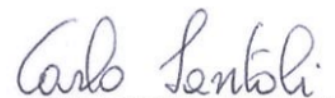


Il sottoscritto prof. Carlo Santoli, in qualità di direttore della rivista «Sinestesiaonline», dichiara che il contributo della dottoressa Virginia Criscenti dal titolo *«Bisogna fare appello alla strega»: le “Weird sisters” shakespeariane tra grande schermo e teatro musicale nel Novecento* è stato accettato per la pubblicazione nel numero speciale di «Sinestesiaonline» dedicato agli atti del convegno *A kind of magic: visioni e declinazioni interdisciplinari del magico* (Università di Torino, 29-31 maggio 2024), a cura di Valentina Corosaniti, Bruna Lorenzin *et alii*.

Luogo e data

Avellino, 17/07/2024

Firma



# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, numero speciale, 2025

---

## «Bisogna far appello alla strega»: le “weïrd sisters” shakespeariane fra grande schermo e teatro musicale nel Novecento

*«Bisogna far appello alla strega»: the shakespearian “weïrd sisters” between cinema and music theatre in the Nineteenth century*

VIRGINIA CRISCENTI

---

### ABSTRACT

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

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

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

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

---

### AUTORE

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

*virginia.criscenti@unito.it*

A proposito dell'opera *Macbeth* di William Shakespeare, Sigmund Freud in *Analisi terminabile e interminabile* (1937) ammoniva: «Bisogna far appello alla strega [...] non c'è che la strega».<sup>1</sup> Questo personaggio fantastico e le sue profetiche previsioni costituiscono il germe della cosiddetta tragedia dell'*imperial theme* che si impernia sul labile confine, talvolta reversibile, tra la fatalità del destino e l'intenzionalità dell'azione, tra il mondo fantastico e il mondo reale, tra una possibile proiezione dell'inconscio e il travaglio della coscienza.

Aiutati dalle parole di Edoardo Sanguineti possiamo ripassare rapidamente il soggetto della tragedia:

dunque la storia è proverbialmente centrata su questa coppia diabolica di Macbeth e della Lady, questa sorta di tenebrosa e orrenda in qualche modo figura che mossa diciamo così, semplificando molto le cose, davvero mossa da una spietata ambizione, aiuta Macbeth vincendo le sue resistenze e i suoi dubbi a una scalata del potere attraverso una serie di delitti. Tutto questo è però eminentemente fondato sopra una profezia che le streghe appunto fanno in un incontro in una landa deserta con Macbeth assicurandolo che sarà re e preannunciando quella fortuna fino alla inevitabile rovina finale e uno di quei tanti testi, val la pena di citare il libro di Kott su *Shakespeare nostro contemporaneo* che fece epoca, di quei tanti testi in cui appunto la ruota del potere macina i potenti e li travolge trova piena realizzazione.<sup>2</sup>

Le riproposizioni della tragedia si sono susseguite numerose fra Ottocento e Novecento e si collocano in un fitto intertesto costellato di opere, codici e linguaggi che si dispiega ai nostri occhi come *textus* di un dialogo intermediale e intertestuale che predilige ora il côté politico, ora quello fantastico. La tragedia, che ha a lungo goduto di popolarità, verso la fine dell'800 era sparita dalle scene per riemergere verso la metà del '900, le prime rappresentazioni moderne risalgono infatti agli anni '30 a Berlino, ma saranno gli anni '50 a vederla tornare in auge, anche sul grande schermo. È del 1948, infatti, l'adattamento cinematografico *Macbeth* di Orson Welles, realizzato in soli ventitré giorni nell'estate dell'anno prima, le cui riprese erano state precedute da una messa in scena teatrale con la compagnia del Mercury

---

<sup>1</sup> Cfr. N. FUSINI, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano, 2010, p. 357.

<sup>2</sup> *Teatri sonori. Serata Macbeth*, Radio Tre, 14/07/2000, conduttori: Franco Fabbri e Gianfranco Capitta, ospite intervistato: Edoardo Sanguineti, intervista conservata nelle Teche Rai, ora leggibile in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, musiche e regia di A. Liberovici, trascrizioni a cura di V. Criscenti e M.D. Pesce, con saggi di V. Criscenti, M.D. Pesce, E. Risso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, pp. 393-395.

Theatre che servì da preparazione e consentì una così rapida realizzazione del film, tra l'altro con gli stessi attori.<sup>3</sup> Al 1957 risale invece la trasposizione nel Medioevo giapponese, filtrata attraverso i codici del teatro Nô,<sup>4</sup> di Akira Kurosawa *Kumonosu-Jo*, ovvero *Il trono di sangue* nella versione italiana di Vicino Marinucci. L'anno successivo in Italia il *Macbeth* per la regia di Luchino Visconti inaugurava il Festival dei due Mondi di Spoleto (1958) a partire dalla trasposizione operistica di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave (1847).<sup>5</sup> A quello stesso festival la tragedia tornerà in anni più recenti con «l'opera di teatro musicale di montaggio»<sup>6</sup> *Macbeth Remix* (1998) di Andrea Liberovici ed Edoardo Sanguineti che 'traveste', secondo una categoria propriamente sanguinetiana, non solo Shakespeare, ma anche il libretto di F.M. Piave.

Il presente intervento non ha certo pretese di esaustività nell'analisi degli elementi fantastici e del loro trattamento nei numerosi adattamenti citati, ma mira a individuare alcune costanti e le differenze della trasposizione dell'elemento magico del *Macbeth*, in particolare negli adattamenti cinematografici e nell'opera di teatro musicale.

