

Questa pubblicazione è stata possibile grazie al contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste.

Direttore della collana: Fabrizio Borin.

Comitato editoriale: Fabrizio Borin, Pietro Caenazzo, Laura Modolo, Mauro Rossi.

Fotografie:

Vesna Pahor pp. 22, 30, 50, 68, 92, 112, 132, 150, 157-160



MATTADOR Associazione Culturale

L'Associazione Culturale MATTADOR ringrazia Fabrizio Borin, Pietro Caenazzo, Vinicio Canton, Massimo De Grassi, Fabio Finotti, Armando Fumagalli, Paolo Labinaz, Mirko Locatelli, Paolo Quazzolo, Mauro Rossi, Massimiliano Spanu, Giuditta Tarantelli, Anna Zoppellari e EUT - Edizioni dell'Università di Trieste per l'insostituibile collaborazione nella realizzazione di questo volume.

Un sentito ringraziamento per il prezioso contributo va a Maria Carolina Foi e a Luciano De Giusti e, per il decisivo contributo complessivo, alla direttrice Elisabetta Vezzosi e al DISU - Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste e all'Università Ca' Foscari di Venezia.



La versione elettronica ad accesso aperto di questo volume è disponibile al link:
<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/27396>

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2020

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

Impaginazione
Verena Papagno

ISBN 978-88-5511-169-0 (print)
ISBN 978-88-5511-170-6 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste
eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

PREMIO INTERNAZIONALE PER LA SCENEGGIATURA MATTADOR

I DIALOGHI DI MATTADOR

— STUDI —

II

2020

Le soglie
della narrazione
Sugli *incipit* dei film
e delle serie

ATTI DEL CONVEGNO 2019

a cura di
Fabrizio Borin e
Massimiliano Spanu

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Indice

7	<i>Fabrizio Borin</i> <i>Massimiliano Spanu</i> Introduzione	93	<i>Fabio Finotti</i> Alle soglie del sacro. «Teorema» di Pasolini e il «cinema di poesia»
11	<i>Fabrizio Borin</i> Il principio della fine: «L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat» (Lumière) e «8 ½» (Fellini)	113	<i>Anna Zoppellari</i> Entrare nel testo filmico: il cine-romanzo per Alain Robbe-Grillet
23	<i>Vinicio Canton</i> Chi ben comincia, ovvero: come sono cambiati gli inizi nella narrazione audiovisiva	133	<i>Paolo Labinaz</i> La costruzione del <i>common ground</i> tra testo filmico e spettatore. Un contributo dalla pragmatica del linguaggio
31	<i>Massimo De Grassi</i> Oltre le nuvole: <i>incipit</i> e strategie narrative nel cinema d'animazione giapponese	151	<i>Mirko Locatelli</i> Dal corpo dell'attore al corpo cinematografico: l'incipit come testimone di una genesi
51	<i>Paolo Quazzolo</i> Dal palcoscenico allo schermo: gli <i>incipit</i> di «Macbeth»	161	Autori
69	<i>Armando Fumagalli</i> Principio è ciò che non ha in sé nessuna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa (Aristotele, <i>Poetica</i> , cap. 7): esempi da film e serie Tv	165	Indice dei film e delle serie
		171	Indice dei nomi

Dal palcoscenico allo schermo: gli *incipit* di «Macbeth»

PAOLO QUAZZOLO

Tra gli autori drammatici occidentali, senza dubbio quello che ha conosciuto il maggior numero di trasposizioni sul grande schermo è stato William Shakespeare. La preferenza che molti registi cinematografici hanno voluto accordare al teatro del Bardo, può essere spiegata non solo perché Shakespeare, di fatto, è l'autore più rappresentato di tutti i tempi e, di conseguenza, quello meglio conosciuto dal grande pubblico, ma soprattutto perché la struttura drammaturgica delle sue opere, in sintonia con la forma teatrale elisabettiana, presenta una configurazione particolarmente agile, e per questo vicina alle esigenze narrative dello schermo cinematografico.

Tale vicinanza di linguaggi può anche essere spiegata considerando la struttura dello spazio scenico del teatro inglese di fine Cinquecento, il modo in cui gli attori lo utilizzavano e come questo veniva letto dal pubblico. In verità, poche sono le testimonianze dirette relative alla struttura architettonica dei teatri elisabettiani. Celebre è rimasta la descrizione del Globe lasciataci dallo stesso Shakespeare nel prologo dell'*Enrico V*, ove il coro, riferendosi al teatro in cui avviene la rappresentazione, lo indica come un "cerchio di legno". Fondamentale è viceversa lo schizzo tracciato nel 1596 da un viaggiatore olandese, Johannes De Witt il quale, trovando-

si a Londra, andò ad assistere a una rappresentazione allo Swan Theatre, che era stato da poco inaugurato. Sebbene tale schizzo sia ritenuto non del tutto affidabile – a tale proposito Franco Perrelli sostiene che «il disegno, prezioso quanto opinabile, potrebbe far ritenere che l'olandese abbia innestato sinteticamente [...] elementi di altri edifici da spettacolo»¹ – tuttavia ci dà un'idea abbastanza precisa della scena elisabettiana. Di forma circolare, i teatri londinesi di fine Cinquecento erano a cielo aperto; tutto intorno correavano tre ordini di gallerie ove sedeva il pubblico più abbiente, mentre in quella che oggi chiameremmo platea entrava, per il modico prezzo di un penny, il popolo che assisteva in piedi allo spettacolo.

