

***Macbeth* per la regia di Luca De Fusco: tra psicanalisi e riti di passaggio**

Armando Rotondi
Institute of the Arts Barcelona

Abstract: Il contributo vuole esaminare la messa in scena del *Macbeth* di William Shakespeare diretta da Luca De Fusco, prima al Napoli Teatro Festival Italia e quindi al Teatro Mercadante - Teatro Nazionale di Napoli. In particolare, l'analisi prenderà in considerazione gli aspetti psicoanalitici, antropologici e rituali della produzione di De Fusco che legge la tragedia di Macbeth come un rito di passaggio.

Key words: Shakespeare, *Macbeth*, De Fusco, Theatre, Freud, Jung, Van Gennep, Turner, Bloom.

Abstract: This paper aims at analysing the staging by Luca De Fusco of Shakespeare's *Macbeth* presented first at the Napoli Teatro Festival Italia and then at the National Theatre of Naples. Particularly, the analysis will focus on the psychoanalytical, anthropological and ritual aspects of De Fusco's production in reading the tragedy of Macbeth as a rite of passage.

Key words: Shakespeare, *Macbeth*, De Fusco, Theatre, Freud, Jung, Van Gennep, Turner, Bloom.

La lettura di Harold Bloom del *Macbeth* di William Shakespeare, presentata in vari saggi e anche in una curatela nella famosa collana "Harold Bloom's Modern Critical Interpretation" (Bloom 2003; Bloom 2010), guarda all'opera e ai personaggi del dramma shakespeariano in un'ottica specificamente psicanalitica. Il tormento e l'ambizione di Macbeth e della sua Lady sono un dramma ossessivo della mente dei protagonisti. In questo contesto, le streghe e il crescendo di sangue diventano materializzazione delle paure del Signore di Glamis e Cawdor e futuro Re di Scozia e consorte.

La lettura di Bloom prende, come noto, le mosse dalla precedente analisi psicanalitica effettuata da Sigmund Freud, in particolare nel capitolo dedicato a Lady Macbeth del suo *Some*

Character-types Met With In Psycho-analytical Work (Freud 1916),¹ dove egli analizza le motivazioni che spingono la donna ad agire in un determinato modo nel corso del dramma. Lady Macbeth, e Macbeth aggiungeremmo noi, rappresenta secondo Freud il tipico esempio di personalità e di individuo che cade in rovina per la propria ambizione una volta che tale ambizione sembra essere stata appagata. Come notano Rafael Rafaelli e Beatriz Schmidt (2008: 1-15), l'idea di Bloom è un prosieguito di quanto enunciato e analizzato da Freud, considerando aspetti che Bloom ritiene Freud non abbia preso in esame o abbia sottovalutato.

Nota tuttavia Agostino Lombardo nella sua "Introduzione" al volume di Mariangela Tempera (1982), che, se "ci limitiamo allo studio psicologico del personaggio, commettiamo un duplice errore. Sbagliamo perché un personaggio artistico non è un personaggio umano, non può essere giudicato con gli stessi criteri con cui giudichiamo un uomo [...]. Ma sbagliamo soprattutto perché questo tipo di approccio ci impedirebbe di cogliere l'importanza estrema che ha il linguaggio nell'arte shakespeariana" (Lombardo 1982: 10).²

Senza soffermarsi su questi punti, ampiamente dibattuti e sui quali è presente una notevole letteratura, è comunque importante citarli, poiché la chiave di lettura psicanalitica, così come il testo di Bloom, è sicuramente il punto di partenza per la messa in scena del *Macbeth* realizzata da Luca De Fusco e presentata prima al Napoli Teatro Festival Italia 2016³ e quindi nella stagione 2016-2017 del Teatro Stabile di Napoli, presso la sala principale del Mercadante.

