

Letizia Bellocchio

Il Medioevo nei Macbeth cinematografici

Welles, Kurosawa, Polanski, Visconti

1. Premessa

Le ambientazioni medievali appartengono a immaginari diversi e perfino opposti, dall'idealizzazione del mondo cavalleresco all'epoca delle più atroci barbarie. Vorrei soffermarmi sul secondo stereotipo, quello che assimila il Medioevo a un'epoca crudele e violenta, come conferma una celebre battuta di *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino: *Torture medievali per il suo culo!* [1]. Non importa in questa sede precisare il contesto in cui viene proferita questa frase, ma sottolineare che l'aggettivo *medievali*, ancora negli anni Novanta, aggiunge all'idea già di per sé forte di tortura un'ulteriore carica di brutalità e sadismo, come se le torture secentesche o quelle praticate oggi fossero più umane. Questa accentuazione del carattere cupo e sanguinario del Medioevo ben si adatta al *Macbeth* [2], che non è soltanto la tragedia dell'ambizione ma concorre con *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* a mettere in scena una grande crisi politica e sociale: il passaggio dal Medioevo all'Età Moderna, dalla barbarie e dall'oscurità alla civiltà e alla luce rinascimentali, dal tiranno al principe moderno.

2. *Macbeth*, IV, 3

La scena terza del quarto atto di *Macbeth* si svolge in Inghilterra alla corte del Re Edoardo il Confessore e si apre con un lungo dialogo tra Malcom, l'erede designato al regno di Scozia prima del regicidio, e Macduff. Le prime battute, come sottolinea Agostino Lombardo [3], sembrano un commento, seppur inconsapevole, alla scena precedente in cui si consuma la strage della famiglia di Macduff a opera dei sicari

di Macbeth, e un lamento per la sorte di una Scozia malata e in balia del tiranno. Questa scena rivela il principe Malcom come uomo temprato da una dura esperienza, freddo e diffidente nei confronti degli altri. Egli, infatti, prima saggia la fedeltà di Macduff fingendosi debole, vittima di tutti i vizi e privo di qualsiasi virtù, e perfino peggiore di Macbeth, tanto che alla domanda se un tale uomo possa essere adatto a governare Macduff risponde:

*Adatto a governare? Nemmeno a vivere. / O nazione miseranda,
con un tiranno / Senza diritto e dallo scettro insanguinato, /
Quando vedrai di nuovo i tuoi giorni / Di salute, se il legittimo
erede del tuo trono / Si pone da sé sotto accusa, e getta / Fango
sulla sua natura? Il vostro / Regale padre era un Re santissimo. /
La Regina che vi generò, più spesso inginocchiata / Che in piedi,
morì ogni giorno in cui visse. / Addio! Questi mali che ripeti su
te stesso / Mi hanno bandito dalla Scozia. O mio cuore, / La tua
speranza finisce qui. [4]*

Questa esplosione di Macduff convince Malcom della sua fedeltà e lo porta a rivelarsi per l'uomo retto che è. Malcom rappresenta l'uomo nuovo rispetto non solo a Macbeth ma anche a Duncan che con tutte le sue virtù, riponendo la fiducia nell'uomo sbagliato, si è dimostrato incapace di interpretare la realtà, di distinguere il male dal bene [5]. Al contrario il giovane principe ha imparato dalla sua esperienza a non fidarsi di nessuno, oltre a riassumere in sé le qualità che si addicono al sovrano, ovvero quelle espresse dal Re Giacomo I nel trattato *Basilikon Doron*: Giustizia, Sincerità, Temperanza, Fermezza, Generosità, Perseveranza, Misericordia, Umiltà, Devozione, Pazienza, Coraggio, Fortezza - e ribadite da Shakespeare con le parole di Malcom [6].