Particolarmente interessante la struttura del palcoscenico, utile per capire il funzionamento della drammaturgia elisabettiana, nonché per comprendere la facilità con cui sono state trasposte sul grande schermo le opere shakespeariane. Il palcoscenico era dunque dotato di una scena fissa che ricordava l'antica *skené* greca o la *scenae frons* latina. Due imponenti colonne sostenevano una tettoia che aveva il compito sia di riparare dalle intemperie, sia di nascondere i meccanismi scenici. Davanti era collocata la piattaforma che costituiva il *main stage* (palcoscenico principale), su cui avveniva l'azione. Sulla parete di fondo si aprivano tre porte che immettevano in uno spazio retrostante detto *inner stage* (palcoscenico interno), che era utilizzato sia quale zona di passaggio, sia per simulare l'ingresso o l'uscita verso un altro ambiente. Infine, sopra le porte, correava una sorta di balconata che nei primi tempi sembra fosse stata utilizzata per ospitare il pubblico; in seguito fu destinata ai musicisti, ma soprattutto serviva per quelle situazioni in cui i personaggi dovevano trovarsi su piani differenti, come ad esempio la celebre scena del balcone del *Romeo e Giulietta*.

Questa seppur sommaria descrizione ci fa comprendere che, rispetto alla scena rinascimentale italiana fondata sul concetto di illusione pittorica e destinata a riprodurre in modo realistico l'architettura dalla città, lo spazio scenico elisabettiano, non raffigurando in modo concreto gli ambienti ove si svolge la vicenda, richiedeva allo spettatore uno sforzo d'immaginazione che era stimolato dalle parole stesse pronunciate dai personaggi. Da qui la possibilità, da parte degli autori, di conferire ai testi drammatici una particolare mobilità spaziale che è caratteristica precipua della drammaturgia elisabettiana: al posto dello spazio scenico unico che contraddistingue il teatro coevo di altri Paesi, prevalgono costanti cambiamenti di luogo che, se da un lato vengono meno alla celebre regola aristotelica, dall'altro garantiscono all'azione una notevole varietà.

¹ FRANCO PERRELLI, *Storia della scenografia dall'antichità al XXI secolo*, Roma, Carocci, 2013, p. 92.

Molti studiosi hanno parlato, a proposito della drammaturgia elisabetiana, di una “scenografia verbale”, condividendo l’idea che lo spazio nel quale si muovevano gli attori era essenzialmente neutro: sarebbe dunque spettato al dialogo indicare, di volta in volta, in quale luogo si svolgevano i singoli momenti della vicenda, demandando così alla parola e, verosimilmente, anche alla gestualità, il compito di richiamare l’attenzione del pubblico ogniqualvolta avveniva un cambio scenico. Secondo altri studiosi, viceversa, quanto menzionato dai personaggi nei loro discorsi avrebbe trovato una oggettiva rispondenza, poiché era effettivamente realizzato sul palcoscenico. Nonostante quest’ultima interpretazione, prevale tuttavia l’idea che la scena elisabettiana fosse lontana da una rappresentazione di stampo realistico, privilegiando viceversa uno spazio indefinito e polivalente, nel quale venivano inseriti pochi elementi scenografici di semplice fattura. Da alcuni documenti dell’epoca siamo a conoscenza, per esempio, di elenchi di oggetti d’attrezzatura che venivano spesso utilizzati sul palcoscenico: tavoli, sedie, sgabelli, letti, arazzi, tendaggi, troni, arbusti, alberi, cespugli, e così via dicendo. Non possediamo viceversa descrizioni di luoghi scenici che possano farci pensare a una realizzazione di stampo realistico.

Grande importanza rivestì nel teatro elisabettiano il costume: le descrizioni rimasteci degli spettacoli insistono molto sulla bellezza e sull’eleganza degli abiti di scena; va tuttavia ricordato che i costumi indossati erano molto simili agli abiti quotidiani, sebbene talora gli attori, per soddisfare talune esigenze sceniche, potevano anche indossare abiti particolari. Per esempio indumenti vecchi per indicare personaggi antiquati e fuori moda; drappeggi per rappresentare uomini appartenenti al mondo classico; abiti fantasiosi per fantasmi o creature quali le streghe o le fate; costumi tradizionali per personaggi appartenenti alla storia; abiti caratteristici per qualificare uomini provenienti da altri contesti culturali.

Illuminante, in conclusione, la sintesi che della scena elisabettiana ha fornito, nel 1968, il regista Peter Brook, il quale sosteneva che: «L’assenza della scenografia nel teatro elisabettiano era una delle sue libertà più grandi. [...] Il palcoscenico elisabettiano era [...] una piattaforma neutra aperta – soltanto uno spazio con alcune porte – che dunque dava all’autore la possibilità di stimolare lo spettatore con un’illimitata successione di illusioni e di abbracciare, volendo, il mondo intero»².

Dunque uno spazio neutro e altamente duttile, che consente agli autori di concepire in piena libertà azioni sceniche ricche di spostamenti

² PETER BROOK, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 94.

di luogo, non essendo legati alle restrizioni spaziali di un palcoscenico dotato di una scena fissa, realistica e immutabile. Le possibilità offerte dal palcoscenico elisabettiano, danno inoltre luogo a una drammaturgia che permette l'utilizzo, all'interno di un medesimo dramma, di numerosi intrecci³. Senza dubbio, da questo punto di vista, Shakespeare fu uno degli autori più capaci: tutte le sue opere sono costituite da una alternanza di numerosi intrecci, che vengono abilmente strutturati con una tecnica di impressionante modernità. Quello che noi oggi chiamiamo "montaggio alternato" e che vediamo regolarmente utilizzato nella narrazione filmica, lo utilizzava con abilità Shakespeare già quattrocento anni addietro. Il gioco di alternanze, risposdenze e contrasti fra personaggi e situazioni drammaturgiche che caratterizza il raffinato gioco scenico inventato dal Bardo, trova oggi risposdenza in tecniche di montaggio e narrazione filmica molto raffinate ma che non fanno altro che riprodurre, sul grande schermo, un modello inventato per un palcoscenico particolarmente duttile già tanto tempo fa.