Nota bene Mariagiovanna Grifi, ad inizio della sua recensione dello spettacolo, in occasione dell'anteprima al Teatro Festival, soffermandosi su come Freud abbia attribuito "a Shakespeare l'intuizione *ante litteram* del conflitto tra Es e Super Io, ossia tra i desideri più profondi ed egoistici dell'anima e la sua coscienza morale" (Grifi 2016). E ancora "Le due istanze psichiche tra cui è collocato l'Io sarebbero, secondo il fondatore della psicoanalisi, rappresentate da Lady Macbeth e da Macbeth durante il dialogo in cui la donna, risoluta e spietata, persuade il marito a uccidere il re per usurparne la corona. Sembra quasi che lo scontro avvenga dentro la testa del protagonista, come suggerisce il critico Harold Bloom" (2016).

De Fusco realizza un *Macbeth* che è una visualizzazione dell'io dei personaggi attraverso delle scelte registiche forti, che vanno a unire la messa in scena classica con elementi video. In tal

¹ Il testo è consultabile al seguente indirizzo web: <http://freudians.org/wp-content/uploads/2014/09/Some-Character-Types-Met-With-in-Psycho-Analytic-Work.pdf>

² Al riguardo vedasi anche Lombardo 1971.

³ L'anteprima nazionale al Napoli Teatro Festival Italia è andata in scena il 19 e il 20 giugno 2016 presso il Teatro Mercadante.

modo, la recitazione dei protagonisti – Luca Lazzareschi e Gaia Aprea in particolare – viene, nei monologhi fondamentali del dramma, amplificata attraverso giganteschi primi piani proiettati sulle tulle che è essenziale nel gioco scenografico. Una scelta che porta lo spettatore a proiettarsi all'interno della pscosi e dell'ossessione di Macbeth e Lady Macbeth e della loro mente.

In un'intervista rilasciata a Giulio Baffi per "La Repubblica", alla domanda di dove colloca, spazialmente sul palcoscenico il dramma di Macbeth e Lady Macbeth, De Fusco risponde: "Nella camera da letto dei protagonisti, una centralità evidente fisica e metafisica. È uno spettacolo sul tema del male e sulle origini del male e questa camera, con i suoi tanti specchi rimandano anche ad altre immagini anche non esplicitamente presenti nella scrittura di Shakespeare" (Baffi 2016).

La camera da letto dei protagonisti rimanda implicitamente a un concetto di intimità e di psicanalisi intima e familiare di protagonisti, così come di rilevanza sono i concetti di centralità fisica e centralità metafisica. La lettura che fornisce De Fusco, tuttavia, non si esaurisce solamente con la chiave psicanalitica freudiana o bloomiana, ma porta con sé una serie di altri elementi e di prospettive critiche di indubbio interesse.

Il *Macbeth* di De Fusco ha in primo luogo un fascino pittorico evocativo, parola che ritroveremo, e ambientale che riporta alla lettura visiva che dell'opera di Shakespeare aveva dato Johann Heinrich Füssli, in opere come *Le tre streghe* (1983) e *Lady Macbeth afferra i pugnali* (1812), ma anche precedenti e non necessariamente di ispirazione shakespeariana come *L'incubo* (1781) o *La follia di Kate* (1806). In un articolo del Museo d'Orsay si nota: "Attraverso *La follia di Kate* o *Le Tre Streghe*, Füssli dipinge lo spettacolo della follia, dell'avidità del potere e delle pulsioni inconfessate che ritornano a galla".⁴ I personaggi di Füssli sono espressamente personaggi che vivono tra realtà e incubo, tra concreto e sogno, e così anche nel *Macbeth* i protagonisti sono in bilico tra un mondo reale e il fantastico, che spinge verso l'irrefrenabile le loro pulsioni. Sin dalle prime due scene, e facciamo nostro quanto portato avanti da Romana Zacchi nel saggio "Il dischiudersi di un mondo fittizio: le prime due scene di *Macbeth*", si assiste nel *Macbeth* di Shakespeare al dischiudersi di un mondo fittizio: "Lo studio delle strategie adottate nella fase espositiva di un dramma costituisce uno dei problemi più stimolanti per chi si interessa di teatro, poiché in questa zona del testo drammatico chiedono imperiosamente l'attenzione del drammaturgo per le due istanze, altrimenti divergenti e conflittuali, della presentazione di un

⁴ Si rimanda all'articolo consultabile sul sito del Museo D'Orsay dal titolo *L'angelo del bizzarro. Il romanticismo nero da Goya a Max Ernst*, online: <http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/1/article/lange-du-bizarre-35087.html>

mondo fittizio pre-esistente e pre-costituito all'atto della produzione, e della ricezione di quel mondo fittizio da parte del pubblico" (Zacchi 1982: 25).