L'elemento fantastico nella tragedia è rappresentato per eccellenza dalle streghe, sebbene queste figure appaiano soltanto in due momenti del dramma: il I e IV atto. I punti in cui compaiono, tuttavia, sono fondamentali per lo sviluppo dell'azione successiva.<sup>7</sup> La loro immediata comparsa, anticipata da tuoni e fulmini, connota l'atmosfera di elementi che caratterizzeranno tutta l'azione: non solo pioggia, nebbia, ma soprattutto la prevalenza del buio sulla luce e della notte sul giorno. Molti critici, da Coleridge passando per Agostino Lombardo, Alessandro Serpieri e arrivando in anni più recenti a Fabio Vittorini, hanno individuato nella prima scena una sorta di «Prologo in cielo»<sup>8</sup> in cui si trova già racchiusa l'essenza

<sup>3</sup> Cfr. L. CARRETTI, *La recita del potere: Welles e Shakespeare* e P. QUARENghi, *La parola e l'azione. Tre Macbeth cinematografici*, in *Shakespeare al cinema* a cura di I. Imperiali, Bulzoni, Roma, 2005, pp. 65-76 e pp. 77-92.

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

<sup>5</sup> Cfr. G. STAFFIERI, *Il Macbeth verdiano nella regia di Luchino Visconti (Spoleto 1958): materiali per la ricostruzione dello spettacolo*, in *Giuseppe Verdi: dalla musica alla messa in scena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, Quaderni dell'istituto nazionale di studi verdiani, n. 8, 2015, pp. 45-72.

<sup>6</sup> V. CAPPELLI, *Shakespeare nel computer*, in «Corriere della sera», 08/07/1998, ora in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., p. 413.

<sup>7</sup> Sulle differenze fra i due gruppi di profezie accomunati dalla medesima funzione generativa si veda M. STANCO, «Taking a bond of fate» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?*, in *Il futuro come intreccio. Tempo e profezia nella tradizione letteraria moderna e contemporanea*, a cura di C. Consiglio, Mesogea, Messina, 2013, pp. 103-115.

<sup>8</sup> Cfr. A. LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, Feltrinelli, Milano, 2018, A. SERPIERI, *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma, 1986 e F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile. Percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles*, Carrocci, 2005.

della tragedia, tanto nell’atmosfera, quanto nelle formule antitetiche proposte delle streghe.

La prima inquadratura dell’adattamento cinematografico di Orson Welles, tuttavia, non si apre come la tragedia shakespeariana su tuoni e lampi, ma riprende quella «fog e filthy air» (I.1, v. 10) su cui si chiude la I scena del I atto e immediatamente colloca lo spettatore in una sorta di vuoto, di «aereo nulla». L’azione si apre comunque tradizionalmente sui tre sinistri personaggi, collocati in alto a destra su un’altura di roccia dall’inquietante forma ricurva, mentre in basso a sinistra spuntano «tre rami ischeletriti di una pianta senza foglie». <sup>9</sup> Le tre figure sono già intente a rimestare in un calderone mentre recitano la formula – di cui mi limiterò a citare i due versi più iconici – «double, double, toil and trouble; / Fire burn, and cauldron bubble» che nel *Macbeth* shakespeariano viene proferita dalle «weird sisters» ben più in là: nella I scena del IV atto (vv. 10-11). Quest’anticipazione operata da Welles permette di ascrivere immediatamente le tre figure al mondo soprannaturale e accentua sia le formule ternarie sia le rime che caratterizzeranno tutte le loro battute. Questo breve prelievo è poi seguito dalle battute della scena I.1, oggetto di alcuni tagli, mentre le mani delle streghe sono intente a estrarre dal calderone un fantoccio di terracotta e pronunciano il nome Macbeth mentre lo ergono in alto, identificandolo inequivocabilmente.

I titoli di coda che seguono questa prima sequenza rendono effettivamente tale «quella sorta di prologo in cielo» individuato nella prima scena dell’originale. Il prologo, inoltre, suggerisce già la massiccia operazione di «collage dei versi shakespeariani» <sup>10</sup> effettuata da Welles, se le battute infatti sono fedelissime all’originale, i versi vengono però tagliati, dislocati e ridistribuiti secondo una strategia di riduzione che ricerca «la sintesi» e il «piacere della sperimentazione». <sup>11</sup> A spiccare nel rimaneggiamento delle battute è l’omissione del fondamentale verso «fair is foul and foul is fair» (I.1, v. 9) che da un lato nell’originale shakespeariano, quando viene ripreso da Macbeth in occasione della sua prima battuta, rinsalda il

---

<sup>9</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell’invisibile*, cit., pp. 118-119.

<sup>10</sup> Cfr. O. WELLES, *Entretiens avec Orson Welles*, a cura di A. Bazin, C. Bitsch, J. Domarchi, in A. BAZIN, *Orson Welles*, Editions du Cerf, Paris, 1972, p. 114.

