraverso le loro facoltà metamorfiche, avessero trovato il modo di penetrare la mente di Macbeth ancor più che con le sole profezie.

5.4.2 La *cauldron scene*: materialità e linguaggio metaforico

Se la prima apparizione delle *weird sisters* determina la loro correlazione con il mondo animale, la *cauldron scene* aggiunge ulteriori dettagli che arricchiscono la simbologia veicolata da Coen attraverso le fattezze e le azioni delle misteriose creature. La sequenza si apre nuovamente con uno schermo nero e mentre compare la parola TOMORROW si odono le streghe pronunciare “*’tis time*”. Macbeth si ridesta dal suo riposo forzato, volge lo sguardo verso l’alto e scorge tre figure incappucciate appollaiate sulle nude travi di legno sopra di lui. Ancora una volta, i tratti umani delle streghe si fondono con le loro posture animali e con una fisicità tale da evocare l’immagine dei corvi, mentre il pavimento sotto i piedi di Macbeth si muta in una pozza di acqua torbida da cui emergeranno le apparizioni portatrici di nuove profezie. Come osserva von der Lippe, la natura evanescente delle streghe si fonde con la materialità visiva dei loro

¹⁸⁴ K. E. Bukowick, *Truth and Symbolism: Mythological Perspectives of the Wolf and Crow*, Boston College University Libraries, Boston, 2004, pp. 18-19.

gesti e degli ingredienti che vengono gettati nella pozione, primo fra tutti il “dito del bebè strangolato alla nascita” che la *first witch* rigurgita come fosse cibo indigesto:

In Coen's film, the bird imagery of the play finds an echo in the visual interpretation of the witches, as Kathryn Hunter's weird contorsions and dour prophecies spoken from a bird-like perch in the rafters cast her as a bird-witch who regurgitates the “finger of birth-strangled babe” that goes into the witchy “cauldron” to concoct the second prophecy in Act 4 Scene 1. [...] Coen's filmic mediation adds the additional visualisation (the act of regurgitation) to draw attention to the material impact of the witches' prophecies. The witches possess the ability to vanish into thin air like “bubbles” (1.3.80), but the ingredients that go into their prophetic cauldron in Act 4 Scene 1 nevertheless reconnect them to the representation of an ultimately material nature. These literalisations and de-allegorisations serve as examples of how the film highlights the language of Shakespeare's text by visualising the many instances in which the play blurs the boundaries between metaphor and materiality, as well as the natural and supernatural world.¹⁸⁵

La soprannaturalità delle *weird sisters* di Coen, alla luce di quanto osservato, risiede non tanto nel loro essere dedite alla stregoneria in modi convenzionalmente associati a tale pratica, ma piuttosto nella capacità di mutare e dare forma a ciò che Shakespeare immagina nel linguaggio metaforico impiegato per la tragedia. Secondo von der Lippe, l'associazione delle tre sorelle con il regno animale servirebbe a ripristinare la loro connessione con il mondo naturale stabilita dalle *stage directions* iniziali del Folio, che prevedono tuoni e lampi ad anticipare la loro prima apparizione, sostituiti nel film con il rintocco delle campane che tornerà in più occasioni salienti. Di certo è possibile affermare che, nella visione del regista americano, le streghe evocano il tropo della metamorfosi animale che contribuisce a collocarle in una sfera di semidivinità. Non è raro infatti trovare esempi di metamorfosi animale ad opera di dee e dei nella mitologia classica, spesso al fine di camuffarsi o celarsi agli occhi degli umani o delle stesse divinità nel timore di essere riconosciuti.¹⁸⁶ Questo aspetto si interseca con la concezione della strega come trina, dotata di un solo volto – non è mai possibile scorgere quelli delle altre due – ma di tre corpi e tre voci; la simbologia legata alla triade porta con sé reminiscenze cristiane quali il concetto di trinità e la possibilità che più entità coesistano in un unico corpo; da un punto di vista interpretativo, suggerisce che la caratterizzazione delle *weird sisters* attinga in egual misura alla cultura classica e alla religione. Il risultato di questo sincretismo è una strega plurima, dotata di capacità metamorfiche che non si estendono solo al mondo animale e che diventano strumenti per controllare le vite umane e le scelte politiche della comunità. Non una visione infernale, ma piuttosto una creatura che trascende le categorie conosciute e opera

¹⁸⁵ K. E. Von der Lippe, *Truth and Symbolism*, cit., p. 25.

¹⁸⁶ C. Pisano, “Divinità «simili» a uccelli in Omero: dalla *morphé* all'agency”, *I Quaderni del Ramo d'Oro on-line*, Numero Speciale III (2023), Università di Siena, pp. 18-34.

come un *deus ex machina* sfruttando una fluidità a tutto tondo che le permette di alterare la propria identità per scopi diversi.

5.4.3 *The old man and the witch: reverse crossdressing* e fluidità di genere

Il discorso sulla fluidità si estende a un altro personaggio del film, profondamente connesso con le streghe e con le dinamiche del potere politico nell'interpretazione coeniana della tragedia. Come già osservato nel capitolo precedente, dopo l'assassinio di Duncan Ross incontra un vecchio che gli narra gli eventi innaturali accaduti nei giorni precedenti. Non appena l'uomo conclude il suo resoconto con un sorriso sdentato, il cielo si fa cupo e nuvole nere oscurano la luce del sole. La funzione originaria di questa scena era quella di enfatizzare il danno irreversibile arrecato all'ordine dell'universo dal regicidio perpetrato la notte precedente: l'assassinio di Duncan è un crimine contro natura che ha destabilizzato un delicato equilibrio, conducendo al caos, e la gente comune ha avvertito tale mutamento. Eppure, il vecchio è ben più di un personaggio marginale in una scena di transizione. La sua voce rivela una connessione con le streghe, e il riferimento intertestuale al *fool* di *King Lear* (cfr. p.117-18) suggerisce che egli ne sappia più del suo interlocutore in merito al "deed that's done". La complessità del simbolismo della scena aumenta nel momento in cui ci si rende conto che il vecchio e le streghe sono interpretati dalla medesima attrice. È risaputo che il palco elisabettiano e giacomiano fosse una prerogativa maschile e che gli uomini interpretassero i ruoli femminili *en travestie*. Risulta dunque significativo che Joel Coen opti per un uso invertito del *cross-dressing*, che si configura come un omaggio e una sfida alla tradizione, ma anche come un monito sulla natura versatile delle streghe e il loro polimorfismo. Il pubblico non saprà mai se il vecchio sia semplicemente un personaggio interpretato da un'attrice, o se si tratti di un ulteriore travestimento di cui le streghe si servono per controllare il futuro della Scozia, sebbene nella scena finale vi sia un indizio a favore della seconda ipotesi. Dopo l'incoronazione di Malcolm, infatti, un quantomai ambiguo Ross incontra nuovamente il vecchio e gli consegna una moneta in cambio del giovane Fleance. La scena rivela che l'uomo si è preso cura del figlio del defunto Banquo, al riparo dalle sanguinose vicende del regno di Macbeth, mentre altri contavano sul suo ritorno in tempi di relativa stabilità. L'attiva partecipazione di Ross nell'ascesa e nella caduta di Macbeth, nell'incoronazione di Malcolm e nel ritorno di Fleance dimostra che, nella visione coeniana della tragedia, il potere politico di controllare il trono è saldamente nelle mani di entità sia umane sia soprannaturali, ancor più che nel testo originale. La sintesi di questa cooperazione trova la sua espressione più evidente nel vecchio, un personaggio ibrido e ambiguo che si colloca simbolicamente tra il regno del reale e del tangibile

e quello dell'oscuro e del magico, determinando mutamenti significativi nelle vite dei sudditi scozzesi nella parte finale del film. Secondo le predizioni delle streghe, i discendenti di Banquo sono destinati a essere re, ma, come noto, Shakespeare lascia aperta la sottotrama della fuga di Fleance, poiché non rivela mai cosa gli accade dopo essere fuggito nei boschi. In questo caso specifico, non assistiamo semplicemente al ritorno del figlio di Banquo, bensì alla genesi di un colpo di stato orchestrato da streghe e uomini in un mondo in cui predestinazione e libero arbitrio non si collocano agli antipodi, ma si sovrappongono per sovvertire l'ordine universale.