Si tratta di due istanze altrimenti divergenti e conflittuali, che deve affrontare senz'altro anche il regista. Nella citata intervista, De Fusco giustifica così la sua scelta: "Una delle ragioni per cui l'ho scelto è che è uno dei testi più visionari di Shakespeare, in cui accadono tantissime cose non reali, dalle apparizioni delle streghe, alla visione del pugnale, al sonnambulismo di Lady Macbeth, alle apparizioni improvvise e inquietanti, all'avanzare degli alberi che fanno avverare la predizione infausta per Macbeth. Tutti segni fortemente contrassegnati dal tema del sogno, del delirio, insomma dell'irreale" (Baffi 2016).

L'irreale, così come anche l'inconscio, la pulsione e lo psicanalitico, sono sottolineati dalla commistione di recitazione dal vivo con elementi video e dall'utilizzo di videoproiezioni che frantumano, decostruiscono e ricostruiscono la psiche dei due protagonisti.

Come si pone quindi De Fusco dinanzi alle due istanze sottolineate da Zacchi? Leggiamo quanto scrive Zacchi sulla prima scena: "Nella sua brevità ed enigmaticità, la prima scena del *Macbeth* costituisce l'incipit drammatico, il primo impatto con il mondo fittizio, delimitato dal tempo scenico in cui, tra tuoi e lampi esplica l'interazione fra le streghe, interazione che è verbale, ma che presumibilmente sarà anche non verbale, nonostante l'assenza di didascalie in merito" (Zacchi 1982: 25-26).

L'enigmaticità, l'impatto con il mondo fittizio e l'interazione verbale, ma anche fisica, di movimento, danzata (in modo volutamente disturbante), viene letta da De Fusco attraverso una delle scelte più forti della sua regia, ovvero la raffigurazione della foresta, *limen* e linea di passaggio tra psiche e mondo esterno. La foresta, realizzata attraverso una videoproiezione, è allo stesso tempo realistica e irreale, fa parte, per l'appunto come linea di demarcazione tra due universi, del mondo concreto e vero ma anche del mondo fittizio che si dischiude e che viene continuamente attraversato da Macbeth.

Macbeth si pone, così, come il dramma dei dualismi e delle polarità. Scrive, a tal proposito, Valentina Poggi Ghigi nel contributo "Evocazione e invocazione in *Macbeth*": "Fra le polarità che presiedono alla dinamica del *Macbeth* le più evidenti, e le più sottilmente discusse dalla critica, sono certo quelle di luce e buio, innocenza e violenza, il latte dell'umana bontà e il sangue di guerre omicidi e stragi, fecondità e sterilità, sonno placido e incubo sonnambulistico" (Poggi Ghigi 1982: 63). E ancora: "Queste polarità sono altrettanti aspetti della basilare distinzione tra

bene e male che viene radicalmente contestata dalla prospettiva di ambiguità e nichilismo morale inaugurata dal motto delle streghe [...] e suggellata dal protagonista” (1982: 63).

Nella sua lettura del *Macbeth*, Poggi Ghigi si sofferma sulla coppia oppositiva “evocazione” e “invocazione”, pur ammettendo che: “Se l’evocazione (lo scongiuro magico inteso ad asservire le potenze soprannaturali alla volontà umana) impregna di sé il dramma, il richiamo alla preghiera, che implica affidamento di sé a forze soprannaturali di cui si riconosce il potere provvidenziale, è invece saltuario o indiretto” (1982:63). Sullo stesso tema si sofferma Lombardo affermando che tutti i temi del *Macbeth* “contengono il loro opposto; in ogni elemento, in ogni parola di questo dramma c’è il suo opposto: la vita non è mai vista come fatto assoluto, univoco, ma sempre conflittuale, magari contraddittorio, come perenne ambiguità o contrasto” (Lombardo 1982: 13).