La mobilità della struttura drammaturgica, spiega quindi perché le opere drammatiche di Shakespeare abbiano trovato così frequente trasposizione al cinema. D'altro canto, proprio queste medesime caratteristiche hanno reso possibile la più grande libertà interpretativa da parte dei registi cinematografici (ma, beninteso, anche di quelli teatrali) i quali, non sentendosi legati a un modello scenico di stampo realistico, hanno potuto reinventare a proprio piacimento luoghi, situazioni, personaggi e significati.

Le opere shakespeariane sono quindi giunte sul grande schermo sia tramite letture "fedeli" e integrali, sia attraverso interpretazioni di segno talora molto forte, che ne hanno proposto attualizzazioni, inedite collocazioni spaziali, rappresentazioni anche molto lontane dall'originale dettato. Tutto ciò, al di là del giudizio estetico che se ne può dare, dimostra l'incredibile vitalità di questi testi i quali, a oltre quattrocento anni di distanza, continuano a parlarci e ad affascinarci. Il motivo risiede, come per tutti quelli che noi definiamo "classici", nella loro costante attualità, nell'essere capaci di proporre argomenti centrali per la società occidentale, quali le tragedie di potere, le storie d'amore, o drammi in cui si medita sulle condizioni esistenziali dell'uomo. Non a caso, le trasposizioni cinematografiche hanno spesso ottenuto un successo pari a quello degli originali, dimostrando come Shakespeare, al contrario di molti altri autori drammatici,

³ Va comunque ricordato che spazio scenico e scrittura drammaturgica si sono sempre vicendevolmente influenzati.

sappia reggere il confronto anche con il linguaggio cinematografico che – è bene ricordarlo – non è sovrapponibile a quello del teatro.

Il cinema si è sentito attratto dal teatro shakespeariano sin dalle sue origini, se è vero che i primi tentativi di trasporlo sul grande schermo risalgono addirittura ai primi anni del Novecento. Nella non sempre facile ricostruzione della filmografia delle origini, compaiono più volte titoli shakespeariani, a partire da *Le duel d'Hamlet*, cortometraggio girato nel 1900 in Francia dal regista Maurice Clément, che si avvale dell'interpretazione della grande Sarah Bernhardt: l'attrice rivestì i panni del protagonista, che aveva già interpretato sulla scena l'anno precedente, capovolgendo così la tradizione elisabettiana dei ruoli "en travesti". Nel 1902 fu la volta del perduto cortometraggio *Le Miroir de Venise – Une mésaventure de Shylock*, tratto dal *Mercante di Venezia* e realizzato da Georges Méliès. Tra il 1908 e il 1909 si hanno le prime versioni cinematografiche di numerosi capolavori shakespeariani, a partire da *Romeo e Giulietta* diretto da Mario Caserini, che interpretò anche il ruolo principale; *Otello* diretto da William Ranous; *Come vi piace* di Kenean Buel; *Riccardo III* di James Stuart Blackton e William Ranous; *Antonio e Cleopatra* di James Stuart Blackton e Charles Kent; *Il mercante di Venezia* di James Stuart Blackton; due versioni de *La bisbetica domata*, la prima diretta in Nord America da David Griffith, la seconda realizzata in Italia da Azeglio e Lamberto Pineschi; *Re Lear* di James Stuart Blackton; *Sogno di una notte di mezza estate* di Charles Kent e James Stuart Blackton; e altri ancora.

Il primo film sonoro basato su un testo shakespeariano fu *La bisbetica domata* del 1929, prodotta negli Stati Uniti con la regia di Sam Taylor e interpretato da Mary Pickford e Douglas Fairbanks. Qualche anno dopo, nel 1936, viene girato *Come vi piace*, per la regia di Paul Czinner, con Laurence Olivier, che costituisce la prima prova shakespeariana sullo schermo del grande attore.

Anche *Macbeth* attrasse sin da principio le attenzioni dei cineasti: si ha notizia della realizzazione di un cortometraggio basato sulla tragedia shakespeariana già nel 1898, dato questo che darebbe all'opera il primato assoluto tra le trasposizioni realizzate su lavori del Bardo. Al 1905 risulterebbe una produzione nord americana di un cortometraggio dal titolo *Duel Scene from Macbeth*, che proponeva lo scontro finale tra il sanguinario re di Scozia e il suo antagonista Macduff. La prima documentazione certa di una produzione cinematografica basata sulla tragedia shakespeariana riguarda il *Macbeth* diretto nel 1908 da James Stuart Blackton e interpretato, nei due ruoli principali, da William Ranous e Louise Carver. Della pellicola oggi non si conserva alcuna copia. L'anno successivo vennero re-

alizzati altri due cortometraggi: uno in Italia, con la regia di Mario Caserini e l'interpretazione di Dante Cappelli e Maria Caserini; l'altro in Francia, diretto da André Calmettes, con Paul Mopunet e Jeanne Delvair. Tra il 1911 e il 1922 se ne contano altre otto versioni, prodotte negli Stati Uniti, in Germania, Francia e Inghilterra, ma si deve aspettare il 1948 per avere la prima versione sonora destinata, tra l'altro, a lasciare un importante segno nella filmografia shakespeariana: si tratta del *Macbeth* di Orson Welles. Da allora si sono succedute numerose altre versioni – tra le quali deve essere ricordata anche quella, altrettanto celebre, di Akira Kurosawa del 1957, *Il trono di sangue* – che portano gli adattamenti del *Macbeth* a una trentina, facendone così una delle opere shakespeariane più frequentemente portate sul grande schermo.