Il film si conclude con Ross che cavalca nella campagna desolata portando con sé Fleance, mentre una tetra musica per archi accompagna il loro viaggio. Quando i due raggiungono un pendio e si allontanano lentamente dal campo visivo della macchina da presa, la musica si arresta e centinaia di corvi appaiono all'improvviso, gracchiando e volando in una grande nube nera che oscura il sole prima del *blackout* finale. Come afferma von der Lippe nella conclusione del suo articolo:

While the text of the play allows us to read a sentence like “Light thickens; and the crow / Makes wing to the rooky wood” (3.2.49–50) both literally and metaphorically, but always within the context of the Macbeths’ association with night and its ability to hide their desires and actions, the film versions further visualise and draw on the stylistic possibilities of adding materiality to these metaphors. When the light thickens and the crows make wing at the end of Coen’s film, the focus shifts away from the human characters and towards the ominous natural / supernatural agency of the birds.¹⁸⁷

Il cerchio si è chiuso: i tre uccelli della scena d'apertura si sono moltiplicati fino a diventare uno stormo (*a murder*, termine che ironicamente si adatta al contesto di questa tragedia), Fleance sta ritornando, gli uomini sono ancora mossi da bramosia e ambizione, e le forze soprannaturali minacciano nuovamente la corona. In forma sia pseudo-umana sia di volatile, le streghe in questo adattamento di *Macbeth* sono agenti dell'oscurità e dell'ambiguità. La loro influenza permea ogni sfera del mondo umano, dalla politica e dall'ordine sociale fino all'intimità della vita domestica. La caratterizzazione delle sorelle fatali offerta da Kathryn Hunter affonda le proprie radici nella metamorfosi e nella fluidità in quanto componenti essenziali del potere: il potere di mutare e adattarsi, non solo per sopravvivere ma anche per dominare un mondo in cui gli uomini sono incapaci di scendere a compromessi, e il potere di fluttuare in una dimensione priva di genere per sfuggire alle categorizzazioni, dimorando tra il regno umano e quello soprannaturale, ridefinendo l'idea stessa di bene e di male e sfumando i confini che separano la realtà dall'illusione e la luce dall'oscurità.

¹⁸⁷ A. H. Von der Lippe, ““Light Thickens; and the Crow / Makes Wing to the Rooky Wood””, cit., p. 31.

Conclusioni

Quando nell'atto IV, scena iii del *Macbeth* Macduff reagisce all'annuncio del massacro della propria famiglia pronunciando la celebre esclamazione "He has no children", il testo drammatico tocca il suo culmine emotivo ed assiologico. Sebbene la critica letteraria abbia a lungo dibattuto sulla reale natura di questo enunciato, ipotizzando che possa essere diretto a Malcolm e alla sua incapacità di comprendere il dolore per la perdita dei figli, l'interpretazione più largamente condivisa è quella secondo cui Macduff si riferisce a Macbeth e all'impossibilità di una vendetta simmetrica dovuta proprio alla mancata paternità di quest'ultimo.

Il presente lavoro di ricerca ha inteso dimostrare come la questione della *childlessness* non costituisca un dettaglio o una parentesi drammaturgica, ma sia uno dei temi chiave attorno a cui ruota l'intero universo etico, politico ed esistenziale della tragedia. L'analisi condotta sul testo shakespeariano ha evidenziato come il regicidio compiuto da Macbeth non sia soltanto un atto di eversione politica contro il corpo di Duncan, ma un attacco diretto all'idea stessa di continuità generazionale e di patrilinearità. In un sistema feudale e basato sulla primogenitura in cui la sovranità si legittima attraverso la trasmissione del sangue, la condizione di infertilità dei protagonisti trasforma la brama di potere in un'ossessione autodistruttiva. Come sintetizzato dallo stesso Macbeth di fronte alla minaccia della profezia rivolta a Banquo, la conquista del trono coincide con il possesso di una *fruitless crown* e di un *barren sceptre*, oggetti il cui valore decade quando diventano, come in questo caso, simboli di un potere che non si può tramandare. La sterilità, non più solo manifestazione di uno stato fisiologico, si eleva a condizione esistenziale: è la condanna a un presente immutabile e amaro e all'impossibilità di continuare ad esistere nel tempo.

Se nel 1933 L. C. Knights sosteneva l'inutilità del porsi domande sulle vite dei personaggi shakespeariani al di fuori dei confini testuali, la critica femminista e i *gender studies* dalla seconda metà del Novecento in poi hanno ampiamente dimostrato come i riferimenti alla maternità di Lady Macbeth siano fondamentali per determinarne la caratterizzazione e per discostarsi dallo stereotipo della madre mostruosa disposta a tutto pur di ottenere il potere, restituendo al personaggio una tridimensionalità drammaturgicamente efficace e utile a contestualizzare le dinamiche umane della tragedia in epoca contemporanea. Questa ricerca ha ampliato il campo d'indagine, mostrando come la condizione di *childlessness* ridefinisca in modo speculare anche la mascolinità del protagonista. La fragilità di Macbeth, le sue

allucinazioni e il suo inesorabile scivolamento nel nichilismo nascono dalla mancata realizzazione del mandato patriarcale – che vede nella procreazione la prova più evidente della virilità – e l'impossibilità di realizzare la propria paternità si traduce nel desiderio di eliminare i potenziali eredi di chiunque abbia diritto di aspirare alla corona. L'ipotesi centrale di questo studio ha trovato la sua verifica nel passaggio dal testo drammatico alla trasposizione filmica. Attraverso il filtro critico degli *adaptation studies*, con particolare riferimento alle teorie di Linda Hutcheon, Margaret Kidnie e Robert Stam, la tesi ha evidenziato come l'assenza di figli rappresenti un vuoto significativo che il cinema del Novecento e del Duemila ha saputo colmare e plasmare, trasformandolo nella lente con cui mettere a fuoco ansie e problematiche socio-culturali delle rispettive epoche.

I tre lungometraggi presi in esame – il *Macbeth* di Roman Polanski del 1971, il *Macbeth* di Justin Kurzel del 2015 e *The Tragedy of Macbeth* di Joel Coen del 2021 – offrono prospettive molto diverse fra loro in merito ai temi centrali della tesi, dimostrando non solo le molteplici possibilità tecniche e creative di cui dispone il mezzo cinematografico, ma soprattutto come l'intento d'autore determini percorsi ed esiti divergenti partendo dalla stessa fonte primaria. Ciascun regista ha risposto alla questione dell'infertilità dei Macbeth attraverso precise scelte di *casting*, sceneggiatura, caratterizzazione del paesaggio e rielaborazione del ruolo delle *weird sisters*, dando vita a opere nuove la cui originalità risiede proprio nella ricontestualizzazione della tragedia al fine di esprimere i significati più rilevanti per i contesti di riferimento.

Roman Polanski sceglie di sradicare del tutto l'immaginario materno collocando la sua Lady Macbeth in una dimensione di eterna giovinezza in cui erotismo e seduzione prevalgono su altri aspetti della femminilità che sono invece incarnati dall'unica madre del film, Lady Macduff, condannata alla sofferenza indicibile di assistere al massacro di tutti i suoi figli. È proprio la violenza, che abbonda nel testo shakespeariano, a diventare lo strumento con il quale il regista polacco esaspera momenti salienti della tragedia. Questa scelta ha inevitabilmente evocato nella critica il bisogno di associare la crudezza delle immagini alla storia personale di Polanski, costellata di episodi tragici e brutali quali la deportazione dei genitori dal ghetto di Cracovia e l'omicidio della moglie Sharon Tate, e del bimbo che portava in grembo, nel 1969 ad opera della setta di Charles Manson. La *childlessness* nel *Macbeth* del 1971 non è imputata alla presunta infertilità del protagonista, ma piuttosto appare una condizione inconciliabile con la distruzione della progenie altrui attuata in modo spietato e sistematico in un mondo dominato dal nichilismo e dal male. In un simile scenario, le *weird sisters* assumono le fattezze di grottesche *hippie* che osservano con sguardo canzonatorio la società degli uomini

riorganizzandosi in una comunità matriarcale fatta di riti e sabba, frutto del sincretismo fra credenze medievali e raduni a base di allucinogeni di fine anni '60.

La visione artistica di Justin Kurzel si colloca agli antipodi rispetto a Polanski, ponendo al centro del discorso tragico del *Macbeth* il lutto per la prematura morte dell'unico figlio da parte dei protagonisti. Pur avendo un'ambientazione evocativa e coerente con l'epoca della vicenda riportata da Holinshed – primaria fonte storica di Shakespeare – il film del regista australiano tratta problematiche di natura contemporanea quali l'elaborazione della perdita, la sindrome post-traumatica da stress e il deterioramento del rapporto di coppia a seguito di un trauma insuperabile. In questo adattamento, la brama di potere di Macbeth perde di forza e lascia spazio a una fragilità che assume forme diverse, ciascuna legata all'imprescindibile condizione di partenza e alle sue conseguenze sulla psiche del protagonista: esitazione, furia omicida e delirio di onnipotenza si alternano a visioni oniriche in cui realtà e immaginazione si confondono. Lady Macbeth non smette mai di essere madre – nonostante si sforzi di cambiare la sua natura per spronare il marito – come dimostra la straziante *sleepwalking scene*, tramutata in un intimo scambio con la visione del bimbo seppellito nella prima sequenza del film. Anche la caratterizzazione delle *weird sisters* si inserisce nel contesto di realismo voluto da Kurzel: donne che vivono in armonia con la natura, ai margini della società e dotate di poteri misteriosi, simbolo di un femminismo positivo e mistico che si giustappone al maschilismo distruttivo di cui Macbeth è al contempo artefice e vittima.