Il tema delle coppie oppositive viene visualizzato per l’appunto da De Fusco attraverso la foresta *limen* che pone sin dall’inizio la sua demarcazione sul mondo bipolare del dramma. La foresta è in sostanza un confine tra potere e desiderio, altra coppia in opposizione ben chiara: “In *Macbeth* e in *Lady Macbeth* desiderio di potere e desiderio di simbiosi coincidono: il sogno di regalità prende forma in loro – come vedremo – in due modi completamente diversi, ma quasi subito viene formulato da entrambi come soddisfacimento del desiderio dell’altro, come necessità di essere «partner of greatness» (I.5 9). Fino ad arrivare ad un intrico magmatico in cui le due identità perdono i rispettivi confini. Nella simbiosi ogni forma di separazione è assoluta: essa viene percepita come la fine di tutto. *Macbeth* deve condividere la volontà omicida di *Lady Macbeth*, perché distaccarsi dal desiderio di lei significa negare la propria stessa virilità e quindi morire. A sua volta, *Lady Macbeth* deve trasformarsi in figura implacabile di morte, perché solo in questo modo può far emergere la volontà di potenza di *Macbeth*” (De Rogatis 2013: 1).

L’utilizzo della parola *limen* comporta una considerazione precisa. La foresta, fin dall’inizio, dà infatti una ulteriore chiave di lettura che solo parzialmente sembra allontanarsi dalla base freudiana dell’interpretazione di Bloom. La scena iniziale, così come realizzata da De Fusco, dà vita a un *Macbeth* che si sviluppa come un insieme di riti di passaggio, teorizzati da Arnold Van Gennep (1909), riti che sono necessari a *Macbeth* per avere il poi ruolo nella società (uomo e Re) e a *Lady Macbeth*, *Lady* inizialmente androgina, secondo la lettura di Tiziana de Rogatis, per essere regina e donna. Entrambi perderanno quel ruolo.

Nello specifico, un rito di passaggio, così come descritto da Van Gennep, è un rituale che segna il cambiamento dell’individuo da uno specifico status socioculturale a un altro, con il caso paradigmatico dei riti di iniziazione, ma anche altri avvenimenti come la nascita, la morte, il

matrimonio Il rituale si attua, il più delle volte, in una cerimonia o in prove diverse, che, ad un'analisi più approfondita, seguono sotto molti aspetti quelle che sono le funzioni narrative enunciate da Vladimir Propp (1928), nella sua analisi della fiaba, o lo schema del viaggio dell'eroe di Joseph Campbell (1949) e Christopher Vogler (1992), ovvero il viaggio dell'Io per raggiungere l'Autorealizzazione, l'Individuazione e l'Illuminazione, basato sulla teoria degli archetipi di Jung.

I riti di passaggio permettono di legare l'individuo al gruppo, ma anche di strutturare la vita dell'individuo a tappe precise, che permettono una percezione tranquillizzante dell'individuo nel rapporto con la sua temporaneità e con la sua mortalità. Questo fenomeno ha dunque un ruolo importante per l'individuo, per la relazione tra questi e il gruppo e per la coesione del gruppo nel suo insieme.

Partendo da Van Gennep e successivamente dalla scuola di antropologia sociale britannica e dalla Scuola di Manchester, Victor Turner (1982 e 1986) sposta l'attenzione *dal rito al teatro*, come il titolo del suo fondamentale volume.

Turner si sofferma sul concetto di "dramma sociale" ("social drama"), che trova la sua prima manifestazione come rottura di una norma o infrazione di una regola morale, di una legge o di un costume. Si pensi, a tal proposito, a quanto questa idea di infrazione sia evidente all'interno del teatro greco in un serie di opere come quelle compongono l'*Oresteia* di Eschilo.