*Ciò che soprattutto trova forma drammatica nel maturare di
Malcom, nel suo differenziarsi da Duncan, è il suo passaggio*

da una accettazione fideistica della realtà a una accettazione razionale, sperimentata, di essa, da un mondo poggiato sulla fede e sulla trascendenza a un mondo basato sulla ragione e sull'uomo, dall'idea di un ordine che l'uomo, e il re, conquista per virtù propria, con quella consapevolezza che Malcom ha dimostrato nella prima parte del colloquio, con il virile coraggio con cui si prepara alla guerra, con la lucidità e il realismo di cui dà prova usando questo espediente che non è spicciolo machiavellismo ma realismo politico nel senso più alto, scienza della politica non secondo il Machiavelli frainteso dagli elisabettiani ma secondo il Machiavelli autentico in cui si esprimono i valori del Rinascimento. Perché il passaggio dal mondo di Duncan a quello di Malcom è appunto il passaggio dal Medioevo al Rinascimento: il principe del quale Malcom, direttamente o indirettamente, disegna il ritratto, contrapponendolo a quello del tiranno, è un principe moderno, che si ispira ai valori fondamentali del passato, quali si incarnano in Duncan, ma vive e opera nel presente, che si accinge a restaurare l'ordine infranto ma sa che la restaurazione potrà avvenire solo con mezzi umani, che vuole riconquistare il trono perduto ma sa che deve, anzitutto, meritarselo. [7]

Se in questa tragedia Shakespeare affronta un problema politico della sua epoca e traccia il ritratto del principe rinascimentale contrapponendolo al passato, allora la scena terza del quarto atto diventa centrale nell'economia del dramma. La disumanità del regno di Macbeth, la crudeltà che lo contraddistingue e la presenza di alcuni elementi tipicamente medievali, quali le streghe, per esempio, trovano un contraltare nella profonda lucidità di Malcom, nel suo realismo politico e nella scelta di vincere il tiranno con mezzi tutti umani. Eliminare questa scena significa rinunciare esplicitamente a uno dei significati profondi del *Macbeth* e trasformarlo in una metafora del male *tout court*. Come sottolinea P. Quarenghi [8], tre autori diversissimi, quali Orson Welles, Akira Kurosawa e Roman Polanski, compiono la stessa scelta, tagliando proprio questo dialogo tra Malcom e Macduff.

3. I *Macbeth* di Welles, Polanski e Kurosawa

A corto di mezzi economici, Welles per *Macbeth* (1948) [9] utilizza le scenografie di cartapesta di una sua precedente messinscena della tragedia [10] ispirata ai principi di Gordon Craig, dando un'impronta teatrale e antinaturalistica al film. Si tratta di un'ambientazione senza tempo che sembra alludere a una dimensione tutta mentale della *pièce* o a un'epoca precedente all'inizio della Storia, la sua origine [11].

Il tema principale del lavoro è la lotta fra l'antica e la nuova religione. Nella mia interpretazione, le streghe rappresentano la vecchia religione pagana e druidica soppressa dal cristianesimo, che d'altronde è un nuovo arrivato. Ecco il perché della preghiera a san Michele (che in Shakespeare non c'è affatto) ed ecco perché lo schermo trabocca continuamente di croci celtiche. Questa gente non si difende soltanto dalle forze delle tenebre, ma anche dalla vecchia religione, che è stata costretta a nascondersi. Le streghe sono le sacerdotesse. Nessuno ci ha fatto caso. Tutto il film è basato sulla lotta fra due religioni. [12]

Così come negli *Amberson* Welles si concentra sul passaggio dalla società agricola a quella industriale, qui analizza una fase intermedia tra il paganesimo e il cristianesimo. E solo in questa chiave acquistano senso alcuni cambiamenti rispetto al testo originale, le croci disseminate un po' ovunque o l'invenzione di un nuovo personaggio: l'anziano sacerdote ministro di un culto druidico. Le scenografie di cartapesta non appartengono a un periodo storico preciso ma alludono a un'epoca antecedente il Medioevo, in cui la lotta tra forze pagane e cristiane è visualizzata dalla continua contrapposizione tra le croci celtiche, simbolo della religione nascente, e i forconi delle streghe.