Se Polanski si basa sul nichilismo legato all'incoscienza della giovinezza e Kurzel lavora sul lutto genitoriale, Joel Coen interpreta la *childlessness* attraverso la categoria della maturità e della consapevolezza. Affidando i ruoli principali a due attori ultrasessantenni come Denzel Washington e Frances McDormand, *The Tragedy of Macbeth* trasforma la sterilità da condizione che genera frustrazione nelle generazioni più giovani a dato di fatto oggettivo e ormai del tutto inevitabile. La mancanza di eredi è una realtà conclamata e il piano regicida rappresenta l'ultimo, disperato tentativo di lasciare una traccia del proprio passaggio sul palco della vita, similmente al *poor player* menzionato da Macbeth nel monologo che segue la morte di Lady Macbeth. L'imminenza della fine e lo sfaldamento della lucidità trovano un correlativo oggettivo negli scenari spogli, geometrici e surreali, accentuati dalla scelta di realizzare il film in bianco e nero, in un gioco di molteplici rimandi al cinema espressionista tedesco che enfatizza il tormento interiore del protagonista. Lady Macbeth, donna forte e risoluta, esercita sul marito un controllo pari a quello di una madre severa che intuisce i limiti del proprio figlio e ne argina i comportamenti bizzarri per poi rivelare una disperazione profonda e mai guarita che la condurrà ad una fine preannunciata. Le *weird sisters*, interpretate da un'unica attrice,

Kathryn Hunter, capace di movimenti suggestivi e inquietanti, divengono personaggi metamorfici e proiezioni di oscuri presagi che si palesano sotto forma di stormi di corvi – *murders of crows* in inglese – capaci di controllare le vite e i destini degli uomini. La *fruitless crown* denunciata da Shakespeare acquisisce in Coen un peso gravoso: la violenza del Re non è più animata dalla speranza di tramandare il suo titolo, ma dalla rassegnata presa di coscienza che la morte imminente vanificherà ogni trionfo terreno.

L'indagine condotta dimostra come il trattamento del binomio fertilità/sterilità negli adattamenti cinematografici del *Macbeth* non si limiti a modificare le motivazioni primarie dei protagonisti, ma crei i presupposti per la rinegoziazione dei ruoli di genere. Nel testo originale di Shakespeare, il discorso sulla mascolinità è intrinsecamente legato alla *performance* della violenza e alla capacità di garantire una successione: essere uomo comporta esercitare la ferocia in battaglia e veicolare la propria eredità biologica attraverso la procreazione. Negli adattamenti analizzati in questa tesi i ruoli vengono ridefiniti, assecondando di volta in volta le esigenze socio-culturali del pubblico e le visioni artistiche degli adattatori in un processo creativo in cui la dicotomia maschile/femminile assume nuove forme, svincolando i personaggi dalle loro manifestazioni archetipiche per restituire profili realistici e più vicini alla sensibilità contemporanea. In linea con quanto affermato dai teorici Stam, Hutcheon e Kidnie, i film di Polanski, Kurzel e Coen colmano vuoti testuali per dare vita a opere nuove, dimostrando l'inesauribile plasticità della tragedia scozzese che, come ricordato da Carroll nel suo studio sul percorso del *Macbeth* nei secoli, resta uno dei testi shakespeariani più adattati di sempre anche in virtù del doppio binario drammaturgico su cui si articolano il rapporto coniugale e la vicenda politica.

In ultima analisi, il viaggio attraverso la maternità, la fertilità e la sterilità nel *Macbeth* e nelle sue rielaborazioni cinematografiche dimostra che la tragedia shakespeariana continua a parlare al presente non perché fornisca risposte dogmatiche, ma perché apre molteplici possibilità interpretative che il cinema ha saputo cogliere per mostrare e specchiare fantasmi contemporanei quali il delicato equilibrio fra vita pubblica e privata, il significato e l'elaborazione del lutto e la definizione del confine opaco tra bene e male. "He has no children" è un grido di dolore, una presa di coscienza, una prova tangibile di disparità sociale e un termine di paragone in cui risiede la tematica genitoriale diventata fondamentale per coloro che si cimentano con un allestimento del *Macbeth*.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Shakespeare, William, *Macbeth*, a cura di K. Muir, London: The Arden Shakespeare Methuen 1962 and reprints.

Shakespeare, William, *Macbeth*, a cura di A. Sinfield, Basingstoke/London: MacMillan, 1992.

Filmografia

Coen, Joel, regista, *The Tragedy of Macbeth*, A24 / Apple Original Films, 2021.

Kurzel, Justin, regista, *Macbeth*, StudioCanal / Film4, 2015.

Polanski, Roman, regista, *Macbeth*, Columbia Pictures / Playboy Productions, 1971.

Bibliografia secondaria

Adelman, Janet, “‘Born of Woman’: Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*”, in S. N. Garner e M. Sprengnether (a cura di), *Shakespearean Tragedy and Gender*, Bloomington: Indiana University Press 1996, pp. 105-34.

Eadem, *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare’s Plays, Hamlet to the Tempest*, New York: Routledge 1992, <https://doi.org/10.4324/9780203420652>.

AlAli, R. M., M. A. S. Alomari, A. Sagir Khan e A. Abdullatif, “Reading Power, Violence, and Gender Anxiety in Shakespeare’s *Macbeth*: Re-reading the Play in a Contemporary Context”, *Research Journal in Advanced Humanities*, vol. 7, 2 (2026), <https://doi.org/10.58256/ra7f8t74>.

Arkapaw, Adam, interview, *American Cinematographer*, vol. 96, 12 (2015).

Bachtin, Michail, “La parola nel romanzo”, in C. Strada Janovič (a cura di), *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Torino: Einaudi 1975, pp. 67-230.

Idem, *Problemi della poetica di Dostoevskij* (1968), trad. it. di M. De Michiel, Torino: Einaudi 2002.

Baldini, Gabriele, *Manualetto shakespeariano*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi 1964.

Barmazel Stiebritz, Julie, “‘The Servant to Defect’: *Macbeth*, Impotence, and the Body Politic”, in N. Moschovakis (a cura di), *Macbeth: New Critical Essays*, New York: Routledge 2008, pp. 118-31.

Barnes, Henry, “Michael Fassbender: ‘*Macbeth* suffered from PTSD’”, *The Guardian*, 23 maggio 2015, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/23/michael-fassbender-macbeth-suffered-from-ptsd>. Ultima consultazione settembre 2026.

Barron, David B., “The Babe That Milks: An Organic Study of *Macbeth*”, *American Imago*, vol. 17, 2 (1960), pp. 133–61.

- Berlin, Normand, "Macbeth: Polanski and Shakespeare", *Literature/Film Quarterly*, vol. 1, 4 (1973), pp. 290-98.
- Benjamin B, "The Tragedy of Macbeth: Palace Intrigue", *American Cinematographer*, 4 gennaio 2022.
- Bernabeu, Marta, "Redeeming Lady Macbeth: Gender and Religion in Justin Kurzel's *Macbeth* (2015)", *Critical Survey*, vol. 35, 2 (2023), pp. 63-79.
- Bladen, Victoria, "Performing the Child Motif in Kurzel's *Macbeth* (2015)", *Anglistik: International Journal of English Studies*, vol. 28, 2 (2017), pp. 129-37.
- Booth, Wayne C., "Macbeth as Tragic Hero", *The Journal of General Education*, vol. 6, 1 (1951), pp. 17-25.
- Bradley, A. C., *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 2^a ed., 1919. Project Gutenberg, 2005, www.gutenberg.org/ebooks/16966.
- Bradshaw, Peter, "Macbeth review: Fassbender and Cotillard full of sound and fury in significant Shakespeare adaptation", *The Guardian*, 23 maggio 2015, <https://www.theguardian.com/film/2015/may/23/macbeth-review-fassbender-and-cotillard-full-of-sound-and-fury-in-significant-shakespeare-adaptation>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Bradshaw, Peter, "'A Post-menopausal Macbeth': Joel Coen on Tackling Shakespeare with Frances McDormand," *The Guardian*, 3 dicembre 2021.
- Brennen, Lewis, "Parliaments, Politics and People Seminar: The Political and Religious Origins of the 1563 Witchcraft Act", *History of Parliament Blog*, 5 novembre 2019, <https://historyofparliament.com/2019/11/05/origins-of-1563-witchcraft-act/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Brooks, Cleanth, "The Naked Babe and the Cloak of Manliness", in *The Well-Wrought Urn*, London: Dennis Dobson 1949.
- Brockbank, Philip, *On Shakespeare: Jesus, Shakespeare and Karl Marx*, Oxford: Blackwell 1989.
- Brown, John Russell, *Focus on Macbeth*, London: Routledge 1982.
- Bui, Hanh, "Effigies of Childhood in Kurzel's *Macbeth*", *Literature/Film Quarterly*, vol. 48, 1 (2020).
- Bukowick, Karen Elizabeth, *Truth and Symbolism: Mythological Perspectives of the Wolf and Crow*, Boston College University Libraries, 2004.
- Burgiois Richmond, Velma, "Lady Macbeth: Feminine Sensibility Gone Wrong", *CEA Critic*, vol. 35, 3 (1973), pp. 20-24.
- Byles, Joan M., "Macbeth: Imagery of Destruction", *American Imago*, vol. 39, 2 (1982), pp. 149-64.
- Carroll, William C., *Adapting Macbeth: A Cultural History*, London: The Arden Shakespeare 2022.
- Carroll, William C., "Fleance in the Final Scene of *Macbeth*: The Return of the Repressed", in V. Bladen at al. (a cura di), *Shakespeare on Screen: Macbeth*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2014, pp. 263-80.