L'infrazione porta a una rottura, a una crisi e a un conflitto. Scrive Turner:

Un dramma sociale si manifesta innanzitutto come rottura di una norma, come infrazione di una regola della morale, della legge, del costume o dell'etichetta in qualche circostanza pubblica. Questa rottura può essere deliberatamente, addirittura calcolatamente premeditata da una persona o da una fazione che vuole mettere in questione o sfidare l'autorità costituita [...] o può emergere da uno sfondo di sentimenti appassionati. Una volta comparsa, può difficilmente essere cancellata. In ogni caso, essa produce una crisi crescente, una frattura o una svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace apparente si tramuta in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. Si prende partito, si formano fazioni, e a meno che il conflitto non possa essere rapidamente confinato in una zona limitata dell'interazione sociale, la rottura ha la tendenza a espandersi e a diffondersi fino a coincidere con qualche divisione fondamentale nel più vasto insieme delle relazioni sociali rilevanti, cui appartengono le fazioni in conflitto (Turner 1982: 130-131).

Il dramma sociale attiva, quindi, opposizione all'interno di una comunità, di una società o di un gruppo, e trasforma le opposizioni in conflitti che possono essere risolti o portare alla rottura definitiva.

Il conflitto nel *Macbeth* è centrale nella lettura che viene fatta da Lombardo che vede proprio nel conflitto uno dei principi strutturali dell'opera: "uno dei principi strutturali su cui

quest'opera poggia è appunto quello della conflittualità, della contrapposizione di forze. [...] Il *Macbeth* sembra quasi il simbolo dell'arte drammatica poiché il dramma è fatto di conflitto, mira alla rappresentazione degli urti che ci sono nella storia, nel mondo, nell'anima degli uomini" (Lombardo 1982: 13). *Macbeth*, in buona sostanza, è un dramma sociale. E, in questo contesto, di cruciale importanza il concetto di *limen*, ovvero margine, che Turner riprende da Van Gennep e che poi svilupperà dal *liminale* vangenneppiano al *liminoide* nei suoi studi sulla performatività.

Secondo Van Gennep e Turner, i momenti di passaggio da uno status sociale a un altro, attraverso i riti, sono accompagnati da periodi di allontanamento dalla comunità in una zona liminale. Scrive Turner:

Van Gennep, come è noto, distingue tre fasi nel rito di passaggio: la *separazione*, la *transizione* e l'*incorporazione*. La prima fase, la *separazione*, delimita nettamente lo spazio e il tempo sacri da quelli profani o secolari (non è solo questione di entrare in un tempio: in più ci deve essere un rito che cambi anche la qualità del *tempo*, o costruisca una sfera culturale che è definita come "fuori dal tempo", cioè al di là del tempo che misura i processi e la routine della vita secolare). Questa fase implica un comportamento simbolico (in particolare i simboli che rovesciano o invertono cose, relazioni e processi secolari) che rappresenta il distacco dei soggetti rituali (novizi, aspiranti, neofiti o "iniziandi") dal loro precedente status sociale. [...] Nel corso della fase intermedia di *transizione*, che Van Gennep chiama "margine" o "limen" (che significa "soglia" in latino), i soggetti rituali attraversano un periodo e una zona di ambiguità, una sorta di limbo sociale che con gli status sociali e le condizioni culturali profani ad esso precedenti o successivi, ha in comune pochissimi attributi, benché a volte di importanza cruciale. [...] La terza fase, che Van Gennep chiama *aggregazione* o *incorporazione*, comprende fenomeni e azioni simbolici che rappresentano il raggiungimento da parte dei soggetti della loro nuova posizione, relativamente stabile e ben definita, nel complesso della società (Turner 1982: 132).

Vi è quindi un allontanamento e una *separazione* dalla comunità sociale "normalizzata", a causa della rottura di una norma legittima della comunità (la crisi di Turner), e attraverso una fase di transizione che si manifesta attraverso l'attraversamento del *limen* e il trovarsi in una zona liminale, di margine, si arriva al reintegro all'interno della società o al definitivo allontanamento se non vi può essere il superamento della crisi.