Dopo la strage della famiglia di Macduff, alla quale nel film partecipa lo stesso Macbeth, passiamo a una landa desolata che rappresenta l'Inghilterra. Malcom lamenta la sorte della Scozia per lasciare la parola al sacerdote che informa Macduff dell'assassinio dei suoi cari. Manca tutto il dialogo tra il principe e Macduff. A Welles non interessa il passaggio dal buio alla luce, da un Medioevo dominato dal tiranno a un Rinascimento guidato dal principe moderno, ma la continuità del male da una fase all'altra della Storia. Fin dall'inizio, infatti, il male permea l'universo tragico in cui si muovono i personaggi e anche i ruoli positivi - Duncan, Malcom, il sacerdote, Macduff e la sua Lady - non rappresentano un'alternativa reale ma risultano deboli e sbiaditi se confrontati con i due titanici protagonisti [13]. Il film non si chiude sulla proclamazione del nuovo Re ma sull'inquadratura del castello che, grazie a un movimento all'indietro della macchina da presa, include nel campo anche le streghe di spalle, con i loro forconi, intente a guardare il castello circondato dalla nebbia. Questa semi-soggettiva, che duplica lo sguardo dello spettatore all'interno del quadro, sottolinea la precarietà del regno di Malcom già minacciato dallo sguardo delle *weird sisters*.

Anche Polanski nel suo *Macbeth* (1971) [14] rinuncia alla prima parte della scena terza dell'atto quarto, rinuncia alla restaurazione dell'ordine infranto da Macbeth e visualizza la minaccia in agguato attraverso il fratello di Malcom, Donalbain. La tragedia è ambientata in un Medioevo arcaico decisamente più realistico rispetto al mondo stilizzato ed espressionista di Welles. Non si affida alle suggestioni delle ombre o delle inquadrature sghembe, ma sulla scia di Kott [15] descrive la brutalità di Macbeth e della sua epoca con dovizia di particolari, anche sonori. Mentre i titoli di testa scorrono su una nebbia-polverone che non lascia intravedere nulla, urla lancinanti, nitriti di cavalli e rumori metallici di armature e spade evocano la battaglia in corso. Spesso nel film è proprio il suono ad anticipare le situazioni ambigue e innaturali - come le voci femminili che attirano Macbeth e Banquo, e poi Donalbain, nella grotta delle streghe o quella straziante di Lady Macbeth prima del suicidio - e le efferatezze - come le

urla che interrompono la conversazione tra Lady Macduff e il figlio, dissolvendo immediatamente la serenità della situazione e prefigurando la strage che sta per compiersi. Visivamente poi le parti cruente non risparmiano alcun dettaglio allo spettatore e sono trasformate in veri e propri corpo a corpo. L'assassinio di Duncan viene mostrato nella sua interezza: Macbeth blocca il sovrano semiaddormentato montandogli letteralmente sopra, gli infligge nove pugnalate e si alza mentre il corpo della vittima, grondante di sangue, precipita a terra. Per finirlo *the valiant cousin* gli taglia la gola. Il duello finale tra Macbeth e Macduff dura più di quattro minuti, le armi utilizzate vanno dalle spade ai bastoni alle mani nude. Macduff a fatica ha la meglio, riesce a trafiggere il tiranno per poi decapitarlo e proclamare Malcom nuovo sovrano.

Macduff: Salve, Re, perché tale tu sei. / Guarda dov'è la maledetta testa / Dell'usurpatore. Il mondo è libero. [16]

Tuttavia il film non si chiude su queste battute né sullo scempio della testa di Macbeth. L'ultima sequenza mostra il claudicante Donalbain che, ripercorrendo a cavallo i sentieri di Macbeth e Banquo, si imbatte nella grotta delle streghe, lasciando presagire una ricaduta nell'irrazionale. Contrariamente a quanto affermava Macduff, il mondo non è ancora libero, il male miete altre vittime impedendo la fine dell'epoca oscura e violenta a vantaggio di una continuità marcata dall'atto fisico di Donalbain che ripete la discesa agli inferi del suo predecessore.