- Carroll, William C., “‘Two Truths are Told’: Afterlives and Histories of Macbeths”, in P. Holland (a cura di), *Shakespeare Survey 57: Macbeth and its Afterlife*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, pp. 69-81.
- Cattaneo, Arturo e Gianluca Fumagalli, *Shakespeare in Hollywood*, Torino: Einaudi, 2024.
- Chalk, Brian, “Slumberry Agitations: Sleep Deprivation in *Macbeth*”, *Journal of Early Modern Cultural Studies*, vol. 20, 4 (2020), pp. 62-88.
- Chamberlain, Stephanie, “Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England”, *College Literature*, vol. 32, 3 (2005), pp. 72–91.
- Chepesiuk, Ron, *Hippies*, 2019, <https://www.ebsco.com/research-starters/history/hippies/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Chernaik, Warren, “‘Instruments of Darkness’: Witches and the Supernatural in Four Versions of *Macbeth*”, in V. Bladen et al. (a cura di), *Shakespeare on Screen: Macbeth*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2014, pp. 39-54.
- Cimitile, Anna Maria, “Macbeth: Criticism, Gender and the Tragedy of the Human”, *TEXTUS*, vol. 20, 3 (2007), pp. 539-54.
- “Cinema: King Lear, Wild Kate.” *Time*, vol. 89, 11, 17 mar. 1967, <https://time.com/archive/6630705/cinema-king-leer-wild-kate/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Colón Semenza, Gregory M., “Screen Shakespeare in a Time of Plague: Joel Coen’s *The Tragedy of Macbeth* (2021)”, *Adaptation*, vol. 15, 2 (2022), pp. 309-12.
- Coronato, Rocco, *Leggere Shakespeare*, Roma: Carocci Editore, 2017.
- Cote, David, “*The Tragedy of Macbeth*: A Single Coen Brother Takes on Double the Toil and Trouble”, *4 Columns*, 14 gennaio 2022, <https://www.4columns.org/cote-david/the-tragedy-of-macbeth>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Crowl, Samuel, “Chain Reaction: A Study of Roman Polanski’s *Macbeth*”, *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 59, 2 (1976), pp. 226-33.
- Dagrada, Elena, “Soggettiva”, in *Enciclopedia del Cinema Treccani*, Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana 2004, pp. 158-61.
- Deats, Sara M., “Polanski’s *Macbeth*: A Contemporary Tragedy”, *Studies in Popular Culture*, vol. 9, no. 1 (1986), pp. 84-93.
- Donowho, Stephanie, “‘Young Boys and Girls Are Level Now with Men’: Men Playing Women in Shakespeare’s Plays, in His Time and Our Own”, tesi di master, MA Shakespeare Studies, King’s College London, 2018.
- Ebert, Roger, “Macbeth”, *Chicago Sun Times*, 1971, RogerEbert.com.
- Eisner, Lotte H., *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley: University of California Press 2008.

- Elbein, Asher, “Sirens of Greek Myth Were Bird-Women, not Mermaids”, *Audubon Magazine*, 6 aprile 2018,
<https://www.audubon.org/magazine/sirens-of-greek-myth-were-bird-women-not-mermaids>.
 Ultima consultazione settembre 2026.
- Eliot, T. S., *The Sacred Wood*, London: Methuen 1920, trad. it. di V. Di Giuro e A. Orbetello, *Il Bosco sacro: Saggi sulla poesia e la critica*, Milano: Bompiani, 1967.
- Eubanks, Olivia, “Subversion of Traditional Gender Roles in Macbeth”, *Merge*, vol. 8, 1 (2024),
<https://athenacommons.muw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=merge>
- Favila, Marina, “‘Mortal Thoughts’ and Magical Thinking in ‘Macbeth’”, *Modern Philology*, vol. 99, 1 (2001), pp. 1-25.
- Ferrante, Emilia, “The 2010s and the Dystopian Literature that Defined Them”, *The Michigan Daily*, 4 dicembre 2019, <https://www.michigandaily.com/arts/2010s-and-dystopian-literature-defined-them/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Fleck, Andrew, “‘A Barren Sceptre’ (3.1.63): Generation, Generations, and Destiny in Maqbool and Global Adaptations of *Macbeth*”, in V. Bladen et al. (a cura di), *Shakespeare on Screen: Macbeth*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2014, pp. 282-300.
- Forker, Charles R., “Symbolic and Thematic Impoverishment in Polanski’s ‘Macbeth’”, *Medieval & Renaissance Drama in England*, vol. 25 (2012), pp. 191-219.
- Fox, Alice, “How Many Pregnancies Had Lady Macbeth?”, *University of Dayton Review*, vol. 14, 1, art. 7, 1979, pp. 33-38.
- Freeman, Jo, “The Origins of the Women’s Liberation Movement”, *American Journal of Sociology*, vol. 78, 4 (1973), pp. 792-811.
- French, Marilyn, *Shakespeare’s Division of Experience*, New York: Summit Books 1981.
- Friedman, Michael D., “The Persistence of Fidelity in Reviews of Kurzel’s *Macbeth*”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 47, 4 (2019).
- Fröhlich, Vinzent, *The Construction of Femininity and Masculinity in Shakespeare’s Macbeth*, Munich: GRIN Verlag 2008.
- Frye, Northrop, *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto: University of Toronto Press 1996.
- Gariwo Foundation, “The Couple who saved Roman Polanski recognised as Righteous Among the Nations”, 9 ottobre 2020, <https://en.gariwo.net/righteous/shoah-and-nazism/the-couple-who-saved-roman-polanski-recognised-as-righteous-among-the-nations-22710.html>.
 Ultima consultazione settembre 2026.
- Garrett, Olivia, “David Tennant and Cush Jumbo’s *Macbeth* Director Reveals What It’s like Working with Them”, *Radio Times*, 23 September 2024, <https://www.radiotimes.com/going-out/tickets/david-tennant-cush-jumbo-macbeth-director-exclusive-newsupdate/>.
 Ultima consultazione settembre 2026.