<sup>11</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell’invisibile*, cit., pp. 118-119.

legame del protagonista con le streghe<sup>12</sup> e dall'altro lato, e soprattutto, enuncia il principio di antitesi e reversibilità che regola la tragedia.<sup>13</sup>

Nel *Macbeth remix* (1998) la prima scena shakespeariana è anche qui elevata a «Prologo» come si evince dal quinto copione preparatorio.<sup>14</sup> Se Welles opta per l'omissione dell'antitesi centrale, Sanguineti invece rafforza in traduzione il lavoro retorico sulle unità semantiche che offre un costante doppio livello di significati e quindi di interpretazioni, aggiungendo ai versi «quando perduta e vinta è la battaglia» e «il bello è il brutto, il brutto è il bello»,<sup>15</sup> «quando è fatto e finito il parapiglia»<sup>16</sup> al terzo verso in cui la traduzione del verso shakespeariano «when the hurly-burly's done» (I.1, v. 3) è sdoppiata nelle due possibili accezioni di compimento e termine.<sup>17</sup> Nel 'remix', che come di consueto si apre sotto il segno delle streghe, è però inaspettatamente il Portiere a precedere le prime profezie. Questa operazione di montaggio offre un'idea delle modalità di composizione dell'opera già suggerite nel titolo da «remix» che indica la «poetica di mixaggio e di montaggio tra vari livelli di scrittura: sia letteraria, sia musicale, sia scenica». <sup>18</sup> Innanzitutto, il portiere si colloca in continuità con le streghe per le figure ternarie che ricorrono nelle sue battute come «knock, knock, knock» e la figuralità delle immagini proposte, inoltre, assolve una simile funzione anticipatrice. Grazie a una geniale operazione di montaggio viene portato infatti in apertura dell'opera il personaggio che sottolinea e indica nella tragedia che il senso è perennemente «minacciato dalla duplicità e dalla reversibilità della struttura che lo genera». <sup>19</sup> Egli, infatti, propone per ben tre volte in una stessa battuta il concetto di *equivocation*:

PORTIERE

knock knock, knock knock, e chi sarà che è?

<sup>12</sup> Cfr. D. L. KRANZ, *The Sounds of Supernatural Soliciting in Macbeth*, in «Studies in Philology», vol. 100, No. 3, 2003, pp. 347-383, «a close and mysterious connection between the hero and the supernatural hags is established well before the actual staged temptation of the former. Thus it is by means of verbal echo, not dramatic confrontation, that Shakespeare first connects Macbeth to the Weird sisters»; cfr. anche G.W. WILLIAMS, «Time for such a word»: *Verbal Echoing in Macbeth*, in «Shakespeare Survey» 47, 1994, pp. 153-59.

<sup>13</sup> Cfr. F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile*, cit., pp. 27-29.

<sup>14</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 131-314.

<sup>15</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 21-52.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, cit., p. 299.

<sup>18</sup> E. SANGUINETI, *Nota per il libretto di scena di Macbeth Remix*, Spoleto 1998, in ID., *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., p. 19.

<sup>19</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile*, cit., p. 34.

chi è qui, in nomine alterius Daemonii?  
c'è, di sicuro, un *equivocatore*,  
che ha giurato pro e contro entrambi i piatti  
della bilancia: e ha tradito abbastanza  
per l'amore di Dio, non abbastanza  
da *equivocarsi* il cielo, tuttavia:  
entra qui, avanti, tu, *equivocatore!*<sup>20</sup>

Il travestimento, qui, nelle sue scelte di montaggio fornisce quindi un indizio e suggerisce una chiave di lettura, ovvero, che è dietro «l'enigmaticità *che si* cela dunque la reversibilità dei significati». <sup>21</sup> Se spostare il «portinaio alla porta dell'inferno» <sup>22</sup> in principio dell'opera ci colloca immediatamente sulla «porta dell'Inferno», il bussare reiterato, inoltre, insinua un dubbio: sono le streghe a bussare alla mente di Macbeth o viceversa?

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

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

Anche l'adattamento di Kurosawa sembra quindi proporre una sorta di «prologo» che termina sull'inquadratura di un obelisco recintato, a immagine di un cimitero o di un mausoleo. Il film si chiuderà, in una struttura circolare, sulla stessa immagine e sulla stessa battuta collocate in posizione immediatamente successiva all'uccisione del protagonista.<sup>23</sup> Proprio come ne *Il trono di sangue* subito dopo la morte di Macbeth, un epilogo simile è proposto anche dall'opera *Macbeth Remix*. Come si evince dalle indicazioni sceniche presenti fin dal primo copione

---

<sup>20</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, cit., p. 26; il corsivo è mio.

<sup>21</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile*, cit., pp. 27-29.

<sup>22</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, cit., p. 26.

<sup>23</sup> Nell'adattamento di Kurosawa bisogna sottolineare l'assenza del personaggio di Macduff e l'inevitabile differenza dell'epilogo della tragedia, il dispotico protagonista infatti sarà ucciso dalle frecce scoccate dai suoi stessi soldati in rivolta, i dardi che lo raggiungono sono numerosissimi e si susseguono in una lunga scena in cui Washizu (Macbeth) tenta invano di uscire dalla 'rete' – quasi a immagine della ragnatela presente nel titolo originale – creata dalle frecce che si conficcano nel suo corpo e nelle sue vicinanze in cui rimane inevitabilmente intrappolato.



preparatorio, man mano ridotte nelle successive fasi di preparazione dell'opera,<sup>24</sup> «le Streghe e la Lady entrano in scena e posano dei lumini sotto le spade piantate a terra» durante la rappresentazione trasformando così «la scena da campo di battaglia a grande cimitero»<sup>25</sup> e intonano, anch'esse in coro, una delle ultime battute di Macbeth che insiste sulla vanità del potere e sulla vanità della vita stessa.<sup>26</sup>