La versione cinematografica di *Macbeth* di Kurosawa [17] è la più libera delle tre a partire dal titolo, in cui il nome del protagonista viene sostituito da quello del luogo in cui si svolgono le atroci vicende. La traduzione letterale di *Kumonosu-Jo*, infatti, sarebbe *Il castello della ragnatela* su cui ha prevalso nel mondo occidentale *Trono di sangue* [18]. L'importanza del castello, attorno al quale ruota tutta l'azione, è ben visualizzata dalla lunga inquadratura che precede l'arrivo dei capitani Washizu/Macbeth e Miki/Banquo alla fortezza di Tsuzuki/Duncan, il signore assoluto della regione e padrone del castello

Kumonosu. I due personaggi, che si riposano e riflettono sulle profezie dello Spirito della foresta [19], si trovano in primo piano ai margini dell'inquadratura mentre al centro, in profondità di campo, si erge offuscato dalla nebbia il castello. Kurosawa, inoltre, riduce il numero e cambia i nomi dei personaggi, trasferendo la tragedia durante le guerre civili del Medioevo giapponese. Il film si apre e si chiude con la voce di un coro:

*Ecco, mirate il desolato luogo / Ove si ergeva superbo un
castello / in cui le brame ebber selvaggio sfogo, / Finché soltanto
fu di Morte ostello. / Regnò, su questa terra che ora langue, / Da
un furor di potere fatto insano, / Un guerriero, il cui trono fu di
sangue: / Ma il trionfo del male è sempre vano. [20]*

Questo canto accompagna le immagini di un luogo avvolto nella nebbia, si tratta del monte Fuji dove il regista fece costruire la fortezza. La macchina da presa si muove da una desolazione all'altra incapace di trovare tracce di esistenza, fatta eccezione (paradossalmente) per alcune tombe. L'allusione alla disfatta del guerriero che volle farsi re è presente fin dall'inizio, così come il finale non lascia presagire alcun riscatto dalla condizione del presente. Washizu viene sconfitto esattamente come lo era stato il primo traditore Fujimaki/Cawdor e ucciso dai suoi stessi uomini [21], come lui stesso aveva tolto la vita al suo sovrano Tsuzuki. L'arrivo dei messaggeri che lo informano dell'attacco imminente non può non ricordare quello iniziale, quando lui veniva dipinto come il più valoroso dei capitani.

Nel film non solo manca il dialogo tra Malcom e Macduff ma questi due personaggi sono praticamente assenti. Da un lato Kuniharu/Malcom è colui che guida, insieme con Noriyasu, l'esercito contro Washizu ma non ci è dato conoscere la sua indole, potrebbe essere malvagio quanto il suo antagonista; dall'altro, Macduff e la sua famiglia vengono eliminati dall'intreccio. Kurosawa, tra l'altro, rinuncia anche a caratterizzare positivamente Tsuzuki che, come nella fonte shakespeariana, le *Chronicles* di Holinshed, è a sua volta un

usurpatore. Sia sufficiente ricordare il dialogo relativo al suo assassinio tra Washizu e Asaji/Lady Macbeth:

Washizu: Ma non pensi che sarebbe un tradimento? / Asaji: E tu non ricordi che sua signoria ha ucciso il suo predecessore per poter diventare quello che è ora? / Washizu: Sì, ma fu costretto a farlo per difendere la propria vita. Sua signoria ha fiducia in me, e io per lui darei il mio cuore. / Asaji: E va bene, ma lui lo sa cosa c'è nel profondo di questo tuo cuore?

Asaji non solo sottolinea che la successione da un trono all'altro avveniva tramite l'uccisione del sovrano in carica, ma smaschera anche i desideri inconfessati del marito e la sua ipocrisia, così come aveva già fatto lo Spirito della foresta durante la prima profezia: *Gli uomini si comportano proprio stranamente. Quando desiderano una cosa agiscono invece come se non la volessero.* La storia si ripete, il male si rinnova da una generazione all'altra senza soluzione di continuità. Ogni azione dell'uomo è comunque vana e il destino dei protagonisti è segnato dalle iniziali parole dello Spirito, che richiamano quelle di Macbeth di fronte alla morte della Lady (V, 5):

Passa la vita, passa la morte. / Tutto svanisce al mondo e nulla più rimane. / Questa è l'eterna sorte delle esistenze umane. / Anche dal bene nasce il male, e i rinnovati inganni / alla gente mortale accrescono gli affanni. / Sui viventi si accumula il peccato come polvere fina / finché l'uomo è schiacciato e finisce in rovina. / Le folli cupidigie e le ambizioni sconvolgono la mente / e alle più inique azioni giunge l'uomo furente. / L'insaziabile sete del potere, la gloria spezza / e per vendetta il vinto può cadere nell'infima bassezza. / Così succede che il valor del forte / tristemente si unisce alla viltà, / e una comune sorte entrambi annienterà. / Perciò di tutto quel che l'uomo compie / in questo mondo nulla resterà.