- Giardina, Carolyn, “‘Belfast,’ ‘Passing’ Production Designers Detail Creating Black-and-White Film Worlds”, *The Hollywood Reporter*, 8 dic. 2021,
<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/belfast-passing-production-design-black-and-white-1235059600/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Goodfellow, Peter, *Shakespeare’s Birds*, illustrato da P. Hayman, Vancouver: Kestrel Books 1983.
- Gopnik, Adam, “Why Rewrite Shakespeare?”, *The New Yorker*, ott. 2016.
- Grossvogel, David I., “When the Stain Won’t Wash: Polanski’s *Macbeth*”, *Diacritics*, vol. 2, 2 (1972), pp. 46-51.
- Guardamagna, Daniela, “Elementi metateatrali nel *Macbeth*”, in *Il testo instabile*, Roma: Universitalia, 2021, pp. 22-40.
- Guntner, J. Lawrence, “*Hamlet, Macbeth and King Lear on Film*”, in R. Jackson (a cura di), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, pp. 120-40.
- Gushee O’Malley, Susan, “*Macbeth’s Witches: Nurses, Waitresses, Feminists, Punk Gore Groupies*”, in V. Bladen et al. (a cura di), *Shakespeare on Screen: Macbeth*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2014, pp. 71-82.
- Hagopian, Kevin Jack, “Film Notes on *Macbeth*”, New York State Writers Institute, University at Albany, www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fns98n3.html. Ultima consultazione settembre 2026.
- Hale, David G., “Order and Disorder in *Macbeth*, act V: Film and Television”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 29, 2 (2001), pp. 101-06.
- Hanich, Julian, *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*, New York: Routledge 2010.
- Harries, Samuel, “German Expressionism”, *Film Movements: A Beginner’s Guide*, <https://www.movementsinfilm.com/german-expressionism>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Harting, James Edmund, *The Ornithology of Shakespeare*, London: John Van Voorst 1871.
- Hatchuel, Sarah, “‘Prithee, see there! Behold! Look!’ (3.4.69): The Gift or the Denial of Sight in Screen Adaptations of Shakespeare’s *Macbeth*”, *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. 1, 2 (2005).
- Hazlitt, William, *Characters of Shakespeare’s Plays* (1817), London: Dent 1921.
- Hess, Carrie Y., “‘He that hath that Son, hath that life’: Patriarchal Succession in Justin Kurzel’s Adaptation of *Macbeth* (2015)”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 52, 3 (2024).
- Holland, Peter, a cura di, *Shakespeare Survey 57: Macbeth and its Afterlife*, Cambridge: Cambridge University Press 2008.
- Howell, Maria L., *Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare’s “The Tragedy of Macbeth”*, Lanham: UPA 2008.

- Hutcheon, Linda, *Teoria degli adattamenti: i percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it da G. V. Distefano, Roma: Armando 2011.
- Jacobs, Tom, "Translating Shakespeare's masterpiece into a mesmerizing movie", *The Current*, University of Santa Barbara, 26 febbraio 2024, <https://news.ucsb.edu/2024/021374/translating-shakespeare-masterpiece-mesmerizing-movie>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Jackson, Russell, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.
- Johnson, Samuel, *Miscellaneous Observations on the Tragedy of Macbeth*, London: Printed for E. Cave 1745.
- Jorgens, Jack J., *Shakespeare on Film*, Bloomington: Indiana University Press 1977.
- Joseph, Bertram, *Acting Shakespeare*, London: Theatre Arts Book 1960.
- Kahn, Coppélia, "The Milking Babe and the Bloody Man in *Coriolanus* and *Macbeth*", in *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley: University of California Press 1981, pp. 151-92.
- Kapitaniak, Pierre, "Witches and Ghosts in Modern Times Lost? How to Negotiate the Supernatural in Modern Adaptations of *Macbeth*", in V. Bladen et al. (a cura di), *Shakespeare on Screen: Macbeth*, Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2014, pp. 55-69.
- Kenny, Miles, "Manson Family", *Encyclopedia Britannica*, 10 gennaio 2026, <https://www.britannica.com/topic/Manson-Family>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Kidnie, Margaret Jane, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*, New York: Routledge 2009.
- King James I, *Daemonologie*, 1597, Project Gutenberg.
- Kirwan, Peter, "Consuming the Royal Body: Stillness, Scopophilia, and Aura in *Lear* and *Macbeth* on Screen", *Shakespeare Bulletin*, vol. 39, 1 (2021), pp. 39-55.
- Knight, G. Wilson, *The Wheel of Fire*, London: Oxford University Press 1930.
- Knights, L. C., *How Many Children Had Lady Macbeth?*, London: Chatto & Windus 1936.
- Kristeva, Julia, "La parola, il dialogo, il romanzo", in *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di P. Ricci, Milano: Feltrinelli, 1978, pp. 119-43.
- La Belle, Jenijoy, "'A Strange Infirmy': Lady Macbeth's Amenorrhea", *Shakespeare Quarterly*, vol. 31, 3 (1980), pp. 381-86.
- Lambie, Ryan, "Justin Kurzel interview: *Macbeth*, *Breaking Bad*, *Snowtown*", *Den of Geek*, 28 settembre 2015, <https://www.denofgeek.com/movies/justin-kurzel-interview-macbeth-breaking-bad-snowtown/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- LeBert, Phyllis, "'A Woman's Story': Lady Macbeth and Performing Femininity in the Early 1600s – Late 1900s", tesi di laurea magistrale, University of Arkansas Fayetteville, 2019. <https://scholarworks.uark.edu/etd/3164>.
- Levin, Joanna, "Lady Macbeth and the Daemonologie of Hysteria", *ELH*, vol. 69, 1 (2002), pp. 21-55.
- Lombardo, Agostino, *Lettura del Macbeth*, Vicenza: Neri Pozza 1969.

- Machielsen, Jan, “Would the North Berwick Witch Trials have happened without King James VI? A Counterfactual History (Lucy Martin)”, *Cardiff Supernatural Blog*, Cardiff University, 22 settembre 2025. <https://blogs.cardiff.ac.uk/cardiff-supernatural/would-the-north-berwick-witch-trials-have-happened-without-king-james-vi-a-counterfactual-history-lucy-martin/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Mahood, M. M., *Shakespeare's Wordplay*, London: Methuen & Co. 1957.
- McNulty, Charles, “Macbeth on Apple TV+: Coen's Shakespeare is Haunted by Other Movies.” *Los Angeles Times*, 18 gen. 2022.
- Mercurio, Sabrina, “Le norne nella mitologia norrena: le tessitrici del destino”, *Eroica Fenice*, 21 settembre 2023, <https://www.eroicafenice.com/salotto-culturale/la-figura-delle-norne-divinita-del-destino-della-mitologia-norrena/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Mika, Alex, “Ross and the Politics of Witnessing in *Macbeth*: Shakespeare and Coen”, *Shakespeare*, vol. 22, 1 (2026), pp. 179-97, <https://doi.org/10.1080/17450918.2025.2493884>.
- Miller, Gemma, “‘He has no children’: Changing Representations of the Child in Stage and Film Productions of *Macbeth* from Polanski to Kurzel”, *Shakespeare*, vol. 13, 1 (2017), pp. 52–66.
- Miller, Stuart, “Kathryn Hunter on Her Haunting and Scene-Stealing Witches Role in ‘The Tragedy of Macbeth’”, *Variety*, 24 gennaio 2022 <https://variety.com/2022/film/spotlight/kathryn-hunter-haunting-witches-role-tragedy-of-macbeth-1235160344/>. Ultima consultazione Settembre 2026.
- Moschin, Manuela, “Il mito di Tiresia tra arte e poesia”, *Librarte*, 2 ottobre 2025, <https://www.librarte.eu/2025/10/02/il-mito-di-tiresia-tra-arte-e-poesia/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Muir, Kenneth e Philip Edwards, *Aspects of Macbeth*, Cambridge: Cambridge University Press 1977.
- Neely, Carol Thomas, “‘Documents in Madness’: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture”, *Shakespeare Quarterly*, vol. 42, 3 (1991), pp. 315-38.
- Owens, Rebekah, *Studying Shakespeare on Film*, Liverpool: Auteur 2021.
- Oscar nominated production designer Stefan Dechant on 'The Tragedy of Macbeth', STIR, 26 marzo 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=nWG7ThzuoXM>.
- Panigrahi, Sarbani Sankar, “Gender, Power, and Prophecy: Reimagining the Feminine in *Macbeth*”, *International Journal of English Literature and Social Sciences*, vol. 10, 6 (2025).
- Pisano, Carine, “Divinità «simili» a uccelli in Omero: dalla *morphé all'agency*”, *I Quaderni del Ramo d'Oro on-line*, Numero Speciale III (2023), pp. 18-34.
- Rasmus, Agnieszka, “Popularising Shakespeare on Screen: Polanski's *Macbeth* and the Film Noir”, *English Philology*, vol. 24, 4 (2002), pp. 123-32.
- Rasmus, Agnieszka, “What Bloody Film is This? *Macbeth* for Our Time”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, vol. 18 (2018), pp. 115-28.
- Reddington, John, “Film, Play and Idea”, *Literature/Film Quarterly*, vol. 1, 4 (1973), pp. 367-71.
- Reynolds, Bryan, “Untimely Ripped”, *Social Semiotics*, vol. 7, 2 (1997), pp. 201-08.