È ampiamente noto che le scene incipitarie sia a teatro, sia al cinema, rivestono particolare importanza. Nel giro di pochi minuti devono essere offerte allo spettatore alcune informazioni fondamentali, capaci di consentire una corretta lettura e interpretazione del testo spettacolare o filmico: per esempio indicazioni riguardo il luogo geografico (reale o immaginario), l'epoca di ambientazione, il genere di appartenenza. Ma soprattutto si devono proporre elementi narrativi capaci di catturare immediatamente l'attenzione dello spettatore, presentando personaggi, dialoghi, azioni e atmosfere che vadano a colpire l'immaginazione e l'emotività. Un *incipit* debole può compromettere una disposizione positiva dello spettatore verso la rappresentazione, che deve poi essere recuperata, spesso a fatica, nel corso delle scene seguenti. Non è quindi casuale che autori e registi abbiano da sempre posto particolare cura nella realizzazione delle scene d'inizio.

Cerchiamo dunque di mettere a confronto l'*incipit* del *Macbeth* di Shakespeare con le corrispondenti scene di alcuni adattamenti cinematografici della tragedia, analizzando le scelte, spesso molto differenti, che i registi del grande schermo hanno voluto proporre.

La scena con cui si apre il *Macbeth* shakespeariano è molto breve: è collocata in un ambiente desolato e solitario, mentre tuoni e lampi ne accompagnano lo svolgimento. Quasi dal nulla emergono tre misteriosi personaggi: sono le streghe, cui è affidato il compito di introdurre lo spettatore nella vicenda.

ACT I

Scene I. A desert place.

Thunder and lightning. Enter three Witches

First Witch

When shall we three meet again
In thunder, lightning, or in rain?

Second Witch

When the hurlyburly's done,
When the battle's lost and won.

Third Witch

That will be ere the set of sun.

First Witch

Where the place?

Second Witch

Upon the heath.

Third Witch

There to meet with Macbeth.

First Witch

I come, Graymalkin!

Second Witch

Paddock calls.

Third Witch

Anon.

ALL

Fair is foul, and foul is fair:
Hover through *the fog* and filthy air.

Exeunt

Atto I

Scena I. Un luogo solitario.

Tuoni e lampi. Entrano tre Streghe

Prima Strega

Quando noi tre ci rivedremo ancora?
Nel tuono, nel lampo o nella pioggia?

Seconda Strega

Quando il tumulto sarà finito,
quando la battaglia sarà perduta e vinta.

Terza Strega

Questo avverrà prima che il sole tramonti.

Prima Strega

E in quale luogo?

Seconda Strega

Alla brughiera.

Terza Strega

Per incontrarvi Macbeth.

Prima Strega

Vengo, Graymalkin!

Seconda Strega

Paddock chiama.

Terza Strega

Subito.

Tutte tre

Il bello è brutto, e il brutto è bello:
Libriamoci attraverso la nebbia e l'aria impura.

Escono

La scena è stata talora considerata come puramente decorativa, vedendo in quella seguente – ambientata sul campo di battaglia – e soprattutto nella terza, ove compaiono Macbeth e Banquo reduci dalla guerra, il vero *incipit* della tragedia. In verità la scena d'apertura, pur non presentando il cosiddetto “punto d'attacco”, ossia il momento in cui viene posta la domanda drammatica, ha una importanza non trascurabile dal punto di vista scenico, dal momento che ci immerge immediatamente in quel clima

di mistero, di tensione e di violenza che caratterizzerà tutta la vicenda. Le tre streghe, di cui Banquo dice «you should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so»,⁴ si presentano quali esseri dall'aspetto androgino, non immediatamente riconducibili alla figura femminile e per questo suscitano la curiosità di chi guarda. Il loro stesso modo di esprimersi, con voci ora gracchianti, ora infantili, l'andamento vagamente cantilenante, così come le loro frasi ricche di insensate contraddizioni (“quando la battaglia sarà perduta e vinta”, oppure “Il bello è brutto, e il brutto è bello”) denunciano la loro ambiguità. L'atmosfera piena di elettricità e il cupo brontolio dei tuoni, completano il contesto di una scena che annuncia alcuni aspetti portanti della tragedia, quali l'elemento ossimorico, quello profetico e soprattutto quello stregonesco. Le tre “fatali sorelle” si riveleranno infatti necessarie all'avvio della vicenda, dal momento che le loro predizioni innescano l'ambizione di Macbeth e quindi la catena di orrori che percorre tutta la tragedia. Gli elementi di mistero, la curiosità per l'apparizione di tre insoliti personaggi, nonché la singolarità del loro linguaggio, non possono che catturare, sin da principio, l'attenzione dello spettatore.

Nel trasporre sul grande schermo questa breve scena, i registi hanno operato scelte spesso fortemente diverse tra loro, in conformità con il tipo di lettura che del testo shakespeariano hanno voluto offrire. Partiamo dunque dal *Macbeth* realizzato nel 1948 da Orson Welles, di cui il grande attore curò la regia e rivestì i panni del ruolo principale.⁵ Come già ricordato, non si tratta del primo adattamento cinematografico della tragedia, ma tuttavia costituisce il primo film sonoro realizzato sul testo drammatico. Il progetto prende avvio nel 1947 quando un piccolo produttore hollywoodiano, Herbert Yates,⁶ titolare della Republic Pictures, decide di finanziare, peraltro con una somma non molto cospicua, un film tratto dalla tragedia shakespeariana. Orson Welles, al fine di prepararsi alle riprese, decide di realizzarne dapprima una versione scenica, che debuta il 28 maggio del 1947 all'University Theatre di Salt Lake City, con un cast pressoché identico a quello che poi parteciperà al film. In seguito la

4 «Dovreste esser donne / ma le vostre barbe mi impediscono / di credervi tali», I.3.