La foresta di *Macbeth* così come visualizzata e resa da De Fusco demarca, per l'appunto, il *limen* tra la società ammessa e con le sue norme (il regno di Duncan) e la zona di marginalità che causerà il conflitto tra gruppi sociali (*Macbeth* contro Malcolm e Macduff). Il regicidio di Duncan e il successivo omicidio di Banquo e della famiglia di Macduff sono riti di passaggio per *Macbeth*, al di fuori della legge così come costituita, che portano all'allontanamento prima del protagonista, quindi alla sua scalata al potere, al suo fittizio cambio di status (che viene annunciato sin dal

primo incontro con le streghe, quale Barone di Glamis, quindi Barone di Cawdor e infine Re) e infine alla sconfitta.

I riti di passaggio che si riscontrano in *Macbeth* hanno la doppia natura di riti come eventi irreversibili, secondo la definizione di Van Gennep e Turner, che hanno luogo una volta sola e allo stesso tempo reiterati, assimilabili quindi ai riti calendariali.

Il rito come evento irreversibile è individuale e viene vissuto dai due protagonisti senza possibilità di tornare indietro o di ripeterlo. Si pensi all'omicidio di Duncan. Macbeth non può commettere un ulteriore regicidio come rito di passaggio per se stesso. Ma allo stesso tempo il regicidio si presenta anche come rito "calendariale" per la comunità di sudditi, inteso come rito funebre di morte del re e salita al trono del nuovo sovrano.

Fa notare così Tiziana de Rogatis, riprendendo Kantoworicz (1989): "Secondo una concezione anglosassone di origine medievale, il re ha due corpi: un *body natural*, materiale e transeunte, e un *body politic*, immateriale e immortale; il secondo dà legittimità extratemporale al primo, garantisce cioè la sua sacralità e la sua perenne continuità (il *body politic* passa da un re all'altro); d'altro canto il primo permette di incarnare fisicamente il secondo, di investirlo, attraverso la ritualità del corpo regale, di una simbologia visibile e condivisa dai sudditi" (De Rogatis 2013: 12).

Questa lettura antropologica di *Macbeth* nella messa in scena di De Fusco si accompagna, quindi, a quella psicologica basata su Freud e Bloom. Vi è infine una possibile terza chiave da prendere in considerazione, quella di una commistione tra teatro classico ed elementi video-artistici che porta a una disgregazione dell'immagine e a una sua destrutturazione.

Nell'introduzione al volume *Macbeth* (1992: 1-13) il curatore Alan Sinfield divide i temi e le chiavi di lettura dell'opera in "TRAGEDY", "GENDER", "STRUCTURALISM AND POSTSTRUCTURALISM" e "POLITICS". L'idea di strutturalismo e post-strutturalismo, così come presentata da Sinfield, si addice alla lettura di De Fusco. Lo strutturalismo, come noto, guarda ai valori e alle funzioni determinate dalle relazioni reciproche dei singoli elementi linguistici, considerati parti di un ordinamento strutturale e di un insieme di fenomeni in continua interdipendenza e interazione. Evoluzione, più che opposizione, nel post-strutturalismo, prevalentemente francese, e nei vari ambiti delle scienze umane. Si pensi ai vari Derrida, Barthes, Deleuze, o Lacan. Al post-strutturalismo si lega, la decostruzione come strategia di lettura che, diversamente dalle metodologie tradizionali, non si propone di stabilire quale sia il significato di un'opera letteraria ma ne mette invece in evidenza le contraddizioni concettuali e linguistiche che

le impediscono di emettere un messaggio pieno e coerente. Il testo diviene così una realtà “plurale”.

Sinfield guarda nello specifico ai saggi, riportati nella curatela, “Imperfect Speakers: the Tale Thickens” di Malcom Evans (69-78), “Subjectivity and the Soliloquy” di Catherine Belsey (79-91) e “Speculations: *Macbeth* and Source” di Jonathan Goldberg (92-107) che si soffermano sull’*instabilità* del testo e del linguaggio del *Macbeth* shakespeariano.