- Roberts, Jeanne Addison, "Are Shakespeare's Women Unruly?", *Unruly Women*, Washington: Folger Shakespeare Library 1997, pp. 103-07.
- Robinson, Randal, "Reversals in Polanski's *Macbeth*", *Literature/Film Quarterly*, vol. 22, 2 (1994), p. 105-08.
- Rogers Harper, Wendy, "Polanski vs. Welles on *Macbeth*: Character or Fate?", *Literature/Film Quarterly*, vol. 14, 4 (1986), pp. 203-10.
- Rothwell, Kenneth S., *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Rothwell, Kenneth S. "Roman Polanski's *Macbeth*: Golgotha Triumphant", *Literature/Film Quarterly*, vol. 1, 1 (1973), p. 71-75.
- Rowe, Katherine, "The Politics of Sleepwalking: American Lady Macbeths", in P. Holland (a cura di), *Shakespeare Survey 57: Macbeth and its Afterlife*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, pp. 126-37.
- Rutter, Carol Chillington, *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage*, London: Routledge 2001.
- Rutter, Carol Chillington, "Remind Me: How Many Children Had Lady Macbeth?", in P. Holland (a cura di), *Shakespeare Survey 57: Macbeth and its Afterlife*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, pp. 38-53.
- Scott, Lindsay, "'There's No Such Thing': Nothing and Nakedness in Polanski's *Macbeth*", in P. Holland (a cura di), *Shakespeare Survey 61: Shakespeare, Sound, and Screen*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, pp. 105-15.
- Schoenbaum, Samuel, a cura di, *Macbeth: Critical Essays*, London: Routledge 1991.
- Semple, Edel, "'Seeds of Time': Women, Children, and the Nation in Kurzel's *Macbeth* (2015)", *Shakespeare Bulletin*, vol. 38, 4 (2021), pp. 615-33.
- Sharp, Germona, "FILM REVIEW: The Racial Dynamics of Joel Coen's *Macbeth*", *Chatham Life & Style*, 17 febbraio 2022, <https://chathamlifeandstyle.com/features-%26-reviews/f/film-review-the-racial-dynamics-of-joel-coen%E2%80%99s-macbeth>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Shaw, William P., "Violence and Vision in Polanski's *Macbeth* and Brook's *Lear*", *Literature/Film Quarterly*, vol. 14, 4 (1986), pp. 211-13.
- Shakespeare's Globe Blog, "The Gunpowder Plot and Shakespeare's *Macbeth*", 5 novembre 2014. <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2014/11/05/the-gunpowder-plot-and-shakespeares-macbeth/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Silverstein, Norman, "The Opening Shot of Roman Polanski's *Macbeth*", *Literature/Film Quarterly*, vol. 2, 1 (1974), pp. 88-90.
- Skweres, Artur, "Upsetting the Body Politic(s): Witches as Enemy Agents in Rupert Goold's *Macbeth* (2010)", *Recherches anglaises et nord-américaines*, 49 (2016), pp. 173-88.
- Smith, Emma, *Macbeth: Language and Writing*, London: The Arden Shakespeare 2013.

- Stam, Robert, "The Theory and Practice of Adaptation", in R. Stam e A. Raengo (a cura di), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden: Blackwell Publishing 2005.
- Starkey, David, "Director Joel Coen and Star Francis McDormand Discuss 'The Tragedy of Macbeth'", *Santa Barbara Independent*, 5 marzo 2024, <https://www.independent.com/2024/03/05/director-joel-coen-and-star-frances-mcdormand-discuss-the-tragedy-of-macbeth/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Sterritt, David, recensione di *Macbeth*, *Cinéaste*, vol. 40, 1 (2014), pp. 60–61.
- Stevens, Izzi, "Theatre Review: *Macbeth*, dir. Max Webster, Harold Pinter Theater", *King's English Blog*, King's College London, 9 giugno 2025, <https://blogs.kcl.ac.uk/english/2025/06/09/theatre-review-macbeth-dir-max-webster-harold-pinter-theatre/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Subotić, Sara, "'To Be Wrenched with an Unlineal Hand': The Temporality of Legacy in *Macbeth*", *Journal of the Wooden O.*, vol. 24 (2024), pp. 151–70.
- Tan, Lanz Aaron G. "The Tragedy of *Macbeth* Review: An Expressionist Twist on a Shakespeare Classic", *The Harvard Crimson*, 5 aprile 2022, <https://www.thecrimson.com/article/2022/4/5/tragedy-of-macbeth-review-joel-coen/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Tehrani, Yasaman Yassipour, "The Representation of Twenty-first Century Children in Justin Kurzel's *Macbeth* 2015", *Critical Literary Studies*, vol. 3, 2 (2021), pp. 39–54.
- Thompson, Ayanna, *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance*, New York: Routledge 2006.
- Tichenor, Austin, "The Power of Restriction: Joel Coen's 'The Tragedy of Macbeth'", *Shakespeare and Beyond*, Folger Shakespeare Library, 14 gennaio 2022, <https://www.folger.edu/blogs/shakespeare-and-beyond/tragedy-of-macbeth-film-joel-coen/>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Tobias, Scott, and Keith Phipps, "Dialogue: *Macbeth* and the Movies: Part Two", *The Reveal*, 15 dicembre 2021, <https://thereveal.substack.com/p/dialogue-macbeth-and-the-movies-part-8a0>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Tybjerg, Casper, "The Passion of Joan of Arc", *Carl Th. Dreyer – The Man and His Work*, Danish Film Institute, <https://www.carlthdreyer.dk/en/carlthdreyer/films/features/passion-joan-arc>. Ultima consultazione settembre 2026.
- Von der Lippe, Anya Heise, "'Light Thickens; and the Crow / Makes Wing to the Rooky Wood': Birds and the Blurring of Boundaries between Real and Metaphorical Nature in Joel Coen's *Macbeth*", *Shakespeare in Southern Africa*, vol. 35 (2022), pp. 19–31.
- Wain, John, a cura di, *Shakespeare: Macbeth; A Casebook*, London: MacMillan 1968.
- Weinraub, Bernard, "Interview with Roman Polanski", *The New York Times*, 12 Dec. 1971.
- Wheeler, Thomas, *Macbeth: An Annotated Bibliography*, New York: Garland 1990.

- Williams, Deanne, “Mick Jagger Macbeth”, in P. Holland (a cura di), *Shakespeare Survey 57: Macbeth and its Afterlife*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, pp. 145-58.
- Willis, Deborah, *Malevolent Nurture: Witch-Hunting and Maternal Power in Early Modern England*, Ithaca: Cornell University Press 1995.
- Winget, Bailey, “Lady Macbeth as the Mourning Mother: Melancholy and Hysteria in Macbeth”, *AWE: A Woman’s Experience*, vol. 9, art. 38 (2022), pp. 174-80,
<https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1255&context=awe>.
- “Women on Stage”, Royal Shakespeare Company, <https://www.rsc.org.uk/shakespeares-life-and-times/women-on-stage>. Ultima consultazione luglio 2026.
- Woolcock, Penny, *Macbeth on the Estate* (1996), www.pennywoolcock.com/macbethontheestate.
 Ultima consultazione, settembre 2026.
- Worthen, W. B., *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.

Appendice 1

Conversazione privata con la professoressa emerita Carol Chillington Rutter

Question 1: In his 1971 adaptation of *Macbeth*, Polanski chooses to eliminate all the references to Lady Macbeth's maternity (I have given suck, take my milk for gall). In an interview he claimed that his aim was to portray the Macbeths as a young and ambitious couple rather than conforming to the tradition of representing them as middle-aged characters.

In your opinion, how does this elision affect the reception of the film and, more importantly, of the character of Lady Macbeth?

Would you say this negation of maternity contributes to emphasize the tragic experience of the sole mother in the play, Lady Macduff, forced to witness the slaughter of her children in a bloodbath?

Question 2: Justin Kurzel's *Macbeth* opens with the image of a dead toddler mourned by his parents, the Macbeths. This trauma marks the entire sequence of events, culminating in the *sleepwalking scene* which sees a devastated Lady Macbeth sitting on the chapel's floor speaking to the vision of her dead child right after the brutal execution of the Macduffs.

Would you say Kurzel's choice amplifies the changes initiated by Sinead Cusack in 1986 and continued by Penny Woolcock in her *Macbeth on the Estate* which you describe in your essay *Remind Me, How Many Children Had Lady Macbeth*?

Question 3: I have recently seen a quite powerful *Macbeth* at Harold Pinter Theater in London with David Tennant and Cush Jumbo, and even in this recent production there are constant references to child loss and maternity. The character of Lady Macbeth in this version is also the one who informs Lady Macduff that she should leave before her murderers arrive to Fife.

Why do you think the urge of portraying the maternal experience of Lady Macbeth has become so important in the last decades?

Question 4: What did the previous adaptations which did not give relevance to the topic of maternity miss about the character of Lady Macbeth in your opinion?

Question 5: Is it possible to say that a production, whether a play or a film adaptation, which neglects completely Lady Macbeth's references to maternity is an incomplete one?

ANSWERS:

I think, responding, I'm not going to provide you with answers so much as provoking further thought. But let's start by winding back from the films/performances you're thinking about.