5 Tra gli interpreti figurano Janette Nolan (Lady), Edgar Barrier (Banquo), Dan O'Herlihy (Macduff), Roddy McDowall (Malcom). Le tre streghe sono interpretate da Peggy Webber, Lurene Tuttle e Brainerd Duffield. Fotografia di John L. Russel.

6 Herbert Yates (New York, 1880 – Sherman Oaks, 1966), fu fondatore e presidente della Republic Pictures, con cui realizzò un migliaio di lungometraggi e altrettanti film seriali. Prima di avvicinarsi al mondo del cinema, costruì un piccolo impero nel mondo discografico. Per la Republic lavorarono artisti come John Ford, John Wayne e Joan Crawford.

troupe si trasferisce in California prima per le prove e poi per le riprese, che si tengono tra il giugno e il luglio dello stesso anno negli studi della Republic Pictures. Il montaggio durerà piuttosto a lungo, dal momento che Welles è per un certo periodo in Europa. Il film è pronto nell'aprile del 1948 e viene iscritto al Concorso del Festival del Cinema di Venezia, ma subito ritirato a seguito della presenza, nella medesima edizione, dell'*Amleto* con Laurence Olivier, che effettivamente vinse il Leone d'Oro. Proiettato per la prima volta negli Stati Uniti il 1° ottobre 1948, verrà ritirato in quanto ritenuto troppo lungo. Dietro richiesta del produttore esecutivo della Republic Pictures, Welles elabora quindi una nuova versione, che porta il film dagli originari 103 minuti agli 81 definitivi.⁷ Questa sorte, peraltro, è piuttosto comune nelle trasposizioni cinematografiche di opere che, sul palcoscenico, hanno una durata media di circa tre ore. In verità *Macbeth* è l'opera teatrale più breve di Shakespeare ma, nonostante ciò, la sua durata è comunque superiore a quelli che sono i tempi standard di una proiezione cinematografica. Quasi tutte le versioni del *Macbeth* realizzate per il grande schermo hanno proposto tagli più o meno significativi al testo originale – qualora questo non sia stato del tutto riscritto – proprio per riadattare i tempi del racconto teatrale a quelli della narrazione filmica.

La sceneggiatura di questo *Macbeth*, firmata dallo stesso Welles, nonostante tagli, ridistribuzioni delle scene e l'introduzione di qualche nuovo personaggio, in verità non si allontana eccessivamente dal testo originale, sebbene gli interventi operati dal regista scandalizzarono la critica dell'epoca, che espresse sul film un parere per lo più negativo.⁸ L'ambientazione punta verso una ricostruzione del contesto medioevale che, tuttavia, non corrisponde ai canoni elisabettiani i quali – lo abbiamo visto – prediligevano viceversa una messinscena antirealistica. La scena incipitaria viene inserita da Welles prima dei titoli di testa, isolandola così dal resto della narrazione e attribuendole particolare valore. Il contesto visivo è piuttosto spoglio e sicuramente la scelta di una pellicola in bianco e nero contribuisce a conferire un senso inquietante e marcatamente espressionistico a tutta la vicenda. Avvolte dalle nebbie, le tre streghe, di cui si può solo intuire il volto poiché appaiono in un vivace controluce, sono collocate in posizione elevata, al di sopra di uno sperone roccioso: tale soluzione,

⁷ L'edizione originale è tornata in circolazione nel 1980, a seguito del restauro della pellicola.

⁸ Dopo il recupero, nel 1980, della versione originale, il giudizio su questo film è radicalmente cambiato e molti oggi lo considerano uno dei migliori di Welles.

che si pone come innovativa rispetto quella generalmente proposta negli altri film o nelle realizzazioni teatrali, ove le “fatali sorelle” sono collocate a terra, conferisce ai tre personaggi un aspetto predominante e quasi incombente sull’intero contesto spaziale. Le streghe stanno celebrando una sorta di rito magico che non corrisponde del tutto alla scena incipitaria della tragedia, di cui, peraltro, recupera alcune battute. In un calderone in cui ribolle l’argilla, le tre donne stanno creando un pupazzo con le sembianze di Macbeth, rappresentazione metaforica del contenuto stesso della tragedia, ossia l’ascesa e la conseguente caduta del protagonista. Un’inquietante cerimonia, dove le streghe sembrano formulare una sorta di incantesimo capace di agire, attraverso il pupazzo, sulla realtà esterna, quasi a ricordare un rito di stampo voodoo.

Con una sapiente miscela di elementi che si riconducono da un lato alla tradizione scenica e che dall’altro propongono una innovativa lettura del testo, Welles riesce nell’arco di pochi secondi (la sequenza dura in tutto 1’10”), a catturare l’attenzione dello spettatore e a porre un clima di forte *suspense*.