Il primo trittico di profezie, costituito da «formule di saluto augurale che, al tempo stesso, svolgono una funzione predittiva»,<sup>27</sup> sembra far germinare nella mente del protagonista il seme del male. In realtà, nell'originale shakespeariano ben due 'previsioni' pronunciate dalle Streghe a Macbeth sotto forma di saluti erano già state svelate, la prima era la condizione corrente di Macbeth «thane of Glaims» e la seconda era già nota al pubblico poiché il re Duncan ne dà notizia nella scena I.3 (v. 48). Nei diversi adattamenti il primo trittico di profezie viene posto ancora più in apertura, ascrivendo almeno due saluti al rango di vere e proprie profezie: la prima constata comunque una situazione già in vigore, mentre la seconda troverà conferma poco dopo, collocando lo spettatore in una posizione molto più vicina a quella vissuta dal personaggio Macbeth e consentendo una maggiore identificazione del fruitore nel protagonista. Così facendo viene amplificata la lettura che Harold Bloom offre del *Macbeth* shakespeariano in cui individua nel protagonista un personaggio amletico poiché è quello in cui il lettore-spettatore si identifica.<sup>28</sup> Il critico coglie inoltre fin da subito un'atmosfera perturbante, data secondo lui proprio dall'assottigliarsi del confine tra fantasia e realtà reso possibile proprio dalla costruzione retorica e semantica che convoglia l'enigmaticità e la reversibilità dei significati.

Welles nel suo adattamento sembra anticipare chiaramente la funzione manipolatrice che le streghe avranno nei confronti di Macbeth, attraverso l'effettiva manipolazione della statuetta di terracotta da parte delle figure incappucciate e dalla loro posizione rialzata su un'altura che sovrasta e domina i due soldati. Tuttavia, le figure soprannaturali mentre compaiono per la prima volta i due uomini

<sup>24</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, cit., pp. pp. 131-314, in particolare pp. 183-205; la battuta nella versione definitiva verrà affidata a Macbeth.

<sup>25</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth, da W. Shakespeare: il primo copione, la traduzione d'autore*, in ID., *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., p. 127.

<sup>26</sup> «La vita è appena un'ombra, che cammina, / come un povero attore, che si gonfia, / e che si inquieta, per quell'ora, in scena, / e non ne parla più nessuno, dopo: / è una storia, e uno scemo la racconta, / che è pieno di rumore, e di furore, / e che però, poi, significa niente:», ID., *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, cit., p. 87.

<sup>27</sup> M. STANCO, «*Taking a bond of fate*» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?*, cit., p. 108.

<sup>28</sup> Cfr. H. BLOOM, *William Shakespeare's Macbeth new edition*, Bloom's literary criticism, by Infobase Publishing, New York, 2010, p. 4.



a cavallo pronunciano sottovoce «something wicked this way comes» (IV.1, v. 45), come se il carattere «wicked» ovvero perfido e malvagio fosse non solo già insito in Macbeth, ma anche noto alle streghe. I ‘saluti profetici’ delle «weird sisters» vengono sottolineati da Welles dall’introduzione dei cimeli con cui le streghe adornano il fantoccio di terracotta: la collana-cimelio simbolo di Cawdor e la corona. Questi gesti sembrano suggerire visivamente il potere che le streghe esercitano sul personaggio, tuttavia osservando con più attenzione l’inquadratura non si può fare a meno di notare che esse siano in realtà intente a rivolgersi al fantoccio più che al personaggio in carne e ossa e attraverso il coronamento della statuetta traspongono letteralmente, o meglio visivamente, quell’«hereafter» shakespeariano (I.3, v. 50) che suggerisce che Macbeth sia già re al momento del loro incontro e al contempo lo proietta verso un futuro di regalità. In effetti, il regista dichiara che «le streghe non fanno una profezia... semmai suggeriscono delle idee a Macbeth e quelle idee fanno succedere delle cose». <sup>29</sup> La trasposizione, a detta del regista stesso, è in realtà la messa in scena della lotta fra un’antica e una nuova religione, le streghe diventano il simbolo di un antico culto pagano contrapposto alla religione cristiana simboleggiata in particolare da un personaggio d’invenzione di Welles: nella versione inglese l’*holy father*, ovvero un anziano sacerdote. Le apparizioni delle streghe, così come i momenti solenni cerimoniai dal sacerdote, sono accompagnati da croci di diversa natura, da un lato quelle pagane biforcute o capovolte delle streghe e dall’altra l’antica croce celtica. Quando su richiesta del produttore, il film venne accorciato di due rulli, il regista si trovò costretto a intervenire per «dare un minimo d’antefatto e di ambientazione» <sup>30</sup> affidando il prologo a un testo intonato da una voce off, che «paradossalmente non deriva nulla dal testo shakespeariano» <sup>31</sup> e introduce questa nuova antitesi.

Il luogo è la Scozia [...] in un tempo addirittura prima della storia... la croce è arrivata da poco nel paese e contro la legge e l’ordine di Cristo congiurano gli agenti del caos, sacerdoti del male e della superstizione: streghe e stregoni. Il loro strumento è l’umana ambizione. Macbeth è la storia di un uomo ambizioso e dell’ambiziosa sua moglie. [...] si fece largo sino al trono a via di delitti, ma soltanto per precipitare odiato nel sangue. [...] solo quando nel calore infernale le Streghe lo salutano re l’influsso del male entra in lui e qui comincia la vera storia di Macbeth... <sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> O. WELLES, P. BOGDANOVICH, *Io, Orson Welles*, a cura di J. Rosenbaum, Baldini & Castoldi, Milano, p. 228.

<sup>30</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell’invisibile*, cit., p. 125.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Trascrizione desunta dalla versione italiana del film del 1948.