1. Lady Macbeth's maternity is first an editorial problem that belongs to the early history of editing this play -- probably first raised in Arden 1 (but you'd have to check that). The editor comes upon the line, 'I have given suck' and sees a narrative problem. Where is the baby? What happened to the baby? The bald answer is: this is a narrative ghost that belongs to Shakespeare's transformation of Holinshed's Chronicles into his play. The story of Duncan, Macbeth etc. is taken from two bits in Holinshed; and in Holinshed, Lady M has had a previous marriage. The child belongs to that marriage -- so the 'lost' child isn't the Macbeths'; it's a cipher; a discrepancy never removed from the original play, a little like the 'lost' wife attributed to Michael Cassio in Iago's first description of him as 'almost damned in a fair wife'. Or like the missing mother of Imogen in *Cymbeline*. And it's like so many 'loose ends' in Shakespeare (what happens to the Fool in *Lear*?). So to begin with, then, the child is merely an editorial problem, but one that scholars like AC Bradley worried over because they were concerned to create consistent, full characters from Shakespeare's roles. Which is why LC Knights came back with the question, 'How many children had Lady Macbeth', which, critically, was supposed to stop gratuitous questioning that simply can't be answered by the play.

2. But of course, in terms of *this* play, the absent child (as against Cassio's absent wife) is central to the biggest trajectory of Macbeth's tragedy. For him, there can be no success without succession. He has no children. He's murdered Duncan, damned himself eternally, first damned himself alive with nightmares, insanity... for Banquo's issue. 'For Banquo's issue have

I filed my mind'... The failure of royal issue is a real problem -- you only have to think back to the 1530s and Henry VIII and poor old Katherine of Aragon; or Mary Tudor in the mid 1550s going through all those miscarriages and phantom pregnancies (before dying of what was mistaken for a foetus and probably was a massive cancer of the womb). And of course the failure of issue was always put down to the woman's fault. Barren. All of this puts the play on high alert when it uses the imagery of children. The problem of childlessness is a male problem; a problem for the king; because he needs an heir.

3. After emerging as an editorial puzzle, the Macbeths' lost child becomes a matter for the theatre in terms of the history of rehearsal practice. When the annual Shakespeare festival started in Stratford upon Avon, the actors were putting on something like six plays over a 3-month season, with rolling rehearsal periods of, say, two weeks. The lead actor (also frequently the company manager) told the actors the moves; they went on stage; they delivered. Now, the RSC regularly has rehearsal periods involving one company working on a single play over several weeks. Most companies will spend a week simply reading through the play before ever putting it on its feet. This gives actors the opportunity of digging deep in the text and pondering over exactly the discrepancies that worried early editors. (Remember, Shakespeare's players did not have complete copies of the play, only their individual parts with cue words; nor did they have rehearsal periods that would have allowed them the 'research' modern actors can indulge in. When Tony Sher and Harriet Walter rehearsed *Macbeth*, Tony kept a photo of their dead baby in his rehearsal diary. (See Anthony Sher, *Beside Myself* for more on that one...). Focusing on the 'problem' of the lost child has given women in the rehearsal room power and space to talk about parts that, as Fiona Shaw brilliantly observed, are 'over-endowed and under-written', with Shakespeare throwing out breadcrumb trails actors can follow, in this direction or that, making choices: three options for women, virgin, mother, whore/hag/witch. Which way will Lady M go?

4. So now we get to your questions. First, the 1971 Polanski *Macbeth*, which is script co-edited with Kenneth Tynan (the brilliant British journalist and theatre reviewer: look him up; sexual sadomasochist; opposer of censorship; deviser of *Oh! Calcutta* (1960, a sex revue); serial philanderer; misogynist). How did his contribution shape the film -- which was interested, I seem to remember, in naked sex scenes with Francesca Annis: so situating the female body as sex object, product of the Swinging Sixties straight out of *Oh! Calcutta* in the US when the contraception pill becomes available and NO ONE wants babies, rather than the

maternal body. This film was just two years after the murder of Sharon Tate, seven months pregnant, Polanski's partner, by the Manson gang. How did that situate the film? In the murder, the pregnant belly of the soon-to-become mother was literally ripped open. But you say, 'now does this elision... negation of... affect reception'. Would a film audience have known those lines were cut? You can only experience the absence of something if you knew its presence in the first place. But I think more to your point: look at the scenes portraying Lady Macbeth v. Lady Macduff. AND THE WITCHES. What are they establishing as the possibilities for women's roles? And here you have to historicise: you're looking at the film in 2025. How did audiences 'see' those scenes in 1971? (Here you must attend to film reviews *of the time*. And find out how women have reviewed the film subsequently, particularly with respect to the 'male gaze' and the exploitation of women's bodies. Any information from Francesca Annis? Is forcing Lady Macduff to watch the slaughter of her children a cynical exploitation of the Tate murders? Do those scenes calculatedly exploit the horror film trope of the woman who turns, sees the 'monster' coming at her, screams -- and dies? And so positions the woman as always, already the victim? How did Polanski shoot the sleepwalking scene? A sex scene? A film about sex? Think about the beginning of the Women's Movement -- women claiming autonomy and control of bodies; abortion law in the US; conscious decision NOT to have children?

Second. Kurzel. The opening sequence provides the backstory -- and what, legitimates grief corroding into murder? Really? I'd urge you to press hard on directors' and actors' decisions/choices. I don't think you can ever (or only very rarely) answer the 'why?' question. But you can certainly address the 'what is the effect of' question.) Unpick the attributes of their (shared?) grief in the opening sequence in Kurzel. Male grief produces serial slaughter. Female grief produces insanity? What is the effect of Kurzel putting this film in some sort of period dress? Addressing the sleepwalking to the dead child: okay, so Kurzel neatly 'solves' the problem for film of the Shakespeare soliloquy. But in Shakespeare, the servant and the doctor are watching/listening/commenting on what Lady M is revealing. What part does the dead child play? Conscience? Retribution? Return as revenge? Or 'it's okay Mom. You're damned, but it's okay'? I think Penny Woolcock's is the most interesting + nuanced reading of Lady M, and her relationship with Lady Macduff...

Third. Macbeth in London. Lady Macbeth's maternity is now an established trope in theatre. And women are thinking very differently about bodies, motherhood, maternity, stillbirth, miscarriage, infertility now than they did in 1970s. Maybe *Macbeth* is the Shakespeare play that allows 'us' to look at some of those ideas? Again, historicise the

production. Place it in the context of today. But notice, too, how theatre and film plagiarise each other (in productive ways and sometimes not). Productive: in Woolcock's film, remember, it's Lady Macbeth who's racing across the estate to reach her friend's house, getting to the back door as Macbeth bursts through the front door; so that Lady M listens, outside, to the slaughter of her friend's family. An idea Macbeth in London borrows? Bad borrowing: Penny Woolcock brilliantly imagines the witches as feral children of the estate. (Just goes to show: not all children are adorable, right?) Michael Boyd quoted that idea, the witches as children in his *Macbeth* at the RSC. Okay -- Jacobean dress, and baby bodies hanging from the flies that jerked into 'life' when they were lowered to the stage. Then in 2018 Polly Findlay's production at the RSC emptied the idea out of all meaning by having the witch-children dressed in onesies, like bedtime cuties carrying teddy bears -- SO STUPID.

I don't think it's *necessary* to foreground the maternal issue in *Macbeth*; productions that don't will be looking at other aspects of the role, like her ambitions (but of course, those are complicated by the 'no success without succession' clause...)

For your own research, and sanity, I would concentrate on analysing what effects are produced by actor/director/designer choices rather than trying to reverse engineer productions to say what they missed by not including this idea or that one. Obviously, we can say, in *Hamlet*, that if a production cuts Fortinbras it's going to be a production that concentrates on the personal life of Prince Hamlet and not on the political play of *Hamlet*. Equally, if a production cuts 'I have given suck' and goes straight from 'Does unmake you' to 'If we should fail', it might be seeing a Lady M more interested in putting pressure on Macbeth's masculinity (all those rhetorical questions, 'Was the hope drunk...?') than on her femininity.

As to your final question: I'd say that every production of a Shakespeare play is 'incomplete', not least because actors make choices that exclude other choices that other actors will make. 'Incomplete' productions is why we keep producing Shakespeare.

To repeat: I think the best 'maternal' account of *Macbeth* is given in Woolcock's *Macbeth on the Estate* because it's an adaptation of Shakespeare's play, not a 'straight' rendering, and because, working on film which privileges visual imagery over text, Woolcock can tell so many collateral stories that 'tell' the woman's part at the present time.