Ventitré anni più tardi, nel 1971, Roman Polanski propone un’altra versione cinematografica del *Macbeth*, pure questa destinata a rimanere celebre. L’idea di adattare per lo schermo un dramma shakespeariano era un progetto che il regista inseguiva da tempo. L’occasione gli si presentò nel 1969, in uno dei momenti più difficili della sua vita, poco tempo dopo il tragico assassinio della moglie Sharon Tate a opera di una setta⁹. La vicenda, che sconvolse il regista facendolo cadere in depressione e creandogli anche sensi di colpa, si riverberò sulla interpretazione del *Macbeth*, il cui adattamento appare estremamente cupo e intriso di violenza. Il progetto, rifiutato da tutte le maggiori produzioni cinematografiche, venne finanziato da Hugh Hefner¹⁰ e, alla fine delle riprese, raggiunse costi altissimi. Il film fu girato nel 1970 in Gran Bretagna ed ebbe quali interpreti principali Jon Finch e Francesca Annis, al tempo molto giovani e ancora sconosciuti al grande pubblico.¹¹

L’interpretazione di Polanski si distacca da quella di Welles, sostituendo l’approccio espressionista con una visione molto più realistica, costru-

9 Si tratta della “Family” di Charles Manson, sorta di setta che si rese responsabile di numerosi violenti assassinii.

10 Hugh Hefner (Chicago 1926 – Los Angeles 2017), editore, fu il fondatore, nel 1953, della rivista erotica «Playboy». Attraverso la società “Playboy Enterprises” produsse alcuni film.

11 Tra gli altri interpreti Martin Shaw (Banquo), Terence Bayler (Macduff), Maisie MacFarquhar, Elsie Taylor e Noelle Rimmington (le tre Streghe). Fotografia di Gilbert Taylor.

ita non solo sulla rappresentazione di un mondo violento e sanguinario, ma anche attraverso l'immagine del contrasto tra il piacente aspetto fisico dei protagonisti e la negatività di cui sono viceversa portatori. La sceneggiatura, scritta a quattro mani da Polanski e dal critico teatrale Kenneth Tynan, segue il testo shakespeariano, sebbene il finale viene modificato, sostituendo in qualche modo l'ottimismo di Shakespeare con la visione pessimistica del regista.

La scena d'inizio è ambientata su una desolata spiaggia deserta che si sostituisce alla brughiera shakespeariana. Un cielo plumbeo e lo stridio dei gabbiani accompagna l'arrivo di tre donne, le streghe, le quali, secondo una tradizione scenica più volte riproposta, hanno tre età differenti: una giovane, una mezzana, una vecchia. La prima parte della scena non ha dialogo: le tre donne stanno praticando un rito magico che prevede il macabro seppellimento di un arto amputato, sopra il quale viene versato del sangue. Una formula magica pronunciata in coro precede le battute con cui si apre la tragedia shakespeariana e con le quali le tre streghe si danno appuntamento per incontrare Macbeth. La scena, dall'impatto fortemente realistico, ci presenta le streghe non tanto quali esseri misteriosi e impenetrabili, quanto piuttosto – secondo una interpretazione più volte condivisa anche a teatro – come esseri posti ai margini della società, dei “diversi” rifiutati dal mondo civile, che vivono solitari e cospirando contro chi li ha allontanati. Ma divengono anche esseri temibili in quanto depositari di saperi inquietanti e di arti demoniache, che vengono tramandate – come suggeriscono le tre età delle streghe – di generazione in generazione.

Nel 2005 la BBC produce uno degli adattamenti di *Macbeth* più curiosi e originali, dove il testo di Shakespeare diviene il pre-testo per narrare una vicenda completamente diversa. Scritto da Peter Moffat¹² e diretto da Mark Brozel¹³, il film fa parte di una miniserie intitolata *Shakespeare Re-Told* che comprende anche le riscritture di *Molto rumore per nulla*, *La bisbetica domata* e *Sogno di una notte di mezza estate*. La riscrittura del *Macbeth* colloca la tragedia ai nostri giorni e la ambienta nelle cucine di un ristorante di alto livello, dove agiscono il celebre chef Duncan Docherty, aiutato dal suo vice Joe Macbeth, da sua moglie Ella nei panni del Maître e dal cuoco Billy Banquo. Macbeth e Banquo sono contrariati dal fatto che i meriti del loro lavoro ricadano tutti su Duncan e che, per di più, il figlio di

¹² Peter Moffat, drammaturgo e sceneggiatore inglese, ha esordito alla radio della BBC nel 1997. Ex avvocato, ha scritto numerosi drammi giudiziari.

¹³ Mark Brozel, regista e produttore è noto, oltre che per *Macbeth*, anche per i film *Humans* (2015) e *Troy – la caduta di Troia* (2018).

questi, Malcom, sia un incapace a livello amministrativo. Da qui partono una serie di congiure volte a uccidere Duncan al fine di prendere possesso del celebre ristorante in cui lavorano i protagonisti.

La scena d'apertura stravolge completamente l'*incipit* shakespeariano, sebbene l'idea di fondo – quella delle tre veggenti che predicono il futuro del protagonista – non viene tradita. La brughiera desolata è sostituita con una ben più squallida discarica dove tre netturbini, colti all'interno del loro camion durante la pausa pranzo, stanno mangiando e chiacchierando tra loro. Mentre in sottofondo risuona *Stayin' Alive* dei Bee Gees, i tre sordidi individui, anch'essi simbolo di un'umanità rifiutata e posta ai margini della società civile, prevedono che Macbeth otterrà la proprietà del ristorante. Prende quindi avvio una vicenda che, sebbene profondamente trasformata nella collocazione spazio-temporale, tuttavia continua a proporre il tema del potere e dell'ambizione umana. L'impatto di questa scena incipitaria è sicuramente forte, soprattutto per quella fascia di spettatori che ben conosce il modello di partenza. Ma, d'altra parte, la conoscenza dell'originale è la *conditio sine qua non* per poter comprendere il senso della riscrittura di Moffat e penetrare il significato dei vari passaggi narrativi di uno Shakespeare in versione "re-told", indipendentemente dal giudizio estetico che su questa rilettura si voglia esprimere.¹⁴