Lo Spirito dopo aver proferito le profezie scompare mentre Washizu e Miki, intimoriti e al contempo inorgoglitati dal glorioso futuro che li attende, entrano nella sua capanna per cercarlo. Non trovandolo infrangono la parete di fondo e improvvisamente si smaterializza anche la capanna. Si muovono in una natura minacciosa, seguendo fumi che provengono dalla terra e imbattendosi in montagne di scheletri che sembrano prefigurare il loro destino e testimoniare la sorte di tutti coloro che hanno seguito le diaboliche profezie della foresta.

Nei tre adattamenti cinematografici analizzati il Medioevo, o meglio un Medioevo immaginario o mitico, assume significati precisi, sia che si tratti di un periodo che deve ancora arrivare, nel caso di Welles simboleggiato dall'avvento della religione cristiana, sia che rappresenti il contesto storico del film, come in Polanski e in Kurosawa. Il Medioevo occidentale e quello orientale sembrano direttamente connessi a un significato che si è fissato nella cultura come stereotipo, lo stereotipo di un periodo violento, primitivo e irrazionale dove si compiono le più efferate crudeltà, e che ben si presta come sfondo di una vicenda in cui *ci sono pugnali nei sorrisi degli uomini. / E il più vicino per sangue è il più sanguinario* [22], come sottolinea Donalbain prima di fuggire dalla Scozia. I tre film esasperano questa connotazione del periodo storico in quanto, diversamente dalla tragedia shakespeariana, non ammettono alcun superamento della feroce irrazionalità del male ma ne affermano la ciclicità. Dalla morte del tiranno non deriva alcun reale cambiamento: le streghe di Welles e di Polanski non sono sconfitte ma ancora in agguato mentre la terra del monte Fuji resta sterile e avvolta nella nebbia. Né l'avvento di una nuova forma di religione (Welles), né la proclamazione di un nuovo sovrano (Polanski), né la ribellione dell'esercito al tiranno (Kurosawa) bastano ad arginare il male.

4. Oltre il Medioevo, Visconti

La caduta degli dei (1969) [23] di Luchino Visconti è un adattamento cinematografico, molto libero [24], della tragedia shakespeariana. L'idea di un *Macbeth* in abiti moderni precede di alcuni anni il film ed è documentata da un trattamento, scritto in collaborazione con Suso Cecchi D'Amico, dal titolo *Macbeth 1967* [25]. La tragedia shakespeariana viene semplificata e trasferita nella contemporaneità, anche se restano immutati i nomi dei personaggi, a sottolineare che l'andamento del racconto ricalca quello del testo originale. Sebbene la vicenda si svolga in Italia, i tratti in comune con il film del 1969 sono numerosi e rivelano l'intenzione di Visconti di usare il *Macbeth* come punto di partenza per raccontare una vicenda in cui la dialettica tra destino individuale ed evoluzione storica sia centrale.