Le streghe, infatti, come abbiamo visto sono immediatamente associate a rituali magici e sarà proprio l'arrivo del nuovo personaggio a far fuggire le figure incappucciate dall'altura su cui poggiano. Il volto di queste figure rimane quasi sempre in ombra, i lunghi capelli bianchi e le voci aspre e gracchianti femminili sono gli unici aspetti che le ascrivono al sesso femminile. In questo adattamento cinematografico le figure non sono esplicitamente connotate come donne e anche nei titoli di testa vengono nominate con la generica indicazione «the three».

Una nuova antitesi è introdotta anche nel *Macbeth Remix*, protagonisti dell'opera infatti sono due piani acustici dialoganti. Da un lato si trova la parola della ragione ovvero Macbeth che è l'unico personaggio che parla poiché è l'unico che tenta di restare legato alla ragione. In effetti nel 'remix' il personaggio viene umanizzato: innanzitutto, attore di una sottile dissimulazione in Shakespeare, Macbeth perde questo tratto da «bloody villain»<sup>33</sup> e dopo il delitto di Duncan tace per lungo tempo riprendendo la parola solo per pronunciare stralunato: «Ah, la mia testa è piena di scorpioni»,<sup>34</sup> grazie a un'ennesima brillante operazione di montaggio, inoltre, ai corposi tagli dalla tragedia originaria si contrappone il mantenimento di quasi tutti i monologhi del protagonista. Dall'altro lato, invece, risuona intorno al protagonista la musica del destino «come magia, *fato*, evocazione continua del *suono poetico* con una partitura stretta fra deflagrazioni orchestrali, i suoni della natura e del testo [...] e lo *sprechgesang* delle streghe e della Lady, diventerà contrappunto drammatico». <sup>35</sup> In questo senso si inseriscono anche i prelievi dal libretto di Francesco Maria Piave, poiché come ricordava Massimo Mila il *Macbeth* verdiano può essere considerato uno dei primi esempi di *Sprechgesang*. «Dalla musica, Macbeth sarà spinto e condotto alla *tragedia* rimanendo però fino alla fine uomo saldo all'esile filo di una ragione parlata [...] il suo essere *incastrato* in una musica che è il suo stesso *destino* ne determinerà *l'umanità*». <sup>36</sup> «L'insospettabile» Macbeth sarà allora in questo adattamento «travolto da una predeterminazione, da un'ineluttabilità incombente, rappresentata dalla musica quale irrazionale organizzato e quindi destino». <sup>37</sup> Come ricorda Nadia Fusini in apertura del suo *Atto quinto: Macbeth la paura*, nel volume *Di vita si muore*, Freud suggerisce che «bisogna

---

<sup>33</sup> H. BLOOM, *William Shakespeare's Macbeth new edition*, cit., p. 4.

<sup>34</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, cit., p. 39.

<sup>35</sup> ID., *Macbeth, da Shakespeare: il primo copione, la traduzione d'autore*, cit. p. 91 (il corsivo è dell'originale).

<sup>36</sup> Ivi, p. 94.

<sup>37</sup> Ibidem.

far appello alla strega» poiché «non c'è che la strega»,<sup>38</sup> a questo proposito è interessante notare che nel *Macbeth Remix* davvero non sembrano esserci che streghe.

Se il Banquo di Welles coglie subito la natura ambigua delle streghe e chiede infatti, fedele a Shakespeare, «What are these, / [...] that look not like th'inhabitants o'th' earth, / And yet are on't?» (I.3, vv. 39-41), il Banquo del travestimento di Sanguineti invece mette in dubbio la loro presenza «Siete fantasmi fantastici o siete / quali apparite?».<sup>39</sup> Il dubbio si incrina tanto da spingere la lettura delle streghe da personaggi fantastici a fantasmi della mente? L'immaginazione del personaggio di Macbeth è effettivamente concepita dal regista Liberovici come l'antenna di una radio che capta suoni portatori dell'irrazionalità segreta e biologica delle forme dell'inconscio. Su simili posizioni si colloca Alessandro De Stefani secondo cui le streghe conservano una loro autonomia drammatica e hanno una loro vita esteriore, esistono infatti al di fuori di Macbeth «sia pure soltanto come rumori di natura» ed è proprio così che sembra coglierle il regista del «remix» poiché secondo Liberovici le streghe sono il «materializzarsi di questi suoni e di questi voci dimenticate nell'aria».<sup>40</sup> Se Macbeth nel travestimento è in grado di sentire le streghe nell'aria perché è ricettivo, ciò ci spinge ancora una volta a chiederci da dove arrivi il male, se dalle Streghe o da Macbeth. Il quesito si rivela ancor più lecito in virtù del fatto che alle interpreti delle tre streghe sono affidati anche i personaggi secondari (Portiere, Banquo, Macduff, 1° sicario, 2° sicario, Lennox, Messo, Servo, Seyton) e alla voce fuoricampo di un'altra interprete – la celebre Judith Malina – è affidata la lunga formula delle streghe del IV atto. A restare 'integri' sulla scena, quindi, sono solo Macbeth, la Lady e il soprano che hanno un unico interprete, in realtà a loro si aggiunge Duncano che tuttavia pronuncia una sola battuta in tutta l'opera. Essendo i personaggi secondari tutti interpretati dalle Streghe, essi potrebbero addirittura diventare una 'proiezione' di Macbeth. In effetti, Andrea Liberovici durante un'intervista da me condotta conferma l'ipotesi di poter declinare le Streghe, interpreti anche di altri personaggi, sulla base della reversibilità dei significati che ci offre il *Macbeth* mantenuta nel suo 'remix'. Il regista afferma che l'opera lavora ampiamente sull'immaginario: «ci sono questi due pazzi furiosi che riempono il mondo delle loro fantasie, quasi come se fossero delle loro proiezioni».<sup>41</sup> L'enigmaticità che nasconde la reversibilità sembra applicabile, allora, anche ai

---

<sup>38</sup> Cfr. N. FUSINI, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, cit., p. 357.