Nel 2006 il regista australiano Geoffrey Wright¹⁵ decide di realizzare un nuovo film ispirato alla tragedia shakespeariana: *Macbeth – La tragedia dell'ambizione*.¹⁶ Si tratta, anche in questo caso, di una rilettura del dramma, la cui ambientazione viene spostata nella Melbourne dei nostri giorni e dove sono posti al centro i temi della sete di potere, della vendetta e dell'assassinio. Protagonisti sono dei trafficanti di droga, in lotta tra loro per il comando della banda. Macbeth, assieme alla moglie, decide di prendere il posto di Duncan, il capo dei malviventi, e lo uccide, innescando così una serie di delitti che seguono fedelmente lo schema drammaturgico shakespeariano. La scena finale, che ripropone la lotta tra Macbeth e Macduff, si conclude con la morte del protagonista il quale, prima di spirare, ci fa comprendere che la lotta per il potere criminale non si arresterà mai.

¹⁴ Il film è interpretato da Vincent Regan (Duncan), James McAvoy (Macbeth), Keeley Hewes (Ella) e Joseph Millson (Banquo). Fotografia di Nicholas D. Knowland.

¹⁵ Geoffrey Wright (Melbourne, 1959), regista e sceneggiatore, ha diretto nel 1992 *Skinheads*, basato su interviste a giovani naziskin, che tra l'altro ha lanciato Russell Crowe. Nel 2000 ha diretto il thriller *Cherry Falls*.

¹⁶ Interpreti principali: Sam Worthington (Macbeth), Victoria Hill (Lady), Steve Bastoni (Banquo).

Nella trasposizione della tragedia shakespeariana, Wright, che è anche autore della sceneggiatura, pur cambiando radicalmente l'ambientazione della vicenda, ha scelto di mantenere intatto il linguaggio aulico del modello, spesso riproponendo i dialoghi e i monologhi della tragedia nella loro versione originale. La breve scena d'avvio è ambientata all'interno di un cimitero: le streghe sono presentate con il sembiante di tre collegiali intente a profanare le tombe, armate di puntelli e spray per devastare i monumenti funebri. In un contesto contemporaneo, ove l'immagine medioevale della strega quale donna vecchia e repellente non può più avere presa emotiva sullo spettatore, le "fatali sorelle" divengono delle adolescenti di bell'aspetto, che appartengono, come ci suggerisce la divisa scolastica indossata, a un college esclusivo, e quindi alla buona società. Le streghe, dunque, sono tra di noi e si mimetizzano, attraverso un gioco di contrasti, nelle sembianze apparentemente innocenti di tre ragazzine. La scena d'inizio le coglie intente a celebrare qualche oscuro rito profanatorio, invase, fuori controllo, con atteggiamenti vagamente vampireschi. Portata a termine la loro opera, si scambiano brevi battute che sono quelle incipitarie della tragedia. Un'immagine anche questa volta di sicuro effetto che, tra l'altro, ci fa riflettere sui comportamenti di taluni giovani, per i quali l'abuso di sostanze alcoliche o stupefacenti, causa una perdita di autocontrollo, trasformandone in modo inquietante il carattere e gli atteggiamenti. Ma nel caso specifico di questo film, le streghe non sembrano conoscere limiti: quando Macbeth tornerà da loro per conoscere nuovamente il futuro, berrà una pozione che gli farà perdere ogni freno inibitorio, dando così luogo a una scena orgiastica a quattro, nel corso della quale le ragazze faranno predizioni e lo metteranno in guardia da Macduff.

La trasposizione forse più affascinante della tragedia shakespeariana è quella proposta nel 2010 dal regista inglese Rupert Goold. Realizzato quale film televisivo, il *Macbeth* di Goold nasce dall'esperienza di uno spettacolo teatrale andato in scena nel 2007 al Chichester Festival Theatre. Nel 2009 viene prodotto il film televisivo che vede tra i protagonisti Patrick Stewart e Kate Fleetwood¹⁷ e la cui sceneggiatura riprende integralmente il testo shakespeariano.¹⁸ Dunque si tratta di un'operazione che dal punto di vista testuale rispetta il dettato del drammaturgo senza troppe modifiche, mentre sul piano visivo interviene in modo rilevante, spostando

17 Altri interpreti sono Martin Turner (Banquo), Michael Feast (Macduff), Scott Handy (Malcom). Le tre streghe sono interpretate da Polly Frame, Sophie Hunter e Niamh McGrady. Fotografia di Sam McCurdy.

18 Shakespeare è infatti indicato come autore della sceneggiatura.

la vicenda, più che dal punto di vista spaziale, soprattutto da quello temporale e contestuale. L'azione, infatti, seppure ambientata in Scozia, presenta personaggi vestiti con uniformi e armamenti che rievocano quelli della Russia sovietica degli anni Quaranta. Macbeth diviene una sorta di dittatore roso dal desiderio di potere e la vicenda si ambienta per lo più all'interno di oscuri sotterranei di quello che potrebbe essere interpretato come un grande rifugio antiatomico oppure, metaforicamente, una sorta di angosciante inferno. Dunque un'operazione che se da un lato attualizza la vicenda, dall'altro offre indicazioni depistanti che non consentono di collocare in modo preciso, dal punto di vista spazio-temporale, il racconto.