Appendice 2

SCHEDA FILM 1¹⁸⁸

TITOLO	<i>The Tragedy of Macbeth</i>
REGIA	Roman Polanski
LUOGO E DATA	Gran Bretagna 1971
DURATA	141 minuti
COLORE	C
CAST	Jon Finch, Francesca Annis, Martin Shaw, Terence Bayler, John Stride, Nicholas Selby et al.
SCENEGGIATURA	Kenneth Tynan, Roman Polanski
FOTOGRAFIA	Gilbert Taylor
SCENOGRAFIA	Wilfred Shingleton
PRODUZIONE	Caliban Films, Playboy Productions
FORMATO IMMAGINE	2.35:1 (widescreen) pellicola 35mm

¹⁸⁸ Fonte: www.cinematografo.it

SCHEMA FILM 2¹⁸⁹

TITOLO	<i>The Tragedy of Macbeth</i>
REGIA	Justin Kurzel
LUOGO E DATA	Gran Bretagna, Francia 2015
DURATA	113 minuti
COLORE	C
CAST	Michael Fassbender, Marion Cotillard, Paddy Considine, David Thewlis, Sean Harris et al.
SCENEGGIATURA	Jacob Koskoff, Todd Louiso, Michael Lesslie
FOTOGRAFIA	Adam Arkapaw
SCENOGRRAFIA	Fiona Crombie
PRODUZIONE	See-Saw Films, in associazione con DMC Film
FORMATO IMMAGINE	2.39:1 (Widescreen)

¹⁸⁹ Ibid.

SCHEDA FILM 3¹⁹⁰

TITOLO	<i>The Tragedy of Macbeth</i>
REGIA	Joel Coen
LUOGO E DATA	USA 2021
DURATA	105 minuti
COLORE	B/N
CAST	Denzel Washington, Frances McDormand, Bertie Carvel, Corey Hawkins, Brendan Gleeson, Kathryn Hunter et al.
SCENEGGIATURA	Joel Coen
FOTOGRAFIA	Bruno Delbonnel
SCENOGRAFIA	Stefan Dechant
PRODUZIONE	Joel Coen, Frances McDormand, Robert Graf per Apple Original Films e A24
FORMATO IMMAGINE	1.37:1 (Academy Ratio)

¹⁹⁰ Ibid.

Ringraziamenti

Grazie a Daniela Guardamagna, guida preziosa, meticolosa e instancabile, che con pazienza e costanza è riuscita a seguire ogni passo di questo cammino mai del tutto lineare, riuscendo ad essere sempre impeccabilmente professionale senza mai perdere di vista la componente umana del nostro rapporto. Grazie per avermi notata nel corso magistrale su *Hamlet*, per aver colto segnali del mio desiderio di continuare a studiare anche quando io stessa non ne ero certa, per avermi insegnato moltissimo, sulla letteratura, sull'insegnamento, sulla scrittura e sulla vita, ma, soprattutto, grazie per aver creduto in me e in questo progetto fin dalla sua genesi. Prendo in prestito le parole del nostro amato William Shakespeare, solo le parole, non i personaggi né la *dramatic irony*, per rinnovarti la mia gratitudine:

“My life itself, and the best heart of it, thanks you for this”.

Grazie a Rossana Sebellin, per la stima e la fiducia, per avermi permesso di capire cosa significhi il lavoro universitario, per la tua incrollabile stamina, i consigli preziosi e la limpida sincerità, dote rara e mai scontata in un ambiente in cui la forma spesso prende il sopravvento sul contenuto. Grazie per l'autenticità dei nostri scambi, per le risate e per avermi permesso di affiancarti, seppur brevemente, nelle intense sedute di esami da cui ho imparato moltissimo.

Grazie a Simona Munari, per il sostegno nei colloqui dottorali in cui le mie certezze vacillavano e per avermi invitata a parlare ai tuoi studenti mostrando genuino interesse per il mio lavoro, dandomi la possibilità di cimentarmi con una vera lezione universitaria. La tua stima ha fatto la differenza, grazie di cuore.

Grazie a Federica Perazzini, fonte continua di ispirazione, per l'affetto sincero, l'entusiasmo e la fiducia, e per avermi fatto sentire una collega quando ancora la strada da percorrere era tanta e nonostante mi ci vorrebbero due vite per essere preparata e brava quanto te.

Grazie a Livia Piotto, che con il suo contributo indispensabile, la sua esperienza professionale e la sua amicizia riesce a colmare le lacune della mia competenza tecnica e a trovare sempre il tempo per aiutarmi. Senza di te sarebbe stato tutto più faticoso. Grazie.

Grazie a Francesca, Roberta e Cecilia, compagne di avventure ma soprattutto donne brillanti e coraggiose, che hanno realizzato progetti ambiziosi e alle quali auguro un futuro di soddisfazioni, traguardi e felicità.

Grazie alle mie amiche, testimoni di questo cammino nel bene e nel male, per il vostro amore che da anni è la mia corazza che mi protegge da tutto, per la comprensione, l'ascolto, le risate, le lacrime e per non avermi mai fatta sentire sola. Fischia, Pranci, Puppi, Pigna, Stefy, Gioia, Ila, sono fortunata come nessuna ad avervi nella mia vita, vi amo immensamente.

Grazie a Chicco, l'altra metà del mio cuore, presenza costante, sincero come nessuno. Grazie per il tuo sostegno, per avermi fatto sempre forza, per aver creduto in me sempre e per essere rimasto con me anche quando la vita sembrava portarmi altrove. Sei la certezza, anche quando la pensiamo diversamente, sei la mano stretta anche nella tempesta, grazie amicizia mia, I love you.

Grazie alle mie nuove amiche, Benedetta, Beatrice, Melania, che condividono con me quella fetta di vita in cui ci si sceglie perché ci si sente così simili eppure così libere di conservare la propria unicità sentendosi sempre viste e comprese.

Grazie a mio fratello Tommaso, perché la tua resilienza mi ha mostrato la via dell'equilibrio, e perché averti accanto mi ha insegnato la pazienza, la comprensione e l'accoglienza. Ti voglio un bene infinito, Tommy.

Grazie a mia sorella Elena, sempre piccola per me, ma così saggia e grande nell'anima. Grazie per non avermi mai fatto mancare il tuo amore, per l'entusiasmo con cui manifesti la tua ammirazione che mi lusinga e mi spinge a fare sempre meglio. Sei un tesoro prezioso e ti amo tanto Muna mia.

Grazie alla mia mamma, per avermi trasmesso l'amore per i libri e il cinema, per aver sempre creduto nei miei sogni e per essere diventata una nonna straordinaria senza la quale non sarei riuscita a finire questo percorso. Ti voglio tanto bene, Mami.

Grazie al mio papà, per avermi sempre spronata a non accontentarmi, per aver creduto in me e nelle mie capacità e per avermi fatto amare lo studio e la conoscenza, mai finì a se stessi ma sempre parte di una crescita continua. Ti voglio tanto bene, Bino.

Grazie a Olga, per il tuo affetto, la tua generosità e la tua presenza, per la sincerità del nostro rapporto e per la cura che da sempre hai per me, un po' figlia un po' sorella, non sempre d'accordo ma sempre dalla stessa parte. Ti voglio tanto bene, Pisè.

Grazie a Fabio, perché con te ho scelto di salire su questo folle treno della vita, che ci porta in alto e in basso, attraverso gallerie un po' buie in cui ci specchiamo nelle paure, e alla luce del sole a goderci il paesaggio, ma sempre insieme. Grazie perché quella sera in cui piangendo ti ho detto che non avrei accettato il lavoro ma che volevo continuare a studiare tu mi hai detto "ce la facciamo, tranquilla" e ce l'abbiamo fatta alla fine, e nel frattempo abbiamo scalato montagne a mani nude e costruito la nostra splendida famiglia, casa dell'anima e della gioia, dove tutto ha senso anche quando fuori nulla ne ha. Ti amo tanto Bebi, per tutte le vite.

Cosmo, Milo,

Scrivo queste parole per voi, perché un giorno possiate leggerle e capire quanto il vostro amore sia il motore di tutto il mio mondo. Essere la vostra mamma è il privilegio più grande che potessi desiderare, e vedervi crescere e diventare delle piccole persone è un regalo per il quale non basterebbe una vita intera di gratitudine. Quando ho iniziato a scrivere questa tesi tu, Cosmo, avevi un anno e poco più, e tu, Milo, eri ancora un pensiero felice che fluttuava nelle vite frenetiche di mamma e papà. Adesso che finalmente concludo il lavoro sono passati quattro anni, e tu, Milo, hai la stessa età che aveva tuo fratello quando ho cominciato, sei uno spruzzo di sole, un'esplosione di energia e sorrisi, mentre tu, Cosmo sei un bimbo grande, dalla mente brillante e il cuore traboccante di amore.

Grazie, miei amori grandi, perché siete il senso di tutto e perché ogni giorno mi insegnate qualcosa di nuovo sul mondo, su di voi e su di me.

I love you always and forever, to the moon and back, to infinity and beyond.