<sup>39</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, cit., p. 29.

<sup>40</sup> *Radio tre suite*, Radio 3, 18/05/2015, Intervistatore: Guido Barbieri, Intervistato: Andrea Liberovici, intervista conservata presso le Teche Rai, ora in E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 397-399.

<sup>41</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, cit., p. 301.

personaggi stessi e in particolare al rapporto tra le Streghe e Macbeth, tra la fatalità del destino e l'intenzionalità dell'azione, tra il mondo fantastico e il mondo reale.

Fabio Vittorini nella sua analisi dell'impiego della cinepresa da parte di Welles individua qualcosa di simile, ovvero un occhio che «istiga alla reversibilità del soggetto e dell'oggetto, dell'oggetto e della sua rappresentazione, del bene e del male, della vita e della morte».<sup>42</sup> Il regista si serve di soggettive impossibili affinché i fantasmi della mente vengano sostanzianti convertendosi da oggetti in soggetti di visioni (come avviene alle streghe durante il secondo gruppo di profezie). L'occhio della macchina da presa ha spesso orrore della visione frontale, della chiarezza illusoria e della presunzione di oggettività, è uno sguardo che quindi deforma invece di informare, che allude invece di affermare.

Distante potrebbe quindi apparire *Il trono di sangue* di Akira Kurosawa in cui l'intenzionalità di Macbeth così come la sua smania «e il furor» di potere sono invece fin da subito esplicitati. Nell'adattamento del 1957 le streghe sono ridotte a un solo personaggio, definito «spirito», la cui azione di filare durante la sua prima apparizione richiama esplicitamente le Parche che tessono il destino degli uomini. Le prime scene del film sono caratterizzate dalla nebbia come in Welles, seguita poi dai tradizionali *thunders and lightnings* che accompagnano sotto la pioggia battente la cavalcata attraverso il bosco dei personaggi di Washizu (ovvero Macbeth) e Miki (ovvero Banquo). I rami degli alberi sono spogli e aridi e rimandano immediatamente alla prima scena della trasposizione di Welles, l'atmosfera sinistra è poi ulteriormente sottolineata dalle parole di Washizu: «tempo infernale, sembra che tutti i diavoli si siano scatenati» che ci colloca nuovamente sotto il segno dell'inferno. Uno scambio fra Washizu e Miki ci informa della minacciosa natura del bosco in cui «i nemici hanno sempre finito col perdersi e col trovare soltanto la strada che li portava dritti alla sconfitta» e per questo viene chiamato «bosco ragnatela», che tra l'altro riprende il titolo originale del film in lingua giapponese, letteralmente «Il castello ragnatela». Washizu commenta ironicamente il potere del bosco ad anticipare, in realtà, quella che sarà la loro rovina: «Invece noi non cadremo in questa ragnatela perché siamo i vincitori», ecco trasposto «when the battle's lost and won» (I.1, v. 4).

La cupa e burrascosa atmosfera, tuttavia, nel momento in cui compare lo spirito si fa quieta: la donna perde la voce roca e sinistra che caratterizza le sue controparti per assumere un tono soave. L'anziana signora inizialmente sembra riflettere fra sé sulla vanità della vita e del potere: «passa la vita passa la morte, tutto svanisce al mondo e nulla più rimane, questa è l'eterna sorte delle esistenze umane», e ancora

---

<sup>42</sup> F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile*, cit., p. 138.

«le folli cupidigie e le avvezioni sconvolgono la mente e alle più inique azioni giunge l'uomo furente, l'insaziabile sete di potere la gloria spezza». Sono 'Macbeth' e 'Banquo' ad avvicinarsi a lei e a interrogarla, lo spirito preannuncia così a Washizu due avanzamenti di carriera: da comandante del forte uno, diventerà signore del castello del nord e infine padrone del castello Kumonosu. Di fronte allo stupore del personaggio, l'entità rivela di essere a conoscenza dei suoi desideri: «credevo che questo ti avrebbe fatto piacere, tu non vuoi forse diventare il signore assoluto della regione» e di fronte alla titubanza di Washizu commenta «gli uomini si comportano proprio stranamente, quando desiderano una cosa agiscono invece come se non la volessero». L'adattamento di Kurosawa, in effetti, è la trasposizione in cui l'elemento politico-militare occupa maggior spazio. Se da un lato la volontà di potere di Macbeth è presentata come già insita nel protagonista prima della profezia dello spirito, la trasformazione delle «weird sisters» in una donna che richiama esplicitamente le Parche sembra lasciare poco scampo all'intenzionalità di Macbeth.

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

Proseguendo nella tragedia verso il secondo gruppo di profezie, tuttavia, sembra prevalere l'aspetto più umano e secolare della storia, un'evidenza che Kurosawa, Sanguineti e Liberovici scelgono di proporre in epilogo: la mania e la volontà di potere che corrode e macina il genere umano, secondo quella lettura fondamentale offerta nel miliare *Shakespeare nostro contemporaneo* da Jan Kott. Sicuramente, il fatto che Macbeth uccida anche chi non costituisce un diretto

pericolo al suo trono fa di lui un carnefice gratuito e crudele dalla brutale intenzionalità.