Confluendo nel film, il trattamento del 1967 acquista il respiro del grande romanzo ottocentesco e viene inserito in una struttura essenzialmente melodrammatica. L'affermazione del nazismo in Germania, tra il 1933 e il 1934, è descritta attraverso la crisi e la decadenza di una famiglia di grandi industriali tedeschi, i von Essenbeck [26]: i Re del Ventesimo secolo sono i *boss* dell'industria e della finanza. L'ambizione sfrenata, il cinismo, la crudeltà dei protagonisti, derivati direttamente dal *Macbeth*, crescono fino al parossismo, innescando un processo di autodistruzione della famiglia che diventa metafora della catastrofe di una nazione e di una società. Sebbene calate in una dimensione realistico-critica, queste vicende, pubbliche e private, non sono osservate da Visconti con l'obiettività dello storico, ma spettacolarizzate in un grande affresco sulla lotta per il potere e sulla corruzione morale. Gli stessi personaggi, schiavi delle passioni più esecrabili, sembrano quelli della tragedia shakespeariana ulteriormente potenziati attraverso l'uso espressionistico del colore e del primo piano. E non è il solo *Macbeth* a ispirare il film di Visconti: ne *La caduta degli dei* confluiscono echi e suggestioni di tutta l'opera di Shakespeare, dall'*Amleto* ai drammi storici dove l'ambizione politica è inesorabilmente intrecciata al tradimento e al delitto.

Visconti trova nella Germania nazista un periodo storico che, come il Medioevo, riassume tutti gli orrori di cui l'uomo si può macchiare e quindi funziona come contesto in cui si devono muovere i personaggi shakespeariani. Seppur molto diverso dagli altri, questo film individua nella vicenda di Friederich/Macbeth e di Sofie/Lady Macbeth non l'apice del male ma il prologo alla presa di potere da parte di Hitler, che si completerà dopo la morte dei due protagonisti: esattamente l'opposto rispetto al regno incarnato da Malcom. L'ultima inquadratura, infatti, mostra il nuovo Re Martin in uniforme nazista che saluta con il braccio teso i cadaveri di Friederich e Sofie. Inoltre la figura di Herbert/Macduff è troppo debole per essere un vero antagonista di Friederich, tanto più che dopo la morte della moglie Elisabeth/Lady Macduff viene ridotto al silenzio e costretto a consegnarsi alla Gestapo in cambio della salvezza per le sue bambine. Anche in questo film non c'è spazio per la restaurazione o l'avvento di un ordine meno atroce. In Visconti abbiamo dunque una doppia verifica di quanto già si è detto. Da un lato, per inscenare la tragedia di un Macbeth moderno il regista sceglie una dittatura caratterizzata da fortissimi elementi regressivi e dalla sacralizzazione del capo; dall'altro, il Medioevo che si reincarna nel Nazismo è - a differenza di Shakespeare e in linea con Welles, Kurosawa e Polanski - il simbolo del male assoluto: un inferno senza riscatto.

Note

- [1] *I'm gonna git Medieval on your ass.*
- [2] Shakespeare scrive *Macbeth* intorno al 1605-6 e si ispira alle *Chronicles* di Raphael Holinshed che documentano l'esistenza del personaggio storico Macbeth, che regnò in Scozia dal 1040 al 1057.
- [3] A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, Neri Pozza, Vicenza 1969.
- [4] *Fit to govern! / No, not to live! O nation miserable, / With an untitled tyrant, bloody-sceptred, / When shalt thou see thy wholesome days again, / Since that the truest issue of thy throne / By his own interdiction stands accused / And does*

blaspheme his breed? Thy royal father / Was a most sainted king; the queen that bore thee, / Oftener upon her knees than on her feet, / Died every day she lived. Fare thee well! / These evils thou repeat'st upon thyself / Hath banished me from Scotland. O my breast, / Thy hope ends here! (IV, 3, vv. 103-15). Questa e le citazioni successive dalla tragedia sono tratte da: Shakespeare, *Macbeth*, tr. it. di A. Lombardo, testo originale a fronte, Feltrinelli, Milano 1997.