Il *Macbeth* di De Fusco ragiona e propone un testo e un linguaggio instabile e plurale, che frantuma e ricostruisce l’immagine, la scena e il dramma. Scrive Agostino Lombardo sul linguaggio del dramma: “Il linguaggio non solo accompagna l’azione ma l’approfondisce, suggerisce sempre nuove dimensioni, nuovi significati, fa continuamente travalicare all’azione i propri limiti, aggiunge sempre nuovi fili alla trama e al tessuto dell’opera” (Lombardo 1982: 13).

Le regia è anch’essa un linguaggio che approfondisce e suggerisce sempre nuovi significati che sono per l’appunto plurali.

Bibliografia

BAFFI, Giulio (2016), “Il Macbeth di Luca De Fusco: ‘Sogni e visioni di un genio’”, *La Repubblica*, 18 giugno. Disponibile online: http://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/06/18/news/il_macbeth_di_luca_de_fusco_sogni_e_visioni_di_un_genio_-142303892/ [ultimo aggiornamento: 19/03/2017].

BLOOM, Harold (2003), *Shakespeare. L’invenzione dell’uomo*, Milano: BUR.

BLOOM, Harold, ed. (2010), *William Shakespeare’s Macbeth*, New York: Infobase Publishing.

CAMPBELL, Joseph (2012), *L’eroe dai mille volti*, Torino: Lindau (ed. orig. 1949).

DE ROGATIS, Tiziana (2013), “Lady Macbeth e noi. Potere, corpo e desiderio”, *Between*, vol. III, n. 5, May/Maggio, pp. 1-21.

GRIFI, Mariagiovanna (2016), “Macbeth e l’origine del male”, *Drammaturgia.it*, 23 giugno. Disponibile online: <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6577> [ultimo aggiornamento 10/03/2017].

JUNG, Carl Gustav (1982), *Gli archetipi dell’inconscio collettivo*, Torino: Bollati Boringhieri.

JUNG, Carl Gustav (1980), *L’uomo e i suoi simboli*, Milano: Longanesi (ed. orig. 1964).

KANTOROWICZ, Ernst H. (1989), *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino: Einaudi.

LOMBARDO, Agostino (1971), *Lettura del Macbeth*, Vicenza: Neri Pozza.

LOMBARDO, Agostino (1982), "Introduzione al *Macbeth*", in Mariangela Tempera (a cura di), *Macbeth dal testo alla scena*, Bologna: CLUEB, pp. 9-23.

POGGI CHIGI, Valentina (1982), "Evocazione e invocazione in *Macbeth*", in Mariangela Tempera (a cura di), *Macbeth dal testo alla scena*, Bologna: CLUEB, pp. 63-75.

PROPP, Vladimir (2003), *Morfologia della fiaba*, Roma: Newton Compton (ed. orig. 1928).

RAFFAELLI, Rafael, SCMHIDT, Beatriz (2008), "Freud e Lady Macbeth", *Cuadernos de pesquisa interdisciplinare m ciências humanas*, n. 93, luglio, pp. 1-15.

SINFIELD, Alan, ed. (1992), *Macbeth*, London: Macmillan.

TEMPERA, Mariangela, a cura di (1982), *Macbeth dal testo alla scena*, Bologna: CLUEB.

TURNER, Victor (1993), *Antropologia della performance*, Bologna: Il Mulino (ed. orig. 1986).

TURNER, Victor (1982), *Dal rito al teatro*, Bologna: Il Mulino (ed. orig. 1982).

VAN GENNEP, Arnold (2002), *I riti di passaggio*, Torino: Bollati Boringhieri (ed. orig. 1909).

VOGLER, Christopher (2004), *Il viaggio dell'eroe*, Roma: Dino Audino (ed. orig. 1992).

ZACCHI, Romana (1982), "Il dischiudersi di un mondo fittizio: le prime due scene di *Macbeth*", in Mariangela Tempera (a cura di), *Macbeth dal testo alla scena*, Bologna: CLUEB, pp. 25-36.

Sitografia

L'angelo del bizzarro. Il romanticismo nero da Goya a Max Ernst, online: <http://www.musee-orsay.fr/it/eventi/mostre/al-museo-dorsay/mostre-al-museo-dorsay-maggiori-informazioni/page/1/article/lange-du-bizarre-35087.html>