Michele Stanco riconosce che «l'azione di Macbeth non si limita a girare intorno alla profezia (vuoi per assecondarla, vuoi per contrastarla), ma se ne rende anche pienamente indipendente»<sup>43</sup> poiché egli progetta di uccidere, Banquo e il figlio, Macduff e anche la moglie e i figli di quest'ultimo (elemento mantenuto in Welles, in Sanguineti e Liberovici, assente invece in Kurosawa). Addirittura, in Welles il protagonista trafigge con la sua lancia anche l'*holy father*: la sua azione sanguinaria e gratuita va oltre le ragioni di potere e di sicurezza personale.

Il personaggio inoltre mostra la risoluta, esaltata quanto disperata, intenzione di interrogare ancora le streghe, la loro seconda apparizione<sup>44</sup> non è più infatti un evento casuale, Macbeth ormai cerca le «weird sister» per interrogarle e non sono più loro ad attenderlo. Questo secondo gruppo di profezie comincia con formule esortative e si distingue dal primo per «il carattere oscuro-enigmatico *distante* dell'apparente trasparenza linguistica dei saluti iniziali delle streghe». <sup>45</sup> Se le esortazioni vengono mantenute in tutti gli adattamenti di cui ci stiamo occupando, le profezie subiscono invece evidenti tagli o modifiche.

Il più fedele all'originale appare l'opera *Macbeth Remix* che riduce all'osso la scena, ma ne mantiene gli elementi fondamentali: le battute dell'incantesimo delle streghe (scena IV.1 vv. 1-38) sono conservate integralmente in lingua originale e vengono affidate alla voce di un'ulteriore strega, interpretata, con un «potenza evocativa sconvolgente» secondo il regista,<sup>46</sup> dalla voce di Judith Malina, attrice e regista americana. Questa sezione precede la battuta di Macbeth che apostrofa direttamente le streghe «nere, occulte megere di mezzanotte»<sup>47</sup> per poi proseguire fedele nella struttura a Shakespeare, con qualche taglio riservato alle sole battute superflue. Le profezie 'parlano' con la voce delle streghe per bocca dei loro «padroni»: <sup>48</sup> avvertono Macbeth di far attenzione a Macduff, lo incitano a essere «sanguinario, audace, risoluto»,<sup>49</sup> a non temere i nati da donna perché non potranno

<sup>43</sup> M. STANCO, «*Taking a bond of fate*» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?*, cit., p. 108.

<sup>44</sup> La seconda apparizione delle streghe nella tragedia shakespeariana è preceduta dalla presenza di Ecate, la scena di probabile origine spuria però, è infatti cassata in tutte le trasposizioni.

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

<sup>46</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, cit., p. 272.

<sup>47</sup> E. SANGUINETI, *Macbeth Remix*, Spoleto 1998, cit., p. 44.

<sup>48</sup> Ivi, p. 45.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

nuocergli e gli assicurano la vittoria «finché il grande bosco di Birnam non si muoverà verso l’alto colle di Dunsinane». <sup>50</sup>

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

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

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

Tuono. Seconda apparizione. Un fanciullo sanguinante.

Tuono. Terza apparizione. Un fanciullo incoronato e con un alberello in mano. <sup>51</sup>

La scena subirà notevoli modifiche invece in entrambi gli adattamenti cinematografici. Ne *Il trono di sangue* è Washizu a cavalcare nel bosco in cerca dello spirito. Dopo essere stato a lungo chiamata, l’anziana signora compare in una condizione diversa dalla precedente: è in piedi, i capelli scompigliati dal vento che imperversa assieme alla tempesta, ed è lei stessa a chiedere al «potente signore del castello» «che vuoi tu da me?». Nell’adattamento di Kurosawa è proposta solo una delle profezie della tragedia originaria: «Da oggi in poi tu non perderai una sola battaglia, a meno che gli alberi di questo bosco non comincino a muoversi e non vengano avanti tutti insieme fino a circondare gli smalti del castello», vengono invece mantenute, seppur modificate, le apparizioni. È lo spirito, infatti, ad assumere sembianze diverse e pronuncia non delle profezie, bensì delle esortazioni:

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

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

Se vuoi spargere il sangue, fallo scorrere come il corso di un fiume. <sup>52</sup>

Nella trasposizione di Welles, il regista costruisce la scena smontando e rimontando i versi della scena IV.1 shakespeariana e sceglie, invece, di cassare le apparizioni. Macbeth corre fuori dal castello in mezzo alla tempesta mentre invoca

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 46.

<sup>51</sup> Cfr. V. CRISCENTI, *Macbeth Remix: materiali preparatori e varianti*, cit., pp. 192-205.

<sup>52</sup> Trascrizione desunta dal film.



le streghe e, dopo lo schianto di un fulmine, sembra lui stesso a essere proiettato in una diversa dimensione. Lo vediamo, infatti, inquadrato dall'alto, avvolto dal buio e solo mezzo busto spunta da questa coltre oscura: lui che ha giganteggiato per gran parte del dramma è ora minuto nell'oscurità. Le profezie si succedono fedeli, seppur con un notevole rimaneggiamento dello scambio.