Particolarmente forte la sequenza incipitaria che Goold, intervenendo sulla struttura drammaturgica, unisce e postone alla seconda scena della tragedia: un messaggero, giunto gravemente ferito, porta a Duncan le ultime notizie dal campo di battaglia. La situazione è particolarmente concitata: mentre all'esterno infuria un sanguinoso attacco, i feriti vengono trasportati all'interno di una squallida corsia d'ospedale, ove regna una caotica situazione d'emergenza. Tre crocerossine, dal risoluto atteggiamento professionale, si preoccupano di dare cure e soccorso ai bisognosi. In realtà, dietro l'aspetto rassicurante delle infermiere, si celano le streghe: ancora una volta, dunque, si gioca sull'ambiguità tra essere e apparire, tra l'immagine materna e salvifica della crocerossina e quella infernale di tre donne che a sorpresa, rivelano una condotta inaspettata. Infatti, rimaste sole, anziché salvare il ferito loro affidato, lo uccidono deliberatamente per poi strapparne il cuore, con cui celebrare oscuri riti satanici. La scena, oltre a catturare immediatamente l'attenzione dello spettatore per la tesa concitazione che la caratterizza, ne provoca una sorta di shock: se da un lato vi è la sorpresa nel veder completamente stravolto il contesto temporale della tragedia, dall'altro il comportamento inaspettato delle crocerossine, il sangue, nonché il crudo realismo, danno luogo a una *suspense* simile a quella di un thriller. In verità questa versione del *Macbeth*, che mantiene per tutta la sua durata una fortissima tensione, in taluni momenti sconfinava addirittura nell'horror: inquietante, da questo punto di vista, la scena in cui il protagonista torna dalle streghe-crocerossine per farsi nuovamente predire il futuro. In una sorta di obitorio, dove giacciono dei cadaveri, le tre infermiere evocano le forze del male, riportando in vita per pochi istanti i defunti, i quali pronunciano oscure profezie. L'intero film colpisce in quanto pone sul medesimo piano immagini di crudo realismo colte in un contesto vagamente espressionista; in quanto mescola la rappresentazione angosciante di un conflitto bellico con una vicenda di potere che si consuma all'interno di ambienti privi di una sicu-

ra connotazione spazio-temporale. La costante presenza sulla scena delle crocerossine, che di volta in volta assistono i feriti, servono a tavola, aiutano la Lady, seguono Macbeth nelle azioni di guerra, rende ancora più inquietanti e ambigue le situazioni sceniche, le quali corrono costantemente tra un immediato realismo e la descrizione deformante di un mondo dominato dagli spiriti e dalla magia.

La trasposizione cinematografica più recente del *Macbeth* è quella proposta nel 2015 da Justin Kurzel. La pellicola, che vede quali protagonisti Michael Fassbender e Marion Cotillard,¹⁹ riporta la vicenda nel suo originario contesto spazio-temporale, a tal punto che il regista ha voluto girare gran parte della pellicola proprio in Scozia. La sceneggiatura, scritta a sei mani da Jacob Koskoff, Michael Lesslie e Todd Louiso, ripercorre fedelmente la tragedia shakespeariana, pur modificandone i dialoghi e alcuni nessi narrativi. La scena d'apertura è totalmente nuova, ma prende spunto da un verso della tragedia collocato nella scena finale del primo atto, ove la Lady, redarguendo Macbeth che vorrebbe rinunciare al piano di uccidere re Duncan, dice «I have given suck, and know / How tender 'tis to love the babe that milks me».²⁰ Si tratta di uno dei passi più oscuri della tragedia, difficilmente interpretabile dal momento che in seguito, più volte, Shakespeare insiste sul fatto che i coniugi Macbeth non hanno figli e quindi non possono garantire una successione al trono. Kurzel, tuttavia, facendo propria questa affermazione della Lady, immagina che la vicenda si apra con il funerale di una bimba morta in fasce: evidentemente la figlia dei protagonisti. Da lontano, ancora una volta collocate ai margini della società e rifiutate da tutti, osservano la scena le streghe, ciascuna caratterizzata da un'età differente. Ma c'è una novità: questa volta le “fatali sorelle” non sono più tre, ma quattro. A loro, infatti, si è aggiunta una strega bambina, a indicare l'esistenza di un'arte magica che viene tramandata di madre in figlia e che prevede, sin dalla più tenera età, l'iniziazione agli oscuri misteri delle pratiche stregonesche.

Macbeth si è dunque rivelato una tragedia capace di calamitare l'attenzione di numerosissimi registi i quali, sin dalle prime origini del cinema, hanno voluto cimentarsi con un lavoro drammatico che tocca uno dei temi più ricorrenti della storia umana, la brama del potere e lo sconvolgimento che questo provoca in chi lo amministra. Le diverse interpreta-

19 Tra gli altri interpreti Sean Harrius (Macduff), Paddy Considine (Banquo), Jack Reynor (Malcom). Le Streghe sono interpretate da Saylan Baxter, Lynn Kennedy, Kayla Fallon e Amber Rissmann (la Strega bambina). Fotografia di Adam Arkapaw.

20 «Ho allattato, e so quanta tenerezza si provi nell'amare il bambino che succhia il latte». (I.7).

zioni, anche tra loro molto diverse, dimostrano non solo la validità del tema, ma anche la vitalità di un lavoro scritto agli inizi del Seicento e che ancora oggi continua, con immutata forza, a parlarci e a evocarci impressioni profonde. Non è quindi casuale che l'opera continui a essere messa costantemente in scena sui palcoscenici teatrali di tutto il mondo e che per il 2021 ne sia annunciata l'uscita dell'ennesima trasposizione cinematografica, firmata dal regista Joel Coen, con Denzel Washington e Frances McDormand.