- [5] *In questo senso egli è più maturo dello stesso Duncan, che può costituire per lui un modello morale ma non un modello politico; e infatti Duncan, re grande e buono, simbolo luminoso di ogni virtù, è stato vittima di Macbeth perché si è illuso sul suo conto - come Re Lear sul conto delle figlie -, non ha sospettato il male che si nascondeva in lui e nella moglie, non ha saputo leggere nella maschera che essi offrivano alla sua vista (e ciò anche se l'esempio del traditore Cawdor avrebbe potuto renderlo più consapevole delle insidie del mondo)* (A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, op. cit., p. 233).
- [6] Cfr. *Macbeth*, IV, 3, vv. 90-94.
- [7] A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, op. cit., p. 234.
- [8] P. Quarenghi, *La parola e l'azione. Tre Macbeth cinematografici*, in I. Imperiali (a cura di), *Shakespeare al cinema*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 77-92.
- [9] *Macbeth* (USA, 1948, b/n): regia e sceneggiatura di O. Welles; fotografia di J. L. Russel; montaggio di L. Lindsay; scenografia di F. Ritter; costumi di O. Welles, F. Ritter, A. Palmer; musica di J. Ibert, diretta da E. Kurtz. Interpreti: O. Welles (Macbeth), J. Nolan (Lady Macbeth), D. O'Herlihy (Macduff), E. Barrier (Banquo), R. McDowall (Malcom), E. Sanford (Duncan), A. Napier (un monaco), J. Dierkes (Ross), K. Curtis (Lennox), P. Webber (Lady Macduff/una strega), L. Braham (Siward), A. Heugly (il giovane Siward), C. Welles (il figlio di Macduff), B. Duffield (un sicario/una strega), W. Alland (un sicario), G. Chirello (Seyton), J. Farber (Fleance), L. Tuttle (una gentildonna/una strega), C. Lederer (una strega), M. Farley (il dottore). Produzione di O. Welles per Mercury Productions e Republic Pictures.
- [10] Spettacolo andato in scena durante il Centennial Summer Festival a Salt Lake City nel 1947. Inoltre nel 1936 Welles aveva già allestito ad Harlem un altro *Macbeth* definito spesso *negro* o *vudù* perché interpretato da attori di colore e ambientato ad Haiti. Sul rapporto tra spettacolo teatrale e film, tra copione e sceneggiatura si veda L. Caretti, *La recita del potere: Welles e Shakespeare*, in I. Imperiali (a cura di), *Shakespeare al cinema*, op. cit., pp. 65-76.
- [11] Cfr. O. Welles, P. Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, a cura di J. Rosenbaum, Baldini e Castoldi, Milano 1999 (2° edizione), A. Bazin, *Orson Welles*, cura e trad. di E.

Dagrada, GS, Santhià 2000 e Y. Ishaghpour, *Orson Welles Cinéaste. Une Caméra Visible*, vol. III, Édition de la Différence, Paris 2001.

- [12] O. Welles, P. Bogdanovich, *Io*, Orson Welles, op. cit., p. 228.
- [13] Cfr. J.J. Jorgens, *Defining Macbeth: Schaefer, Welles, and Kurosawa*, in Idem, *Shakespeare on Film*, Indiana University Press, Bloomington London 1977.
- [14] *Macbeth* (GB, 1971, col.), regia di R. Polanski; sceneggiatura di K. Tynan; fotografia (Technicolor) di G. Taylor; montaggio di A. McIntyre; scenografia di F. Carter; Production Designer W. Shingleton; costumi di A. Mendleson; musica di The Third Ear Band; coreografia di V. Vasiliev, S. Gilpin. Interpreti: J. Finch (Macbeth), F. Annis (Lady Macbeth), M. Shaw (Banquo), T. Bayler (Macduff), J. Stride (Ross), N. Shelby (Duncan), S. Chase (Malcom), P. Shelley (Donalbain), A. Laurens (Lennox), F. Wylie (Menteith), B. Archard (Angus), B. Purchase (Caithness), K. Chegwin (Fleance), M. MacFarquar, E. Taylor, N. Rimmington (le streghe), D. Flechter (Lady Macduff), M. Dignam (il figlio di Macduff), N. Davis (Seyton), R. Pearson (il medico). Produzione: A. Braunsberg, H. Heffner, R. Polanski per Playboy Productions/Caliban Film.
- [15] J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1964.
- [16] *Hail, King! For so thou art. Behold where stands / The usurper's cursed head. The time is free* (V, 7, vv. 92-93). Le battute del film coincidono con quelle della tragedia.
- [17] *Kumonosu-Jo (Il castello della ragnatela o Trono di sangue*, Giappone, 1957, b/n), regia e montaggio di A. Kurosawa; sceneggiatura di A. Kurosawa, S. Hashimoto, R. Kikushima, H. Oguni; fotografia di A. Nakai; scenografia di Y. Muraki, K. Ezaki; musica di M. Sato. Interpreti: T. Mifune (Washizu), I. Yamada (Asaji), M. Chiaki (Miki), A. Kubo (Yoshiteru), T. Sasaki (Tsuzuki), Y. Tachikawa (Kumimaru), T. Shimura (Noryasu), C. Naniwa (lo Spirito della foresta). Produzione: A. Kurosawa, S. Motoki per Toho.
- [18] Cfr. A. Tassone, *Shakespeare reinventato da Kurosawa*, in E. Martini (a cura di), *Ombre che camminano*, Lindau, Torino 1998.
- [19] Kurosawa condensa le streghe in una sola figura: lo Spirito della foresta.
- [20] Questa e le successive citazioni dal film sono tratte dal DVD *Trono di sangue*, Mondo Home Entertainment, 2002. In questa versione le parole del coro che aprono e chiudono il film sono identiche, mentre dai saggi di J.J. Jorgens e di P. Quarenghi si evince che nel finale vengono aggiunti questi versi: *Il suo spirito vaga ancora, / la sua fama è grande come allora, e oggi è altrettanto reale. / La*