A connotare l'atmosfera del dramma della cifra soprannaturale concorrono però anche altre figure oltre alle streghe e alle apparizioni del secondo gruppo di profezie, su tutte spicca Lady Macbeth, che in particolare nel passaggio dell'invocazione della metamorfosi – «unsex me here», «asessuatemi» e «dissessuatemi» traduce Sanguineti –<sup>53</sup> si avvicina vertiginosamente al mondo delle streghe e come loro «instrada» Macbeth sulla via del male. Inoltre, visioni, apparizioni, spettri e metamorfosi accompagnano lo svolgersi dell'azione e rinforzano il tratto 'magico' o 'soprannaturale': il pugnale, l'apparizione dello spettro di Banquo e la scena della pazzia-sonnambulismo della Lady per citarne solo alcune. Shakespeare, grande protagonista del Barocco, come ricorda Chiara Lombardi, nella sua opera porta il «'trasvedere' [...] fino alla distorsione plastica e prospettica dell'anamorfosi».<sup>54</sup> Nella sua componente poetica l'anamorfosi rende possibile evidenziare prospettive quasi impossibili, restituendone la complessità ed è proprio questa la funzione fondante che questa tecnica retorica assume nel *Macbeth*. La scena del pugnale (II.1, vv. 33-64) per citarne una su tutte è, infatti, giocata sulla possibilità dell'inganno dei sensi, anamorfica nel senso in cui la visione distorta scaturita da un certo stato mentale di Macbeth diventa ancora più vera della visione reale. Così infatti riflette il protagonista, domandandosi se non siano ingannati i suoi occhi dagli altri sensi, solo per poi affermare che forse è proprio la vista a funzionare meglio di tutti gli altri. La distorsione è sempre convogliata da stati mentali di non lucidità, di incoscienza, di allucinazione o di visioni oniriche. In tutte queste occasioni la parola compete con la realtà nella costruzione della realtà stessa. A sottostare a questo impianto retorico è la potenzialità della parola: se infatti nel microcosmo della tecnica retorica dell'anamorfosi l'immagine narrata è basata sul potere della parola e la parola, quindi, compete con la realtà nella costruzione dell'immagine, nel macrocosmo dell'intera opera la parola compete nella costruzione dell'azione e della tragedia stessa.

---

<sup>53</sup> L'ambiguità sessuale è un altro elemento fondamentale che permea la tragedia, su questo aspetto si veda

<sup>54</sup> «asessuatemi» è la traduzione della versione definitiva, mentre «dissessuatemi» è la traduzione del primo copione preparatorio, cfr. E. SANGUINETI, *Macbeth Remix. Un travestimento di W. Shakespeare e F.M. Piave*, cit., pp. 31 e 98.

La potenzialità retorica della parola assume quindi potere magico e generativo, soprattutto quell'*equivocation* che sottostà l'intero svolgimento della tragedia,<sup>55</sup> fra i numerosissimi esempi spiccano alcuni versi:

When the battle's lost and won (I.1, v. 4)

Fair is foul and foul is fair (I.1, v. 9)

What he hath lost, noble Macbeth hath won (I.2 v. 68)

So foul and fair a day I have not seen (I.3 v. 38)

That look not like th'inhabitants o'th'earth, and yet are on't? (I.3 vv. 41-42)

This supernatural soliciting / cannot be ill; cannot be good (I.3 vv. 132-133)

Might be the be-all and the end-all (I.7 v. 4)

Lechery, sir, it provokes and unprovokes: it provokes the desire, but it takes away the performance. Therefore much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him, it sets him on, and it takes him off; it persuades him, and disheartens him; makes him stand to, and not stand to (II.3 vv. 28-33)

Alla luce di quanto detto finora infatti il *Macbeth* sembra essere principalmente la tragedia dell'*equivocation*, elemento che permea il testo nella sua totalità e che consente di volgere contemporaneamente alle due interpretazioni possibili. Un elemento che come abbiamo visto è opportunamente collocato in apertura dell'opera nel *Macbeth Remix*. Nell'edizione italiana della tragedia curata da Romana Rutelli, il volume si apre altrettanto opportunamente con un capitolo intitolato «Macbeth», tragedia della 'equivocazione', il paragrafo in cui la studiosa approfondisce questo aspetto, *Un impiego particolare della «equivocation»: l'ironia*, si discosta però dall'elemento dell'antitesi che permea la tragedia e consente la costante presenza di un «doppio significato» e interpretazione possibili, per concentrarsi appunto sull'ironia, un impianto retorico individuato nella battuta di Lennox al III.6. A questo proposito, e per concludere, più pertinente appare invece l'analisi che Michele Stanco offre del passaggio in cui Macbeth, dopo il secondo gruppo di profezie, decide di «prendere una garanzia dal destino» e che chiarisce ancora una volta la funzione dell'equivocazione. Secondo Stanco l'atto di Macbeth, seppur letterale, di «prendere un pegno dal Fato» – nell'originale «take a bond of

---

<sup>55</sup> «Nel *Macbeth*, dunque, sembra affermarsi una *realtà a-logica*, capace di racchiudere in sé i principi opposti della predeterminazione e della contingenza, della libertà e della necessità. La tragedia, del resto – come ha osservato gran parte della critica –, è interamente pervasa dalla figura dell'*antitesi*: il bello è al contempo brutto; le battaglie sono vinte e perse; ciò che è non è», M. STANCO, «*Taking a bond of fate*» *Macbeth: tragedia della profezia o tragedia della colpa?*, cit., p. 113-114.

Fate» – cela un ulteriore equivoco, infatti l'espressione «significa sia prestar fede al Fato sia non crederci, sia esserne condizionati sia ritenersene liberi». <sup>56</sup>

<sup>56</sup> *Ibidem.*