sanguinaria ambizione continuerà oltre la tomba a dare i propri frutti. Questa aggiunta non fa che confermare il fatto che la morte di Washizu non esorcizza le forze del male.

- [21] Diversamente dal *Macbeth* di Shakespeare in cui il protagonista viene ucciso da Macduff.
- [22] *There's daggers in men's smiles. The nea'er in blood, / The nearer bloody* (*Macbeth*, II, 3, vv. 136-37).
- [23] *La caduta degli dei* o *Götterdämmerung* (Italia-Svizzera-RTF, 1969, col.), regia di L. Visconti, sceneggiatura di N. Badalucco, E. Medioli, L. Visconti, montaggio di R. Mastroianni, fotografia di A. Nannuzzi, P. De Santis, scenografia di P. Romano, E. Del Prato, costumi di P. Tosi, V. Marzot, musiche composte e dirette da M. Jarre. Interpreti: D. Bogarde (Friederich), I. Thulin (Sofie), H. Berger (Martin), H. Griem (Aschenbach), A. Schönhals (Joachim), U. Orsini (Herbert), C. Rampling (Elisabeth), R. Verlay (Günther), René Koldehoff (Konstantin), F. Bolkan (Olga), N. Ricci (la governante). Produzione: A. Levy, E. Haggiag per Presidens-Pegaso, Italnoleggio, Eichberg Film.
- [24] Dei film analizzati, quello di Visconti è l'adattamento più libero da Shakespeare. Ne *La caduta degli dei* confluiscono i materiali più diversi, a partire dalla *Proposta di un soggetto per un film (sulla) borghesia milanese per la Lux* (in F. Di Giammatteo (a cura di), *La controversia Visconti*, in "Bianco e nero", XXXVII, 9-12, settembre-ottobre 1976, pp. 73-75.), scritta con Pietrangeli probabilmente tra il 1946 e il 1951. Nel ricostruire gli anni di ascesa del nazismo e la distruzione della democrazia tedesca, il regista fa largo uso dei lavori storiografici di Shirer sul Terzo Reich (*Storia del Terzo Reich*, Einaudi, Torino 1962) e di Manchester sulla famiglia Krupp (*I cannoni dei Krupp: storia di una dinastia 1587-1968*, Mondadori, Milano 1969), nonché del romanzo di Kemski, *La notte dei lunghi coltelli*. Infine non sono di secondaria importanza le parti liberamente tratte da *I demoni* di Dostoevskij, *I Buddenbrook* di Mann e *La volpe in soffitta* di Hughes.
- [25] S. Cecchi D'Amico, L. Visconti, *Macbeth 1967*, in F. Di Giammatteo (a cura di), *La controversia Visconti*, op. cit., pp. 54-72.
- [26] I von Essenbeck rimandano direttamente alla famiglia Krupp.